



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATÜRK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

Formerly: Sanat Dergisi: Atatürk üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Official journal of Atatürk University Faculty of Fine Arts

Issue 44 • September 2024



Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

Owner

Yunus BERKLİ (Dean)

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts,
Erzurum, Türkiye

Editor in Chief

Yunus BERKLİ 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine
Arts, Erzurum, Türkiye

Associate Editors

Nergiz DEMİR SOLAK 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Er-
zurum, Türkiye

E-mail: nergiz.demir@atauni.edu.tr

Ahmet BAYIR 

Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum,
Türkiye

E-mail: ahmetbayir@atauni.edu.tr

Şeyma KURT 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Er-
zurum, Türkiye

E-mail: seymao@atauni.edu.tr

Foreign Language & Field Editor

Mehmet TAKKAÇ 

Department of English Language and Literature, Atatürk University, Kazım
Karabekir
Faculty Of Education, Erzurum, Türkiye

Written and Language Editor

Cem İÇYAR 

Department of Dramatic Authorship, Atatürk University, Faculty of Fine Arts,
Erzurum, Türkiye

Typesetting and Design

Yunus BERKLİ 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine
Arts, Erzurum, Türkiye

Ahmet BAYIR 

Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum,
Türkiye

Şeyma KURT 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Er-
zurum, Türkiye

Field Editors

Serkan İLDEN 

Department of Painting, Kastamonu University, Faculty of Fine Arts,
Kastamonu, Türkiye

E-Mail: serkanilden@kastamonu.edu.tr

Mehmet ÖZKARTAL 

Department of Painting, Süleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts,
Isparta, Türkiye

E-Mail: mehmetozkartal@sdu.edu.tr

Osman ÜLKÜ 

Department of Art History, Aydın Adnan Menderes University, Faculty of
Science and Literature, Aydın, Türkiye

Mehmet Reşat BAŞAR 

Department of Visual Communication Design, İstanbul Okan University,
Faculty of Art, Design and Architecture, İstanbul, Türkiye

E-Mail: aydinsanat@aydin.edu.tr

Alaybey KAROĞLU 

Department of Painting, Ankara Hacı Bayram Veli University, Türkiye

E-Mail: alaybey.karoglu@hbv.edu.tr

Tansel ÇEBER 

Department of Sculpture, Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Ankara,
Türkiye

E-Mail: tanselceber@hotmail.com

Salih DENLİ 

Department of Graphics, Fatih Sultan Mehmet Vakıf University, Faculty Of
Design And Architecture, İstanbul, Türkiye

E-Mail: salihdenli@gmail.com

Seçkin TERCAN 

Department of Photography, Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of
Fine Arts, İstanbul, Türkiye

E-Mail: seckin.tercan@msgsu.edu.tr

Sevgi YILMAZ 

Department of Landscape Architecture, Atatürk University, Faculty of Archi-
tecture and Design, Erzurum, Türkiye

E-Mail: syilmaz_68@hotmail.com

Süreyya TEMEL 

Department of Performing Arts Kocaeli University, Faculty of Fine Arts,
Kocaeli, Türkiye

E-Mail: sureyya.temel@kocaeli.edu.tr

Barış KARAELEMA 

Department of Music Education, Gazi University, Gazi Faculty of Education,
Ankara, Türkiye

E-Mail: karaelma@gazi.edu.tr

Hülya KALYONCU 

Department of Music Education, Gazi University, Gazi Faculty of Education,
Ankara, Türkiye

E-Mail: karaelma@gazi.edu.tr

Fazlıhan YILMAZ 

Department of Textile and Fashion Design, Atatürk University, Faculty of Fine
Arts, Erzurum, Türkiye

E-Mail: fazlihan.yilmaz@atauni.edu.tr

Kapak Görseli: Atatürk Üniversitesi ilk logosu (1957)

Teknik Tasarım ve Düzenleme: Feyza AKÇELİK Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

E-mail: ataunijournals@atauni.edu.tr

Web: <https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/>

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

Editorial Board

Adeb Qaid AHMED
Kingdom University, Bahrain
E-Mail: adeebqaid@gmail.com

Elmira JAMEI
Victoria University Melbourne | VU · College of Engineering and
Science PhD (Built Environment), Australia
E-Mail: Elmira.Jamei@vu.edu.au

Rohinton EMMANUEL
Glasgow Caledonian University, United Kingdom
E-Mail: Rohinton.Emmanuel@gcu.ac.uk

Deni RUGGERI
Department of Plant Science and Landscape Architecture,
United States
E-Mail: druggeri@umd.edu

Fulya BAYRAKTAR
Department of Basic Sciences Arts, Ankara Hacı Bayram Veli Uni-
versity, Faculty of Fine Arts, Ankara, Türkiye
E-Mail: fulya.bayraktar@hbv.edu.tr

Şemseddin DAĞLI
Department of Painting, Zonguldak Bülent Ecevit University, Faculty
of Fine Arts, Zonguldak, Türkiye
E-Mail: szdagli@hotmail.com

Barış DEMİRCİ
Department of Music Education, Ankara Music and Fine Arts Uni-
versity, Faculty of Music and Fine Arts Education, Ankara, Türkiye
E-Mail: baris.demirci@mgu.edu.tr

Abaz DIZDAREVIC
Yeni Pazar University, Serbia
E-Mail: abaz.dizdarevic@skupstina.me

Yılmaz KAHYAOĞLU
Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts,
Erzurum, Türkiye
E-Mail: yilmazk@atauni.edu.tr

Burhanettin KESKİN
Department of Early Childhood Education, University of Mississippi,
Mississippi, USA
E-Mail: bkeskin@olemiss.edu

Ahmet TAŞAÇIL
Department of History, Yeditepe University, Faculty of Science Litera-
ture, İstanbul, Türkiye
E-Mail: ahmet.tasagil@yeditepe.edu.tr

He SİEN
Sichuan Conservatory Of Music, Chengdu Academy of Fine arts,
Chengdu Normal University, Albany, United State
E-Mail: hesien@163.com

Maja Raunik KIRKOV
Ss Cyril and Methodius University in Skopje, Faculty of Pedagogy St.
Kliment Ohridski, Skopje, Macedonia
E-Mail: m.raunik@gmail.com

Vlora ISMAILI
Department of Art History, University of Prishtina, Prishtina, Kosovo
E-Mail: vlora.ismailikosumi@uni-pr.edu

Lebibe TOPALLI
Department of Graphic Design and Multimedia at the University of
Applied Sciences in Ferizaj, Ferizaj, Kosovo
E-Mail: topallilebibe@gmail.com

Mjellma Goranci FIRZI
Faculty of Arts, Pristina University, Prishtina, Kosovo
E-Mail: mjellma.gorancifirzi@uni-pr.edu

Gordana VRENCOSKA
Full Professor of Visual Arts and Design Dean, Faculty of Art and De-
sign, European University Skopje, Macedonia
E-Mail: vrencoska@eurm.edu.mk

Hasan YILMAZ
Department of Landscape Architecture, Atatürk University, Architec-
ture and Design Faculty, Erzurum, Türkiye
E-Mail: hyilmaz@atauni.edu.tr

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

AIMS AND SCOPE

Art and Interpretation is a peer reviewed, open access, online-only journal published by the Atatürk University.

Art and Interpretation is a biannual journal published in both English and Turkish. The journal has issues in March and September.

As of 2022, the journal has changed its title to Art and Interpretation.

Current Title (2022-...)

Art and Interpretation

EISSN: 2822-2865

Previous Title (1999-2021)

Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

ISSN: 1302-2938

EISSN: 2687-4857

Art and Interpretation is covered in WEB OF SCIENCE, EMERGING SOURCES CITATION INDEX (ESCI), DOAJ, SCOPUS, ERIH PLUS, TUBITAK ULAKBIM TR Index, CNKI (China National Knowledge Infrastructure) and EBSCO.

To guarantee that all papers published in the journal are maintained and permanently accessible, articles are stored in Dergipark which serves as a national archival web site and at the same time permits LOCKSS to collect, preserve, and serve the content.

Art and Interpretation aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in art.

The scope of the journal includes to Applied Arts, Stage Arts, Plastic Arts, traditional Arts, Art History, Theory of Art, Art Criticism and Music Science.

The journal publishes original articles and reviews that are prepared in accordance with ethical guidelines.

The target audience of the journal includes researchers and specialists who are interested or working in all fields of art.

Disclaimer

The statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the views of the editors, editorial board, and/or publisher. The editors, editorial board, and publisher are not responsible for the content of the manuscripts and do not necessarily endorse the views expressed in them. It is the responsibility of the authors to ensure that their work is accurate and well-researched, and the views expressed in their manuscripts are their own. The editors, editorial board, and publisher simply provide a platform for the authors to share their work with the scientific community.

Open Access Statement

Art and Interpretation is an open access publication.

Starting on 2022, all content published in the journal is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 International License which allows third parties to use the content for non-commercial purposes as long as they give credit to the original work. This license allows for the content to be shared and adapted for non-commercial purposes, promoting the dissemination and use of the research published in the journal.

The content published before 2022 was licensed under a traditional copyright, but the archive is still available for free access.

All published content is available online, free of charge at <https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatyorum>.

You can find the current version of the Instructions to Authors at <https://dergipark.org.tr/en/pub/sanatyorum>.

Editor in Chief: Yunus BERKLİ

Address: Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

E-mail: ataunijournals@atauni.edu.tr

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

Web: <https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/>

Art and Interpretation Sanat ve Yorum

AMAÇ VE KAPSAM

Sanat ve Yorum, Atatürk Üniversitesi tarafından çift-kör hakem değerlendirme ilkelerine bağlı olarak yayınlanan, açık erişimli ve yalnızca çevrimiçi olarak yayınlanan bir dergidir.

Sanat ve Yorum, Mart ve Eylül aylarında olmak üzere yılda iki kez Türkçe ve İngilizce olarak yayınlanan bir dergidir.

2022 itibariyle derginin ismi "Sanat ve Yorum" olarak değişmiştir:

Güncel Başlık (2022-...)

Sanat ve Yorum
EISSN: 2822-2865

Önceki Başlık (1999-2021)

Sanat Dergisi: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
ISSN: 1302-2938
EISSN: 2687-4857

Sanat ve Yorum, WEB OF SCIENCE, EMERGING SOURCES CITATION INDEX (ESCI), DOAJ, SCOPUS, ERIH PLUS, TÜBİTAK ULAKBİM TR Dizin, CNKI ve EBSCO tarafından indekslenmektedir.

Dergide yayınlanan tüm yazıların korunmasını ve kalıcı olarak erişilebilir olmasını sağlamak için makaleler, ulusal bir arşiv sitesi olarak hizmet veren ve aynı zamanda LOCKSS'in içeriği toplamasına, korumasına ve sunmasına izin veren Dergipark'ta saklanmaktadır.

Sanat ve Yorum, sanat alanında en üst bilimsel düzeydeki yazıları yayımlayarak literatüre katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Derginin kapsamı Uygulamalı Sanatlar, Sahne Sanatları, Plastik Sanatlar, Geleneksel Sanatlar, Sanat Tarihi, Sanat Kuramı, Sanat Eleştirisi ve Müzik Bilimi alanlarını içermektedir.

Dergi, etik kurallara uygun olarak hazırlanan özgün makale ve derlemeleri yayımlar.

Derginin hedef kitle, sanatın tüm alanlarına ilgi duyan ya da bu alanlarda çalışan araştırmacı ve uzmanlardır.

Sorumluluk Reddi

Dergide yayınlanan makalelerde ifade edilen beyanlar veya görüşler yazar(lar)ın görüşlerini yansıtmaktadır ve editörler, yayın kurulu ve/veya yayıncının görüşlerini yansıtmamaktadır. Editörler, yayın kurulu ve yayıncı, makalelerin içeriğinden sorumlu değildir ve bu makalelerde ifade edilen görüşlere zorunlu olarak katılmaz. Yazarların çalışmalarının doğru ve iyi araştırılmış olduğunu ve makalelerinde ifade edilen görüşlerin kendi görüşleri olduğunu sağlamak yazarların sorumluluğundadır. Editörler, yayın kurulu ve yayıncı, yazarlara çalışmalarını bilimsel toplulukla paylaşma-ları için bir platform sağlamaktadır.

Açık Erişim Bildirimi

Sanat ve Yorum açık erişimli bir yayındır.

2022 yılından itibaren dergide yayınlanan tüm içerik, orijinal çalışmaya atıfta buldukları sürece üçüncü tarafların içeriği ticari olmayan amaçlarla kullanmasına izin veren Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır. Bu lisans, içeriğin ticari olmayan amaçlarla paylaşılmasına ve uyarlanmasına izin vererek dergide yayınlanan araştırmanın yayılmasını ve kullanılmasını teşvik etmektedir.

2022'den önce yayınlanan içerik geleneksel bir telif hakkı altında lisanslanmıştır, ancak arşiv hala ücretsiz erişime açıktır.

Yayınlanan tüm içeriğe <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatyorum> adresinden ücretsiz olarak erişilebilir.

Yazım Kurallarının güncel versiyonuna <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatyorum> adresinden ulaşabilirsiniz.

Baş Editör: Yunus BERKLİ

Adres: Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum, Türkiye

E-posta: ataunijournals@atauni.edu.tr

Yayıncı: Atatürk Üniversitesi

Adres: Atatürk Üniversitesi, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

Web: <https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/>

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

Editörden (44. Sayı)

RESEARCH ARTICLES / ARAŞTIRMA MAKALELERİ

Ata Sporü Güreş ve Anadolu Türk Resim Sanatındaki Yansımaları Ancestor Sport Wrestling and It's Reflections to Anatolian Turkish Painting Ahmet DALKIRAN, Berrin OKKA	2
Dijital Sanatta Küyerel Dokunuşlar Glocal Touches in Digital Art Atiye GÜNER	13
NFT Sanatının Sanat Piyasasına Etkisi: Dün, Bugün, Gelecek Perspektifleri The Impact of NFT Art on The Art Market: Yestarday, Today and Future Perspectives Derya AYDOĞAN.....	22
Yasını Sanatıyla İyileştirmeye Çalışan Bir Kadın: Käthe Kollwitz A Woman Trying to Heal Her Mourning With Her Art: Käthe Kollwitz Bengü BERKMEN, Eser KEÇECİ MALYALI.....	32
An Analysis of The Gods and Heroes in Ancient Mesopotamian Art Eski Mezopotamya Sanatında Tanrılar ve Kahramanlar Üzerine Bir Analiz Yasin TOPALOĞLU, Murat KILIÇ.....	41
Sanat Tarihinde "Kanonik Eser" Kavramının Felsefi Boyutları: Sanatın Evrensel Değerleri ve Estetik İdealleri Philosophical Dimensions of The Concept of "Canonical Work" in Art History: Universal Values and Aesthetic Ideals of Art Yaşar ÖZRLİ, Ayşe ÇAKIR İLHAN	50
Usability of Essential Oil Extracted Plant Pulp in Screen Printing in The Context of Sustainability Sürdürülebilirlik Bağlamında Uçucu Yağı Alınmış Bitki Posalarının Serigrafi Baskıda Kullanılabilirliği Kartal Murat AYVAZ, Menekşe Suzan TEKER.....	58
Eski Türk İnanç Sisteminde Kutsal Dört Elementin ve Dört Yönün Mitolojik Bağlantıları: Velâyetnamelerde Keramet Motifleri Dört Kapı-Kırk Makam The Mythological Connections of The Four Sacred Elements and Four Directions in The Old Turkish Belief System: The Miracle Motives in Velâyetnames Four-Doors Forty Stations Gülten GÜLTEPE, Yunus BERKLİ.....	68
Osmaniye Yahya Mazlum Halk Eğitim Merkezi'nde Bulunan Dokuma Atölyesinde Dokunan Düz Dokuma Örnekleri Samples of Flat Weaving Woven in The Kilim Weaving Workshop at Osmaniye Yahya Mazlum Public Education Center Semra KILIÇ KARATAY	79

REVIEW ARTICLES / İNCELEME MAKALELERİ

Museology and Exhibition Examples Müzecilik ve Sergileme Örnekleri Mutlu ERBAY.....	89
---	----

THEORETICAL ARTICLES / TEORİK MAKALELERİ

A Look at Azade Köker's Artistic Production in The Context of Feminist Art Feminist Sanat Bağlamında Azade Köker'in Sanatsal Üretimine Bakışı Nilgün YÜKSEL.....	98
--	----

REVIEWERS LIST / HAKEM LİSTESİ

44. Sayı Hakem Listesi	109
------------------------------	-----

Editörden (44. Sayı)

Yeni bir sayıdan Merhaba!

Yoğun bir emekle hazırlanan dergimizin 44. Sayısını bir kez daha siz değerli okurlarımızla paylaşmanın heyecanı ve mutluluğu içerisindeyiz. Bu sayımızda 9 araştırma, 1 inceleme ve 1 teorik olmak üzere 11 makaleye yer verilmiştir. Makalelerin süreçlerini titizlikle sürdüren dergi ekibimize, katkılarından dolayı hakemlerimize ve değerli çalışmalarını bizimle paylaşan yazarlarımıza teşekkür ediyoruz. Yolunuza ışık gibi aydınlatan bilgiler edinmeniz dileğiyle...

Ahmet DALKIRAN ve Berrin OKKA'ya ait "Ata Sporü Güreş ve Anadolu Türk Resim Sanatındaki Yansımaları" başlıklı makalede Türklerin milli sporü güreşin Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Anadolu Türk resim sanatına yansımalarının ortaya konulması amaçlanmıştır. Araştırma sonucunda; Anadolu'da yağlı güreş dışında karakucak, aba ve şalvar/don güreşlerinin de yapıldığı olmasına rağmen, tüm eserlere yağlı güreşin konu olduğu görülmüştür. Ele alınan eserlerdeki güreş tasvirlerinde eski Türk güreş geleneklerine uygun olarak, güreşçilerin üzerlerinde sadece kispet denilen giysinin olduğu görülmüştür. Çoğu eserde görülen yağ kabı, davul ve zurna ise geleneksel güreş ruhunun günümüzde de aynı şekilde yaşadığını göstermektedir."

Atiye GÜNER'e ait "Dijital Sanatta Küyerel Dokunuşlar" başlıklı makalede Küyerelleşme ve Dijital Sanat konuları ele alınmıştır. Makalenin amacı Küyerelleşme olgusunun dijital sanatta yansımalarını göstermektir. Araştırma sonucunda, sanatta küyerelleşme örneklerinin kültürel değerlerin korunmasına, tanıtılmasına ve küyerele yayılmasına aracı olduğu, dijital Sanat ve sergileme tekniklerinin algı yaratma, sanal ortam, izleyiciyi içine alma vb. özelliklerinin bu aracılığı desteklediği görülmüştür.

Derya AYDOĞAN'a ait "NFT Sanatının Sanat Piyasasına Etkisi: Dün, Bugün, Gelecek Perspektifleri" başlıklı makalede NFT sanatı üzerine gerçekleştirilen etkinlikler ile birlikte sanat piyasasındaki mevcut durum ele alınmış olup çeşitli analiz şirketlerinin son üç yılda (2021-2023) NFT teknolojisi üzerine yaptığı istatistiklerden ortaya çıkan veriler ile karşılıklı bir ilişki kurmak amaçlanmıştır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında manipülatif yaklaşımların olduğu ama sanatta bir yön değişimine gidildiği ve fütüristik bakış açılarının önemi vurgulanmaktadır.

Bengü BERKMEN ve Eser KEÇECİ MALYALI tarafından yazılan Käthe Kollwitz'e ait eserlere ait "Yasını Sanatıyla İyileştirmeye Çalışan Bir Kadın: Käthe Kollwitz" başlıklı makale, sanatçının eserlerindeki yas olgusu hem sanatsal hem de psikanalitik açıdan incelenerek yorumlanması amaçlanmıştır. Sanatçının yas temasını içeren sekiz eserinin ele alındığı çalışmada, sanatçının oğlu ve torununu kaybetmeden önceki ve sonraki tema değişimleri ele alınıp yorumlanmıştır.

Yasin TOPALOĞLU ve Murat KILIÇ'a ait "An Analysis of the Gods and Heroes in Ancient Mesopotamian Art" başlıklı bu yazı, tarihin sanatla aydınlatıldığı coğrafyalardan olan Mezopotamya'da tanrı-kahraman tasvirlerini tarihsel perspektiften incelemektedir. Bu tasvirlerde tanrılardan kahramanlara doğru olan dönüşüm sürecinin nedenleri ve sanatın tarihle olan birlikteliği vurgulanmaktadır. Tanrı tasvirlerinin; maneviyatı, kahraman (kral) tasvirlerinin ise dünyevi gücü simgelediği görülür. Mezopotamya'da görülen bu dönüşüm, düşünce yapısının değişmesi ve iktidarın sanata etkisiyle açıklanabilir.

Ayşe Çakır İLHAN ve Yaşar ÖZRLİ tarafından oluşturulan "Sanat Tarihinde Kanonik Eser Kavramının Felsefi Boyutları: Sanatın Evrensel Değerleri ve Estetik İdealleri" isimli makale, kanonların sanattaki kullanım alanları ve manası bakımından incelenmektedir. kanonik eser kavramının boyutlarını etkileyici bir şekilde ele alarak, sanatın evrensel değerlerini ve estetik ideallerini vurgulamaktadır.

K. Murat AYVAZ ve M. Suzan TEKER'e ait "Usability of Essential Oil Extracted Plant Pulp in Screen Printing in the Context of Sustainability" başlıklı makalede, bitkilerden elde edilen boyaların serigrafi baskıda kullanımı konusu ele alınmış ve doğal boyaların endüstriyel olarak tekstil baskı sektöründe kullanılabilirliğini sağlama amaçlanmıştır. Çalışmada sonucunda amaçlanan hedeflere ulaşılmıştır.

Gülten GÜLTEPE ve Yunus BERKLİ'ye ait "Eski Türk İnanç Sisteminde Kutsal Dört Elementin Dört Yönün Mitolojik Bağlantıları: Velayetnamelerde Keramet Motifleri Dört Kapı Kırk Makam" başlıklı makalede Türk kültüründe, İslam öncesi eski inanç sistemiyle birlikte gelişen mitolojik malzemelerin, İslami dönemle tasavvuf içerisinde değerlendirilen "menkabe" veya "velâyetname"lerde geçen keramet motiflerinin olgun insan tiplemesinde, insanın kimyasında olduğu düşünülen tabiatın dört temel unsuru hava, su, toprak ve ateş simgeselliğiyle örtüştüğü, dört kapı ve kırk makamla kişiyi sırr-ı hakikate erdirdiği veya eğittiği ve tabiatüstü unsurlarla ne derece örtüştüğü yönünde, kuramsal bir çerçeve geliştirilmeye çalışılacaktır.

Semra KILIÇ KARATAY yazarına ait "Osmaniye Yahya Mazlum Halk Eğitim Merkezi Dokuma Atölyesinde Dokunan Düz Dokuma Örnekleri" adlı makalede Ülkemizde kültür değerlerimizi yaşatılması için resmi kurumlarca açılan kurslardan biri olan Osmaniye Yahya Mazlum Halk Eğitim Merkezi Dokuma kursunda dokunan el dokuması örnekleri ele incelenerek, dokumaların genel özellikleri hakkında elde edilen bilgilerin yazılı ve görsel literatüre kazanımı amaç edinilmiştir.



Mutlu ERBAY'a ait "Museology and Exhibition Examples" başlıklı makalede müze sergilerinde teknolojilerin değişen uygulama örneklerini araştırmayı amaçlamaktadır. Yurtiçi ve yurtdışı sergi örneklerini konu almıştır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında müzelerin değişen teknoloji sergileri ile öğrenme ve deneyim mekanları haline gelmesidir. Müzeler interaktif öğrenme mekanlarına dönüşmüştür. Dijital teknolojiler yeni sergi alanları ile müze tasarımlarını değiştirmiştir.

Nilgün YÜKSEL'e ait "Feminist Sanat Bağlamında Azade Köker'in Sanatsal Üretimine Bakış" başlıklı makalenin amacı feminist sanat tarihi içinde tekil üretimlerin belirlenmiş kodları nasıl yapı söküme uğratacağı fikriyle oluşturulmuştur. Bu bağlamda, tarihsel belirlemeleri ve sınırlamaları aşan Azade Köker'in çalışmaları ele alınmıştır. Sanatçının kariyerinin başından bu yana yaptığı üretimler değerlendirilmiş, Köker'in çalışmalarının feminist teoriyi sentezlediği, eril kodları yapı söküme uğrattığı ve feminist sanat tarihi okumalarına farklı bir perspektiften bakışı gerekli kıldığı sonucuna varılmıştır.



Ata Sporu Güreş ve Anadolu Türk Resim Sanatındaki Yansımaları

Ancestor Sport Wrestling and It's Reflections to Anatolian Turkish Painting

Ahmet DALKIRAN¹ 
Berrin OKKA² 

¹Selçuk University, Faculty of Fine Arts,
Department of Painting, Konya, Türkiye

²Necmettin Erbakan University, Faculty
of Medicine, Department of Basic Medi-
cal Sciences, Konya, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 13.06.2024
Revizyon Talebi/Revision
Requested: 09.09.2024
Son Revizyon/Last Revision: 12.09.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 13.09.2024
Yayın Tarihi/Publication Date: 25.09.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Ahmet DALKIRAN
E-mail: ahmetdalkiran@selcuk.edu.tr

Cite this article as: Dalkıran, A. & Okka, B. (2024). Ancestor sport wrestling and It's reflections to Anatolian Turkish Painting. *Art and Interpretation*, 44, 2-12.

öz

Türklerin milli güreşi 'Karakucak'tır. Orta Asya kaynaklı olan ve Anadolu'da da on asırdan beri kaidelerini kaybetmeden devam edegelen bu türün yanı sıra Anadolu'da en yaygın güreş, yağlı güreştir. Sosyal, kültürel, inançsal vb. gibi yönlerden Türk toplumunun gönlünde taht kurduğu anlaşılan güreşin toplumunun en duyu yüklü bireylerinden olan resim sanatçılarından gönüllerinde de yer edindiği ve sevilen bir tema olarak birçok esere konu olduğu tespit edilmiştir. Fakat ata sporu güreşin Anadolu Türk resim sanatında ki yansımaları konusunda şimdiye kadar herhangi bir araştırmanın yapılmadığı görüldüğünden bu alanda yapılacak bir araştırmanın kültürün geleceğe aktarılması açısından önemli olacağı düşünülmüştür. Bu nedenle "Ata Sporu Güreş ve Anadolu Türk Resim Sanatındaki Yansımaları" başlığı adı altında konunun incelenmesi ve elde edilen sonuçlarla ilgili literatüre katkı yapılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda Anadolu Türk resim sanatında güreşle alakalı ilk örneklere Osmanlı Dönemi minyatürlerinde rastlanmış ve Cumhuriyet Döneminde ise güreş temasının çok sayıda sanatçıya konu olduğu görülmüştür. Bu açıdan araştırma konusu Osmanlı Dönemi ve devamı olan Cumhuriyet Dönemi resim sanatlarındaki güreş konulu eser örnekleri ile sınırlandırılmıştır. Söz konusu evren içerisinde Osmanlı Dönemini temsilen Nakkaş Osman ve Levni'ye ait güreş konulu minyatür örnekleri ile Cumhuriyet Dönemini temsilen Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Ercan Gülen, Fahri Sümer, Hasan Saygın, İlhami Atalay, Mahmut Cüda ve Mustafa Aslier'e ait güreş konulu eser örnekleri araştırmanın örneklemini oluşturmak üzere tercih edilmiştir. Örnekleme yer alan sanatçıların tercih edilmelerindeyse güreş konusundaki istikrarlı çalışmaları referans olmuştur. Genel tarama modelinin esas alındığı araştırmada, nitel araştırma yöntemi ve tekniklerinden faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Güreş, Ata sporu, Türk kültürü, Türk sanatı, Türk resmi

ABSTRACT

The national wrestling of the Turks is "Karakucak". In addition to this type, which originated in Central Asia and has been continuing in Anatolia for ten centuries without losing its bases, the most common wrestling in Anatolia is oil wrestling. It has been determined that wrestling, which is understood to have established a throne in the hearts of the Turkish society in terms of social, cultural and religious aspects, has also taken a place in the hearts of painting artists, who are among the most emotional individuals of the society, and has been the subject of many works as a popular theme. However, since it has been seen that no research has been done on the reflections of the ancestor sport wrestling in Anatolian Turkish painting art, it was thought that a research to be done in this field would be important in terms of transferring the culture to the future. For this reason, it is aimed to examine the subject under the title of "Ancestor Sport Wrestling and Its Reflections in Anatolian Turkish Painting Art" and to contribute to the literature about the results. The first examples of wrestling in Anatolian Turkish painting art were encountered in Ottoman Period miniatures and it was discussed that the theme of wrestling was the subject of many artists in the Republican Period. The subject of the research is limited to the examples of wrestling works in the painting arts of the Ottoman Period and the Republic Period. Among the universe in question, the works of Nakkaş Osman's and Levni's miniatures about wrestling representing the Ottoman Period and works of Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Ercan Gülen, Fahri Sümer, Hasan Saygın, İlhami Atalay, Mahmut Cüda and Mustafa Aslier about wrestling, representing the Republican Period which were preferred to form the sample of the research. In the selection of the artists in the sample, their stable work on wrestling has been a reference. Qualitative research methods and techniques were used in the study, which was based on the general scanning model.

Keywords: Wrestling, Ancestor sport, Turkish culture, Turkish art, Turkish painting



Giriş

Bu araştırmada ata sporu güreşin Türk kültüründeki yeri ve Anadolu Türk resim sanatındaki yansımalarına yer verilmektedir. Zira, Türk milletinin önde gelen kültürel zenginliklerinden olan güreşin resim sanatındaki yansımalarına dair daha önce yapılmış herhangi bir spesifik araştırmaya rastlanılmamıştır. Bu nedenle "Ata Sporü Güreş ve Anadolu Türk Resim Sanatındaki Yansımaları" başlıklı araştırmanın yapılması önemli görülmüş olup, araştırma sonuçlarıyla ilgili literatüre katkı yapılması amaçlanmıştır.

Araştırma güreşle ilgili ilk resim örneklerinin görüldüğü Osmanlı Dönemi minyatür sanatı ile Osmanlı mirası üzerine kurulmuş olan ve güreşle ilgili zengin örneklerin görüldüğü Cumhuriyet Dönemi resim sanatı ile sınırlandırılmıştır.

Bu kapsamda araştırmanın evrenini Osmanlı Dönemi minyatür sanatında görülen güreş temalı eserlerle Cumhuriyet Dönemi resim sanatında görülen güreş temalı eser örnekleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise söz konusu evren içerisinde Osmanlı Dönemi nakkaşlarından Nakkaş Osman ve Levni ile Cumhuriyet Dönemi ressamlarından Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Ercan Gülen, Fahri Sümer, Hasan Saygın, İlhami Atalay, Mahmut Cüda ve Mustafa Aslier'e ait eser örnekleri oluşturmaktadır. Örnekleme alınan sanatçıların tercih edilmelerindeyse araştırma konusundaki istikrarlı çalışmaları referans olmuştur.

Yöntem

Genel tarama modelinin kullanıldığı araştırmada nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmış olup verilerin elde edilmesinde "doküman analizi ve eser inceleme" yöntemleri kullanılmıştır.

Bu bağlamda araştırma kapsamında "Ata Sporü Güreşin Türk Kültüründeki Yeri" başlığı altında ata sporu güreşin kültürel kökeninden başlayarak geçmişten günümüze Türk toplum yaşantısındaki yeri Orta Asya'dan Anadolu'ya serüveni ile birlikte ele alınmıştır. Daha sonra ise "Ata Sporü Güreşin Anadolu Türk Resim Sanatındaki Yansımaları" başlığı altında güreşle ilgili ilk resim örneklerinin görüldüğü Osmanlı Dönemi ile bu dönemin devamı olan Cumhuriyet Dönemi resim sanatından örneklerle yer verilmiştir.

Ata Sporü Güreşin Türk Kültüründeki Yeri

Sporun tarihi, insanın zorlu doğa koşulları ile mücadele ederek, onun üzerinde egemenlik kuramaya başlaması ve doğanın tehlikelerinden korunmak için önemli bir araç olan bedenini ve kaslarını geliştirmesiyle başlamıştır. İlk başta sporun kişinin fazla enerjisini harcaması, sağlık ve güzelliğini koruması, boş zamanını değerlendirilmesi, barışa ve huzura katkı yapması ya da ekonomik açıdan faydalar sağlanması gibi amaçlarla yapılmış olmadığı açıktır. Bu bakımdan bireyin korunma ve güvenliğini sağlama ihtiyacından kaynaklanan, çevre ile mücadelesi insanlık tarihi ile yaşittir. Tarihin en erken devirlerinden kalma bazı çizimler, günümüzdeki birçok spor dalının daha o dönemlerde belirmeye başladığını ortaya koymaktadır. Ancak sporun tarihsel başlangıcı olarak adlandırılan söz konusu çizimlerin çoğu, savaş ile ilgilidir. Düşmandan kaçmak ya da avını yakalamak için koşma, tırmanma, atlama gibi bireyin kendisini koruma içgüdüğü ile ilgili faaliyetleri spor tarihine atletizmin çeşitli dalları şeklinde geçmiştir. İnsanoğlunun hayvanlarla ya da başka kişilerle, herhangi bir silah ya da araca ihtiyaç duymadan doğrudan doğruya beden gücüyle girdiği mücadele ise güreşin doğmasına neden olmuştur (Güven, 1999).

Güreş, iki kişi tarafından birbirlerine üstünlük sağlamak amacıyla, beden ve zekânın kullanıldığı, araçsız ve göğüs göğşe yapılan bir mücadele sporudur (Şahin, 2003). Fiziksel güce dayalı bir yarışma gibi görünse de stratejik taktik, teknik, psikolojik ve duygusal

hazırlık ve dikkat gerektiren bir spordur. Güreş, sporcunun sadece fiziksel olarak gelişimini sağlamaz aynı zamanda, kas dayanıklılığı, esneklik, hız, çeviklik yanı sıra özenetim ve sportmenlik ruhunun oluşmasına ve ruhsal gelişimine katkıda bulunur (Yoon, 2002). Ünlü hekim İbni Sina'nın, sağlığı korumak amacıyla kan dolaşımını, solunumu ve metabolizmayı düzenlemek için önerdiği egzersizler içerisinde güreş de önemli bir yer tutmaktadır (Bahodirovich, 2022).

Ayrıca güreş, psikolojik açıdan da bireyin iradesini kuvvetlendirmektedir. Sosyal açıdansa işbirliği ve dayanışma duygularını köklemektedir, kişiyi kötü alışkanlıklardan ve stresten uzak tutmaktadır.

Tarihin en eski mücadele sporlarından birisi olarak eski Mısır ve Babil kabartmalarında görülen, İlyada destanında atıfta bulunulan, Antik Yunan ve daha sonrasında Roma imparatorluğunda popüler olan güreş, eski Türklerde ölen Alplerin cenaze törenleri ile bayramların en vazgeçilmez görüntülerindedir (Keten, 1993). Bu hususta İslam öncesi dönemde her Türk'ün güreşebildiği ve yiğitler öldüğünde silahlarıyla birlikte gömülerek mezarları etrafında dokuz gün dokuz gece devam eden güreş müsabakaları düzenlendiği rivayet edilmektedir. Yine yiğitlerin ölüm yıl dönümlerinde de üç gün üç gece süren güreşlerin düzenlendiği anlatılmaktadır (Dalkıran, 2018). Türkler yılbaşlarında (9 Mart – m. 22 Mart) doğanın yeniden canlanışıyla birlikte, evlenme toylarında ve zafer şölenlerinde de güreş müsabakaları düzenlenmiştir (Kahraman, 1989a). Çin kaynaklarından aktarılan bilgilerde (Han zamanı M.Ö. 2'nci yüzyıl) Türkistan'da Kuça şehrinde yeni yıla girildiğinde at, öküz ve deve güreşleri yapıldığı ve yine bu günde Türkistan'ın Yen-çi ülkesinde zırhlanmış yiğitlerin birisi ölüncüye kadar müsabakaya devam ettikleri belirtilmektedir (Eberhard, 1940). Müsabakalarda kırana kırana güreşmek eski bir Türk töresidir (Gümüş, 1972; İmamoğlu, 2011). Türklerin müzik eşliğinde icra ettikleri bu güreş müsabakaları, ordunun savaş eğitiminde de yerini almıştır (Keten, 1993). Öyle ki düşman ordusuyla karşılaştığında karşılıklı iki ordudan çıkartılan birer yiğidin güreşmelerinin sonucuna göre kazanan ve kaybedenin belirlendiği savaşlar olmuştur. Örneğin Manas Destanı'nda pehlivanlar pehlivanı 'Koşay-Han'ın ihtiyar haliyle Manas'ın deri kışpetini giyerek Çinli 'Yoloy-Han'la güreşerek onu yenmesi, zaferi Türk tarafının kazanmasını sağlamıştır (Ögel, 1998; Dalkıran, 2018). Türklerde güreşi şehzadeler, kızlar ve kadınlar da yapmışlardır (Kahraman, 1989a). Dede Korkut Destanında geçen Bamsı Bayrek'in Banı Çiçek'le güreş sahnesi (Tezcan ve Boeschoten, 2001) bu hususu en iyi açıklayan örneklerdendir. Güreşle ilgili çeşitli söylemlere Gılgamış, Ergenekon ve Oğuz gibi Türk destanlarında da çokça rastlanmaktadır. Örneğin Oğuz Kağan, Destanı'nın sonunda şöyle demektedir;

"Ey oğullar! Ben çok yaşadım.

Çok savaşlar gördüm.

Çok ok attım.

Çok ata bindim.

Çok güreştim.

Düşmanlarımı ağlattım.

Dostlarımı güldürdüm" (Yıldız, 1979; Şahin, 2003).

Güreşin, yaşamı sürekli doğa ile mücadeleyle geçen Türk ulusunda milattan en az 3000 yıl evvel yapıldığı düşünülmektedir (Kahraman, 1989a). M.Ö. 5000'li yıllarda Orta Asya'dan göçlerle aşağı Mezopotamya'ya gelerek yerleşen Türk boylarından Sümerlere ait M.Ö. 2500-2600 yılları arasında tarihlenen bir tapınağın kazı çalışmaları sırasında bulunan ve iki sporcunun/güreşçinin karşılıklı olarak birbirlerini kemerlerinden (kuşaklarından) tutmuş vaziyette görüldüğü bronz heykelcik (Görsel-1), Türklerde güreş kültürünün

geçmişini göstermesi açısından önemlidir. Hatta bugün Anadolu'da düzenlenen yağlı güreşlerde sporcuların giydikleri kispet'in, İskit/Saka Türklerine ait kemikten bir avadanlık üzerine işlenen güreşçi figüründe aynı şekilde izlenmesi (Güven, 1999) Türklerin güreş geleneğini otantik hali ile koruduklarını ortaya koyarken aynı zamanda sahip oldukları güreş kültürüyle, fetih ruhuyla gittikleri dünya coğrafyası üzerinde birçok toplumu etkilediklerini de göstermektedir.



Görsel 1.

Sümerlere ait 10 cm. büyüklüğündeki güreşçiler heykeli, M.Ö. 2500'lü yıllar

Bu husustaki örnekleri daha da çoğaltmak mümkündür. Öyle ki, Çin'in batı sınırında yer alan Ordos bölgesinde yapılan kazılarda bulunan ve üzerinde iki alpin belirli kurallar içerisinde güreşirken görüldüğü (Görsel-2) M.Ö. VII. yüzyıla tarihlenen tunçtan yapılmış kemer tokası ile (Yıldırım, 1996), ABD'de Gety müzesinde sergilenen M.Ö. 200'lere tarihlenen bir vazo üzerinde görülen Etrüsk Türk güreşçilerine ait güreş sahnesinde (Görsel-3), güreşçilerin birbirlerini tutma ve kavrama şekillerinin aradan 2000 yıldan fazla bir zaman geçmesine rağmen bugün Türkiye'de geleneksel olarak her yıl düzenlenen Kırkpınar güreşlerinde birebir aynı şekli ile (Görsel-4) halen görülebilmesi (Yiğit, 2019) söz konusu hususu tesciller nitelikteki örneklerden bazılarıdır.



Görsel 2.

Tunç Kemer Tokası, İki Alp güreşirken



Görsel 3.

İtalya İber Yarımadasında bulunan ve M.Ö.200'lere tarihlenen bir vazo üzerinde görülen Etrüsk Türk güreşçilerine ait güreş sahnesi, Gety Müzesi, ABD



Görsel 4.

Tarihi Kırkpınar Güreşlerinde Pehlivanlar

Çin kaynaklarından aktarılan bilgilerde (Han zamanı M.Ö. 2'nci yüzyıl) eski Türklerde güreşin "toslama" işareti ile ifade edildiği belirtilmektedir (Eberhard, 1940).

Etimolojik açıdan ise Kaşgarlı Mahmud'un Divanü Lügat-it Türk isimli eserinde "küreş" şeklinde belirtilen (Atalay, 1943) güreş sözcüğü bugün Anadolu'da "güreş" ve "güleş" şeklinde söylenmektedir (Güven, 1992).

Kür-er: pek yürekli kabadayı, yiğit ve sarsılmaz adam demektir. Eş: eş ve arkadaş demektir. Kür-eş-mek: Başka birisiyle mücadele etmek, yarışmak demektir (Kahraman 1989a). Eski Türklerde güreş yapana ise "küreşçi" ya da koruyucu ruhları temsil ettiğine inanılan "arvak" ya da "civi" denilmiştir (Öngel, 2001).

Göç yolları ile Orta Asya'dan Batı'ya yayılmış olan güreş, Türklerle birlikte Anadolu'ya da gelmiştir (Gümüş, 1972).

Sıkı sıkıya bağlı oldukları Orta Asya Türk kültürünü Anadolu'ya geldikten sonra İslam Dininin öngörülerini de dikkate alarak sente-

zleyen ve güreşe “küşti” güreşçiye de “pehlivan” diyen Selçuklular güreşçiler için güreş tekkeleri açarak saray kuruluşuna dâhil etmişlerdir (Köse, 1997; İmamoğlu, 2011). Ancak Selçuklular güreşen herkesi değil sadece yiğitlik ve kahramanlık gösterenleri “pehlivan” unvanı ile anmışlardır (Özdemir, 2018). Bu bağlamda Selçukluların pehlivanlık sıfatını eski Türklerde yiğitlik ve kahramanlığın sembolü olan “Alp” sıfatının yerine geçirdikleri anlaşılmaktadır

Pehlivan kelimesi Farsça ‘Pehlevan’dan gelmektedir ve “güreşçi, boylu poslu, güçlü, yiğit, kahraman ve savaşçı” gibi anlamlara gelmektedir (Parlatır, 1988). Bu sözcük Azerbaycan Türkçesinde “Pehlevan”, Başkurt Türkçesinde “Köraşsi”, Kazak Türkçesinde “Baluvan”, Kırgız Türkçesinde “Balban/Körüşçü”, Özbek Türkçesinde “Palvan/Pahlavan”, Türkmen Türkçesinde “Palvan”, Uygur Türkçesinde “Palvan/Küraşçı”, Tatar Türkçesinde “Köraşçı/Köraşüçi” olarak geçmektedir (Ercilasun, 1991).

Pehlivanlık geleneği Selçuklulardan sonra Osmanlılarda da birçok yerde açılan pehlivan tekkeleriyle sürdürülmüştür. Örneğin Bursa fethedildikten sonra Orhan Gazi’nin hanımı Nilüfer Hatun tarafından vakfedilen Pınarbaşı meydanında ilk güreşçiler tekkesi inşa edilmiştir. Bunun dışında Sultan I. Murat Edirne’yi fethedip başkent yaptıktan sonra ikinci güreşçiler tekkesini burada açmıştır. Güreşçi bir sultan olan II. Murat güreşçiler ve okçular için 1445’te Manisa’da bir tesis inşa ettirmiştir (Güven, 1992). Fatih Sultan Mehmet İstanbul’u fethettikten sonra burada güreşçiler için “Pehlivan Süca” ve “Pehlivan Demir” isimli tekkeleri açmıştır (Gümüş, 1972; Kahraman, 1989a).

Osmanlı padişahları sadece güreş sporunu desteklemekle kalmamışlar birçoğu fiziksel güç gerektiren bu ata sporuna kişisel olarak da ilgi göstermişlerdir. Padişah Çelebi Mehmet, II. Osman, IV. Murat, II. Selim, II. Mahmut ve Abdülaziz’in güçte ve kuvvette çok meşhur pehlivanlardan oldukları ve pehlivanları koruyup gözeterek himaye ettikleri bilinmektedir (Güven, 1992).

Osmanlıda güreş “yağlı güreş” ve “karakucak” olmak üzere iki sitede yapılmıştır. Bunlardan Karakucak Avrupalıların yaptığı serbest güreşle benzerdir (İşcan, 1988). Karakucak Türklerin milli güreşidir. Karakucak, toprak ya da çimenlikli meydanlarda, kıyafet olarak sadece “pırpıt” diye tabir edilen, kıldan yapılmış, dar pantolonlar giyilerek, kıran kırana yapılan serbest bir güreş türüdür. Orta Asya kaynaklı olan bu tür, Anadolu’da da on asırdan beri kaidelerini kaybetmeden devam edegelmiştir (İmamoğlu, 2011; Gümüş, 1972; Gül, 2011; Ketten, 1993).

Karakucağın dışında günümüzde Anadolu’da en yaygın güreş, yağlı güreştir. Bu güreşte pehlivanlar “kispet” denilen deri pantolonlar giyerler ve zeytinyağı ile yağlanırlar. Yağlı güreş daha çok, Batı Anadolu’da, Trakya’da eski Türk toprakları olan Tuna kıyılarında, Deliorman’da yaygındır (Gümüş, 1972). Bu durum Türklerin Trakya ve batı Anadolu’ya geldikten sonra karakucak güreşini zeytinyağı ile yağlanmış vücutlara tatbik ettikleri ve “yağlı güreş” ortaya koydukları şeklinde açıklanmaktadır (Pepe, 2011; Güven, 1992).

Karakucak ve yağlı güreş dışında ise Anadolu’da Hatay dolaylarında yapılan “aba” güreşi vardır. Bu güreşte, güreşçiler üzerlerine aba giyerler. Don, yahut şalvar güreşinde ise, pantolon yerine, geniş don/şalvar giyerek güreşilmektedir. Bunların dışında Anadolu’da köy düğünlerinde ortaya konulan ve ödül karşılığı yapılan güreşler vardır. Söz konusu güreşlerin en büyüğüse 1361 yılından beri devam eden Kırkpınar yağlı güreşleridir (Gümüş, 1972).

Güreş, XIX. yüzyıla kadar Osmanlı İmparatorluğunun sınırları içerisinde, bir an’ane ve eğlence olarak devam etmiştir. XIX. yüzyıl, güreşin Avrupa’da ilgi gördüğü bir dönem olması yanında, güreşçilerin de Osmanlı topraklarında ilgiyle izlendiği bir asır olmuştur. Bu dönemde Türk güreşçilerinin ismi tüm dünyaya yayılmış ve “Türk gibi kuvvetli” sözü hafızalarda yer edinmiştir (Gümüş, 1972; Köse,

1990).

XX. yüzyıl başlarına geldiğindeyse Anadolu’da alafanga güreş olarak anılan Batılıların minder güreşlerine karşı ilgi duyulmaya başlandığı görülmektedir. Hatta Cumhuriyet’in ilanının hemen sonrasında 1923 yılında Türkiye Güreş Federasyonu kurulmuştur. 1923-1950 yılları arasında süratle yurda yayılan modern güreşe büyük önem verilmesi Türk güreş takımında yer alan sporcuların Balkan, Avrupa ve Olimpiyat Şampiyonalarında önemli başarılar elde etmesini sağlamıştır. 1950 sonrasında tüm dünya ülkeleri güreşe büyük önem vermiştir. Ancak her şeye rağmen Türk ekipleri zaman zaman tatminkâr neticeler alamamış olsalar da daima ilk sıralarda yer almışlardır. Bugün modern dünya gerçekleri içerisinde güreş sporunun sorumluları, bu ata sporunda Türk adını yine en öne yazmaktadırlar (Gümüş, 1972).

Ata Sporü Güreşin Anadolu Türk Resim Sanatındaki Yansımaları

Anadolu Türk resim sanatında güreşle ilgili ilk örnekler Topkapı Sarayı Müzesi’nde bulunan Osmanlı Dönemine ait bazı albüm ve el yazması eserlerle özellikle Osmanlı sosyal hayatına ait devlet düzeni, edebiyat tarihi, yeme-içme adetleri, süsleme sanatları, meslek gurupları ve eğlence kültürünün izlenebildiği, Surname olarak isimlendirilen minyatürlü el yazması eserlerde rastlanmaktadır. Ancak söz konusu eserler arasında güreşle alakalı daha zengin betimlemelere sahip oldukları tespit edilen Nakkaş Osman ve ekibinin resimlediği Surname-i Humayun ile Levni tarafından resimlenen Surname-i Vehbi’de yer alan güreş konulu minyatür örneklerinin konu kapsamında incelenmesi uygun görülmüştür.

Bunlardan, Sultan III. Murat’ın oğlu Şehzade Mustafa’nın sünnet düğünü için 1582 yılında düzenlenen ve 52 gün süren şenliği anlatan Surname-i Humayun isimli eserde Nakkaş Osman ve ekibi tarafından nakşedilen minyatürler arasında “Pehlivanlar Güreşirken” isimli eser (Görsel-5) incelendiğinde; kompozisyonun arka planında locasında oturan padişahın huzurunda ön planda güreşir vaziyette tasvir edilmiş üç çift pehlivan görülmektedir.



Görsel 5.

Nakkaş Osman, Pehlivanlar Güreşirken, Surname-i Hümayun

Kompozisyonda kollarında pazıbentleri ve atlarında kispetleriyle görülen güreşçilerin her biri farklı bir güreş hareketi yaparken betimlenmiştir. Bu hususta Atasoy (1997) söz konusu hareketlerin daha iyi görülebilmesi için nakkaş tarafından her güreşen çiftten birinin kahverengi diğeri ise gri kispetle betimlendiğini ve bu yolla bacakların birbirine karışmasının önüne geçildiğini belirtmektedir. Ancak karşılıklı güreşen çiftlerin şalvar renklerinin farklı olması iki rakip takım oldukları izlenimini de vermektedir.

Bunun dışında kompozisyon yüzeyinde güreşen çiftlerin haricinde yine ön planda sağ taraftaki siyah külahlı figürün sırtında yağ tulumu görülmektedir. Bu açıdan güreş stiline yağlı güreş olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca kompozisyonun sol ön tarafında ayakta tek başına dikilen pehlivanın sağ omuzundan aşağıya doğru sarkmış açık mavi renkli havluya benzer bir kumaş parçası dikkat çekmektedir. Metin And'ın, 1551 yılında İstanbul'a gelmiş olan Fransız coğrafyacı Nicolas de Nicholay'ın Osmanlı İmparatorluğu hakkındaki gözlemlerinin yer aldığı *Les Quatre Premiers Livres des Navigations et Pérégrinations Orientales* adlı eserinden kurulu yapıtı, güreşi tamamlayan pehlivanların terlerini kuruladıktan sonra bedenlerini açık mavi renkte çizgili pamuk çuhadan bir elbiseye sardıkları şeklindeki ifadesi (And, 1993) bu hususu açıklamaktadır. Ayrıca söz konusu pehlivanın güreşen pehlivanları dikkatle izliyor olması kendisinin hakemlik yapıyor olabileceğini de düşündürmektedir. Zira kendisinin Surname-i Humayun'daki başka bir minyatürde de aynı şekilde görülmesi bu düşüncüyü onaylar niteliktedir (Görsel-6).

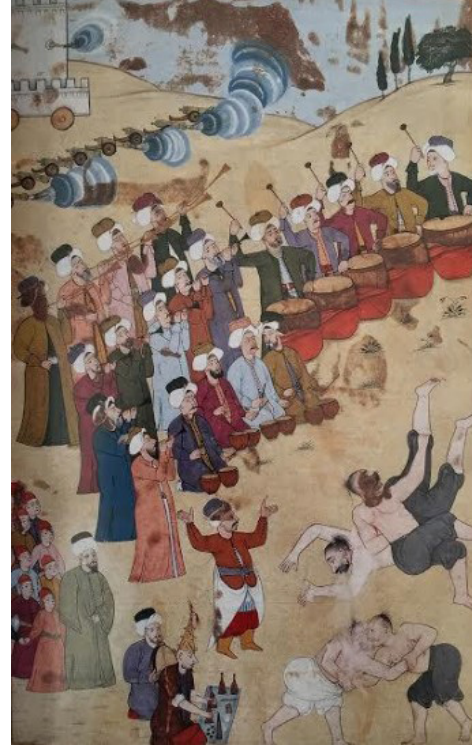


Görsel 6.

Nakkaş Osman, Pehlivanlar Güreşirken, Surname-i Hümayun

Yine Osmanlı Döneminden, III. Ahmed'in dört oğlu için 1720 tarihinde düzenlenen şenliklerin anlatıldığı Seyyid Vehbi tarafından kaleme alınan ve Levni tarafından resimlenen Surname-i Vehbi'de yer alan güreş tasvirlerinden bir tanesi (Görsel-7) ele alındığında; kompozisyonun arka planında üzerinde birkaç tane ağacın yer aldığı tepelerden oluşan arazi ile bu arazinin hemen eteklerinde bulunan patlayan topların havada bıraktığı barut izinin gökyüzünde bulutumsu bir görüntü oluşturduğu görülmektedir. Kompozisyonun orta bölümünde ise soldan sağa diyagonal biçim-

de dizilmiş mehter takımı yer almaktadır. Mehter takımının düzen ve hareketleriyle arka planda patlayan topların havada bıraktığı dumandan şenliğin yeni başlamış olduğu izlenimi oluşmaktadır. Kompozisyonun ön sağ tarafında güreşir vaziyette iki çift pehlivan ve kompozisyonun ön sol tarafındaysa başında sivri başlık ve önünde yağ şişeleri olan bir figür oturur vaziyette görülmektedir. Söz konusu figürün önündeki yağ şişelerinden güreş türünün yağlı güreş olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 7.

Levni, Surname-i Vehbi

Kompozisyondaki güreşçilerin saçlarının Türk kültüründe perçem diye isimlendirilen saç stilinde olduğu görülmektedir. Pehlivanlıkta "perçem bırakmak" çok eski bir Türk geleneğidir. Osmanlı döneminde de pehlivanlar tarafından, söz konusu geleneğin etkisiyle, savaşlarda daha etkili görünmek, düşmanın veya rakibin yüreğine korku salmak ya da daha rahat güreşebilmeleri için başın üst kısmında bir tutam uzun saç bırakılarak, başın diğer kısımlarındaki saçlar usturayla kazıtılmıştır (Yüksel, 2018).

Bu ve benzeri birçok açıdan kompozisyonda görülen pehlivanların kılık-kıyafetleri Surname-i Humayunda yer alan Nakkaş Osman'a ait güreş sahnesinde görülen pehlivanlarla aynı özellikleri göstermektedir. Hatta yağcının başındaki külahın biçim özelliklerinin de aynı olduğu anlaşılmaktadır. Burada farklı olan kompozisyonun ön planında güreşçilerle mehter takımı arasında dikilen, üzerinde açık kahve renk tonlarına sahip kaftanla, kemerine bağlanmış beyaz bir kumaş ve ayağında sarı çizmeler görülen figürdür.

Söz konusu figür günümüzde "cazgır" tanımlamasıyla bilinen, Osmanlı Dönemindeyse "salavatçı, temaşacı, duacı ve meydan şeyhi" gibi isimlerle anılan yağlı güreş müsabakalarında güreşen pehlivanları isim ve namlarıyla, güreş oyunlarında gösterdikleri hünerleriyle birlikte izleyiciye şiirsel mısralar ve dualarla tanıtan, seyirciyi coşturarak müsabakaları başlatan kişiyi tasvir etmektedir (Eren, 1999).

Bu bağlamda hem Nakkaş Osman hem de Levni'ye ait Osmanlı

Dönemi şenliklerine ait güreş müsabakalarının görüldüğü söz konusu minyatür örnekleri hem sarayın ve halkın güreşe olan ilgi ve sevgisini ortaya koymaları açısından hem de eski Türklerde sağlık, motivasyon ve savaşa hazırlık gibi yönlerden şenliklerde yapılan kıran kırana güreş geleneğinin usul, uygulama, teknik, kılık-kıyafet vb. gibi açılardan özüne uygun biçimde sürdürüldüğünü belgelemeleri açısından da önem arz etmektedir.

Buraya kadar ki incelemeler sonucunda, Osmanlı Dönemi'nde güreşin eski Türk geleneklerine uygun olarak yapıldığı ve nakkaşlarca da hiçbir deformasyona uğratılmadan gerçeğe uygun biçimde eserlerinde betimlendiği söylenebilir.

Osmanlı Dönemi minyatürlerinde kendisine yer bulan ata sporu güreşin Cumhuriyet Dönemi resim sanatında da sevilen bir tema olarak birçok ressam tarafından eserlere konu edildiği görülmüştür. Ancak konu sınırlılığı göz önüne alınarak bu hususta istikrarlı tutum sergiledikleri anlaşılan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Ercan Gülen, Fahri Sümer, Hasan Saygın, İlhami Atalay, Mahmut Cüda ve Mustafa Aslier'e ait eser örneklerinin araştırma kapsamında incelenmesi uygun görülmüştür.

Bu bağlamda Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1938 tarihli "Kırkpınar" isimli çalışması (Görsel-8) ele alındığında; eserin isminden tarihi Kırkpınar yağlı güreşlerinden bir kesitin ele alındığı anlaşılmaktadır. Kompozisyonda arka planda görülen mavi renk tonlarına sahip bir dağ ve üzerinde gri ve sarı renk tonlarından oluşan gökyüzü görülmektedir. Ön planda ise kompozisyonun sağ tarafından başlayarak sol orta kısmına kadar hilal şeklinde dizilmiş kalabalık seyirci topluluğu görülmektedir. Sol ön taraftaysa güreşmek üzere eşleşmiş pehlivanlarla, bu pehlivanlarla izleyicilerin arasında kompozisyonun merkezinde güreşen bir çift pehlivan görülmektedir. Bu iki pehlivanla arka plandaki seyirciler arasında kalan merkeze yakın noktadaysa davulcu yer almaktadır. Pehlivanların üzerlerindense kispet denilen geleneksel yağlı güreş kıyafeti bulunmaktadır. Kompozisyondaki soğuk renk tonlarının hâkimiyeti güreşçiler ve güreş meydanındaki çimler üzerinde görülen sıcak renk tonlarıyla dengelenmiştir.



Görsel 8.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Kırkpınar*, 1938, Karton Üzerine Yağlıboya, 33 x 48 cm

Bu noktada araştırma konusunun daha iyi kavranması açısından tarihi Kırkpınar yağlı güreşlerinin Türk halk kültüründeki yerine değinmek uygun olacaktır.

Bu husustaki en yaygın rivayete göre; Orhan Gazi'nin Rumeli'de Türk hâkimiyeti kurma fikrini filiyata dökmek isteyen oğlu Süleyman Paşa, yanına aldığı kırk yiğitle Rumeli'ye geçer. Her molada

hem dinlenip hem de güreşen bu yiğitlerden ikisi bir türlü yenişemez ve Hıdırellez günü Ahırköy Çayırlığına gelindiğinde yeniden güreşe tutuşurlar. Ancak burada da uzun süre yenişemeyen pehlivanların solukları kesilir ve oracıkta can vererek şehit olurlar. Arkadaşları bu yiğitlerin cansız bedenlerini oradaki bir incir ağacının altına defnettikten sonra Edirne üzerine akın ederler. 1357'de Edirne'yi geçici olarak üçüncü defa fetheden bu yiğitler bir zaman sonra Ahırköy Çayırlığına geri döndüklerinde arkadaşlarını defnettikleri incir ağacının dibinden bir suyun çıktığını görürler. Bu olay üzerine "Kırkı bunlar, bu yakaya ilk ayak basanlardı bunlar" diyerek, o yere "Kırkpınar" ismini verirler (Şefik, 1953). 1361 yılındaysa I. Murat Hüdavendigâr Edirne'nin dördüncü fethini gerçekleştirdikten sonra aynı yılın yazında bu kırk yiğit akıncı anısına kendisinin de katıldığı bir güreş müsabakası düzenler. Bu güreş müsabakası, "Kırkpınar Güreşleri" ismiyle tarihe geçmiş olup bugüne kadar her sene düzenlenerek gelmiştir. Kırkpınar Yağlı Güreş Festivali 2010 yılında UNESCO'nun "İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi"ne giren Dünya'daki tek güreş organizasyonudur (Şefik, 1953).

Cemal Tollu'nun "Yağlı Güreş" isimli çalışması (Görsel-9) ele alındığında; eserin adından da anlaşıldığı üzere geleneksel yağlı güreşe ait bir sahne görülmektedir. Kompozisyonun ön planında, geleneksel yağlı güreş ruhuna uygun olarak üzerlerine sadece kispet giyinmiş dört pehlivan görülmektedir. Birisi ayakta diğeri eğilmiş halde yağlanıyorken ikisi de güreşiyorken betimlenen pehlivanlar neredeyse tüm kompozisyon yüzeyini kaplamıştır. Eğilen pehlivanın üzerinde kalan arka plandaysa müsabakayı izleyen seyircilerle şenliklerin en vazgeçilmez figürü davulcu görülmektedir. Oturmuş ve uzanmış halde seyircilerin olması müsabakanın uzadığını göstermektedir. Arka plandaki mavi renk tonlarına sahip gökyüzüyle meydanın yeşil renk tonlarına sahip çimleri, hem zeminde, hem de pehlivanlar üzerinde kullanılan sarı ve kırmızı renğin açık tonlarıyla sıcak-soğuk renk ilişkisi açısından dengelenmiştir.



Görsel 9.

Cemal Tollu, *Yağlı Güreş*, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu

Ercan Gülen'in "Kırkpınar" isimli çalışması (Görsel-10) ele alındığında; çalışmanın isminin Kırkpınar olması güreş türünün yağlı güreş olduğunu ortaya koymakla birlikte, kompozisyonun sağ alt tarafında görülen ve Anadolu'da ibrik diye isimlendirilen yağ kabı bu durumu adeta tescillemektedir. Yine kompozisyonun sol ön tarafında geleneksel yağlı güreş ruhuna uygun olarak davul görülmektedir. Kompozisyonun ön planında geleneksel yağlı güreş

kiyafeti olan kispetleriyle görülen bir çift pehlivan birbirlerine el ense ile yoklama çeker halde betimlenmiştir. Pehlivan figürlerinin kompozisyonun ön planında en alttan en üste kadar geniş bir yüzeye hâkim halde resmedilmeleri, sahip oldukları güç ve kuvvetin tesirinin izleyici üzerinde daha güçlü hissedilmesini sağlamaktadır. Linol baskı tekniğinin uygulama özelliklerinden kaynaklanan açık-koyu renk tonlarındaki çizgisel hareketlerle güreş ruhuna uygun olarak kompozisyona dinamizm katmaktadır.



Görsel 10.

Ercan Gülen, Kırkpınar, 1995, Linol Baskı 19/19, 43,5x51 cm

Fahri Sümer'in "İsimsiz" adlı çalışması (Görsel-11) ele alındığında; kompozisyonun sağ orta kısmından sol üst kısmına kadar dizilmiş kadın, çocuk ve erkeklerden oluşan izleyicilerle sol tarafta dizilmiş davul ve zurna çalan figürler eşliğinde kompozisyonun ön planında güreşen iki çift pehlivan görülmektedir. Kompozisyonun ön sol tarafında görülen kazan etrafında yağlanan ve yağlanmayı bekleyen toplam üç adet pehlivandan, güreş türünün yağlı güreş olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda güreşçilerin üzerinde ki kiyafetin de geleneksel yağlı güreş kıyafeti kispet olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 11.

Fahri Sümer, İsimsiz, 1987, Gravür, 34x28 cm

Hasan Saygın'a ait "Pehlivanlar" isimli çalışma (Görsel-12) ele alındığında; boya akıtmaları ve lekelerle oluşturulmuş soyut bir mekân içerisinde iki çift pehlivan kompozisyona hâkim bir edayla güreşiyorken betimlenmiştir. Pehlivanların üzerlerinde geleneksel yağlı güreş kıyafeti kispet olduğu net olarak görülmekle birlikte, ışığın etkisi ile vücutlarına sürdükleri yağdan kaynaklanan ışıltılı yansılardan da, sanatçının geleneksel yağlı güreşlerden bir karreyi betimlediği açıkça anlaşılmaktadır.



Görsel 12.

Hasan Saygın, Pehlivanlar II, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm

İlhami Atalay'a ait "Yağlı Güreş" isimli çalışma (Görsel-13) ele alındığında; çalışmanın ismi güreş türünün geleneksel yağlı güreş olduğunu ortaya koymaktadır. Kompozisyonda güreşir vaziyette görülen iki pehlivandan bir tanesinin bir eliyle rakibinin kispetinin bel kısmından diğer eliyle de yine rakibinin kispetinin paça kısmından kavrayarak tuş etmek üzere olduğu görülmektedir. Ayrıca kâğıt üzerine mürekkeple çalışılmış kompozisyonda güreşçi figürlerinin üzerinden yere doğru akar vaziyette görülen açık-koyu renk tonlarındaki mürekkep lekelerinin yağlı güreşin ruhuna uygun olarak izleyicinin düşünce dünyasında yağ kavramıyla ilişki kurulmasını sağladığı söylenebilir.



Görsel 13.

İlhami Atalay, Yağlı Güreş, 2012, Kağıt Üzerine Mürekkep, 100x70 cm

Mahmut Cüda'ya ait "Selimiye Camii Önünde Kırkpınar" isimli çalışma (Görsel-14) ele alındığında; çalışmanın isminden Edirne Selimiye Camii önünde düzenlenen geleneksel Kırkpınar yağlı güreşlerinden bir karenin betimlendiği anlaşılmaktadır.

Zira Osmanlı Döneminde geleneksel Kırkpınar yağlı güreşlerinin yapıldığı, Edirne'yi Ortaköy'e bağlayan 35 kilometrelik yolun üzerindeki Simavina (Samona) ve Sarı-Hızır köyleri arasında bulunan düz çimenlik yer olan Kırkpınar, Balkan Savaşlarından sonra 1913'de Yunanistan'a bırakılmıştır. Bu nedenle güreşler bu tarihten I. Dünya Savaşı sonuna kadar Edirne ile Mustafa Paşa yolu arasında kalan Viran tekke denilen yerde yapılmış olup, 1923 yılından bugüne Edirne Selimiye Camiine yaklaşık 1 kilometrelik mesafede bulunan Sarayçı denilen bölgedeki çimenlik alanda yapılmaktadır (Kahraman, 1989b).

Bu açıklamadan sonra tekrar kompozisyona dönüldüğünde ön planda güreşir vaziyette bir çift pehlivan görülmektedir. Güreşçilerin etrafında davulcu ve zurnacı ile kadın, erkek ve çocuklardan oluşan izleyicilerle meyve sebze tezgâhları başında izleyicilere satış yapan insanlar görülmektedir. Bu durum Kırkpınar panayır havasının izleyici tarafından kuvvetle hissedilmesini sağlamaktadır. Arka planındaysa tüm ihtişamı ile Selimiye Camii görülen kompozisyonda mavi ve yeşilden oluşan soğuk renk tonlarının hâkimiyeti sarı ve turuncudan oluşan sıcak renk tonlarıyla dengelenmiştir. Kompozisyondaki kadın, erkek ve çocuklardan oluşan izleyici kitlesinin meraklı bakışları ise Anadolu Türk toplumunun güreşe olan ilgisini ortaya koyar niteliktedir.



Görsel 14.
Mahmut Cüda, *Selimiye Camii Önünde Kırkpınar*, 1949, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 91,5x122 cm

Son olarak Mustafa Aslıer'in "Pehlivanlar" isimli eseri (Görsel-15) ele alındığında; simetrik kompozisyon özelliklerine sahip çalışmada kompozisyonun üç plan halinde kurgulandığı görülmektedir. Kompozisyonun ön planında neredeyse yüzeyin üçte ikisini kaplayan güreşçi figürleri yer almaktadır. Orta planın sol tarafında birinin elinde zurna diğerinin elinde davul olan iki erkek figür görülmektedir. Yine orta planın sağ tarafında birisi oturur halde diğeri ayakta duran iki erkek figür daha yer almaktadır. Ayaktaki figürün yanında görülen iki adet testi güreş türünün yağlı güreş olduğunu ortaya koymaktadır. Arka plandaysa yüksekçe bir platform üzerinde oldukları anlaşılan sıralı ve oturur halde kalabalık bir erkek izleyici topluluğu görülmektedir. Siyah-beyaz renk etkisiyle açık-koyu leke dengesi gözetilerek kurgulanan kompozisyonda güreşçiler üzerinde kullanılan geniş leke alanları ilgiyi buraya çekmektedir. Güreşçiler ve zemin üzerinde görülen Türk kültürüne ait

kökene çok eskilere dayanan simgesel bitki motifleriyse söz konusu ilgiyi daha da artırmaları ve güreş kültürünün en az bu motifler kadar eski olduğunu hissettirmeleri açısından kompozisyonun önemli tamamlayıcı öğelerindedir.



Görsel 15.
Mustafa Aslıer, *Pehlivanlar*, 22x32 cm, Linol Oyma Baskı

Sonuç

Günümüzden en az 5000 yıl evvel Türk ulusunda yapıldığı düşünülen ve milli, ekonomik, dini, sosyal yapı ve yaşamın neredeyse her safhasında görülen güreşin, göç yollarıyla Batı'ya yayıldığı ve Türklerle birlikte Anadolu'ya geldiği anlaşılmıştır. Anadolu'da ise Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde açılan pehlivan tekkeleri ve Cumhuriyet Döneminde kurulan Türkiye Güreş Federasyonu ile güreşin gelişmesi ve yaygınlaşması yönünde ciddi çabalar gösterildiği görülmüştür.

Söz konusu çabaların sonucu olarak, geleneksel güreşlerden Karakucak ve Yağlı Güreşin Anadolu'da en yaygın ve en ilgi duyulan güreşler olduğu görülmekle birlikte, XX. yüzyıldan itibaren Batılıların minder güreşlerine de ilgi duyulduğu anlaşılmıştır. Hatta 1923-1950 yılları arasında minder güreşinin süratle yurda yayıldığı ve Türk güreşçilerinin bu dalda Balkan, Avrupa ve Olimpiyat Şampiyonalarında önemli başarılar elde ettikleri gözlemlenmiştir. 1950'lerden sonraysa Türk ekiplerinin, zaman zaman tatisminkâr neticeler alamamış olsalar da ata sporu güreşte dünya sıralamasında daima ilk sıralarda yer aldıkları anlaşılmıştır.

Sosyal, kültürel, inançsal, folklorik vb. gibi yönlerden geçmişten günümüze Türk toplumunun gönlünde taht kurduğu görülen güreşin Anadolu Türk resim sanatında da sevilen bir tema olarak birçok esere konu olduğu tespit edilmiştir.

Bu bağlamda Anadolu Türk resim sanatında güreşle alakalı ilk örnekler Osmanlı Dönemi minyatürlerinde rastlanmıştır olup, konu kapsamında incelenmek üzere tercih edilen Osmanlı Dönemi Nakkaşlarından Nakkaş Osman ve Levni'ye ait eser örneklerinde, güreşçilerin geleneksel güreş ruhuna uygun olarak kispetleriyle betimlendikleri görülmüştür. Söz konusu örneklerde geleneksel güreş kültürüne uygun olarak salavatçı/cambaz ve yağcı gibi güreşin vazgeçilmez figürleri ile Türk güreş müsabakalarına bin yıllardır eşlik eden davulcu ve zurnacının da yer aldığı tespit edilmiştir. Ayrıca Osmanlı Dönemi güreşçilerinin çoğunun, eski Türk Alplerinin savaşlarda daha etkili görünmek, düşmanın yüreğine korku salmak ve daha rahat güreşebilmek amacıyla başlarının üst kısımlarında bıraktıkları ve "perçem" olarak isimlendirilen saç

stiline sahip oldukları görülmüştür.

Cumhuriyet Dönemi Türk resminde ise Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Ercan Gülen, Fahri Sümer, Hasan Saygın, İlhami Atalay, Mahmut Cüda ve Mustafa Aslier'e ait güreş konulu eser örneklerinin tamamında Türk güreş kültürünün geleneksel ruhuna uygun olarak geleneksel yağlı güreşe ait yorumlamalara yer verildiği anlaşılmıştır.

Anadolu'da yağlı güreş dışında karakucak, aba ve şalvar/don güreşlerinin de yapılıyor olmasına rağmen, eserlere yağlı güreşin konu olduğu görülmüştür. Bu durumun, Kırkpınar gibi yüz yıllardır düzenlenen yağlı güreş organizasyonlarının güçlü bir tanıtımına sahip olmasıyla sanatçıların dikkatini daha çok çekmesinden ve onları cezbetmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Zira genel olarak eserlere verilmiş Yağlı Güreş ve Kırkpınar adları bu durumu destekler niteliktedir. Bunun dışında Cumhuriyet Dönemi resim sanatında görülen güreş tasvirlerinde eski Türk güreş geleneklerine uygun olarak, güreşçilerin üzerlerinde sadece kispet denilen giysinin olduğu görülmüştür. Çoğu eserde görülen yağ kabı, davul ve zurna ise geleneksel güreş ruhunun günümüzde de aynı şekilde yaşadığını göstermektedir. Ele alınan eserlerin birçoğunda genel olarak halktan kadın, erkek ve çocukların görülmesiyle Türk toplumunun güreşe olan ilgi ve sevgisinin asırlardır değişmediğini ortaya koymaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir - A.D., B.O.; Tasarım - A.D., B.O.; Materyaller - A. D., B. O. ; Denetleme - A.D., B.O.; Kaynaklar - A.D., B.O.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi - A.D., B.O.; Analiz ve/veya Yorum - A.D., B.O.; Literatür Taraması - A.D., B.O.; Yazıyı Yazan - A.D., B.O.; Eleştirel İnceleme - A.D., B.O.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept - A.D., B.O.; Design - A.D., B.O.; Materials - A. D., B. O.; Supervision - A.D., B.O.; Resources - A.D., B.O.; Data Collection and/or Processing - A.D., B.O.; Analysis and/or Interpretation - A.D., B.O.; Literature Search - A.D., B.O.; Writing Manuscript - A.D., B.O.; Critical Review - A.D., B.O.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- And, M. (1993). 16. Yüzyılda İstanbul kent-saray-günlük yaşam. Akbank Kültür Sanat Kitapları.
- Atalay, B. (1943). *Divanü Lügat-it Türk Dizini*. Türk Dil Kurumu Yayını.
- Atasoy, N. (1997). *1582 Surname-i Hümayun düğün kitabı*. Koçbank Yayınları.
- Bahodirovich, F. S. (2022). History of wrestling sports. *Texas Journal of Multidisciplinary Studies*, (7), 219-223.
- Dalkıran, A. (2018). Çağdaş Türk resminde hayvan mücadele sahneleri. *Tarih'in Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (19), 1-31.
- Eberhard, W. (Mayıs 1940). Çin kaynaklarına göre Türkler ve komşularında spor. N. Turgun Uluğtuğ, (Çev.). *Ülkü*, 15 (87), 209-215.
- Eren, H. (1999). *Türk dilinin etimolojik sözlüğü* (2. Baskı). Bizim Büro Basımevi.
- Gül, M. (2011). *Karakucak güreşi ve Karakucak güreşlerinin modern Türk güreşine katkısı*. C. Kabakçı (Ed.). Kahramanmaraş Uluslararası Karakucak ve Kısa Şalvar Güreş Sempozyumu. Kahramanmaraş Belediyesi Yayını, 107-114.
- Gümüş, A. (1972). *Teknik güreş ve ustaları*. Tercüman Gazetesi Yayını.
- Güven, Ö. (1992). *Türklerde spor kültürü*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Güven, Ö. (1999). *Türklerde spor kültürü* (Genişletilmiş 2. Baskı). Atatürk

Kültür Merkezi Yayını (172).

- İmamoğlu, O. (2011). *Türkiye'de Karakucak güreşine ilginin araştırılması*. C. Kabakçı (Ed.). Kahramanmaraş Uluslararası Karakucak ve Kısa Şalvar Güreş Sempozyumu. Kahramanmaraş Belediyesi Yayını, 48-63.
- İşcan, F. (1988). *Türklerde spor*. T.C. Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı beden terbiyesi ve Spor Genel Müdürlüğü Yayınları (55).
- Kahraman, A. (1989a). *Cumhuriyete kadar Türk güreşi* (Cilt 1). Kültür Bakanlığı Yayınları (1028).
- Kahraman, A. (1989b). *Cumhuriyete kadar Türk güreşi* (Cilt 2). Kültür Bakanlığı Yayınları (1029).
- Ercilasun, A. B. (1991). *Karşılaştırmalı Türk lehçeleri Sözlüğü I*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Keten, M. (1993). *Türkiye'de spor* (Yeniden düzenlenmiş 2. Baskı). Polat Ofset.
- Köse, L. (1997). *Güreşe damgasını vuranlar*. Prestij Ajans Matbaacılık.
- Ögel, B. (1998). *Türk mitolojisi*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öngel, H. B. (2001). *Türk Kültür Tarihinde spor*. Kültür Bakanlığı Yayınları (2564).
- Özdemir, M. (2018). Türk Kültüründe pehlivanlık kavramı. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 5 (12), 558-564.
- Pepe, K. (2011). *Geleneksel Türk güreşlerinden Karakucak ve Yağlı Pehlivan güreşlerinin Türkiye'deki yaygınlık durumunun bölgesel ve yöresel açıdan incelenmesi*. C. Kabakçı (Ed.), Kahramanmaraş Uluslararası Karakucak ve Kısa Şalvar Güreş Sempozyumu, Kahramanmaraş Belediyesi Yayını, 64-72.
- Parlatır, İ., Gözaydın, N., Zülfişkar, H., Aksu, B. T., Türkmen, S. & Yılmaz, Y. (1988). *Türkçe sözlük II*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Şahin, M. (2003). *Türk spor kültüründe Aba güreşi*. Nobel Basımevi.
- ŞEFİK, E. (1953). *Tarihi Türk güreşleri*. İstanbul Fethi Derneği Yayınları (20).
- Tezcan, S. & Boeschoten, H. (2001). *Dede Korkut Oğuznameleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Yıldıran, İbrahim. (Ocak 1996). Uygulama nedenleri ve fonksiyonları bakımından Türk kültürünün erken devirlerinde bazı sportif aktivitelerin görünümü. *Gazi Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, 1 (2), 47-57.
- Yıldız, D. (1979). *Türk spor tarihi*. Eko Matbaası.
- Yoon, J. (2002). Physiological profiles of elite senior wrestlers. *Sports Med*, 32(4), 225-33.
- Yüksel, Y. (Spring 2018). Klasik Türk şiiirinde güreş ve pehlivanlık. *Journal of Turkish Language and Literature*, 4 (2), 589-616.

İnternet Kaynakça

- Yiğit, F. M. (2019, 03 Mayıs). (Proto) Ön Türklerin Altın Çağları. <https://turkologfatihmehmetiyigit.blogspot.com/2019/05/turklerin-altin-cagi-1-turkmenistann.html> adresinden 04 Ağustos 2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

- Güven, Ö. (1999). *Türklerde spor kültürü* (Genişletilmiş 2. Baskı). Atatürk Kültür Merkezi Yayını (172).

Görsel 2.

- İmamoğlu, M. & İmamoğlu, G. (2019). Eski Çağ Ön Asya, Anadolu ve Afrika Uygarıklarına ait güreş görsellerinde yer alan benzerlikler ve farklılıklar. *Turkish Studies Social Sciences*, 14 (4), 1515-1523.

Görsel 3.

- Yiğit, F. M. (2019, 03 Mayıs). (Proto) Ön Türklerin Altın Çağları. <https://turkologfatihmehmetiyigit.blogspot.com/2019/05/turklerin-altin-cagi-1-turkmenistann.html> adresinden 04 Ağustos 2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 4.

Yiğit, F. M. (2019, 03 Mayıs). (Proto) Ön Türklerin Altın Çağları. <https://turkologfatihmehmetiyigit.blogspot.com/2019/05/turklerin-altin-ca-gi-1-turkmenistann.html> adresinden 04 Ağustos 2022 tarihinde alınmıştır.

Görsel 5.

Atasoy, N. (1997). *1582 Surname-i Hümayun düğün kitabı*. Koçbank Yayınları.

Görsel 6.

Atasoy, N. (1997). *1582 Surname-i Hümayun düğün kitabı*. Koçbank Yayınları.

Görsel 7.

Dervişoğlu, M. (2021). Surnamelerde güreşe dair bilgiler ve bunların değerlendirilmesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14 (34), 524-543.

Görsel 8.

Olçay, S. (2012). *Geçmişten günümüze Türk resim sanatından esintiler*. Konya Medaş Sanat Galerisi Yayını.

Görsel 9.

Raimonsibilo Wordpress. (2011, 22 Mart). Cemal Tollu-Yağlı Güreş. <https://raimonsibilo.wordpress.com/2011/03/22/istanbul-modern-museum-10-03-11/cemal-tollu-yagli-gures-grease-wrestling/> adresinden 10 Mayıs 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 10.

Giray, K. (2009). *"Türk Sanatında özgün baskı ustaları"* Ziraat Bankası Koleksiyonu Cilt 3. (1. Baskı). Ziraat Bankası Yayınları.

Görsel 11.

Galeri Soyut. (2023, Mart 30). Fahri Sümer. https://www.galerisoyut.com.tr/ngg_tag/fahri-sumer/ adresinden 30 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 12.

Galeri Soyut. (2019, Mart 06). Hasan Saygın. <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/hasan-saygin/artworks/page/3> adresinden 06 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

Görsel 13.

Pinimg. (2019, 09 Mart). *Yağlı Güreş, 70 x 100 cm, kağıt üzerine mürekkep*. <https://i.pinimg.com/1200x/50/b2/9 d/50b29db1c728f5543e9ddf8bde50dd0c.jpg> adresinden 09 Mart 2019 tarihinde alınmıştır.

Görsel 14.

Portakal Bahar Müzayesi Online Katalog. (2023, 30 Mart). Mahmut Cuda. <http://www.rportakal.com/Article.aspx? PageID=173&ArticleID=2038> adresinden 30 Mart 2023 tarihinde alınmıştır.

Görsel 15.

Kocaman Akgül, E. (2014). Cumhuriyet Döneminde geleneksel tarzda çalışan Türk ressamalar [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Pamukkale Üniversitesi.

Structured Abstract

The history of sports began when mankind struggled with the harsh natural conditions, began to dominate it, and developed their body and muscles, which are an important tool to protect against the dangers of nature. At first, it is obvious that sports are not done for the purpose of spending one's excess energy, protecting one's health and beauty, making use of one's free time, contributing to peace and tranquility, or providing economic benefits. In this respect, the individual's struggle with the environment, arising from the need to ensure protection and security, is as old as human history. Some drawings from the earliest periods of history reveal that many of today's sports began to emerge at that time. However, most of the drawings in question, which are considered the historical beginnings of the sport, are related to war. Activities related to the individual's instinct to protect himself, such as running, climbing and jumping to escape from the enemy or catch his prey, have gone down in sports history as various branches of athletics. The struggle that human beings engage in directly with physical strength, with animals or other people, without the need for any weapons or tools, gave rise to wrestling.

Archaeological and petroglyph data show that wrestling, the first and most natural combat sport between two creatures, began in human history. The data in question reveals that wrestling was practiced at least 3000 years before Christ in the Turkish nation, whose life was spent in constant struggle with nature.

It has been understood that wrestling, which is thought to have been practiced in the Turkish nation at least 5000 years ago and is seen in almost every phase of national, economic, religious, social structure and life, spread to the West through migration routes and came to Anatolia with the Turks. In Anatolia, it has been observed that serious efforts were made to develop and popularize wrestling with the wrestler lodges opened during the Seljuk and Ottoman Periods and the Turkish Wrestling Federation established during the Republic Period.

As a result of these efforts, it is seen that traditional wrestling Karakucak and Oil Wrestling are the most common and most popular wrestling in Anatolia. It has been understood that Westerners have also been interested in mat wrestling since the 20th century. In fact, it was observed that mat wrestling spread rapidly throughout the country between 1923 and 1950 and Turkish wrestlers achieved significant success in this branch in the Balkan, European and Olympic Championships. After the 1950s, although Turkish teams could not get satisfactory results from time to time, it was understood that they were always at the top of the world rankings in the ancestral sport of wrestling.

It has been determined that wrestling, which has been seen to have a place in the hearts of the Turkish society from past to present in terms of social, cultural, religious and folkloric etc. aspects, has been the subject of many works as a popular theme in Anatolian Turkish painting art.

In this context, the first examples of wrestling in Anatolian Turkish painting were found in Ottoman Period miniatures, in the examples of works belonging to Nakkaş Osman and Levni, two of the Ottoman Period Miniaturists who were preferred to be examined within the scope of the subject, it was observed that the wrestlers were depicted with their kispets (wrestler's tights) in accordance with the traditional wrestling spirit. It has been determined that in the examples in question are also included, in accordance with the traditional wrestling culture, indispensable figures of wrestling such as prayer/acrobat and oilman, as well as drummers and zurna players who have accompanied Turkish wrestling competitions for thousands of years. In addition, it has been observed that most of the wrestlers of the Ottoman Period, the old Turkish Alps, had a hair style called "perçem", which they left on the top of their heads in order to look more effective in battles, to strike fear into the hearts of the enemy and to wrestle more comfortably.

In Republican Period Turkish painting, it is understood that all examples of wrestling-themed works by Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Ercan Gülen, Fahri Sümer, Hasan Saygın, İlhami Atalay, Mahmut Cüda and Mustafa Aslier include interpretations of traditional oil wrestling in accordance with the spirit of Turkish wrestling culture.

Although karakucak, aba and shalwar/underwear wrestling are also performed in Anatolia in addition to oil wrestling, it can be said that the reason why oil wrestling is the subject of the painting works is that oil wrestling organizations such as Kırkpınar, which have been held for centuries, have strong promotion and attract the attention of artists more and interest them. Because the names which are generally given to the works such as Oil Wrestling and Kırkpınar, support this situation. Apart from this, in the wrestling depictions seen in the painting art of the Republic Period, it was seen that the wrestlers wore only clothes called kispet, in accordance with the old Turkish wrestling traditions. The oil container, drum and zurna seen in most of the works show that the traditional wrestling spirit still lives on today. The fact that women, men and children from the general public are seen in many of the works discussed reveals that the Turkish society's interest and love for wrestling has not changed for centuries.

Dijital Sanatta Küyerel Dokunuşlar

Glocal Touches in Digital Art

Atiye GÜNER 

Hasan Kalyoncu University, Faculty of Communication, Department of Visual Communication Design, Gaziantep, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 19.04.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 22.07.2024

Son Revizyon/Last Revision: 31.07.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 02.09.2024

Yayın Tarihi/Publication Date: 25.09.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Atiye GÜNER
E-mail: atiye.guner@hku.edu.tr

Cite this article as: Güner, A. (2024). Glocal touches in Digital Art. *Art and Interpretation*, 44, 13-21.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Öz

Dijitalleşme, genel olarak yaşamın her alanında analogdan dijital teknolojiye geçilen sosyal bir süreci ifade eder. Dijital teknolojinin bilgi/veriyi çok kısa sürede iletme, koruma, sıkıştırma çoğaltma özelliği, zaman, mekan, hız kavramlarını dönüştürerek dijitalleşme süreçlerini başlatmıştır. Bu süreçte sanatta dijital teknolojiye bağlı sanat türleri, sergileme ve sunum teknikleri ortaya çıkmıştır. Dijitalleşme süreçlerinin hızlanması aynı zamanda küreselleşme süreçlerini de hızlandırmıştır. Küreselleşmenin dijital teknoloji tabanlı olduğu düşünürlerce tartışılmıştır. Küreselleşme, ekonomi, kültürel, siyasi, sosyal vb. yaşamın tüm alanlarını etkilemiştir. Kültürel alanda küreselleşmenin kültürel homojenleşme ve kültürel heterojenleşme olarak türleri tartışılmıştır. Kültürlerin birbirine benzemesi homojenleşme üst başlığında incelenmiştir. Kültürel ayrılıkların farkedilip ortaya çıkarılması ise heterojenleşme üst başlığında incelenmiştir. Sosyolog Roland Robertson, 1990'larda küreselleşme terimi yerine, küreselleşme (globalization) ve yerelleşmenin(localization) dilsel bir karışımı olan 'küyerelleşme'(glocalization) terimini önerir ve terimin kullanımı 1990'larda artar. Küyerelleşmede hem küreselleştirici hem de yerelleştirici eğilimler eşzamanlı olarak bir arada bulunur. Sanat disiplininde küyerel bir yaklaşımdan söz edebilmek için sanat yapının küyerelleşmenin iki kilit unsuru olan küresel ve yerel bileşenlerden oluşması gerekir. Sanat açısından bakıldığında küyerel yaklaşımlar, yerel kimlik veya yerel değerlerle çağdaş sanat öğelerini birleştiren bir sentezdir. Bu çalışmada sanatçı Hakan Yılmaz ve Seyd Ahmet'in Geleneksel çini desenlerini özel algoritmalarla birleştirip kolaj haline getirdikleri Sonsuzluk Kapıları NFT Sergisi örneklem olarak seçilmiştir. Küyerelleşmenin iki bileşeni; yerel tasarım unsurları olan geleneksel motifler ve küresel sunum teknikleri sergide bir araya gelmiştir. Metropolitan Müzesi, Side Antik Tiyatro ve Bursa Zindankapı Galerisi'nde sergilenen Sonsuzluk Kapıları sergisinde geleneksel unsurların küyerel iletişim araçları ve sunum teknikleriyle birleştirilmesi, dijital sanatta küyerel bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir. Sanatta küyerel dokunuşların kültürel değerlerin korunmasına, tanıtılmasına ve yayılmasına aracı olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Küreselleşme, küyerelleşme, kültürel homojenleşme, kültürel heterojenleşme, NFT art

ABSTRACT

Digitalization, it generally refers to a social process of transition from analog to digital technology. The ability of digital technology to transmit, protect, compress and reproduce information/data in a very short time has initiated digitalization processes by transforming the concepts of time, space and speed. In this process, art types, exhibition and presentation techniques based on digital technology have emerged in art. The acceleration of digitalization processes has also accelerated globalization processes, and it has been emphasized by thinkers that globalization is based on digital technology. Globalization is economic, cultural, political, social, etc. It has affected all areas of life. In the cultural field, types of globalization as cultural homogenization and cultural heterogeneity have been discussed. The resemblance of cultures to each other has been examined under the heading of homogenization, and the recognition and discovery of cultural differences has been examined under the heading of heterogeneity. Sociologist Roland Robertson proposes the term 'glocalization', a linguistic mixture of globalization and localization, instead of the term globalization, and use of the term increases in the 1990s. In glocalization, both globalizing and localizing tendencies coexist simultaneously. In order to talk about a glocal approach in the art discipline, the work of art must consist of global and local components, which are the two key elements of glocalization. From an art perspective, glocal approaches are a synthesis that combines local identity or local values with contemporary art elements. In this study, the Gates of Infinity NFT Exhibition, in which artists Hakan Yılmaz and Seyd Ahmet combined traditional tile patterns with special algorithms and turned them into a collage, was chosen as an example. Two components of glocalization; Traditional motifs, which are local design elements, and global presentation techniques are brought together in the exhibition. In the Gates of Infinity exhibition exhibited at the Metropolitan Museum, Side Ancient Theater and Bursa Zindankapı Gallery, the combination of traditional elements with global communication tools and presentation techniques was considered as a glocal approach in digital art. It has been seen that glocal touches in art are instrumental in the protection, promotion and dissemination of cultural values.

Keywords: Globalization, glocalization, cultural homogenization, cultural heterogeneity, NFT art

Giriş

Küresel dünyanın en belirgin özellikleri hız, zaman, mekan kavramlarındaki dönüşümler ve giderek artan enformasyondur. Dijital teknoloji, küresel çapta iletişimi arttırmış, zaman, mekân ve hızı dönüştürerek yaşamın her alanında değişikliklere neden olmuştur. Dijital teknolojideki gelişmeler zaman mekân hız kavramlarını etkilediği gibi, mobilizasyonu yani hareketliliği de arttırmıştır. Mekanın kavranması ve kullanımı dönüşüme uğramıştır. Uzaklık, yakınlık, burası, orası, iç, dış kavramları belirsizleşmiştir. Elektronik iletişimde kullanılması ile başlayan dijital süreçler zaman ve mekânı sorun olmaktan çıkarmıştır (Erbaş, 2011, s. 191). Dijital teknoloji-deki gelişmeler, küreselleşmenin tüm alanlarında teknoloji merkezli çözümlerini gündeme getirmektedir. Örneğin Manuel Castells (2010, s. 69-70) Alvin Toffler (2018, s. 437), Yoneji Masuda (2004, s. 3-4) ve Jean Baudrillard (2017, s. 57) gibi kuramcılara göre dijital teknolojinin ilerlemesi ve küresel bazda topluları etkilemesi, teknoloji tabanlı ve birbirine benzeyen toplumlar ortaya çıkarmıştır. (Tözüm'e (2011, s. 155) göre de küreselleşme büyük ölçüde dijital teknolojiye bağlı bir dönüşüm sürecidir. Bilgisayar kullanımının artışı bilgi iletişim teknolojisindeki ilerlemeler ve iletişim ağlarının yaygınlaşması dijital teknolojinin küresel ölçekte kullanılabilirliğini sağlamaktadır. Dolayısıyla, küreselleşme sürecinde dijital teknolojinin büyük bir itici güç olduğu söylenebilir.

Dijital teknolojinin gelişmesi ile dijital sanat adı altında oluşturulan sanat formları ortaya çıkmıştır. Dijitalleşmeye bağlı olarak gelişen tüm yenilikler yeni sanatsal deneyimler yaratmaktadır. Sanal gerçeklik (VR), artırılmış gerçeklik (AR), karma gerçeklik (MR), genişletilmiş gerçeklik (XR) ve yapay zeka(AI) teknolojileri gibi izleyici içine alan, algılarını değiştirebilen farklı gerçeklikler sunan teknolojiler anlatım ve iletişim dilini de zenginleştirmektedir (Gao, 2022, s. 7-9). Ayrıca küreselleşme süreçlerinin sanatı daha hareketli, biennaller ve çağdaş sanat fuarları gibi küresel çapta oluşturulan sanat platformlarında sergilenen, disiplinlerarası bir yapıya ve aynı zamanda meta ve yatırım aracına dönüştürdüğü söylenebilir (Güner ve Gülaçtı, 2019, s. 247-252). Bu süreçlerde küreselleşmenin kültürel boyutları kültürel homojenleşme ve kültürel heterojenleşme de sanat yapıtlarında tema olarak kendini göstermektedir.

Dijital teknolojiye ve küreselleşmeye bağlı olarak değişen sadece sanat anlayışı, izleyici kavramı, sanat eserinin kendisi değil sanatın sergilenmesi ve korunması da dönüşmektedir. Örneğin blockchain teknolojisinin ortaya çıkışı dijital ortamda sanatın korunacağı bir teknoloji olarak görülmektedir. Blockchain teknolojisi, ilk olarak kripto para birimlerinde kullanılmıştır. Bununla birlikte gelişen blok zinciri teknolojisine bağlı olarak kripto varlıkların en popülerleri olan NFT (kripto sanat) ortaya çıkmıştır (Batur ve Yaseen, 2023, s. 111). NFT sanatın en temel özelliği ise dijital dosyaları benzersiz bir hale getirmesidir. NFT (Non-fungible token, değiştirilemeyen çip) yapıta atanan bir kimlik numarası gibi işlev görür. Bu numara, blockchain veri tabanında ve bir dizi veri bloğu içerisinde sınıflan-

dırılır. Kripto sanat, aslında, bir yapıt dosyasının benzersizliğine işaret eder ve küresel ölçekte onaylar (Arapoğlu,2021, s. 91-92).

Bu çalışmada küyerelleşme kavramının okunabileceği dijital çalışma; Sonsuzluk Kapıları Sergisi örneklem olarak seçilip Sonsuzluk Kapıları/Gate of Eternity bölümünde incelenmiştir. Hakan Yılmaz ve Seyit Ahmet'in Sonsuzluk Kapıları Sergisi 2022'de NFT koleksiyonu olarak sergilenir. Çalışmanın amacı; aslında farklı bir alan için tanımlanmış olan küyerel kavramının dijital sanatta yansımaları ortaya çıkarmaktır. Giriş Bölümünde dijital teknolojilerin küreselleşme ile ilişkisi irdelenmiş, kısaca dijital sanata değinilmiştir. Çalışma için seçilen örneklem Blockchain teknolojisinde korunmuş NFT Sergisi oluşu nedeniyle NFT art ve blockchain teknolojisi kısaca incelenmiştir. Küresel ve Küyerel Tanımları bölümünde kavramsal çerçeve çizilmiştir. Küyerelleşme Örnekleri Bölümünde bazı alanlardan küyerelleşme örnekleri verilmiştir. Sanat ve Tasarımda Küyerel Yansımalar Bölümünde Takashi Murakami'nin Superflat kavramı ve tasarımı ve Can-daş Şişman ve Deniz Kader'in video project mapping gösterimleri Yekpare (Monolithic) örnek verilmiştir. Tartışmalar ve Yorum Bölümünde bu çalışmada dijital sanatta küyerelleşme örneği olarak verilen Sonsuzluk Kapıları sergisinin basında çıkmış haber başlıklarına da atıfta bulunarak dijital teknolojiyle oluşturulan ve sergilenen yeni yorumun, yereli küresele taşıyan bir küyerelleşme örneği olduğu vurgulanmıştır. Bu çalışmada tüm bilgilerden yola çıkarak; dijital sanatta küyerel dokunuşların sanat olaylarının ve kültürel değerlerin küresel sanat ortamına tanıtılması, yerel değerlerin korunması ve sürdürülebilirliğinin sağlanması için bir araç olduğu sonucu öngörülmüştür.

Küresel ve küyerel Tanımları

Küreselleşme, ekonomide, politikada, kültür ve sanatta dünyanın tek bir bütün olarak algılanmaya başlanması ile birlikte başlayan sosyal ve kültürel bir süreçtir (Onat, 2002, s. 37). Küresel kelimesi TDK'da dünya ölçüsünde geniş bir bakış açısıyla benimsenen; global, küre ile ilgili olan şekilde tanımlanmıştır. Küreselleşme ise çok boyutlu bir sürece işaret eder. Küreselleşme olgusunun, durgun değil dinamik ve çok boyutlu bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Bu açıdan küreselleşme dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan insan, toplum ve devletler arasındaki iletişim ve etkileşimin karşılıklı bağımlılık geliştirerek giderek artması olarak tanımlanabilir (Bayar, 2008, s. 25-26). Küreselleşme; ekonomik, sosyal kültürel alanda artarak homojenleşen bir dünyayı ve bu homojenleşmeyle aynı anda var olan farklılığın onaylanıp sürdürülmesine yönelik diyalektik tepkiyi içeren bir süreçtir (Türkbağ, 2011, s. 275). Görüldüğü gibi Küreselleşme tanımlarında; küreselleşme çok boyutlu bir süreç olarak ifade edilmiştir. Küreselleşmenin kültürel boyutunun öne çıkışı, dünya çapında bir benzeşme süreci olarak görülen Batı modernleşmesiyle ilişkilendirilmiştir. Birçok düşünür Batı modernleşmesinin yaşamın pek çok alanında bir standartlaşmayı beraberinde getirdiğini savunmuştur (Bulubay, 2018, s. 58-59).

İletişim ve haberleşme teknolojilerindeki gelişmeler, kültürü de bu benzeşme sürecine kısmen de olsa dahil etmiş ve kültürlerin etkileşimini öne çıkarmıştır.

Küreselleşmenin kültürel alanda çözümlenmeleri kültürel homojenleşme ve kültürel heterojenleşme olmak üzere iki farklı durumu ortaya çıkarmıştır. Kültürel homojenleşme yaklaşımında, küreselleşmenin dünya üzerinde kültürler arasındaki ayrılıkları azaltıp birbirine benzer kültürlerin oluşmasında etkili olduğu görüşü hakimdir (Şen, 2008, s. 88-90). Kültür emperyalizmi, Amerikanlaşma, Kültür Endüstrisi, Kültürel Yabancılaşma, Kültürel Asimilasyon, Kültürel Entegrasyon kavramları kültürel homojenleşmeyle birebir ilişkilendirilmiştir (Bulubay, 2018, s. 63-67). Küreselleşmenin kültürel boyutunda homojenleşmenin olumsuz ve tartışılan yönü, dijital iletişim teknolojilerinin de etkisiyle, güçlü toplumların kültürel simgelerini, alışkanlıklarını, yaşam biçimlerini, sanatlarını diğer toplumlara kolaylıkla entegre edebilmeleri ile oluşan dünyada kültürel alandaki tektipleşme durumudur.

Zamanla, etkin bir kültürün, diğerleri üzerindeki üstünlüğüne dayalı fikirlerin eleştirilmesi ve homojenleşmiş küresel kültür durumuna karşı bir çözümlenme olarak yerellik, ana temalardan biri haline gelmiştir ve kültürel heterojenleşme yaklaşımları gündeme gelmiştir. Küresel kültür tanımını yapan Appadurai'ye göre (Aktaran Yetim, 2011, s. 131) küresel kültür, karmaşık ve çok katmanlı süreçlerden oluşmaktadır. Kültürel homojenleşme ve kültürel heterojenleşme arasındaki gerilim küresel ilişkilerin en önemli sorunudur.

Kültürel heterojenleşme yaklaşımında, tek bir küresel kültürün hakimiyetinden söz edilemeyeceği, küreselleşmenin tüm kültürleri bütünüyle özümsemediği gibi farklılaşmayı öne çıkardığı, melez kültürlerin oluştuğu ve yerel kültürlerin öne çıktığı düşünceleri hâkim olmuştur (Bulubay, 2018, s. 63). Kültürel heterojenleşmenin alanyazında melezleşme (hibritleşme) ve küyerelleşme olmak üzere iki alt başlıkta incelendiği görülür. Melezleşme veya hibritleşme, yaklaşımında, kültürel küreselleşme, tek bir tikelin belirlediği değil, geçmişten bugüne farklı kültürlerin katkı sağladığı bir olgu olarak kabul edilir (Bulubay, 2018, s. 68). Küyerel ise 1990'larda Roland Robertson'un küreselleşme yerine küyerelleşme kavramının kullanılmasını gerekli gördüğü bir kavramdır.

Roland Robertson küresel-yerel arasındaki gerilime farklı bir açıdan bakarak bu iki durumun birbirinin tamamlayıcısı olduğunu vurgular. Robertson'a göre (akt, Yetim 2011, s. 136) küreselleşme süreci iki zıt bölümden oluşmaktadır. Birbölümünü evrenselin yerelleşmesi diğer bölümünü tikelikler/yerelliklerin evrenselleşmesi oluşturmaktadır. Küyerelleşme (Glocalization) kavramının bu durum için daha uygun olduğu önerisinde bulunur. Küyerelleşme kavramı, küreselleşme (Globalization) ve yerel (local) kelimelerini kapsar ve küresel ile yereli harmanlayan bir süreci tanımlar (Robertson, 1995, s. 28). Küyerelleşme kavramını ilk kullanan Robertson değildir. Kavram, Japonca'da

küresel yerelleştirme anlamına gelen dochakuka sözcüğünden türetilmiştir. Anlamı modern tarım tekniklerinin Japonya'nın yerel koşullarına ve kültürüne uyarlanması demektir (Robertson, 1995, s. 28-29). 1980' lerde Japon iş dünyasının bu stratejiyi çok benimsemesiyle terimin kullanımı da yaygınlaşmıştır.

Robertson'a (1995, s. 28) göre yerelleşmenin küresele karşı olduğu söylenemez çünkü küyerelleşme küreselleşmenin diğer yüzüdür. Kültürel heterojenleşme, kültürel küreselleşmenin bir sonucu olarak kültürlerin farklılığına ve yerelliklerin öne çıkışına işaret eder. Küyerelleşmede ise yerel ve küresel olan birlikte sentezlenir.

Küyerelleşme örnekleri

Küyerelleşme işletme ve pazarlama stratejilerinde belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Örneğin McDonald's, KFC, Domino's, Coca-Cola, Nike vb. çokuluslu şirket markalarının pazarlama stratejilerinde hedef pazarın yerel kültürünü öne çıkarmaları işletme ve reklamcılık alanında küyerelleşmenin bir yansıması olarak görülebilir. Küresel pazarda 'French-fries' sistemiyle dünyanın birçok yerine yayılan çokuluslu şirketler her bir yerel kültüre küresel unsur eklemeyerek bir sentez oluşturmakta ve küyerelleşme örneği göstermektedirler (Erdoğan, 2020, s. 159-160). Örneğin çokuluslu bir şirket olan Coca Cola, pazarlama stratejilerinde kültürel farklılıkları kullanmaktadır. Farklı ülkelerdeki reklamlarında, o ülkenin geleneksel değerlerine dil, din, estetik, semboller gibi sahip olduğu unsurlara uygun reklam stratejileri oluşturmaktadır (Soyarat, 2018, s. 108). Görsel 1'de Coca-Cola 2024 Türkiye reklamlarında, ramazan ayında küresel bir ürün olan Coca-Cola ile ramazan ayının kalabalık aile ile açılan iftar sofrası, yani yerel değerlerimiz birlikte görülmektedir.



Görsel 1.

2024 Ramazan Ayı Coca-Cola Reklamı

Küyerelleşme, uluslararası işletmecilikte; çok uluslu işletmelerin yerel koşullara uygun üretim ve pazarlama süreçleri kullanmaları olarak ifade edilebilir. Örneğin turizm işletmeciliği alanında, mimari, gıda, animasyon, hizmet anlayışı vb.i farklı alanlarda yerel geleneklere uyumlandırma söz konusu olmakta, dekor, düzenlemelerde değişiklik ve iş gücünün yerele uyumlandırılması küyerelleşme yaklaşımını ortaya çıkarmaktadır (Dilek vd, 2015, s.

2). Böylece hem hedef pazarın gereksinimleri karşılanmakta hem de yerel dokunun deneyimlenmesi ve tanıtılması sağlanmaktadır. "Otel İşletmelerinde Küyerelleşme Yaklaşımı: İzmir İli Örneği" isimli çalışmalarında Dilek vd. (2015, s. 2-19) İzmir'de bulunan iki uluslararası otel işletmesini küyerelleşme bağlamında incelerler. Yerel geleneklerin ve dekorasyon çeşitliliğinin uygulanması, ilçenin doğal kaynağı rüzgarın sörf aktivitesinde ve enerji üretiminde kullanılması, deniz suyunun bir aktivite alanı yaratmak için (thalasso havuzu) kullanılması gibi uygulamaların küyerelleşme yaklaşımları olduğu sonucuna varırlar.

Küresel firmaların yerel organizasyon yapıları buldukları bölgelerde gelir sağlamak ve istihdam yaratmaktadır ve bu da bir rekabet oluşturmaktadır. Rekabeti artırmada teknolojik gelişmelerin yerele uyarlanması (Türkçe Windows, dil desteği, yerel klavyeler) da etkili bir unsur olmuştur. Dolayısıyla küresel pazarda faaliyet gösteren çokuluslu şirketler için yerelleşme zorunluluk haline gelmiştir. Küyerelleşme zorunluluğu karşılayan bir olgu olarak görülmeğe başlanmıştır (Gönülşen, 2022, s. 31-32).

Sanat ve tasarımda küyerel yansımalar

1980'lerden itibaren dünyada yaşanan birtakım olaylar; İran-İrak savaşı, Berlin duvarının yıkılışı, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliğinin dağılışı Çin'deki ekonomik düzen değişiklikleri, Yugoslavya iç savaşı ve Yugoslavya'nın dağılışı ile birlikte Neo-liberalist bir sistem oluşmuş ve küreselleşme hızlanmıştır (Erdoğan, 2013, s. 79). Ulus devletler ortadan kalktığı çok uluslu şirketlerin çoğaldığı, zaman, mekân hız kavramlarının dönüştüğü dijital teknolojinin yaygın biçimde kullanıldığı bu sistemde kültürel entegrasyon kaçınılmazdır. Artun'a göre bu dönem küreselleşmenin hızlandığı bir dönemdir ve bu dönemde dünya bir kültür dönemecine girmiştir (Artun, 2013, s. 9). Bu dönemde uygulanan neoliberal politikalarla, kültürel farklılıklar ve yerel kültürler küresel çapta öne çıkarılmıştır. Bu sanata da yansımış yerellikler ve yerel sanatlar bir küreselleşme politikası olarak bienaller, trienaller ve çağdaş sanat fuarlarında yer almıştır (Artun, 2013, s. 34-42).

Küreselleşme, aslında yerellekle yeniden dinamik bir ilişkiye geçme biçimini de içermektedir. Sanat ve tasarım alanı için söz konusu edilecek olursa, sadece yereli öne çıkarma çabası değil, yerel değerleri küresel değerlerle buluşturup oluşturulan sentez, küresel ve yerel arasında daha dinamik bir ilişki oluşturur. Şahiner (2015, s. 127) Küresel-yerel bağıntılar küresel ve yerel uzam arasındaki karmaşık ilişkilerin bir kimlik inşası ve kimlik stratejisi oluşturmayı da içerdiğini vurgulayarak Takashi Murakami'nin Superflat'ını örnek gösterir. Murakami'nin teorisi olan ve sonradan özellikle Japon sanatçılar arasında akıma dönüşen Superflat terimi süper, aşırı, düz, yüzeysel anlamlarını içerir (Tok, 2022, s. 48-49). Superflat sanatının esas öğeleri, Japon grafik sanatı, animasyon, popüler kültür ve güzel sanatlardaki çeşitli düzleştirilmiş, üst üste

binmiş, düzleşmiş, iki boyutlu ve yüzeysel görüntülü biçimlerden ve neredeyse hiçbir doğal perspektif veya derinlik unsuru olmayan, çizgi film benzeri ana hatlar ve düz renk düzlemlerinden oluşur (Görsel2). Ayrıca Japonya'da popüler kültürün bazı yönlerine, özellikle de manga ve animeye takıntılı insanları da ifade eden otaku alt kültüründen de ilham alır.

Murakami, Superflat'i manga, anime ve ukiyo-e (Japon tahta baskıları ve resimleri) gibi Japon geleneksel sanatlarının 'düzlüğüne' atıfta bulunmanın yanı sıra, bu terimi, Japon tüketim kültürünün bir özeti olarak gördüğünü de ifade etmektedir (Artlife, 30.09.2023). Murakami Japonya ve Batı arasındaki farklılığı vurgularken bir yandan da Japon yerel kültürüne ait imgeleri estetik bir sentezle evrensele taşımaktadır. Anime ve manga kültürünün superflat kavramıyla evrensele taşınması bugün sayısı milyonları aşan geniş kitlelere ulaşmış bir kültür olarak gençleri çok etkilemektedir (Tok, 2022, s. 49). Takashi Murakami'nin Superflat kavramı ve sergileri sanatta yerel ve evrenselin bir sentezidir.



Görsel 2.

Takashi Murakami, Me and Mr Dob, litografi, 2009

Candaş Şişman ve Deniz Kader 2010 Yılında Haydarpaşa Tren Garında Yekpare (Monolithic) isimli video Project mapping gösterimi gerçekleştirirler. Yekpare, Avrupa Konseyi'nin İstanbul'u "dünya kültür başkenti" ilan edilmesi kapsamında hazırlanan etkinliklerin bir parçasıdır (Institute for Public Art, 2024). Video Project mapping 3 boyutlu veri görselleştirme ve mekan giydirmeye tekniğidir. Bu teknikte, projeksiyon makinası, bilgisayar ve kamera yardımı ile fiziksel nesne veya mimari bir mekan belirlenir. Çeşitli yazılımlarla birleştirilen ve hareketlendirilen görsel yansımalarla bilgisayar üzerinden harita yapılarak giydirilir. Sesler ile video görsellerinin çevresel eşzamanlılığı ile oluşan bütünlük project mapping uygulamalarının ilk adımlarıdır. Kodlanarak ve yeni yazılımlarla oluşturulan kompozisyon varolan fiziksel bir objenin/nesnenin koordinatlarına göre haritalanır (mapping) ve giydirmeye işlemine geçilmiş olur ve güçlü projeksiyon cihazlarından fiziksel alanın yüzeyine yansıtılır (Albayrak, 2017, s. 165-167).



Görsel 3.

Yeypare, Haydarpaşa Tren Garı

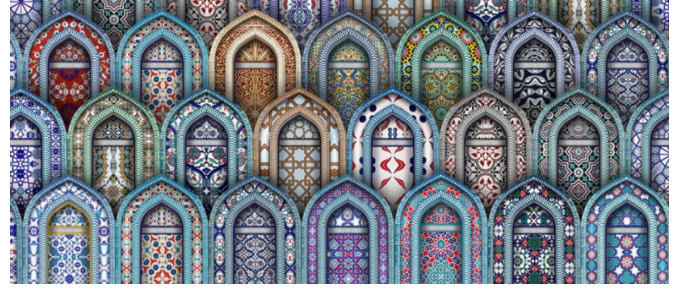
Yeypare'de, İstanbul'un çok eskiye dayanan tarihindeki kültürel imgeler özel yazılımla bir araya getirilir. Hareketlendirilen görüntüler güçlü video projeksiyonlarla Tarihi Haydarpaşa Tren İstasyonu'nun dış duvarlarına yansıtılmıştır (Görsel 3). Ebru, hat sufi dönüşleri gibi kültürel değerlerin de içinde olduğu kültür imgeleri Pagan Döneminden, Bizans'a Osmanlı İmparatorluğu'ndan ve günümüze uzanan dönemlerden seçilmiştir. Candaş Şişman ve Deniz Kader'in Haydarpaşa tren garında gerçekleştirdikleri gösterim dijital sanatta küyerel bir dokunuştur.

Yöntem

Bu çalışmanın amacı küyerelleşme olgusunun dijital sanatta ifade edilmesini ortaya çıkarmaktır. Çalışmanın ana problemi dijital sanat ve teknolojilerin küyerelleşmeyi yaygınlaştırabileceği sorgusudur. Bu çalışmada örnek bir durum incelenerek sonuca gidilmiştir. Nitel araştırmada, örnek durum çalışması, olayın ayrıntılarını tanımlamak ve olaya ilişkin olası açıklamaları geliştirmek ve değerlendirmek amacıyla kullanılır (Büyüköztürk vd. 2021, s. 288). Veri toplama yöntemi olarak önce alanyazın taraması yapılmıştır. Basılı ve dijital ortamda küyerelleşme ve küyerelleşme kavramları ve çeşitli alanlarla ilişkisini konu edinen tez, makale, kitap vb. yayınlar taranmıştır. Küyerelleşme ile ilgili ve küyerelleşme sanat ilişkisini konu alan çok makale, tez, kitap, kitap bölümü olmasına rağmen küyerelleşme ve sanat ilişkisini konu alan yayın kısıtlıdır. Bu çalışmada sanatta yerel ve küyerel unsurların birleştiği küyerel örnekler taranmış ve amaçlı örneklem yöntemiyle Hakan Yılmaz ve Seyd Ahmet'in farklı platformlarda da sergiledikleri Sonsuzluk Kapıları Sergisi örneklem olarak seçilmiştir.

Dijital sanatta küyerel bulgular; Sonsuzluk Kapıları/ Gate Of Eternity

Sanatçı Hakan Yılmaz ve Seyd Ahmet, çeşitli dönemlerden alınmış çini motiflerinin birleştirilmesinden oluşan 45 tasarım ile oluşturdukları Sonsuzluk Kapıları Sergisini 2022 yılında NFT olarak sergilerler (Görsel4).



Görsel 4.

Sonsuzluk Kapıları NFT Koleksiyonu. 2022. Hakan Yılmaz, Seyd Ahmet

Hakan Yılmaz, Seyd Ahmet'le birlikte gerçekleştirdikleri Sonsuzluk Kapıları NFT Sergisini "fiziksel olarak korunmasından endişe duydukları eşsiz çini çalışmalarını NFT olarak blockchain üzerinde merkezi olmayan bir yapıda sonsuza kadar saklayabilme" düşüncesinden esinlenerek gerçekleştirdiklerini ifade eder (Kreativist, 5.03. 2023). Bu koleksiyonda çini desenleri dijital teknoloji ile harmanlanmıştır. Sonsuzluk Kapıları NFT sergisi blockchain teknolojisi ile koruma altına alınmaktadır.

1. NFT olarak da sergilenen, 4K formatında anime edilen kolajlardan oluşmuş koleksiyon, Newyork Metropolitan Müzesi, Bursa Zindankapı&Güncel Sanat Galerisi ve Antalya Kültür Festivali kapsamında Side Antik Kent olmak üzere çeşitli platformlarda sergilenir (Kreativist, 5.03. 2023).

Çini sanatı; kökeni Mısır ve Mezopotamya'ya dayanan mimari süsleme sanatı olup, çeşitlilik ve gelişmesi daha çok İslamiyet sonrası Türk sanatında görülmüştür (Yetkin, 1993). Sonsuzluk Kapıları koleksiyonunda, geleneksel çini figürlerinin, Türk sanatında sonsuzluğu ifade eden tamamlanmamış ucu açık kompozisyon anlayışıyla oluşturulduğu 45 adet tasarım bulunmaktadır.

Sonsuzluk Kapıları Sergisi, 17 Eylül-19 Kasım 2022 tarihleri arasında, 2300 yıllık tarihi Bursa surlarındaki Zindankapı'da sergilenir (Görsel 5).



Görsel 5.

Sonsuzluk Kapıları.Bursa Zindankapı Sergisi afişi

Sergide kültürel mirasın korunması ve arşivin canlandırılması da amaçlanmıştır. 14.Yüzyıldan bu yana yapılan çinileri konu alan 45 parçalık NFT koleksiyonuna Muradiye Külliyesi, Ulucamii ve Yeşil Türbe içindeki çiniler dahil olmak üzere sergiye 5 yeni parça daha eklenir (Bursa Müze). Sonsuzluk Kapıları; Cumhuriyet'in 100. Yılı etkinlikleri kapsamında New York Metropolitan Müzesi'nde sergilenir (Görsel 6.) Daha sonra 4-12 Kasım 2023 tarihinde Antalya Kültür Yolu Festivali kapsamında Side Antik Kent'te sergilenir (Görsel 7).



Görsel 6.

Sonsuzluk Kapıları, Metropolitan Müzesi Sergisi

Hakan Yılmaz'a (Kreativist,5. 03. 2023) göre Sonsuzluk Kapıları için geleneksel kültüre ait olanın geleneksel olmayan metotlarla yeniden tasarlanması bir inovasyon örneğidir.

Geleneksel sanatları, geleneksel olmayan metotlar ile üretmeyi denememin temel sebebi, "inove edilmeyi hak ettiğini düşünmem. Bu eserleri dijital sanat eserlerine dönüştürürken kullandığımız animasyon tekniğinin tek bir amacı vardı; tamamı insan eli ile hesaplanmış ve çizilmiş bu orijinal eserlerin ne kadar kusursuz olduğunu vurgulamaktı. Dijital ortamlarda basit bir kaleydoskop algoritması ile desenleri, sonsuz döngülere soktuk ve hareket ettirdik. Aldığımız sonuç hem bizi hem de binlerce izleyiciyi çok şaşırttı. Çünkü 45 parçalık koleksiyon içinde hiçbir çizgi üst üste gelmiyor ve hiçbir rahatsızlık hissi uyandırmıyordu. Bu eserleri hem NFT yaptık hem de birçok sergiye sunduk. Eserlerin orijinaleri gelecek nesillere kalmayabilirdi, ama bu dijital kopyaları hep var olacaktı (Kreativist, 5.03. 2023).



Görsel 7.

Sonsuzluk Kapıları.Side Antik Tiyatro Sergisi Afişi

Sonsuzluk Kapıları geleneksel sanat değerlerinin küresel bir yaklaşımla ve küresel bir teknolojiyle yeniden sentezlenmesi örneğidir. Sanat yapıtına konu olan kaynak yereldir ancak yeni sanat yapıtını oluşturma, sergileme ve saklanmasında kullanılan öğeler küreseldir. Sentez daha farklı yeni bir tasarım ortaya çıkarmakta ve tasarımı evrensele taşımaktadır. Bu sentez yerelin evrensele taşınması anlamını içeren küyerelleşme olgusunun dijital sanatta örneğidir.

Sonsuzluk Kapıları Sergisi'nde çeşitli dönemlerden alınmış çini motiflerini blockchain zincirinde korumak ve farklı yaratıcı sanat projeleri ile oluşturup sergilemek kısacası küyerel dokunuşlar yerel değerleri geleceğe aktarabilmenin ve evrensele taşımının bir yoludur.

Tartışma ve Yorum

Hızla küreselleşen dünyada yerelliklerin öne çıkması ve küyerelleşme küreselleşmeye zıt bir durum değildir. Küreselleşme ile adeta küçülen ve birbirini tanıyan dünyada toplumsal farklılıkların ve kültür ayrılıklarının sahiplenışı ve sergilenışı kültürlerin sürdürülmesi için gereklidir. Yerelin kendini küresel bağlamda gösterebilmesi için küresel dinamiklere ihtiyaç duyulur. Dijital teknoloji küresel bazda kullanılan bir teknolojidir ve küresel dinamiklerin içinde önemli bir yeri vardır. Hakan Yılmaz ve Seyd Ahmet'in NFT koleksiyonu Gate of Eternity/Sonsuzluk Kapıları dijital teknolojinin olanaklarıyla birleştirilip kolaj haline getirilmiş ve bu dijital sanat olayı, dijital teknolojinin sergileme imkanlarıyla sergilenmiştir. Basın ve çeşitli platformlarda çıkan sergi haberi başlıklarında teknoloji/sanat birlikteliğine vurgular vardır. Bu haberlerden bazı alıntılar şöyledir; 'Tarihi zindanda teknolojik bir sergi' (Bursa Kültür), 'Bursa'da tarihi zindanda teknolojik sergi' (Bursa Olay), 'Side Antik Kent'te Sonsuzluk Kapıları Açılıyor: NFT Sergisi'(Youtube), 'Tarihi zindanda teknolojik sergi' (Dailymotion), 'Sonsuzluk kapıları aralanıyor' (Yenidönem Gazetesi) vb.

Sonsuzluk Kapıları /Gate of Eternity Sergisi'nde yerel değerler küresel sanat ortamına çıkmıştır. Gate of Eternity sanatta küyerel bir yaklaşıma işaret etmektedir. Kökleri Mezopotomya Uygarlığına dayanan çini sanatı örnekleri dijital ortamda birleştirilerek yeniden yorumlanmıştır. Bu yorum bir kültür mirasının tanınması, korunması ve sürdürülebilirliğine hizmet etmektedir. Aynı zamanda Dünyanın dört bir tarafında ve çeşitli dijital programlarda sanat olayına maruz kalan izleyiciler küresel ve yerel bağlamda birbirlerini anlama ve bağ kurma olanağına sahip olmaktadır.

Sonuç

Küreselleşmenin bir sonucu olarak "yerelliklerin birbirine bağlanması" ve "yerelliğin yükselmesi ", hızla yaygınlaşarak popüler hale gelmiştir ve kültürel alanda kültürel heterojenleşme olgusu görülmeye başlanmıştır. Fakat Küyerelleşme sadece yerel kültürleri öne çıkaran ve bir anlamda küreseli saf dışı bırakan het-

erojenleşme anlayışından çok daha incelikli ve yapıcı bir anlayışı ima eder. 20.Yüzyıl'ın sonlarına doğru yükselen bir kavram olarak küyerelleşme; köken itibarıyla tarım sektöründeki iş alanlarında yerel üretimin modern üretim cihazlarıyla desteklenmesi demek olan dochacuca sözcüğünden türetilmiş ve iş alanlarında kullanılmışsa da kültürel alanda da bir dinamik oluşturduğu söylenilebilir. Küyerelleşme yoğun yerel ve kapsamlı küresel etkileşim gerçekleştirmek için parçalı olarak yerleşik mekansal ve kültürel boyutlarda işleyen bir dinamiktir. Sanatta küyerelleşme, yerel olanla küresel olanın melezleşmeden sentez oluşturduğu bir duruma işaret eder. Sanatta küyerel dokunuşlar küresel-yerel ilişkilerin tamamlayıcı veya simbiyotik okumasıdır. Küyerel yaklaşımların görüldüğü sanat yapıtlarında; karşılıklı temas ve değişim ilişkisi içinde olan küresel ve yerel unsurlar birbirinden paralel olarak beslenir. Fiziksel ve elektronik ortamda küyerelleşmenin kilit unsurları bir mozaik oluşturur. Sanatta küyerellik, küresel/yerel değerler arasında alternatif oluşturur ve bir köprü kurar. Dijital sanat teknolojilerinin anlatım dilini çeşitlendirmesi ve etkileşimi arttırması sanatta da yerel kültürün ve kimliklerin daha çok ortaya çıkarılması için bir araçtır. Dijital sanat ve dijital teknolojiler hızlı iletişim, algı yaratma, sanal ortam, izleyiciyi içine alma gibi çeşitli özellikleri ile yerel değerlerin yeniden inşasına ve evrensele taşınmasına aracı olmaktadır. Sanatta küyerelleşme örneklerinin ait olunan kültürel değerlerin korunmasına, tanıtılmasına ve küresel olanla birlikte yayılmasına aracı olduğu görülmüştür. Sonuç olarak; kültürümüze ait yerel olguların ve örneklemelerin dijital sanat teknolojileriyle birleşerek küreselin odağında güçlenerek var olmaya devam edeceği bu araştırma makalesinde açıklanmaya çalışılmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Albayrak, A. (2017). Kamusal alanlarda veri kültürü: Video mapping. *NWSA Fine Arts*, 12(3), 164-176
- Arapoğlu, F. (2021). Sanatta aktüel gündem: Kripto sanat (NFT). *Aurum Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(1), 91-93.
- Artun A. (2015). Kültür tutulması. *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. ed. Ali Artun. çev. Tuncay Birkan, Nursu Örgü, Elçin Gen. 3. Bs. İletişim Yayınları: 9-15.
- Batur, M., & Yaseen. K. (2023). NFT teknolojisinin sanatçılar üzerindeki etkisi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(9), 111-128
- Bayar, F. (2008). Küreselleşme kavramı ve küreselleşme sürecinde Türkiye. *Uluslararası Ekonomik Sorunlar Dergisi*, 32, 25-34
- Baudrillard, J. (2017). *Can çekişen küresel güç*. çev. Oğuz Adanır. Doğubatu Yayınları.
- Blubay, C. (2018). *Rock kültürünün İstanbul'daki yansımaları üzerinden küreselleşmenin kültürel boyutunun incelenmesi: Kemancı Rock Bar*

örneği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Büyükköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2021). *Eğitime bilimsel araştırma yöntemleri*. 31. bs. Pegem Akademi.
- Castells, M. (2010). *The rise of network society*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Dilek, S. E., Kaygalak, S., Lale, C., & Şanlıöz, H. K. (2015). Otel işletmelerinde küyerelleşme yaklaşımı: İzmir İli Örneği. *İşletme Fakültesi Dergisi*, 1(16), 1-22.
- Erbaş, H. (2011). Küresel kriz ve marjinalleşme sürecinde göç ve göçmenler. *Doğu Batı*, 5(18), 175-193.
- Erdoğan, A. (2020). Kenti sahiplenmenin veri altyapısı: Küyerelleşme sürecinde kültür varlıkları envanteri ve paylaşımı. *Planlama Dergisi*, 30(2), 154-171.
- Erdoğan, M. (2013). Küresel çağda Çağdaş Sanat ve küresel sanat pazarı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 15 (1).
- Gao, J. (2022). The transition of art exhibition in the age of immersive media. 2021 International Conference on Education, Language and Art (ICELA 2021). *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 637, 5-10.
- Gönülşen, E. Ş. (2022). *Uluslararası firmaların küyerel stratejileri analizi: Türkiye örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güner, A., Gülaçtı, İ. E. (2019). Küreselleşme ve Çağdaş Sanat. *Akademik İncelemeler Dergisi*. 14(1), 245-274.
- Güner, A. (2022). *Dijitalleşmenin Çağdaş Sanat müzeleri ve galerilere etkileri*. Yayınlanmamış doktora tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Masuda, Y. (2004). Image of the future information society. The Information Society Reader. ed. Frank Webster.1. bs. London: Routledge, 15-20.
- Onat, H. (2002). Küreselleşme üzerine. *Gazi Üniversitesi Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2002/1, 37-47.
- Robertson, R. (1995) "Glocalization: Time-space and homogeneity- heterogeneity", M. Featherstone et al (ed) *Global Modernities*, London: Sage. pp. 25-44.
- Soyarat, S. U. (2017). *Uluslararası pazarlarda reklam politikaları üzerinde kültürel farklılıkların etkisi ve uygulama*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta temsiliyet krizi*. Ütopya Yayınları.
- Şen, B. (2008). *Türkiye'de küreselleşme tartışmaları ve sonuçları*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Toffler, A. (2018). *Üçüncü dalga bir fütürist ekonomi analizi klasiği*. çev. Selim Yeniçeri. Koridor Yayıncılık.
- Tok, H. (2022). *Küreselleşme ve enformasyon bağlamında Anime ve Manga Kültürünün Çağdaş Sanata etkileri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. TC Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Tözüm, H. (2011). Küreselleşme: Gerçek mi, seçenek mi? *Doğu Batı*, 5(18), 143-163.
- Türkbağ, A. U. (2011). Pasta tarifleri üzerine bir inceleme: Küreselleşme ve adalet. *Doğu Batı*, 5(18), 273-281.
- Yetim, N. (2011). Küresel üretim yapılanmasına kültürel yanıtlar; ulusal-yerel. *Doğu Batı*, 5(18), 129-139.

İnternet kaynakça

- Artlife. (30.09.2023). What Is Superflat?: A Guide To Takashi Murakami's Art Movement. erişim tarihi. 20-02-2024
<https://www.artlife.com/news/what-is-superflat-a-guide-to-takashi-murakamis-art-movement>

Bursa Kùltür. erişim tarihi. 24.07.2024. <https://bursakultur.com/tr/haber/2022/9/2382/tarihi-zindanda-teknolojik-sergi>

Bursa Müze. erişim tarihi. 24.07.2024 www.bursamuze.com/son-suzluk-kapilari-sergisi.

Bursa Olay. Erişim tarihi 24.07.2024. <https://www.olay.com.tr/tarihi-zindanda-teknolojik-sergi-1037245>

Dailymotion. Erişim tarihi 24.07.2024. <https://www.dailymotion.com/video/x8ds00q>.

Institute for Public Art, (2024). Erişim tarihi 24.07.2024. Yekpare. <https://www.instituteforpublicart.org/case-studies/yekpare/>.

Kreativist. (5 Mart 2023). Erişim tarihi 20-02-2024. Kùltür Kodlarını Dijital Sanatla Geleceğe Taşıyan Öncü: Hakan Yılmaz. <https://kreativist.com.tr/kultur-kodlarini-dijital-sanatla-gelecege-tasiyan-ocnu-hakan-yilmaz/>Yenidönem habercilik. Erişim tarihi 20-02-2024 <https://www.yenidonem.com.tr/yazarlar/irem-guner-141/son-suzluk-kapilari-aralaniyor-17791>

Yetkin, Ş. (1993). Çini.TDV İslam Ansiklopedisi. C (8): 329-335. Erişim tarihi 20-02-2024 <https://islamansiklopedisi.org.tr/cini> Youtube. Erişim tarihi 20-02-2024 https://www.youtube.com/watch?v=mYGryBZ_EG4

Görsel kaynakça

Görsel 1.

<https://giovannajans.com/portfolio/coca-cola-ramadan-2024-photo-shoot/>

Görsel 2.

<https://www.myartbroker.com/artist-takashi-murakami/collection-mr-dob/artwork-me-and-mr-dob-signed-print>

Görsel 3.

<https://www.instituteforpublicart.org/case-studies/yekpare/>

Görsel 4.

<https://kreativist.com.tr/kultur-kodlarini-dijital-sanatla-gelecege-tasiyan-ocnu-hakan-yilmaz/>

Görsel 5.

<https://www.bursa.bel.tr/etkinlik/sonsuzluk-kapilari---gate-of-eternity-sergisi-355>

Görsel 6.

https://kreativist.com.tr/sonsuzluk-kapilari-sergisi-metropol-sanat-muzesinde/#google_vignette

Görsel 7.

<https://www.instagram.com/antalyakulturyolu/p/CzEuokRNgxZ>

Structured Abstract

Glocalization consists of a mixture of the terminologies of globalization and localization, which persists as a process that combines global with local. The terminology is derived from *dochakuka*, which means localization in Japanese, which means adapting modern agricultural techniques to the local conditions and culture of Japan. According to sociologist Roland Robertson, who uses the concept frequently and pioneered its spread, glocalization is the other side of globalization, not the opposite. Globalization is a process that encompasses both a world evolving homogenized in economic, social, and cultural aspects and a simultaneous dialectical response that recognizes and sustains existing local differences. The opposite of globalization is localization. Glocalization, on the other hand, refers to a new condition where global and local values are synthesized together, and it is a situation that has started to be observed frequently in many sectors. In fact, glocalization also includes the way in which the global re-establishes a dynamic relationship with the local. Adapting local traditions to the global context and thus creating new syntheses reveals traditional approaches.

The growth in computer usage as a result of globalization, improvements in information and communication technologies, and the widespread adoption of communication networks have a bilateral effect, enabling the global availability of digital technologies. Thus, it can be stated that digital technology has assumed the role of a stimulus in the globalization process. The essence of art, which is open to various interpretations and possibilities, is well-suited for utilizing new digital technologies. Thus, art forms constructed under digital art have emerged with the development of digital technology. The innovations arising from digitization construct new artistic experiences. Artistic practices are now being carried out using technologies such as virtual reality (VR), augmented reality (AR), mixed reality (MR), extended reality (XR), and artificial intelligence (AI), which offer different realities that engage the audience and can alter their perceptions, along with various software technologies.

To discuss a glocal approach in the discipline of art, a work of art must consist of both global and local elements, which are the two key components of glocalization. The study aims to demonstrate reflections on the phenomenon of glocalization in digital art. The main problem of the study is the question of how digital technology impacts the use of art and the possibilities of merging local and universal. Artist Hakan Yılmaz and Seyd Ahmet's Gate of Eternity (Sonsuzluk Kapıları) NFT Exhibition, where they combined traditional tile patterns with special algorithms and turned them into collages, was selected as a sample. This study was conducted using a qualitative research method, including a case study analysis.

Tile art is an architectural decorative art with roots tracing back to Egypt and Mesopotamia. It can be uttered that tile art developed a lot in post-Islamic Turkish Art. The Gate of Eternity exhibition includes 45 designs in which traditional tile figures are created with an incomplete, open-ended arrangement that defines infinity in Turkish art. The exhibition, where tiles are combined and collaged utilizing particular algorithms, introduces the concept of timelessness in a digital environment and is simultaneously maintained on the blockchain. Blockchain technology was initially operated in cryptocurrencies; however, with the development of blockchain technology, the most popular crypto asset, NFT (crypto art), has emerged, whose essential piece in art is assembling unique digital files. NFT (Non-fungible Token) performs as an identity number assigned to an artwork, signifying the originality of a work and securing it on a global scale.

The Gate of Eternity exhibition serves as a significant example of glocalization in digital art, as it combines traditional motifs, representing local design elements, with global presentation techniques. The exhibition, presented at the Metropolitan Museum, Side Antique Theater, and Bursa Zindankapi Gallery, adopts a traditional approach to digital art by integrating local resources with global communication tools and presentation techniques. The subject of the artwork is local, but the components used to create, exhibit, and store the new artwork are global. This synthesis epitomizes glocalization in digital art, where the local is elevated to the universal. Digital technology is employed globally and holds an important place worldwide.

The Gate of Eternity was combined and assembled into a collage using the possibilities of digital technology and exhibited at the event, operating the presentation possibilities of digital technology. The exhibition news headlines in the press and on various platforms highlight the unity of technology and art. Maintaining tile motifs carried from multiple periods in the exhibition on the blockchain and creating and revealing them with different creative art projects has created a cultural touch to the art. Glocal touches transfer local values to the future and maintain them to the universal. The results of this study uncovered that cultural influences in art are a means of preserving, promoting, and spreading cultural values, creating new artistic complexes, and improving possibilities of expression. Global and local aspects interact, exchange, and breed in parallel, enriching artistic works.

NFT Sanatının Sanat Piyasasına Etkisi: Dün, Bugün, Gelecek Perspektifleri

The Impact of NFT Art on The Art Market: Yesterday, Today and Future Perspectives

Derya AYDOĞAN 

Yıldız Technical University, Faculty of
Art and Design, Department of Art Man-
agement, İstanbul, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 20.04.2024
Revizyon Talebi/Revision
Requested: 22.07.2024
Son Revizyon/Last Revision: 06.08.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 06.09.2024
Yayın Tarihi/Publication Date: 25.09.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Derya AYDOĞAN
E-mail: deryaaydogandeniz@gmail.
com

Cite this article as: Aydoğan, D. (2024).
The impact of NFT Art on the art mar-
ket: Yesterday, today and future pers-
pectives. *Art and Interpretation*, 44,
22-31.



Content of this journal is licen-
sed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial
4.0 International License.

öz

Sanat eserlerinin yegâne özelliği biricik olmasıdır. Dijital sanat, sınırsız kopyalama ve dağıtma anlamında bu temel özelliği bir anlamda yapıbozumuna uğratmıştır ve tartışmalı bir süreci getirmiştir. Değiştirilemez jeton anlamına gelen NFT (non-fungible token), tescillenebilme özelliği ile klasik sanata özgü nitelikler olan ve dijital sanatta tartışma konusu olan biriciklik ve özgünlüğü bir anlamda yeniden teslim etmiştir. NFT, özellikle son yıllarda birçok alanda gündemi meşgul etmiştir ve sanat ortamında da oldukça ön plana çıkmıştır. Zaman içerisinde NFT sanatı üretenlerin yanı sıra sanatı domine eden yapıların da bu konuya yaklaştıkları ve bir takım projeler ürettikleri, etkinlikler düzenledikleri görülmektedir. Ancak piyasada herhangi bir konuda yaratılan ilginin manipülatif olma ihtimali vardır. Sanat piyasasının da manipülasyon yönünün güçlü olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Dünya çapında çeşitli analiz şirketlerinin anket sonuçlarına ve bulgularına bakmak, daha gerçekçi bir tablo çizmek anlamında yol gösterici olabilir. Bu nedenle bu çalışmada çeşitli analiz şirketlerinin son üç yılda (2021-2023) NFT teknolojisi üzerine yaptığı istatistiklerden ortaya çıkan veriler incelenmiştir. NFT pazaryerleri ile fiziksel, sanal ve hibrit ortamlardaki NFT sergileri araştırılmış, örnekler serimlenmiştir. NFT sanatı özelindeki atılımlar ile daha somut sonuçlar veren istatistikler arasındaki ilişkiye bakılarak aradaki korelasyon değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat piyasası, tescilleme, NFT sanatı, NFT sergisi, NFT market

ABSTRACT

The individual characteristic of an art work is its uniqueness. Digital art has, in the sense, deconstructed this basic feature in terms of unlimited copying and distribution and brought about a controversial process. With its registrability feature NFT (non-fungible token has in a sense re-delivered the uniqueness and originality which are characteristics specific to classical art and a matter of debate in digital art. NFT has occupied the agenda in many areas especially in recent years and has come to the fore in the art environment. Over time it is seen that not only those who produce NFT art, but also the structures that dominate art have approached this issue and organized events where they produced a number of projects. However there is a possibility that the interest created on any issue in the market may be manipulative. It should be taken into consideration that manipulation is strong in the art market. Looking at the survey results and findings of various analysis companies around the world can be guiding in terms of drawing a more realistic picture. Therefore, in this study the data obtained from the statistics made by various analysis companies on NFT technology in the last three years were examined (2021-2023). NFT marketplaces and NFT exhibitions in physical, virtual and hybrid environments were researched and examples were exhibited. The correlation was evaluated by looking at the relationship between the breakthroughs in NFT art and the statistics that give more concrete results.

Keywords: Art market, registration, NFT art, NFT exhibition, NFT market

Giriş

Eşi, benzeri olmayan anlamına gelen biriciklik kavramı, bir bağlam olarak ele alındığında; "örüntülerden ortaya çıkan/çıkarılan yeni" olarak düşünülebilir. Biricik, özgün, tek olarak adlandırılanlar, kendilerinden öncekilerin birleşimi, karışımı ya da farklı bir biçimde sunumudur. İçerisine her şeyi dahil eden bir karneval ortamında "kendince" var olabilmektedir.

Sanat eserlerinin yegâne, değişmeyen özelliği biricik olması olarak görülür, ayınsının ikincisi yoktur ve Dünyada tek olduğu için değerlidir. Benjamin'in (2015, s. 13-16) söylemine göre de sanat yapıtının şimdiliği ve mekandaki özgün mevcudiyeti en kusursuz yeniden üretimleri bile eksik bırakır. Çünkü bulunduğu yer, onun varlığının biricik niteliğidir. Ama teknik olarak yeniden üretimlerle birlikte bu özgün, biricik varlık kitlesel bir biçime evrilmiştir. Biriciklik, parmak izi gibi algılanabilir. Gerçek anlamdaki bir parmak izi değişmez, kişiye özeldir. Sanat eserleri ise sanatçının her üretiminde yenilenen parmak izi-

ni taşır, tekrarlanamaz, bir kereye özgüdür. Dolayısıyla bir eserin sanatçısı dahi aynı eseri yeniden üretemez. Duygular, düşünceler akışkandır, her an yenidir, her dokunuş o ana özeldir. Bu nedenle sadece o anda olan vardır, ikincisinin olması mümkün değildir.

Özgünlük açısından değerlendirildiğinde ise bir şeyin tamamen özgün olabilmesi için bir anlamda Dünyadaki ilk insan olmak gerekebilir. Dünyaya geldiğinde boş bir levha gibi olan zihin, beş duyu organından aldıkları ile donanır. Dışavurumlar, bu donanımlardan bağımsız olamaz. Zihin bir metinlerarası örüntüler yumağı gibidir, ortaya çıkarılan her şey başka şeylerin izlerini taşır. Dolayısıyla özgünlük, “benzerlerinden ayrı, biricik olma” anlamı taşısa da bu anlam, başka hiçbir şey ile benzemeyeni dile getirirse de bir sürü “başka”nın karışımından oluşmuştur. Başlı başına var olmuş tekil bir özgünlük söz konusu değildir. Asıl konu, yeniliktir. Daha önce düşünülmemiş, yapılmamış bir şekilde “yeni” nitelmesi ile ortaya koyulandır.

Kimse Dünyada ilk insan olmadığı için -ki olsa dahi Dünya ondan önce yaratılmıştır ve yine zihni, orada gördükleri ile biçimlenecektir- biricik ve tamamen özgün olanı üretebilme gücüne sahip değildir. Yalnızca var olanların kaynaştırılması ile “yeni” olanı, birkaç sözlük anlamına göre en son edinileni; o güne kadar söylenmemiş, görülmemiş, gösterilmemiş, düşünülmemiş olanı; tanınmayan, bilinmeyen; daha öncekilerden farklı olanı; eskisinin yerine geleni dışavurabilir.

Biriciklik ve özgünlük yönü her ne kadar farklı olsa da sanat, klasik ve genel anlamıyla bu açıdan değerlendirilir. Fakat dijital süreçte başka yapılar ve buna bağlı olarak başka düşünceler ortaya çıkmıştır. Dijital sanatın bu kapsama girip girmediği tartışma konusu olmuştur. Defalarca yeniden kopyalanabilen, sınırsız dağıtılabilen ve dolayısıyla çoğulun aynı anda sahip olabileceği bir üretim nesnesi haline gelen dijital sanat, farklı bakış açılarıyla gündemi meşgul etmiştir. Sanatın biriciklik özelliğini bir anlamda yapıbozumuna uğratmıştır ve tartışmalı bir süreci getirmiştir.

Blok zincir temelli yapılarla ortaya çıkan ve değiştirilemez jeton anlamına gelen non-fungible token (NFT), özellikle son yıllarda birçok alanda gündemi meşgul etmiştir ve sanat ortamında da oldukça ön plana çıkmıştır. Tescillenebilirlik özelliği ile klasik sanata özgü nitelikler olan ve dijital sanatta tartışma konusu olan biriciklik ve özgünlüğü bir anlamda yeniden teslim etmiştir. Sanat üretimlerini tekilleştirmiştir. Bu durum sanat tarihindeki üretim sürecinin evrilme noktasında önemli bir açılım yaratmıştır. Özellikle Covid-19 Pandemisinde hayat akışının durma noktasına geldiği ve sanat ortamının can çektiği bir süreçte bu teknoloji, sıçrama yaşamış, sanatta bir anlamda can suyu haline gelmiştir. İlerleyen süreçte her ne kadar baştaki etkisinde azalma meydana gelse de dijital sanattaki üretim, paylaşım, dağıtım özelliklerini kaybetmeden klasik sanattaki yapı taşlarını barındırması, yakın geleceğin sanatına yön verecek güçte olduğunu göstermektedir. Sanatın tanımlanamayan yapısı ve çoklu kimliğine aslında yeni bir kimlik şablonu eklendiği bile söylenebilir.

Zaman içerisinde NFT sanatı üretenlerin yanı sıra sanatı domine eden yapıların da bu konuya yaklaştıkları ve bir takım projeler ürettikleri, etkinlikler düzenledikleri görülmektedir. Ancak piyasada herhangi bir konuda yaratılan ilginin manipülatif olma ihtimali vardır. Sanat piyasasının da manipülasyon yönünün güçlü olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Sunulan etkinin gerçek mi yoksa dezenformasyona dayalı bir kurgu mu olduğu değerlendirilmelidir. Sonuçta dijital ortamın yanıltıcı bilgileri içeren bir sistemi vardır ve fiziksel dünyadaki somut göstergelerin yardımına ihtiyaç

duyulmaktadır. Dünya çapında çeşitli analiz şirketlerinin anket sonuçlarına ve bulgularına bakmak daha gerekçeli bir tablo çizmek anlamında yol gösterici olabilir. Bu nedenle bu çalışmada çeşitli analiz şirketlerinin son üç yılda (2021-2023) NFT teknolojisi üzerine yaptığı istatistiklerden ortaya çıkan veriler incelenmiştir. NFT pazaryerleri ile fiziksel, sanal ve hibrit ortamlardaki NFT sergileri araştırılmış; örnekler serimlenmiştir. Çalışma kapsamında NFT sanatı özelindeki atılımlar ile daha somut sonuçlar veren istatistikler arasındaki ilişkiye bakılarak aradaki korelasyon değerlendirilmiş; geçmiş, bugün ve gelecek analizi yapılmaya çalışılmıştır.

NFT Teknolojisine Genel Bir Bakış

Bir şeyin değiştirilemez olması onun Dünyada tek olmasıdır. Birbirinin aynısı olan seri üretimlerden farklı olarak tek olması, onun “değer”ini belirler. Fiziksel dünya açısından biricik olan aynı anda tek bir yerde olabilir. Bu da onun varlığını mekan ile ilişkilendirir. Berger (2019, s. 19-21), resim üzerinden verdiği örnek ile sanatın biricikliğinin bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklandığını söyler. Resmin bir yerden bir yere taşınabildiğini ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemediğini ve fotoğraf makinasının fotoğrafını çektiği resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış olduğunu belirtir. Böylece resmin anlamının çoğaldığını ifade eder. Çünkü resim artık izleyiciye gider, başka mekanlarda orada bulunanların anlamını kendisine katar, yeni bağlar edinir. Artık özgün yapının değeri onun biricik olarak söylediklerinde değil, biricik oluşundadır ve yapıt, değeri az bulunurluğuna bağlı bir nesne olarak tanımlanmaktadır. Bu değer pazarda biçilen fiyata göre karşılaştırılır ve onunla ölçülür.

Berger'den ilhamla bu değer maddi ve/veya manevi boyutta, soyut ya da somut şekilde ele alınabileceği düşünülebilir. Değiştirilemez jeton anlamına gelen non-fungible token (NFT), tekillik konusunda dijital açıdan bir yenilik getirmiştir. Sayısız olarak kopyalanabilen ve dağıtılabilen dijital ürünlere karşılık, NFT üretimleri kendine özgüdür. Dijital sanat, koleksiyon parçaları, sanal gayrimenkul gibi pek çok şeyi temsil eden benzersiz dijital varlıklardır. Yapısından dolayı kolayca doğrulanabilen, izlenebilen ve aktarılabilen bir dijital varlığın oluşturulmasına olanak tanır. Bu da onu dijital sahiplik, doğrulama ve para kazanmak için değerli bir araç haline getirir (Razi vd., 2024, s. 2771). Bozoğlu ve Kontrat'ın (2022, s. 144) çalışmasından özetle; sanat piyasası açısından bir sertifika olarak tanımlanabilecek olan NFT, herhangi bir dijital dosyanın veri zincirine eklenmesi güvenli bir kod dizininden oluşur. NFT ile künyelenen kopya, sayısal dizini açısından diğer kopyalarından tamamen farklıdır. Künyeleme işlemi, kopyaya sayısal açıdan bir özgünlük kazandırır ve onu belli bir zamana, mekâna ve kişiye tasdikler. Tasdikleme ise biricikliğe önemli bir göndermedir; künyelenen eserin artık belirli bir emeğin karşılığında, belirli bir tarihte üretilmiş olduğu anlamına gelir. Bu nedenle NFT künyesi, klasik anlamda bir öncül eserin, orijinalin ve sanatçı emeğinin karşılığının keşfidir. Groys (2014, s. 70) açısından; “modern çağ, sürekli olarak yapayı, teknik imkanlarla üretileni ve taklit edilen geçeceği veya benzersiz, biricik olanı yeniden üretilebilirliğini (ne kadar aynısı olabilirse) ikame eder”. Bu anlamda denilebilir ki dijital sanatın getirisi olan aynısının sınırsızca yeniden üretimi yapılabilir ve NFT'nin tescillenebilirlik özelliği ile de benzersiz versiyonların oluşturulması sağlanabilir.

Cambridge sözlüğüne göre NFT, belirli bir dijital sanat, müzik, video vb. parçasına bağlanan; alınıp satılabilen benzersiz (kendi türünde var olan tek örnek) bir veri birimidir. NFT'ler dijital sanatın sahipliğini izler ve özgünlüğünü garanti eder (NFT, y.y.). Oxford Advanced Learner's Dictionary'e göre; dosya sahibinin kimliğinin

kanıtını içeren, şarkı veya video gibi benzersiz bir dijital dosyaya eklenmiş veri birimidir (NFT, y.y.). 2021 yılında en çok kullanılan kelimeyi belirleyen Collins Sözlüğü'ne göre ilk sırada "NFT" sözcüğü yer almaktadır (Taşkın, 2021). Collins sözlüğüne göre NFT; bir sanat eseri veya koleksiyon gibi bir varlığın sahipliğini kaydetmek için kullanılan, bir blok zincirinde kayıtlı benzersiz dijital sertifikadır (NFT, y.y.). NFT teknolojisi ile blok zincir temelli video, resim, fotoğraf, müzik gibi görsel veya işitsel benzersiz varlıklar oluşturulabilir. Dijital bir varlık olsa bile kime ait olduğunun belli olduğu bir sahiplik dosyası vardır. Her türlü yazılı, görsel, işitsel medyayı içeren NFT, kendine uygun pazaryerlerinde sergilenebilir, listelenebilir, alınıp satılabilir, takas yapılabilir. Dolayısıyla sadece bir varlık değildir, aynı zamanda ticari üretim ve tüketim nesnesidir.

Dünyada hızla büyüyen konulara dayalı araştırmalar yapan bir web sitesinin (The Beginner's Guide to NFTs, y.y.) NFT rehberinden özetle; sanatçı Kevin McCoy'un 2014 yılında yaptığı "Quantum" isimli NFT, 2021 yılının Haziran ayında 1,4 milyon dolara satıldı. 2016 yılında, birkaç Ethereum kullanıcısı, Pepe the Frog NFT'lerinin ticaretini yapmaya başladı. Ancak küçük bir koleksiyon olması ve NFT'lerin mali değerinin henüz belirlenememiş olmasından dolayı proje ivme kazanamadı. 2017'de Dapper Labs adlı bir şirket konsepti blok zincirine klonladı ve daha öncekilerden farklı olarak doğrulanabilir sahiplik özelliği ve finansal pazar ortamı ile süreci bir adım daha ileri götürdü. Aynı yıl ilk projeleri CryptoKitties ise Ethereum'daki en büyük proje haline geldi. Larva Labs şirketi ise projelerini on bin NFT ile sınırlayarak CryptoPunks'ı piyasaya sürdü. Sınırlı sayıda olmaları onları koleksiyon öğeleri haline getirdi. 2021 yılında Bepple adlı sanatçı NFT'sini 69 milyon dolara satarak medyanın odağı haline geldi.

Bir blok zincir analitik platformundan alınan veriler doğrultusunda; NFT pazarının toplam piyasa değeri 11,3 milyar dolardan fazladır. NFT işlemleri 2018 yılında 40,96 milyon dolarken, 2020 yılında 338,04 milyon dolara yükseldi. Bu da iki yılda 8 kattan fazla bir artış anlamına gelmektedir. 2020 yılında NFT pazarı 100 milyon dolar değerindeyken 2022 yılının sonlarına doğru 113 kat artarak 11,3 milyar dolara ulaşmıştır (Howarth, 2022). Başka bir araştırmaya göre; 2021'deki genel NFT satışları önemli bir artış yaşarken, oyun NFT'lerinin değeri düşmüş, sanat NFT'lerinin değeri artmıştır. Milyonlarca dolarlık NFT satışları olmuş olsa da Mart 2021'de NFT pazaryeri OpenSea üzerine yapılan yedi günlük bu araştırmada, satılan NFT'lerin %53,6'sının 200 doların altında, üçte birinden fazlasının 100 doların altında, satışların %2,5'inin 600-700 dolar arasında olduğu bulgulanmıştır (Molenaar, 2022).

Bir veri analiz şirketi olan Morning Consult tarafından 17-22 Mart 2021 tarihlerinde 2200 Amerikalı yetişkin arasında yapılan; katılımcıların cinsiyete ve kuşaklara göre (Z kuşağı, Y kuşağı, X kuşağı ve Baby Boomers) gruplara ayrıldığı anketin sonuçlarında hobi olarak veya yatırım amaçlı fiziksel öge ya da NFT toplama oranları gösterilmiştir. Anket sonuçları Y kuşağının ve erkeklerin koleksiyoncu olma olasılığının daha yüksek olduğuna işaret etmiştir. Fiziksel öge toplama oranı %33 olan yetişkinlerin NFT toplama oranları %10 olarak sonuçlanmıştır. Erkeklerin fiziksel öge toplama oranları kadınların iki katından, NFT toplama oranları ise üç katından fazla gözükmektedir. Y kuşağının NFT toplama oranları diğer kuşaklara göre oldukça fazladır (Silverman, 2021). Başka bir analiz şirketinin Eylül 2022'de 26 ülke arasında yaptığı anket sonuçlarında; Hindistan %7 ile listenin başına yerleşirken, Vietnam %6 ile onu takip etmekte ve Almanya %1 ile listenin sonunda yer almaktadır. Aynı ankette ülkelerde kadın ve erkeklere göre alım oranı değerlendirildiğinde; kadınların yaklaşık %2'sinin, erkeklerin ise %4'ünün NFT satın aldığı ve dolayısıyla erkekler ile kadınlar arasında NFT

alım oranlarında büyük bir fark olduğu görülmektedir. Kadınların en çok NFT satın aldığı ülkeler ise %5,2 ile Vietnam, %5,1 ile Hindistan ve %4,7 ile Hong Kong olmuştur (Laycock, 2022).

Eylül 2021'de 21 ülke üzerinden 28,723 katılımcı ile Dünya çapında seçili ülkelerde NFT sahibi olan veya satın almayı planlayan yetişkinlerin yüzdesine odaklanan bir anket yapılmıştır. İstatistiklere göre NFT'ye sahip olanlar %32, satın almayı planlayanlar %9,5 olarak Filipinler ilk sırada; sahip olanları %26,6 ve sahip olmak isteyenleri %9,5 olarak Tayland ikinci sırada; sahip olanları %2,2 ve sahip olmak isteyenleri %2,4 olarak Japonya son sırada yer almıştır. NFT satın almak isteyenlerin oranlarında en öne çıkan %21,7 ile Nijerya, 14,5 ile Peru, %13,5 ile Venezuela, %11,62 ile Vietnam ve %11,5 ile Birleşik Arap Emirlikleri'dir. Çevrimiçi görüşme yöntemi ile yapılan anketin açıklamasında belirtildiği üzere bazı ülkelerdeki yüksek sonuç yüzdesi, yatırımcıların internet kullanıcılarına kendi adlarına oyun oynamaları için ödeme yapabildikleri oyun NFT'lerinden kaynaklanabilir. Çoğu durumda, kullanıcılara ödeme yapılmakta ama yatırımcılar NFT kazanmaktadır. Dolayısıyla bu ülkelerdeki oyuncuların çoğu bu oyunları oynayarak para kazandıkları için "evet" diyen kişilerin aslında NFT'ye sahip olmayanlar da olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır (NFT Adoption by Country, 2021).

NFT Pazar verileri ve analiz referansı şirketi NonFungible'nin 2022 yılı 3. çeyrek raporunda küresel NFT istatistiklerinin en dikkate değer göstergesinin dolar işlem hacmi olduğu ve NFT'lerin 2022'nin ikinci çeyreğinde 7,3 milyar dolardan piyasada işlem görmüşken yüzde 77 düşüşle 1,6 milyar dolara gerilediği sunulmuştur. Ama yine de sırasıyla 10,9 milyon dolar satış ve 1,1 milyon dolar cüzdan hacmiyle, bu çeyrekte faaliyetin hala önemli olduğu belirtilmiştir. Önemli bir unsur olarak akıllı sözleşmelerin sayısının da %9 artarak 17 binin üzerine çıkmaya devam ettiği ve bunun da girişimlerin proje yaratıcıları tarafından ilerletildiğini gösterdiği vurgulanmıştır. 2022'nin üçüncü çeyreği için 537 milyon doların üzerindeki işlem hacmi ile tahsilat segmentinin pazar payının %60'ını temsil ettiği, aktif cüzdanlarda %52'lik bir düşüşle koleksiyon NFT'leri toplayan cüzdanların zararına satmak yerine NFT'lerini tutmayı tercih ettikleri anlamına geldiği açıklanmıştır. Şirketin kurucu ortağı Gauthier Zuppinger, NFT topluluğunun daha talepkâr hale geldiğini söylemiştir (NFT Market Report Q3 2022: Build Market is Here, 2022).

Kripto para birimleri ile ilgilenen araştırma uzmanı Raynor de Best'in çalışması, NFT cüzdanlarının sayısının 2023 yılının ikinci çeyreği ile üçüncü çeyreği arasında yüzde yirmi beşten fazla azaldığını belirtmiştir. Bunun da kullanıcı sayısının yaklaşık iki milyon olarak tahmin edildiğine ve 2021 yılının sonuna göre dikkate değer bir düşüş olduğuna işaret etmiştir. Başlangıçta sanat projeleri ve ticaretinin yapılabildiği resimlerle öne çıkan sanat sektöründeki aylık NFT satışları, 2023 yılı ilerledikçe önemli ölçüde düşmüştür. Oyuna dayalı NFT'lerin sayısının yüksek olması ise dikkat çekicidir (Best, 2023).

Statista'nın bir raporu doğrultusunda NFT pazarındaki gelirin 2027 yılına kadar toplam 3,162,00 milyon dolara ulaşması öngörülmektedir. NFT pazarındaki kullanıcı sayısının ise 2027 yılına kadar 19,31 milyona ulaşması beklenmektedir. NFT piyasasında son yıllarda yaşanan patlayıcı büyümenin pazardaki mevcut trendlerden olan dijital sanat, müzik ve diğer dijital varlıkların benzersiz, türünün tek örneği NFT'ler olarak satılan popüleritesinin artmasıdır. Piyasada ünlülerin ve sporcuların NFT'lerindeki artışın yanı sıra NFT tabanlı oyun ve sanal gayrimenkulün ortaya çıkışı da diğer etmenlerdendir. NFT pazarında NFT hakkında bilgi sahibi olunması, teknolojinin, potansiyel uygulamaların öğrenilmesini, yeni kullanım durumlarının ortaya çıkmaya başlamasının ve ana akımın

benimsemesinin önümüzdeki yıllarda pazarın büyümesine etki edeceği düşünülmektedir. Fakat rapor, çevresel etki ve spekülasyon balonlarının oluşma potansiyeli ile ilgili endişelerin piyasayla ilgili riskler ve zorluklar oluşturacağına da göz önüne alınmasını açık etmiştir. Bu nedenle pazar geliştikçe önümüzdeki yıllarda hem iniş hem de çıkışlar yaşanması, muhtemel görülmelidir (NFT Worldwide, 2023).

Kaynaklara göre ilk NFT çıkışı olarak değerlendirilebilecek Kevin McCoy'un 2014 yılında yaptığı "Quantum" çalışmasından bugüne NFT üretimleri ve alım satımlarında önemli ölçüde dalgalanmalar olmuştur. Özellikle Covid 19 Pandemi sürecine denk gelen 2019-2021 yılları arasında üretim, alım, satım konusunda ve buna bağlı olarak bilinirlik anlamında yükselişe geçmiştir. İstatistikler doğrultusunda; bu dönemde alana dahil olarak NFT üreten sanatçılarda da artış olduğu gözlemlenmiştir. Ancak Pandeminin sona erdiği ve hayatın normal akışına döndüğü 2023 yılında NFT'ye ilgi azalmıştır. İstatistiklerin işaret ettiği dikkate değer yükseliş ve düşüşlerin henüz çok yeni sayılabilecek bir atılım olmasından kaynaklı olabileceği varsayılabilir. Fakat üretim ve tüketim anlamında tespit edilen düşüşlerin haricinde sanat alanındaki önemli merkezlerin, otoritelerin de ilgisini çekmeye başladığı ve NFT projeleri ürettikleri göz ardı edilmemelidir.

NFT Sanatı

Sanat her zaman üretim, tüketim, sunum ve anlayış bakımından devinim halindedir. Zamana ve coğrafyaya özgü olmakla birlikte onu aşmış, benimsemiş ya da ona karşı çıkmış kendi dinamiklerini yaratmıştır. Dönemin koşulları ve coğrafyanın olanakları, sanatın üretim, tüketim ve sunumunda etkilidir. Ama yine de sanat, bütün bunların ötesinde bir perspektifle yoğrulmaktadır. Klasik sanat eserleri, fiziksel mekâna bağlıdır. Belli bir mekânda bulunur ve aynı anda birden fazla yerde görülemez. Fiziksel olduğu için zamana karşı dirençli değildir. Bozulma, yıpranma hatta yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadır.

Disiplinlerarası yaklaşımlar, birçok alanla iş birliği getirerek, melez yapılanmaları ortaya çıkarmış, bu da yaratıcılık ve yenilik kapsamında hayal gücünün çok ötesine ulaşabilme olanağı vermiştir. Teknoloji ile yakın ilişkide olan sanat; klasik üretim anlayışlarının yanı sıra dijital teknolojinin olanaklarından yararlanarak başka açılar edinmiştir. Ama dijital süreç, sanatta özgünlük, biriciklik ve aura tartışmalarını körüklemiştir. Benjamin (2015, s. 13-16), en kusursuz yeniden-üretimde bile sanat yapıtının şimdiliği, belirli mekandaki özgün mevcudiyeti anlamında eksik olduğunu vurgular. Çünkü ona göre yapıt, özgün mevcudiyeti ile nesnesi olduğu tarihçenin izini taşır. Bu tarihçe de mülkiyet değişimleri ile birlikte zaman içinde fiziksel yapıdaki değişimleri de içerir. Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtının aurasının solduğu çıkarımını yapar. Çünkü ufuktaki bir dağ sırasını ya da seyircisinin üzerine gölgesi düşen ağaç dalını gözümüzle takip ederek o dağların ve ağaç dalının aura'sını soluruz. Dolayısıyla aura, zaman ve mekânın alışılmadık dokusudur. Bu nedenle şimdilik unsuru ve özgün varlık durumundan uzaklaştırıldığında; o anda oradaki diğer etkilerden de ayrıştırıldığı için aura yitimiyle karşı karşıya kalınır.

Belli bir mekana bağlı olan ve yalnızca o anda orada alımlanabilen, eşi benzeri olmayan sanat, dijital yöntemlerle sınırsızca kopyalanarak çoğaltılabilen her an her yere dağıtılabilen bir hal almıştır. Kopyalanarak çoğaltılabilmesinin biricikliğe bir darbe olup olmadığı tartışılmıştır. Dijital sanatta zaman içinde tescilleme ile ilgili çeşitli yaklaşımlar ortaya çıkmıştır ama NFT teknolojisi ile önemli bir açılım yaşanmıştır. Blokzincir teknolojisinin kullanıldığı NFT'de,

çalışmanın kim tarafından üretildiği, kim/kimler tarafından satın alındığı açıkça görülebilmektedir. Klasik yöntemlerle üretilen sanat eserlerinde nadiren de olsa üretenin ama çoğunlukla satın alanın açıkça görülmediğine rastlanır. Her an her yerde görülebilen durumunun ise dijital açıda aura kayıplarına yol açabileceği düşünülebilir. Kuspit'e (2010, s. 145-146) göre; orijinal sanat eseri bu çoğaltmalarla gündelik olanın içine karışıp birçok görüntüden biri haline gelerek orijinalliğini yani yaşamdaki özel yerini, varoluş nedenini, bilinçdışı ve aşkın olanı çağırıştırma yeteneğini yitirir. Bu da yaşamın orijinalliğini ve yaratıcılığını hatırlatma gücünü kaybetmesi anlamına gelir. Debord (2016, s. 43-44) da bununla ilişki kurulabilecek bir ifade ile "izleyici ne kadar çok seyredirse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar" demiştir. Başka bir açıda ise 2018'de küratörlü bir pazar olarak kurulan, gelecek nesil sanatçıları teknoloji yoluyla güçlendirmeyi amaçlayan SuperRare platformunun kurucularından Jonathan Perkins bir röportajında; milyonlarca sanatçının ve milyarlarca sanat koleksiyoncusunun olduğu bir alanda, internet bağlantısı ve akıllı telefonu olan herkesin koleksiyoner olabileceği bir gelecek gördüklerini belirtmiştir. Herkesin koleksiyonunun her an görülebilmemesinin NFT sanatını ilgi çekici hale getirdiğini çünkü fiziksel sanatta pek kimsenin görmediği alanlarda kilitli kalan, saklanan koleksiyonların tersine dünyadaki herkesin görebileceği ve dolayısıyla dünyadaki herkesin ona sahip olduğunu bilebileceği güçlü bir yön olduğu yorumunu yapmıştır. Dünyadaki herkesin gördüğü bir şeye sahip olmanın çok nadir görülen bir durum ortaya çıkardığını, bunun da bir değeri olduğunu vurgulamıştır (Angelopoulou, 2022). Dolayısıyla "Bir tablonun sanatsever bir kimsenin evine asılması durumunda tabloyu yalnızca ev sahibini ziyarete gelen sınırlı sayıda insan görecekler. Ancak NFT ile alınan eserler, koleksiyonerin profilinde sergilenecek ve bir rozet gibi kişinin 'persona-sında' taşınacaktır" (Dilmen vd., 2022, s. 272).

Postmodernizm sürecine gönderme yapan Artun'un (2005, s. 73), "sanatın tarihsizleştirildiği, başka deyişle 'aktüelleştiği' bir ortamda, sanatı devindiren ruh, estetik stiller değil, yaşam stilleridir. Günümüzün isim sahibi hemen bütün sanatçıları, büyük moda ve tasarım şirketleriyle işbirliği yapmaktadır" ifadesi dijital süreçlere bağlanırsa; artık teknoloji firmaları, dijital pazaryerleri, sanal ortamlar gibi günümüzün büyük gelişmelerinin de bu işbirliklerine katıldığı söylenebilir. Ayrıca sanatın hareket alanının artık estetik stillerle değil yaşam stillerinin öncelenmesi ile gerçekleştiği çıkarımıyla da NFT açısından bağlantı kurulabilir. Yine Artun'un (2005, s. 181-182) deyişleriyle; çağdaş sanatçı kendisinden önceki tarih, eleştiri, estetik, etik, stil, akım, malzeme, madde, fikir, bilgi, hakikat, hayat, siyaset, ütopya, manifesto, deha gibi tüm sözleşmelerden kurtulup alabildiğine özgür olmuştur ama diğer yandan da hiç olmadığı kadar tutsak bir hale gelmiştir. Çünkü artık neyin sanat olduğuyla ilgili ontolojik iradeyi yitirmiştir ve bu irade şimdi sanat piyasasına devrolmuştur. Çağdaş piyasanın işleyişi bir sistem oluşturur ve onun dışında var olunamaz. Postmodernizm ile birlikte piyasa, sanatı özgürleştirmiştir, artık her şey sattığı sürece sanattır. Fakat bu noktada ironik yapıyı düşünerek özgürlük kavramının yeni bir açıda analiz edilmesi gerekebilir.

Postmodernizm ile birlikte neyin sanat olup olmadığı konusunda kafa karışıklıkları yaşanırken ve piyasaya bağlı olarak sanat olup olmadığı değerlendirilirken bir de dijital yapılabirliklerin kolaylaşması, daha çok insanın bu yapılabirliklere dahil olması, üstelik küresel bir kapsama alanındaki ortam içerisinde bulunabilmesi, piyasayı hem genişletmiştir hem de çokluktan kaynaklı görünür-lük anlamında bir daralma yaratmıştır. Bu noktada piyasanın sanat

olup olmadığına karar vermesi için zorlayıcı bir görünürlük yasa-sından(!) geçmek koşul haline gelmiştir. Görünürlüğe olan vurgu, küresel NFT pazarında da belirgindir ve dahası pazaryerinde görü-nür olmanın önemli bir gerekliliği diğer sosyal ağlarda da görünür olmaktadır. Cengiz ve Cengiz'in (2022, s. 65) belirttiği üzere NFT'ler popülerlik ve bilinirlik üzerinden işler. Bu nedenle NFT projelerinde tanıtım, sistemin önemli bir ayağını oluşturur ve sanatçıların Twit-ter ve Instagram paylaşımları, takipçi sayıları, projelerinin bilinirli-ği, sanatçının adının duyulmuş olması NFT piyasası içerisinde yer bulabilmek için etkilidir. Bir çalışmadan çıkarılan görüşlere göre; zincir dışı faktörler, NFT'lerin ticaret hacimleri üzerinde etkilidir. Sosyal medya ve özellikle de Twitter gibi platformlardaki hareket-lerin etkisi NFT piyasasında fiyatların dalgalanmalarıyla ilişkilidir. Sosyal medya erişimi ve web trafiği gibi ölçümler, ticari faaliyetler-le istatistiksel olarak anlamlı bir korelasyon gösteren güçlü belir-leyiciler olarak ortaya çıkmaktadır. Hatta daha ileri çalışmalarda da NFT ekosisteminin altında yatan ağlar ve NFT profil fotoğraflarının sosyal ağ toplulukları üzerindeki etkileri analiz edilmiştir (Ziemke vd., 2023, s. 1563) Bu kapsamda NFT eserlerinin dolaşımında olduğu mecraların sanatın "hayat bulduğu alanlar olarak mı" yoksa "klasik bir endüstri ve piyasa koşullarını yeniden üreten bir ileri teknoloji mi" olduğu tartışılmalıdır. Piyasanın belirleyicisi haline gelen plat-formların kâr elde etmeye yönelik mecralar olduğu ve NFT'lerin sanat eseri olmaktan çok birer meta olarak tanımlandığı unutul-mamalıdır. Bu değerlendirme doğrultusunda pazaryerleri ile di-ğer sosyal ağlar arasında yakın bir ilişki olması bir zorunluluk gibi algılanabilir. Sosyal mecraların topluluk oluşturma ve görünürlük sağlama anlamında etkisi olduğu bunun da doğrudan ya da dolaylı olarak piyasaya etki ettiği açıktır.

Ek olarak NFT'ler, popülerleşse de henüz sanat ve koleksiyon pa-zarları dışında yaygın olarak benimsenmemiştir. Büyüme ve etki-lerinin zaman içerisinde sürdürülebilmesi için benimsenmelerini teşvik edici yeni ve yaratıcı uygulamaların araştırılması ve belirlen-mesi gerekmektedir. Bunun için NFT pazarının genişlemesini ko-laylaştırarak daha fazla işletmenin ve tüketicinin ilgisi çekilmelidir. Çeşitli ortamlardaki kullanışlılığı, potansiyeli gösterilmelidir. Ayrıca NFT standartlarının protokollerinin geliştirilmesi, diğer platform-lararası NFT alışverişinin zorluklardan arındırılması ve farklı plat-formlarda alınıp satılabilmesi önemlidir. Bu nedenle gelecekteki araştırmaların bu tokenlerin kullanılabilirliğini ve erişilebilirliğini iyileştirmeye, farklı sektörlerde onlar için yeni uygulamalar keşfet-meye ve çevresel etkileriyle ilgili endişeleri gidermeye odaklan-a-cağı muhtemel görülebilir (Razi vd., 2024, s. 2771-2781). Gelecek araştırmalar için önemli olabilecek bir diğer konu NFT'lerin oyun-laştırılması ve bunların merkezi olmayan uygulamalara entegras-yonunun araştırılması, kullanıcı etkileşimini ve faydasını artırma konusunda bir potansiyel barındırıyor. Araştırmacılar, NFT'ler için oyun içi varlıklar, sanal gayrimenkul, dijital kimlik ve tedarik zinciri takibi gibi koleksiyon öğelerinin ötesindeki yeni kullanım örnek-le-rini araştırarak NFT alanında yenilik ve yaratıcılık için yeni fırsatlara erişebilir. NFT ekosisteminin olgunlaşması ve sürdürülebilirliği için farklı yönleri ele almak, kapsayıcılığı, bütünlüğü ve yeniliği teşvik edebilir (Darigi vd., 2024, s. 1015).

Hızın artışı ile birlikte yeni biçimlerin ortaya çıktığını ve teknik bil-ginin yeni bir güzellik anlayışı getirdiğini, yenilen sınıfın beğenisi-nin ulaşmış olduğu noktadan üstünlük kazanan sınıfın beğenisinin devam ettiğini ifade eden Fischer (2012, s. 25), "sanatın varlık ne-deni hiçbir zaman bütünüyle aynı kalmaz" demiştir. Sanatta orta-ya çıkan her yeni, eskinin anlayışının üzerine eklenerek ilerler ve bazen eskiyi siler, bazen geliştirir bazen ise eğip bükerek başka bir form oluşturur. Bundan dolayı, son zamanlarda tartışılan NFT

konusu da aslında bir bakıma postmodernizm anlayışının devamı olarak dijital süreçlere ve onun uzantılarına doğru gider. Sanatta yeni bir varlık nedeni oluşmaktadır ama henüz okunabilir belli bir şekil almadığı için bu yeni varlık nedeni, onu destekleyecek kuram-sal, kavramsal bir çerçeve kazanmamıştır. Kalfa'nın (2022, s. 638) yorumuna göre; "izleyiciye sunulmak istenen içerik, sanatçının el becerisinin ötesinde bir teknikten/teknolojiden faydalanmayı ge-rektiriyorsa ve daha önemlisi bu teknik, çağın kaçınılmaz bir kulla-nımı haline gelmiş bir teknoloji ise kendini ıssız ormanlara sakla-yan bir derviş gibi davranmak kimseyi diğerlerinden daha erdemli bir sanatçı yapmayacaktır". Dolayısıyla kaçınmak, reddetmekten ziyade varlığı kabul edip anlamaya çalışmak, uygulama alanını da daha nitelikli bir hale getirebilir.

Genel olarak NFT sanatının henüz çok yeni bir oluşum olmasından kaynaklı kesin yargılarda bulunmanın zor olduğu ifade edilebilir. Fakat klasik yöntemlere yeni olanaklar kazandıran dijital açılımlar ve bunun uzantısı biçiminde ele alınabilecek NFT teknolojisinin geleceğin sanatını şekillendirmede öncü bir rolde olabileceği dü-şünülebilir. Dijital sanat piyasasını domine eden NFT pazar yerle-rinin yapısına ve bunlardaki artışa, büyümeye en azından genel bir bakış atılması; bir fikir edinmek için yardımcı olabilir. Diğer yandan hem fiziksel dünyada hem de dijital ortamda düzenlenen hatta hibrit şekilde gerçekleştirilen NFT sanat sergilerinin incelenmesi de gelecek projeksiyonuna dair öngörülerini harekete geçirecek-tir. Neticede sanat tarihinde sanatın üretim, paylaşım, alım, satım, satın alınma gibi her açısı hem kendi döneminin ve coğrafyasının sosyokültürel, sosyoekonomik vb. çeşitli yapı taşları bağlamında hem de yeni araç, teknik, yöntem ve ortamları temelinde şekillen-mektedir.

NFT Pazaryerleri

NFT, fiziksel dünyada yer alan herhangi bir şey'in dijital dünyada-ki versiyonu veya sadece dijital dünyada yer alan şey'lerdir. "Şey" ifadesi, neredeyse bütün alanları ve disiplinleri kapsamına alan bir bütüne işaret eder. Dolayısıyla NFT, aslında mal, hizmet, ürün gibi geniş bir yelpazeye yayılan herhangi bir alana veya disipline sığdırı-lamayan bir yapıdır. Dijital dünyanın sürdürülebilirliği ve pazardaki yerinde özellikle son yıllarda domine edici bir seviyeye ulaşmıştır. Kendisine özgü pazar yerleri de artmıştır. Sonuçta Groys'un (2014, s. 96) deyişimiyle "Bugünün sanatı belirli ve özel şeylerin toplamı değil belirli ve özel yerlerin topojisidir". Her alana uygun geli-şen çok sayıda NFT pazaryerinin bir kısmı karma bir kısmı da belli alanlara özgü bir biçimdedir. Kullanıcıların satışa sunulan öğelerin seçimine göz atabilecekleri ve alışveriş yapabilecekleri geniş çev-rimiçi mağazalar olarak düşünülebilecek NFT pazar yerleri, temel olarak NFT'lerin alınabileceği, satılabileceği veya oluşturulabilece-ği çevrimiçi platformları tanımlar (Özbucak, s. 2022)

Farklı özellikleri, farklı ücret politikaları ile kullanıcılara çeşitli yak-laşım ve seçenekler sunan, kullanıcıların alım-satım yapabilece-ği, koleksiyon oluşturabileceği ve edinebileceği NFT pazar yerleri arasında ağırlıklı olarak sanata yer veren ya da tamamen sanata özgü olanları bulunmaktadır. OpenSea, Rarible, Mintable, Binance sanat dahil çeşitli kategorilerde NFT barındıran öne çıkan popü-ler marketler arasındadır. Nifty Gateway, SuperRare, Foundation, MakersPlace, Zora, KnownOrigin ise sanata ve sanatçıya odaklan-anlar arasında popüler olanlardır (İçöz, 2022). İlgili alanlarına göre olanlar, en popüler olanlar, en çok satanlar, yeni oluşturulanlar, koleksiyonlar gibi çeşitli filtreleme seçenekleri, üretici ve tüketi-ci kullanıcılara potansiyel keşif alanı sunulmaktadır. Ek olarak bu pazar yerlerinde NFT'lerin kimler tarafından oluşturulduğu, satın alındığı, oluşturanın diğer NFT'leri, taban fiyatları, işlem hacimleri

gibi alım-satım sürecinin aşamaları şeffaf bir biçimde görülebilir. maktadır.

NFT pazaryerlerinin sanat ortamına sunduğu en dikkate değer konu, sanatçıların birtakım tekellerden, otoritelerden bağımsız olarak üstelik küresel platformlarda kendilerini sunabilecekleri, sürdürülebilirliklerini sağlayabilecekleri avantajları beraberinde getirmesidir. NFT'lerin sahiplik paradigmaları üzerindeki etkisine odaklanan bir çalışmaya göre; NFT'lerin benimsenmesinin sanat sahipliği ve dağıtımının dinamiklerini temelden şekillendirerek daha kapsayıcı ve erişilebilir bir sanat ekosistemini teşvik etmiştir. Sanatçılar artık araçları ve geleneksel beklentileri atlayarak izleyicileriyle doğrudan bağlantı kurabilmektedir. Bu doğrudan katılım ise sanat camiasında daha fazla çeşitlilik ve kapsayıcılığa yönelterek daha şeffaf ve merkezi olmayan bir sanat piyasasına olanak sağlamıştır (Jain vd., 2024, s. 357).

Dijitalleşme süreci ile başlayan bu açılım, NFT teknolojisindeki tescilleme özelliği ile klasik anlayışa yaklaşmıştır. Ayrıca fiziksel dünyada olmadığı biçimde eser sahipliklerinin, satışlarının şeffaf olması, sonraki satışlardan da komisyon alınabilmesi, sanatçıya emek hakkını tam teslim etmeye yönelik bir yol olarak değerlendirilebilir. Diğer açıdan ise sanatçının üretim, sunum, pazarlama gibi süreçleri tek başına üstlenmesi ise yaratıcılık yönünde kullanacağı enerjisi dağıtmaktadır. Bu durum yine iş birlikleri ve kolektif çabalarla gerçekleştiğinde ise yeni bir çeşit tekel inşası anlamına gelmemelidir.

NFT Sergileri

Sanat yapıtının sunumu ve hedef kitle ile buluşmasının önemli faktörlerinden biri sergileme anlayışıdır. NFT özelinde de çeşitli yaklaşımlar bulunmaktadır. Hatta NFT, nispeten yeni bir teknoloji olmasına karşılık sergileme anlamında oldukça ilerlemiştir. NFT sergileri, sadece dijital ortamda, sadece fiziksel ortamda ve hibrit olarak hem dijital hem fiziksel ortamda gerçekleştirilmektedir. Sanal dünya ile gerçek dünya arasında bir köprü kurma istenci ile dijital ve fiziksel ortamda hibrit olarak gerçekleştirilenler; bazen aynı serginin bir yansıması, uzantısı gibi bazen de her iki ortam için farklı etkinliklerin düzenlendiği bir program ile yapılabilmektedir. Gerçek dünyada düzenlenen NFT sergileri, coğrafi konum sınırlılığında kalırken, sanal dünyada düzenlenen NFT sanat sergileri, küresel bir bütünü, hibrit olanlar ise her ikisini kapsayacak biçimdedir. Diğer yandan çalışma, uygulama, ilgi alanı gibi çeşitli sebeplerle gerçek dünyaya yakın olanları, sanal dünyaya merak duyanları bir bütün içerisinde bir araya getirme, etkileşim yaratma, diğer açıyı da bir şekilde gösterme ve oraya dahil etme durumları da vardır.

Gerçek dünyada yer alan sanat kurum ve kuruluşlarının aynı zamanda sanal dünyaya bir uzantılarını inşa ettikleri ve orada da fiziksel ortam içerisinde gerçekleştirilen sergilerinin bir versiyonunu düzenledikleri, dahası doğrudan sanal dünyaya özel sergiler yaptıkları da görülmektedir. Hatta dünyanın önde gelen müzeleri, galerileri de bu yeni yapılanmalara kimi zaman doğrudan kimi zaman dolaylı olarak dahil olmaktadır. MoMa (Museum of Modern Art – Modern Sanat Müzesi), Kasım 2022'de düzenlediği Refik Anadol'un Unsupervised (Denetimsiz) adlı sergisi için bir QR kod bölümü oluşturmuş ve ziyaretçilerin okuttukları QR kodlar ile sergiye özel 5000 adet NFT edinme fırsatı sunmuştur (Refik Anadol, Unsupervised, 2022). New York Times'ın haberine göre; çağdaş sanat galerisi Unit London tarafından Leonardo Da Vinci'nin "Bir Müzisyenin Portresi" (Portrait of a Musician) adlı eserinin dijital bir kopyası üretilmiştir. Galeri yöneticisi Joe Kennedy; orijinali Mila-

no'daki Ambrosiana müzesinde olan bu tablonun dijital versiyonunun yer aldığı bir evde olmanın ve her sabah onun karşısında uyanmanın çok özel olduğunu belirtmiştir. Rusya'nın St. Petersburg kentindeki State Hermitage Museum da en bilinen beş tablosunun NFT replikalarının müzayedesinde 444.000 dolar toplamıştır. Viyana'daki Belvedere müzesi, Gustav Klimt'in "Öpücük" (The Kiss) adlı eserinin dijitalleştirilmiş görüntüsünü 14 Şubat Sevgililer Günü'nde piyasaya sürerek ve her birini 1,850 avro fiyatla satışa sunmuştur. Londra'daki British Museum ise NFT platformu LaCollection ile ortaklık dahilinde Katsushika Hokusai ve JMW Turner'in eserlerinin dijital kopyalarını üreterek 500 ila 40.000 dolar arasında satışa çıkarmıştır (Reyburn, 2022). Sanatın sürdürülebilirliğin en başta gelen koşulu olan ekonomik kazanç konusunda da yeni yöntemlerin bir kapı olduğu söylenebilir. Müzayedeler de bu anlamda kullanılan yöntemlerdendir ve NFT özelinde de müzayedelerin yapılmaya başlandığı görülmektedir.

NFT sergileri de diğer sergiler gibi galericiler, sanat yöneticileri, küratörler, koleksiyonerler, araştırmacılar, eleştirmenler, sanatseverler, NFT'ye ilgi duyanlar ve disiplinlerarası alanlardan başka birçok kişi ve kurum, kuruluş ile buluşmanın, bağlantı kurmanın günümüzde dikkate değer bir yolu olmuştur. NFT sergileri, metaverse platformları, sanal gerçeklik ortamları, üniversiteler, insiyatifler, galeriler, çeşitli kurum ve kuruluşlar tarafından organize edilmektedir. Belli bir sanatçının koleksiyonlarından oluşan sergiler, grup sergileri ve fuar, bienal gibi daha geniş çaplı etkinlikler de yapılmaktadır.

Sadece sanal dünyada yer edinen sanat kurum ve kuruluşları da ortaya çıkmaktadır. Dünyanın bilinen ilk NFT müzesi "The Museum of Crypto Art"ın (MoCA, Kripto Sanatı Müzesi) açıklamasında transhümanist anlatının dijital mağara resimleri olarak kabul edilecek olan blockchain üzerindeki en eski gravürleri temsil eden Genesis Koleksiyonu'nun metaverse ve onun gezginleri için bir zaman kapsülü olduğu ifade edilmiştir. Müzeyi daha erişilebilir ve paylaşılabılır hale getirirken daha derin sosyal, fiziksel ve dijital bağlantı ve gerçeklik katmanları yaratacakları vurgulanmıştır (MoCA, y.y.).

Sanatçıları, yaratıcıları, koleksiyoncuları ve daha geniş blockchain topluluğunu bir araya getirmek için tasarlanan Dünyanın ilk kalıcı NFT sanat müzesi ise Ocak 2022'de Amerika, Seattle'da açılmıştır. Blok zincirde bulunan sanat eserleri, sanatçılardan, yaratıcılardan, galerilerden ve koleksiyonerlerden ödünç alınarak sergilenmektedir. Müzenin amacı, sanatçılara, yaratıcılara ve koleksiyonculara NFT'lerini son derece bağlamsal ve fiziksel bir ortamda ziyaretçilere sergilemeleri için bir çıkış noktası sağlamaktır. Ayrıca müzede eğitici sergilerden estetik kürasyonlara ve ödünç verilen önemli koleksiyonlara kadar çeşitlilik bulunmaktadır. Canlı basımlar, açık artırmalar, bağış toplama etkinlikleri, buluşmalar gibi etkinliklere de ev sahipliği yapmaktadır (Explore the Future of Art, y.y.).

NFT pazaryerleri, sanal gerçeklik dünyaları arasında bağlantıya, geçişe olanak tanıyacak olan meta evren platformları, gerçek ortamda bulunan sanat kurum ve kuruluşları gibi çeşitli yapılanmalar tarafından NFT özelinde sergiler organize edilmektedir. Örneğin; bir meta evren platformu olan Decentraland, 23 Nisan-20 Haziran 2022 tarihleri arasında Venedik Sanat Bienali kapsamında Merkezi Olmayan Sanat Pavillon'una (Decentral Art Pavilion-DAP) imza atmıştır. Yapılan açıklamaya göre; merkezi olmayan sanat hareketine dair ilk sürükleyici keşif olarak tasarlanan, Venedik Sanat Bienali'ne paralel düzenlenen DAP, geleneksel sanatın mirası, dijital sanatın canlılığı ve web3'ün embriyonik vaadi arasında bir söylem örmeyi amaçlamaktadır. Geleceğin sanatsal aracı olarak

teknolojinin saf gücünden yararlanıp sanatsal ifadenin evrimini katalize etme misyonu ile yalnızca bir sergiye açılan kapı değildir. Aynı zamanda sanatsal ifadenin devrim niteliğindeki bir bölümüne açılan bir kapı anlamına da gelmektedir. Etkinlik, sürükleyici sanat enstalasyonları, performans ve kavramsal sanat prodüksiyonları, daha önce görülmemiş kadar NFT sergisi, panel konuşmaları gibi çok sayıda aktiviteye ev sahibi olmuştur. Ayrıca müzayedevi, galeri, sanatçı, NFT pazaryerleri, 3D sergileme alanı, sanat eserleri gibi Dünya çapında tanınmış, sanatın birçok alanından öge ile iş birliği yapmıştır (Decentral Art Pavilion Venice Art Biennale 2022 Edition, 2022).

Dünyadan sanatçıların, galerilerin ağırlandığı, içerisinde çeşitli sanat etkinliklerinin de bulunduğu, sanat organizasyonlarının önemli bir bileşeni oluşturan iki yılda bir düzenlenen bienal alanına bir de NFT sanatı girmiştir. Dünyanın ilk NFT bienali, 06-15 Ocak 2023 tarihleri arasında İstanbul'da bulunan Zorlu Performans Sanatları Merkezi'nde gerçekleştirilmiştir. Sanat dünyası ile dijital dünyayı bir araya getiren, fiziksel mekanlarda ve metaverse'de düzenlenen "NFT Biennial" dünyanın dokuz farklı noktasında sanatseverlerle buluşmuştur. NFT Bienali ile İstanbul'dan sonra Berlin, Amsterdam, Londra, Brüksel, Bogota, Los Angeles ve Tokyo'nun da dahil olduğu birçok şehirde mekânsal sınırları aşarak, konvansiyonel sanat dünyası ile NFT ekosistemi arasındaki bağları kuvvetlendirmek amaçlanmıştır. Ziyaretçilerin ekranlar ve projeksiyonlar aracılığıyla katılımcı olarak yer alabildikleri bienal; medya sanatı performanslarından, hibrit söyleşilere, VR/AR deneyimlerden immersive sergilere kadar pek çok etkinliği içermiştir (Dünyanın ilk NFT Bienali, 2022). Bienallerin dışında sanat fuarları da sanat ortamının ve gerçekleştirildiği bölgenin küresel olarak canlanmasına önemli bir katkı sunmaktadır. Dünyanın dört bir yanından sanatçıları, galerileri ve koleksiyoncuları birbirine bağlayan ve 2006 yılından beri İstanbul'da düzenlenen Contemporary Istanbul (CI) fuarı 2023 bahar dönemi için Contemporary Istanbul Bloom (CI Bloom) adı ile 10-15 Mayıs tarihleri arasında Tersane İstanbul'da aynı yıl ikinci kez düzenlenmiştir. Sanatseverleri dijital sanata ve yeni ortaya çıkan koleksiyon biçimlerine daha aşina hale getirme amacını taşıyan CI Bloom'da NFT bölümüne yer verilmiş, iki günlük bir konuşma programı ile tüm fuar boyunca devam eden NFT sergisi yer almıştır. Ayrıca MoCDA'nın (Museum of Contemporary Digital Art) küratörlüğündeki "Digital Horizons: The New State of the Art" sergisi ile uluslararası sanat koleksiyoncularıyla iş birliği içinde seçilen, Beeple, XCopy, PAK, Damien Hirst, Sofia Crespo, Larva Labs, Mario Klingemann ve BayC'nin çalışmalarını da içeren 20 adet NFT esere yer verilmiştir (CI BLOOM, y.y.).

Türkiye'de sanat alanında güçlü kuruluşlardan biri olan Akbank Sanat Galerisi 1 Mart-7 Mayıs 2022'de imza attığı "Dijital Sanatta Şimdi: Alternatif Gerçeklikler + NFT" sergisi ile günümüz sanat dünyasını meşgul eden konu başlıklarına yer vermiştir. NFT'ler üzerine bir bölümün de yer aldığı sergide görsel sanatlar, ses sanatı, karmaşık verilerin temsili, artırılmış gerçeklik ve sürükleyici ortamlar üzerine dijital teknolojiler kullanarak çalışan sanatçıların eserlerinin yanı sıra farklı tarzları ve sanatsal araştırmaları da bir araya getirilmiştir. Ek olarak Alternatif Gerçeklikler ve NFT konularını ele alan "NFT ve Blok-Zincir Üzerine Konuşmalar" başlıklı konuşma serisi de sergiye eşlik etmiştir (Akbank'ta 'Dijital Sanatta Şimdi: Alternatif Gerçeklikler + NFT' sergisi, 2022).

Bu durumda sanal dünyanın içerisinde de fiziksel dünyada otorite haline gelmiş müze, galeri, sanat kurumu gibi yapıların da yer almaya başladıkları, yeni açılımlara karşı eskiden olduğu gibi mesafeli kalmak yerine hızlı olmasa da bir şekilde adımlar attıkları görülmektedir. Sanat eleştirmenleri açısından ise NFT'ye yaklaşımlarda

farklı görüşler vardır. Bir kısmı "kıtlık" konusunda garanti veren NFT'nin sosyal ve ekonomik değerlerin bir parçası olarak görülen bir kısmı da NFT'lerle ilgili kıtlığın zenginliği artırmaya yönelik yapay bir manipülasyon hamlesi gibi algılamaktadır (Hofstetter vd., 2024, s. 148). Eco'nun (2016, s. 83) bakış açısına göre sanatın işlevi, dünyayı tanımaktan çok, dünyayı tamamlayıcı şeylerle, var olanlara eklenen, kendi kuralları ve yaşamları olan özerk biçimler üretmektir. bilimsel bilginin yerine kullanılamasa bile her sanatsal biçim epistemolojik metafor olarak görülebilir. Çünkü her çağda, sanatsal biçimlerin yapılandırılma yöntemleri, zamanın bilimin veya kültürünün gerçeği nasıl gördüklerini yansıtır. Buradan hareketle; çağa özgü yaklaşımların, sanatsal biçimleri yapılandırıldığı vurgusunu yaparak bu yapılanmaya daha çok eğilmek gerekebilir. Ayrıca sanatın sürdürülebilirliği için daha önceden olduğu gibi uzun bir süre izleme, inceleme, sindirme, uygulama ya da karşı çıkma gibi uzun bir zaman dilimine yayılan anlayışlarının hayatın anlık akışına paralel bir anlayışa doğru evrildiği düşünülebilir.

Sonuç

Sanat eserinin eşi benzeri olmayan anlamı, biricik, özgün olma anlamını koşullandırır. Dünyada tek olmaya işaret eden biriciklik, dijital yöntemlerin, ortamların sanat alanında kullanılmaya başlanması ile tartışma konusu olmuştur. Biricikliğin yansıması olan bireyin tamamen öznel dışavurumu olarak açıklanabilecek özgünlük ise aslında zaten tartışmalıdır. Sanat eserini üreten kişi, tüm duyu organları ile maruz kaldığı dış gerçeklikten ve başkalarından tamamen bağımsız düşünemeyeceği için üretimi, iç dünyası ve dış dünyanın örneği ile çevrelenecektir. Bu kapsamda sanatta özgünlük, aslında yeniliktir.

Kopyalama, dağıtma anlamında sınırsızlığa izin veren, görüntülerin kullanılmasını, işlenmesini, manipüle edilmesini kolaylaştıran dijital sanat, biriciklik ve özgünlük anlamında tartışmalı bir süreç getirmiştir. Blockzincir temelli yapılarda ortaya çıkan NFT ise tescillenebilme özelliği ile dijital sanatta biriciklik anlamında fark yaratan bir alan açmıştır. Fakat özellikle Covid-19 Pandemi sürecinde doruk noktalara ulaşan NFT üretim ve satış grafikleri, sanatçı olmayanların dahi bu alana girmeleri, ortam içerisinde kirlilik meydana getirmiş, iyi olanın görünürlük çabasını artırması hayati olmuştur. Zaman içerisinde NFT sanatı üretenlerin yanı sıra sanatı domine eden yapıların da bu konuya yaklaştıkları ve bir takım projeler ürettikleri, etkinlikler düzenledikleri görülmüştür. Ancak piyasada herhangi bir konuda yaratılan ilginin manipülatif olma ihtimali vardır. Sanat piyasasının da manipülasyon yönünün güçlü olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Dünya çapında çeşitli analiz şirketlerinin anket sonuçlarına ve bulgularına bakmak, daha gerekçi bir tablo çizmek anlamında yol gösterici olabilir. Bu nedenle bu çalışmada çeşitli analiz şirketlerinin son üç yılda (2021-2023) NFT teknolojisi üzerine yaptığı istatistiklerden ortaya çıkan veriler incelenmiştir. NFT pazaryerleri ile fiziksel, sanal ve hibrit ortamlardaki NFT sergileri araştırılmış, örnekler serimlenmiştir. Çalışma kapsamında NFT sanatı özelindeki atılımlar ile daha somut sonuçlar veren istatistikler arasındaki ilişkiye bakılarak aradaki korelasyon değerlendirilmiştir.

Covid-19 Pandemi sürecine denk gelen zamanda büyük sancılar yapıp gündemin merkezine yerleşen NFT sanatına ilginin sonraki yıllarda düştüğü gözlemlenmiştir. Ama dijital sanattaki üretim, paylaşım, dağıtım özelliklerini kaybetmeden klasik sanattaki yapı taşlarını barındırması, yakın geleceğin sanatına yön verecek güçte olduğunu göstermektedir.

NFT hareketini yükselten ve hızlandıran atılımlar genel olarak ince-

lendiğinde; orijinal olanın gösterilebilmesi, benzersizlik sertifikası, sahiplik belirtmesinin dijital sanatta daha önce olmayan önemli bir açılım olduğu düşünülebilir. Belirli sayıda koleksiyon içerebilmesi ve nadirlik özelliği ile arz-talep dengesine uygunluğu, hatta daha çok talep yaratması gibi durumlar da kayda değer görülebilir. Bu özelliklerin dijital sanata bir anlamda klasik sanata özgü nitelikleri kazandırdığı çıkarılabilir.

NFT sanatına dair gündemi meşgul eden haberler aslında oldukça büyük fiyatlara yapılan satışları, spekülasyona yönelik hamleleri, haber değeri yüksek projeleri içermektedir. Ancak Dünya çapında yapılmış olan çeşitli anket sonuçları, NFT konusunda hala tam bir bilgi olmadığı, sanat eseri alma konusunda fiziksel dünyanın yaklaşımları ile hareket edilmediğine işaret etmiştir. Oyun içi kullanımlar, kişisel koleksiyon oluşturma, hobi amacıyla ya da sanat ticareti yerine belli şirketlerin çalışanlarının iş kapsamında NFT topladıkları görülmektedir. NFT toplama oranlarında daha düşük fiyatlandırmalara sahip olanların satış aşında ağırlıklı yer edindiği de bulgulanmıştır. Bu da gündemi meşgul eden büyük projelerin haberleri, tanıtım faaliyetleri ile çelişmektedir ve piyasada manipülatif bir yaklaşım olduğu anlamına gelmektedir.

NFT sanatının olgunlaştırılması ve daha çok benimsenmesi için konuyla ilgili bilgilendirme çalışmalarının artırılması, uygulamaların öğrenilmesi, yeni kullanım durumlarının ortaya çıkarılması gerekmektedir. Popülerlik, bilinirlik, tanıtım konularına dikkat edilmelidir. Sosyal mecralardaki etkileşimler, hareketler, sosyal ağ toplulukları ile etkili iletişim önemli gözükmektedir. Pazar yerinde görünür olmanın piyasada ilgiyi artırdığı açıktır. Ayrıca oyunlaştırmaya yönelmek de benimsenmesi açısından cezbedici olabilecektir. Koleksiyon oluşturma fikrinin NFT özelinde ilgi çekici hale getirilmesi önemlidir. Küresel bir bütünü kapsayan bu alanda etkileşim yaratarak gerçekleştirilen çalışmalar daha teşvik edici yaklaşımları da ortaya çıkarabilecektir.

Sanatın sürdürülebilirliği için önemini koruyan sanat kurumları, kuruluşları, galeriler hatta müzeler de NFT sanatına yer vermiştir. fiziksel ortamda, sanal ortamda ve hibrit olarak çeşitli projeler gerçekleştirmişlerdir. NFT için online ortamda pazar yerleri kurulmaya başlamıştır ve bunlar arasında NFT sanatına özel olanlar da oldukça göze çarpmaktadır. Koleksiyonerlerin de ilgisini çeken projeler oluşmaktadır. Tüm açılardan değerlendirildiğinde fiziksel tarafta olanların ilhamı ile ama onun ötesinde bir yaklaşıma gildiği söylenebilir. Sanat eseri biricikliğini koruyacak ama mekan kısıtlılığından çıkarak küresel bir ortamda her an her yerde bulunabilecektir. Belli bir yere kapalı kalmaktansa özgür bir görülme durumu ortaya çıkacak ama bu noktada da çok görünmenin verebileceği anlam, etki, aura kayıplarına uğrayabilecektir. Yine de geleceğe bir taraftan yapılabilecek bir önyorum ile o noktada da sanat eserlerinin statikten ziyade devingen yeni bir teknoloji ile buluşabileceği düşünülebilir. Eserin farklılaşmadan dinamik bir halde sunulabilmesi yeni bir tür sanat anlayışı ile tanışılması anlamına gelebilir.

Genel olarak gerçekleştirilen çalışmalar aslında NFT sanatının köklenmeye doğru gittiğine işaret etmektedir. Çünkü klasik bir düzlemde ele alınacak olursa: bir sanat akımının, olayının, yeni bir açılımın kabul görmesi, yer edinmesi için önemli koşullardan biri müze, galeri, sanat kurumları gibi yapıların yaklaşımıdır. Fakat diğer yandan yeni teknolojiler düzlem açısından bakılacak olursa belki de gelecek versiyonunda önceden beri otorite gibi kabul edilen bu yapılar karşı olan algı, eski olarak nitelendirilecek, yerine yeni yapılar gelecektir. Otorite haline gelmiş kurumların ya yönü değişecek ya onlara karşıt anlayışlar ortaya çıkacak hatta belki de

yapıya dönük algı tamamen yıkılacak, otorite bireye kadar indirge-
necek veya yeni versiyondaki bir platforma devrolacaktır.

Klasik yöntemlerin günümüzde yetersiz kaldığı açıktır, dijital yöntemler için ise hala bir takım eksikler ve açıklar olduğu ortadadır. Fakat fütüristik bir çerçeveden bakılacak olursa; gelişmeye devam etmekte olan bu teknolojik sanatın evrimi sürecinde daha önce mümkün olmayan olanakları getireceği öngörülebilir. İçinde bulunulan sürecin getirilerinden biri olan NFT yönünden sanat, yine içinde bulunulan sosyokültürel, sosyoekonomik gibi yapılar ve sahip olunan yeni araç, teknik, yöntem ve ortamları ile kendisini ortaya koyacaktır.

Sanatın sürdürülebilirliği için an'ın yaklaşımlarının merkeze alınarak ilerlendiği ve önceden çağdaş olarak nitelenenin şimdi an'daş hale geldiği unutulmamalıdır. Bu durum her ne kadar yaratıcılığın hızlanmasını körüklese de kalıcılık ve unutulma, hızla silinme, devamlı olarak yeninin ortaya çıkması arasındaki önem terazisinin ağırlığında sapmalar da oluşturabilecektir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Artun, A. (2005). *Çağdaş Sanatın örgütlenmesi estetik modernizmin tasfiyesi* (2 b.). İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2015). *Teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında sanat yapıtı*. (G. Sarı, Çev.). Zeplin Kitap.
- Berger, J. (2019). *Görme biçimleri* (26 b.). (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.
- Bozoglu, B., & Konrat, E. Ç. (2022). Dijital çağda sanat eserinin biricikliği üzerine. *Bodrum Journal of Art and Design*, 1(2), 139-151. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bodrum/issue/71127/1090932> adresinden alındı
- Cengiz, C., & Cengiz, Ö. (2022). Sanatın yeni teknolojisi: NFT özgün ve özgür mü? *Moment Dergi*, 9(1), 52-72. <https://doi.org/https://doi.org/10.17572/mj2022.15272>
- Debord, G. (2016). *Gösteri toplumu*. (O. Taşkent, & A. Ekmekçi, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Dilmen, N. E., İyigüngör, T., Alamaslı, I., & Kılıç, M. C. (2022). Taş baskıdan NFT'ye: Teknolojinin olanakları ile dönüşen sanat anlayışı ve NFT Teknolojisi üzerine bir araştırma. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*(41), 255-275. <https://doi.org/https://doi.org/10.17829/turcom.1121788>
- Eco, U. (2016). *Açık yapıt* (3 b.). (T. Esmir, Çev.). Can Yayınları.
- Fischer, E. (2012). *Sanatın gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.). Sözcükler Yayınevi.
- Groys, B. (2014). *Sanatın gücü*. (F. C. Erdoğan, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Hofstetter, R., Fritze, M., & Lamberton, C. (2024). Beyond scarcity: A social value-based lens for NFT pricing. *Journal of Consumer Research*, 51(1), 140-150. <https://doi.org/10.1093/jcr/ucad082>
- Jain, A., Joshi, M., Rishiraj, A., & Kaur, P. (2024). *Tokenizing Art unpacking the impact of non-fungible tokens (NFTs) on ownership paradigms*. International Conference on Computational Intelligence and Computing Applications (ICCICA) (s. 353-360). India: IEEE. <https://doi.org/10.1109/ICCICA60014.2024.10585180>
- Kalfa, Z. (2022). Sanatın sonu, NFT ve Rothko'nun ruhu üzerine. *Sanat&Tasarım Dergisi*, 12(2), 631-648. <https://doi.org/https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1221939>
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu* (3 b.). (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayınları.
- Özbucak, Y. E. (2022, 10 28). *En iyi NF pazaryerleri*. 11 15, 2022 tarihinde Business 2 Community: <https://www.business2community.com/tr/>

nft/en-iyi-nft-pazar-yerleri adresinden alındı

- Razi, Q., Devrani, A., Abhyankar, H., G. S. S. , C., Hassija, V., & Guizani, M. (2024). Non-fungible tokens (NFTs)—Survey of current applications, evolution, and future directions. *IEEE Open Journal of the Communications Society*, 5, 2765-2791. <https://doi.org/10.1109/OJ-COMS.2023.3343926>
- Ziemke, V., Estermann, B., Wattenhofer, R., & Wang, Y. (2023). *What determines the price of NFTs?* IEEE 29th International Conference on Parallel and Distributed Systems (ICPADS) (s. 1562-1568). IEEE. <https://doi.org/10.1109/ICPADS60453.2023.00220>

İnternet Kaynakça

- Akbank'ta 'Dijital Sanatta şimdi: Alternatif gerçeklikler + NFT' sergisi. (2022, 03 02). 08 24, 2023 tarihinde NTV: <https://www.ntv.com.tr/sanat/akbankta-dijital-sanatta-simdi-alternatif-gerceklikler-nft-sergisi,JPPY-vXnEpkaL1xi32NifcA> adresinden alındı
- Angelopoulou, S. L. (2022, 11 06). 'we see it as a massive digitization of art collecting' – interview with NFT platform SuperRare. 10 12, 2023 tarihinde Design Boom: <https://www.designboom.com/art/digitization-art-collecting-interview-nft-superrare-10-06-2022/> adresinden alındı
- Best, R. d. (2023, 11 04). *Number of active wallets that either bought or sold an NFT asset worldwide from 1st quarter of 2020 to 3rd quarter of 2023*. 01 10, 2024 tarihinde Statista: <https://www.statista.com/statistics/1266322/nft-user-number/> adresinden alındı
- CI BLOOM. (y.y.). 08 24, 2023 tarihinde contemporary İstanbul: <https://contemporaryistanbul.com/tr/project-detail/11> adresinden alındı
- Darigi Bharath, N., Terence, S., & Lydia, A. (2024). Analysing non fungible tokens (NFTs) and their Rarity. *10th International Conference on Communication and Signal Processing (ICCSP)*. <https://doi.org/10.1109/ICCSP60870.2024.1054413>
- Decentral Art Pavilion Venice Art Biennale 2022 Edition. (2022, 04 23). 11 05, 2023 tarihinde Decentral Art Pavilion: <https://decentralartpavilion.io/nft-exhibition/> adresinden alındı
- Dünyanın ilk NFT Bienali. (2022, 12 26). 08 24, 2023 tarihinde Sanat Okur: <https://sanatokur.com/dunyanin-ilk-nft-bienali-zorlu-psmde/> adresinden alındı
- Explore the Future of Art. (y.y., 12 20). 2023 tarihinde Seattle NFT Museum: <https://www.seattlenftmuseum.com/> adresinden alındı
- Howarth, J. (2022, 10 31). *50+ Incredible NFT Statistics (2022)*. 11 18, 2023 tarihinde Exploding Topics: <https://explodingtopics.com/blog/nft-statistics#nft-sales> adresinden alındı
- İçözü, T. (2022, 01 26). *NFT pazar yeri rehberi: Öne çıkan kavramlar, artı ve eksileriyle NFT pazar yerleri*. 08 20, 2022 tarihinde Webrazzi: <https://webrazzi.com/2022/01/26/nft-pazar-yeri-rehberi/> adresinden alındı
- Laycock, R. (2022, 10 03). *NFT statistics*. 11 17, 2023 tarihinde Finder: <https://www.finder.com/nft-statistics> adresinden alındı
- MoCA. (y.y.). 01 10, 2024 tarihinde MoCA: <https://museumofcryptoart.com/museum/> adresinden alındı
- Molenaar, K. (2022, 01 20). *NFTs Statistics – Sales, Trends and More [2023]*. 10 25, 2023 tarihinde Influencer Marketing Hub: <https://influencermarketinghub.com/nfts-statistics/amp/> adresinden alındı
- NFT Adoption by Country*. (2021, 11). 12 20, 2021 tarihinde Statista: <https://www.statista.com/statistics/1278047/global-nft-adoption-by-country/> adresinden alındı
- NFT Market Report Q3 2022: Build Market is Here*. (2022, 10 17). 08 25, 2023 tarihinde NonFungible: <https://nonfungible.com/news/corporate/nft-market-report-q3-2022> adresinden alındı
- NFT Worldwide*. (2023, 12 06). 01 20, 2024 tarihinde Statista: <https://www.statista.com/outlook/dmo/fintech/digital-assets/nft/worldwide> adresinden alındı
- NFT*. (y.y.). 12 14, 2023 tarihinde Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/nft?q=NFT> adresinden alındı
- NFT*. (y.y.). 12 14, 2023 tarihinde Oxford Learners Dictionaries: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/nft?q=nft> adresinden alındı
- NFT*. (y.y.). 12 14, 2023 tarihinde Collins Dictionary: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/nft> adresinden alındı
- Refik Anadol, Unsupervised*. (2022, 11 19). 01 25, 2023 tarihinde MoMa: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5535> adresinden alındı
- Reyburn, S. (2022, 25 03). *Museums Are Cashing In on NFTs*. 08 20, 2023 tarihinde The New York Times: <https://www.nytimes.com/2022/03/25/arts/design/museums-nfts.html> adresinden alındı
- Silverman, A. (2021, 04 05). *Millennials NFTs Collectibles*. 08 20, 2021 tarihinde Morning Consult: <https://morningconsult.com/2021/04/05/millennials-nfts-collectibles/> adresinden alındı
- Taşkın, A. (2021, 11 24). *NFT beats cheugy to be Collins Dictionary's word of the year*. 12 10, 2023 tarihinde The Guardian: <https://www.theguardian.com/books/2021/nov/24/nft-is-collins-dictionary-word-of-the-year> adresinden alındı
- The Beginner's Guide to NFTs*. (y.y.). 12 15, 2023 tarihinde Exploding Topics: <https://explodingtopics.com/blog/nft-guide> adresinden alındı

Structured Abstract

The main problem of this article is to examine the question of whether the works of art produced in the context of non-fungible tokens (NFTs), which have emerged with blockchain-based structures and which mean unchangeable tokens, which has been on the agenda in the art world as in many other fields, especially in recent years, have a truly influential position in the art market or whether this involves a perception management.

With its ability to be registered, NFT art has, in a sense, recaptured the uniqueness and originality that are qualities specific to classical art and are a subject of debate in digital art. It has singularized art productions. This situation has created an important opening in the evolution of the production process in art history. This technology made a leap forward, especially during the Covid-19 Pandemic, when the flow of life came to a standstill and the art scene was dying. Although its initial impact diminishes in the following period, the fact that it contains the building blocks of classical art without losing the production, sharing and distribution features of digital art shows that it has the power to shape the art of the near future. Over time, it has been observed that in addition to those who produce NFT art, the structures that dominate art have also approached this issue and produced a number of projects and organized events. However, interest created in the market on any subject has the potential to be manipulative. It should be assessed whether the presented effect is real or fiction based on disinformation. The digital environment has a system that contains misleading information and needs the help of concrete indicators in the physical world. Assessing the results of questionnaires and findings of various analysis companies around the world can be instructive in drawing a more realistic picture. For this reason, in this study, the data obtained from the statistics made by various analysis companies on NFT technology in the last three years (2021-2023) were scrutinized. NFT marketplaces and NFT exhibitions in physical, virtual and hybrid environments were researched and examples were presented. The aim of the study is to observe the relationship between breakthroughs in NFT art and statistics that provide more concrete results and to analyze the past, present and future by evaluating the correlation between them.

In the method of this study, a literature review was conducted to explain what NFT technology and art are, the statistics of various analysis companies on NFT technology in the last three years (2021-2023) were researched, and NFT marketplaces and NFT exhibitions in physical, virtual and hybrid environments were presented. In this article, the relationship between various statistical results and activities within the scope of the subject was evaluated through descriptive content analysis.

It has been observed that the interest in NFT art, which made great leaps and became the center of the agenda during the Covid-19 Pandemic, has declined in the following years. When the breakthroughs that have increased and accelerated the NFT movement are examined in general, it can be considered that the ability to show the original, the certificate of uniqueness and the indication of ownership are essential expansions. It can also be considered noteworthy that it can contain a certain number of collections and that it is suitable for the supply-demand balance with its rarity and even creates more demand. It can be deduced that these characteristics give digital art the qualities that are, in a sense, specific to classical art.

The news that occupies the agenda about NFT art actually includes sales made at very high prices, moves aimed at speculation and newsworthy projects. However, the results of various questionnaires conducted around the world indicate that there is still no complete information about NFT and that the physical world is not being approached with the same mindset as the physical world when it comes to purchasing works of art. It has been observed that employees of certain companies collect NFTs for in-game use, personal collection creation, hobby purposes or art trade.

In order for the art of NFT to mature and be more widely adopted in the sales network of those with lower pricing in NFT collection rates, it is necessary to increase information activities on the subject, to learn the practices and to reveal new use cases. Attention should be paid to popularity, recognition and promotion. Interactions and movements in social media and effective communication with social network communities seem to be important. Additionally, turning to gamification may also be attractive in terms of adoption. It is essential to make the idea of creating a collection appealing specifically for the NFT.

Especially during the Covid-19 Pandemic, the NFT production and sales graphs that reached their peak points and the entry of even non-artists into this field created pollution in the environment and it has been vital for those with quality to increase their efforts for visibility. Over time, it has been observed that in addition to those who produce NFT art, the structures that dominate art have also approached this issue and produced a number of projects and organized events in physical, virtual and hybrid environments. Online marketplaces for NFT have begun to be established. There are also projects that attract the interest of collectors.

When evaluated from all perspectives, it can be stated that an approach is being taken that is inspired by what is happening on the physical side, but beyond that. The work of art will retain its uniqueness but it will be free from spatial constraints and can be found anywhere, at any time, in a global environment. Rather than being confined to a certain place, a free state of being seen will emerge, but at this point, the meaning, impact and aura of being seen many times will be lost. Nevertheless, with a futurist's foresight, it can be thought that at that point, artworks can meet with a new technology that is dynamic rather than static. The ability to present the work in a dynamic state without differentiation may mean the introduction of a new kind of understanding of art.

One of the important conditions for an art movement, event or new expansion to be accepted and gain a place is the approach of structures such as museums, galleries and art institutions. On the other hand, from the point of view of the new technological plane, perhaps in the future version, the perception against these structures, which have been accepted as authorities for a long time, will be characterized as old, replaced by new structures or transferred to a platform in a new version.

Yasını Sanatıyla İyileştirmeye Çalışan Bir Kadın: Käthe Kollwitz

A Woman Trying to Heal Her Mourning With Her Art: Käthe Kollwitz

Bengü BERKMEN¹ 
Eser KEÇECİ MALYALI² 

¹Cyprus International University, Department of Psychology, Nicosia, Cyprus

²World Peace University, Plastic Arts, Nicosia, Cyprus



Geliş Tarihi/Received: 09.02.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 22.07.2024
Son Revizyon/Last Revision: 07.08.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 16.08.2024
Yayın Tarihi/Publication Date: 25.08.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Bengü BERKMEN
E-mail: bberkmen@ciu.edu.tr

Cite this article as: Berkmen, B. & Keçeci Malyalı, E. (2024). A woman trying to heal her mourning with her art: Käthe Kollwitz. *Art and Interpretation*, 44, 32-40



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

öz

Psikanaliz, yaratıcılığın kökenleri ve işlevlerini anlamak için sanat ile iç içe olmuştur. 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan sanat akımı dışavurumculuk (ekspresyonizm) hareketi de psikanaliz ile iç içe ilerlemiştir. Sanatta, ölüm, yas ve annelik teması dendiği zaman akla gelen en önemli isimlerden birisi bu dönemde yaşayan Käthe Kollwitz'dir. Kollwitz, 78 yıllık hayatının birçok döneminde yaşadığı kayıplarla baş edebilmenin yolunu sanat eserleri üretmekte ve toplumsal sıkıntıları anlatabilmekte bulmuştur. Käthe, bir yandan kendi kederi ve yası ile mücadele edip ölümü tasvir etmenin yollarını tasavvur ederken, kendi acılarıyla mücadele eden diğerlerinin savunucusu da olduğuna inanmaktaydı. Duygusal ifade bağlamlarında sanatçıyı özgünleştiren dışavurumcu hareket ve psikanalizden beslenmekteydi. Bu çalışma nitel yöntemde döküman analizi olarak gerçekleştirilmiştir. Döküman analizi, çeşitli türlerdeki eserlerin ya da dökümanların, incelenmesi ve analiz edilmesine dayanan bir araştırma yöntemidir. Kollwitz'in yas ile ilişkili olduğu düşünülen sekiz eseri (Dokumacıların İsyanı, Ölü Çocuk ve Anne, Anneler (1918), Anneler (1919), Anneler (1922), Anneler-Savaş, Hayatta Kalanlar, Anneler Kulesi) hem sanatsal açıdan biçim ve kullanılan teknikler açısından, hem de psikanalitik kuramdaki yas, ölü anne gibi kavramlar açısından incelenmiştir. Çalışma sonucunda Kollwitz'in hem çocukluk dönemindeki hem de yetişkinlik dönemindeki kayıp ve yas süreçlerinin etkileri ile eserlerine yansımaları literatür ışığında yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Käthe Kollwitz, yas, psikanaliz, dışavurumculuk

ABSTRACT

Psychoanalysis has been intertwined with art to understand the sources and mechanisms of creativity. The early 20th century art movement, expressionism, also progressed together with psychoanalysis. One of the most important names that comes to mind when the themes of death, mourning and motherhood is mentioned in art is Käthe Kollwitz, who lived in this period. Kollwitz found a way to cope with the losses she experienced in many periods of her 78-year life by producing works of art and expressing social problems. While struggling with her own sorrow and grief and envisioning ways to depict death, Käthe believed that she was also an advocate for others struggling with their own pain. She drew on the expressionist movement and psychoanalysis, which uniquely characterized the artist in contexts of emotional expression. This study was conducted as a qualitative document analysis. Document analysis is a research method based on the examination and analysis of various types of works or documents. Kollwitz's eight works (The March of Weavers, Dead Child and Mother, Mothers (1918), Mothers (1919), Mothers (1922), Mothers-War, Survivors, The Tower of Mothers), which are thought to be related to mourning, were analyzed both in terms of artistic form and techniques used, and in terms of concepts such as mourning and dead mother in psychoanalytic theory. As a result of the study, the effects of Kollwitz's loss and mourning processes both in childhood and adulthood, and their reflections on her works were interpreted in the light of the literature.

Keywords: Käthe Kollwitz, grief, psychoanalysis, motherhood, expressionism

Giriş

Psikanaliz, Sigmund Freud tarafından 20. yüzyılın başlarında ortaya konulan şüphesiz en önemli olgu ve kuramlardan birisidir. Kuram, insan zihnini anlamaya, psikişik problemleri tedavi etmeye, araştırmaya ve edebiyat, sanat, politika gibi kültürel olguları yorumlamaya yer veren bir teknik olmanın ötesinde (International Psychoanalytical Association, 2024), bilinçdışının keşfi sayesinde bireylerin iç dünyalarını çözümlenmeye katkısı ile bilim dünyasına bambaşka bir boyut kazanmıştır (Aliçavuşoğlu, 2012). Bilinçdışı, bireylerin yaşamları boyunca deneyimledikleri ve bilinç düzeyinde çok fazla kabul edilemeyen dürtüler, arzular ya da korkular gibi birçok çatışmanın olduğu yerdir (Freud, 1905; Bella, 2007). Bilinçdışında tutulanlar, kelimelerle, gördüğümüz rüyalarla, dil sürçmeleriyle, sakar eylemlerle ve belli savunma düzenerleri kullanılarak bilinçle ulaşabilmektedir (Freud 1901; Karabulut, 2020).

Psikanaliz, sanatçıların hangi dinamiklerle eserlerini ürettikleri ya da yarattıklarına ilişkin nedenleri an-

lama çabasına her zaman önem vermiştir (Aliçavuşoğlu, 2012). Öyle ki, derin bir tarih ve kültür bilgisi olan Freud kuramını geliştirirken, sanata da yoğun ilgi duymuş, Leonardo Da Vinci ve Dos-toyevski gibi önemli sanatçıların eserlerini detaylıca incelemiştir. Sanatçıların içe dönük ve nevrotiğe yakın kişilik yapılarında, bilinç-dışındaki dürtüsel gereksinimlerini doyuramamanın kendilerini gerçeklikten uzaklaştırdığını, libido ve düşlemlerini yüceltme savunma mekanizmasını kullanarak sanat eserine dönüştürdüklerini ifade etmiştir (Freud, 1979; Simidchieva, 2024; Urdang, 2018).

Freud'dan sonra gelişmeye devam eden psikanaliz, sanatın sadece edebiyat değil, müzik, sinema ve plastik sanata kadar her alanında yer almıştır (Yılmaz & Kırcı, 2023). Her sanat eseri, sanatçının bilinçdışından metaforik olarak aktarılan bir "konuşma"dır. Gerçekte doğrudan bir benzeri olmayan soyut bir resim imgesi, şiir ve müzik deneyimlerimize çok benzer çağrışımlar uyandırmaktadır (Simidchieva, 2024). Psikanaliz, insan zihnini anlamlandırma çabasında bir yandan söz ile gelen iletiyi dinlerken, diğer yandan aktarılan imgeler, duyular ve duyguları da ele alarak bunları simgeleştirmekte ve yoruma dönüştürmektedir. Sanatta da eserlerin taşıdıkları semboller ve bunların yorumlanması ön plandadır (Açııcı & Bal, 2019). Buna göre semboller, yorum gerektiren çift anlamlı bir dilsel yapı iken; yorum, sembollerin şifresini çözmeye çalışan bir anlama çabasıdır. Bu bağlamda sanat eserleri psikanalitik açıdan incelenirken eserin biçimsel ve içeriksel olarak değerlendirilmesi, sanatçı üzerindeki etkileri ve yaratıcılığa dair süreçleri de eserlerin yorumlanmasında birlikte ele alınmaktadır (Terbaş, 2016).

Yirminci yüz yıl başlarındaki dışavurumcu akım, sanatçıların içsel dünyaları ve duygularını ifade etmenin, dolayısıyla da psikanalitik kuramın bir aracı haline gelmiştir (Kullish, 2011; Yılmaz & Kırcı, 2023). Bu sanatçılardan biri olan Käthe Kollwitz, Alman kültüründe yerleşmiş kadınsılık örüntüleri ile mücadele eden sıradışı bir sanatçı olmanın ötesinde, otoportreler ve özellikle anne-çocuk çizimleri ile dikkat çekmiştir. Dönemindeki birçok sanatçıdan farklı olarak Kollwitz, modern kadının yeni ve dürüst bir vizyonunu yaratmak için bir iç gözlem ve kendini yansıtmaya stilini devreye sokmuş, zorlu yaşam koşullarında açlık ve yoksullukla mücadele eden kadın arketipleri tasvir ederek kendi içsel duygularını ve yansımalarını sanatına aktarmıştır (Bentley, 2017).

Görsel sunumun sahip olduğu etkileme gücünün farkında olan Kollwitz, sıradışı tarzının yanında ölüm, yas ve annelik teması dendiği zaman akla gelen en önemli isimlerden birisidir (Coulter, 2015). Hayatının birçok döneminde yaşadığı kayıplarla baş edebilmenin ilacını sanat eserleri üretmekte ve toplumsal sıkıntıları anlatabilmekte bulmuştur. Bir tema olarak ölüm, Kollwitz'in sanatında yaşamı boyunca tutarlı bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Kollwitz, bir yandan kendi kederi ve yası ile mücadele edip ölümü tasvir etmenin yollarını tasavvur ederken, kendi acılarıyla mücadele eden diğerlerinin savunucusu da olduğuna inanmaktaydı. Ölümü nasıl tasvir edeceğini de defterine şöyle not almıştı: "Ölümü göstermek istiyorum. Taşındığım yükü gerçekten hissettim" (Kollwitz, 1988, s. 20).

Freud, Yas ve Melankoli (1917) isimli çalışmasında yasin ruhsal yapıda nelere yol açtığından bahsetmiştir. Freud psikanalitik kuramı oluştururken kişiyi özne, karşısındakini de nesne olarak tanımlamıştır. Ona göre, bir nesne (sevilen biri) ölüm ya da ayrılık gibi bir sebeple kaybedildiğinde, libido dış dünyadaki tüm bağlantılarından geri çekilmektedir. Her ne kadar kayıp yerine ikame edilen başka nesnelere bulunsa da kayba bağlı bu libidinal konum kolayca ve gönüllü olarak terk edilememektedir. Bu nedenle kişi nesnedan yani sevdiği kişiden vazgeçse bile kaybedilenin sevgisinden vazgeçememektedir. Bu durumda libido, dış dünyadan egoya geri çekilmekte ve kayıp nesnesi ile yaşamaya başlamaktadır. Kaybın şiddetine bağlı olarak bazen gerçeklikten hızla uzaklaşma ve içeri-

deki kayıp nesneye yapışıp kalma durumu ortaya çıkabilmekte ve yas patolojikleşebilmektedir (Clevel, 2004).

Käthe Kollwitz'in Yaşam Hikayesi

"Avlunun sağında, binalar arasında dar bir şeritle bizimkine bağlanan başka bir avlu vardı. Bu diğer bahçeyle ilgili çok güçlü ve canlı anılarım var. Bunun sonunda, Pregel boyunca çamaşlırları durulamak için bir sal vardı. Bir gün bu salda ölü bir kız yıkanmış ve 'zavallı cenaze arabasına' götürülmüştü. Korkunç cenaze arabası ve tabutu hala görebiliyorum" (Kollwitz, 1988, s.15).

Kollwitz'in anlattığı bu anı, oğlu Hans'ın yoğun ısrarları sonunda kaleme aldığı biyografisindeki ilk anlattığı anıdır. Freud, gizli ve daha da önemlisi anıları "örten" bir anı türü olan perde anı kavramından bahsetmektedir. Perde anılar gerçek bir şeyin hatırası olabilse de, birincil işlevleri bir dizi bilinçdışı materyali organize etme ve sembolize etmektir (Freud, 1899). Çünkü perde anılardaki yoğun hatırlamanın esas önemi, gizlediği şeyde yuvalanmaktadır. Kollwitz I. Dünya Savaşı'nda oğlu Peter ve II. Dünya Savaşı'nda da torunu Peter'i kaybetmiştir. Ancak Kollwitz'in biyografisindeki bu ilk anı, yas sürecinin çocuğu ve torununun kaybindan daha önceye, çocukluk dönemine ait olduğunu ve bir "perde anı" olduğuna işaret etmektedir.

Yedi kardeşten beşincisi olan Käthe Kollwitz'in ölümle tanışması çok erken olmuştur. Kendinden büyük üç kardeşi çeşitli sebeplerle hayatını kaybetmiş ve kardeşlerin ölümü, kendisini erken yaşta ebeveyn kederinin sessiz ve sonsuz acısıyla karşı karşıya bırakmıştır. Kollwitz özellikle annesinin gizliden yaşadığı derin üzüntüsüne tanıklık etmiş ve daha sonra bu çocukluk gözlemlerini kendi estetik yas tasvirlerinde kullanmıştır. Kendi annesini sert, soğuk ve mesafeli olarak anlatan ve "*Uzakta bakan bir Madonna*" olarak nitelendiren Kollwitz, annesinin delireceği ya da öleceğinden hep çok korktuğunu defterine yazmıştır. Öyle ki, ilk başlarda her gün ne yaptığını annesine anlatarak annesinin dikkatini çekmeye çalışmış, bu girişimleri başarısız olunca annesiyle konuşmaktan vazgeçmiştir. Sesini dil üzerinden duyuramayan sanatçı, bir süre sonra sürekli hasta olarak bedeni üzerinden annesine ulaşmaya çalışmıştır. Ergenlik dönemine kadar sık sık çığlık ve panik nöbetleri, psikosomatik belirtiler ve epilepsi benzeri ataklar yaşayan Kollwitz bu hastalık anılarını "Annem bu hastalıklarımın küçük üzüntülerimi gizlediğini biliyordu. Sadece bu zamanlarda ona sarılmama izin veriyordu" sözleriyle açıklamıştır (Kollwitz, 1988, s. 17).

Käthe Kollwitz'in içinde bulunduğu bu durum için psikanalist Andre Green'in (1986) ölü anne kavramından bahsetmek gerekmektedir. Ölü anne kavramı, annenin yaşadığı bir kayıp ya da yas gibi olumsuz bir yaşam deneyimi sonrasında çocuğuna fiziksel olarak bakım veren ancak zihinsel ve duygusal anlamda destek veremeyen anneleri tanımlamaktadır. Bu anneler, çocuğundan uzak, mesafeli ve duygusal olarak ulaşılmaz bir pozisyonda yer almaktadır. Bu anneler yaşadığı kayıp nedeniyle, hayatta olan çocuklarına ilgiyi kaybetmekte ve hayatta kalan çocukları da ruhsal anlamda yaralar almaktadırlar. Öyle ki çocuklar, ruhsal olarak ölü algıladığı bir canlılık kaynağından uzak, tonsuz, pratik olarak cansız bir şekle dönüşmekte ve özdeşleşme yoluyla yaşam güçleriyle kendi bağlantısından vazgeçmektedirler. Kollwitz'in erken dönem psikosomatik semptomları, yalnızca sanatında tasvir ettiği kasvetli ve karanlık güzellikteki vizyonlarda değil, aynı zamanda günlük kayıtlarında da kronikleştirdiği yaşam boyu depresyona dönüşmüştür.

Kollwitz böylesi acı dolu çocukluk yıllarının ardından, büyükbabasının cemaatinden bir doktorla evlenmiş ve bu evliliklerinden Hans ve Peter isiminde iki çocuğu olmuştur. 1914 yılında şiddetle karşı çiksa da önce oğlu Peter'i asker olarak savaşta göndermek zorunda

kalmış, sonrasında da onu savaşta kaybetmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndaysa bu sefer torunu Peter'i kaybetmenin acısını yaşamış, kendisi de II. Dünya Savaşı'nın bitimine iki hafta kala, barışın geldiğini göremeden yaşama veda etmiştir (Prelinger, 1992).

Yöntem

Bu çalışmada Käthe Kollwitz'in eserlerinin sanatsal hem de psikanalitik incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda çalışma nitel yöntemde döküman analizi olarak gerçekleştirilmiştir. Döküman analizi, çeşitli dökümanların, eserlerin toplanarak gözden geçirilmesi, incelenmesi ve analiz edilmesine dayanan bir araştırma yöntemidir (Cresswell, 2013; Sönmez & Alacapınar, 2016). Üç yüze yakın eseri bulunan (Kollwitz Museum Köln, 2024), Kollwitz'in sekiz eseri (Dokumacıların İsyanı, Ölü Çocuk ve Anne, Anneler (1918), Anneler (1919), Anneler (1922), Anneler-Savaş, Hayatta Kalanlar, Anneler Kulesi) çalışmaya dahil edilmiştir. Bu eserlerin seçiminde Kollwitz'in yaşam öyküsünde yas ile ilgili olduğu düşünülen unsurlara dikkat edilmiştir. Sanatçının hayatı ile ilgili kısa bir bilgilendirmenin ardından, çalışmada incelenen eserleri kronolojik olarak sunulmuştur. Eserlerin sanatsal açıdan biçimsel ve teknik değerlendirilmesi anlatıldıktan sonra, ilgili eserin sanatçının yaşamının büyük bir kısmında iz bırakan yas teması ile ilişkisi ve bu yas sürecinin nasıl dışa vurulduğu psikanalitik kuram çerçevesinde yorumlanmıştır.

Käthe Kollwitz'in Eserleri ve Psikanalitik Açıdan Yorumlanması

Savaşların gölgesindeki Almanya'da hem bir kadın hem de bir anne olmanın duyarlılığını yaşadığı yaslar ile harmanlayarak Käthe Kollwitz, döneminin de ötesinde dışavurumcu (ekspresyonist) eserler üretmiştir (Kuru, 2017). Duygusal ifade bağlamlarında sanatçıyı özgünleştiren dışavurumcu yaklaşım psikanalizden beslenmekteydi. Dolayısıyla 19. yüzyılın nesnel gerçekliğine karşı olan inancın yitirilmesi sonucunda içsel deneyimlerin, sübjektif yorumların temsilleri değer kazamaya başlamıştı (Keskin, 2016). Dışavurumcu yaklaşımın yanı sıra, Kollwitz çalışmalarıyla natüralizm ve gerçekçilik arasında bir yerde, tamamen kendine ait bir tarz ortaya koymuştur. Ekspresyonist yaklaşımların etkisini hissetmiş olmasına rağmen hiçbir zaman Alman ekspresyonist gruplardan birine katılmamış, ancak psikolojik ve sosyal gerçekliği ifade eden insan figürleriyle ekspresyonizmin güçlü Alman grafik geleneğini ve eğilimini yapıtlarında hissettirmiştir (Knafo, 1998).

İlk başlarda her türlü çizimini görgü tanıklığında bulunmuş olduğu ya da düşüncelerinde yarattığı konular üzerinden hayali olarak betimlerken, daha sonralarda kompozisyonlarını oluştururken fotoğraflardan da yararlanmıştı. Sanatçı için sanat, hikâye anlatan resimlerden ibaretti. Kollwitz ilerleyen yıllarında oto portreleri de dahil olmak üzere kadın tasvirlerine, özellikle savaşın yıkıcı yanının vurgulandığı acı ve yas temsillerine sıklıkla yer vermiştir. Yoğun çizgi ağları içerisinde, açık ve koyu tonlarla yaratılan ve derinliklerin elde edilmesinde kullanılan kontrast etki ile yapıtlarındaki duygusal güç artmaktaydı. Resimlerinde tüm renklerden arınarak özellikle siyah ve tonlarını kullanılması yine çalışmalarının merkezinde oturan hüznün, matem ve ölüm temalarını vurgulamaktadır.

Käthe Kollwitz'in yas temasını bu denli iyi kullanması tesadüften öte kendi yaşamına dayanmaktadır. Çünkü bu içerisinde kendisinin de yer aldığı bu eserler, kendi yolculuğunu en iyi anlatabildiği ve travma ile başa çıkmak için ürettiği eserlerdi. Yüz özelliklerinin ifadesi ve sabit kararlı bakışının merkeziliğine benzersiz odaklanması, sadece izleyicinin değerlendirmesi için değil aynı zamanda Kollwitz'in kendisini değerlendirmesi içindi (Coulter, 2015). Kollwitz, diğer kadın ressamlardan farklı olarak odağını kadın bedeninden kadın zihnine kaydırmıştır. Yoksulluk, umutsuzluk, sosyal adaletsizlik tarafından kuşatılmış, kayıplara maruz kalmış yoğun

karmaşıklık içinde varoluşun saf ağırlığı ve çağın baskısını eserlerine yansıtmıştır. Kadın temsiliyle bağlantılı olağan poz ve ayrıntılardan kaçınmıştır (Menteşoğlu, 2021). Güzellik ve cinsel farklılık göstergesi olarak kadın bedenine röntgenci bakışı, kadını nesne olarak değil özne olarak betimleyerek engellemiştir. Kadının genç, güzel veya üst/orta sınıfa ait indirgemeci temsili reddederek; onları çalışan, çamur içinde, ihtiyaçlı, keder ve kayıptan muzdarip, birer sosyal aktivist olarak ele almıştır. Bu nedenle Käthe Kollwitz kendi hayat deneyimindeki her acısını -ki bir ölü annenin gözünde özneye dönüşebilmek verilebilecek en çarpıcı örneklerdir- sosyal bir mesaja çevirmiştir.

Dokumacıların İsyanı (1893-1901)



Görsel 1.

Käthe Kollwitz, *Dokumacıların İsyanı*, 1897, Gravür Baskı, 21.59 x 29.53 cm (çinko), 39.05 x 50.17 cm (kağıt). (Kollwitz, 2022a)

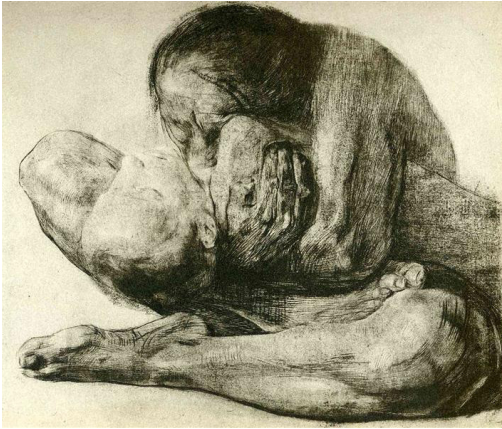
Käthe Kollwitz'in 1914 öncesinde çizdiği resimlerde verilen mesaj çoğunlukla ezilen işçi sınıfının yaşadıklarıdır. 'Dokumacıların İsyanı' serisi de bu tasvirleri en iyi örnekleyen eserleridir. Kollwitz'in Gerhart Hauptmann'ın 1844 yılında yaşanan Alman dokumacılarının isyanı hakkındaki oyununu izlemesi sonrasında dokumacılarla ilgili bir seri Gravür baskı gerçekleştirmiştir. Söz konusu çalışması tarama usulüne dayalı çizgi kazıma ve zımpara kâğıdı ile eskitme tekniğiyle uygulanmıştır. İlk büyük baskı serisi olan 'Dokumacıların İsyanı' serisinden olan çalışmaları daha sonralarda Adolph Menzel (en önemli Alman Realist Sanatçılardan biri) tarafından altın madalyaya aday gösterilmek üzere önerilmiştir. Ancak dönem şartları içerisinde Kaiser Wilhelm II (son Alman İmparatoru ve Prusya Kralı), Kollwitz'in madalyaya layık görülmesine kadın olmasından dolayı karşı çıkmış olsa da ilerleyen yıllarda sanatçının bu serisi altın madalya almaya hak kazanmıştır (Knafo, 2009).

Kollwitz, eşitsizlik, açlık, kötü yaşam koşulları, adil yaşam için birçok resim çalışması yapmıştır. Savaş ve isyanların resmedildiği eserler psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde iki unsur ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki serilerdeki son resimde isyan eden gruptan birinin/birilerinin hayatını kaybediyor olması, diğer unsur ise resimlerde sadece haksızlığa uğrayıp isyan edenlerin resmedilmesi ancak karşı tarafın yani yıkıcı güçlerin resimlerde hiç yer almamasıdır. Bunun da ötesinde, resimlerde isyan edenlerin başlarının hep aşağıya bakması, yüzlerinin umutsuz bir temada olması dikkat çekicidir. Bunun en önemli örneklerinden biri 1897 yılında seri içerisinde "İsyan" ve serinin son resmi olan "Son" isimli resimlerdir. Öyle ki serinin başında isyan eden köylüler tasvir edilirken, sonrasında isyan edenlerin kaybettikleri yakınları resmedilmiştir.

Psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde Kollwitz'in çizimleri bi-

linçdişi süreçte anne çocuk arasındaki her an kesilebilecek ilişki ve ölüm korkusuyla baş etme girişimi olarak değerlendirilebilmektedir. Psikanalist Melanie Klein (1937) Sevgi Suçluluk ve Onarım adlı kitabında bu durumu ilgili olarak, bebeğin/çocuğun anneye birlik halini kaybettiği durumlarda, anneye karşı yıkıcı fantazilerin oluşabileceğini ve bunun akabinde suçluluk duygularını yaşayabileceğinden bahsetmektedir. Genellikle serideki resimlerin sonunda isyan edenlerden birilerinin ölümünün tasviri de bunun göstergesi olarak yorumlanabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında Kollwitz resimlerde kendi ölü annesine olan isyanının bir temsiliyi çizmektedir. Çünkü Kollwitz, kendi anı defterinde de ifade ettiği üzere ömrü boyunca kendini annesine göstermeye çalışmış ancak sonucunda hastalanarak, krizler yaşamış ama bir anlamda bu isyanı ve savaşı kaybetmiştir.

Ölü Çocuk ve Anne (1903)



Görsel 2.

Ölü Çocuk ve Anne, 1903, Gravür Baskı: 41.2 x 47.1 cm; kağıt: 54.5 x 70.3 cm. (Kollwitz, 2022b)

1903 yılında Kollwitz 'Ölü Çocuk ve Anne' baskı resmini yapmıştır. Bu çalışmada asitte yedirme, kuru kazıma, yumuşak yüzeyde yedirme usullerine dayalı olmak üzere gravür baskı tekniği kullanılmış, aynı zamanda dokulu bir kâğıda basılmıştır. Aynı baskının dokuma kâğıt üzerine fügen, grafit ve metalik altın boya ile rötuşlanmış gravür ve yumuşak zemin gravürü baskıları da bulunmaktadır.

Kollwitz resimde modern bir Pieta tasviri ile bir annenin ölen çocuğuna sarılarak yas tutmasını resmetmek istemiştir. Ölü çocuğu çıplak, kalça ve kolları arasında kucağında tutarken kambur pozisyonda bağdaş kurmuştur. Resmin en ironik tarafı, resmin modeli olarak 11 yıl sonra ölecek olan oğlu Peter'i kullanmış olması ve sonrasında resmin gerçeğe dönüşmüş olmasıdır. Resmin ilk versiyonunda anne ve çocuğun kafası daha ayrı ve annenin çocuğa kıyasla daha merkezde çizildiği görülürken, resmin son versiyonunda, başların birleşmiş, annenin çocuğunu vücudu ve kolları ile kapsadığı daha iç içe geçmiş bir an resmedilmiştir. Bu tasvir, aynı anda kabul edilemez ve tehlikeli annesel oral düşlemleri/fantazileri ve çocuğu absorbe etmek için annesel tutkuyu sahnelemektedir (Moorjani, 1986). Bu yorumu, anneyi, sanki bir hayvan gibi, çıplak, uyluk kemikleri ve kolları arasındaki ölü çocuğunun açık renkli cesedini, gözleriyle, dudaklarıyla, nefesiyle, bir zamanlar rahminde olanı, kaybolan yaşamı kendi içine geri almaya çalışır gibi tasvir etmesi şeklinde yorumlanabilmektedir (Prelinger, 1992).

Rönesans döneminde, Albrecht Dürer ve Leonardo da Vinci'nin insan vücudunda altın oranı göstermekte oldukları çizimlerde de yer aldığı gibi, bütünü büyük parçaya oranı; büyüğün küçük parçaya oranına eşittir. Ancak Kollwitz'in bu ve daha pek çok yapıtında bu altın kuralı bilinçli bir şekilde göz ardı ederek, kompozisyonlarını

duygu derecesine dayalı bir hiyerarşi içerisinde orantılanmakta olduğu görülmektedir. Son derece kişisel dışavurumlar olarak değerlendirilebilecek bu tasvirlerde, normalde yüzün (kafanın) bir elle aynı oranda olması gerekirken; Kollwitz'in kapsayıcı ve kucaklayıcı ellerini, sarıp sarmalayıcı kol ve bacaklarla, olması gerekenden daha büyük çizdiği görülmektedir. Burada Kollwitz'in ruhsal parçalanmayı ifade etmek için vücut bölümlerini abartılı, aynı zamanda detaylı çizerek parçalara ayırdığı görülmektedir. Tıpkı hamilelik sürecindeki gibi, yavrusuyla tekrar bir vücut olma, onu her türlü zalimlikten koruma arzusu taşıyan kederli bir anneye ölü çocuk tasviri, tüm anlatsal ve sosyal bağlamlardan yoksundur ve evrensel bir anlam taşımaktadır: keder ve kayıpta uyanan ilk annelik acıma duygusu (pathos) (Franko, 2009).

Anneler (1919/21)

Kollwitz'in resimlerinin teması 1914'ten sonra keskin bir değişime uğramıştır. Oğlu Peter'in savaşta ölümünün ardından, resimlerindeki öfke, isyan temalarına yoğun bir hüznün, yas ve annelik temaları eklenmiştir. Kollwitz'in annesinde yaşadığı sembolik kayıp artık yerini gerçek kayıba bırakmıştır. 'Anneler' isimli eserinde, savaş döneminde geride kalan kadınlar ve çocukları anlatmaktadır. Sanatçı istediği sonuca ulaşana kadar çalışmanın birkaç farklı versiyonunu yapmıştır. Kollwitz bu çalışmalarında da figürlerdeki elleri en belirgin yerler olarak betimlemiştir. Çocukları sımsıkı tutan, kapsayan eller, korumacı bir tavır ifade etmektedir. Çalışmanın figür 3 ve figür 4'te yer alan versiyonları arasındaki farklar incelendiğinde, en soldaki kadın figürleri ve hemen yanlarındaki çocuk figürlerinin anneleri tarafından tutulmalarında değişiklikler görülmektedir. En kenardaki kadın önce eliyle ağızını kapatmış, sonraki versiyonda ise iki eliyle yüzünü kapatmıştır. Kollwitz'in bunun gibi çizdiği 1923 yılına ait "Hayatta Kalanlar" isimli eserinde de en soldaki figürün gözleri bağlı olarak tasvir edilmiştir.

Kollwitz'in eserleri psikanalitik açıdan incelendiğinde, küçük yaştan itibaren yoğun suçluluk duygularıyla boğuşmuş olmanın yansımaları görülmektedir. Kollwitz önceleri kardeşinin ölümünde kendinin Tanrı'ya inançsızlığı sonrasında annesiyle özdeşleşmesi ve kendisinin de ölmesi gerektiğini günlüklerinde "Eserlerimden öğreniyorum, onlara bakamıyorum, tam bir başarısızım. Ne eşimi ne annemi hatta çocuklarımı bile sevemiyorum. Aptalım ve hiçbir şey düşünmüyorum. Bahar günleri geçiyor ve ben cevap vermiyorum." (Kollwitz, 1988, s. 91) şeklinde bahsetmiştir. Bu nedenle resimlerinde muhakkak utanç ve suçluluk duygusunu temsil eden bir ya da birkaç unsura yer vermiştir.

Gravür (Figür 3), Lito (taş) baskı (Figür 4) ve fügenle çizdiği (Figür 5) taslaklar sonrasında, Käthe ağaç baskı uygulamasıyla 'Anneler' (Figür 6) çalışmasının final versiyonu gerçekleştirmiştir.



Görsel 3.

Anneler, 1918, 'Savaş' serisi, (Kollwitz'in 'Anneler' isimli çalışması için hazırlanmış olduğu ilk çalışma), Gravür Baskı (Kollwitz, 2022c)



Görsel 4.

Anneler, 1919i, (Käthe'nin 'Anneler' isimli çalışması için hazırlanmış olduğu ikinci çalışma) İki, Litografi (taş baskı), Kağıt: 52.7 x 70.1 cm, Çizim: 43.6 x 57.7 cm (Kollwitz, 2022c)

Käthe Kollwitz, çağdaşlarıyla karşılaştırıldığında, tarihsel olayları ve hikayeleri detaylarıyla işlemektense, savaşın yıkıcılığını hissettiren keder ve travmanın ikonik görselleri haline gelen baskı resimleri yaratmıştır. Figür 4'te yer alan Krayon boya ile çizilmiş olan Litografi (taş baskı) ile, farklı yaşardaki kadın ve çocukların birbirlerine kenetlenerek yerleştirildiği güçlü bir kompozisyon oluşturulmuştur. Käthe Kollwitz "Anneler" isimli çalışmasında ve taslaklarının tümünde aynı zamanda kendini ve oğullarını da çizmiştir. İki oğlu Hans ve Peter'i kuckladığı kendi çizimini resmin merkezinde konumlandırmıştır. Bu çizimde oğulları küçük ancak kendisini kederle yaşlanmış bir anne olarak betimlemesinden sanki sanat aracılığıyla hayatın ondan aldığı Peter'i yaşattığı bir başka hayat yaşamakta olduğu izlenimi vermektedir. 1919 yılında yazmış olduğu bir mektubunda yapıtı ile ilgili şu cümleyi kurmaktadır. "İki çocuğunu kucaklayan anneyi çizdim; benden doğan kendi çocuklarım, Hans'ım ve Peterchen'im ile birlikteyim" (Kollwitz, 1988, s. 104).



Görsel 5.

Anneler, 1922, (Käthe Kollwitz'in 'Anneler' isimli çalışması için hazırlanmış olduğu üçüncü çalışma), füzelen taslak çizimi (Kollwitz, 2022c)

Figür 5'te yer alan baskı taslağında önceki iki kompozisyonun farklı olarak birlikte mücadeleyi andıran bir kenetlenme sahnesi görülmektedir. Füzelen kâğıt üzerine çizilmiş olan bu taslak çizimdeki figürlerin bir kuleyi andıran kompozisyonunu, bir üst seviyeye taşıyarak 'anneler' isimli çalışmasının final (figür 6) baskısını gerçekleştirmiştir. Bu final versiyonunda anneler, birbirlerine kenetlenerek erişilmesi güç bir kale oluşturmakta ve çocuklarını savaşa kurban vermemek amacıyla tutmaktadırlar.

Annelerinin kollarında çocukları ile yan yana gösterildiği önceki versiyonların aksine, bu baskıdaki kadınlar bir kuleyi andıran dairesel bir şekil oluşturmaktadır. Savunmacı pozları, çocuklarını korumak için kurdukları birliği vurgulamaktadır. Taş baskı ve gravür teknikleriyle yapılan ilk iki versiyonda, her kadının çocuğunu ayrı ayrı tuttuğu ve sürdürdükleri bireysel mücadele betimlenirken, son versiyonda savaştan geri kalan kadın ve çocukların birlik içerisinde oldukları bir ağaç baskı görülmektedir. Sanatçı ilk versiyonlarını başarısız bulurken son çalışmasından tatminkâr olduğunu günlüğüne yazdığı şu sözlerle dile getirmektedir. "Anneler, üzerinde çalışıyorum... Dün Savaş sayfalarını litografi olarak yeniden işleme kararı verdim... Çocuklarını kucaklayan anneyi çizdim. Kendi çocuklarım, Hans'ım ve küçük Peter'ımla kendimin bir temsilidir. Ve bunu iyi bir iş parçası haline getirmeyi başardım" (Kollwitz, 1988, s. 112). Sanatçı 'Anneler' serisindeki son çalışmalarda çocuklarını koruyan anneleri çizerek hafifletmeye ya da oğlunun savaşa gitmesini engelleyememenin verdiği suçluluk duygularının üstesinden gelmeye çalıştığı şeklinde yorumlanabilmektedir.

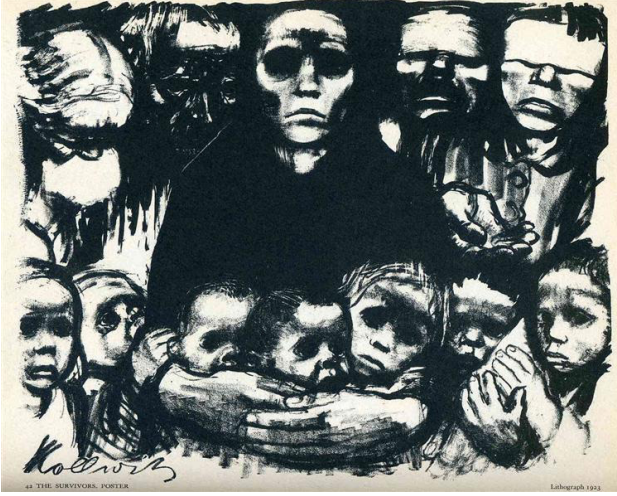


Görsel 6.

Anneler; 'Savaş' serisinin 6. parçası, 1921/1922, Ağaç Baskı, 39x48cm (Kollwitz, 2022c)

Yukarıda sözü edilmiş 'Anneler' çalışmasının tüm aşamalarındaki çizim ve baskılardaki bir başka ortak nokta da resimlerde izleyiciyle iletişime geçmek isteyen en az bir çift gözün varlığıdır. Burada Kollwitz'in kendi yaşadığı ıstırap ve derin kederi izleyicilere iletişime geçerek, yapıtları aracılığıyla nesiller boyunca bir insanlık ayıbı olan savaş ve sonuçlarını gözler önüne sermek istediği düşünülmektedir.

Hayatta Kalanlar (1923)



Görsel 7.

Hayatta Kalanlar, 1923, Pastel Boya ile Lito (Taş) Baskı üzerinde kazıma tekniği. 56.2 cm x 68.5 cm (Kollwitz, 2022c)

Käthe Kollwitz yapıtları yanı sıra aynı zamanda savaşa karşı duruş sergileyen, toplumsal mesajlar taşıyan poster siparişleri de almıştır. İşte Kollwitz'in bir başka çarpıcı eseri de 1923'te yaptığı 'Hayatta Kalanlar' posteridir. Resim savaş sonrasında arkada kalan kadınlar, çocuklar ve yaralıları tasvir etmektedir. Bu ve bunun gibi savaş karşıtı eserlere hem ölen oğlunun anısını yaşattığından hem de savaş karşıtı kampanyalara bağlılığını gösterdiğinden bu eserlere oldukça önem vermekte ve onları daha da etkili kılmak için elinden geleni yapmaktaydı. 'Hayatta Kalanlar' isimli bu çalışması da öncelikle taş baskı olarak hazırlanmış, sonrasında da savaşın sonuçlarını hatırlatan büyük afişler olarak on dört Avrupa ülkesinde Almanca, İsveççe, Danca ve Felemenkçe dillerinde yayınlanmıştır. Figür 7'de görülmekte olan Almanca posterin sol alt köşesinde 'Hayatta Kalanlar' sağ alt köşesinde de 'Artık Savaş Yok' yazıları bulunmaktadır. Posterin ön planında, yoksulluktan zavif düşen ve endişeden yıpranmış görünen, üç küçük çocuğuna sıkıca sarılan bir anne ve onların her ki tarafında ikişer çocuk, arka planda ise savaşta yaralanan gözleri kapatılmış, kör iki gazi bulunmaktadır (Murray, 2020).

Hayatta Kalanlar eserinin psikanalitik açıdan değerlendirmesi yapıldığında tıpkı 1919'daki 'Anneler' adlı çalışmasındaki gibi burada da arkadaki yetişkinler suçluluk duygusunu simgelemektedir. Bu kez soldaki iki figür aşağıya bakarken, sağdaki iki figür ise gözleri bağlı olarak tasvir edilmiştir. Bu resimde de izleyiciye bakan ve iletişime geçmeye çalışan bir anne vardır ve o da üç çocuğu sıkıca kucaklamıştır. Diğer dört çocuğu ise net olarak kapsayan bir figür görünmemektedir. Resim her ne kadar savaş sonrasındaki tabloyu anlatsa da Kollwitz'in kendi annesi ve kendisiyle birlikte altı kardeşini tasvir ettiği şeklinde yorumlanabilmektedir. Ortada üç çocuğu sarmalayan kadın, annenin kaybettiği çocukları sonrasında fiziksel olarak hayatta olsa da ruhsal anlamda onlarla birlikte ölen ve kendini diğer çocuklarından mahrum bırakan Kollwitz'in annesini temsil etmektedir. Hayatta kalan çocuklar ise ya anneye ulaşma çabasında ya da başka bir yetişkinin uzattığı ele sarılarak avunmaya çalıştıkları şeklinde sahnelenmiştir.

(Koruyan) Anneler Kulesi (1937/38)



Görsel 8.

Anneler Kulesi, 1937/1938, Bronz Döküm, 27.9 x 29.2 x 25.4 cm (Önden görünüm) (Kollwitz, 2022d)



Görsel 9.

Anneler Kulesi, 1937/1938, Bronz Döküm, 27.9 x 29.2 x 25.4 cm (Arkadan görünüm) (Kollwitz, 2022d)

'Anneler Kulesi' (figür 8-9), Käthe Kollwitz'in yaşamı boyunca gerçekleştirmiş olduğu birkaç heykelden biridir. Kollwitz bu eserinde, annelerden oluşan kule benzeri bir heykel yapmıştır. Bu yapıtında Kollwitz, öncelikle kompozisyonunu kil ile şekillendirmiş ve kalıbı alındıktan sonra da bronz dökümü gerçekleştirilerek çalışması ölümsüzleştirilmiştir. Kollwitz'in Nisan 1922 tarihli günlüğünden edinilen bilgiye göre, 15 yıl öncesinde 'Savaş' serisinden 'Anneler' üzerinde çalışırken, çocuklarını savunmak için bir daire içinde duran bir anne heykeli yaratma fikri olduğu görülmektedir.

'Savaş' serisinin ahşap baskılarıyla son halini alan 'Anneler' çalışması ile karşılaştırıldığında 'Anneler Kulesi'nde, annelerin endişeyle savunmacı ifadelerinin yerini saldırgan bir kararlılığa bırakmış olduğu görülmektedir. Bu, özellikle öne eğilmiş ve bacaklarını birbirinden ayırarak, tehlikeyle yüzleşmek için sıkıca duran ve çocuk-

ları korumak için kollarını geriye doğru uzatan kadın figüründe belirgindir. Eserde yine benzer şekilde kadınları kullansa da 'Anneler Kulesi'ndeki en önemli fark kadınların çocukları sıkıca kucaklamasıdır.

Psikanalitik açıdan incelendiğinde eserde figürlerin yine birbirinden çok ayrılmadığı ve annelerin var gücüyle çocukları çemberin içinde tutmaya çalıştıkları görülmektedir. Ellerin çocukları kapsayıp koruduğu bu eser ile ilgili Käthe Kollwitz "Hayır sen burada kalıyorsun!" demiştir. Bununla birlikte eserdeki en dikkat çekici unsurlardan birisi de heykelede sadece bir annenin bedeninin dışarıya dönük ve başının meydan okurcasına dik olarak tasvir edilmiş olmasıdır. Kollwitz'in tasvir ettiği bu annenin bir anlamda ölümlü yüzleşen kendisi olduğu söylenebilmektedir (Ward, 2004). Özellikle oğlu Peter'i I. Dünya Savaşı'nda kaybettikten sonraki eserlerinde tamamlanmamış yas/larını suçluluk ve yetersizlik ile ifade ederken, bu eserde yaşadığı kayıplar ve yasları sindirdiği, kabullendiği düşünülebilmektedir. İlk dönem eserlerinde tasvir ettiği yorgun, başları önde ve sonunda kaybeden figürlerin yerini, karşısındakine var olduğunu korkmadan gösteren bir eser almıştır. Bir anlamda on beş yıl önce heykeli kafasında planlarken oğlu ile ilgili yas sürecini de bu eserle birlikte ilerletmiştir.

Sonuç

Bu çalışmada Käthe Kollwitz'in bazı eserlerinin yaşamı boyunca kendisini takip eden yas süreçleri ışığında nasıl ortaya çıktığı ele alınmıştır. Freud, sanatı psikolojik gerçeklerin doğrudan kavranmasına izin verdiği için analiz için öncüsü olarak görmüştür. Kollwitz'in sanatı da, içebakışı ve öz-yansıtma ile yönlendirilir; bir tür devam eden kendi kendini analiz, belki de Freud'un kendi iç dünyasına ilişkin analizi kadar derin olduğu söylenebilmektedir (Aliçavuşoğlu, 2012). Bu nedenle Kollwitz'in sanatındaki tarzı, hayatındaki travmatik olayların ve kendini keşfetme yolculuğunun terapötik bir şekilde ele alınması olarak anlaşılabilir. Yüz hatlarının ifade gücüne ve sabit, kararlı bakışının merkeziliğine yapılan benzersiz odaklanma, bu nedenle yalnızca izleyicinin değil, aynı zamanda Kollwitz'in de dikkatini çekmek içindir. Kollwitz'in eserleri kardeşlerinin kaybı ile başlayan yas süreçlerinin gelişiminin acılı ve dokunaklı serüvenlerinin haritasını çıkarmıştır (Knafo, 1998).

Käthe Kollwitz, ağır bir depresyonda olan bir "ölü anne" ile yaşamak zorunda kalmıştır. Bu "ölü" anneler, sevdikleri birini – ki bebek kaybı en sık olanıdır- narsistik bir yıkım yaşamaktadırlar. İçinde buldukları çökkünlük ve yasin etraflarını sarıp sarmalaması nedeniyle, hayatta kalandan tüm libidinal yatırımı bir anda geri çekmektedir. Annenin ilgisinin merkezinde olduğunu düşünen çocuk, yatırımı geri çekilmesini yaşananların sorumlusunun kendi dürtüleri olduğunu düşünerek kendini suçlama eğilimine gitmektedir (Green, 1983). Käthe Kollwitz anılarını yazarken kardeşlerinin ölümünün sebebini Tanrı'ya yeterince inanmamakla ilgili olduğunu ve annesine benzediği için ölmesi gerektiğini düşündüğünü ifade etmesi tam da bu durumla ilişkilidir (Kollwitz, 1988.). Bu nedenle resimlerinde muhakkak utanç ve suçluluk duygusunu temsil eden bir ya da birkaç unsura yer vermiştir.

Kollwitz'in en dokunaklı eseri 1903 yılında çizdiği "Ölü Anne ve Çocuk" resimdir. Kollwitz, resmin tamamlanmasından yaklaşık on yıl sonra savaşa ölecek olan oğlunu model olarak kullanması ve böylece ürkütücü bir şekilde onun ölümünü yıllar öncesinden haber vermesi ne yazık ki ironiktir (Knafo, 1998). Kollwitz eserlerinde önceleri örtük bir şekilde ifade ettiği öfke, suçluluk, kaygı, yas gibi duyguları oğlunun ölümü sonrasında çok daha açık tasvir etmeye başlamış ve sanatını bunları göstermenin bir aracı yapmıştır. Kullandığı birçok anne ve köylünün yüzlerindeki detaylar yıllar içinde bulanıklaşmış ve ortak bir görünüme dönmüştür. Bu noktada, Kol-

lwitz'in kendi annesinde anlamlandıramadığı yas ile yüzleşmiş ve kendi yas süreci ile mücadele etmiştir (Çelik & Sayıl, 2003).

Kollwitz'in yas sürecindeki değişimin en çarpıcı şekilde 1919'daki "Anneler" ve "Hayatta Kalanlar" ile "Anneler Kulesi" eseri arasındadır (Mansuroğlu, 2022). Kollwitz'in eserlerindeki çarpıcı unsurlardan birisi el tasvirleri ve yüz ifadeleridir (Dökeroğlu, 2019). Anneler adlı çalışmasında çocukları kaybetmenin verdiği acı, suçluluk ve yetersizlik duyguları bazen gözlerin bazen de ağız ellerle kapatılması ile çocukların tümünün kapsanamaması ile gösterilmiştir. "Anneler Kulesi"nde ise tüm çocukları sıkıca sarmalayan annelerin tasvirinin yanında ve bir annenin kendi vücudunu dışarıya çevirip çocukları korumak için verdiği savaşı mücadele tasviri yapılmıştır. Bu eserlerde muhakkak bir annenin izleyene baktığı ve diğer annelerin bakışlarının farklı yönlerde ya da net olmadığı düşünülürse, Kollwitz "Anneler Kulesi" eseri ile yas ile mücadele ederek onu dönüştürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Patolojik yasta kaybedilen nesneye olan ikirciklilik, nesneyi, yani bir başkasını sevmemeye, hem sevgi hem de nefretin bir arada ve aynı zamanda karşı biçimde çatışmasına evrilmektedir (Freud, 1917; Klein, 1937; Taiana, 2014). Nesneye yatırılmayan sevgi öfke yaratmakta, bu da suçlulukla kaplanarak iyileşmeyen bir yara olarak kalmaktadır. Yaranın iyileşmesi de nesneden vazgeçilmesi, bağın kopması ile mümkündür. Kollwitz de geçen süre içerisinde bu yarayı sanat eserlerini üretmek, diğer bir deyişle kendi "ölü annesinden" bağını koparak yapabildiği.

Käthe Kollwitz, günlüğünde bize ıstırabından söz ederken aynı zamanda zihninin özgürlüğünü de ortaya koyan çağının ötesinde bir sanatçıydı. Depresif ve kuşkusuz çok sıkıntılı durumuna, dönemdeki baskılardan ötürü çalışmaları yasaklanmasına rağmen yine de sanatını icra etmeye devam ederek cevap vermiştir. Korkusuz, izleyiciye onur ve cesaretle olduğu kadar üzüntü ve teslimiyetle de baktığı kendi resimlerinde acıyı en gerçekçi haliyle anlatmış, bunu da kendi ıstırabında dünyanın ıstırabını görerek yapmayı başarmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-B.B.-E.K.M.; Tasarım- B.B.-E.K.M.; Materyaller- E.K.M.; Denetleme- B.B.-E.K.M.; Kaynaklar- B.B.-E.K.M.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- E.K.M.; Analiz ve/ veya Yorum- B.B.-E.K.M.; Literatür Taraması- B.B.-E.K.M.; Yazıyı Yazan- B.B.-E.K.M.; Eleştirel İnceleme- B.B.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept - B.B.-E.K.M.; Design- B.B.-E.K.M.; Materials- E.K.; Supervision- B.B.-E.K.M.; Resources- B.B.-E.K.M.; Data Collection and/or Processing- E.K.M.; Analysis and/or Interpretation- B.B.-E.K.M.; Literature Search- B.B.-E.K.M.; Writing Manuscript- B.B.-E.K.M.; Critical Review- B.B.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Kurak Açıcı, F., & Bal, H. B. (2020). Göstergibilimsel analiz üzerinden tasarımı anlamak: Sallanan at üzerine. *Art-Sanat*, 293–312. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0012>
- Aliçavuşoğlu, E. (2012). Psikanaliz, Freud ve sanat. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 20, 1–16.
- Bentley, C. (2017). Maternity and the self: Asocial construct in the images of Käthe Kollwitz. *International Journal of Arts and Humanities*, 1(10), 908–938.
- Clewell, T. (2004). Mourning beyond melancholia: Freud's psychoanalysis of loss. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52(1), 43–

67. <https://doi.org/10.1177/00030651040520010601>
- Creswell, J.W. (2013) *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. 4th Edition, London: SAGE Publications.
- Coulter, H. (2016). Pictures on my analyst's walls: Reflections on the art of Käthe Kollwitz, the Nazis and the art of psychoanalysis. *British Journal of Psychotherapy*, 32(4), 475–490. <https://doi.org/10.1111/bjpp.12250>
- Çelik, S., & Sayıl, I. (2003). Patolojik yas kavramı yeni bir yaklaşım: travmatik yas. *Kriz Dergisi*, 029–034. https://doi.org/10.1501/Kriz_0000000193
- Demirel, M. R. (2016). Käthe Kollwitz'in "Tutuklular" adlı eserinin analizi. *Yıldız Journal of Art and Design*, 3(2), 139–152.
- Dökeroğlu, Ö. T. (2019). Acının resmini yapmak, Käthe Kollwitz resimleri üzerinden bir bakış. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4(7), 163–178.
- Freud, S. (1899a), "Screen memories", In J. Strachy, & A. Freud (Eds.), The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Volume III, pp. 301-322.
- Freud, S. (1901). *Psychopathology of everyday life* (A. A. Brill, Ed.).
- Freud, S. (1905). *Three essays on the theory of sexuality*. In J. Strachy, & A. Freud (Eds.), The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume VII (1901-1905): A Case of Hysteria, Three Essays on Sexuality and Other Works (pp. 123-246). London: Hogarth Press.
- Freud, S. (1917). Mourning and melancholia. The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, 14(1914-1916), 237-258.
- Freud, S. (1964). *Leonardo da Vinci and a memory of his childhood*. W. W. Norton.
- Green, A. (1986). *On private madness*. London: Hogarth, reprinted karnac, 1997.
- International Psychoanalytical Association. (2024). About psychoanalysis. https://www.ipa.world/ipa/ipa_docs/about%20psychoanalysis.pdf
- Karabulut, M. (2020). Psikanalitik bakış açısıyla sanat, sanatçı ve yazma dürtüsü. *Türk Kültürü ve Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 2, 12–19.
- Keskin, İ. (2016). Baskı resimde alman ekspresyonizmi (dışavurumculuk) ve litografi sanatına yansımaları. *Sanat Dergisi* 25, 53-66.
- Klein, M. (1937). *Love, guilt and reparation*. In M. Klein (Ed.), *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945* (pp. 306-343). New York: The Free Press.
- Knafo, D. (1998). The dead mother in Käthe Kollwitz. *Art Criticism*, 13(2): 4-15.
- Knafo, D. (2009). *In her own image: Women's self-representation in twentieth-century art*. Fairleigh Dickinson University Press
- Mansuroğlu, A. (2022). Käthe Kollwitz'in acıdan tutkuya evrilen belli başlı eserlerinde figür incelemesi. *Sanat ve İkonografi Dergisi* 3, 27-41.
- May, R. (1986). Observations on the psychoanalytic theory of mourning. *Smith College Studies in Social Work*, 57(1), 3–11. <https://doi.org/10.1080/00377318609516619>
- Mentesoglu, Ç. (2021). Kadın sanatçıların gözünden resimde annelik teması. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5, 60–80. <https://doi.org/10.46372/arts.836647>
- Kollwitz, K. (2022a, August 12). *Cycle »A Weavers' Revolt«, 1893-1897*. Käthe Kollwitz Museum Köln. <https://www.kollwitz.de/en/cycle-weavers-revolt-overview>
- Kollwitz, K. (2022b, August 12). *Woman with dead Child, 1903*. Käthe Kollwitz Museum Köln. <https://www.kollwitz.de/en/woman-with-dead-child-kn-81>
- Kollwitz, K. (2022c, August 12). *The Mothers, sheet 6 of the series »War«, 1921/1922*. Käthe Kollwitz Museum Köln. <https://www.kollwitz.de/en/sheet-6-the-mothers>
- Kollwitz, K. (2022d, August 12). *Tower of Mothers, 1937/1938, bronze, Seeler 35 II.B.1*. Käthe Kollwitz Museum Köln. <https://www.kollwitz.de/en/war-years-overview>
- Kollwitz, H. (1988). *The diary and letters of Käthe Kollwitz*. Evanston: Northwestern University Press.
- Kulish, N. (2011). Book review: In her own image: Women's self-representation in twentieth-century art. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 59(3), 623–627. <https://doi.org/10.1177/0003065111410311>
- Kuru, A., Ş. (2017). I. dünya savaşı'nın sanat diline etkileri: Max Beckmann'ın die hölle (cehennem), Käthe Kollwitz'in Der Krieg (Savaş) baskı dosyaları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 26(2), 395–421. <https://doi.org/10.29135/std.315192>
- Lurie, A. (2021). The personal is public and political: Käthe Kollwitz's final drawing. *The Macksey Journal*, 2(65).
- Moorjani, A. (1986, December). Käthe Kollwitz on sacrifice, mourning, and reparation: An essay in psychoaesthetics. *Comparative Literature*, 101(5), 1110-1134.
- Murray, A. (2020, January 30). Käthe Kollwitz: Memorialization as anti-militarist weapon. *Arts*, 9(1), 13-14.
- Prelinger, E. (1992). *Käthe Kollwitz*. New Haven: Yale University Press.
- Simidchieva, I. (2024). *What is common between psychoanalysis and art?* <https://Manhattanpsychoanalysis.com/Blog-Post/Psychoanalysis-Art/>.
- Sönmez V, Alacapınar, F.G, (2016), Örneklendirilmiş *bilimsel araştırma yöntemleri*. Anı Yayıncılık.
- Taiana, C. (2014). Mourning the dead, mourning the disappeared: The enigma of the absent–presence. *The International Journal of Psychoanalysis*, 95(6), 1087–1107. <https://doi.org/10.1111/1745-8315.12237>
- Terbaş, Ö. (2016). *Rüyalardan gerçekliğe psikanaliz ve sanat*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Urdang, E. (2018). Art, creativity, and psychoanalysis: Perspectives from analyst-artists. *Psychoanalytic Social Work*, 25(1), 74–78. <https://doi.org/10.1080/15228878.2018.1428635>
- Ward, M. S. (2004). *A mother's grief: Käthe Kollwitz descends into the marginalized*.
- Yılmaz, B., & Kırcı, M. (2023). Modern sanat, imge ve psikanaliz bağlamında gerçeklik olgusu. *The Journal of Academic Social Resources*, 8(45), 2025–2033. <https://doi.org/10.29228/ASRJOURNAL.67542>

Structured Abstract

Psychoanalysis is undoubtedly one of the most important phenomena and theories developed by Sigmund Freud in the early 20th century. Beyond being a technique for understanding the human mind, treating psychic problems, analysing and interpreting cultural phenomena such as literature, art and politics (International Psychoanalytical Association, 2024), the theory has gained a completely different dimension to the world of science with its contribution to analysing the inner worlds of individuals through the discovery of the unconscious (Aliçavuşoğlu, 2012). Psychoanalysis has always focused on the effort to understand the reasons for the dynamics with which artists produce or create their works (Aliçavuşoğlu, 2012).

Every piece of art is a 'speech' metaphorically transmitted from the artist's unconsciousness. The image of an abstract painting, which has no direct analogue in reality, evokes associations very similar to our experiences of poetry and music (Simidchieva, 2024). In its effort to make sense of the human mind, psychoanalysis, on the one hand, listens to the message coming through the spoken word, and on the other hand, it takes the images, sensations and emotions conveyed, symbolises them and transforms them into interpretation. In art, the symbols carried by the works and their interpretation are at the forefront (Açııcı & Bal, 2019). Accordingly, while symbols are a dual-meaning linguistic structure that requires interpretation; interpretation is an effort of understanding that tries to decipher the symbols. In this context, while analysing works of art from a psychoanalytic perspective, the formal and contextual evaluation of the work, its effects on the artist and the processes of creativity are also considered together in the interpretation of the works (Terbaş, 2016).

Kollwitz, who was aware of the power of visual presentation to influence, was one of the most important names that come to mind when it comes to the theme of death, mourning and motherhood, as well as her extraordinary style (Coulter, 2015). She found the remedy for coping with the losses she experienced in many periods of her life in producing works of art and expressing social problems. Death as a theme is a consistent motif in Kollwitz's art throughout her life. While struggling with her own mourning and imagining ways of depicting death, Kollwitz believed that she was also an advocate for others struggling with their own pain.

This study aims to analyse Käthe Kollwitz's her artworks artistically and psychoanalytically. In this direction, the study was carried out as a document analysis in qualitative method. Document analysis is a research method based on the collection, review, examination and analysis of various documents and works (Cresswell, 2013; Sönmez & Alacapınar, 2016). Eight artworks of Kollwitz, who has nearly three hundred works (Kollwitz Museum Cologne, 2024), were included in the study. In the selection of these artworks, the factors thought to be related to mourning in Kollwitz's life story were taken into consideration. After a brief information about the artist's life, the artworks examined in the study were presented chronologically. After describing the formal and technical evaluation of the works from an artistic point of view, the relationship of the relevant work with the theme of mourning, which left a trace in most of the artist's life, and how this mourning process was expressed were interpreted within the framework of psychoanalytic theory.

Kollwitz's art is also guided by introspection and self-reflection; a kind of ongoing self-analysis, perhaps as deep as Freud's analysis of his own inner world (Aliçavuşoğlu, 2012). Kollwitz's style in his art can be considered as a therapeutic handling of traumatic events in her life and her journey of self-discovery. The unique focus on the expressiveness of the facial features and the centrality of her fixed, determined gaze is therefore meant to capture the attention of not only the viewer, but also Kollwitz herself. Kollwitz's works mapped the painful and poignant adventures of the development of the mourning processes that began with the loss of her siblings (Knafo, 1998).

Käthe Kollwitz had to live with a 'dead mother' who was seriously depressed. These 'dead' mothers are experiencing narcissistic devastation over the loss of a loved one, most often a baby. Because of the depression and mourning that surrounds them, they suddenly withdraw all libidinal investment from the survivor. The child, who thinks that he/she is at the centre of the mother's attention, tends to blame himself/herself by thinking that his/her own impulses are responsible for the withdrawal of investment (Green, 1983). Käthe Kollwitz's statement in her memoirs that the reason for the death of her siblings was not believing in God enough and that she thought that she should die because she looked like her mother is related to this situation (Kollwitz, 1988.). For this reason, she always included one or more elements representing shame and guilt in her paintings. Kollwitz's most touching work is the painting 'Dead Mother and Child', painted in 1903. It is unfortunately ironic that Kollwitz used his son, who would die in the war about ten years after the completion of the painting, as a model and thus eerily foretold his death years before (Knafo, 1998). After the death of his son, Kollwitz began to depict emotions such as anger, guilt, anxiety and mourning, which he had previously expressed implicitly in his works, much more explicitly and made his art a means of showing them. The details on the faces of many mothers and villagers he used have blurred over the years and turned into a common appearance. At this point, Kollwitz confronted the pathological grief that he could not make sense of in his own mother and struggled with her own grief process (Çelik & Sayıl, 2003).

Käthe Kollwitz was an artist ahead of her time, who in her diary tells us about her agony and at the same time reveals the freedom of her mind. She responded to her depressive and undoubtedly very troubled state by continuing to make art, even though her work was banned due to the repression of her time. In her paintings, in which she looked at the viewer with honour and courage as well as with sadness and resignation, fearless depicted suffering in its most realistic form, and she succeeded in doing so by seeing the suffering of the world in her own agony.

An Analysis of The Gods and Heroes in Ancient Mesopotamian Art

Eski Mezopotamya Sanatında Tanrılar ve Kahramanlar Üzerine Bir Analiz

Yasin TOPALOĞLU¹ 
Murat KILIÇ² 

¹Atatürk University, Faculty of Letters, Department of History, Erzurum, Türkiye

²Erzurum Technical University, Faculty of Letters, Department of History, Erzurum, Türkiye



Received/Geliş Tarihi: 26.07.2024
Revision Requested/Revizyon Talebi: 14.08.2024
Last Revision/Son Revizyon: 28.08.2024
Accepted/Kabul Tarihi: 16.09.2024
Publication Date/Yayın Tarihi: 25.09.2024

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:
Yasin TOPALOĞLU
E-mail: tyasin@atauni.edu.tr

Cite this article as: Topaloğlu, Y. & Kılıç, M. (2024). An analysis of the Gods and heroes in ancient Mesopotamian Art. *Art and Interpretation*, 44, 41-49.

ABSTRACT

Mesopotamia, the region between the Euphrates and Tigris rivers, was home to many civilizations such as Sumer-Akkadian, Babylonia, and Assyria. Mesopotamian culture is based on a common religious view and consists of theocratic states ruled first by priest-kings. Mesopotamia is one of the crucial geographies where history is illuminated by art. This art reflects the feelings and thoughts of people and provides important clues about their world. The Sumerians' invention of writing was a significant development, but other developments and innovations in Mesopotamia also affected ancient societies such as the Middle East and Anatolia. Art is at the forefront of these developments and innovations. Centers such as Göbeklitepe, Kuruçay, Nevali Çori, Çayönü, Hacilar, and Eriha-Jericho contain early examples of this art. Works of art such as the Vultures Stele, Ur Standard, Uruk Warka Vase, Naram-Sin Victory Stele, and Lion Hunt Stele are essential examples for our subject with their depictions of gods, kings, and heroes. This visual art of Mesopotamia is critical to the history of the Ancient Age as it provides information that thousands of written documents cannot convey.

In Mesopotamian art, where gods and heroes (kings) are seen from the Neolithic Age to the Early Bronze Age, the concepts of gods and kings occupy a central place in art. However, it is also evident that these depictions developed and changed over time. Looking at these depictions, it is understood that while gods represent the spirit world and beliefs, heroes (king or emperor) symbolize earthly power. In these works of art, heroes are usually depicted as hunters, warriors, or kings. This heroism, which extends to the claim of god or godhood, reflects new administrative powers, economic prosperity, and military development.

Keywords: Mesopotamia, art, religion, king, hero

ÖZ

Fırat ile Dicle nehirleri arasındaki bölgenin adı olan Mezopotamya; Sümer-Akad, Babil ve Asur gibi birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Mezopotamya kültürü, ortak bir dinî görüşe dayanır ve tanrı-kralın yönettiği teokratik devletlerden oluşur. Mezopotamya, tarihin sanatla aydınlatıldığı önemli coğrafyalardan biridir. Bu sanat, insanların duygularını ve düşüncelerini yansıtarak, onların dünyası hakkında önemli ipuçları sunar. Sümerlerin yazıyı bulmaları çok önemli bir gelişme olmakla birlikte Mezopotamya'da ki diğer gelişme ve yeniliklerle de Ortadoğu ve Anadolu gibi Eski Çağ toplumlarını etkilemiştir. Sanat ise bu gelişim ve yeniliklerin başında gelmektedir. Göbeklitepe, Kuruçay, Nevali Çori, Çayönü, Hacilar ve Eriha- Jericho gibi merkezler bu sanatının erken dönem örneklerini barındırır. Akbalar Steli, Ur Standardı, Uruk Warka Vazosu, Naram-Sin Zafer Steli, Aslan Avı Steli gibi sanat eserleri ise barındırdığı tanrı, kral ve kahraman tasvirleriyle konumuz için önemli örnekleri oluşturmuştur. Mezopotamya'nın bu görsel sanatı, binlerce yazılı belgenin aktarmayacağı bilgileri sunması bakımından Eski Çağ tarihi için ayrı bir önem taşımaktadır.

Neolitik Çağ'dan Eski Tunç Çağı'na kadar tanrı ve kahramanların (kral) görüldüğü Mezopotamya sanatında tanrı ve kral kavramlarının sanatta merkezî bir yer tuttuğu görülür. Ancak bu tasvirlerin zamanla geliştiği ve değiştiği de ortadadır. Bu tasvirlere bakıldığında Tanrılar, ruh dünyasını ve inançları temsil ederken, kahramanlar (kral veya imparator) dünyevi gücü simgelediği anlaşılmaktadır. Bu sanat eserlerinde kahramanlar genellikle avcı, savaşçı veya kral olarak betimlenmiştir. Tanrı ya da tanrılık iddiasına kadar uzanan bu kahramanlık, yeni idari güçlerin, ekonomik refahın ve askerî gelişimin bir yansımasıdır.

Anahtar Kelimeler: Mezopotamya, sanat, din, kral, kahraman



Introduction

Mesopotamia is the name given to the geography between the Euphrates and Tigris. This nomenclature formed by the words *Mesos-potamos* (between rivers) has come to have a broad meaning, expressing the cultural accumulation of many civilizations over time. The “Ancient Mesopotamian Culture”, which peaked first with Sumer-Akkad, then Babylon and Assyria, was an achievement of many societies. This culture is the unity of a common religious view. For this reason, it is possible to say that the basis of the culture is the spiritual-ethical aspects of the Sumerian-Akkadian religion and its social, political, and economic characteristics. These societies, which transformed from theocratic and socialist cities into states ruled by priest-kings and later into a world of empires, attributed their existence to metaphysical forces (Moortgat, 1969, p. IX, X; Hrouda, 2015, p. 7; Topaloğlu & Uslu 2022, p. 490).

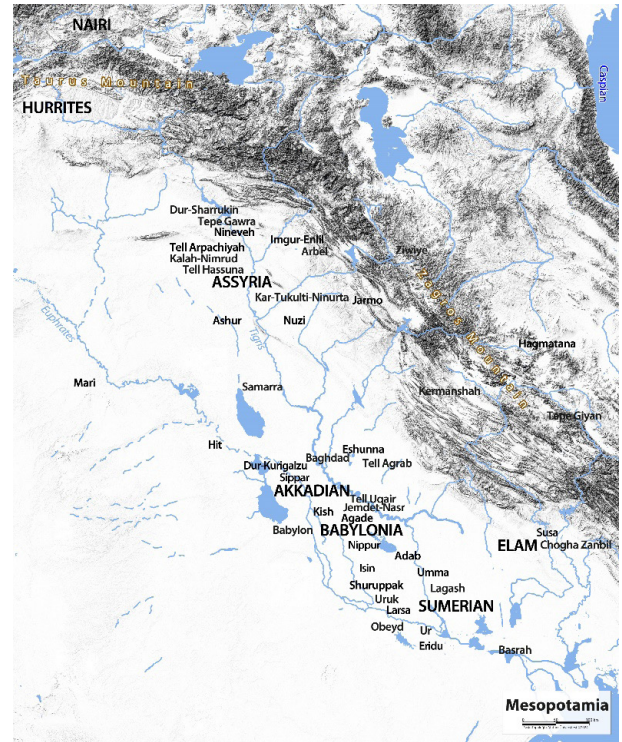
This region, where the foundations of civilization were laid, covers the geography extending from the Taurus Mountains to the Persian Gulf, from the Zagros Mountains to the Amanos Mountains (Köroğlu, 2012, p. 14). The art of this culture is based on the concepts of god and king. Despite the unity of these god-king concepts at the basis of art, the differences seen are due to external influences and the different technical skills and local styles of societies. In the historical process, after Sumer and Akkad, when Babylon and Assyria became the central powers in Mesopotamia, Mesopotamian art necessarily became the heir of Sumer and Akkadian art (Map 1; Moortgat, 1969, p. X; Topaloğlu & Uslu 2022, p. 490)

The Sumerian’s discovery of writing was a significant development, but other developments and innovations in Mesopotamia also affected ancient societies such as the Middle East and Anatolia. Art is at the forefront of these developments and innovations. Mesopotamia is one of the most essential geographies where history is illuminated by art (Parrot, 1970, p. 9).

Art is a creation that expresses emotions, has aesthetic concerns, and appeals to the senses. It has always given meaning to human existence (Bahrani, 2017, p. 8; Stokstad & Cothren, 2018, p. XXVII). Art, which carries essential data on the development of humankind throughout history, has also harbored memories of past lives. In this context, regardless of the type of ancient art (mural, ceramic, sculpture, etc.), it gives crucial clues about the world of the society or the people to whom it belongs (Berkli & Gültepe, 2016; 45; Berkli & Gültepe, 2020, p. 446)

It is seen that the perception of art, which reflects the feelings, thoughts, and lives of human beings, has changed and developed over time in Mesopotamia. The primary purpose of this article is to examine the change in the art of Mesopotamia, home to the most advanced civilizations of the Ancient Age, from a historical perspective regarding gods and heroes and to analyze the change.

Gods represent the spirit world or numinous universe of people, their beliefs, and perceptions. On the contrary, heroes, represent a mundane world an earthly power. In Mesopotamian art, heroes are mostly associated with worldly power. In works of art, heroes first appear as hunters and warriors, such as in Lion Hunt Stele (Thuesen, 2000, p. 59), and then as kings and emperors. This heroism is sometimes taken even further, even claiming god-godhood, such as Naram-Sin (Gates, 2013, p. 54). The transformation process from gods to heroes in Mesopotamia in this context reflects a new administrative power, propaganda, economic prosperity, military power, and a complex administrative structure with the development of weapons. Examining the historical reality behind this change through works of art is essential (Etgü, & Pekşen, 2023, p. 511–525).



Map 1.
Mesopotamia Cultures Map

Mesopotamian visual art carries information about history that even thousands of written documents cannot convey. One of the most important of these artistic examples is the Stele of the Vultures. The stele vividly represents the soldiers of the period, the god Ningirsu (Ninurta), the king, and enemies. The stele, dated circa 2500 BC, is the first known depiction of warfare and provides essential data on the relationship between war, religion, and strategy.

Scientific studies on art show that Mesopotamia, is one of the places where art emerged (Hegel, 1975, p. 636; Chi & Azara, 2015, p. 78), but academic studies are quite limited. Since this geography is the birthplace of writing, as well as art, science, and historical studies based on written documents, are more common. However, it is understood that most of the written sources cannot be translated for various reasons and that the classification of the translated ones has not yet been completed despite all efforts. For these reasons, we think that trying to illuminate history via art will support the written documents and enlighten the darker parts. Mesopotamian art has been followed as a trend for centuries, and even repetition not only reinforces the event but also reveals the change. Therefore, these art movements give accurate ideas illuminating the relevant period. In this context, in this study, the artistic change process of Mesopotamian civilizations and states will be evaluated from a historical perspective (Yıldırım, 2023, p. 360-376).

The period from the Neolithic Age to the Early Bronze Age, when heroes and even god-heroes were seen, constitutes the temporal scope of this article. It is known that the climate of the region was not very favorable for settlement before the Neolithic Age, which negatively affected the human population and artistic products. In this context, the period from hunter-gatherer societies to the first cities, in other words, from the beginning of art in the region to the fall of Akkad is discussed. Because the transformation from gods to heroes was completed during the Akkadian period.

The world of meaning that the concepts of “God” and “Hero,” constitute the subject of the study, so expressing this term for Mesopotamia is essential. “God” represents the creator and superhuman beings that people worship. “Hero,” on the other hand, refers to the rulers or administrators who are the product of the class distinction that emerged as a result of the sociological transformations experienced by humanity in the Chalcolithic Age. These rulers were first tribal chiefs, then city rulers, then kings and emperors in the Akkadian period (Yıldırım, 2022, p. 69-73). In this context, this expression refers to the people who ruled society in different periods, and it is mostly seen in artworks and scenes showing their power.

It is understood that the appearance of depictions of gods and heroes in Mesopotamian art came at the end of a long artistic development. For this reason, it will be helpful to outline the creative development of god and hero depictions since the Neolithic Age via the prominent artworks in Mesopotamian art.

God-Hero Phenomenon in Sumerian Art

It is accepted that the artistic activities of human beings started in the Paleolithic Age and the first artistic works were paintings on cave walls (Clottes 2016; Guthrie 2005). However, these artistic works were generally concentrated in Europe, especially in caves in Spain and France along the migration routes (Keeley 1996, 45). In Mesopotamia, on the other hand, examples began to be seen only from the Neolithic Age onwards. In this context, Mesopotamian art, which showed great development in a limited period, is represented by painted ceramics and seals before 3000 BC.

Developments from the Neolithic Age onwards formed the basis of the states and even empires that would emerge in later periods. The development of agriculture, plant cultivation, and domestication of animals enabled people to form societies with permanent settlements in the Neolithic Age.

It can be said that Mesopotamian art was generally made for a purpose (Benzel 2010, p.10). For example, the praying position of the votive statues placed in the temples in Sumer symbolizes praying to the gods continuously (Bahrani 2017, p. 83). Decorations for religious or practical purposes were also reflected in artifacts; in addition to human and animal forms, wall paintings also appeared in the houses built, and vessels painted with figurative patterns were offered for the use of the household. This situation ensured that art was not limited to the temple or palace, but reached every segment of society with the tools and equipment people used in their daily lives (Bertman 2003, p. 216).

The first works of Mesopotamian art can be found in *Göbeklitepe* (*Sanliurfa- Türkiye*), which was discovered as a result of new excavations. A place of worship, the animal symbols on the obelisks of *Göbeklitepe* are remarkable in terms of revealing the nature-religion connection (Kurt & Göler, 2017, p. 1109). In this context, the role of religion in Mesopotamian art and its interaction with the environment becomes clearer (Image 1; Bahrani, 2017, p. 28).

One of the first objects that attracted attention in early Mesopotamian art was figurines, which are products of beliefs. This situation is similar in Anatolia. The figurines found at sites such as *Nevali Çori* (8400 and 7540 BC, *Sanliurfa- Türkiye*), *Çayönü* (8200 and 6000 BC, *Diyarbakir-Türkiye*) and *Hacılar* (5250 and 5000 BC, *Burdur-Turkey*) are a very important guide to the art and beliefs of the region (Image 2; Bahrani, 2017, p. 31).



Image 1.
Göbeklitepe animal figures

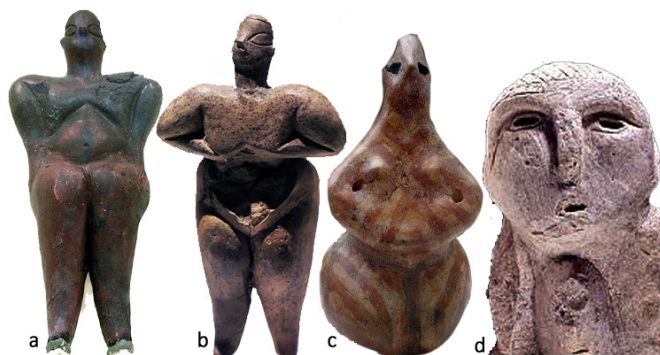


Image 2.
a. Hacılar, b. Kuruçay, c. Hacılar d. Nevali Çori figures

Mesopotamian figurines are considered to be the oldest works of sculpture and art. These figurines, which are usually depictions of women made of terracotta, have a very rough workmanship. With the development and change in the Ubaid period, female and male figurines with slender bodies, protruding facial features, arms spread out to the sides and emphasizing the genitals, as well as female figurines of breastfeeding children begin to be seen (Image 3; Campbell & Daems, 2017, p. 570-585).



Image 3.
Mesopotamian figures (Campbell & Daems, 2017)

Jericho (Palestine) is one of the important centers of Mesopotamia providing different artistic works. The works at Jericho, in which the human skull with the jaws removed is covered with plaster, are remarkable. For a sense of vitality, the eyes were first made of white plaster and then pupils were made with a black substance similar to bitumen. These artifacts are associated with religious beliefs and the cult of ancestors (Image 4; Honour & Fleming, 2005, p. 43).



Image 4.
Eriha-Jericho Plastered Skull (BC 9000)

The pottery of Mesopotamia's Pre-Pottery Neolithic Age, dated between 7000 and 5500 BC, shows geometric shapes, lines, and stylized animal depictions, but no image of gods or heroes. However, depictions of heroes are prevalent on the seals of the period (McMahon, 2022, 234-239). The emergence of seals in Mesopotamia is the first development in the art of painting. It allows us to follow the development of Asia Minor societies (Bahrani, 2017, p. 53). Seals are essential as they symbolize private property, authority, and sometimes wealth (Pitman, 2013, p. 319). These small objects symbolizing private property were later seen as a canvas, and extremely rich themes were depicted. They also provide significant depictions of the emergence of heroes. When seals first appeared, it was known that they had straightforward symbols. However, in later periods, various themes were used to decorate cylinder seals, varying according to the period. The earliest themes were nature or economics, depicting food and textiles' production or display (Kuiper, 2011, p. 134). Even by the time of Ubaid II, a point had been reached where the printing area was seen as a prepared surface for design, with the artist trying to create a suitable image. Sumerian seals of the later period generally depict goats, bulls, mythological creatures, and monsters in single or double rows (Kramer, 1963, p. 100). The remaining parts of these depictions were decorated in the so-called "brocade style" with fish, star, and diamond patterns (Frankfort, 1970, p. 39; Crawford, 2013, p. 327).

In this case, two interrelated themes of material prosperity and religiosity are reflected in the decoration of early cylinder seals. (Image 4) However, during the Early Dynastic Period, there was a significant shift, and the themes became different. Heroic deeds or heroes begin to appear in seal themes, and mythic battle and banquet scenes come to the fore (Bertman 2003, p. 234). Parallel to this change in themes, Sumerian architecture, economy, state administration, and trade also undergo significant changes. In this context, a strong correlation exists between the rise of Sumerian city-states and the emergence of new themes. (Image 5)

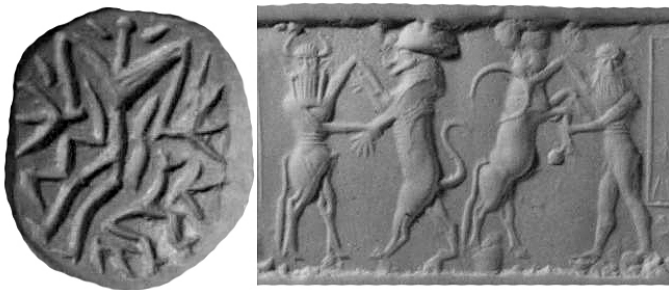


Image 5.
Stamps and cylinder seals depict a human (right - Ubaid) and a hero fighting a mythological creature (left - Akkadian) (Pittman, 1987)

The most essential changes in Mesopotamian art occurred with the emergence of the Sumerian city-states. After this period, significant developments occurred in many aspects, such as theme, style, content, and material. Some significant changes have emerged in the themes, which were generally centered on religion and nature before. The most prominent of these changes are the kings and rulers in works of art. With a new understanding of perspective, gods, kings, and rulers are depicted on a larger scale and brought to the forefront. One of the first works in which these developments are seen is depicting a king or ruler hunting a lion. The two people seen in the lion hunt on the stele are different in size compared to each other. Although some sources attribute this difference in size to the understanding of perspective, it is actually due to the understanding of hierarchy, that is, making them important, which was widely used in Mesopotamia and Egypt. For this reason, the larger depiction is of a king or ruler (Image 6; Thuesen 2000, p. 59).



Image 6.
The Lion Hunt Stele of Uruk-Wark, (Baghdad Museum, www.worldhistory.org/image/10783/stele-of-lion-hunt-from-Uruk)

A parallel change is also observed in Sumerian reliefs. While the reliefs were relatively rough in the pre-writing period, it is understood that they became standardized in the Early Dynastic Period. Two works are noteworthy as the subject of reliefs. The first of these is the Ur Standard and the other is the relief of Urnanshe of Lagash.

The Royal Tomb of Ur, one of the most critical discoveries in terms of Mesopotamian art and history, is home to essential works in the art of painting and various arts. In this royal tomb, where even humans were sacrificed and buried, the most remarkable object relat-

ed to painting is the work known as the Ur Standard. The Standard of Ur is made of lapis lazuli, seashell, and red limestone on wood. In the relief, which has survived in fragments, a composition with two scenes, front and back, is spread over three bands. The first band of the obverse depicts a banquet scene with the king, while the lower band shows the animals and goods brought to the palace. On the reverse, soldiers and chariots advance, the army stepping on naked enemy corpses. In the middle band, wounded and victorious Ur soldiers bring enemy prisoners to the king. The lower band shows a battle scene with chariots (Frankfort, 1970, p. 71-75). The relief represents peace and war; the relief shows the king at the head of his nation in peace and war (Bahrani, 2017, p. 97). The focal point of this work is the king and his war-winning, victorious, heroic personality and the order he brought. The absence of gods in the work is an essential example of the transformation from gods to heroes (kings) in this context. (Image 7)

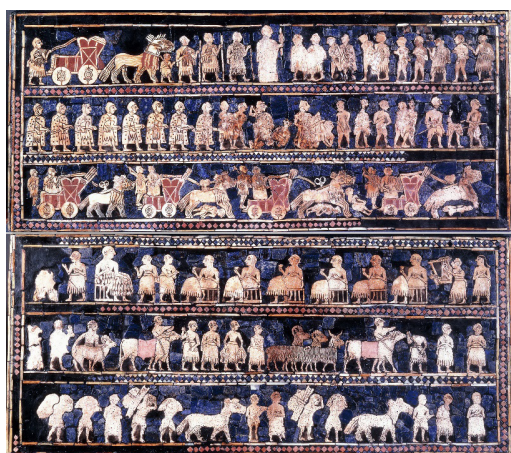


Image 7.
Standard of Ur, front and back side (British Museum, Collon, 1995)

The relief of Urnanshe of Lagash is a pioneer, depicting gods and heroes and some other features. In addition to the depictions, the relief also narrates the event in writing. As it is understood from the relief, King Urnanshe had a temple built to commemorate his success. It is written that the power of Lagash reached the shores of Dilmun (Bahrain), and timber was brought from the region for the construction of the temple. The relief, which shows the power of Sumerian city-states, also reveals the significant connection between art and state power. In this context, it can be said that art also evolved and changed depending on political and economic power (Image 8; Bahrani 2017, p. 83).



Image 8.
Urnanshe Relief (Louvre Museum, A. Y. Aydın)

With the Sumerians' artistic, economic, and social developments, it is seen that more worldly themes are being depicted. One of the most prominent of these works is the Uruk Warka Vase. The Uruk Warka Vase has a three-layered design. At the bottom is water, the source of life in the region, palm trees, and barley ears, symbolizing the foundation and agricultural prosperity of Sumer. Above these are rams and sheep, symbolizing the abundance and wealth of essential food and raw material resources such as meat, milk, wool, and leather. The middle belt of this vase shows naked men carrying various products to the temple. In the uppermost belt, which is partially broken, a clothed person, probably a priest, offers offerings to the goddess, who is identified as Inanna from the symbols in the background, in contrast to the naked men on the vase (Feldman, 2005, p. 284-287). The work has an important place in the transformation from gods to kings. Because both religious and secular phenomena are brought together in one work. While the objects and objects in the lower and middle bands display worldly events, the top band symbolizes the otherworldly. Here we see the goddess and a priest offering offerings to her. In the process of transformation from gods representing the otherworldly realm to heroes, there was never an interruption and the emergence of heroes did not eliminate the use of gods as a theme in artifacts. In this context, the Uruk Warka Vase has an exceptional place in terms of content. (Image 9).



Image 9.
Uruk Warka Vase (Feldman, 2005)

The Stele of the Vultures is one of the most essential works of the Sumerian period. The stele provides critical artistic, religious, administrative, military, and political data. It is one of the most essential works where the relationship between gods and heroes can be analyzed. It is also a pioneer of the battlefield depictions seen in other states in the region, including Akkad and even Neo-Assyria. It is the first work that features a composition of a victorious king winning a battle. This work establishes a connection between the God Ningirsu and the heroic Lagash King Eannatum. King Eannatum of Lagash, one of the Sumerian city-states, had this stele erected after his victory against Umma (Winter, 1985, p. 11-32.)

On the first side of the two-sided work, the king is at the head of his army arranged in phalanxes and on his chariot at the bottom. The other side of the stele depicts the king stepping on enemy corpses and inflicting great losses on the enemy, while the soldiers who died in battle are buried in a mass grave. The "vultures", which give

this stele its name, tear apart the bodies of the exposed enemy soldiers. As seen in this section, the heroic Lagash King Eannatum has won a great victory against Umma and inflicted a heavy defeat on the enemy on the battlefield. The front side of the stele depicts the hero and the back side depicts the god. Following Sumerian religious beliefs, the implication that the god granted the victory can be easily observed on the stele. In addition, the god Ningirsu is depicted holding the enemy prisoners in a net, perhaps showing the propaganda that the king is supported by the god (Kleiner, 2014, p. 36.) This work is important in terms of showing both the god and the hero. How art sheds light on the history of the Stele of the Vultures is also very important. This artifact is also the official document of the first known war in history and is considered the first war in history (Mieroop, 2015, p. 54). On the other hand, as mentioned before, it is the first victory stele and a pioneer. When the work details are analyzed, it is seen that it also provides essential information in terms of strategy and tactics. The phalanx arrangement of the soldiers is remarkable in terms of war strategy. In summary, although this work has an exceptional place in history, it is so detailed that it requires to be handled separately in many aspects such as art, history, strategy, tactics and war (Image 10; Alster 2003; Winter 1985; Yıldırım, 2017; Gökçek, 2020, p. 26; Çiğdem & Kılıç, 2022, p. 429, Ürkmez, 2022, p. 477; Etgü, & Pekşen, 2023, p. 511–525).

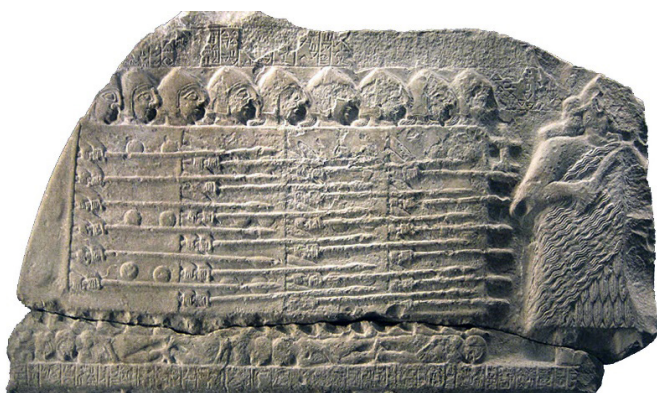


Image 10.
Stele of the Vultures (Alster, 2003)

God-Hero Phenomenon in Akkadian Art

After the Sumerian city-states, the dominant power in Mesopotamia was the Akkadians. This regnant power dominated a significant part of Asia Minor, was militarily powerful, had the world's first standing army, and had a well-developed bureaucracy and economic structure. The Akkadians were founded during the reign of Sargon (2334-2279 c. BC) and reached their peak during the reign of his grandson Naram-Sin. These characteristics enabled them to produce the most distinguished works of their time in art, while at the same time being a society that provided innovations in terms of themes. Akkadian artists succeeded in creating a highly effective style of symbolic and visual expression with stone steles. One of the most important of these innovations is the depictions of god-kings.

Perhaps the most remarkable Akkadian work is the Naram-Sin Victory Stele. In the stele of the Akkadian King Naram-Sin, the stone on which the image is carved is treated as a part of the composition, and a mountain is added to the stone tapering upwards by the composition. The mountain depicted on the stele and the upward tapering structure made Naram-Sin stand out more. In addition, Naram-Sin's posture was carefully selected and transferred to the stele, resulting in a more majestic composition (Dijk, 2016, 38-42). Naram-Sin is the largest person in the stele. This hierarchical sizing of Naram-Sin

emphasizes both his importance in the composition and his power (Stokstad & Cothren, 2018, p. 27). The armed soldiers behind the king are Naram-Sin's soldiers, while those standing opposite him, killed by spears, are enemy soldiers. With the inclusion of the trees in the area, a realistic battlefield and battle scene has been achieved. By depicting in detail, the defeated enemy king standing behind the dying soldier speared through the neck and begging for mercy from Naram-Sin, the artist(s) have succeeded in showing Naram-Sin's victory in a single scene (Image 11).



Image 11.
Naram-Sin Victory Stele (Louvre Museum- A. Y. Aydın)

The most striking point in the work for our subject is the horns on the helmet of Naram-Sin, who is depicted armed and holding a spear in his hand. Horns represent divinity in Mesopotamian iconography and are seen as an attribute of the gods. In this context, the artifact is proof of Naram-Sin's claim to God-kinghood (Gates, 2013, p. 54).

The victory stele of Naram-Sin shows that the symbols of gods, which were previously seen in Mesopotamia and represented an otherworldly realm, were gradually replaced by earthly themes. Heroes or kings became increasingly important. The Naram-Sin Stele takes this to another level, combining both otherworldly and earthly attributes.

Evaluation and Conclusion

This study attempts to analyze which or what kind of developments brought about changes in Mesopotamian art, and heroes began to come to the forefront of iconography. For Mesopotamia, gods first appeared in art in line with people's beliefs. In Sumer, one of the best examples of this, the temple is at the center of everything. The temple is under the control of priests who have this "divine" power. Therefore, priests played a significant role in the organization of cities. In the following stages, the influence of worldly power began to be felt more and more, and now kings used the gods as a propaganda tool to consolidate their position and motivate people to rule towards a goal.

To understand which changes in Mesopotamia led to such a transformation, the subject should be analyzed from various angles. As mentioned in the introduction, in the Neolithic Age of Mesopotamia, settlements were called “villages” regardless of their population. That because these villages did not have functions such as a ruling class, merchant class, soldier class division of labor, and fortifications etc. In this context, some developments are essential for transforming art and, thus, perception. The first of these developments is population growth and the emergence of class distinction. Because in this period, manpower is required to fulfill many activities. This manpower is not only numerically sufficient but also labor segregation and class differentiation are a sine qua non. Because for a person to become a soldier, someone else must fulfill his/her compulsory needs. In this context, it is not possible to see great progress in art without the emergence of artisans a rich class that can buy these works, or a ruling class that can sponsor them.

The construction of fortifications and the emergence of cities is another important element. Because thanks to the city walls, not all people in the city have to be warriors or fight. Since the walls provided a certain level of security, some segments must have been able to focus on works of art.

Trade is one of the most critical factors in the development of art in Mesopotamia. As it is known, metals and minerals are scarce in Mesopotamia and trade is essential for the supply of these raw materials. Thanks to trade, Mesopotamia had the opportunity to communicate with other societies and enriched both materially and culturally by transferring the knowledge and material assets it acquired to its cities, and this situation was reflected in art.

Technological development is another important condition for change. For example, the emergence and processing of metal artifacts are directly linked to technology. Thanks to this development, both the materials used in stone carving paved the way for finer workmanship, and new methods such as the “Lost Wax Method” emerged in some works, such as the Akkadian King’s Head. This technological development was also reflected in weapons.

Weapons became the most important tool of the states and empires of the period, and their spheres of dominance were able to spread over large regions thanks to them. This expansion brought great political and economic power, and weapons had a very distinguished place in art. In works of art, weapons were used as symbols of heroes and were always a part of the composition. Especially in New Assyrian reliefs, they became much more dominant. Trade, technology, and the weapons that developed in connection with them created a great change in Mesopotamia and the region evolved from a community of villages to an empire in a few thousand years.

Another important factor that triggered artistic change was new ideologies and new ideas. The most prominent of these new ideas emerged during the Akkadian period, and kings such as Sargon of Akkad or Naram-Sin endeavored to unite all known geographies under their banner. These kings influenced both art and literature. As a result, artists reflected this trend in their works, and works such as Shar-Tamhari (King of War) in literature or Naram-Sin Victory Stele in art emerged.

Another factor that triggered the change in art in Mesopotamia was the prosperity and wealth brought by centralized economies. Thanks to this wealth, works of aesthetic value were produced, and artists were patronized by the palace and encouraged to propagandize for the state.

The last point to be emphasized in this study is that there was a great change in art thanks to the above-mentioned developments. This change is reflected in almost every field of art and is closely linked to the development of the community or the state. As a result of

this interconnectedness, the religious or natural themes first seen in Mesopotamian art gradually faded into the background, and heroes came to the fore. These heroes (kings-emperors) were sometimes produced to show piety and influence society, and sometimes, as in the case of the stele of Codex of Hammurabi, they were created as propaganda by showing the god and the king together. In the end, the dominant understanding of art based on religion was replaced by a movement dominated by a more worldly understanding.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-Y.T., M.K.; Tasarım- Y.T.; Materyaller-Y. T., M.K.; Denetleme- Y.T., M.K.; Kaynaklar- Y.T., M.K.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- Y.T., M.K.; Analiz ve/veya Yorum- Y.T., M.K.; Literatür Taraması- M.K.; Yazıyı Yazan-Y.T., M.K.; Eleştirel İnceleme- Y.T., M.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir. **Finansal Destek:** Yazarlar, bu çalışma için finansal destek olmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions, Concept - Y.T., M.K.; Design- Y.T.; Materyaller-Y. T., M.K.; Supervision- Y.T., M.K.; Resources- Y.T., M.K.; Data Collection and/or Processing- Y.T., M.K.; Analysis and/or Interpretation- Y.T., M.K.; Literature Search-M.K.; Writing Manuscript- Y.T., M.K.; Critical Review- Y.T., M.K.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

References

- Alster, B. (2003). Images and text on the “Stele of the Vultures.” *Archiv Für Orientforschung*, 50, 1-10.
- Bahrani, Z. (2017). *Mesopotamia ancient art and architecture*. Thames-Hudson.
- Berkli, Y. & Gültepe, G. (2016). Sanat metafor ve dönüşüm. *Sanat Dergisi* (30), 44-51.
- Berkli, Y. & Gültepe, G. (2020). Eski Türk inançlarında tabiat kültü: Erzurum Kazancı Örneği. *Journal of Turkish Researches Institute*. 67. 443-454
- Benzel, K. (2010). *Art of the Ancient Near East*. Metropolitan Museum of Art New York.
- Bertman, S. (2003). *Handbook to life in ancient Mesopotamia*. Facts on File.
- Campbell, S., & Daems, A. (2017). Figurines in Prehistoric Mesopotamia. In *the Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*. Oxford.
- Chi, J., & Azara, P. (2015). *From ancient to modern, Archaeology and Aesthetics*. Institute for The Study of The Ancient World, New York University; Princeton, NJ.
- Çiğdem, S & Kılıç, M. (2022). Resim sanatı. In L. G. Gökçek, E. Yıldırım, O. Pekşen (Ed.), *Eski Mezopotamya'nın Kültür Tarihi*. (pp. 419-453). Değişim Publishing.
- Clottes, J. (2016). *What Is Paleolithic Art?* University of Chicago Press.
- Collon, D. (1995). *Ancient Near Eastern Art*. University of California Press.
- Crawford, H. (2013). *The Sumerian World*. Routledge.
- Etgü, Y. T., & Pekşen, O. (2023). Religious understanding and concept of God in Sumerians. *Institute of Social Sciences Journal*, 22 (2), 511-525. doi.org/10.21547/jss.1237944
- Feldman, M. H. (2005). Mesopotamian Art. In D. C. Snell (Ed.), *A Companion to the Ancient Near East*. Blackwell Publishing.
- Foster, B. R. (2016). *The Age of Agade, inventing empire in ancient Mesopotamia*. Routledge/Taylor & Francis.
- Frankfort, H. (1970). *The art of architecture of the Ancient Orient*. Penguin Books.
- Gates, C. (2013). *Ancient cities*. Taylor & Francis.

- Gökçek, L. G. (2020). Kent devletlerinin ortaya çıkışı ve erken sülaleler dönemi. In L. G. Gökçek, E. Yıldırım, O. Pekşen (Ed.), *Eski Mezopotamya'nın Siyasi Tarihi*. (pp. 9-32). Değişim Publishing.
- Guthrie, R. D. (2005). *The nature of Paleolithic art*. The University of Chicago Press.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics, p. Lectures on Fine Art*. Clarendon Press.
- Honour, H., & Fleming, J. (2005). *A world history of art*. Pearson Prentice Hall.
- Hrouda, B., (2016). *Mezopotamya*, Trans. Z. Aksu Yılmaz, Alfa Publishing.
- Keeley, L. (1996). *War before civilization*. Oxford University Press.
- Kleiner, F. (2014). *Gardner's art through the ages*. backpack edition, Cengage Learning Inc.
- Köroğlu, K., (2012). *Eski Mezopotamya Tarihi*, İletişim Publishing.
- Kramer, S. N. (1963). *The Sumerians*. University of Chicago Press.
- Kuiper, K. (2011). *Mesopotamia, the World's Earliest Civilization*. Britannica.
- Kurt, A., & Göler, M. (2017). The First Temple in Minor Asia: Göbeklitepe. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 21 (2), 1107-1138. doi.org/10.18505/cuid.334942.
- McMahon, A. (2022). Composite Human-Animal Figures in Early Urban Northern Mesopotamia: Shamans or Images of Resistance? *Oxford Journal of Archaeology*, 41 (3), 230-251. doi.org/10.1111/ojoa.12251
- Mieroop, M. V. D. (2015). *A History of the Ancient Near East*. Malden, Wiley Blackwell.
- Moortgat, A. (1969). *The art of ancient Mesopotamia; the classical art of the Near East*. London, New York, Phaidon.
- Moortgat, A., (1969). *The art of Ancient Mesopotamia; the classical art of the Near East*, Phaidon Press.
- Parrot, A., (1970). *Sumerian Art*, The New American Library.
- Pittman, H. (1987). *Ancient art in miniature: Near Eastern seals in the collection of Martin and Sarah Cherkasy*. Metropolitan Museum of Art.
- Pittman, H. (2013). Seals and sealings in the Sumerian World. In H. Crawford (Ed.), *The Sumerian World* (pp. 319-344). Routledge.
- Stokstad, M., & Cothren, M. (2018). *Art history. Vol. 1*. Pearson.
- Thuesen, I. (2000). The city-states in Ancient Western Syria. In M. H. Hansen (Ed.), *A Comparative Study of Thirty City-state Cultures*. Kongelige Danske Videnskabernes Selskab.
- Topaloğlu, Y. & Uslu, S. (2022). Mimari. In L. G. Gökçek, E. Yıldırım, O. Pekşen (Ed.) *Eski Mezopotamya'nın Kültür Tarihi*. (pp. 489-521). Değişim Publishing.
- Ürkmez, Ö. (2022). Heykeltıraşlık. In L. G. Gökçek, E. Yıldırım, O. Pekşen (Ed.), *Eski Mezopotamya'nın Kültür Tarihi*. (pp. 455-487). Değişim Publishing.
- Van Dijk, R. M. (2016). The standards on the victory stele of Naram Sin. *Journal for Semitics*, 25(1), 33-50.
- Winter, I. (1985). After the battle Is Over The "Stele of the Vultures" and the Beginning of Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East. *Studies in the History of Art*, 16. 11-32.
- Yıldırım, E. (2017). *Eski Mezopotamya'sında liderler krallar kahramanlar*, Arkeoloji & Sanat Publishing.
- Yıldırım, E. (2022). Yönetim sisteminin oluşumu ve gelişimi. In L. G. Gökçek, E. Yıldırım, & O. Pekşen (Eds.), *Eski Mezopotamya'nın Kültür Tarihi*. Değişim Publishing.
- Yıldırım, E. (2023). Eski Mezopotamya'da mektupların bir yönetim aracı olarak kullanımı. In L. G. Gökçek, N. Yıldırım, & K. Toptaş (Eds.), *Prof. Dr. Salih Çeçen'e Armağan* (pp. 365-381). Bilgin Kültür Sanat Publishing.

Image Reference- Thanks

Louvre Museum artifacts photos belong to my student Ahmet Yasin Aydın. We thank him for the photos.

Yapılandırılmış Özet

Tarih boyunca birçok uygarlığa ev sahipliği yapan, tarihin sanatla aydınlatıldığı Mezopotamya, Toroslardan Basra Körfezi'ne uzanan geniş bir coğrafyada yer almaktadır. Sümer-Akkad, Babil ve Asur gibi medeniyetlerin birikimiyle şekillenen Mezopotamya kültürü, teokratik ve sosyalist bir yapıdan tanrı kralların yönettiği devletlere ve ardından dünya imparatorluklarına dönüşen sosyal ve politik bir yapıyı oluşturmuştur. Bu medeniyetlerden Sümerlerin yazıyı icat etmeleri, Mezopotamya başta olmak üzere Eski Çağ dünyasında birçok yeniliği ve gelişmeyi tetiklemiştir. Bu durum, özellikle sanat alanında kendini göstermiştir. Sanat, tarih boyunca Mezopotamya'nın toplumsal, dinî ve politik yapısını anlamamıza yardımcı olan bir araç olmuştur. Sanat, insan duygularını estetik bir biçimde ifade eder ve geçmiş yaşamlara dair önemli ipuçları taşır. Mezopotamya'nın sürekli değişen siyasi durumu, kültür ve sanata da etki etmiş, zamanla değişmiş ve gelişmiştir. Mezopotamya'nın bu zengin kültürü içerisinde gelişen sanatının temelinde tanrı ve krallar var olduğu anlaşılmaktadır. Sanatsal tasvirlerin çoğu bu iki kavramın birlikteliğine dayanır. Bu nedenle tanrılar ve kahramanlar arasındaki ilişki tarihsel perspektiften incelenmelidir. Mezopotamya sanatında ve dolayısıyla inanç sisteminde tanrılar, uhrevi dünyayı temsil ederken kahramanlar, dünyevi gücü simgelemiştir. Sanatsal tasvirlerde kahramanlar genellikle avcı, savaşçı, kral ve imparator olarak betimlenir. Mezopotamya sanatındaki bu dönüşüm, yeni idari güçleri, ekonomik refahı, askerî gücü ve teknolojik gelişimi yansıtır.

Mezopotamya sanatında dinin rolü büyüktür. Dinî semboller ve figürler, sanat eserlerinin temel kaynağını oluşturur. Sümerlerden itibaren tüm Mezopotamya toplumlarında özellikle heykel ve duvar tasvirleri dinsel içeriklerle doludur. Kuzey Mezopotamya sınırlarındaki Göbeklitepe'deki (Şanlıurfa-Türkiye) hayvan tasvirleri doğa ve din bağlantısını ortaya koyan ilk sanatsal örneklerdir. Sümer tasvirleri, Ur Kral Mezarı ve Ur Standardı gibi eserler, tanrı ve kahraman anlayışını yansıtan en iyi sanatsal tasvirlerdir.



Tanrılar ilk olarak insanların inançları doğrultusunda Mezopotamya sanatında ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Bunun en güzel örneklerinden biri olan Sümerlerde, tapınak her şeyin merkezindedir. Tapınaklar ise bu "ilahî" güce sahip rahiplerin kontrolindedir. Dolayısıyla şehirlerin organizasyonunda rahipler en büyük aktörlerdir. İlerleyen aşamalarda dünyevi gücün etkisi daha fazla hissedilmeye başlamasıyla krallar artık yerlerini sağlamlaştırmak için tanrılar bir propaganda aracı olarak kullanmış ve insanları bu hedef doğrultusunda yönetmek için motive etmiştir.

Mezopotamya'da yaşanan hangi değişimlerin böyle bir dönüşüme yol açtığını anlamak için, konu çeşitli açılardan ele alınmalıdır. Mezopotamya Neolitik Çağ'ında köy yerleşimlerinde yönetici, tüccar, asker gibi sınıflar veya iş bölümü ile savunma yapıları olmayan basit bir yaşantı görülür. Ancak algı ve sanatta dönüşüm için bazı önemli toplumsal değişimlerin ve gelişimlerin olması gerekmektedir. Bu gelişmelerden en önemlileri arasında nüfus artışı, şehirleşme, ticaret, teknolojik gelişim ve sınıf ayrımı gösterilebilir. Korunaklı şehirlerin ortaya çıkması ile iş bölümü belirlenmiş, herkesin savaşmak veya kendini savunmak zorunda olmamasıyla birçok faaliyeti yerine getirebilmek için farklı türde insan gücü oluşmuş ve buna göre toplumsal sınıflar meydana çıkmıştır. Bu insan gücünün bir kısmını da sanat erbapları oluşturmuştur. Sanatın yapılabilmesi için bu sınıf gerekliken devamı için de sanatsal ürünleri alan veya destekleyen zengin bir sınıf olmalıdır. Bu destek bazen yönetici sınıf tarafından sağlanmış ve bu dönemde sanat siyasi iktidarın isteği yönünde ilerlemiştir.

Mezopotamya için sanatın gelişimindeki ticarete oldukça önemlidir. Bilindiği üzere Mezopotamya'da maden oldukça nadirdir ve bu madenlerin temini için ticaret zorunludur. Bu ticaret sayesinde Mezopotamya diğer toplumlarla iletişim kurma fırsatını yakalamış ve elde ettiği bilgileri ve maddi varlıkları kendi şehirlerine aktararak hem maddi hem de kültürel anlamda zenginleşmiş ve bu durum sanata da yansımıştır. Teknolojik gelişim ise değişimin bir diğer önemli koşuludur. Örneğin metal eserlerin ortaya çıkması ve bu eserlerin işlenmesi doğrudan teknoloji ile bağlantılıdır. Bu gelişim sayesinde hem taş oymacılığında kullanılan materyaller daha ince işçiliğin yolunu açmış, hem de yeni metotlar ortaya çıkmıştır. Bu teknolojik gelişim aynı zamanda silahlara da yansımıştır. Silahlar dönemin devlet ve imparatorluklarının en önemli aracı olmuş ve hakimiyet alanları onlar sayesinde genişlemiştir. Bu yayılım siyasi ve ekonomik olarak büyük bir güç getirmiş ve sanatta da silahlar son derece seçkin bir yere sahip olmuştur. Sanat eserlerinde, kahramanların sembolü olarak silahlar kullanılmış ve her daim kompozisyonun bir parçası olmuşlardır. Özellikle Yeni Asur rölyeflerinde çok daha baskın bir hâle gelmiştir. Ticaret, teknoloji ve bunlarla bağlı olarak gelişen silahlar Mezopotamya'da büyük bir değişim yaratmış bölge, birkaç bin yıl içerisinde köyler topluluğundan imparatorluklara doğru evrilmiştir. Sanatsal değişimi ise yeni ideolojiler ve yeni fikirler geliştirmiş ve değiştirmiştir. Yeni fikirlerin en belirginini Akkad döneminde ortaya çıkmış ve bilinen bütün coğrafyaları kendi bayrağı altında toplamak için çaba harcayan Akkad Kralı Sargon veya Kral Naram-Sin hem sanatı hem de edebiyatı etkilemiştir. Sanatçılar bu krallar döneminde yaşanan değişim akımını eserlerine yansıtmış edebiyatta Şar-Tamhari (Savaşın Kralı) veya resimde Naram-Sin Zafer Steli gibi oldukça önemli ve tanrılardan krallara dönüşümü anlatan tasvirler ortaya çıkmıştır. Merkezi ekonomilerin getirdiği refah ve zenginlik sanatın ve sanatçının artmasına, gelişmesine neden olmuştur. Bu zenginlik sayesinde estetik kaygısı taşıdığı görülen eserler üretilmiş, sanatçılar saray tarafından himaye edilmiş ve devletin propagandasını yapması için teşvik edilmiştir.

Sanat Tarihinde “Kanonik Eser” Kavramının Felsefi Boyutları: Sanatın Evrensel Değerleri ve Estetik İdealleri

Philosophical Dimensions of the Concept of “Canonical Work” in Art History: Universal Values and Aesthetic Ideals of Art

Yaşar ÖZRİLİ¹ 
Ayşe ÇAKIR İLHAN² 

¹Researcher Writer, Van, Türkiye

²Kapadokya University, Faculty of Architecture, Design and Fine Arts, Department of Graphic Design, Nevşehir, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 30.01.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 21.05.2024
Son Revizyon/Last Revision: 01.07.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 20.08.2024
Yayın Tarihi/Publication Date: 25.09.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Yaşar ÖZRİLİ
E-mail: yozrili@gmail.com.

Cite this article as: Özrili, Y. & İlhan, Ç. A. (2024). Philosophical dimensions of the concept of “Canonical Work” in Art History: Universal values and aesthetic ideals of art. *Art and Interpretation*, 44, 50-57.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

ÖZ

Bu makale, temelde kanonların sanattaki kullanım alanları ve manası bakımından incelenmektedir. Zira müzikte, edebiyatta da kanonlar kendi bilimsel yapılarına göre farklılık gösterebilmektedir. Yanı sıra sanatçıların evrensel değerleri, estetik ideallerinin nüanslarına odaklanarak, sanat üzerindeki kanonik eserlerin boyutlarını ele almaktadır. Makale, kanonik eserlerin nasıl belirlendiği, hangi kriterlerin kullanıldığı ve kanonik ürünlerin estetik değerleri ve toplumsal öğeler gibi konuları tartışmaktadır. Makalede öncelikle kanonik nesnelerin belirlenmesindeki kriterlerin objektifliği ve evrenselliği konularına değinilmektedir. Burada, kanonik nesnelerin tanımlanmasındaki farklı ölçütlerin zaman ve kültüre bağlı olarak değiştirilebildiği zira bazı evrensel öğelerin bulunduğu vurgulanmaktadır. Daha sonra, makalede, kanonik bilgilerin, estetik değerlerin ve toplumsal verilerin tartışılmasına geçilmektedir. Zira, estetik değerlerin nesnel mi yoksa öznel mi olduğu ele alınarak, kanonik ürünlerin estetik değerlerinin nasıl belirlendiği konusunu inceler. Dolayısıyla kanonik obje yapımında kullanılan kriterlerin genel durumları ve evrenselliği konuları, kanonik ürünlerin estetik değerleri ve toplumsal öğeleri gibi kıstasları ele alınmaktadır. Kanonik eser konsepti, belirli bir dönem kabul edilen ve örnek olarak verilen sanat eserlerine verilen bir isimdir. Sanatın evrensel değerleri, sanatın insan deneyimini ifade etme paylaşma gücüdür. Estetik idealler ise, sanatın güzelliği, uyum ve anlam arayışını ifade eder. Tarama çevrim içi araştırma ve doküman analiz yöntemi ile yürütülmeye çalışılan bu çalışmada kanonik eser kavramının ölçüleri, standart evrensel değerleri ve estetik idealleri üzerinde durulmaktadır. Kanonik eserlerin toplumsal ve kültürel özellikleri de tartışılmaktadır. Bu makale, kanonik eser kavramının boyutlarını etkileyici bir şekilde ele alarak, sanatın evrensel değerlerini ve estetik ideallerini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, kanon, eser, felsefe, müze

ABSTRACT

This article basically examines canons in terms of their usage and meaning in the arts. Because canons in music and literature may differ according to their scientific structures. It also discusses the dimensions of canonical works in art, focusing on the universal values of artists and the nuances of their aesthetic ideals. The article discusses how canonical artifacts are determined, what criteria are used, and the aesthetic values and social elements of canonical products. The article first addresses the objectivity and universality of the criteria for identifying canonical objects. Here, it is emphasized that different criteria for identifying canonical objects can be modified depending on time and culture, while there are some universal elements. The article then moves on to a discussion of canonical knowledge, aesthetic values and social data. It examines how the aesthetic value of canonical products is determined by considering whether aesthetic value is objective or subjective. Therefore, the general conditions and universality of the criteria used in the production of canonical objects are discussed, as well as the aesthetic values and social elements of canonical products. The concept of a canonical work is a name given to works of art that are accepted and exemplified in a certain period. The universal values of art are the power of art to express and share the human experience. Aesthetic ideals refer to art's search for beauty, harmony and meaning. In this research, which is carried out by scanning online research and document analysis method, the dimensions of the concept of canonical work, standard universal values and aesthetic ideals are emphasized. The social and cultural characteristics of canonical works are also discussed. This article emphasizes the universal values and aesthetic ideals of art by addressing the dimensions of the concept of canonical work in an impressive way.

Keywords: Art, canon, work, philosophy, museum

Giriş

Son yıllarda, kanonik eser kavramını belirleme konusunda eleştirel yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu eleştirel yaklaşımlar, tarih boyunca marjinalleştirilmiş veya göz ardı edilmiş yazarları, sanatçıları ve eserleri keşfetmeyi ve değerlendirmeyi hedeflemiştir. Bu yaklaşım, çeşitlilik, cinsiyet, ırk, etnisite gibi parametrelerin göz önünde bulundurulmasını savunur. Kanonik eser kavramı, edebiyat ve sanat alanında önemli bir yere sahiptir (Karakuş, 2018). Ancak, kanonik nesnelerin tanımlanması ve değerlendirilmesi konusunda sınırlamalar ve kısıtlamalar mevcuttur. Bu tartışmalar, çok eski tarihlere kadar gitmektedir.

Sanat tarihi, insanlık tarihinde önemli bir yere sahip olan sanat eserlerinin incelendiği ve anlaşılmasına çalışıldığı bir disiplindir. Sanat eserleri, insanların duygusal, estetik ve düşünsel deneyimlerini ifade etmek için kullanılan önemli araçlardır. Sanat dosyalarının ayrıntıları ve zenginliği, sanatın evrensel bir dil olduğu ve farklı kültürler arasında bir köprü kurabileceğini göstermektedir. Ancak, sanat sistemlerinin değerlendirilmesi ve kullanılması karmaşık bir bilgisayar dili gibidir. Bu süreçte "kanonik eser" kavramı önemli bir rol oynamaktadır. Kanonik eserler, bir dönem veya bir kültür içinde örnek alınarak, değerli kabul edilen ve kalıcı bir kullanıma sahip olduğu düşünülen sanat eserleridir. Bu eserler, sanatın evrensel değerleri ve estetik ideallerini yansıtmaları nedeniyle özel bir statüye sahiptir.

Bu makalenin amacı, sanat tarihinde kanonik eser kavramının boyutlarını incelemek ve sanatın evrensel değerleri ile estetik idealleri arasındaki ilişkiyi anlamaktır. Kanonik ürünlerin yollarını belirlemede hangi ölçütlerin kullanıldığı, bu ürünlerin nasıl bir evrensel değer taşıdığı ve estetik ideallerle nasıl bir tüketiciye sahip olduğu gibi sorular, bu çalışmanın odak noktalarından birini oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, bazı ifadelerden farklı yaklaşımların kanonik eser kavramını nasıl ele aldığına da değinilecektir. Estetik değerlendirmenin kültürel bağlamaların ve bireysel tercihlerin kanonik nesnelerinin belirlenmesinde ne kadar etkili olduğu tartışılmakta ve bu tartışma, sanatın evrensel ve nesnel bir niteliğinin olup olmadığını gösteren genel bir soruyu da gündeme getirmektedir.

Sonuç olarak, bu makale, sanat tarihindeki kanonik eser kavramının boyutlarını açıklığa kavuşturarak, sanatın evrensel değerleri ve estetik idealleri üzerine düşünülmesini hedeflemektedir. Sanatın kültürel çeşitliliğini içinde barındırma anlayışı, sanat eserlerinin tanımına yönelik yapılan yorumların daha fazla kullanmasını, anlamlandırılmasını ve insanlığın evrensel deneyimlerini nasıl etkileyeceğine dair daha derin bir kavrayışa ulaşılmasını sorgulamaktadır.

Kanonik Eser: Tanım, Oluşum ve Süreklilik

Kanon, bir müzik terimidir ve "kanun" olarak da bilinir. Genellikle koro veya bir müzik eserindeki tekrarlanan bir bölümü ifade eder. Bu bölüm, farklı enstrümanlar veya sesler tarafından aynı melodiyle tekrarlanır ve kademeli olarak ezgiler birleşerek bir harmoni oluşturur (Karaaslan ve Özgür, 2021, s. 410). Kanon, çoğunlukla klasik müzikte kullanılır, ancak popüler müzikte ve hatta çocuk şarkılarında da kullanılabilir (Aydın ve Şenol, 2023, s. 35). Sanatta kanon, bir eser ya da sanat icrasında, belirli bir format veya stil üzerinde tekrarlanan bir bölümü ifade eder. Genellikle, bu formatı izleyen diğer sanat eserleriyle karşılaştırılarak incelenir. Kanonik sanat eserleri, bir kültürde veya toplumda kabul edilmiş, örnek alınacak ve uyulacak standartları yansıtır. Kanonik eserler, klasik sanatta sıkça rastlanır ve kabul edilmiş bir standart oluşturarak, zamanın ötesine geçebilirler.

Kanonik eserler ise genellikle bir tüketim veya toplumun kabul ettiği, değerli ve örnek alınması gereken eserlerdir (Alkan, 2019). Bu eserler, zaman içinde bir topluluk veya toplumun bir parçası

haline gelmiş ve geniş bir kitle tarafından sahiplenilmiş ve takdir edilmiştir (Tuzaş ve Koç, 2016). Kanonik eserler, edebi veya sanatsal değeri yüksek olduğu düşünülen klasik eserlerden oluşur. Bu eserler, genellikle edebiyat üzerindeki belirli bir etki yaratmış, diğer yazarlar veya içeriği üzerinde ilham kaynağı olmuş veya edebiyat ve sanat alanında önemli bir dönüm noktasını temsil etmiştir (Tökel ve Şahmurat, 2021). Ancak, kanonik nesnelerin çizimi ve değerlendirilmesi konusunda bazı bölümler bulunmaktadır. Genellikle, kanonik unsurların belirlenmesi sürecinde edebiyatçı bir değerlendirmenin yapılması söz konusu olabilir. Bir eserin kanonik olup olmadığına karar vermek, belirli bir kültürel yapının veya kuruluşun, uzmanın görüşmelerine dayanabilir ve bu da tartışmalara yol açabilir. Ayrıca, kanonik eserlerin belirlenmesi sürecinde genellikle belirli bir dönem veya kültürel bağlamının incelendiği görülür. Bu da farklı kültürlerin veya dönemlerin öğelerinin dşlanması veya göz ardı edilmesine neden olabilir. Kanonik eserlerin tanımlanmasında toplumsal ve maddesel faktörlerin etkisi olduğu da bulunmaktadır. Kanon, bir metin, eser veya belirli bir yerde bulunan, kabul edilen yönetimler, standart veya kriter olarak kabul edilenlerden oluşan bir koleksiyondur. Kanon, genellikle Batı müziği terminolojisinde kullanılan, belirli bir müzikal form, ülke, kural ve standartlarını ifade eden bir terimdir (Ünver, 2022). Ancak, kanon aynı zamanda, sanat, edebiyat, mimari, heykel gibi diğer sanat formlarında da kullanılabilir. Kanonun ortaya çıkışı, genellikle Antik Yunan ve Roma Dönemlerine kadar bir geçmişe dayanmaktadır. Antik Yunan'da, Homeros'un İlyada ve Odyssea gibi epik şiirleri, trajedi yazarı Sofokles'in eserleri ve filozof Platon'un diyalogları gibi belirli kitaplar, edebi kanunun parçası olduğu kabul edilirdi. Antik Roma'da Vergilius'un Aeneis'i ve Cicero'nun retorik temalı eserleri kanonik metinler olarak kabul edilirdi (Şahin, 2017). Orta Çağ'da, kilise tarafından tanımlanan dini metinlerin kanonik olarak kabul edildiği bir dönem yaşandı. Hıristiyanlıkta, İncil'in (Yeni ve Eski Ahit) ve bazı Hıristiyan kiliseleri tarafından kabul edilen apokrif kitapların bir kanonu vardır. Bu kanonik metinler, Hristiyan inancının temel yapısı olan kutsal metinlerdir (Meral, 2007).

Rönesans Dönemiyle birlikte, antik Yunan ve Roma Dönemlerine olan ilgi yeniden canlandı ve bu dönem metinleri tekrar değer kazandı. Özellikle, Platon'un ömür boyu çalışmaları ve Antik Yunan şiirleri yeniden keşfedildi, batı düşüncesi ve sanatının kanonik metinleri haline geldi. Aynı dönemde, bilimsel içerikli de belirli kaynakların kullanımını için kanonik olarak kabul edildi. Örneğin, Ptolemy'nin astronomi çalışmaları ve Galen'in mimari eserleri uzun süre kanonik metinler olarak kabul edildi. Ancak, kanonun yapımı ve kabulü her zaman değişkenlik kazanabilir. Çoğu farklı kültürde, tüketim değerleri, inançları ve çıkarları kanonik metinlerin belirlenmesinde etkili olmuştur. Ayrıca, ideolojik ve politik faktörler de kanonun oluşumunda etkili olmuştur.

Kanonlaşma süreci, belirli bir metin veya eserin kanonik olarak kabul edilmesi anlamı gelir. Bu süreç genellikle zaman içinde gerçekleşir ve bir toplum veya kurum tarafından belirlenen şartlara göre yapılır. Bir metin veya eserin kanonik hale gelmesi, o metnin veya eserin üstün veya önemli olduğu anlamında gelir. Ancak kanon aynı zamanda belirli bir sanat akışının veya stiline özelliklerini de ifade edebilir. Örneğin, Barok veya Gotik sanatının belirli özellikleri kanonik olarak kabul edilmiştir. Rönesans Dönemi İtalyan sanatı, Batı sanat kanununun önemli bir parçası olarak kabul edilir. Bununla birlikte, kanonik sanat eserleri genellikle belirli bir zaman dilimi veya içinde belirli bir ideali tarafından yönetilen bu idealler zaman içinde bulunur.

Sanatın Estetik ve Felsefi Boyutları

Sanat tarihinde kanonik eserlerin felsefi boyutu, uzun bir tartışma konusudur. Kanonik eserler, sanat tarihinde kabul görmüş, önemli eserlerdir ve toplumun sanatsal değerleri ve inançları ile doğrudan

ilişkilidir. Felsefi olarak, bu eserler, idealleri, normları ve değerleri yansıtır ve toplumsal değerlerini tanımlar. Felsefe ve sanat tarihi arasında sıkı bir bağ vardır. Felsefe, düşüncelerimizi anlamlandırmak için kullanılan bir araç ve sanat da insanların kullandığı ve bunu ifade etmek için ilgilendiği yaratıcı deneyimlerdir. Hem felsefe hem de sanat tarihi, insanların tarihsel olarak ne anlattıklarını, hissettiklerini ve nasıl ifade ettiklerini anlamamıza yardımcı olur. Örneğin, felsefenin epistemoloji adı verilen dalı, bilginin ne olduğunu, nereden geldiğini ve nasıl elde edilebileceğini inceler. Bu sanatın doğasını ve yorumlamayı anlamak için önemlidir. Sanat, belirli bir çalışma, deneyim ve anlam taşıyan bir ifade biçimidir. Bu nedenle, bir sanat eserini anlamak için, yaratıcının niyetini anlamaya çalışmak gerekir. Örneğin, Rönesans Dönemi eserleri, ideal güzellığe odaklanan bir felsefi düşünceye sahiptir ve bu düşünce Dünya'yı ve insan doğasını anlamaya yöneliktir. Bununla birlikte, modernizm hareketi, sanatın sadece bir güzellik kaynağı olmadığını savunur ve felsefi olarak, herkesin sanat yapabileceği fikrini benimser. Bu yaklaşım, sanatın sadece elit kesime özgü olmadığına ve herkesin sanat yapabileceğine ve kreatif ifadelerin çeşitliliğinin desteklenmesine olanak tanır.

Sanat tarihi, sanat eserlerinin yaratıldığı dönemlerin kültür, toplum, siyasi ve ekonomik durumlarıyla ilgilenir. Bu da felsefenin, tarihsel, kültürel ve sosyal bağını anlamak için kullanılan araçlarla muhafaza edildiğini gösterir. Örneğin, Platon'un "*Politeia*" adlı eseri, güzellik, adalet ve ömür boyu ideallerin doğasını tartışırken, pek çok Rönesans sanatçısı bu çalışmalarını sanat eserlerine yansıtmıştır (Erol ve Erol, 2018). Felsefe ve sanat tarihi arasında güçlü bir bağ vardır. Her ikisi de insanları ve eylemlerini anlamak için farklı araçları kullanır. Felsefe, sanatın doğasını anlamak ve yaratıcısının amaçlarını çözebilmek adına alternatif düşünme yolları sağlar, sanat tarihi ise sanat eserlerinin tarihi, kültürel ve sosyal bağlarının anlaşılmasına yardımcı olur. Formun Üstü

Temel olarak, felsefe ve sanat tarihi, insan deneyimlerinin farklı algılamaları ve kullanımları ile ilgilenirler. Her ikisi de insanı, dünyayı anlama ve ifade etmeye yönelik davranışlarına yöneliktir. Sanat tarihi, farklı zamanlar ve kültürlerde yaratılan sanat eserlerini inceler. Bu eserler, farklı sanatçıların farklı düşünce ve ifade etme şekilleri hakkında bilgi vermektedir. Bu nedenle felsefe, sanat tarihi düşüncesi ve anlayışının nasıl ifade edildiğine ilişkin bir bakış açısı sunar. Felsefe, insan düşüncesi ve varoluşunun temel sorularını sorgular ve cevaplar arar. Sanat tarihi gibi, felsefe de insanın dünyaya bakış açısını anlamaya çalışır. Felsefenin en temel sorularından biri, "Ne anlama geliyor?" sorudur. Bu soru, sanatın da temel sorularından biridir. Sanat eserlerinin, insanların hayatlarının, kullanım anlayışlarının yolculuğu, felsefe de insanın varoluşunu kavramaya çalışır. Her ikisi de insan deneyimlerinin farklı algılama potansiyelini anlamaya çalışır. Sanat tarihi, insanları ve ifade etme şekillerini çevreleyen sanat varlıklarına sığınırken, felsefe ruh düşüncesinin ve varoluşunun temel sorularını sorgular. Formun Üstü

Her ikisi de insan deneyimini anlamak ve anlamlandırmak için çaba harcarlar. Felsefe, insan düşüncesinin temel sorularını sorgular ve cevap arar, sanat ise insanın duygusal, estetik ve yaratıcı deneyimlerini ifade etmek için araçlar kullanır.

Sanat tarihi, insanların deneyimlerini nasıl ifade ettiklerini, onların davranışlarının, nasıl evrimleştiğini, insanların estetik anlayışları ve kültürel değerleri hakkında ipuçları verir. Felsefe ise insan düşüncesini ve değerlerini anlamak için araçlar sağlar. İkinin birbirini tamamlayan disiplinleri ve birlikte yaşadıkları insan deneyimlerinin farklı meselelerini ele alabilirler. Örneğin, Platon'un «İdealar Ülkesi» konsepti, sanat tarihi için önemli bir konu olmuştur (Gambarli, 2021). Çünkü Platon, gerçek dünyanın bir idealler dünyasında bir hayalet meclisi vardır. Sanat, bu ideallerin dünyasından etkilenen ve gerçek dünyaya yansıyan güzellikleri aradı

(Kılıç, 2014). Bu kavram, sanat tarihinde idealize edilmiş insan figürlerinin, mitolojik yaratıkların ve diğer estetik anlayışları etkilemiştir. Benzer şekilde, felsefe ve sanat tarihi arasındaki bağ, birçok modern sanat ekolü için de geçerlidir. Örneğin, İmpresyonizm, uygulamanın gerçekliğini yansıtmak yerine, sanat eserini okumada ve algılarını etkilemekte kullanılan bir sanat akımıdır. Bu, dikkate alma bir düşünceden edinilir: insanların dünyayı gözlem ve algıları, gözlemlenen gerçeğin penceresinden doğadaki noktaları, kişisel deneyimler ve algılamalar tarafından şekillenir. Felsefe, insan düşüncesini ve değerlerini anlamak için araçlar sağlarken, sanat tarihi insanların geçmişteki yaratıcı ifadelerini anlamaya yardımcı olur. Kanon, genellikle sanatta veya edebiyatta kabul edilen standartlar veya ölçütleri ifade eden bir terimdir. Sanat tarihi ise insanlık tarihi boyunca yapılan mimari üretimlerin incelenmesi ve kronolojik olarak oluşturulması işlevidir. Sanat tarihi, kanonik nesnelerin çizilmesine ve ortaya konmasına yardımcı, aynı zamanda bu eserlerin tarihi ve kültürel geleneklerini de ele alır. Bu tarihi nedenle, sanat tarihi kanonik eserlerinin sadece estetik özelliklerini değil, aynı zamanda, sosyal, kültürel ve politik bağlamalarını da ele alır.

Kanon kelimeleri, "ölçü", "kural" veya "standart" anlamlarına gelir. Sanat tarihinde kanon, belirli bir dönem veya kültürde kabul edilen ideal sanat eserlerinin veya sanatçıların listesini ifade eder (Cengiz, 2021, s. 172). Sanat tarihi, sanat eserlerinin tarihi, gelişimi ve değerlendirmeleri inceler. Sanat tarihi, genellikle eserlerinin belirli dönemleri veya kültürlerindeki kanonik eserler ve sanatçıları da inceler. Bu kanonik eserler, o dönemde veya kültürde kabul edilen en yüksek sanat değerlerini ve mükemmellik ilkelerini temsil ederler. Ancak, kanonik eserlerin belirleme ve gözlemeleme, belirli bir topluma veya değerlere, dünya görüşüne ve tarihî olaylara bağlıdır. Bu nedenle, farklı kültürler veya toplumlar, aynı dönem veya sanat hareketinde farklı kanonik eserler kabul edebilirler. Sanat tarihi, kanonik eserlerin, kültürel geleneklerini ve anlamlarını inceler, kanonik eserler sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Sanat tarihi, belirli süreler kabul edilen kanonik sanat eserlerinin incelenmesine ve bu ürünlerin kabul edilmesinde etkili olan unsurlara da bakar. Örneğin, Rönesans Döneminde İtalya'da, kanonik sanat eserleri genellikle antik Roma ve Yunan kültürlerinden esinlenerek yapılmış ve bu eserler, Batı sanatında kitap haline de getirilmiştir.

Sanat tarihi, yaratıcı bir disiplindir. Bu disiplin, insanların geçmişte yaratmış oldukları sanatsal eylemlerini, bu ürünlerin yetiştirdikleri, dönem kültürünü, toplumsal, siyasal ve ekonomik özelliklerini inceler. Kanon ve sanat tarihi arasındaki ilişkiye örnek olarak kanonik yapılar, resimler, heykeller, mimari bulgular vb. sanat incelemeleri gösterilebilir. Kanonik yapılar, sanat tarihi açısından, bir dönemin yönetim standartlarını, bu devrin yürütme pozisyonundaki sınıfını da inceler. Öte yandan, sanat tarihi, kanonik sanat eserlerinin dışında da çeşitli bölgelerde yaratılmış sanat eserlerini de inceler. Bu eserler, kanonik yapılar dışında kalmış olsalar da, sanat eserleri ve sanatın kuralları önemli bir rol oynarlar. Kanon ve sanat tarihine geçmişin farklı açılarından bakıldığında, sanatın kullanılması ve kültürlerin oluşumuna ilişkin önemli ipuçları sağlarlar.

Sanat tarihi, sanat sistemlerinin geçmişini, stilini, çözümlemelerini ve kullanım alanlarını inceler. Sanat üzerindeki kanonik sanat eserleri, genellikle "yüksek sanat" olarak çalıştırılan sanat eserleri kategorisine girerler. Bu eserler, estetik kalite ve sanatsal önemi nedeniyle kabul görebilir ve genellikle müzelerde veya sanat galerilerinde sergilenirler. Bununla birlikte, kanonik olmayan sanat eserleri de birçok açıdan önem verilen eserler grubunda yer almaktadır (Şahin, 2012).

Sanat tarihinde kanonlar belirli bir dönemin, kültürün en karakteristik kabul edilen standartları ifade eder. Bu standartlar, özellikle Batı sanat tarihinde, Rönesans'tan bu yana etkili olmuştur.

Örneğin, resimde kullanılan perspektif, anatomik doğruluk, ışık-gölge etkileri gibi teknikler, Rönesans Döneminde kabul edilen kanonlar arasındadır. Benzer şekilde, klasik Yunan ve Roma sanatının idealize edilmiş insan figürleri, vücut oranları, mimari stil ve diğer özellikleri de bir kanon olarak kabul edilir. Ancak, kanonların zaman içinde değişebildiği veya farklı dönemlerde farklı kanonların kabul edilebildiği unutulmamalıdır. Örneğin, 20. yüzyıl sanatında, geleneksel kanonlardan kopan farklı tarzlar, teknikler ve yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Kanonlar sanat tarihi için önemli bir referans noktası olabilir ancak her zaman sabit değildir. Kanonlarla ilgili farklı dönemlerde farklı yorumlar ve yaklaşımlar ortaya çıkabilir.

Sanat tarihinde kanon, belirli bir dönem, tarz veya bölgelerde önemli sanatçıların eserlerini bir liste olarak kullanılır. Örneğin, Rönesans kanonu, 15. ve 16. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan sanatsal hareketin en önemli sanatçıları ve özelliklerini içerir. Bu sınır arasında Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Rafael gibi ünlü isimler yer alır (Goffen, 2002).

Ancak, sanat tarihi kanonları zaman içinde barındırdığı ve farklı perspektiflerden farklı nesnelere birisi olabilir. Örneğin, kadın sanatçıların tarihi boyunca yeterince takdir edilmediği düşüncesi son zamanlarda değişmeye başlamış ve kadın sanatçıların eserleri daha çok incelenmeye başlamıştır. Kanon ve sanat tarihi arasındaki ilişki, belirli bir sanat eserinin veya döneminin en önemli eserlerini ve sanatçıları bir liste olarak tespit edebilir. Ancak, bu listeler sınırları ve farklı bakış açılarından yeniden değerlendirilebilir. Sanat tarihi ise insanların tarih boyunca yaşadıkları sanat eserlerinin incelenmesini ve yayılmasını ifade eder.

Epistemoloji, bilginin kaynağı, doğası, sınırları ve geçerliliği üzerine felsefi bir disiplindir (Işıklı, 2014). Sanat ise estetik, duygusal veya zihinsel deneyimler yaratmak için yaratıcı faaliyetlerde bulunan bir alandır. Epistemoloji ve sanat birbirleriyle sıkı bir şekilde bağlantılıdır. Sanat, insanların dünyayı anlamak için kullandığı bir araçtır. Sanat eserleri, izleyiciye bir bakış açısı sunabilir veya dünyayı farklı bir şekilde göstererek bireylerin bilgi edinme sürecine katkıda bulunabilir. Sanat, farklı sanatçıların ve izleyicilerin tecrübeleri, anlayışları ve bakış açılarından dolayı, epistemolojik bir etkiye sahip olabilir (Balci, 2019). Öte yandan, epistemolojik sorular, sanatın kendisinde de ortaya çıkabilir. Sanat eserlerinin gerçekliği, nesnelliliği veya doğruluğu konusunda sorular sorulabilir. Sanat eserleri genellikle kişisel veya toplumsal deneyimlerin bir yansımasıdır, bu nedenle bir eserin gerçekliği veya doğruluğu, izleyicinin kendi bakış açısı veya deneyimiyle ilişkilidir.

Sanatın Evrensel Değerleri

Sanat eserleri felsefi tartışmaların merkezinde yer alan önemli konuları ele alabilir ve felsefi çözümlenmelerle incelenebilirler. Örneğin, sanat eserleri estetik, etik, epistemoloji, varoluşçu felsefe gibi alanlarda ele alınabilir. Estetik açıdan, sanat eserleri güzellik, sanatın doğası ve sanat eserlerinin değerlendirilmesi konularında ele alınabilmektedir (Tunalı, 2002). Sanat eserlerinin neden güzel olduğu, güzellik kavramının ne olduğu ve sanat eserlerinin güzellik açısından nasıl değerlendirileceği gibi konular tartışılabilir. Etik açıdan, sanat eserleri özellikle sanatçıların etik sorumluluklarını ele alınabilir. Sanatçıların toplumsal etki ve sorumlulukları, sanat eserlerinin etik değerleri ve sanat eserlerinin toplumsal etkileri gibi konular etik açıdan incelenebilir. Epistemoloji açısından, sanat eserleri bilginin doğası, bilgiye erişim ve bilginin değerlendirilmesi konularında incelenebilir. Sanat eserlerinin bilgi kaynağı olarak kullanımı, sanat eserlerinin bilgi üretimindeki rolü ve sanat eserlerinin bilgiye ulaşma yolları gibi konular tartışılabilir. Varoluşçu felsefe açısından, sanat eserleri insanın varoluşu, özgürlüğü ve anlam arayışı konularında incelenebilir. Sanat eserlerinin insanın varoluşu ve anlam arayışındaki rolü, sanat eserlerinin insanın öz-

gürlüğüne katkısı ve sanat eserlerinin insanın varoluşsal kaygılarını ele alması gibi konular üzerine konuşulabilir. Bunlar sadece felsefi çözümlenmelerin yapılabileceği birkaç örnektir. Sanat eserleri farklı felsefi perspektiflerle de yorumlanabilirler (Karaca, 2017).

Sanat eserleri, felsefi açıdan incelenerek derinlemesine bir anlam ve değer kazanabilir. Sanat, insanların düşüncelerini, duygularını ve hayallerini ifade etmek için kullandığı bir araçtır ve felsefe de insan deneyimlerinin ve varoluşsal soruların anlamını ve doğasını keşfetmek için kullanılan bir araçtır. Bu nedenle, sanat eserlerinin felsefi çözümlenmeleri, insanların varoluşsal sorularını, toplumsal meselelerini, ahlaki ve etik konularını anlamak için önemli bir araçtır. Sanat eserlerinin felsefi çözümlenmeleri, sanat eserlerinin neden var olduğu, insanların onları neden yarattığı, sanat eserlerinin ne anlama geldiği ve insanların onları nasıl yorumladığı gibi temel sorulara yanıt arar. Sanat eserlerinin felsefi çözümlenmeleri ayrıca, estetik özellikleri, sanat eserlerinin içerikleri ve dışavurumları ile ilgili soruları da ele alır. Sanat eserlerinin felsefi çözümlenmeleri, sanatın bir dizi farklı disiplinde incelenmesine olanak tanır. Örneğin, sanatın felsefesi, güzel sanatlar tarihi, estetik ve eleştirel teori gibi farklı disiplinler, sanat eserlerinin felsefi çözümlenmelerinde sıklıkla kullanılan araçlar arasındadır. Sanat eserlerinin felsefi çözümlenmeleri, sanat eserlerinin anlamını, değerini ve toplumsal ve kültürel önemini anlamak için önemli bir araçtır. Bu tür çözümlenmeler, sanat eserlerinin yaratıcıları, yorumlayıcıları ve izleyicileri için daha derin bir anlayış sağlar ve insanların sanata ilgisini arttırabilir.

Sanat eserlerinin felsefi çözümlenmesi, birçok farklı felsefi disiplinden yararlanır. Estetik, semiyotik, epistemoloji, metafizik, etik, siyaset felsefesi ve diğer felsefi disiplinler, sanat eserlerinin çözümlenmesi için kullanılabilir. Örneğin, bir tablodaki renklerin ve şekillerin kullanımı, eserin mesajını ve anlamını etkileyebilir. Bir şiirdeki dilin kullanımı, şiirin estetik kalitesini ve anlamını etkileyebilir. Bir filmdeki karakterlerin ve olayların tasviri, filmin ideolojisini ve toplumsal mesajını belirleyebilir.

Sanat eserlerinin felsefi çözümlenmesi, sanatın işlevi ve toplumsal rolü hakkında da bilgi sağlar. Sanatın sadece estetik bir amaç için mi yoksa toplumsal, siyasi ve kültürel bir amaç için de mi var olduğunu anlamaya yardımcı olur. Ayrıca, sanat eserlerinin tarihsel bağlarını da anlamaya yardımcı olabilir, çünkü bir eserin üretildiği zaman ve mekân, eserin anlamı ve etkisi üzerinde büyük bir etkiye sahip olabilir. Sanat eserlerinin felsefi çözümlenmesi, sanatın insan yaşamında oynadığı rolü ve insan düşüncesinin ve değerlerinin sanat eserlerine nasıl yansıdığını anlamaya yardımcı olan önemli bir felsefi disiplindir. Sanat eserleri genellikle felsefi sorular ve konular üzerine düşündürülen derin anlamlar barındırırlar. Bu anlamları anlamak için, sanat eserlerinin felsefi çözümlenmeleri yapılabilir. Örneğin, edebi eserlerde karakterlerin davranışları, olayların gelişimi, temalar ve sembollerin kullanımı, felsefi konuları ve tartışmaları ele alabilir. Bu eserlerdeki karakterlerin seçimleri ve hareketleri, ahlaki sorulara ve etik ilkelerin tartışılmasına işaret edebilir. Ayrıca, bu eserlerdeki semboller ve metaforlar da felsefi sorulara işaret edebilir.

Sanat eserlerinin felsefi çözümlenmelerini, yapmak için, estetik, etik, epistemoloji, ontoloji ve diğer felsefi konular hakkında derin bir anlayışa sahip olmak gerekir. Bu eserlerdeki felsefi soruları ve konuları anlamak için, genellikle eserin dönemi, yazarının hayatı, kültürel bağlam ve diğer faktörler de dikkate alınır. Sanat eserlerinin felsefi çözümlenmeleri yaparak, eserlerdeki felsefi soruları ve konuları anlamak ve bu eserlerin daha derin anlamlarını keşfetmek mümkündür.

Kanonik Eserin Rolü: Kültürel Mirasın Korunması ve İletişimi

Kanonik eserler, bir toplumun kültürel değerlerinin en gözde ve önemli öğeleri arasındadır. Bu eserler, geçmişten günümüze ka-

dar uzanan bir yolculuğun tanıkları ve bir toplumsal yapının, kültürel mirasının seçkin örnekleri olmaları bakımından değer atfetmektedir. Kanonik eserler, edebiyat, sanat, müzik, felsefe ve diğer disiplinlerde bulunabilir ve bir toplumda derin izler bırakır (Tökel ve Şahmurat, 2021). Kanonik yapıları koruma, kültürel edinimlerin sürekliliği ve toplumlar arasında iletişim geçidi oluşturma açısından büyük önem taşır. Bu eserler, geçmiş nesillerden günümüze aktarılan kanıtları yani toplumsal hafızayı temsil eder ve gelecek nesillere miras olarak aktarılmalıdır. Bunun için, kanonik nesnelere fiziksel olarak korunmalarının yanı sıra, uluslararası iletişimin ve anlam arayışının sağlanması bakımından önemlidir. Kanonik korumaları için, kültürel olarak önemini vurgulayan politikalar oluşturulmalıdır. Bu politikalar, kanonik eserlerin korunması, envanterlenmesi ve belgelenmesi gibi hususlar içermelidir (Gülüm, 2021). Ayrıca, bu eserlerin erişilebilirliğini artırmak için dijital arşivlerin oluşturulması ve sanal potansiyelin paylaşılması da önemlidir. Zira kanonik eserlerin kültürel niteliklerinin farklı toplumlar arasında paylaşılması manasında gereklilik arz etmektedir. Bir eserin kanonik hale gelmesi, genellikle evrensel değerleri taşıması ve insanlık tarihinde derin bir güce sahip olmasıyla elde edilir. Bu eserler, farklı kültürler arasında bir köprü işlevi görerek anlayışı, hoşgörüyü ve kültürel alışverişi teşvik eder. Kanonik eserlerin uluslararası festivaller, sergiler ve kültürel etkinliklerle tanıtılmasıyla, kültürel iletişimin sağlanmasından faydalanılır. Kanonik ürünler aynı zamanda bir toplumun ulusal kimliğini sembolize etmektedirler. Bu eserler, genç nesiller arasında kültürel bilinç kazandırılmasında önemli bir misyona sahiptir.

Kanonik koruma ve iletişim için incelemeler birkaç önemli noktayı ele alabiliriz:

Restorasyon ve koruma: Restorasyon çalışmaları, kanonik eserlerin onarım, bakım veya yıpranmış taraflarının yenilenmesi bakımından faydalar sağlar. Uzman ekipler tarafından bu restorasyonlar, eserin özgünlüğünü ve özgün dokusunu korurken gelecek kuşaklara aktarımını sağlar. Erişilebilirlik ve paylaşım: Kanonik nesnelere mümkün olduğunca geniş bir kitleye erişilebilir olması önemlidir. Sanal gücün dijital arşivleri oluşturulabilir, nesnelere dijital olarak yayınlanması ve sanal sergilerin sürdürülmesi sağlanabilir. Bu sayede, maddi varlıkların kendi buldukları ortamlar kültürel iletişimi ve bilgi aktarımını artırılabilir. Eğitim ve bilgi birikimi: Kanonik eserlerin değeri ve önemi hakkında toplumun bilinçlenmesi gereklidir. Eğitim birimlerinde, müzelerde ve kültürel etkinliklerde bu eserlere yer verilmeli, her yaş grubundan insanların bu eserlerle doğrudan irtibata geçişleri adına kolaylık sağlanabilmelidir. Bunun yanı sıra, kültürel mirasın koruma ve iletişimi hakkında bilgi birikimi oluşturmak için seminerler, atölyeler ve etkinlikler düzenlenebilir.

Uluslararası işbirliği: Kanonik eserler, sadece bir halk için değil uluslararası tüm mecralar adına tüm insanlığın malı sayılmaktadır. Bu nedenle, uluslararası işbirliği ve kültürel alışveriş önemlidir. İşbirliği uzlaşma kanonik eserlerin korunması, restore edilmesi, sergilenmesi ve uluslararası festivallerin yaygın olarak tanıtılması için önemli hizmetler sunar. Bu tür etkinlikler, farklı kültürler arasında anlayış ve diyalogu teşvik eder.

Mirasın sürdürülebilirliği: Kanonik eserlerin gelecek nesillere aktarılması için sürdürülebilir bir yaklaşım benimsenmelidir. Bu, genç nesillerin kültürel mirasına sahip çıkması, mirasla ilgili mesleklerin teşvik edilmesi ve geleneksel gereksinimlerin korunması gibi unsurlar içerir. Aynı zamanda, iklim değişikliği, biyoçeşitlilikteki azalma ve diğer ekolojik tehditlerin için farkındalık yaratabilecek oranda güçlü sembollerdirler (Kuşçuoğlu ve Murat, 2017).

Kanonik eserlerin rolü, kültürel mirasın korunması ve iletişimi açısından hayati önem taşır. Bu eserler, toplumların tarihini, değerlerini ve kimliğini yansıtırken, kültürel iletişimi teşvik eder ve insanlık

mirasının sürdürülebilirliğini sağlar. Bu nedenle, kanonik eserlere gereken önemi vermek, korumak ve gelecek nesillere aktarmak için çaba göstermek büyük bir öneme sahiptir.

Kanonik Eserin Toplumsal ve Politik Bağlamı

Kanonik eserler, toplumun ve politikanın birçok yönünü belirleyen önemli edebi yapıtlardır. Kanonik bir eser, genellikle edebi değeri kanıtlamış, büyük bir etki yaratmış ve geniş bir kitle tarafından kabul görmüş bir yapıttır. Bu tür eserler, kültürel ve toplumsal incelemeler için önemli birer referans noktasıdır. Toplumun değerlerini, normlarını, birikimlerini ve farklı değerlendirmeye unsurlarını ele alırken politik yaşamları ve güç aktarımı konusunda da fikir vermektedirler. Bir kanonik eseri toplumsal ve politik bağlama dayandırırken, eserin yazıldığı dönem, yazarın yaşadığı topluluk, sosyal alan, işçi ve siyasi atmosfere de temas edilmektedir. Bu bağlamı anlamak, eserin derinliğini ve farkı açılarından çözümlenebileceğine dair ipucu sağlar. Örneğin, 19. yüzyıl Rus yazarı Fyodor Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza" adlı romanı, toplumsal ve politik bağlamıyla örnek olarak ele alınabilir. Roman, 19. yüzyılda Rus İmparatorluğu'nda geçerek inanç, ahlaki çöküntü, adalet sistemi, suç ve ceza gibi temaları ele alır. Dostoyevski, eserinde sınıf ayrımcılığını, kısıtlamalarını ve toplumun genel kültürel durumunu eleştirirken, Rusya'nın politik ve toplumsal yapısını da yönlendirmeye çalışmaktadır. Roman, bir yandan vicdan azabını anlatırken diğer yandan da dönemin adalet sistemini eleştirir. Kanonik eserler, sadece kendi dönemlerine değil, aynı zamanda gelecek nesillere de seslenir. Bu eserler, toplumsal ve politik ilkeleri ve günlük evrensel mesajları içerir. İnsanlar bu sayede iletinin derinliklerine iner. Bu nedenle, kanonik eserlerin toplumsal ve politik bağlamaları, onların zamanının kapsadığı değer yargılarını ve düşüncesini anlamamız için olanak sağlar. Dolayısıyla kanonik nesnelere toplumsal ve politik yönleri onların sosyal ve siyasal manalarda anlaşılmasını kolaylaştırılmaktadır. Kanonik eserler, halkın kutsallarını, değerlerini, kültürel birikimlerini ele alırken, aynı zamanda evrensel mesajlar sunarlar ve insan doğasının estetik nüanslarına dokunabilirler.

Estetik İdealler ve Kanonik Eserlerin Yansıttığı Estetik Standartlar

Estetik, insanların güzellik algısıyla ilgili olan ve sanat, doğa, objeler veya diğer görsel unsurlarla ilgili değerlendirmeleri kapsayan bir kavramdır. Estetik anlayışlar, tarihsel ve kültürel faktörlerden etkilenerek şekillenir ve farklı zamanlarda farklı standartlar ve idealler ortaya çıkar. Estetik idealler, toplumların ve kültürlerin güzellik anlayışlarını ifade eder. Bu idealler, insanların zevklerini, tercihlerini ve güzellik algılarını belirler. Çoğu zaman, estetik ideallerin ilkeleri simetri, oran, denge, uyum ve estetik kurallar gibi unsurları içerir. Antik Yunan ve Roma'da, ideal güzellik tanrısız oranlarla ölçülmüş ve simetrik bedenlerin yansıttığı estetik standartlar ön plana çıkmıştır. Bu eserler, genellikle estetik standartları algılar ve idealize edilen güzellik anlayışını temsil eder. Örneğin, Leonardo da Vinci'nin "Mona Lisa" tablosu, Rönesans Çağı süslemelerinin bir örneği olarak kabul edilir. Mona Lisa'nın gizemli görünümü, yüzünün ayrıntıları ve doğal görünümü, o dönem estetik anlayışını amaçlamaktadır. Bu eser, yüz hatlarıyla uyumlu olmasına, idealize edilmiş bir güzellik algısına ve sanatsal yetenekle yaratılan gerçekçi bir portreye değer veren estetik esaslara dayanır. Estetik standartların boyutu, farklı kültürler arasındaki belirlenimlerle tespit edilir. Örneğin, Batı sanatında idealize edilmiş, zarif ve simetrik bedenler, Japon sanatında daha minimal ve mimari bir estetik anlayışla değişiklikler sunar. Her eserin kendine özgü estetik idealleri ve kanonik nitelikleri vardır ve bu eserler, o toplum değerlerini, inançlarını ve güzellik anlayışını ortaya koyar. Estetik idealler ve kanonik eserler, sanatın ve güzellik algısının büyüklüğünü sorgulamaktadır.

Kanonik Eserin Eleştirisi: Yenilikçilik ve Çeşitlilik Arayışı

Geleneksel edebiyatın değerli eserleri, edebi kanonun bir parçası olarak kabul edilmiştir. Bu kanon, belli bir dönemde veya bir kültürde kabul gören en iyi eserlerin içeriği olup genellikle klasik kabul edilen yazarların içeriklerini kapsar. Ancak, günümüzde kanonun eleştirisi giderek artan ve bazı eleştirmenlerce kanonik eserlerin kullanılabilirlik ve çeşitlilik arayışıyla sorgulanması gerektiğini savunmaktadır.

Yenilikçilik, edebi eserlerde yaratma ve alışılmadık yaklaşımları kullanma anlamında gelir. Kanonik eserler genellikle klasik bir kalıba sahiptir yanı sıra belirli kurallara bağlı kaldıkları da düşünülür. Ancak, özellikle edebiyatın canlı kalmasını ve evrilmesini sağlayan bir güç tarafından sürekli işler olmasını savunanlar da mevcuttur. Yenilikçi eserler, geleneksel kalıpları yıkabilir, yeni anlatımdan yararlanılabilir ve farklı perspektifleri yansıtabilir. Bu da edebiyatın zenginliğine ve gelişimine katkıda bulunur.

Zenginlik arayışı ise, farklı kültürlerden ve toplumsal deneyimlerden elde edilen özelliklere verilen önemi vurgular. Kanonik eserler çeşitlilik arayışıyla, farklı kültürel arka planlardan gelen yazarların sesini dinlemek ister. Bu, toplumsal etkileşimi ve çoksesliliği teşvik eden bir yaklaşımdır. Farklı deneyimlerin, kimliklerin ve hikâyelerin temsil ettiği eserler, okuyucuya daha kapsamlı bir dünya sunar ve bu da genişleme anlayışını savunur.

Kanonik eleştiri öğeleri, kullanılabilirlik ve çeşitlilik arayışının önemini vurgular. Bu eleştiri, edebiyatın statik hale gelmemesi, sürekli olarak yenilenmesi ve toplumsal değişimlere cevap verebilmesi gereken düşünceden ilham almaktadır. Eleştirmenler, kanonik nesnelerin sorgulanması ve alternatif metinlerin keşfedilmesi gerektiğini savunur. Bu, daha geniş bir perspektiften bakmaya fırsatı verir ve edebiyatın sınırlarını genişletir. Ancak, kanonik eserlerin değeri kanonik unsurların eleştirisi, yıpranmışlık ve çeşitlilik arayışıyla tüketilebilir. Bu eleştiri, edebiyatın statik durumundan ve çağdaş dünyaya entegre olabilmeye sıkıntılarında kaynaklanmaktadır.

Sanatın Kanonikleşme Sürecindeki Cinsiyet, İrk ve Sınıf Dinamikleri

Sanatın kanonikleşme süreci, tarihi olarak cinsiyet, ırk ve sınıf dinamiklerinin etkisinde kalmış ve bu etkenlerle birlikte toplumsal normlarına bağlı olarak şekillenmiştir. Kanonikleşme, bir çekirdek sınıf veya sanatın kabul edilen, örnek alınan ve değerli olarak addedilen sistemlerinin amacını belirlemekten gelir. Ancak bu süreçte, belirli bir toplumsal yapıya dayanan ayrımcı ve dışlayıcı sergiler ortaya çıkmaktadır. Cinsiyet, ırk ve sınıf, sanatın kanonikleşme sürecindeki en önemli dinamiklerden biridir. Tarih boyunca, sanatın büyük bir parçası erkek sanatçılar tarafından yürütülmüş ve bu da erkek sanatçıların eserlerinin daha fazla bilinmesine ve değer görmesine yol açmıştır. Kadın çevresinde ise çoğu zaman kısırlı bir rol üstlenilmiş ve sanat dünyasında sınırlı bir tanım ve yüzeysellikte karşılaşmıştır. Kadınların sanat üretimine katılımı, cinsiyet eşitsizliği ve taraf olma ile mücadele etmek için önemli bir adım olmuştur. İrk temelli sistemlerde de sanatın kanonikleşme süreci belirgin bir rol oynamıştır. Batı sanat tarihinde, beyaz sanatçıların eserleri genellikle öncelikli olarak kabul edilmiş ve korunmuşlardır. Özellikle Avrupa sanatı ve Batı sanat geleneği, genellikle beyaz sanatçıların perspektifini ve deneyimini yansıtmıştır. Bu durum, diğer kültürel ve etnik gruplara ait sanat eserlerinin marjinalleştirilmesine ve görmezden gelinmesine yol açmıştır. Ancak son yüzyıllar, çeşitlilik ve kapsayıcılık çabalarıyla birlikte, farklı ırklardan sanatçıların eserlerinin farkına varılmaya başlanmıştır ve bu düşünce daha çok desteklenmiştir.

Sanat eserleri felsefi olarak birçok eleştiriye maruz kalır. Örneğin, feminist eleştiri, sanat eserleri üzerinden kadın bedeni ve

cinsiyet rolleri konusunda sorgulamalar yapar. Postkolonyal teori, sanat eserlerinin beyaz-hakim kültürün baskısını yansıttığını ve azınlık kültürlerin temsil edilmediğini savunur. Bu eleştirel yaklaşımlar da kanonik eserlerin felsefi boyutu hakkında farklı perspektifler sunar. Kanonik eserlerin felsefi boyutu çok önemlidir. Bu eserler, toplumun değerlerini, inançlarını ve normlarını yansıtabilir, kültürel mirasın korunmasında ve gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir rol oynar. Ancak, felsefi eleştirilerle de karşı karşıya kalabilirler ve bu eleştiriler, sanat eserleri üzerinden toplumsal meseleleri sorgulama ve tartışma açısından önemli bir fırsat sunar.

Sınıf dinamikleri de kanonikleşme sürecini kullanmak ta bir etkidir. Sanat yapıtlarının çoğu, zengin, soylu sınıfların desteği ve amaçları doğrultusunda şekillenmiştir. Zenginlik ve prestij, sanatçıların objelerinin kabul görmesinde önemli bir faktör olmuştur. Bu durum, daha düşük sosyoekonomik gruplardan gelen sanatçıların yapıtlarının dışlanmasına ve değer görmemesine neden olmuştur. Ancak günümüzde bu konudaki olumsuz tablo değişmeye başlamıştır.

Kanonik Eser Kavramının Geleceği ve Değişen Sanat Algısı

Kanonik eser kavramı, sanat tarihinde önemli bir rol oynamış ve uzun süreden beridir sanat algısını şekillendiren bir faktör olmuştur. Ancak, günümüzde bu kavramın geleceğinin tartışmaları çoğalmaktadır. Sanat algısı, toplumların ve bireylerin yaşamlarına ve beklentilerine uyum sağlamak zorundadır. Bu nedenle, kanonik eser kavramının karşılaştırılması söz konusudur.

Kanonik eserler, genellikle bir dönem veya bir ülkede bulunan "klasikler" olarak kabul edilen eserlerdir. Bu eserler, genellikle edebiyat, müzik, resim, heykel gibi alanlarda yer alır ve kutsal toplum tarafından değerli ve prensip olarak kabul edilmiştir. Kanonik eserler, genellikle belli bir estetik ve içeriksel değere sahip olmalarıyla ilgili ve uzun süre geniş bir izleyici kitlesine adresidir. Ancak, günümüzde sanat algısı büyük bir değişime yol açmaktadır. Teknolojinin hızla ilerlemesi, küreselleşme ve çeşitli faktörler, kanonik eserin tanımı genişlemiş ve yeni ifade biçiminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanatın demokratikleşmesiyle birlikte, daha önce dışlanmış veya göz ardı edilmiş konular ve fikirler ön plana çıkmıştır. Bu değişim sürecinde kanonik eser kavramı sorgulanmaya başlamıştır. Eleştirmenler ve argümanları kanonik eserleri sadece belirli bir grubun beğenilerini, estetik zevklerini yansıttığını ve çoğu zaman kadınlar, etnik gruplar ve LGBT+ toplulukları gibi farklı kesimlerin önemsenmediğini savunmaktadırlar. Bu bağlamda, kanonik eser kavramı, toplumsal davranışlar ve farklı düşünce sonuçlarını göz ardı eden bir sistem olarak eleştirilmektedir.

Değişen sanat algısı, çeşitlilik, kullanılabilirlik ve özgünlük gibi kavramlara odaklanmayı gerektirir. Sanatın amacı, toplumu anlamak, sorgulamak ve dönüştürmektir. Bu nedenle, sanatın kanonik yapıtlarından bağımsız olarak değerlendirilmesi ve farklı perspektiflerin, deneyimlerin ve ifade yapısının değerlendirilmesi önemlidir. Dolayısıyla gelecekte, kanonik eser kavramının yerini daha plastik bir sanat anlayışı alabilir.

Sonuç

Kanonik nesnelere, sanat eserlerinin önemli bir parçasını oluşturur ve sanat dünyasında geniş bir kullanıma sahiptir. Bu eserler, genellikle belirli bir döneme veya tarza damgasını vurmuş eserler olarak kabul edilir. Kanonik eserler, bir dönemin veya bir sanatçının yaratıcılığına olan katkıları açısından derin bir izlenime sahiptir. Bu eserler, üretim, estetik değer, kullanılabilirlik veya teknik ustalık gibi konulardan ibaret bir anlam genişlemesine uğramaktadır. Ayrıca, genellikle bir toplumun değerlerini, inançlarını veya ideallerini yansıtmaya eğilimlerine sahiptirler. Bu nedenle, kanonik

eserler, sanat tarihinde bir dönemin veya bir sanatçının önemli bir temsilcisi olarak kabul edilirler. Bu manada Van Gogh'un "Yıldızlı Gece" tablosu, post empresyonizm hareketinin önde gelen bir örneği olarak kabul edilir ve modern sanatta önemli bir yer işgal eder. Kanonik ürünlerin değerlendirilmesi, farklı eleştirel yaklaşımlara göre belirlenir. Estetik değer, teknik ustalık, kullanışlılık, düşük sembolizm veya mesajlar gibi faktörler dikkate alınır. Ayrıca, eser o dönemdeki ve sonraki örneklerle etkisi, diğer sanatsal içerikler üzerinde ilham kaynağı olması, kültürel veya tarihsel önemi gibi unsurlar da değerlendirmede göz önünde bulundurulur. Ancak kanonik sistemlerin değerlendirilmesi, sanat tarihindeki yorumlar, değerlendirmeler ve değerler yönündeki değişimlerden, bir eserin kanonik özelliği de etkilenebilir. Örneğin, daha önce göz ardı edilen veya küçümsenen bir sanatçı veya eser, sonraki yıl popüler olabilmektedir.

Sanat tarihi literatüründe, kanonik eser kavramı, belirli bir kültür veya dönemin en önemli, değerli ve etkili sanat eserlerini referans alır. Bu eserler, evrensel sanat değerlerini ve estetik ideallerini yansıtır. Kanonik eserler, sadece estetik olarak etkileyici değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamları da yansıtır. Ancak, kanonik eserlerin seçimi ve sınıflandırması, belirli bir ideoloji veya iklimin etkisi altında kalacak derecede önemli ve değerlidir. Bununla birlikte, kanonik eserlerin edebi, sanatsal ve felsefi değerleri, sanat tarihinin temel taşlarıdır. Kanonik eser kavramı, sanat eserleri arasında en değerli olanları belirlemeye yardımcı olur ve sanatın estetik, felsefi ve kültürel açıdan incelenmesinde temel bir noktadır. Ancak bu eserlerin seçiminde farklı etkilerin rol oynayabileceği unutulmamalı ve çeşitli kültürlerin ve toplulukların sanat eserleri de değerlendirilmelidir. Sanat tarihinde kanonik eser kavramı, sanatın evrensel değerlerini, estetik ideallerini ve sanatın tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamını anlamak için önemli bir araçtır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-Y. Ö., A. Ç. İ.; Tasarım - Y. Ö., A. Ç. İ.; Denetleme - Y. Ö., A. Ç. İ.; Kaynaklar - Y. Ö., A. Ç. İ.; Materyaller - Y. Ö., A. Ç. İ.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi - Y. Ö., A. Ç. İ.; Analiz ve/veya Yorum - Y. Ö., A. Ç. İ.; Literatür Taraması - Y. Ö., A. Ç. İ.; Yazıyı Yazan - Y. Ö., A. Ç. İ.; Eleştirel İnceleme - Y. Ö., A. Ç. İ.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek olmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-Y. Ö., A. Ç. İ.; Design-Y. Ö., A. Ç. İ.; Supervision-Y. Ö., A. Ç. İ.; Resources-Y. Ö., A. Ç. İ.; Materials-Y. Ö., A. Ç. İ.; Data Collection and/or Processing-Y. Ö., A. Ç. İ.; Analysis and/or Interpretation-Y. Ö., A. Ç. İ.; Literature Search-Y. Ö., A. Ç. İ.; Writing Manuscript-Y. Ö., A. Ç. İ.; Critical Review-Y. Ö., A. Ç. İ.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

Alkan, C. (2019). *Kanonik mücadele alanı olarak Türk sinemasında ulusal anlatı: (1960-1980)*. (609332), [Maltepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi], <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Aydın, E., & Şenol Sakin, A. (2023). Muammer Sun'un koro eserlerinin müzik eğitimi ana bilim dallarında kullanılabilirliğine yönelik öğretim elemanı görüşleri. *Sanat ve Yorum Dergisi*, (41), 31-40.

Balci, F. (2019). Epistemolojik bir problem olarak sanat eseri. *Journal of Arts*, 2(1), 1-15.

Cengiz, M. (2021). Eski Arap şiiri sorgulanamaz mı?: Câhiliye şiirinin kanonlaşmasına dair bir değerlendirme. *İlahiyat Tetkikleri Dergisi*, 56, 169-186.

Erol, A., & Erol, M. (2018). Platon'un "devlet" eserinin eğitsel açıdan değerlendirilmesi. *Eğitim ve Yeni Yaklaşımlar Dergisi*, 1(1), 12-27.

Garbarli, L. (2021). *Gerçeküstücü şiirde ve sinemada imge*. (622502), [Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi], <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Goffen, R. (2002). *Rönesans rakipleri: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*. Yale Üniversitesi Yayınları.

Gülüm, E. (2021). Somut olmayan kültürel miras-kültürel yaratıcı endüstriler etkileşimlerine kültürel istatistikler çerçevesi'nden bakmak. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(34), 468-483.

İşikli, Ş. (2014). Büyük veri, epistemoloji ve etik tartışmalar. *AJIT-e: Academic Journal of Information Technology*, 5(17), 89-122.

Karaca, G. (2017). Yerellik ve gelenekten beslenen evrensel-çağdaş sanat anlayışı. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 40-49.

Karakuş, E. (2018). Sovyet dönemi "kanonik edebiyat" örneği olarak Türkmen edebiyatında Agahan Durdıyev'in "kadın" konulu iki hikâyesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 7(2), 1031-1046.

Karaaslan, S., & Özgür, Ü. (2021). Müzik Öğretmeni adaylarının makam-sal, modal ve tonal dizi bilgilerinin karşılaştırılması. *Sanat Dergisi*. 38, 407-421.

Kılıç, C. (2014). Platon'un metafizik terminolojisi ve mağara alegorisinin mistik temelleri. *Jouurnal of International Social Research*, 7(34), 686-702.

Kuşçuoğlu, G. Ö., & Taş, M. (2017). Sürdürülebilir kültürel miras yönetimi. *Yalvaç Akademi Dergisi*, 2(1), 58-67.

Meral, Y. (2007). *Yeni ahit kanonu'nun oluşumu (I-IV. asırlar)*. (210378), [Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi], <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Ünver, M. E. (2022). *Edebiyatın müzikleştirilmesinde medyalararası yaklaşımlar*. (749163), [Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi], <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Ülger, E. (2013). Platon'un sanat kuramının düşünsel evrimi. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 16, 15-28.

Şahin, H. (2012). Postmodern Sanat. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(05), 90-111.

Şahin, D. (2017). Roma mitolojisi. SD Yayınevi.

Tökel, E. B., & Şahmurat, A. (2021). Kanonik bağlamda the giver film-inin okunması ve bir çözüm önerisi olarak postmodernizm. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 68, 473-489.

Tunalı, İ. (2002). *Sanat ontolojisi*. İnkılap Kitabevi Yayınevi.

Tuztaşı, U. & Koç, A. G. P. (2016). Selçuklu mimarlığı neyi ifade eder? Selçuklu mimarlığının üslupsal ve anlamsal okunabilirliğinde muğlaklık. *Türk İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 11(21), 113-124.

Tuztaşı, U. & Koç, A. G. P. (2016). Selçuklu mimarlığı neyi ifade eder? Selçuklu mimarlığının üslupsal ve anlamsal okunabilirliğinde muğlaklık. *Türk İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 11(21), 113-124.

Structured Abstract

In the history of art, a canonical work is a work that is considered important, influential and exemplary within a particular artistic tradition or period. These works are generally considered to be of high quality, technically masterful and artistically innovative. They also reflect the aesthetic values and artistic understanding of that period. Canonical works play an important role in art history research and art education. They are a source of inspiration for artists and art lovers and help us understand how art has developed and changed.

Some characteristics of canonical works are as follows: They have been respected and admired for many years. They are considered important and exemplary by artists and art lovers. They reflect the aesthetic values and artistic understanding of that period. They are considered technically masterful and artistically innovative. They play an important role in art history research and art education.

The article first addresses the objectivity and universality of the criteria for identifying canonical objects. Here, it is emphasized that different criteria for defining canonical objects can be changed depending on time and culture, while there are some universal elements. The article then moves on to a discussion of canonical knowledge, aesthetic values and social data. It examines how the aesthetic value of canonical products is determined by considering whether aesthetic value is objective or subjective. Therefore, the general conditions and universality of the criteria used in the construction of canonical objects are discussed, as are the aesthetic values and social elements of canonical products.

The aim of this article is to examine the dimensions of the concept of canonical work in art history and to understand the relationship between universal values and aesthetic ideals of art. Questions such as which criteria are used to determine the paths of canonical works, what kind of universal value these works carry and what kind of consumers they have with aesthetic ideals constitute one of the focal points of this study. In addition, some of the statements will also address how different approaches deal with the concept of canonical works. The extent to which aesthetic evaluation, cultural contexts and individual preferences are influential in determining canonical objects is discussed, and this discussion raises the general question of whether art has a universal and objective quality.

The development part of this research; Canonical Work: Definition, Formation and Continuity, Aesthetic and Philosophical Dimensions of Art, Universal Values of Art, The Role of the Canonical Work: Preservation and Communication of Cultural Heritage, Social and Political Context of the Canonical Work, Aesthetic Ideals and Aesthetic Standards Reflected by Canonical Works, Criticism of the Canonical Work: Seeking Innovation and Diversity, Gender, Race and Class Dynamics in the Canonization Process of Art, Future of the Canonical Work Concept and Changing Art Perception.



Canonical objects form an important part of works of art and have a wide use in the art world. They are often regarded as works that have marked a particular period or style. Canonical artifacts have a profound impression in terms of their contribution to the creativity of an era or an artist. These works undergo an expansion of meaning in terms of production, aesthetic value, usefulness or technical mastery. They also often have a tendency to reflect the values, beliefs or ideals of a society. For this reason, canonical works are considered to be an important representative of a period or an artist in the history of art. The concept of canonical works helps to identify the most valuable works of art and is a fundamental point in the aesthetic, philosophical and cultural study of art. However, it should not be forgotten that different influences may play a role in the selection of these works and the artworks of various cultures and communities should also be evaluated. The concept of canonical works in art history is an important tool for understanding the universal values, aesthetic ideals and historical, cultural and social context of art.

The selection of canonical works is a subjective process and different art historians and art lovers may accept different works as canonical. However, in general, canonical works are works that have an important place in the history of art and contribute to the development of art. In this research, which is carried out with the survey online research and document analysis method, the dimensions, standard universal values and aesthetic ideals of the concept of canonical works are emphasized. The social and cultural characteristics of canonical works are also discussed. This article emphasizes the universal values and aesthetic ideals of art by addressing the dimensions of the concept of canonical work in an impressive way. As a result, this article aims to clarify the dimensions of the concept of canonical works in art history and to reflect on the universal values and aesthetic ideals of art. The understanding of the cultural diversity of art is to question the further use and interpretation of the definition of works of art and to reach a deeper understanding of how they will affect the universal experiences of humanity.

Canonical works are impressive examples that show that art has a power beyond time and space and can appeal to the human spirit. By analyzing and understanding canonical works, we can discover the universal language of art and develop our own aesthetic perspective. As a result, canonical works embody the universal values and aesthetic ideals of art, demonstrating that art is a common heritage of humanity. The concept of the canonical work raises important questions about the nature of aesthetic evaluation by raising the complex relationship between the subjectivity and objectivity of art. Paying more attention to the concept of canonical works in art historical research can contribute to a deeper understanding of the philosophical dimensions of art.

Usability of Essential Oil Extracted Plant Pulp in Screen Printing in The Context of Sustainability

Sürdürülebilirlik Bağlamında Uçucu Yağı Alınmış Bitki Posalarının Serigrafi Baskıda Kullanılabilirliği

Kartal Murat AYVAZ¹ 
Menekşe Suzan TEKER² 

¹Munzur University, Vocational School, Department of Design, Fashion Design Program, Tunceli, Türkiye

²Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Department of Textile and Fashion Design, Antalya, Türkiye

*This study was supported by Akdeniz University Scientific Research Projects Coordination within the scope of project number SSY-2022-5920 and was produced from the doctoral thesis prepared within the scope of the diploma program carried out at the same university.



Received/Geliş Tarihi: 31.01.2024
Revision Requested/Revizyon Talebi: 21.05.2024
Last Revision/Son Revizyon: 03.06.2024
Accepted/Kabul Tarihi: 27.06.2024
Publication Date/Yayın Tarihi: 25.09.2024

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:
Kartal Murat AYVAZ
E-mail: kmuratayvaz@munzur.edu.tr

Cite this article as: Ayvaz, M. K. & Teker, S. M. (2024). Usability of essential oil extracted plant pulp in screen printing in the context of sustainability. *Art and Interpretation*, 44, 58-67.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

ABSTRACT

Problem statement; The main purpose of the study, "Usability of de-Essential Plant Pulp in Textile Printing in the Context of Sustainability", is to reveal the industrial use of natural dyes in the textile printing sector. During the preliminary evaluation process, it was seen that screen printing as a printing method has significant advantages for the industrial integration of natural dyes. Based on this, as a result of the applications and analyzes carried out with the experimental research method, it has been revealed that the use of natural dyes on an industrial scale will be possible by transferring the natural dye obtained from plant pulp with essential oil removed to the textile surface with the screen printing technique and ensuring sufficient fastness. In this study, it is aimed to present screen printing as an alternative to traditional fabric printing techniques, as well as to make positive contributions to sustainability by using natural dyes obtained from plant pulp. This increases the importance of the study. As a result, it has been observed that natural dyes obtained from plant pulp with essential oils removed can be transferred to the fabric by screen printing technique, and the pre-mordanting process and fixing in salt water increase the washing and rubbing fastness values. Apart from all these, three new emulsion-free printing techniques have been developed, independent of the emulsion printing technique applied as standard in screen printing technique.

Keywords: Sustainability, naturel dye, plant pulp, silkscreen printing

Öz

Problem cümlesi; "Sürdürülebilirlik Bağlamında Uçucu Yağı Alınmış Bitki Posalarının Tekstil Baskıda Kullanılabilirliği" olan çalışmanın temel amacı, doğal boyaların endüstriyel olarak tekstil baskı sektöründe kullanılabilirliğini ortaya koymaktır. Yapılan ön değerlendirme sürecinde baskı yöntemi olarak serigrafi baskının doğal boyaların endüstriyel entegrasyonu için önemli avantajlarının olduğu görülmüştür. Buradan hareketle, deneysel araştırma yöntemi ile gerçekleştirilen uygulamalar ve analizler sonucunda, uçucu yağı alınmış bitki posalarından elde edilen doğal boyanın serigrafi tekniği ile tekstil yüzeyine aktarılması ve yeterli haslığın sağlanması ile doğal boyaların endüstriyel boyutta kullanımının mümkün olacağı ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada serigrafi baskının geleneksel kumaş baskı tekniklerine bir alternatif olarak sunulmasının yanı sıra bitki posalarından elde edilen doğal boyaların kullanımını ile sürdürülebilirliğe olumlu katkılar sağlanması da amaçlanmıştır. Bu da çalışmanın önemini artırmaktadır. Sonuç olarak, uçucu yağı alınmış bitki posalarından elde edilen doğal boyaların serigrafi tekniği ile kumaşa aktarılabilirdiği, ön mordanlama işleminin ve tuzlu suda sabitleme işleminin yıkama ve sürtünme haslık değerlerini arttırdığı görülmüştür. Tüm bunların dışında serigrafi baskı tekniğinde standart olarak uygulanan emülsiyon baskı tekniğinden bağımsız üç yeni emülsiyonsuz baskı tekniği geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sürdürülebilirlik, doğal boya, bitki posası, serigrafi baskı

Introduction

In the latter half of the 18th century, the widespread adoption of a capitalist economy due to the Industrial Revolution ushered in a new world order that altered conceptions of humans, nature, and the universe. Unfortunately, this new order has also engendered manifold threats to our environment, including increased waste, depleted natural resources, species extinctions, ozone depletion, environmental pollution, climate change, and ultimately harm to ecosystems. The textile sector, the first application area of the Industrial Revolution, is viewed as the primary contributor to these issues. Over time, the harmful impacts of excessive use of natural resources and chemicals have been brought to light by consumers and international organizations. Environmentalism, ecology, and sustainability approaches have become more prevalent and have expanded to encompass the textile industry in various

parts of the world. The literature addresses sustainability in the textile sector through various concepts, including “textile ecology, ecological sustainability, sustainable design, sustainable fashion, slow fashion, slow design, and green production”. However, the industry’s production practices in areas such as raw materials, yarn, weaving, knitting, pre-treatment, dyeing/finishing, printing, apparel, and fashion fundamentally contradict the ecological sustainability approach.

In this context, sustainability is a multifaceted concept and phenomenon encompassing ecological, economic, and social dimensions. It encompasses our relationships with ourselves, society, and institutions, surpassing our relationship with the environment. Sustainability involves ecological, economic, and sociopolitical dimensions that intersect nationally and globally, as well as environmental dynamics affecting human livelihood and well-being (Joy, Sherry et al., 2012, p. 274- 275). To gain a comprehensive understanding of the fashion industry’s impact on the environment and public health, as well as the extent of production and consumption, it is necessary to examine key numerical data. According to relevant sources, both polyester and cotton production and clothing consumption have steadily risen since 1990, with the fashion industry contributing to an increase in carbon emissions and biodiversity loss (Palm et al. 2021, p. 2). In Bursa Province Textile Recycling Facility Pre-Feasibility Report (2021), around 1,155,000 tons of textile waste is generated annually in Turkey and according to waste collection statistics, 3% of the total waste is textile waste and approximately 2,500 tons per day used clothes and textiles go to landfill without being processed. In the same report, it is predicted that if the current production and consumption conditions continue, the textile sector alone will consume 26% of the world’s carbon budget by 2050. In addition, scenarios prepared assuming that the current conditions will continue predict that the use of non-renewable raw materials by the textile and ready-to-wear sector will reach 300 million tons in 2050 and the amount of microplastics released into the oceans will reach 22 million. If Turkey were to recover its discarded polyester and cotton products, it could generate about 13.1 billion kwh of energy from cotton and 14 billion kwh from polyester (Altun, 2014, p. 11- 15). The industry’s impact involves producing over 92 million tons of waste and consuming around 79 trillion liters of water yearly, according to recent data. Based on the environmental impacts, a shift to sustainable practices throughout the supply chain and changes in consumer behavior are imperative to slow down production (Ninimaki et al., 2020, p. 189).

Over time, the public has become increasingly aware of the negative impact of chemicals and synthetic dyes, resulting in a push for the resurgence of natural dyes. Despite this, the industrial application of natural dyes within the sector remains challenged by complexity. The use of natural fibers, fabrics, and dyes is important for the overall sustainability of human ecology. The use of natural raw materials, as opposed to synthetics, is a fundamental principle of ecological sustainability. However, utilizing these raw materials in their natural state within the industry contradicts sustainability philosophy and poses a serious paradox, leading to the depletion of nature’s limited resources. In the current conjuncture, the solution to this problem is considered to be the reuse of plant pulps from which essential oil has been extracted.

Until the 1850s, almost all dyes were derived from natural sources (Morris and Travis, 1992). The use of natural dyes for textile dye-

ing has declined drastically after the discovery of synthetic dyes in 1856 (Arora, Agarwal, and Gupta, 2017, p. 35- 36). After the discovery and commercialization of synthetic dyes by Henry Perkin in 1856, the consumption of natural dyes decreased significantly. However, the increase in environmental awareness of people in recent years has increased the use of natural dyes in the textile sector. The toxic and allergic effects of synthetic dyes lead people to natural dyes. The strict environmental standards applied in textile and ready-made clothing by countries that are cautious about the protection of nature and human health revive the interest in natural dyes in the coloring of textile materials (Gupta, 2019).

Today, approximately 10,000,000 tons of synthetic dyes are used annually, the production and application of which causes serious health hazards and harms the ecosystem of nature (Iqbal and Ansari, 2014: p. 683). The textile industry continues to search for an economical solution to treat (decolorization) the nearly 200 billion liters of colored wastewater produced annually. Countries, states and industries spend billions of dollars on pollution reduction research and construction of wastewater treatment facilities (Kant, 2012, p. 24). The production of synthetic dyes is energy intensive. Many of these dyes, especially the azo-based ones, are known to be carcinogenic (Prabhu and Aniket, 2012; Gita, S., Hussan, A., & Choudhury, T. G. 2017; Kant, 2012). Currently, all non-environmentally friendly synthetic compounds are used for dyeing textile materials. They are not biodegradable, carcinogenic and create waste disposal problems as well as water pollution. Natural dyes offer a reasonable solution to these problems (Arora, Agarwal and Gupta, 2017, p. 37).

Natural dyes; It is obtained from natural sources such as plants, animals, minerals and microorganisms. The toxicity, carcinogenicity and allergic reactions of synthetic dyes have increased the interest in natural dyes (Karuna, Pankaj and Singh, 2019, p. 87).

- Some advantages of natural dyes: (Gupta, 2019, p. 1-2)
- They do not create any health hazards.
- It has easy extraction and purification properties.
- They have high sustainability.
- They have light dyeing conditions.
- They can be adopted from renewable sources.

Based on all these mentioned; The problem statement/topic of the related study has been determined as “The Usability of Plant Wastes in Screen Printing in the Context of Sustainability”. The aim of the related study is to develop a technique with the help of screen printing in order to apply the printing processes, which are currently done with traditional methods, on an industrial scale in the sector. In case the natural dye is transferred to the textile surface with the screen printing technique and sufficient fastnesses are provided, it will be possible to use the natural dyes in the printing sector on an industrial scale. Natural dyeing and printing have been used by human beings for centuries with traditional methods. In the current study, it is aimed to accelerate the slowness of traditional printing techniques by means of serigraphy and thus to make positive contributions to both the sustainability of nature and human health. On the other hand, the fact that the most suitable method for the industrialization process of natural dye has been determined as a screen printing technique

as a result of related researches and experiments has determined the course of the application area of the relevant subject.

Conceptual Framework

Screen printing technique

When the developmental stages of printing techniques are analyzed, they date back to the ancient times. The first printing samples were functional and aimed to ensure the continuation of people's communication, information and culture (Demir, 2012: p. 74). In the modern age, technological developments, which are effective in all value structures from culture to art, have affected almost all social structures (Ateş, 2016, p. 76). This rapid development has brought many negativities along with facilitating human life (Keskin, 2016, p. 55). When we look at the issue on a sectoral basis in terms of textile dyeing and printing, the result is not very different.

It is very difficult for natural dyes and prints made with traditional methods to find a presence in the sector, which acts with the logic of fast production. In case the natural dye is transferred to the textile material with the screen printing technique and sufficient fastnesses are provided, it will be possible to use the natural dyes on an industrial scale in the sector. In this case, positive contributions will be made to both human health and the world ecosystem. At this point, the harmful effects of the chemicals used in the sector have been revealed as a result of many researches. In order to eliminate or at least reduce these harmful effects, it is necessary to reduce the use of synthetic substances and return to the natural one. In order to be a pioneer in the world arena by bringing together the methods and techniques existing in our cultural infrastructure with the opportunities of the age, serious studies should be carried out at the point of ecological applications. The process of transferring the ink (dye) to the printing material by passing it through the exposed (processed) parts of the sieve (gaze) is called screen printing. The sieve made of silk or polyester materials stretched over a metal or wooden frame, made of paint-permeable and impervious surfaces, is used by taking a printing medium. The dye on the printing surface is transferred to the printing material under the sieve with a rubber tire (squeegee) (Sözen, 1993). In general, serigraphy; It can be defined as the process of printing on the surface to be printed with the help of an apparatus by leaving the parts corresponding to the pattern exposed with the help of a template on which a perforated woven surface (silk, polyester or metal woven) is stretched. The screen printing technique is also called the "silk printing" technique in short (Biren, 1992). With the development of technology over time, synthetic weaving materials have started to be used instead of natural silk. In screen printing, the screen (template), which is formed from the surfaces that pass the dye on the woven cloth and prevent the dye from passing, is used as a printing tool. Template preparation methods; It can be counted as sticking with glue, lacquer, posing with film and exposure of a gelatin layer with photomechanical copy (Biren, 1992, p. 3-4).

Screen printing can generally be divided into artistic and industrial purposes. In artistic screen printing; painters, graphic designers, print artists etc. They use this technique to reproduce their works. For industrial purposes, screen printing is commonly utilized in various industries and advertising. It is commonly seen in packaging, ceramics, textile factories, and electronics. Screen printing is also widely used in the advertising sector for different

purposes such as creating promotional signs, reproducing pictographic signs, and designing spaces (Tepecik, 2002, p. 111).

Tools and equipment used in screen printing

Tools used in screen printing technique; They can be listed as sieve (gaze), frame, emulsion, template, photo template, film, scraper (ragle), ink (dye), thinner and cleaner (Pekmezci, 2001). Scraper (ragle) is the most basic tool of screen printing. The squeegee ensures that the dyestuff spreads through the sieve and passes onto the printing material from the areas left open in the stencil (Bayram, 2019, p. 21). In textile prints, it should be preferred that the scraper (ragle) to be used has a full round rim. This profile gives good results on surfaces that are very absorbent and require more dye (Üneş, 2019, p. 49). The squeegee used in screen printing must be made of a natural and synthetic rubber. Scraper (ragle) should be checked at regular intervals. It should be cleaned after printing in order to prevent stains and scratches on the surface of the squeegee. Sharp and clean edges affect the print quality. Scraper (ragle) should be neither too hard nor too soft. While a very hard squeegee the silk, a soft squeegee cannot provide the proportional distribution of the dye on the printing surface due to the angle distortion (Duran, 2019, p. 26). The squeegee should be chosen according to the size of the pattern. The dye is poured onto the sieve and then pulled through with a squeegee. The squeegee should be held at an angle of 45-70 degrees and with appropriate pressure. Ensure all fingers of the hand can grip the squeegee in a single motion (Acar, 2012, p. 27).

Scraper (ragle); It is a tool made of thin, flexible rubber or rubber material with a wooden or metal handle. Wrong squeegee selection causes darkening, loss of detail and excessive dye consumption. When selecting a blade, it is important to consider the hardness of both the tire and the rim profile. The hardness degrees of tires are indicated by the letter A and are expressed in durometers. Durometer value corresponds to 60A soft, 70A medium, 80A hard and 90A super hardness. The degree of hardness of the scraper (ragle) should be determined according to the design and the surface. When printing on a rough surface, like fabric, and with a loosely woven silk screen, it is best to use a squeegee between 60A and 70A. On the other hand, if the material to be printed has a smoother structure and a densely woven sieve, a harder squeegee between 80A and 90A should be used. To achieve a quality print, it is advisable to use different squeegee blades based on the color and detail of the pattern to be printed (Esen and Gündoğdu, 2021, p. 422-424). The squeegee angle is very important. As the angle of the squeegee to the vertical plane decreases, the contact surface of the squeegee decreases, dye holding ability and dye transfer decrease (Şahinbaşkan, 2009, p. 28). Screen selection should be based on the characteristics of the print, the surface structure, and the type of dye used. As a result, a code system has been developed for screens. To simplify screen selection, a code system has been implemented wherein numbers indicate the number of yarns within 1 cm² of the screen (Togay, 2005: 200). Sieves are composed of frames and sieve When selecting a sieve, the decision should be based on variables such as the size of the particles in the dye and the type of template to be utilized. Professional inks generally have very fine particle structure and are used on very fine silks. Water-based inks can show the most detail (Duran, 2019, p. 24- 25). The origin of silk screens is human hair, which was used by the Japanese. Patterns were obtained by sticking motifs cut from paper under this weaving, which was cre-

ated with human hair (Acar, 2012, p. 23). Sieve types are divided into three categories: silk weaving, synthetic weaving, and metal weaving (Duran, 2019, p. 23). Synthetic woven screens are divided into two groups as polyamide and polyester. Polyester webbing is preferred for its high dye permeability, chemical resistance, ease of cleaning, tensile strength, and affordability. Silk screens are well-suited for screen printing due to their color permeability, strength, and wide area. Additionally, metal screens like stainless steel are highly resistant to strong printing ink alkalis. The sieve number refers to the number of yarns per 1 cm² in weaving and is indicated by numbers from 43 to 200. As the number of threads in the weaving increases (the larger the sieve number), the thread diameter decreases. As the number of threads increases, the thickness of the thread increases; as a result, the area with dye permeability decreases and the thickness of the dye increases (Yazgaç, 2013, p. 42- 48).

Screen printing preparation processes (emulsion, template and exposure)

In serigraphy; The sieve stretched on a wooden or metal frame is covered with a film layer called emulsion and exposed in the light according to the desired pattern. Next, water is used to empty the photosensitive areas and form a template. This process, referred to as template or mold preparation, involves creating areas on the surface that are either paint-permeable or impermeable. First of all, the pattern to be exposed to the film should be prepared with the help of computer programs or by hand drawing and printed on acetate or tracing paper. In serigraphy; The number of colors in the pattern should be determined and a separate film should be prepared for each color. Each film should be posed separately on sieves and printed according to the color order (Yazgaç, 2013, p. 80). In screen printing, light sensitive emulsion should be applied with a thin layer on the sieve and then exposure should be done. Emission sieve is kept in a dark room or drying cabinet to dry. It is then exposed to a sieve film and converted into a hardened film. The figure must be transferred onto a transparent material like acetate or tracing paper. The pattern printed on a transparent material (acetate, tracing) should be fixed on the glass of the exposure table and the emissive sieve should be placed on the pattern. At the exposure table, opaque areas on transparent materials do not reflect light, while transparent areas allow it to pass, resulting in these areas becoming hard. After the exposure, the places that do not receive light, that is, the pattern, are opened by washing with water. To ensure successful exposure, a 250-watt light bulb should be placed in the center of the sieve and the exposure should be conducted. During this process, it should be ensured that the electrical equipment is porcelain or heat-resistant material (Yazgaç, 2013, p. 48). Washing should be done immediately after the exposure process. Water must be sprayed onto the sieve with sufficient pressure to reveal the pattern and form the pattern. Too much pressurized water can break the template. Drying both the emulsion and the sieve after bathing in an extremely hot environment damages the material.

Material and Method

In order to obtain the natural dye to be used in screen printing, dried and ground thyme(*origanum onites*) and sage(*salvia tomentosa*) plant pulps were obtained from the Antalya region. Essential oil extracted plant pulps were used to obtain natural dyestuff. Thyme and sage plants, which are among the medicinal and aromatic

plants, are collected by İnan Tarım ECODAB to extract essential oil and after the oil extraction process, dried and ground plant pulps (wastes) are used in different sectors. Since the essential oil extraction process of the plants obtained from İnan Tarım ECODAB is carried out by steam extraction method, the dyestuff content of the plant is sufficient for the dyeing process (Tekler, 2012, p. 2016).

Advantages of plant pulps:

- Can be used in dye-printing for 4 seasons
- Reaching the same or very close color tones every time
- Facilitating industrial production
- Reducing the consumption of the limited resources of nature
- Supporting sustainability
- Accessibility, storage and ease of use

Various methods exist for extracting natural dyes from plants, yet this study preferred boiling them in water. This method was preferred since it was evaluated that it would be possible to make the dyestuff dissolved in water suitable for use in screen printing with less material usage. As will be explained in detail in the following sections, the amount of dye plants determined as a result of preliminary studies were boiled in 750 ml- 1000 ml water for 20-30 minutes. The dye extracted from the boiled plant underwent filtration through a single or double layer of muslin to eliminate impurities. The liquid dye, which was subjected to boiling and separation from foreign substances, was then modified for screen printing through the addition of guar gum, a thickening agent that brings the dye to the desired consistency. Furthermore, gum arabic was incorporated into the dye to enhance its fastness properties.

In addition, the type and number of sieve used in screen printing is also very important. The sieve number refers to the number of yarns per 1 cm² in weaving and is shown in numbers from 43 to 200. As the number of yarns in weaving increases (the larger the sieve count), the diameter of the yarn decreases. As the number of yarns increases, the thickness of the yarn increases; as a result, the dye permeable area decreases and the thickness of the dye increases. Therefore, the screen number to be used in textile printing should be kept low. Metal, synthetic and silk materials can be used as sieves. In the thesis study, "silk sieve number 43" was preferred.

After the printing processes on the fabric, rubbing and washing fastness tests were applied and the results of the fastness tests with ISO 105 A03 gray scale were evaluated.

Pattern design, template, exposure

In order to set an example for the professional pattern exposure process in serigraphy; It was thought that it would be appropriate to choose stamp seals, which were similarly used for patterning textile surfaces 8000 years ago in Çatalhöyük. Inspired by the stamp seal finds from the Çatalhöyük excavations, which was determined as the theme, a pattern was stylized. (Bkz. Figure 1-2-3).



Image 1.

A stamp seal found in Çatalhöyük (Türkcan, 1992)



Image 2.

Stylized patterns from Çatalhöyük stamp seal



Image 3.

The pattern is exposed to the screen printing mold

Fabric and dye preparation

Silk and cotton fabrics made of 100% natural fibers of both vegetable and animal origin were favored for screen printing. Prior to printing, the fabric underwent purification and mordanting processes for preparation.

The purification process separates sericin in silk, lanolin substances in wool, and the size (haşıl) of cotton fabrics. Distinct purification techniques are preferred for vegetable and animal fabrics. Since animal fibers are more susceptible to sudden temperature changes and high temperatures (Cermikli, 2019, p. 14), it is important to handle them with care. It is crucial to follow these steps to ensure optimal purification results. For the purification process, cotton fabrics were washed in a washing machine with natural laundry detergent at temperatures ranging from 60°C to 90°C. Silk fabrics, on the other hand, were soaked in tap water for 24 hours and then hand washed.

The process of attaching metal or metals or substances to textile fiber is called mordanting, and the substances used for this purpose are called mordant substances. As mordant materials, water-soluble metal salts can be used, as well as materials with weak acid or base properties. Some mordant substances; alum [KAl(SO₄)₃.12H₂O], iron alum (FeSO₄.7H₂O), copper alum (CuSO₄.5H₂O), SnCl₂.2H₂O and wine stone (Karadağ, 2007, p. 12).

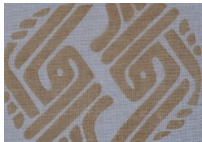
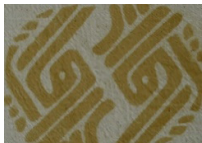
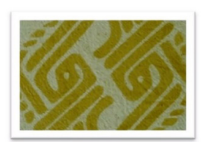
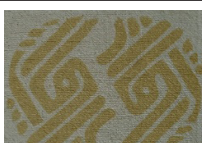
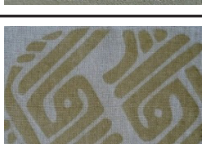
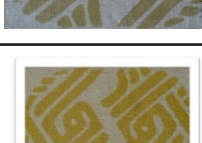
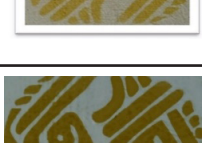
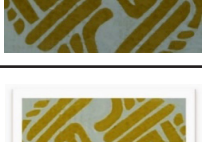
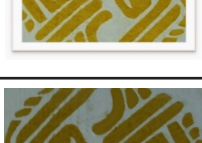
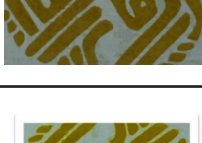
Mordanting process can be done in three different ways: before dyeing (pre-mordanting), simultaneously with dyeing (simultaneous-mordanting) and after dyeing (post-mordanting). In the study, pre-mordanting method was chosen to ensure that the fabrics are ready to receive the dye at the printing stage. Alum at the rate of 20% of the fabric weight was first dissolved in 500 ml of hot tap water and then added to the mordant bath for mordanting. The cotton fabrics were kept in a mordant bath at 100°C for 1 hour. On the other hand, silk fabric was mordanted at 50°C – 55°C temperature. The fabrics were then soaked in a mordant bath for 24 hours. The fabrics removed from the mordant bath were rinsed again in tap water and left to dry.

The dye obtained from the plants, which is boiled in tap water for 30 minutes, is filtered through a single layer of muslin in order to purify it from possible foreign substances. After the filtration process, the dye was brought to the consistency to be applied in printing with auxiliary substances as shown in the tables.

Screen printing applications

Screen printing applications were applied to the mordantized fabrics both wet and dry. After the printing process, the printed materials were left to dry for 1 day and then ironed for fixation. The ironing process can be repeated at different times. The printed fabrics were then washed with washing soda or natural detergent. After all these processes, the friction and washing fastness tests were carried out at Tirebolu IL-CA Herbal Products R&D Production Facilities.

All printing experiments were classified as fabric type, dye plant and amount, mordanting method and materials, auxiliary ingredients and amounts and fixation in Table.1.

Table.1: Procedure and details about application of screenprinting							
App. Number	Fabric	Dye Plant and amount	Mordanting	Amount of Water	Auxiliary Ingredients and amounts	Fixing	Application of Printing
1	100% Cotton (American)	Thyme (<i>origanum onites</i>) 30 g	No mordanting	750 mL	Guargum (3 g)	The fabric is left for at least 24 hours and ironed occasionally	
2	100% Cotton (american)	Thyme (<i>origanum onites</i>) 30 g	Pre-mordanting 20% alum for 1 hour at 100 °C	750 mL	Guargum (3 g)	The fabric is left for at least 24 hours and ironed occasionally	
3*	100% Cotton (american)	Thyme (<i>origanum onites</i>) 30 g	Pre-mordanting 20% alum for 1 hour at 100 °C	750 mL	Guargum (3 g), gum arabic (4 g), sea salt (5 g)	24 hours after the printing process, ironed occasionally and then soaked in water with sea salt added for 2 hours.	
4	100% Cotton (american)	Sage (<i>salvia tomentosa</i>) 30 g	Pre-mordanting 20% alum for 1 hour at 100 °C	750 mL	Guargum (3 g)	The fabric is left for at least 24 hours and ironed occasionally	
5	100% Cotton (american)	Sage (<i>salvia tomentosa</i>) 30 g	No mordanting	750 mL	Guargum (3 g)	The fabric is left for at least 24 hours and ironed occasionally	
6*	100% Cotton (american)	Sage (<i>salvia tomentosa</i>) 30 g	Pre-mordanting 20% alum for 1 hour at 100 °C	750 mL	Guargum (3 g), gum arabic (4 g), sea salt (5 g)	24 hours after the printing process, ironed occasionally and then soaked in water with sea salt added for 2 hours.	
7	100% Silk	Thyme (<i>origanum onites</i>) 30 g	Pre-mordanting keeping the fabric in 20% alum dissolved in tap water at 50°C – 55°C	750 mL	Guargum (3 g)	The fabric is left for at least 24 hours and ironed occasionally	
8*	100% Silk	Thyme (<i>origanum onites</i>) 30 g	Pre-mordanting keeping the fabric in 20% alum dissolved in tap water at 50°C – 55°C	750 mL	Guargum (3 g), gum arabic (4 g), sea salt (5 g)	24 hours after the printing process, ironed occasionally and then soaked in water with sea salt added for 2 hours.	
9	100% Silk	Sage (<i>salvia tomentosa</i>) 30 g	No mordanting	750 mL	Guargum (3 g)	The fabric is left for at least 24 hours and ironed occasionally	
10*	100% Silk	Sage (<i>salvia tomentosa</i>) 30 g	Pre-mordanting keeping the fabric in 20% alum dissolved in tap water at 50°C – 55°C	750 mL	Guargum (3 g), gum arabic (4 g), sea salt (5 g)	24 hours after the printing process, ironed occasionally and then soaked in water with sea salt added for 2 hours.	

Alternative approaches in screen printing technique

The process of transferring the ink (dye) to the printing material by passing it through the exposed (processed) parts of the sieve (gaze) is called screen printing. In this process, the screen printing sieve should be covered with emulsion and the pattern should be exposed to the sieve. As an alternative to this process, techniques have been developed in related study; artistic works, etc. to speed up the process, increase practicality and reduce costs for boutique works. In these techniques, the desired pattern can be transferred to the screen without the need for emulsion and exposure.

In the first technique; the pattern, drawn by hand or transferred with the help of computer programs on any surface like paper is emptied and is fixed on the sieve and made ready for printing. Tape, which is frequently used in screen printing and does not damage the sieve, for fixing process can be used. In addition, the paper on which the design is transferred must be strengthened and reinforced. The reason for strengthening is to ensure that the prepared template has a long life. For reinforcement, fabric, tape and so on depending on preference materials can be used.

To be used in this technique, a leaf motif was used based on the philosophy of sustainability. The dye used in printing is obtained from the sage (*salvia tomentosa*) plant. 100% natural cotton fabric was used as the printing material (Bkz. Figure 4).



Image 4.

Pattern fixed on screen printing sieve/ Screen printing processes/ Printed cotton fabric

In the second technique, unlike the first one, the area around the pattern is emptied, not the inside. In this technique, the method of fixing the pattern to the sieve changes as the area where the dye will pass onto the printing material changes. In this method, paper etc. prepared as a pattern template the material is fixed to

the sieve after the first printing and there is no need for any additional gluing process.

Inspired by the Çatalhöyük stamp seal finds, a pattern was stylized to be used in this technique. The dye used in printing is obtained from the sage (*salvia tomentosa*) plant. 100% natural silk fabric was used as the printing material (Bkz. Figure 5).



Image 5.

A stamp seal found in Çatalhöyük/ Stylized pattern/ Pattern fixed on screen printing sieve/ Screen printing processes/ Printed silk fabric

In the third technique; such as waste threads and fabrics with the help of the pieces, the desired or a random pattern is created. In this technique, it is seen that the waste materials are fixed on the screen printing mold from the first print without the need of any adhesive.

The pattern was created inspired by the Çatalhöyük stamp seal finds. The dye used in printing is obtained from the thyme plant. 100% natural cotton fabric was used as the printing material (Bkz. Figure 6).



Image 6.

A stamp seal found at Çatalhöyük/ Pattern inspired by stamp seal/ pattern fixed on screen printing sieve/ Screen printing processes/ Printed cotton fabric

Fixation

After printing, the fabric was left to dry for at least 24 hours. Then, the fixation process was carried out by ironing the printed area on the reverse side or by placing a fabric on it in a steam manner. After this process, a permanent bond is formed between the dye molecules and the mordant we apply to the fabric. In order for this bond to become more permanent, waiting for about 1 week before washing will give healthier results. The ironing process can be repeated occasionally. In addition, to increase the fastness the printed fabrics were soaked in water with added sea salt for 2 hours after waiting for 24 hours.

Findings

Fastness Tests

Sample dyes for washing and rubbing fastness tests were made with the same recipes. The sample fabrics were washed at 40°C with detergent. A total of 10 printed samples were subjected to the fastness tests, but only the fastness values of the samples (numbered 3-6-8 and 10) with suitable results are presented in Table 2. The results of the fastness tests with ISO 105 A03 gray scale used in dyeing evaluation are given in Table 2.

Table.2. Fastness values of washing and rubbing tests

Print no	Fabric	Waste of Plant	Washing		Rubbing	
			Staining	Change in color	Wet	Dry
3	Cotton	<i>Origanum onites</i>	3	1/2	4/5	4/5
6	Cotton	<i>Salvia tomentosa</i>	3	1/2	5	5
8	Silk	<i>Origanum onites</i>	4/5	4	5	5
10	Silk	<i>Salvia tomentosa</i>	5	4	5	4/5

A large number of samples were carried out and the samples from which the most suitable results could be obtained were subjected to fastness tests. The results of washing and rubbing fastness of the printed fabrics are shown in Table 2. There are two important points regarding the content of prescriptions. The first of these; arabic gum, which was not used in the first sample but was added to the dye later, and the second one; After all the waiting and ironing processes are finished, the samples are kept in water with added sea salt for 2 hours. With these two processes, fastness tests have increased to an acceptable level.

Cotton fabric samples have very low washing fastness values 1/2 change in color and 3 on staining. However, samples' rubbing fastness values are good. Silk fabric samples' have better test values. Silk fabric sample dyed with waste of *Origanum onites* have 5 wet rubbing value means excellent and good for washing fastness. With the friction fastness test results, it has been determined that both fabric types have very high fastness values. As can be understood from these test results, the fastness values of animal based fabrics give noticeably better results. For cellulose-based fabrics, it has been revealed that improvements should be made in the printing and finishing processes.

Result

The aim of the study was to transfer natural dyes obtained from essential oil extracted plant pulps to a surface by screen printing technique and to provide sufficient fastness values, and the study was successful in this respect.

The study, the first 3 stages of which were carried out within the framework of this article, can be briefly evaluated in terms of purpose and procedure as follows:

- Obtaining natural dyes from essential oil extracted plant pulps
- Utilization of the obtained natural dyes in the screen printing process
- Bringing the fastness values of natural dyes transferred to a surface by screen printing technique to a sufficient level
- To use natural dyes in screen printing on an industrial scale
- In this way, to make a positive contribution to sustainability by offering an alternative to the disadvantages of traditional screen printing techniques with natural dyes.

In the preliminary study of the research conducted within the scope of the proficiency in art thesis project, many different dyestuff sources and auxiliary substances were tried and the best results obtained were included in this study. Especially at the point of ensuring the fastness of the dye after printing, quite a lot of experiments were made. It has been seen that it is possible to work with every dyestuff source used in natural dyeing only with the use of appropriate auxiliaries and fixing process. Within the scope of the study, it was concluded that natural dyes can be used in screen printing and fastness values can be increased with the necessary thickening and adhesion enhancing auxiliaries. Guar gum was used as thickener and gum arabic was used as adhesion enhancer. In order to ensure fixation with completely natural methods, the printed fabrics were first dried for 24 hours, ironed intermittently during this period and finally soaked in water with sea salt added for 2 hours. In addition, it should not be forgotten that fabric preparation processes are also very important in increasing the fastness values. At this point, pre-mordanting was preferred within the scope of the study and alum was used as mordant.

In pre-experimental stage, besides thyme(*Origanum onites*) and sage(*Salvia tomentosa*), natural dyes obtained from various plants such as bay leaf (*Daphne sericea* Vahl), nutgalls (*Quercus infectoria*), walnut (*Juglans regia* L.) were used. In the beginning, printings were tried on different types of cellulose and protein based fabrics, then the applications were continued with cotton and silk fabrics. Guar gum was used as a thickener (viscosity enhancer) in order to make the dyestuffs suitable for screen printing. In addition, arabic gum, which was found to give positive results in terms of adhesion to the dye, was also added.

Alum, vinegar and soy milk were used for mordanting the fabric and the best results were obtained with alum, which is a more advantageous mordant in terms of cost.

Screenprinting was applied on dry and moistured fabrics and it was observed that moist applications produced more vivid and bright colors.

Apart from all these, another reason for the originality of the study is the development of 3 new emulsion-free printing techniques independent from the emulsion printing technique applied as standard in screen printing technique. It is very difficult for natural dyes and prints made with traditional methods to find a presence in the sector that acts with the logic of fast production. With this study, which proves that the use of natural dyes in screen printing technique is possible and provides sufficient fastness, it is hoped that the industrial use of natural dyes with screen printing technique will be accepted and widespread in the future.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept- M.S.T., K.M.A.; Design- K.M.A., M.S.T.; Supervision- M.S.T.; Resources- K.M.A.; Materials - M.S.T., K.M.A.; Data Collection and/ or Processing-K.M.A.; Analysis and/or Interpretation- K.M.A.; Literature Search- K.M.A.; Writing Manuscript- K.M.A.; Critical Review- M.S.T. **Conflict of Interest:** The authors have no conflicts of interest to declare. **Financial Disclosure:** The authors declared that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-M.S.T., K.M.A.; Tasarım-K.M.A., M.S.T.; Denetleme-M.S.T.; Kaynaklar-K.M.A.; Materyaller - M.S.T., K.M.A.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-K.M.A.; Analiz ve/ veya Yorum-K.M.A.; Literatür Taraması-K.M.A.; Yazıyı Yazan-K.M.A.; Eleştirel İnceleme-M.S.T.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

References

- Acar, A. (2012). *Serigrafi baskı kullanılmış seramik yüzeylerde sagar pişirme tekniğinin uygulanabilirliği ve raku pişirimi*. [Süleyman Demirel Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi].
- Altun, Ş. (2014). Tekstil üretim ve kullanım atıklarının, geri kazanımı, çevresel ve ekonomik etkileri. *Uşak Ticaret ve Sanayi Odası*, 11-15.
- Arora, J., Agarwal, P. & Gupta, G. (2017). Rainbow of natural dyes on textiles using plants extracts: sustainable and eco-friendly processes. *Green and Sustainable Chemistry*, 7, 35-47. <http://www.scirp.org/journal/gsc>
- Ateş, S. K. (2016). Paul coldwell ve baskiresim. *Sanat Dergisi*, 29, 75-86.
- Ayvaz, K. M. (2023). *Sürdürülebilirlik bağlamında uçucu yağ alınmış bitki posalarının serigrafi baskıda kullanılabilirliği*, [Akdeniz Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Tezi].
- Bayram, M. (2019). *Serigrafi tekniğinin 1960 sonrası grafik sanatına yansımaları*, [Selçuk Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi].
- Biren, L. (1992). *Serigrafi baskı tekniği ile yapılan iç mekân karo fayansı, dekor tasarımları ve uygulamaları*, [Anadolu Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi].
- Bursa Province Textile Recycling Facility Pre-Feasibility Report. (2021). *Bursa Eskişehir Bilecik Development Agency*. <https://bebka.org.tr/wp-content/uploads/2021/10/bursa-ili-tekstil-geri-donusum-tesisi-on-fizibilite-raporu2021.pdf>
- Can, Ö., & Ayvaz, K. (2017). Tekstil ve modada sürdürülebilirlik. *Akademia Doğa ve İnsan Bilimleri Dergisi*, 3(1), 110-119.
- Çermikli, M. A. (2019). *Ekolojik baskılar ve tekstil yüzeylerde uygulanması*, [Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi].
- Demir, H. (2012). Özgün baskiresim sanatı ve sanatta demokratik paylaşım. *Sanat Dergisi*, 20, 73-81.
- Duran, S. (2019). *Seramikte serigrafi tekniği, günümüzde Kutahya çinlerinde kullanımı ve özgün uygulamalar*, [Uşak Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi].
- Esen, E. & Gündoğdu, D. (2021). Su bazlı boyalarla yapılan serigrafi baskı tekniğinde karşılaşılan yaygın problemler ve çözümleri. *SDÜ Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 14 (27), 406-417. ISSN:1308-2698
- Gita, S., Hussan, A., & Choudhury, T. G. (2017). Impact of textile dyes waste on aquatic environments and its treatment. *Environ Ecol*, 35 (3C), 2349-2353.
- Gupta, V. K. (2019). Fundamentals of natural dyes and its application on textile substrates, chemistry and technology of natural and synthetic dyes and pigments. DOI:<http://dx.doi.org/10.5772/intechopen.89964>.
- Joy, A., Sherry, J. F., Venkatesh, A., Wang, J. & Chan, R. (2012). Fast fashion, sustainability and the ethical appeal of luxury brands. *Fashion Theory*, 16/3.
- Kant, R. (2012). Textile dyeing industry an environmental hazard. *Natural Science*, 4 (1), 22-26.

DOI: 10.4236/ns.2012.41004.

- Karaağaç, K. (2006). *Seramik baskı yöntemleri*, [Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi].
- Karadağ, R. (2007). *Doğal boyamacılık*. Kültür ve Turizm Bakanlığı- Döner Sermaye İşletmesi Merkez Müdürlüğü.
- Karuna, S., Pankaj, K. & Singh, N. V. (2020). Natural dyes: an emerging ecofriendly, solution for textile industries. *Poll Res*, 39, 87- 94. ISSN 0257-8050
- Keskin, İ. (2016). Baskı resimde alman ekspresyonizmi (dışavurumculuk) ve litografi sanatına yansımaları. *Sanat Dergisi*, 25, 53-66.
- Morris, P. J., & Travis, A. S. (1992). A history of the international dyestuff industry. *American dyestuff reporter*, 81, 59-59.
- Niinimäki, K., Peters, G., Dahlbo & Perry, P. (2020). The Environmental price of fast fashion. *Nature Reviews Earth & Environment*, 189-200. <https://doi.org/10.1038/s43017-020-0039-9>.
- Palm, C., Cornell, S.E. & Häyhä, T. (2021). Making resilient decisions for sustainable circularity of Fashion. *Circular Economy and Sustainability*, 651- 670. <https://doi.org/10.1007/s43615-021-00040-1>
- Pekmezci, H. (2001). *Serigrafi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları Ders Kitapları Dizisi.
- Prabhu, K. H. & Bhute, A. S. (2012). Plant based natural dyes and mordants: a review. *Scholars Research Library*, 2 (6), 649-664. <http://scholarsresearchlibrary.com/archive.html>
- Sanjeeda, I. & Ansari Taiyaba N. (2014). Natural dyes: their sources and ecofriendly use as textile materials. *Journal of Environmental Research and Development*, 8 (3A).
- Sözen, M. (1993). *Serigrafi baskı ile basılan porselen çıkartması ve ipek sıklığının baskı kalitesine etkisinin incelenmesi*, [Marmara Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi].
- Şahinbaşkan, T. (2009). Kumaş baskısında serigrafi baskı elek sıklığının ve rakle açısının tram nokta yapısına etkisinin incelenmesi. *Politeknik Dergisi*, 12 (3), 137-142.
- Teker, M. S. (2012). *Akdeniz bölgesinde yetişen bazı boya bitkilerinin drog ve posaları ile ilmelik yün ipliklerinin boyanması ve haslık değerleri*, [Akdeniz Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi].
- Teker, M. S. (2016). *Rezerve boyama tekniği ile indigo, kökboya, kekik posasının giysi koleksiyonunda kullanılması*, [Akdeniz Üniversitesi Sanatta Yeterlik Tezi].
- Tepecik, A. (2002). *Grafik sanatlar- tarih- tasarım- teknoloji*, Detay ve Sistem Ofset.
- Togay, A. & Budakçı, M. (2005). Laminat malzeme üzerine serigrafi uygulamasında ipek numarasının renk değiştirici etkisi. *Politeknik Dergisi*, 8 (2), 199-202. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/politeknik/issue/33013/367018>
- Türkcan, A. U. (1992). *Neolitik dönem Çatalhöyük damga mühürleri ve benzeri buluntular*, [Hacettepe Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi].
- Üneş, Ş. (2019). *Osmanlı padişahlarının kullandığı tılsımlı gömlelerdeki görsel unsurların grafik tasarım açısından incelenmesi ve serigrafi baskı tekniği ile uygulamaları*, [Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi].
- Yazgaç, E. (2013). *Yaş çamur üzerine serigrafi baskı*, [Dokuz Eylül Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi].

Image References

Görsel 1.

Türkcan, A. U. (1992). *Neolitik dönem Çatalhöyük damga mühürleri ve benzeri buluntular*, [Hacettepe Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi].

Yapılandırılmış Özet

18'inci yüzyılın ikinci yarısında Sanayi Devrimi ile kapitalist ekonominin yaygınlaşması, insan, doğa ve evren anlayışını değiştiren yeni bir dünya düzenini başlatmıştır. Ne yazık ki bu yeni düzen aynı zamanda çevremiz için artan atıklar, tükenen doğal kaynaklar, türlerin yok olması, ozon tabakasının delinmesi, çevre kirliliği, iklim değişikliği ve nihayetinde ekosistemlere verilen zarar gibi çeşitli tehditleri de beraberinde getirmiştir. Sanayi Devrimi'nin ilk uygulama alanı olan tekstil sektörü, bu sorunların başlıca sorumlusu olarak görülmektedir. Zaman içinde, doğal kaynakların ve kimyasalların aşırı kullanımının zararlı etkileri tüketiciler ve uluslararası kuruluşlar tarafından gün ışığına çıkarılmıştır. Çevrecilik, ekoloji ve sürdürülebilirlik yaklaşımları daha yaygın hale gelmiş ve dünyanın çeşitli yerlerinde tekstil endüstrisini de kapsayacak şekilde genişlemiştir. Literatür, tekstil sektöründe sürdürülebilirliği "tekstil ekolojisi, ekolojik sürdürülebilirlik, sürdürülebilir tasarım, sürdürülebilir moda, yavaş moda, yavaş tasarım ve yeşil üretim" gibi çeşitli kavramlarla ele almaktadır. Ancak sektörün hammadde, iplik, dokuma, örme, ön işlem, boya/terbiye, baskı, hazır giyim ve moda gibi alanlardaki üretim uygulamaları, ekolojik sürdürülebilirlik yaklaşımıyla temelden çelişmektedir.

Türkiye'de her yıl yaklaşık olarak 1.155.000 ton tekstil atığının ortaya çıktığı görülmektedir. Eğer Türkiye'de çöpe giden polyester ve pamuk ürünleri geri kazanılmış olsa, yılda yaklaşık 13,1 milyar kwh enerji pamuktan, 14 milyar kwh enerji polyesterden kazanılabilecektir (Altun, 2014, s. 11- 15). Son verilere göre, sektörden kaynaklanan etkiler arasında yılda 92 milyon tondan fazla atık ve tüketilen 79 trilyon litre su yer alıyor. Bu çevresel etkilere dayanarak, üretimin yavaşlaması ve tedarik zinciri boyunca sürdürülebilir uygulamaların başlatılması ve ayrıca tüketici davranışında bir değişiklik meydana gelmesi gerekmektedir (Ninimaki vd., 2020, s. 189).



Zaman içinde, kamuoyu kimyasalların ve sentetik boyaların olumsuz etkilerinin giderek daha fazla farkına varmış, bu da doğal boyaların yeniden canlanması için bir itici güç olmuştur. Buna rağmen, doğal boyaların sektördeki endüstriyel uygulamaları karmaşıklığını korumaktadır. Doğal elyaf, kumaş ve boyaların kullanımı, insan ekolojisinin genel sürdürülebilirliği için önemlidir. Sentetiklerin aksine doğal hammaddelerin kullanımı, ekolojik sürdürülebilirliğin temel bir ilkesidir. Ancak bu hammaddelerin sektörde doğal halleriyle kullanılması sürdürülebilirlik felsefesiyle çelişmekte ve doğanın sınırlı kaynaklarının tükenmesine yol açarak ciddi bir paradoks oluşturmaktadır. Mevcut konjonktürde bu sorunun çözümü için, uçucu yağ elde edilen bitki posalarının yeniden kullanımı olduğu düşünülmektedir.

Boyama/ renklendirme işlemi sektörün en önemli uygulama süreçlerindedir. Renk, geleneksel veya akıllı tekstiller için doğal veya sentetik boyamaddelerin kullanıldığı tekstil üretiminde ve uygulamasında önemli bir faktördür (Meram, Abdelrahman vd., 2020, s. 264). Doğal boyaların tekstil boyama amaçlı kullanımı, 1856 yılında sentetik boyaların keşfedilmesinden sonra büyük ölçüde azaldı (Arora, Agarwal, ve Gupta 2017, s. 35- 36). 1856'da Henry Perkin tarafından yapılan keşif ve sentetik boyaların ticarileştirilmesinden sonra doğal boyaların tüketimi önemli ölçüde azalmıştır. Ancak son dönemlerde insanların çevre bilincinin artması tekstil sektöründe doğal boyaların kullanımını daha da artırmıştır. Sentetik boyaların toksik ve alerjik etkileri, insanları doğal boyalara yönlendirmektedir. Doğa ve insan sağlığının korunması konusunda temkinli olan ülkeler tarafından tekstil ve hazır giyimde uygulanan titiz çevre standartları, tekstil malzemelerinin renklendirilmesinde doğal boyalara olan ilgiyi canlandırmaktadır (Gupta, 2019). Günümüzde üretimi ve uygulaması ciddi sağlık tehlikelerine sebep olan ve doğanın ekosistemine zarar veren, yılda yaklaşık 10.000.000 ton sentetik boya kullanılmaktadır (Iqbal ve Ansari, 2014, s. 683). Tekstil endüstrisi sentetik boyaların kullanımı nedeniyle çevreyi kirlletmektedir (Guha, 2019, s. 40). Sentetik boyaların üretimi enerji yoğunudur. Bu boyaların birçoğunun, özellikle azo bazlı olanların kanserojen olduğu bilinmektedir (Prabhu ve Aniket, 2012). Şu anda, çevre dostu olmayan tüm sentetik bileşikler, tekstil malzemelerinin boyanması için kullanılmaktadır. Biyolojik olarak parçalanamazlar, kanserojendirler ve su kirliliğinin yanı sıra atık bertarafı sorunları yaratırlar. Doğal boyalar bu sorunlara makul bir çözüm sunar (Arora, Agarwal ve Gupta, 2017, s. 35). Doğal boyalar; bitkiler, hayvanlar, mineraller ve mikroorganizma gibi doğal kaynaklardan elde edilir. Sentetik boyaların toksisitesi, kanserojenliği ve alerjik reaksiyonları doğal boyalara olan ilgiyi artırmıştır (Karuna, Pankaj ve Singh, 2019, s. 87). Doğal boyaların insan cildi üzerinde tahriş edici bir etkisi yoktur. Doğa, boyama işlemlerinde kullanmamız için bize birçok bitki sunmuştur.

Tüm bu bahsedilenlerden yola çıkarak; ilgili çalışmanın problem cümlesi, "Sürdürülebilirlik Bağlamında Uçucu Yağı Alınmış Bitki Posalarının Tekstil Baskıda Kullanılabilirliği" olan çalışmanın temel amacı, doğal boyaların endüstriyel olarak tekstil baskı sektöründe kullanılabilirliğini ortaya koymaktır. Yapılan ön değerlendirme sürecinde baskı yöntemi olarak serigrafi baskının doğal boyaların endüstriyel entegrasyonu için önemli avantajlarının olduğu görülmüştür. Buradan hareketle, deneysel araştırma yöntemi ile gerçekleştirilen uygulamalar ve analizler sonucunda, uçucu yağ alınmış bitki posalarından elde edilen doğal boyanın serigrafi tekniği ile tekstil yüzeyine aktarılması ve yeterli haslığın sağlanması ile doğal boyaların endüstriyel boyutta kullanımının mümkün olacağı ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada serigrafi baskının geleneksel kumaş baskı tekniklerine bir alternatif olarak sunulmasının yanı sıra bitki posalarından elde edilen doğal boyaların kullanımı ile sürdürülebilirliğe olumlu katkılar sağlanması da amaçlanmıştır. Bu da çalışmanın önemini artırmaktadır. Sonuç olarak, uçucu yağ alınmış bitki posalarından elde edilen doğal boyaların serigrafi tekniği ile kumaşa aktarılabilirliği, ön mordanlama işleminin ve tuzlu suda sabitleme işleminin yıkama ve sürtünme haslık değerlerini arttırdığı görülmüştür. Tüm bunların dışında serigrafi baskı tekniğinde standart olarak uygulanan emülsiyon baskı tekniğinden bağımsız üç yeni emülsiyonsuz baskı tekniği geliştirilmiştir.

Eski Türk İnanç Sisteminde Kutsal Dört Elementin ve Dört Yönün Mitolojik Bağlantıları: Velâyetnamelerde Keramet Motifleri Dört Kapı-Kırk Makam

The Mythological Connections of The Four Sacred Elements and Four Directions in The Old Turkish Belief System: The Miracle Motives in Velâyetnames Four-Doors Forty Stations

Gülten GÜLTEPE 
Yunus BERKLİ 

Atatürk University, Faculty of Fine Arts,
Department of Basic Education, Erzurum, Türkiye



Öz

Eski Türklerde kutsal dört element ve dört yön mefumu inanç yapısına yansımakla beraber mitolojik bir karakter kazanmıştır. Türklerin inanç sistemi içerisinde gelişen kutsalın tezahürü, tabiatüstü motiflerle iç içe geçerek kozmik durum ve yaratılış olgusunun İslam öncesi ve İslami dönemde mitsel yapı sürecinde gelişim aldığı anlaşılmaktadır. Türk kültüründe mevcut olan ve ortaya konulmaya çalışılan mitoloji, efsane, destan ve masal türündeki eserlerin, velâyetname, menâkıbname türünde eserlerle olan bağlantıları çeşitli bilgi, düşünce, davranış kalıpları ile geleneksel dokuyu ihtiva eden sembolleşen değer yargılarına ait unsurların bir bütünü olarak değerlendirmek gerekir. İnsanoğlu doğuştan itibaren olgunlaşmamış ham bir kişiliğe sahiptir. Dolayısıyla her bir birey toplumun gelenek ve göreneklerine göre şekillenir. İnsan-ı Kâmil olma, insanın aşamalı olarak şekillenme veya olgunlaşma sürecinde çeşitli evrelerden geçtiği ilkeler vardır. Olgun insan tiplemesinde, tabiatın dört temel unsuru hava, su, toprak ve ateş simgeselliği, dört kapı ve kırk makamla kişiyi sırr-ı hakikate erdirdiği ve eğittiği bir hal üzeredir. Bu haller, şeriat kapısı-hava, tarikat kapısı-ateş, marifet-kapısı-su ve hakikat kapısı-toprak simgeselliğinde belirir ve mana kazanır. Şekiller evreni, görünürdeki maddi âlemin biçimlerini verebilir. Ancak evren içerisinde mevcut biçimler, görünürde var olan biçimin ötesinde, derin anlamlar içermektedir. Bir başka ifadeyle, mana âlemi bilinmeyen gizil şifrelerle çevrilidir. Dolayısıyla böyle bir evren kurgusu, mana âlemine vakıf, simgesel dili veya ifadeyi çözümleyebilmekle anlaşılacaktır. Araştırma başlığımız çerçevesinde, kaynak ve kavram dağarcığının Türklerde, İslam öncesi eski inanç sistemiyle birlikte dini ve mistik kültürel dokunun şekillenmeye başladığı, İslami dönemde “menkabe (Sufi destanları)” veya “velâyetname”lerde cereyan etmiş olan, keramet motiflerinin, mitolojik unsurlar ve motifler bağlamında çözümlenmesi, sosyolojik aynı zamanda tarihsel bir perspektifle yansıtılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Velâyetname, kutsal dört element, kutsal dört yön, dört-kapı, kırk makam

ABSTRACT

In the ancient Turks, the concept of the sacred four elements and four directions was reflected in the belief structure as well as it gained a mythological character. It is understood that the manifestation of the sacred, which developed in the belief system of the Turks, was intertwined with supernatural motifs, and the cosmic situation and the phenomenon of creation developed in the process of mythical construction in the pre-Islamic and Islamic periods. It is necessary to evaluate the connections of the works in the genre of mythology, legend, epic and fairy tale, which are tried to be put forward in Turkish culture, with works such as Velâyetname, Menâkıb-name, as a whole of the elements of symbolized value judgments that contain various knowledge, thought, behavior patterns and traditional texture. Human beings have an immature raw personality from birth. Therefore, each individual is shaped according to the traditions and customs of the society. There are principles in which humans go through various stages in the process of becoming a Perfect Human Being and gradually shaping or maturation. In the mature human type, the symbolism of the four basic elements of nature, air, water, earth and fire, is in a state where it educates and guides a person to the Secret Truth through four doors and forty stations. These states appear in the symbolism of the door of shariah (Divine Law)-air, the door of tariqah (Sufi Path)-fire, the door of ma'rifah (Divine Knowledge)-water and the door of haqiqah (Truth)-earth and gain meaning. The universe of shapes can give the forms of the apparent material realm. However, the forms that exist in the universe contain deep meanings beyond the form that exists in appearance. In other words, the realm of meaning is surrounded by unknown latent codes. Therefore, such a universe fiction will be understood by being able to analyze the symbolic language or expression that is familiar with the realm of meaning.

Within the framework of our research title, the analysis of the miracle motifs that took place in the “menkables” (the Sufi epics) or “velâyetnames” in the Islamic period, in which the religious and mystical cultural texture began to take shape together with the old belief system in the Turks before Islam, in the context of mythological elements and motifs, will be endeavored to be reflected in a sociological as well as historical perspective.

Keywords: Velâyetname, sacred four elements, sacred four directions, four-doors, forty stations

Geliş Tarihi/Received: 03.07.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 06.08.2024
Son Revizyon/Last Revision: 09.08.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 12.09.2024
Yayın Tarihi/Publication Date: 25.09.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Gülten GÜLTEPE
E-mail: gulden.gultepe@atauni.edu.tr

Cite this article as: Gültepe, G. & Berklı, Y. (2024). The mythological connections of the four sacred elements and four directions in the old Turkish belief system: The miracle motives in Velâyetnames four-doors forty stations. *Art and Interpretation*, 44, 68-78.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Türklerde tasavvufunu, kendine has anlatım biçimleri bulunmaktadır (Burckhardt, 1995, s. 9-10). Biri, IX. yüzyılda klasik kimliğiyle ortaya çıktığı düşünülen, İslam'ın koyu bir zühd ve takva anlayışı etrafında geliştiği (Ocak, 2020, s. 55), diğeri XII. yüzyıl sonrasında, bu yapılanmanın tarikat çevrelerinin faaliyetleri içerisinde yer alan, mistik tecrübeler olarak tanımlanmaktadır (Gültepe ve ve Berkli, 2022b, s. 511). “*Sufi ve ulema ayrımında, yaradan ile kul arasındaki ilişkinin şeriatı bilmede yeterli ve nihai olamayacağı, yaradan ile yaratılanın bütünlüğünü ancak insandaki mevcudiyetinin ruhsal uzvu olarak anlaşılabilir “kalp” ile ulaşılabileceği görüşünde birleşmekteydi*” (Karamustafa, 2020b, s. 32-35; Türer, 2020, s. 25). *Tasavvufun zihinsel yaklaşımlarla kavranamayacağı gerçeği, sufi öğretinin ancak içerden ve tamamen akli veya mental düşünceleri aşan yöntemleri özümseme yoluyla değerlendirilebilecektir.* Bu aşamada tasavvufun kendine has anlatım biçimleri, *islami görüşün Vahy’i kavramaya yönelik bakış açısında, çeşitli biçimlere girme ilkesine dair inancın göz önünde bulundurulduğu, simgesel düşünme yetisiyle karşılaşılabilecektir*” (Burckhardt, 1995, s. 9-10; Gültepe ve Berkli, 2022b, s. 511). Dolayısıyla araştırma başlığını oluşturan, kaynak ve kavram dağarcığı, Türklerde, İslam öncesi eski inanç sistemiyle birlikte dini ve mistik kültürel dokunun şekillenmeye başladığı, İslami dönemde “menkabe” veya “velâyet-name”lerde cereyan etmiş olan, keramet motiflerinin tabiatüstü unsurlarla ne derece örtüştüğü yönünde, kuramsal bir bakış açısı geliştirilmeye çalışılacaktır.

Efsanenin kavram olarak, eski Türkçe’de karşılığı “menkabe”dir. Efsane, Fransızca “legends” ve Almanca, “sage” ve “legende” kavramlarını karşılamaktadır (Boratav, 2015, s. 111). “Menkabe”, Arapçada nekabe, “isabet etmek, bir şeyden bahiste bulunmak veya haber vermek” kökünden türeyen sözcük, öğünülecek güzel iş, hareket ve davranış anlamlarını da içermektedir (Şahin, 2022a, s. 14-17). Çoğulu menâkıb olan ifadenin kullanımı, 9. yüzyıldan itibaren yazılmaya başlanan Hz. Peygamber’in ve ashabının faziletlerini ihtiva eden hadis bölümlerinin geçtiği, Kitabü’l-Menâkıb adlı eser bu eksende değerlendirilmektedir. Velilerin gösterdikleri tabiatüstü olaylar veya kerametleri, hikmetli sözlerini, davranışlarını nakleden hikâyeler (Keramat-ı Ahi Evran), Oğuz Kağan, Alp Er Tunga gibi destanlar menkabelerin, menâkıbnâmelerin çerçevesini belirlemektedir (Şahin, 2022a, s. 14-17; Hacı Bektaş-ı Veli, 2021, s. 15). İslami dönem ilk Türk menâkıbname özelliği taşıyan *Tezkire-i Satuk*

Buğra Han’da, Karahanlı Hükümdarı Satuk Buğra Han, kerametler gösteren bir veli hüviyetinde işlenir (Şahin, 2022a, s. 23; Küçük, 2013, s. 95). Diğer taraftan, etioloji veya dönüşüm efsaneleri olarak nitelendirilen mitolojik anlatılar içerisinde, yaratılış olgusuyla birlikte, tabiat elemanları içerisinde bir bitkinin veya türevlerinin, bir hayvanın ya da cansız bir tabiat unsurunun mevcut biçimine neden ve nasıl dönüştüğünü anlatan kaynaklar, içerik itibarıyla menakıpname türü eserlerle, benzerlik göstermektedir (Boratav, 2015, s. 61-62).

Türklerin mitolojik anlatıları içerisinde değerlendirilen, kozmik durum ve yaratılış olgusunun, insanın kimyasında dört unsurun şekillenmesiyle ilgili bilgiyi, Mısırlı Türk tarihçi Abdullah Aybek ed-Devadari’den nakledilen efsaneden aktarabilmekteyiz, Efsanede; “*İlk çağda yağmurdan hasıl olan seller Karadağcı denilen bir dağdaki mağaraya çamur sürükleyip getirdi ve bu çamurları insan kalıbına benzeyen yarıklara döktü. Su ile toprak bir müddet bu yarıklarda kaldı. Güneş Saratan burcunda idi ve sıcaklığı çok kuvvetli idi. Güneş, su ve toprak döküntülerini kızdırdı, pişirdi. Mezkür mağara kadinın karnı (batnı) vazifesini gördü. Su, toprak ve güneşin harareti (ateş) unsurlarından ibaret olan bu yığın üzerinden dokuz ay müddet rüzgâr esti. Böylece dört unsur birleşmiş oldu. Dokuz ay sonra bu yarıktan insan şeklinde bir mahluk çıktı. Bu insana Türk dilinde “Ay Atam” denildi ki “ay baba” demektir. Bu “Ay Atam” denilen kişi sağlam havalı ve tatlı suya indi. Kuvvet ve neşesi günden güne arttı, orada kırkyıl kaldı*” (İnan, 2000, s. 21; Arda, 2013, s. 13). Efsanenin dışı kişiye uyarlanması aşamasında benzer bir silsile ile karşılaşırız. Ancak güneşin yani ateşin buradaki konumu, “Sünbüle yıldızı” olarak geçmektedir. Toprakta yaratılan dışı kişiye “ay yüzlü” anlamına gelen “Ay-va” adı verildi. Ay Atam ve Ay-va’nın birlikteliğinden yarısı eril yarısı dişil kırk çocuk dünyaya geldi. Efsaneye göre, Ay Atam ve Ay-va’nın, mağarada dört unsurun birleşmesi sonucu vücuda gelmeleri, ölümden sonra gömülmeleri ve üzerlerinin altın kapı ile kapatılması yanlarına ise çiçeklerin konmasının yine mağarada gerçekleştirilmiş olması dikkate değerdir (İnan, 2000, s. 21; Durbilmez, 2009, s. 73).

Kutsal Dört Element- Dört Yön

Dört, pek çok kültürde maddi düzenin sayısı olarak tasavvur edilmiştir. Tabiatın alınan referanslar, ilk insanlardan itibaren Ay’ın zamanın düzenlenmesindeki dört fazı (hilal, büyüme, dolunay, küçülme), benzer şekilde Güneş’in konumu, hareketi mevsimsel döngülerin gözlemlenmesinde dört, esas çıkış noktası olmuştur

1 “Tasavvufun tarihi, başlangıcı ve gelişimine dair İslam düşüncesi ve kültür tarihinde, VIII. yüzyılın sonlarından X. yüzyıla değin sufilere ve etraflarında ortaya çıkan zümrelerden teşekkül ettiği bilinmektedir” (Ocak, 2021, s. 11; Uludağ, 2014, s. 21-22; Gültepe ve Berkli, 2022b, s. 511).

2 Dört unsur (Anasır-ı çehargane/Anasır-ı erbaa), tabiatın veya madde âlemin temel unsurları olarak bilinen ateş, hava, toprak ve su’dur. Tasavvufta nefsin dört mertebesi bu dört unsura benzetilmektedir. Nefs-i emmare ateşe, nefs-i levvame havaya, nefs-i mühlime suya, nefs-i mutmainne toprağa olan benzerliği vardır. Her bir element (Dört kapı) ve karşılığı on özellik ile karşılaştırılmış kırk sayısına (Kırk makam) ulaşılmıştır (Uludağ, 2016, s. 40-41; Durbilmez, 2008, s. 349-350). Farabi’nin sudür nazariyesinde varlık, mümkün ve zorunlu varlık olmak üzere bir ayrıma sahiptir. Bunlardan ikisi manevi, biri maddi olmak üzere üç varlık alanından bahis olmaktadır. Soyut (Mufârik) veya cismani olmayan varlığın Allah, feleklerin akilları ve faal akıl şeklinde bir felsefi tasnif söz konusudur. Somut veya cisimlerle ilgili olduğu düşünülen varlıklar nefis, suret ve maddeden mevzu feleklerdir. Cisimler ise semavi cisimler, insan, hayvan, bitki ve dört unsurdan müteşekkildir. Dolayısıyla âlem, ulvi (ilk akıl) ve süfli (insan ve dört unsur) âlem olmak üzere bir âlem tasnifi söz konusudur (Özden, 2018, s. 77-80). Türklerde, dört sayısının kullanımı tekke tarzı şiir metinlerinde (Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Kaygusuz Abdal, Muhyiddin Abdal ve Sorgunlu Sıdkı Baba) kapı, unsur (element), yön, melek renk, yâr ve özellik kavramlarıyla bir arada verildiği de dikkatimizi çekmektedir (Durbilmez, 2009, s. 77-78; Küçük, 2013, s. 95).

(Schimmel, 2021a, s. 86; Durbilmez, 2009, s. 72). Yeryüzündeki yaşamın temel koordinatları, dört yönde ve rüzgârda özel bir ehemmiyet ve özellik kazanmıştır. Eski Türk inanç ve düşünce sisteminde evren modeli, “gök” ve “yer”in temsil ettiği evrensel iki zıt tamamlayıcı ilke, dikotomik (iki ilkeli sistem) kozmoloji temellidir. Yarak ve kararık ilkeleri, “ata-eril” ve “ana-dişile”³ benzetilen nefesleri, sekiz yönden (dört ana ve ara yön) esen rüzgârlarla taşındığı, birleştiği su, ateş, ağaç, maden ve topraktan oluşan beş unsurun doğduğu, dolayısıyla eski Türklerde zıt unsurların, tamamlayıcı (evrenselci) düşünce yapı karakterini taşımaktadır (Esin, 2001, s. 21-25; Schimmel, 2021a, s. 87). Kâinat, bütün-parça veya tam tersi bir sistem inşası üzerine kuruludur. Kozmik hiyerarşisinin en belirgin kavramı “gök” ve onun çok katlı temayülleridir. Sonrasında yer ve yer altı olmak üzere bir tasnifle karşılaşılır (Çaycı, 2019, s. 35; Çaycı, 2021, s. 48-49). Bu anlamda düşünceyi görüntüye dönüştüren veya imgede tasarlanan çeşitli metaforik benzetme ve sayısal karakterler söz konusu olmuştur (Gültepe ve Berkli, 2022a, s. 1463-1464). Sayılara yüklenen anlam dağarcığı, sayısal ve ölçülebilir karakterinden ziyade, kültür içerisinde yaşanılmış ve tecrübe edilmiş dini inanç ve mitolojik boyutun, özel anlam katmanına dönüşmesiyle yakından ilgili olduğu düşünülmüştür (Durbilmez, 2008, s. 348; Aydın, 2019, s. 210-211). Türklerde göğün katları 7, 9, 12, 16, 17 olmak üzere çok katlı bir yapı tasviri benimsenmiştir. Her katın özelliği beraberinde bir de katmanlarını meydana getirmiştir (Bayat, 2011, s. 47; Taş, 2011, s. 212-215). Dolayısıyla dünya modelinde kat ve katmanlar vardır. Dört kapı ve kırk makam tabiat elementlerinin bu dörtlü unsurlarındaki kat ve katmanlar modeline uygunluk sağlamaktadır. Gökyüzünü tanımlayan veya tamamlayan “Gök çarkı”, “kök çıkırısı” veya “tezginç” ifadelerinin Arapçada karşılığı “felek”⁴ tir. Daimi hareketin veya zamanın kaynağı, dairevi bir formla karşılık bulan ve dönüş eylemini gerçekleştiren güç, dikotomik kozmolojiye atıf olan ve doğu yönünü temsil eden çifte ejderdir. Çifte ejderin veya çarkifeleğin günlük deveran sürecinde dört unsur olarak beliren ya da vasıflandırılan sıcak, soğuk, kuru ve yaş (ıslak) unsurlarının ortaya çıktığı düşünülür. Gök çarkın veya çarkifeleğin soyut, somut görünüşleri “astral araba tekerliği, çok kollu yıldız, açılmış bir gül ve güneş ışınlarıyla ilişkilendirir-

len bir merkezden çıkan oklar şeklindedir” (Çaycı, 2019, s. 35-36). Sufi mistisizminde dört sayısı, kutsi bir önemi haizdir. Tanrı’ya ulaşmak dört aşamaya bölünmek veya devir etmek demektir. İnsan-ı kâmil yani olgun insan tiplemesinde, dört kapı kırk makam mertebeleri (Dağlıoğlu, 2021, s. 68-69), nihai hedefe ulaşabilmede mana âlemi, çeşitli sembollere ve metaforlara kaynaklık eder. Bu süreçte, Tanrı’dan vahyolunan, yasa Şeriat kapısı, dar esrarlı yol Tarikat kapısı, Tanrı’nın ilham ettiği bilgi Marifet-Kapısı ve Hakikat Kapısı olmak üzere hava, ateş, su ve toprak simgeselliğinde karşılıklı benzetmelerin yer aldığı, “*melekut-meleksi dünya ve ceberut-tanrısal gücün mekanı yoluyla nasut’tan-insanlık lahut’a-tanrısal katına seyahat edilebilir*” bu ve öte dünya arasında mevcut olduğu düşünülen, geçiş merhaleleri veya devirleri bulunmaktadır (Schimmel, 2021a, s. 95; Schimmel, 2018, s. 45). Tasavvufi manada devir, “*Tanrı’dan sudur eden veya O’nun ilk yarattığı akıldır. Bu akıldan diğer kozmik akıllar ve nefis (ruh) ler var olur. Madde âlemi ve cüz’i nefisler, ilkin dört unsur olarak ortaya çıkar. Bilahare bunlardan cematat, bitki, hayvan ve insan meydana gelir. İnsan melekule hayvan arasında yer almış bir varlıktır. Bedeni yönüyle hayvanlar âlemine, ruhi yönüyle melekûl âlemine bağlıdır. Bu dünyada işlediği iyi ameller ve nefis terbiyesiyle ölümden sonra mutluluğa erişecektir, asıl kaynağına ulaşacaktır. Ancak insan-ı kâmil olanlar, dairenin bitiş noktasına ulaşabileceklerdir*” (Ocak, 2017, s. 197; Gültepe ve Berkli, 2022a, s. 1463)⁶. Bir başka ifadeyle kozmostaki ruhsallığın, kutsala dönüşen simgesel bir ifadesidir. Farabi’nin tabiat görüşünde, benzer felsefeyi yakalamak mümkündür. Süfli (fizik) âlem, semavi cisimlerin bir hareketinin sonucudur. Fizik evrenindeki cisimler düz, yatay veya statik bir devinim izlerken gök cisimleri dairevi ve döngüsel bir hareket halindedirler. Diğer taraftan gök ve göğe ait cisimler, tümel ve tikel bir bilgi dâhilinde mevcut olan iki yönlü tasavvuru bir halden diğer bir hale geçişine yol açar. Dolayısıyla dört unsurun meydana gelmesi, gök cisimlerinde vuku bulan iki yönlü değişkenlikleri ölçüsünde, oluş ve bozuluşa kaynaklık edebilmektedir. Dört unsurun her biri farklı oranlarda bir araya gelir ve birbiriyle karışıkça zıt olan varlıklar vücuda gelir. Yüce Yaratıcı bu unsurlardan, farklı canlı türleri ve onlara özgü karakterler mevcuda getirmiştir. İnsan yaratılanlar arasında, akli kabul edilebilecek bir

- 3 Türk düşünce sisteminde, evren şeması dikey sembolizmde gök, yer ve yer altı olmak üzere üç katmanlı bir yapı benimsenmişti. Yatay sembolizmde ise yeryüzü, kutsal bilinen tabiatın dört elementini ve dört yönünü teşkil eden ve simgeleyen doğu-ejder-ağaç, batı-aslan-maden, kuzey-yılan-su, güney-kızıl saksağan veya kızıl kuş-ateş (Esin, 2001: 25-26, Esin, 2004: 119; Von Gabain, 2009: 152) bir düzen anlayışına sahipti. Bu minvalde Türklerde dünya modeli “gök parlaktır, alttaki yağış yer karanlıktır. Güneş parlaktır, ay karanlıktır. Ateş parlaktır, su karanlıktır. Er parlak, dişi karanlıktır. Yerli, göklü, dişil ve eril ilkelerin karışmasıyla canlı, cansız veya somut, soyut iki varlık ortaya çıkar” (Esin 2001: s. 23; Gültepe ve Berkli 2022a: s. 1463; Çavuşoğlu 2007: s. 135-136). Türklerde bu dikotomik felsefi görüş, Yunus Emre’nin divanında metaforik bir dille aktarılmaya çalışılmıştır. “Dörttür anam, dokuzdur babam” ifadesinde gök, yer ve eril, dişil paralelliğine vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır (Gültepe ve Berkli 2022a: s. 1466; Çavuşoğlu 2007: s. 135-136). Mevlana’da, “yeryüzü kadın, gökyüzü ise erkek gibidir”. “Sen benim göğümsün, ben senin toprağın, içime ne yerleştirdiğini yalnız sen bilirsin”. Yer ve gök birlikteliği dişil ve eril arasında kurulmaya çalışılan, evlilik imgesini kültürün en eski mitolojik kalıntılarından tespit etmek mümkündür (Schimmel, 2021b, s. 32). Dolayısıyla eski Türk düşünce sisteminde ve devamında tasavvufta tabiat (yeryüzü) ve insan, kimyasında kutsal bilinen ve birbirine zıt, dört unsurdan od (ateş),hava (yel), âb (su), turâb/ hâk (toprak) vücuda gelmiştir (Durbilmez, 2009, s. 82).
- 4 Türklerde zaman mefhumunda, “gerçek ve sürekli zaman” ile öbür dünyadaki ölmelik ve sonsuzluğu niteleyen “öd” tabiri kullanılmıştır. Ölüm ve geçici zamanı ise “ödlek” farsça “zamane” bazen duruma göre talih ve felek deyimlerinin yerini aldığı bilinmektedir (Ögel 2022b: s. 93-95).
- 5 Konya Mevlana Müzesinde, 13. yüzyıla tarihlendirilmiş olan ve sanatkarının Mevlevi mahlasını taşıyan madeni kandilde, eserin yüzeyinde soyut tasavvurun somutlaşan geometrik, bitkisel ve zoomorfik motiflerden müteşekkil form elemanları yer almaktadır (Çaycı, 2019: s. 111-113). Kandilde zoomorfik biçimde çift başlı ve tek gövdeli kartal, ağızları açık ve kuyrucu düğümlü iki adet ejder, sivri kulaklı, ağız açık aslan figürlerinin ön ayakları yukarıya doğru kaldırılmış hareket halinde ve bitkisel formların bir arada verildiği kompozisyon (Çaycı, 2019: s. 111-113, resim 37a, Mevlana Müzesi Kandili), islam öncesi Türklerde kutsal dört element ve dört yöne tekabül eden hayvan remizlerinin bir bütünlük taşıması dikkate değerdir.
- 6 Devir nazariyesi, insan ruhunun ilk yaratılıştan itibaren, cansız varlıklara, oradan bitkilere, hayvanlara ve sonrasında insanlara intikali suretiyle bir gelişim aldığı görülmüştür.

yapıda yaratılmıştır. İnsanla birlikte bitki ve hayvanlarda, kimyasında mevcut dört unsurun oran ve karışımı nispetinde nefislerinin (ruh) suretini alırlar (Özden, 2018, s. 80-81).

Şeriat Kapısı-Hava

Tabiat elemanlarının dörtlü sistemine bağlı, kimi zaman beşli unsurlar içerisinde su, ateş, toprak daha belirginlik kazanırken hava, ağaç, demir, güneş, ay yerine ve zamanına göre değişkenlik göstermiştir (Ocak, 2017, s. 39). Türklerde yönlenme konusunda temel prensip, güneşin doğduğu yön olan doğu idi. Bu sebeple Türkler yüzlerini doğuya döner, sonrasında sağ, sol ve arkalarına gelecek yönleri tayin ederlerdi (Ögel, 2022a, s. 427). Türkçede “yel” kelimesinin çoğu zaman bilinen hava, rüzgâr kelime anlamlarıyla da birlikte kullanılmıştır. Rüzgâr, mevsimsel veya zamansal döngüsü içerisinde değişken bir yön seyretmiştir. Nitekim rüzgârın esmesi sabit olan hava değişimini ve türlü hallerin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Bayat, 2012, ss. 166-167). Halk inanışlarında tabiat unsurlarına ait fonksiyonel özellik taşıyan yel veya rüzgârın, “Yel Ana” ve “Yel Baba” biçiminde tasavvur edilmesiyle mitolojik veya ilâhî bir kimliğe büründürülmüştür. Bu yapının İslami dönemle, Türkmenler arasında mitolojik varlıkların, eren veya evliya kimliğine evrildiği, türbe (Boz Geyikli ve Yel Baba) ve ziyaret yerlerine saygı gösterildiği bilinmektedir (Bayat, 2012, s. 169). Hacı Bektaş-ı Veli'nin Makâlât adlı eserinde, Âdemoğlu dört türlü nesneden bir başka ifadeyle tabiatın dört temel unsurundan meydana geldiği bilgisine şöyle ulaşılmaktadır; “*Hak subhânehû ve te'âlâ Âdemi dört dürlü nesneden yaratdı ve hem dört gürûh kıldı ve hem dördin dört dürlü tâatda kodi ve dört dürlü halleri ve dört dürlü arzuları vardur. İmdi dört dürlü nesneden kim yaratdı evvel topraktan ikinci sudan üçüncü oddan dördüncü yilden ve dört gürûh kim kıldı*” (Hacı Bektaş-ı Veli, 2021, s. 33). Dolayısıyla eserde, inanan insanlar dört grup olarak gösterilmiş ve her bir grubun özelliklerinin yanı sıra yapıları gereken işler sıralanmıştır. Abidler (Şeriat) topluluğu, bu dört grubun birincisi ve asılları yilden/rüzgârdan yaratılmıştır. Şeriat

kapısında, rüzgâr temiz ve güçlüdür. Rüzgâr, ekini tanelerinden ayıran ve dünyayı kötü kokulardan temizleyendir. Bu halde, insan helal, haram, temiz ve murdarı şeriat kapısında bilmeye eğitilir. Nitekim Allah (c.c), bütün nesnelere varlığını Kur'an'da; “Yaş ve kuru ne varsa hepsi apaçık kitaptadır” buyurur (En'am, 6/59) (Hacı Bektaş-ı Veli, 2021, s. 44). Âdem'in tabiatın temel dört prensibinden vücuda gelmesi, evladının dört bölüğe ayrılması ve bölüğün dört türlü ibadete bırakılması, dört kapı, kırk makam ve kırk adet merdiven bahsi, insanoğlunu Tanrı'ya ulaştırabilecek kavram yapısını açıklamaktadır (Hacı Bektaş-ı Veli, 2021, s. 28). Diğer bir ifadeyle varlık dönemleri, varlığın kendisi için mümkün olan kemal çizgisinde yükselmesi (Edvar-ı vücut), anlamında yukarıdan aşağıya yarım daire şeklinde bir iniş olduğu düşünülür. Bu iniş karşıt olarak gelişen varlığın, aşağıdan yukarıya doğru yine yarım daire şeklinde bir yapı kazanan çıkışıyla tamamlandığı, tam bir daireyi meydana getirmektedir (Uludağ, 2016, s. 116-117). Dolayısıyla varlığın bu âlemdeki konumu veya mevcudiyeti, tam bir daire formunda tamamlanışıyla tasavvur edilmiştir.

Tarikat Kapısı-Ateş

Türklerde kutsal dört yön, dört bulung (Hun Güllü) (Berklî, 2011, s. 32-33) simgeselliğine tekabül eden, tabiatın dört temel unsuru içerisinde yer bulan ateş, güney yönünü temsil etmektedir. Tarikat topluluğu, zâhidlerdir. Bu topluluğunun, yaratılışında menşei veya temel unsur ateştir (Hacı Bektaş-ı Veli, 2021, s. 47). Bu düşünce yapısında, insan ruhunun bedenden sonra ulaşacağı yer, gökteki ilâhî ateştir (Ocak, 2017, s. 247). Orta Asya Şaman gelenek ve ritüellerinde, ateşes arındırıcı bir güç atfedilir. “Ocak” sözcük olarak ateşten türetilmiş bir anlamı karşılayacağı gibi diğer taraftan ateşin, şifa ritüellerinde belirli bir hastalığa karşı şifacılıkla donatılmış kişi için de “ocak” deyiminin kullanıldığı bilinmektedir (Boratav, 2012, s. 34-35). Kutsal dört yön simgeselliğinde ateş, tasavvufi açıdan Velâyetname-i Otman Baba'da tabiatüstü bir motiftir. Velâyetname'de varlık bilinci, mistik bir halde işlenmiştir. Tanrı-İnsan ki-

7 “Her nesne aslına döner”. “Muhib (toprak) olan, arif (su) kişiye sorar. Yüce Tanrı Kur'an-ı Kerim'de: “Şundan yaratıldık, geri ona döner, sonra yine ondan çıkarız” buyurur (Tâhâ 20/55). Öyleyse şimdi, toprak toprağa, su suya, ateş ateşe ve rüzgâr rüzgâra gitti” (Hacı Bektaş-ı Veli, 2021, s. 55). Tasavvufi kaynaklarda, sâlikin ruh âleminde nefse bahis, terbiye edilmesi metoduna uygun derecelendirmelerden bahsedilmektedir. Nefs-i levvame (hava), tarikat erbabının ruhunu olumsuzluklardan, kötülüklerden men ettirmesi, iyiliklere yönelmesi ve mevcut önceki kötü fiillerden arındırması, nefsinin ve ruh dünyasını yeniden inşa etmesiyle başlayan bir derecelendirme-dir (Türer, 2020, s. 123-124).

8 Türk mitolojik düşünce sisteminde, Ot-ine, ot ana olarak bilinen ateş ilahesi, saadet ve refah temin eden ilahi bir varlık görünümündedir (İnan, 2020a, s. 274).

9 Velâyetname-i Otman Baba'da, kutsal dört yön-dört element simgeselliğinde ateşin şifacı yönüne atfen, Fatih Sultan Mehmed'in hastalandığında Otman Baba'nın, dört selvi ağacından yakılan ateşin başında “Karanlık götürülsün ve Mehmed sağ olsun” şeklinde edilen dua ile hastalığı tedaviye çalıştığına dair bilgiler mevcuttur (Ocak 2017, s. 242-243). Hastalıklı ruhu şağaltma veya iyileştirici gücün, Otman Baba'nın kerametinde kutsiyeti kazanılan tabiatın dört elementinde tezahür ettiği görüşünü verir niteliktedir. Yakılan ateşte dört selvi ağacından bahisle, sayısal değeri kutsal dört yönle olan bağlantıyı da ortaya koyabilmektedir. Hacı Bektaş Veli menkıbesinde ateşin keramet motifi, hırcasını yakarak orman oluşturması, sema ritüeli, ateşin etrafında kırk defa dönülmesi, hırcanın küllerinin havaya savrulması, “Bu küllün düştüğü yerde ağaç bitsin. Kıyamete kadar tükenmesin” şeklinde cereyan etmiştir. Ateş, “cehar, alamet” denilen Velilik alametlerinden birisidir (Hacı Bektaş-ı Veli 2022, s. 43). Mitolojik düşüncede dolayısıyla yaratılış olgusunda, insan bedenini oluşturan, toprak, kil, ağaç veya kamış, Tanrı tarafından bir araya getirilen doğal tabiat elemanları olmuştur (Berklî ve Gültepe 2020, s. 448). Eski Türk inançlarında ağaç kültü, bütün Türk boylarının mitlerinde, destanlarında çok derin izler yaratmıştır. Kutsal ağaç, hayat ağacı, dünya ağacı, kozmik ağaç, göğün direği, kurban ağaç şeklinde beliren ifadeler, tabiat elemanının Türklerde özelliği olan ağaçlara yüklenen anlam ve ilişkinin hakim dolayısıyla belirgin göstergelerini açıklamaktadır (İnan, 2020b, s. 244; Sagalayev, 2017, s. 31-33). Geleneksel dünya görüşü ve folklorik malzemeler içerisinde ağaç, tek başına yeterli değildir. Kerametlerin oluşum aşamasında ateşin şifacı yönünde ağacın etkin olduğu, yaşam kaynağını niteleyen tabiatın temel elementleriyle bir bütün halinde geliştiği anlaşılmaktadır. Nefs-i emmare'nin ateş unsurunda, salık nefis terbiyesinde hayvani ve şehvani arzularının etkisindedir. Bu merteye, tasavvuf erbabında, salıkın ruh terbiyesinde olgunluğa ulaşabilecek ilk ve erken safhadır. Bu aşama, gerçekte bir merteye olarak kabul görmemektedir (Türer, 2020, s. 123-124).

10 Eser, halifelerinden Küçük Abdal tarafından kaleme alındığı, Velâyetname-i Şahi veya Velâyetname-i Sultan Baba isimleriyle de bilinmektedir. Otman Baba'nın hayatı (d. 780/1378-1379 - ö. 883/1478) tasavvufi fikirleri, kerametleri, dünya görüşü, devrin hükümdarı II. Mehmed'le olan münasebetleri, devlet adamları, şeyhleri ve bulunduğu coğrafyanın halklarıyla olan ilişkileri hakkında ayrıntılı bir içeriğe ulaşılmaktadır. Otman Baba'nın Velâyetname'de Oğuz Türkçesiyle konuştuğu, fizyonomisi veya

şileştirilmesinde (Gültepe, 2019, s. 590-592), Otman Baba'nın âleme şahlığını ilan etmek istediği "Tanrı'nın her şeyde ve özellikle insanda görünür olduğuna" hareketle, birçok kez kendisini Tanrı'yla bir, varlıkta birlik anlayışını savunmuştur (Şahin, 2022a, s. 201; Ocak, 2016b, s. 31; Karamustafa, 2020a, s. 62). Veli'nin gösterdiği kerametler veya tabiatüstü olaylarda bir buluta bindiği, yıldırım kendisine kamçı yaptığı, fırtına çıkardığı, yağmur yağdırdığı, abdallarıyla birlikte buldukları yerde büyük cesamete ateşler yaktığı ve etrafında sema ettikleri dolayısıyla çeşitli tabiat olaylarının gerçekleştirilmesinde doğal güçlere hükmetme yetisine sahip olduğuna inanılmaktadır. Tabiat kuvvetlerine hakim olmak, ateşten korkmayan bir ruhun, kudreti veya kerameti gösterecek bedene girmesi suretiyle, hasıl olduğuna dair tespitler vardır (Ocak, 2017, s. 169). Abdal Musa Velâyetnamesi'nde (Türk destanı kaynaklı menkabe) ateşin keramet tecellisi, Abdal Musa'nın benzer bir şekilde Hz. İbrahim'in Nemrut tarafından ateşe atılması hadisesini hatırlatır (Ocak, 2011, s. 41; Ocak, 2016a, s. 151)¹¹. Abdal Musa, dönemin Teke Beği tarafından cezalandırılmak istenir, her evden bir yük odun getirilmesi ve bu odunlarla ateş yakılma emri verilmesi üzerine, Abdal Musa bütün dervişleriyle birlikte ateşe "Hu" diyerek girer ve "Sizinle şöyle oynayalım, kim Od'un yirinde çayır bitsün. Beni sevenler yürisin" der. Abdal Musa ile birlikte bütün canlılar, dervişler, dağlar, taşlar yürüdüler (Güzel, 2019, s. 125). Velâyetname'de veliler, tabiatlarında mizaçlarında mevcut sayılan öğelerden ateş, hava, su, toprak olmak üzere "divane" ve "meşru" şeklinde tasnif edilmiştir (Şahin, 2022a, s. 203-204; Karamustafa, 2020a, s. 62). Dört yön simgeselliğinde ateşin hayvansal remzi kuşlar ve türevleridir. Türklerin folklorik malzemelerinde, Toğrul, Zümrüd-i Anka¹², Pers mitolojisinde Simurg ve Arap mitlerinde Anka kuşu kimi zaman kartalla olan benzerlikleri arasında yer almıştır. Kozmogonik

efsanelerde ve çeşitli halk inanışlarında insan yaratılmadan önce yaşamış olan ilk kuşun yaratıldığı yönündeki bilgilere tesadüf edilmektedir (Boratav, 2012, s. 99; Beydili, 2015, s. 497). Oğuzların hanelerinde armalarında yırtıcı kuşlardan olan şahinin farklı türlerinden bahsedilir. Raşid-ad-Din Fadallah'a göre altı tür, Abu'l Gazi'ye göre ise 24 Oğuz boyundan her birinin bir şahin türüyle örtüştüğü ve ruhlarını temsilen ongun veya totem geleneğinin bir işareti veya tamga'nın tabii bir gelişiminin yansıması olarak ele alınmaktadır (Berkli, 2011, s. 59-61; Boratav, 2012, s. 103-104). Türklerde hükümdar ongunu şeklinde beliren kuş formlarının veya türevlerinin dikotomi, zıt prensipler ilkesinden hareketle Çin'de Kızıl kuş, Türkçede Kızıl Sagızgan'ın yıldız manzumesinde, kışın verilen ad Kara-kuştur. Diğer taraftan kaynaklarda, Hakanlı hükümdarına "Hakan ve altın kanatlı kuş" diye hitap edildiği kaydedilmektedir (Esin, 1976, s. 413). Karakuş, gece ve gündüz zıtlığında göğün zirvesinde, tün (gece), gün (gündüz, güneş) ilkelerine hâkim gelmektedir. Yırtıcı kuş ikonografisi, biçimsel açıdan efsanevi bir biçim teşkil etmektedir. Bu biçimsel yapının Hakanlı ve Selçuklu sanatında kulaklı, altın kanatlı kuş, kara-kuş, tavşancıl kartal (Afrasiyab veya Alp-er-Tunga'nın ongunu), il kuş, alacalı kartal denen temsillerde görüldüğü bilinmektedir (Esin, 1976, s. 414-415).

Marifet Kapısı-Su

Marifet topluluğu, ariflerdir. Bunların aslı, sudan yaratılmıştır. Su, temiz ve temizleyicidir. Nitekim arifler katında, "her sözün üç ön yüzü ve birde ardı vardır. Şu halde temiz su hangi kaba girerse, o kap gibi temiz olur. Kendisinden başka nesne ona benzemez, rengi bilinir ve murdarı kabın dışında bırakır". Ariflerde kendisinde arınmış ve temizlenmiş, temiz su kabına benzetilmektedir (Hacı Bektaş-ı Veli, 2021, s. 51).

fiziki görüntüsünde, ala gözlü, kızıl benizli bir yapı gösterdiği (Şahin, 2022a, s. 196-197), renk simgeselliğinde kutsal dört yön veya elementin bir başka ifadeyle güney-ateşe tekabül ettiği anlaşılmaktadır. Otman Baba'nın tabiat olaylarına hükmetme gücü veya bu yönde vuku bulan kerametleri, eski Türk dininin Şamanist motiflerini sergilemektedir. 15. Yüzyılda yazıldığı kuvvetle muhtemel Menâkıb-ı Piri Baba'da bahsedilen kerametlerin, benzer karakterler taşıdığı bilinmektedir. Eski Türk inanç sisteminde kutsal dört yön ve dört elementin güney yönünün temsilleri, ateş ve kuş formlarıdır. Bektaşilik tarikatı içinde yazılmış menâkıbnameler içerisinde değerlendirilen Menâkıb-ı Piri Baba ve Velâyetname-i Hünkâr Hacı Bektaş Veli'de geçen keramet motifleri, Kâbe yolculuğu, mevsimi olmayan meyvelerin olgunlaştırılması, güvercin kılığına girme şeklinde beliren ortak yönleri bu bahisle örnek teşkil etmektedir. Güvercin kılığına girme, Piri Baba'nın ölümünden sonra gerçekleşmiş olduğuna dair, Menâkıbname yazarı Hoca İbrahim'in bir fırtınada gemileri batmak üzere iken Piri Baba'nın güvercin donunda kerametinin tecelli ettiği ve bu şekilde kurtarıldığı bilgisini paylaşmaktadır (Şahin, 2022a, s. 207-212). Ahmed Yesevi'nin Hacı Bektaş Veli ile birlikte Rum diyarındaki halifeleri arasında değerlendirilen Piri Baba'nın Fatih Sultan Mehmed devrinde yaşamış Otman Baba ile benzerlikleri onun Kalenderi dervişi, ermiş bir Veli olduğu kanaatini uyandırmaktadır. Kutsal dört element simgeselliğinde, uçma veya taşıma unsuru aracına binaen bir menkabe; Seyyid Mahmud Hayrani'nin, Hacı Bektaş Veli'yi ziyareti esnasında arslana (batı yönün hayvansal remzi) bindiği, elinde yılan (kuzey yönün hayvansal remzi) müteşekkil bir kamçı taşıdığı, bu karşılaşma aşamasında, Hacı Bektaş'ın kızıl bir kayaya binerek (güney yönünün renk simgeselliği ve uçma eylemi) ve kayayı belli bir süre yürüttüğü hikâyesi anlatılır (Ocak, 2017, s. 122). Hacı Bektaş-ı Veli menkabesinde, Hacı Bektaş'ın Anadolu'ya seyahatinde güvercin donunda/kılığında geldiği ve Sulucakaraöyük'de bir taşın üstüne konduğunda ayaklarının bu taşta gömüldüğü anlatılmaktadır (Ocak, 2017, s. 125). Menkabe uçma eylemini gerçekleştiren kayanın kızıl renkte olduğu bilgisi, renk simgeselliğinde güney yönü, ateş ve kuş motifleriyle bağlantılı olduğu görülecektir. Tabiat kültü içerisinde değerlendirilen inanç motiflerinin dört element ve buna mukabil dört yönle olan ilişkilerinin tesadüfi olmaması gerektir.

11 Türklerin menâkıbname türü eserlerinde, erenlerin, pirlere çeşitli kerametlerinden bahis olunmaktadır (Ocak, 2011, s. 38-42).

12 Güneş ile ilişkilendirilen, ateşin hayvansal remzi turna olmuştur. Kimi zaman koç ve zümrüd-ü anka (İbnü'l Arabî'nin "Anka" mugrib'i marifeti hatmil-evliya" ve "Şemsî'l-magrib" adlı eserinde ifade ettiği belirtilen "Anka Allah'ın, içinde âlemin bedenini açtığı tozdan ibarettir". Bu tozun âlemin maddî ve cismanî varlığını ortaya koyduğu dolayısıyla anka, İbnü'l Arabî'de madden hayvani bir varlık değil, Hz. Adem'le özdeşleştirilmiş ve (Çoruhlu, 2014, s.16-17) insan-hayvan birlikteliği, metaforik bağlamda kişileştirilmiştir. Pir Sultan Abdal'ın bir beytinde de bu yapı, örneklendirilmiştir:

Hazret-i Şah'ın avazı
Turna derler bir kuştadır
Bakışı arslanda kaldı

Döğüşü dahi koçtadır (Melikof, 2014, s. 80; Gültepe, 2019, s. 591).

13 Sufi mistisizminde, şahin "can kuşu" olarak tanımlanır. Dolayısıyla bu kuşun sufiler tarafından, tabiatında haşin vahşiliğinin terbiye ediliş tezahürü, mürşidin şefkat altına giren itaatkâr kuş ile Kur'an'ın "Rabbine hoşnut olarak dön" (Sure, 89/27-8) ayeti, sembolik bir dille aktarılmaya çalışılmıştır. Diğer bir ifadeyle, can kuşu, nefsi-i emmarenin, nefsi-i mutmainneye dönüşmesini sağlamıştır. Bu temel görüşün süfillerinde, hâkim olduğu bilinmektedir (Schimmel, 2021b, s. 63; Ülken, 2015, 75).

Türklerde kutsal dört yön simgeselliğinde ve tabiatın dört temel unsuru içerisinde değerlendirilen su, kuzey yönünü temsil etmektedir. İslam öncesi Türk evren algısında, gök ve göğe ait unsurlar, kozmogonik ve metamorfik (dönüşüm) bir yapı içerisinde gelişim göstermiştir. Arkaik malzemelerde, kutup yıldızı ile göğün kapısı birlikteliğine vurgu yapılmıştır. Türkçe metinlerde, gök kapısının göğün kuzey yönünde olduğuna dair tespitlerde; “*Kidin tagdın bulungda, Tengri kapığı* açıldı. Şimal-*gaib* köşesinden, gök kapısı açıldı” geçmektedir (Taş, 2011, s. 222-223). Türklerde, “*Iduk Yer-sub*” (Kutsal Yer-su) sadece maddi bir varlık görünümünde değil, aynı zamanda görünmeyen yer-suyun hâkimi olan ilâhî ruhların (atalar ruhu) ve gücünde temsilieriydiler (Taş, 2011, s. 224-226; Bayat, 2012, s. 248). Diğer taraftan suyun yaratılma mitlerinde kozmos, sudan türemiştir¹⁴. Bu bahisle, su yaratılışın temel noktası ve işlevsel bir unsur olduğu görüşü evrensel bir olgudur. Bütün dinlerde neredeyse geçerliliğini koruyan malzemeler, mitolojik göstergelerin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültürlerin tarihsel süreç içerisinde inanç esaslarına sirayet eden ya da eklenen mitolojik yapının tarihsel, felsefi, sosyolojik, psikolojik, folklorik ve dini yönüyle dolayısıyla itikadi yönlerden olmak üzere kompleks bir boyut kazanmaktadır (Ocak, 2009, s. 138-139). Dört temel unsurun mitolojik kapsamı tabiat veya tabiatüstü olaylar, kozmik durum ve yaratılış olgusunun zamansal akışı içerisinde kutsala dönüşen, nakledilen ve yeniden üretilen bir anlatım özelliğine sahip olmasıdır. Söz konusu mitolojik unsurların yeni görünüşleri ve kültür içerisinde nüfuz dairesi, menşei dolayısıyla yaşama imkânı bulması, sosyolojik açıdan geçerliliğini korumaktadır (Ocak, 2009, s. 138-139). Dolayısıyla evren bütünlüğü “*materia priması*” su simgeselliğinde ve yapısında mevcut biçimlerini barındırabiliyordu (Burckhardt, 2020, s. 151). Altayların inaniş ve inanmalarında, yer yaratılmadan önce su vardı. Efsanede, Kuday ya da Ülgen’in yer yaratmak için, kendisiyle arkadaşlık eden “kişi” ye emrederek denizin dibinden toprak çıkarttığı ve sonrasında ilk insanların bir ağacın dalından meyve biter gibi türediği anlatılmaktadır (Radloff, 1986, s. 215; İnan, 2000, s. 14). İnsanoğlunun yaratılış kimyasında, erkek suyuna nutfe, kadın suyuna emşac de-

nilmektedir. “*Doğrusu biz insanı, imtihan etmek için karışık bir nutfeden (erkek ve kadının suları ile döllenen yumurtadan) yarattık da onu iştirici, görücü yaptık*” (İnsan 76/2) (Hacı Bektaş-ı Veli, 2021, s. 122). Hacı Bektaş Veli’nin, Can Baba’yı kurtarması menkıbesinde, Huda’nın kudreti ve Veli’nin velayetiyle, su ateşin karşısında serinletici, koruyucu bir yapı kazanmıştır¹⁵ (Hacı Bektaş-ı Veli, 2022, s. 325).

Hakikat Kapısı-Toprak

Muhibler (Hakikat) topluluğu, topraktanır (Hacı Bektaş-ı Veli, 2021, s. 55). Toprak simgeselliğinde, ata asıldır yani tohumdur. Ana ise köktür. Muhiblerden, “*Yüce Allah’ı nasıl buldunuz?*” Sorusuna karşı, “*Allah’ı kendimizde bildik kendi özümüzü de Allah’tan bildik*” şeklinde cevap alınmıştır (Hacı Bektaş-ı Veli, 2021, s. 55). Türklerde yer, çoğu zaman toprakla eş değer görülmüş, genel manada bütün dünyayı içine alan ve göğün karşısında bulunan ikinci kutsi bir varlık olarak düşünülmüştü. Eski Türk düşüncesinde yapı, kozmogonik bir biçimde ele alınmıştır. Göktürk yazıtlarında, “yukarıda gök ve aşağıda yağız yer yaratıldığında, ikisi arasında kişiöğlü yani insanoğlü yaratılmış”. Dolayısıyla kişiöğlü, yerle göğü birleştiren üç kutsal varlıktan biri olarak değerlendirilmektedir (Ögel, 2022b, s. 93-95). Türkler dört yönü tayin ederken, yüzlerini güneşin doğduğu doğu yönüne dönerlerdi. Oğuz Kağan destanında Kün baduşı (Gün batısı), Göktürklerde arka, geri ve kuyruk sokumu tabirleri batı yönünü niteleyen ifadeler içerisinde yer almıştır (Ögel, 2022a, s. 433-435). Hunlarda yüzün dönük olduğu yön, aydınlığın ve ateşin simgeselliğini belirten güney yönüydü. Bu aşamada batı sağda, doğu solda kalırdı. Hun hükümdarın, yılın belirli aylarında dikotomik, zıt prensipler ilkesinden anlaşılacağı üzere batı yönüne dönüp, Ay’a kurban verdiği bilinmektedir (Ögel, 2022a, s. 435).

Anâsır-ı Erbaa’ada, tabiat elemanları içerisinde dağ, taş, kaya bir başka ifadeyle toprak ve toprakla ilgili mefhumların dolayısıyla batı yönünün maden unsuruyla belirgin bir ehemmiyet kazandığı bilinmektedir. Dağ, Altın Dağ (Altun Yış) Türk kültüründe ve Göktürk devri sanatında, maden unsuruna bağlı gelişmiştir (Esin, 2004, s. 11-22). Abdal Musa Velayetnamesinde, keramet motiflerinde kut-

14 Türklerin dikotomik felsefesinde su, hayat suyu (ab-ı hayat) ve ölüm suyu olarak zıt/ikili bir halde düşünülür. Aynı şekilde, dünya modelinde kozmogonik (evren doğum) ve eskatolojik (evrenin sonu) mitlerin yansımasında görülmektedir. Mitolojik düşüncede su, biçimsiz şekil ve kaos olarak algılanmıştır. Suyun iyisi, kuzey yönün havansal remizlerinden yılan kimi kaynaklarda ejder (yilbuke) biçiminde tasavvur edilmiştir. Diğer taraftan ejderin, yılanla vahşi mandanın veya ceylanın çiftleşmesinden ortaya çıktığı bilinmektedir (Bayat, 2012, s. 248, 256-257). Tasavvuf düşüncesinde nefis, olgunluk mertebesinde şehvani (ateş) ve dünyaya ait zevklerden (hava) arınmışlığı takiben salık, Nefs-i mülheme merhalesinde veya su unsurunda, uhrevi mükâfatlardan sıyrılmış, Hakk’ın sevgisi ile bir olmuş haldedir. Artık nefis, merhaleleri kat ettikçe (cismaniyet, zulmaniyet ve kesafet azalırken), ilâhî aşkın tesirini (ruhaniyet, ve letafet artar) hissetmeye başlamış vaziyettedir. Bu mertebede salikin ruh dünyasına, Hak tarafından birtakım ilimler ilham edilir. Faydalı ilim, tevazu, tevbe, sabır, şükür, cömertlik, kanaat ve tahammüldür (Türer, 2020, s. 124-125; Uludağ, 2016, s. 274-275).

15 Hacı Bektaş-ı Veli’nin, su unsuru hakkında kerameti ve “Hünkâr” ismini alması ile ilgili, ayrıca bakınız (Hacı Bektaş-ı Veli, 2014, s. 82). Velayetnamede, Hünkâr’ın şahin donuna girmesi (Hacı Bektaş-ı Veli, 2014, s. 125), gayb (âleminden) kırk hurma, (Hacı Bektaş-ı Veli, 2014, s. 129), inkârcı topluluğa karşı gündüzü, geceye çevirmesi (kırk gün), (Hacı Bektaş-ı Veli, 2014, s. 134), yedi başlı ejderha (Hacı Bektaş-ı Veli, 2014, s. 141), inkârcı topluluğa karşı kıtlık ve kuraklık gösterilmesi (yağmurun yağmaması, çayların kuruması), ateşin yanmaması (kırk gün) (Hacı Bektaş-ı Veli, 2014, s. 149-153), güvercin donuna girme şeklinde vuku bulan kerametleri olmuştur (Hacı Bektaş-ı Veli, 2014, s. 157).

16 Hacı Bektaş-ı Veli’nin Makâlât adlı eserinde, dört grup insana tesadüf edilmiştir. Abid-rüzgâr, zahid-ateş, arif- su ve muhib-toprak olmak üzere Âdem’in tabiatın dört temel unsurundan yaratıldığı; “abidler, zahitler ve arifler dünyalık beklentileri olan topluluklardı. İçlerinde muhibler, mana kavimleridir. Muhib olanların hallerini şerh etmek çok uzun iştir ve çeşitlidir, fakat akıl ermez, gönül tatmin olmaz ve insanın sureti bunları kavramaz”. Kul Allah Teâla’ya kırk makamda erer, dost olur. Onu şeriat (rüzgâr), onu tarikat (ateş), onu marifet (su), ve onu hakikattir (toprak) bilgisine ulaşmaktadır. (Hacı Bektaş Veli, 2021, s. 67; Hacı Bektaş Veli, 2022, s. 50). Salık, Nefs-i mutmainne (toprak) mertebesinde, kalbi itmi’nân içerisinde ve Hakk’ın fillerinin tecellilerini kavrar hale gelmiştir. Bu merhalede salikin kazanmış olduğu özellikler ilmiyle amel, tevekkül, açlık, riyazet, ibadet ve tefekkürdür. Nefs-i mutmainne veya hakikat (toprak) makamında salık, bütün evrende Hakk’ın kudretini insanlarda ve eşyada görmesiyle birlikte, birtakım keşf ve kerametlere nail olur (Türer, 2020, s. 126).

sal dört yön, dört elementin unsurlarının bir arada verildiği anlaşılmalıdır (Güzel, 2019, s. 91-93). Velayetnamelerde tabiat, adeta canlı bir dille verilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla vuku bulan kerametlerin anlaşılmasında ve anlamlandırılmasında kişileştirilmiş (metamorfoz) bir yapıyla karşılaşırız. Bektaşî şairlerinden Hamdullah'da, insan yaratılışındaki dört unsurun kaynağı ve inancının göstergelerini tespit etmek mümkündür.

“Anâsırdan bir libasa büründüm

Nâr u bâd u hâk ü âbdan göründüm

Hayru'l-beşer ile cihana döndüm

Âdem ile bile bir baş idim ben” (Ocak, 2017, s. 238-239).

Tabiatın dört temel elementi, sufi mistisizminde insan mizacında veya nefsinde, hayvan remizleriyle simgeleştirilir.

“Yerinde duramayan dört hayvan çekiyor dünyanın arabasını,

Gem vur onlara ve ehlileşitirdiklerinden biri olsunlar” (Schimmel, 2021a, s. 86).

Türk kahramanlığını ve yiğitliğini tasvir eden Firdevsî (ö. 411/1020) destanı, Şâhnâme'de, kutsal dört elementin ve hayvansal remizlerini müşahede edecek yöndedir.

“Türkler savaşta erkek ejderdir,

Sulukları alev hınçları bela yağmuru,

Bayrakları, zırhları siyah demirden,

Bilekleri ve külahları demirden” (İnan, 2020b, s. 284).

Şekiller evreni içerisinde mevcut biçimler, görünürde var olan biçimin ötesinde, derin anlamlar içermektedir. Nesnenin bilinmeyen veya görünmeyen âlemi, soyut tasavvurun hakikatinde/ıdrakinde gizlidir. Nesnenin veya maddenin görünmeyen bir kuvvetin/ruhun taşıyıcısı olması dolayısıyla biçimine bürünmek her bir şeklin birden fazla görünüşler altında ortaya çıkabilme referanslarını verebilmektedir. Veliler, kutsal kişilerin keramet motifleri bu bahisle insan, hayvan, bitki ve eşya görünümünde belirebilmektedir. Eski Türklerde şaman/kamların dini ayin/ritüellerinde, i je kılıf, ana-hayvan, hayvan eşler (İnan, 2020a, s. 458) veya töz

adı verilen kılığına girilen hayvan ruhuna (Güzel, 2019, s. 104-105) sahip bir bedenleşme, şekil alma hadisesi gerçekleşir. Destanlarda bahsi geçen kahramanların, kutsiyeti düşünülen And (yemin) törenlerinde tabiatın dört elementi içerisinde değerlendirilebileceği-miz ve ruhuna inanılan taş, su, kılıç ve ok gibi mukaddes nesnelere üzerine addolunurdu (İnan, 2017, s. 69)¹⁸. “Ruh¹⁹ kavram itibarıyla, “Altay düşüncesinde yaşayan her şeye insana, hayvana, bitkiye, rüzgâra, yıldızlara, ışığa, madene hatta bazıları için yapılmış nesnelere hayat veren ve genellikle görünmeyen bir kuvvet anlamına gelmektedir” (Roux, 2021, s. 154; Beydili, 2015, s. 475-478). Ruhun görünürlüğünün ayırt edici özelliği, canlı ve cansız bir nesnenin içinde ebedi ve daimi var olmadığı dolayısıyla soyut, somut hallerde devri daim hareketi nispetinde gerçekleştiği bilgisine ulaşılabilmektedir (Gültepe ve Berkli, 2022a, s. 513).

Türklerde kutsal olarak düşünülen, tabiatın dört temel unsurun (ateş-su-yel-toprak, od-âb-bâd-hâk) ve buna mukabil inancın²⁰, İslam öncesi dönemlerden itibaren nakillerini tarihi kaynaklar vermektedir. Tesadüf edilen bilgilerde, Bizans İmparatoru Maurice adına Batı Göktürk'lerine giden ve elçilik heyetinde bulunan Theophilact Simocatta'nın, “Türklerde ateşe, fevkalade bir kudsiyet izafe ediyorlar. Aynı şekilde hava ve suyu takdis edip toprağa büyük bir önem veriyorlar” ifadelerine yer verilmektedir. “Batı Göktürk'lerin dışındaki Türklerde kutsal dört unsurun toprak, su, ateş ve ağaç şeklinde görüldüğü, bazen su, ateş, ağaç ve demir veya toprak, su, ateş, ağaç ve rüzgâr şeklinde değişen bir beşli unsurlar tasavvurunun görüldüğü de bilinmektedir” (Ocak, 2017, s. 239; Gültepe ve Berkli, 2022a, s. 1466; Çavuşoğlu, 2007, s. 129; Gökalp, 2023, s. 139). Diğer taraftan çeşitli dinlerde tanrılaştırılan bir ateş kültü inancına da rastlanmaktadır.

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Türklerde İslam öncesi, eski inanç sistemi etrafında gelişim sağlayan, kutsal dört yönün (dört bulung), dört elementin dini ve mistik kültürel bir model içerisinde özümsemiği, İslami dönemde “menkabe” veya “velâyetname”lerde cereyan etmiş olan, keramet motifleri veya tabiatüstü unsurlarla örtüştüğü yönünde kuramsal bir bakış açısı geliştirilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla eski Türk düşüncesi ve mitolojik yapı sisteminde, evren şemasında veya yaratılış

17 Bir menkibeye göre, “Sır ırmağında Topçan adlı kamin bir ayini esnasında Kezek Tağ denilen dağın tepesinde biri gök, biri kara boğa birbirine tos vurarak kavga ediyorlardı. Gök boğa, kara boğayı son derece yormuştu. Bunu gören Topçan gök boğayı vurdu, gök boğa yere yuvarlandı ve kurt suretine girip şimale doğru kaçtı. Gök boğa – kam Kecük, kara boğa ise kam Topçan idi”. Boğa kılığında iki şamanın hayvan suretinde görünümü, ruh eşlerinin bir tekâmülüdür. Menkibenin sonunda gök boğa ruhuna sahip Kecük şamanın yaralanarak yatakta yattığı bilgisi verilmektedir (İnan, 2020a, s. 459).

18 Manas destanında kahramanın And (yemin) merasiminde ruhuna inanılan taş, su, kılıç ve ok gibi mukaddes nesnelere üzerine yapıldığı örneği üzerinden, “Karatışa and etti. Taş yarılıp gitti de. Kara suyla and etti. Su kuruyup kaldı da” (İnan, 2017, s. 69). Türklerin Evrenselci iki ilke düşüncesinde, dikotomi zıt prensip unsuruyla bağlantılı, olumlu-olumsuz, koruyucu-korkutucu veya ödül-ceza şeklinde işlevsellik kazandırdığı anlaşılmalıdır (Gültepe ve Berkli, 2022b, s. 1463).

19 Eski Türklerde tör ve töz (Moğollarda - ongon) kelimelerinin mana yapısı, “ceddiala, mebbe, menşe ve asıl olmuştur. Altayların inanış ve inanmalarında, âlemi idare eden ruhlar/ilahlar iki kısımdır. Biri tözler yani ezelden mevcut olan ruhlardır. Ruhların kendi içerisinde olumlu olumsuz bir başka ifadeyle arutözler/ülgen ve karatözler/erlik olarak bir ayrımı vardır. Diğeri Yayağan neme'ler, yaratılmış ve sonradan var olmuş nesnelere. Kazakça “arvak”, Arapça “ruh”un cemi olduğu bilgisi mevcuttur. Eski Türkçede afsun, sihrî kuvvet manasında “arbağ” kelimesiyle örtüştüğü yönündedir. Türk kültürünün totemicilik nazariyesinde, ceddiala, tözüne veya menşesine inanılan kuş ve türevlerinin, hayvanların ve bitkilerin kültüne ait derin düşüncelerdir (İnan, 2020a, s. 270-273, 460; Berkli ve Gültepe, 2020, s. 447-452). İnsanda tasavvufî manada nefis (ruh), dört türdür. Bunlar; tabii nefis, nebâti nefis, hayvânî nefis ve insânî nefis veya nefis-i nâtika'dır (Türer, 2020, s. 131; Uludağ, 2016, s. 298).

20 Türkçede oğuş, uğuş, kut ya da töz Türklerde mensup olduğu boya ilişkin kavramlar, kişinin doğmuş olduğu yıla bağlı olarak on iki hayvanlı Türk takviminde, 12 aylık bir yıla denk gelen hayvansal remzi ve tabiatın dört temel unsurlarıyla bağlantılı karakterleri veya özellikleri ihtiva etmektedir (Esin, 2004, s. 11-22; İnan, 2020a, s. 628-632).

olgusunda, Türk İslam felsefesinde ve tasavvufta, tabiat (yeryüzü) ve insan, kimyasında kutsal olduğu düşünülen ve birbirine zıt (dikotomi), dört unsurdan od (ateş), hava (yel), âb (su), turâb/ hâk (toprak) vücuda geldiği yönünde, araştırmamızın kapsam dağarcığı oluşturulmaya çalışılmıştır.

Eski Türk düşünce sisteminde, evren şeması dikey ve yatay eksenli olarak tasavvur edilmişti. Dikey eksenle gök, yer ve yer altı olmak üzere üç katmanlı bir yapı benimsenmişti. Yatay eksenle yeryüzü, kutsal bilinen tabiatın dört elementini, dört yönünü, dört rengini ve dört hayvansal remzi veya karakterini teşkil eden ve simgeleyen doğu-ejder-ağaç-mavi/yeşil, batı-aslan-maden-ak, kuzey-yılan-su-kara, güney-kızıl saksağan veya kızıl kuş-ateş-kırmızı (Esin, 2001: 25-26, Esin, 2004: 119; Von Gabain, 2009: 152) bir düzen anlayışına sahipti.

Hacı Bektaş-ı Veli'nin Makâlât adlı eserinde, Âdemoğlu dört türlü nesneden bir başka ifadeyle tabiatın dört temel unsurundan meydana geldiği, bilgisine ulaşılmaktadır (Hacı Bektaş-ı Veli, 2021, s. 28-33). Abid-rüzgâr, zahid-ateş, arif-su ve muhib-toprak olmak üzere tabiatın dört temel unsurundan oluştuğuna (Hacı Bektaş Veli, 2021, s. 67; Hacı Bektaş Veli, 2022, s. 50), her bir elementin (Dört kapı) karşılığı, on özellik ile karşılaştırılmış kırk sayısına (Kırk makam) ulaşılmıştır (Uludağ, 2016, s. 40-41; Durbilmez, 2008, s. 349-350). Bu bahisle Veli'nin çalışmasında, "Şeriat Kapısı-Hava, abidler bu dört grubun birincisi ve yilden/rüzgârdan yaratılmıştır. Tarikat Kapısı-Ateş, zahidlerdir. Marifet-Kapısı-Su, arif olanlardır. Hakikat Kapısı-Toprak, muhiblerdir. İçlerinde muhibler, mana kavimleridir. Muhib olanların hallerini şerh etmek çok uzun iştir ve çeşitlidir, fakat akıl ermez, gönül tatmin olmaz ve insanın sureti bunları kavramaz. Kul Allah Teâlâ'ya kırk makamda erer, dost olur. Onu şeriat (rüzgâr), onu tarikat (ateş), onu marifet (su), ve onu hakikattir (toprak) ifadesine rastlanılmaktadır". (Hacı Bektaş Veli, 2021, s. 67; Hacı Bektaş Veli, 2022, s. 50). Sufi mistisizmde dört sayısı, kutsi bir önemi haizdir. Tanrı'ya ulaşmak dört aşamaya bölünmek veya devir etmek demektir. İnsan-ı kâmil yani olgun insan tiplemesinde dört kapı kırk makam mertebeleri nihai hedefe ulaşabilmede, Tanrı'dan vahyolunan, yasa şeriat kapısı, dar esrarlı yol tarikat kapısı, Tanrı'nın ilham ettiği bilgi marifet-kapısı ve hakikat kapısı olmak üzere hava, ateş, su ve toprak simgeselliğinde karşılık bulmaktadır (Dağlıoğlu, 2021, s. 68-69; (Schimmel, 2021a, s. 95; Schimmel, 2018, s. 45). Velâyetname-i Otman Baba'da, Fatih Sultan Mehmed'in hastalandığında Otman Baba'nın, dört selvi ağacından yakılan ateşin başında "Karanlık götürülsün ve Mehmed sağ olsun" şeklinde edilen dua ile (Ocak 2017, s. 242-243), Veli'nin kerametinde tabiatın kutsal dört elementi içerisinde, ateş (güney-kuş-kırmızı) hastalıklı ruhu sağaltma ve iyileştirici yönü ile olumlu bir özellik kazanmıştır. Hacı Bektaş Veli menkıbesinde, ateşin keramet motifi, hirkasını yakarak orman oluşturması, sema ritüeli, ateşin etrafında kırk defa dönülmesi, hırkanın küllerinin havaya savrulması, "Bu külün düştüğü yerde ağaç bitsin. Kıyamete

kadar tükenmesin" şeklinde cereyan etmiştir (Hacı Bektaş-ı Veli 2022, s. 43). Menâkıbnamelerde/Velâyetnamelerde ateş unsuru, ağırlıklı işlenen keramet motiflerindedir. Dolayısıyla, ateş, "çehar, alamet" Velilik alametlerinden birisidir (Hacı Bektaş-ı Veli 2022, s. 43). Abdal Musa Velâyetnamesi'nde, Abdal Musa bütün dervişleriyle birlikte ateşe "Hu" diyerek girer ve "Sizinle şöyle oynayalım, kim Od'un yirinde çayır bitsün. Beni sevenler yürisin" der. Abdal Musa ile birlikte bütün canlılar, dervişler, dağlar, taşlar yürüdüler (Güzel, 2019, s. 125). Menâkıb-ı Piri Baba'da ve Hünkâr Hacı Bektaş Veli'de, bahsedilen kerametlerin benzer karakterler taşıdığı bilinmektedir. Güvercin kılığına girme (ateş-güney-kırmızı), Piri Baba'nın ölümünden sonra gerçekleşmiş olduğuna dair, Menâkıb-name yazarı Hoca İbrahim'in bir fırtınada gemileri batmak üzere iken Piri Baba'nın güvercin donunda kerametinin tecelli ettiği ve bu şekilde kurtarıldığı bilgisini paylaşmaktadır (Şahin, 2022a, s. 207-212). Kutsal dört element simgeselliğinde, uçma veya taşıma unsuru aracına binaen bir menkıbede; Seyyid Mahmud Hayrani'nin, Hacı Bektaş Veli'yi ziyareti esnasında arslana (batı yönün hayvansal remzi) bindiği, elinde yılan (kuzey yönün hayvansal remzi) müteşekkil bir kamçı taşıdığı, bu karşılaşma aşamasında, Hacı Bektaş'ın kızıl bir kayaya binerek (güney yönünün renk simgeselliği ve uçma eylemi) ve kayayı belli bir süre yürüttüğü hikâyesi anlatılır (Ocak, 2017, s. 122). Hacı Bektaş-ı Veli menkıbesinde, Hacı Bektaş'ın Anadolu'ya seyahatinde güvercin donunda/kılığında geldiği ve Sulucakaraöyük'de bir taşın üstüne konduğunda ayaklarının bu taşa gömüldüğü anlatılmaktadır (Ocak, 2017, s. 125). Menkıbede, uçma eylemini gerçekleştiren, kayanın kızıl renkte olduğu bilgisi, renk simgeselliğinde güney yönü, ateş ve kuş motifleriyle bağlantılı olduğu görülecektir. Tabiat kültü içerisinde değerlendirilen, inanç motiflerinin dört element ve buna mukabil dört yönle olan ilişkilerinin tesadüfi olmaması gerekir.

Tasavvufta, dört unsur (Anasır-ı çehargane/Anasır-ı erbaa), nefs-i emmare ateşe, nefs-i levvame havaya, nefs-i mülheme suya ve nefs-i mutmainne toprağa olmak üzere, nefsin (ruh) dört mertebesi ile tabiatın dört unsuru sembolik bir dille verilmeye ve karşılaştırılmaya çalışılmıştır. Nefs-i emmare'nin ateş unsurunda, salık (kul) nefis terbiyesinde, hayvani ve şehvani arzularının etkisindedir. Bu mertebeye, tasavvuf erbabında, salikin ruh terbiyesinde olgunluğa ulaştırabilecek ilk ve erken safhadır. Bu aşama, gerçekte bir mertebeye olarak kabul görmemektedir (Türer, 2020, s. 123-124).

Nefs-i levvame (hava), tarikat erbabının ruhunu olumsuzluklardan, kötülüklerden men ettirmesi, iyiliklere yöneltmesi ve mevcut önceki kötü fiillerden arındırması, nefsin ve ruh dünyasını yeniden inşa etmesiyle başlayan bir derecelendirme (Türer, 2020, s. 123-124).

Tasavvuf düşüncesinde nefis, olgunluk mertebesinde şehvani (ateş) ve dünyaya ait zevklerden (hava) arınmışlığını takiben salık, Nefs-i mülheme merhalesinde veya su unsurunda, uhrevi mükâfatlardan sıyrılmış, Hakk'ın sevgisi ile bir olmuş halledir. Artık nefis,

merhaleleri kat ettikçe, ilahi aşkın tesirini hissetmeye başlamış vaziyettedir. Bu mertebede salikin ruh dünyasına, Hak tarafından birtakım ilimler ilham edilir. Faydalı ilim, tevazu, tevbe, sabır, şükür, cömertlik, kanaat ve tahammüldür (Türer, 2020, s. 124-125).

Salik, Nefs-i mutmainne (toprak) mertebesinde, kalbi itmi'nân içerisinde ve Hakk'ın fillerinin tecellilerini kavrar hale gelmiştir. Bu merhalede salikin kazanmış olduğu özellikler ilmiyle amel, tevekkül, açıklık, riyazet, ibadet ve tefekkürdür. Nefs-i mutmainne veya hakikat (toprak) makamında salik, bütün evrende Hakk'ın kudretini insanlarda ve eşyada görmesiyle birlikte, birtakım keşf ve kerametlere nail olur (Türer, 2020, s. 126).

Türk İslam felsefesinde Farabi'nin sudûr nazariyesinde varlık, cisimlerle ilgisi olduğu düşünülen varlıklar nefis, suret ve maddeden mevzu feleklerden hâsıldır. Cisimlerin semavi cisimler, insan, hayvan, bitki ve dört unsurdan müteşekkil âlemin, ulvi (ilk akıl) ve süflî (insan ve dört unsur) âlem olmak üzere bir âlem tasnifi ile karşılaşılmaktadır (Özden, 2018, s. 77-80).

Sonuç

Türk mitolojik düşünce sisteminde evren algısı, içerisinde mevcut etnik kültür dokusuna uygun, dünya şemasını ve sayısız özel işaretlerini barındırmaktadır. Özel işaretler, mitlerin simgesel türrevleridir. Eski Türklerin tabiatla olan birliktelikleri, sosyal yaşam koşulları, tarihi ve kültürel bilinç bir bütün olarak irdelendiğinde maddî, manevî, din, inanç ve düşünce pratiklerini ve yaratılarını sunabilmektedir. Şekiller evreni, görünürdeki maddi âlemin biçimlerini verebilir. Ancak mana âlemi bilinmeyen gizil şifrelerle çevrilidir. Dolayısıyla böyle bir evren kurgusu, mana âlemine vakıf, simgesel dili veya ifadeyi çözümlenebilmekle anlaşılacaktır. Tasavvufi yönden mana âlemi ruhani ve gizil güçle yaratılır. Şamanlar, veliler, peygamberler kendilerine Tanrı tarafından ilham edilen, yüksek manevî gücün temsilcileridirler. Velâyetnamelerde dikkati çeken keramet motifleri, salih kişilere, Allah tarafından olağanüstü haller gösterebilme kudreti olarak bahşedilen meziyetlerin veya kutsi yönlerin tabiatın kutsal dört temel unsuruyla örtüştüğü yönünde bilgiler bu minvalde geçerlik kazanmıştır. Menâkıbnameler/ Velâyetnamelerde cereyan etmiş olan tabiatüstü olayların, mitolojik ve tarihi gerçekliğin kültürel varlık katmanlarıyla örtüştüğü, dolayısıyla mit ve efsane motiflerinin, Velâyetnamelerde tasavvufi mistik yapının, Veli'ye malum olan kerametlerin doğrudan veya dolaylı bağlantıları bulunmaktadır. Türklerin dini ve kültür formları tasavvuf ile anlam evreninden ermişliğe, "veli, pir, derviş, eren" gibi manevi birçok unsurun menkabeler arasında geçmiş olduğu ve kültürel geleneğin devamı niteliğinde geliştiği anlaşılmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-G.G.; Tasarım-G.G., Y.B.; Denetleme-Y.B.; Kaynaklar-G.G.; Materyaller - G.G., Y.B.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-Y.B.; Analiz ve/ veya Yorum-G.G.; Literatür Taraması-G.G.; Yazıyı Yazan-G.G.; Eleştirel İnceleme-Y.B.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept- G.G.; Design- G.G., Y.B.; Supervision-Y.B.; Resources- G.G.; Materials - G.G., Y.B.; Data Collection and/ or Processing-Y.B.; Analysis and/or Interpretation- G.G.; Literature Search- G.G.; Writing Manuscript - G.G.; Critical Review- Y.B.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Arda, Z. C. (2013). Anadolu ve Avrupa mitolojisinde içerik ve motif karşılaştırması. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 9-14.
- Aydın, F. (2019). Uygur halk anlatılarında sayı simgeçiliği. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 44, 209-227.
- Bayat, F. (2011). *Türk mitolojik sistemi ontolojik ve epistemolojik bağlamda Türk mitolojisi 1*. Ötügen.
- Bayat, F. (2012). *Türk mitolojik sistemi kutsal dışı-mitolojik ana, Umay paradigmasında ilkel mitolojik kategoriler-iyeler ve demonoloji-2*. Ötügen.
- Berkli, Y. ve Gültepe, G. (2020). Eski Türk inançlarında tabiat kültürü: Erzurum Kazancı örneği". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi - Journal of Turkish Researches Institute*, 67, 443-454.
- Berkli, Y. (2011). *Türk sanatında Avrasya üslubunun evreleri (Avrupa ve İslam sanatına etkileri)*. Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Beydili, C. (2015). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. Yurt Kitap-Yayın.
- Boratav, P. N. (2012). *Türk mitolojisi Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin mitolojisi*. Bilgesu Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (2015). *100 soruda Türk folkloru*. Bilgesu Yayıncılık.
- Burckhardt, T. (2020). *Aklın aynası / geleneksel bilim ve kutsal sanat üzerine denemeler*. çev. Volkan Ersoy, İnsan Sanat.
- Burckhardt, T. (1995). *İslam tasavvuf doktrinine giriş*. çev. Fahreddin Arslan. Kitabevi.
- Çavuşoğlu, A. (2007). Türk-İslam kültüründe Göktanrı veya Ulu Tanrı inancı ve edebi metinlere yansımaları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 44, 123-140.
- Çaycı, A. (2019). *Anadolu Selçuklu sanatında gezegen ve burç tasvirleri*. Palet Yayınları.
- Çaycı, A. (2021). *Kutsal ve sanat*. Çizgi Kitabevi.
- Çoruhlu, Y. (2014). *Kozmolojik, mitolojik, astrolojik, dini ve edebi tasavvurlara göre Türk sanatında hayvan sembolizmi*. Kömen Yayınları.
- Dağlıoğlu, H. (2021). *Otman Baba*. Ceren Yayınevi.
- Dilek, İ. (2021). *Türk mitoloji sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Durbilmez, B. (2008). Nahçıvan Türk halk inanışlarında mitolojik sayılar. *Turkish Studies*, 3/ 7, 340-352.
- Durbilmez, B. (2009). Türk kültüründe ve fütüvvetnamelerde dört sayısı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 52, 71-85.
- Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. Kabalıcı Yayınevi.
- Esin, E. (1976). *Kuşçısı* (Türk Sanatında Atlı Doğançı İkonografisi Hakkında). *Sanat Tarihi Yıllığı*, 6, 411-452.
- Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk sanatında ikonografik motifler*. Kabalıcı Yayınevi.

- Gökalp, Z. (2023). *Türk medeniyeti tarihi*. Ötüken.
- Gültepe, G. ve Berkli, Y. (2022a). 18. yüzyıl Babür Dönemi minyatüründe Burak: Kutsal dört yön simgeselliği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 1458-1473.
- Gültepe, G. ve Berkli, Y. (2022b). Türk tasavvuf düşünce sisteminde eski Türk inançlarının izleri: Antropomorfik, zoomorfik ve kozmolojik ruh dönüşümler. 25. *Uluslararası Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları*. NEÜ Yayınları.
- Gültepe, G. (2019). Alevi-Bektaşî geleneğinde Hz. Ali: Kişileştirme ve plastik. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 66, 589-596.
- Güzel, A. (2019). *Abdal Mûsa velâyetnâmesi*. Türk Tarih Kurumu.
- Hacı Bektaş Veli. (2021). *Makâlât / Alevi Bektaşî Klasikleri 2*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Hacı Bektaş Veli. (2010). *Velayetname*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Hacı Bektaş Veli. (2022). *Velayetname*. VakıfBank Kültür Yayınları.
- İnan, A. (2020a). *Makaleler ve incelemeler I*. Türk Tarih Kurumu, 2020a.
- İnan, A. (2020b). *Makaleler ve incelemeler II*. Türk Tarih Kurumu, 2020b.
- İnan, A. (2000). *Tarihte ve bugün şamanizm materyaller ve araştırmalar*. Türk Tarihi Kurumu Basımevi.
- İnan, A. (2017). *Türkoloji ders notları*. Altınordu Yayınları.
- Küçük, M. A. (2013). Türk destanlarında "sayı" motifinin dinî yansımaları. *Gazi Türkiyat*, 13, 91-109.
- Melikoff, I. (2014). Bektaşî-Aleviler'de Ali'nin Tanrılaştırılması". *Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz. Ali*. Hazırlayan: Ahmet Yaşar Ocak, Türk Tarih Kurumu.
- Ocak, A. Y. (2009). İslâm'ın temel inançları etrafında oluşan "mitolojik" kültür: "İslâm mitolojisi" yahut İslâm ilahiyatının ihmal edilmiş önemli bir sorunsalı (Bir "mise-en-question" denemesi). *Milel ve Nihal İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 6/1, 137-163.
- Ocak, A. Y. (2017). *Alevi ve Bektaşî inançlarının İslam öncesi temelleri*. İletişim Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2020). *Osmanlı İmparatorluğunda marjinal sufilik: Kalenderiler XIV-XVII. yüzyıllar*. Timaş Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2016a). Kültür tarihi kaynağı olarak evliya menâkıbnâmeleri XV-XVII. yüzyıllar. Timaş Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2011). *Sarı Saltık popüler İslam'ın Balkanlar'daki destani öncüsü (XIII. yüzyıl)*. Türk Tarih Kurumu.
- Ocak, A. Y. (2021). *Tasavvuf, velayet ve kâinatın görünmez yöneticileri tarihsel sosyolojik ve eleştirel bir Yaklaşım*. Alfa, 2021.
- Ocak, A. Y. (2016b). *Yeniçağlar Anadolu'sunda İslam'ın ayak izleri: Osmanlı dönemi makaleler-araştırmalar*. Kitap Yayınevi.
- Ögel, B. (2022a). *Türk kültür tarihine giriş I*. Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, B. (2022b). *Türk kültür tarihine giriş II*. Türk Tarih Kurumu.
- Özden, H. Ö. (2018). İslâm felsefesi tarihi. Bilge Kültür Sanat.
- Radloff, W. (1986). *Sibiryadan seçmeler*. çev. Ahmet Temir, Kültür Bakanlığı.
- Roux, J. P. (2021). *Türklerin ve Moğolların eski dini*. çev. Aykut Kazancıgil, Dergah Yayınları.
- Sagalayev, A. M. (2017). *Ural-Altay mitolojisinde arketipler ve semboller*. çev. Ali Toraman, Bilge Kültür Sanat.
- Schimmel, A. (2021a). *Sayıların gizemi*. çev. Mustafa Küpüşoğlu, Alfa Yayınları.
- Schimmel, A. (2021b). *Tanrı'nın ayetlerinin çözümlenmesi İslam'a fenomenolojik bir yaklaşım*. çev. Ekrem Demirli, Albaraka Yayınları.
- Schimmel, A. (2018). *Tasavvuf notları*. çev. Dilara Yabul, Sufi Kitap.
- Karamustafa, A. T. (2020a). *Tanrının kuraltanımız kulları/İslam dünyasında derviş toplulukları 1200-1550*. Yapı Kredi Yayınları.
- Karamustafa, A. T. (2020b). *Tasavvufun oluşumu*. Çev. Nagihan Doğan.
- Şahin, H.. (2020a). *Dervişler ve sufi çevreler klasik çağ Osmanlı toplumunda tasavvufi şahsiyetler*. Alfa Yayınları, 2022a.
- Şahin, H. (2020b). *Dervişler, fakihler, gaziler / erken Osmanlı Döneminde dini zümreler (1300-1400)*. Yapı Kredi Yayınları.
- Taş, İ. (2011). *Türk düşüncesinde kozmogoni-kozmojoloji*. Kömen Yayınları.
- Türer, O. (2020). *Ana hatlarıyla tasavvuf tarihi*. Ataç Yayınları.
- Uludağ, S. (2014). Osmanlı Dönemi tasavvuf düşüncesinin bazı temel kaynakları. *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler Kaynaklar-Doktrin- Ayin ve Erkan-Tarikatlar-Edebiyat-Mimari-İkonografi-Modernizm*. haz. Ahmet Yaşar Ocak. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Uludağ, S. (2016). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. Kabalıcı Yayıncılık.
- Ülken, H. Z. (2015). *İslam felsefesi eski Yunan'dan çağdaş düşünceye doğru*. Doğu Batı Yayınları.
- Von Gabain, A. (2009). Renklerin sembolik anlamları. *Türkoloji Makaleleri*. çev. Yusuf Gedikli, Bilgeoğuz, 149-159.

Structured Abstract

In the ancient Turks, the concept of the sacred four elements and four directions was reflected in the belief structure as well as it gained a mythological character. It is necessary to evaluate the connections of the works in the genre of mythology, legend, epic and fairy tale, which are tried to be put forward in Turkish culture, with works such as velayetname, menakibname, as a whole of the elements of symbolized value judgments that contain various knowledge, thought, behavior patterns and traditional texture.

The Door of Shariah-Air

Depending on the quadruple system of natural elements, sometimes water, fire and earth have become more prominent among the five elements, while air, wood, iron, sun, moon have varied according to their place and time (Ocak, 2017, p. 39). The basic principle of orientation in the Turks was the east, which is the direction in which the sun rises. For this reason, the Turks would turn their faces to the east and then determine the right, left and the directions behind them (Ögel, 2022a, p. 427).

In Turkish, the word “yel” is often used together with the well-known word meaning of air and wind. The wind has been in a variable direction in its seasonal or temporal cycle. As a matter of fact, the blowing of the wind has led to constant air change and the emergence of various states (Bayat, 2012, pp. 166-167). In folk beliefs, the yel or wind, which has a functional feature of natural elements, has been envisioned as “Yel Ana” (Mother Wind) and “Yel Baba” (Father Wind), and it has taken on a mythological or divine identity. It is known that this structure has evolved into the identity of mythological beings, eren or evliya (saint) among Turkmens with the Islamic period, and the turbahs (shrines or delubrams) (Boz Geyikli and Yel Baba) and places of visit have been respected (Bayat, 2012, p. 169).

According to Haji Bektash Veli’s work Makâlât, humankind consists of four kinds of objects, in other words, four basic elements of nature. Believers are shown in four groups, and the characteristics of each group as well as the work they have to do are listed. The Abids are the first of these four groups and were created from the wind/yel. The formation of Adam from the four basic principles of nature, the division of his children into four groups and the leaving of the group to four types of worship, the mention of four doors, forty stations and the topic of the forty stairs explain the conceptual structure that can lead human beings to God. (Hacı Bektaş-ı Veli, 2021, p. 28).

The Door of Tariqah-Fire

Fire, which corresponds to the symbolism of the sacred four directions in the Turks and is included in the four basic elements of nature, represents the southern direction. The origin or fundamental element in the creation of human beings is fire. In this mindset, the place where the human soul will reach after the body is the divine fire in heaven (Ocak, 2017, p. 247). In the symbolism of the sacred four directions, fire is a supernatural motif in Velayetname-i Otman Baba, from a sufistic point of view. It is believed that Veli had the ability to dominate natural forces in the realization of various natural events, as he rode on a cloud in the miracles or supernatural events he performed, whipped lightning for himself, caused storms, made rain, lighted fires with great size in the place where he and his abdals (wandering dervish) were together, and the fires whirled around him. There are findings that mastering the forces of nature is achieved by a soul that is not afraid of fire and enters into a body that will display power or miracles (Ocak, 2017, p. 169).

The Door of Ma’rifah-Water

Water, which is considered in the symbolism of the sacred four directions in the Turks and within the four basic elements of nature, represents the northern direction. In the pre-Islamic Turkish perception of the universe, the sky and the elements of the sky developed in a cosmogonic and metamorphic structure. In archaic materials, the unity of the pole star and the gate of the sky is emphasized.

In the dichotomous philosophy of the Turks, water is considered as the water of life (ab-ı hayat) and the water of death in an opposite/binary way. Likewise, it is seen in the reflection of cosmogonic (universe birth) and eschatological (end of the universe) myths in the world model. In mythological thought, water is perceived as formless shape and chaos. The owner of the water is envisioned as a snake from the animal remnants of the northern direction, and in some sources as a dragon (yilbüke) (Bayat, 2012, p. 248, 256-257). In the chemistry of the creation of human beings, men’s water is called nutfe and women’s water is called emshac. “Indeed, we created humans from a mixed nutfe (an egg fertilized with the waters of a man and a woman) to test them, and made them hearers and seers” (İnsan 76/2) (Hacı Bektaş-ı Veli, 2021, p. 122). In the story of Haji Bektash Veli’s rescue of Can Baba, with the power of Huda and the guardianship of Veli, the water gained a cooling and protective structure in front of the fire (Hacı Bektaş-ı Veli, 2022, p. 325).


The Door of Haqiqah-Earth

In the Turks, the earth has been often seen as equivalent to the soil, and in general terms, it is thought of as a second sacred entity that encompassed the whole world and was located against the sky. When the Turks determined the four directions, they turned their faces to the east where the sun rose. Four groups of people are encountered in Haji Bektash Veli’s work called Makâlât. It is said that Adam was created from the four basic elements of nature: abid-wind, zahid-fire, arif-water and muhib-earth; “The Abids, Zahids and Arifs are people with worldly expectations. Among them, the muhibs are the tribes of meaning. It is a very long task and varied to explain the state of those who are muhibs, but the mind does not reach them, the heart is not satisfied with them, and the image of human does not comprehend them.” A servant attains to Allah Almighty at forty stations and becomes a friend. Ten of them are shariah (wind), ten are tariqah (fire), ten are ma’rifah (water), ten are haqiqah (earth) (Hacı Bektaş Veli, 2021, p. 67; Hacı Bektaş Veli, 2022, p. 50).

The text of the article, within the framework of the title of “The Mythological Connections of the Four Sacred Elements and the Four Directions in the Old Turkish Belief System: The Miracle Motifs in Velâyetnames Four-Doors Forty Stations”, will reflect a sociological and historical fact of the Turkish-Islamic culture, pre-Islamic basic beliefs and traditions in the context of mythological elements and motifs.

Osmaniye Yahya Mazlum Halk Eğitim Merkezi'nde Bulunan Dokuma Atölyesinde Dokunan Düz Dokuma Örnekleri

Samples of Flat Weaving Woven in The Kilim Weaving Workshop at Osmaniye Yahya Mazlum Public Education Center

Semra KILIÇ KARATAY 

Aksaray University, Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, Aksaray, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 24.01.2024
Revizyon Talebi/Revision: 04.04.2024
Requested: 04.04.2024
Son Revizyon/Last Revision: 04.06.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 05.09.2024
Yayın Tarihi/Publication Date: 25.09.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Semra Kılıç KARATAY
E-mail: semra.kilic@hotmail.com

Cite this article as: Karatay, K. S. (2024). Samples of Flat weaving woven in the kilim weaving Workshop at Osmaniye Yahya Mazlum Public Education Center. *Art and Interpretation*, 44, 79-88.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Öz

Düz dokuma örnekleri desenli veya desensiz dokunabilmektedir. Desenler genellikle dokuma yapılırken farklı atkı ipliklerinin kullanılması ile elde edilmektedir. Düz dokumalarda desen farklı renkteki atkı ipliklerinin cicim veya zili tekniğinde olduğu gibi çözgü üzerine sarılması ile oluşturulduğu gibi atkıların ilikli veya diğer kilim dokuma tekniklerinde olduğu gibi motifin bitiş yerinden dönmesi veya birbiri ile geçiş yapması ile de elde edilebilmektedir. Dokumalar eski zamanlarda genel olarak evlerde yapılmaktaydı. Son yıllarda il ve ilçelerde daha çok meslek edindirme adı altında resmi kurumlarca açılan kurslarda dokuma sanatı devam ettirilerek hem canlılığını korumakta hem de gelecek nesillere aktarılmaktadır. Çalışmada konu olarak Osmaniye Yahya Mazlum Halk Eğitimi Merkezi Müdürlüğünde dokunan düz dokuma örnekleri olan kilim ve cicim gibi örnekleri ele alınmış olup kullanılan malzemeler, kaliteleri ve dokuma amaçlarına dair bilgiler toplanmıştır. Alan çalışması olarak belirlenen araştırma da ses kaydı, video çekimi ve sözlü görüşmeler yapılarak elde edilen dokumalar görselleri ile birlikte çalışma içerisinde verilerek elde edilen bilgilerin literatüre girmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dokuma, Osmaniye, kilim, ip, çözgü

ABSTRACT

Plain weaving samples can be woven with or without patterns. Patterns are generally obtained by using different weft threads while weaving. In plain weaving, the pattern can be obtained by wrapping weft threads of different colors on the warp, as in the cicim or zili technique, as well as by turning the wefts from the end of the motif or interlacing with each other, as in buttonhole or other kilim weaving techniques. In ancient times, weaving was generally made at home. In recent years, the art of weaving is continued in the courses opened by official institutions under the name of providing more professions in provinces and districts, and it both preserves its vitality and is transferred to future generations. In the study, plain weaving samples such as kilim and cicim, which are woven in Osmaniye Yahya Mazlum Public Education Center Directorate, were discussed and information about the materials used, their quality and weaving purposes were collected. In the research, which is determined as a field study, it is aimed to transfer the information obtained in the study together with the visuals of the weavings obtained by audio recording, video shooting and oral interviews.

Keywords: Weaving, Osmaniye, rug, thread, warp

Giriş

Dokuma sanatı yüzyıllardır insanoğlunun ısınmasında, ikamet ettikleri ev, çadır veya barınaklarda yer ve duvar yaygısı olarak kullanılan en önemli günlük eşyalardan biri olmuştur.

Dokumalar halı ve düz dokuma olmak üzere farklı gruplarda incelenebilmektedir. Havlı olarak dokunan halı dokumaların ömrü düz dokuma örneklerine göre daha uzun olduğu görüşü yaygındır. Düz dokumalar kilim, cicim veya zili gibi farklı tekniklerle dokunabilmektedir. Düz dokumalarda dokuma ismini dokunduğu teknikten almaktadır.

Göçebe hayatının vazgeçilmez olan kilimler, dokuyucunun duygularını, düşüncelerini, yanlışlarını, yüreğini yansıtan toplumsal bir değerdir. Kilimler, kullanım alanları ve dokuma teknikleri dışında ayrıca bir sembol olarak da kullanılmıştır (Sağ, 2012, s. 117).

İnsanoğlu yaşadığı dönemlerde doğanın tüm kaynaklarından yararlanarak ihtiyaçlarını karşılamışlardır.

El sanatlarımızda insanların ihtiyacı sonucu ortaya çıkmış daha sonra sanat dallarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Toplumlar tarafından icra edilen el sanatları gelenekselleştirilerek gelecek nesillere aktarılmıştır.

Geleneksel anlamda el emeğine dayalı üretimde üretimi yapan, (ürünü emeği ile üreten) o alanda toplumsal ve mesleki anlamda bir statü kazanmış ve bu nedenle el sanatı ürün olarak anılan üretimde, ürün - üreten ilişkisi ürüne yansımıştır (Öztürk, 2005: 71).

Gelenekler, geçmişten alınan birikimlerin yaşanılan dönem şartlarına uygun olarak devam ederek geleceğe aktarımıdır. Süreç içerisinde gelişerek çevre şartlarına göre değişimler gösteren el sanatları, ortaya çıktığı toplumun duygularını, sanatsal beğenilerini ve kültürel özelliklerini yansıtarak "geleneksel" niteliklerini kazanırlar (Beğiç, 2017, s. 19).

Ait olduğu bölgelere ve dönemlere göre çeşitlilik gösteren dokuma, ait olduğu kültürü yansıtmasıyla birlikte o toplumun sanat ve estetik değerinin yanı sıra kültürel yapısını, gelenek ve göreneklerini yansıtmaktadır (Öngen, 2016, s. 60).

Dokuma teknikleri, kullanılan araçlara göre üç grupta incelenir. Bunlar çarpana dokumaları, kirkitli dokumalar ve mekikli dokumalardır. Kirkitli dokumalar; düz ve havlı dokumalar diye kendi arasında ayrılırken, mekikli dokumalar ise bezayağı, dimi ve saten örgülerinden meydana gelmektedir (Üner ve Akpınarlı, 2019, s.135).

Halı ve kilim dokumacılığı nesilden nesle aktarılmış ve bugünde varlığını koruyabilen bir sanatımızdır. Kültür tarihimize baktığımızda kendi içinde dönemlere ayrılmakta olup her dönemin dokumalarının desen ve renk kompozisyonu bakımından zenginliğini gösteren dokuma örnekleri bize tarihimiz ve kültürümüz hakkında önemli bilgiler vermektedir (Kılıç Karatay, 2021 s. 8).

Düz dokuma örnekleri desenli veya desensiz dokunabilmektedir. Desenler genellikle dokuma yapılırken farklı atkı ipliklerinin kullanılması ile elde edilmektedir. Düz dokumalarda desen; farklı renkteki atkı ipliklerinin motifi bitiş yerinden dönmesi veya birbiri ile geçiş yapması ile elde edilebilmektedir.

Anadolu'da, dokuma teknikleri arasında en yaygın kullanılan kilim dokumadır. Kilim terimi, desenlere bağlı kalarak atkı ve çözümlü iplik sistemleriyle dokunan bir dokuma türüdür (Uğurlu, 1997, s. 1009).

Dokumacılık, yapıldığı bölgenin sosyo kültürel ve sosyo ekonomik şartlara göre biçimlenir. Geleneksel el sanatları örneklerinden olan dokumacılık sanatı Anadolu'nun kendine özgü özellikleriyle ve farklı kültürlerle beslenmektedir (Yeşilbaş, 2011, s. 112).

Yurdumuzda düz dokuma yüzyıllardır yapılmaktadır. Dokumalar ilk zamanlarda aile ekonomisine katkı sağlayan önemli gelir kaynaklarından olduğu için her evde dokuma yapılmakta idi. İş bulma imkanının az olduğu dönemlerde icra edilen maddi olarak getiri sağlayan önemli sanat dallarımızdan olduğu bilinmektedir. Fakat zamanla gelişen teknoloji, sanayileşme gibi etkenler sonucunda iş

bulma alanlarının genişlemesi, daha az zaman isteyen iş alanlarına insanların yönelmesi ve kadınların özellikle farklı alanlarda iş bulma oranının yükselmesi ile dokuma yapan kişilerde sayının önemli derece de azaldığı görülmektedir. Günümüzde eskiye göre önemini yitiren dokuma sanatımız daha çok kırsal alan olarak bilinen köy ve kasabalarda yapılmaktadır. Nedeni iş imkanlarının il ve ilçe merkezlerine göre daha az olmasıdır.

El sanatlarına olan ihtiyacın azalması, satışı durdurmuş, bunun sonucu olarak ise usta çırak ilişkisi altında bu el sanatlarını öğrenme talebini oldukça düşürmüştür (Berkli, Zencirkıran, 2019: 48). Geleneksel el sanatlarının yaşatılması, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması için hem dünyada hem de Türkiye'de önemli çabaların olduğu bilinmektedir (Mercin, 2010 s. 92).

El dokumacılığının yok olup gitmemesi için öncelikle üretilen ürünlerin iç ve dış pazarda tanıtımlarının en iyi şekilde yapılması ve bu ürünlere üreticiyi üretime teşvik edecek düzeyde bir Pazar payı sağlamak gerekmektedir. Çünkü el dokumalarının üretimi zaman alan ve sınırlı miktarlarda üretilen özel ürünlerdir (Önlü, 2010 s. 58).

Dokumalar evlerde, atölyelerde veya resmi kurumlar tarafından açılan kurslarda yıllardır dokunmaktadır. Evlerde dokumalar bitme noktasına gelse de özel kişi veya şirketlere ait dokuma atölyeleri devam etmektedir. Resmi kurumlarda yıllardır meslek edindirme adı altında dokuma ve diğer el sanatları kurslarına önem verilmekte her yıl düzenli olarak farklı branşlarda kurslar açılmaktadır Açılan kurslarda Usta öğreticiler belli bir sayıya ulaşan öğrenci sayısına göre kurslar açarak yeni ustalar yetiştirmektedir. Yıllardır el sanatları kurslarına önem vererek gelecek nesillere aktarma çabası içerisinde bulunan belli başlı resmi kurumlar arasında halk eğitim merkezleri, çıraklık eğitim merkezleri ve belediyelere ait meslek edindirme kursları yer almaktadır. Bu kurslar öncelikle valilikten onay alınması ve belli öğrenci sayısına ulaşılması durumunda belediyenin, halk eğitim merkezi veya çıraklık eğitim merkezi bünyesinde açılmaktadır. Kursların yerlerini yine kurumlar belirlemekte olup farklı bina veya iskan yerlerinde olduğu gibi kendi binası içerisinde de açılabilir.

Yıllardır sanatlarımızın yaşatılması konusunda büyük emek veren halk eğitim merkezlerine Osmaniye Halk Eğitim Merkezi örnek verilebilir. Halk eğitim merkezince açılan birbirinden farklı kurslarla insanlara eğitim hakkı verilerek bir meslek sahibi olma şansı verilmektedir. Bu meslek dallarına halk eğitim merkezi binasında açılan ve 1960 yılından beri talep gören dokuma kursu önemli örnekler arasında yer almaktadır. Özellikle kadınların meslek edinme, maddi kazanç elde etme, dokuma ürünlerine olan ihtiyacın karşılanması açısından halk eğitim merkezlerinde açılan kurslar önemlidir.

Osmaniye 24 Ekim 1996 yılında il olmuştur. Adana'ya bağlı ilçe iken Yahya Mazlum Halk Eğitimi Merkezi Müdürlüğü ilk olarak 1968 yı-

linda Hükümet Konağında açılmış daha sonra farklı kiralık binalarda hizmet vermiş bugün ise kendi binasında hizmet vermektedir. Örgün olarak eğitim veren merkezin amacı hiç eğitim görmemiş veya belli bir seviyeye kadar eğitim almış bireylere yaşamları boyunca gerekli olan bilgi, beceri ve bireylerin isteği doğrultusunda mesleklerde ustalık kazandırarak meslek edindirmek olup eğitimleri genellikle örgün olarak devam etmektedir. Bireylere edindirilen meslekler sayesinde ekonomik, kültürel ve toplumsal olarak gelişim sağlamak halk eğitim merkezinin amaçları arasındadır.

Osmaniye halk eğitim merkezinde 1990 yılından beri aktif olan halı ve kilim dokuma kursları açılmaktadır. Açılan kurslarda dokumacılar kızlarının, oğullarının, evinin ihtiyaçları olan veya sipariş almış oldukları dokumaları yapmaktadırlar. Dokumalarda kullanılan dokuma ipliği, atkı, çözüğü veya diğer tüm malzemeler halk eğitim merkezi tarafından ücret karşılığında tedarik edilmektedir.

Dokumalarda kullanılan ipler tamamında yün olup, doğal boyama malzemeleri ile renklendirilmektedir. Öncesinde atölye içerisinde ipler dokumacılar tarafından yapıldığı fakat günümüzde ise hazır olarak dışardan sipariş edilmektedir. Nedeni ise atölyelerde yerlerin dar olması, doğal boyalarda kullanılan malzemelerin pahalı olması ve renklendirilmesinde boyama işleminin çok zaman almasıdır. Dokumalarda kullanılan çözüğü, atkı ve dokuma ipleri sipariş olarak getirilmekte ve yine bu işlemlerde halk eğitim merkezi bünyesinde uzman kişiler ilgilenmektedir. Açılan kurslarda resmi olarak görevlendirilen ve ek ders ücret karşılığında derse giren usta öğreticiler bulunmaktadır. Usta öğreticiler sadece Osmaniye Yahya Mazlum Halk Eğitimi Merkezi Müdürlüğünde değil ülkemizde her ilde bulunan resmi kurumlar tarafından açılan kurslarda örgün olarak eğitim veren eğitmenler olarak bilinmektedir.

Dokumaların desenine, kalitesine ve ebatlarına dokuyucular karar vermektedir. Halk eğitim merkezi bünyesinde açılan kurslar atölyelerde devam etmektedir. Dokumalar dokunurken halk eğitim merkezince görevlendirilen usta öğreticiler dokumaların çözgüsü, kalitesi ve desen takibi gibi dokuma öncesi ve dokumaların dokunma süreci ve sonrasında gerekli olan bütün işlemlerle bire bir ilgilenmektedir.

Osmaniye Yahya Mazlum Halk Eğitimi Merkezi Müdürlüğünde Dokunan Dokumalarda Kullanılan Araç Ve Gereçler;

Dokuma Tezgahı: Dokumalar genellikle demir germe tezgahlarda dokunmaktadır. Tezgah dokuma yapmak için çözgülerin atıldığı alt ve üst leventleri olan alettir. Kırkıtli dokumalarda germe ve sarma tezgahlar kullanılmaktadır.

Dokuma tezgahları, her iki başında dört köşeli kalınca birer kiriş bulunan ve çözgü iplerinin yerden biraz yüksekte yatay olarak enlemesine gerildiği çerçevelerdir. M.Ö 2000 yılında dikey tezgahlar görülmeye başlar. Fakat bunlar yatay tezgahların yerini tutamamışlardır (Oyman Büken, 2005 s. 66).



Görsel 1.

Dokuma tezgahı (Kılıç Karatay, 2023)

Dokuma tarağı (Kirkıt): Halk dilinde kirkıt olarak da bilinen dokuma tarağı, dokuma yapılırken desen oluşturmak için atılan desen ipliklerinin sıkıştırılmasında kullanılan dişli metal alettir. Sap kısmı tahta olan kirkitin tamamında metal olan örnekleri de mevcuttur.



Görsel 2.

Dokuma Tarağı (Kirkıt) (Kılıç Karatay, 2023)

Dokuma İpi: Dokumalarda desen oluşturmak için kullanılan doğal boyar maddelerle renklendirilen kirmen, çıkırık veya iğ ile eğrilmiş yün iplerdir. Boyanmış kelep halindeki ipler halk dilinde melik diye bilinen küçük yumaklar haline getirilerek kullanılmaktadır.



Görsel 3.

Dokuma ipi kelep hali (Kılıç Karatay, 2023)

**Görsel 4.**

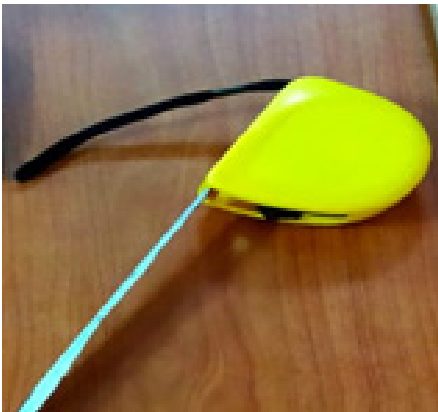
Dokuma ipi atkı (melik) hali (Kılıç Karatay, 2023)

Çözgü: Dokuma tezgahlarında alt ve üst leventlere atılan iki veya bazen de dört katlı olarak bükülmüş iplerdir.

**Görsel 5.**

Çözgü ipi (Kılıç Karatay, 2023)

Metre: Dokumaların çözülmesi ve sonrasında dokuma esnasında kalitelerini ölçmek için kullanılmaktadır. Metrenin yerine mezura da kullanılmaktadır.

**Görsel 6.**

Metre (Kılıç Karatay, 2023)

**Görsel 7.**

Mezura (Kılıç Karatay, 2023)

Osmaniye Yahya Mazlum Halk Eğitimi Merkezi Müdürlüğünde Dokunan Dokuma Örnekleri Ve Genel Özellikleri:

Düz dokuma örnekleri metal germe tezgahlarda dokunmaktadır. Dokuma örnekleri çoğunlukla yer yaygısı, yastık ve çanta olarak dokunmaktadır. Dokumaların kaliteleri on cm olarak incelendiğinde eninde 28, boyunda ise 30 sıra düğüm olup tamamında yün ip kullanılmaktadır. Dokumaların desen kompozisyonunda yöreye ait motiflerin yanısıra farklı bölgelerde dokunan dokuma örneklerindeki motiflerde kullanılarak elde edilen yeni özgün desen tasarımları kullanılmıştır.

**Görsel 8.**

Örnek 1. Çul dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 1

Dokunduğu Yer: Yahya Mazlum Halk Eğitimi

Ebatları;

En: 85cm **Boy:** 125 cm

Kalite: 28X30

Yöredeki İsmi: Çul

Dokunduğu Yılı: 2015

Hammaddesi: Yün

Kullanılan Motifler: Kúpeli, Kúrt Ağzı, Kartopu.

Türü: Kilim



Görsel 9.

Örnek 2. Çul dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 2

Dokunduğu Yer: Yahya Mazlum Halk Eğitimi

Ebatları;

En:100 cm **Boy:** 165 cm

Kalite: 28X30

Yöredeki İsmi: Çul

Dokunduğu Yıl: 2015

Hammaddesi: Yün

Kullanılan Motifler: Bukağı, Kurt Ağzı, su yol

Türü: Kilim



Görsel 10.

Örnek 3. Çul dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 3

Dokunduğu Yer: Yahya Mazlum Halk Eğitimi

Ebatları;

En: 100 cm **Boy:** 180 cm

Kalite: 28X30

Yöredeki İsmi: Çul

Dokunduğu Yıl: 2020

Hammaddesi: Yün

Kullanılan Motifler: Bukağı, Kurt Ağzı,Pıtrak

Türü: Kilim



Görsel 11.

Örnek 4. Çul dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 4

Dokunduğu Yer: Yahya Mazlum Halk Eğitimi

Ebatları;

En: 90 cm **Boy:** 167 cm

Kalite: 28X30

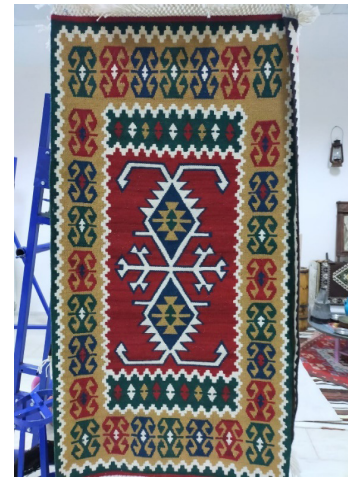
Yöredeki İsmi: Çul

Dokunduğu Yıl: 2020

Hammaddesi: Yün

Kullanılan Motifler: Baklava, elibeline, suyolu

Türü: Kilim



Görsel 12.

Örnek 5. Çul dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 5**Dokunduğu Yer:** Yahya Mazlum Halk Eğitimi**Ebatları;****En:** 150 cm **Boy:** 200 cm**Kalite:** 28X30**Yöredeki İsmi:** Çul**Dokunduğu Yıl:** 2015**Hammaddesi:** Yün**Kullanılan Motifler:** Kurt Ağzı, Bukağı, Elibelinde**Türü:** Kilim**Görsel 13.**

Örnek 6. Çul dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 6**Dokunduğu Yer:** Yahya Mazlum Halk Eğitimi**Ebatları;****En:** 140cm **Boy:** 210 cm**Kalite:** 28X30**Yöredeki İsmi:** Çul**Dokunduğu Yıl:** 2019**Hammaddesi:** Yün**Kullanılan Motifler:** Küpeli, Kürt Ağzı, Kartopu.**Türü:** Kilim**Görsel 14.**

Örnek 7. Çul dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 7**Dokunduğu Yer:** Yahya Mazlum Halk Eğitim**Ebatları;****En:** 120 cm **Boy:** 185 cm**Kalite:** 28X30**Yöredeki İsmi:** Çul**Dokunduğu Yıl:** 2018**Hammaddesi:** Yün**Kullanılan Motifler:** Küpeli, Kürt Ağzı, Kartopu.**Türü:** Kilim**Görsel 15.**

Örnek 8. Yastık dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 8**Dokunduğu Yer:** Yahya Mazlum Halk Eğitimi**Ebatları;**

En: 50 cm **Boy:** 100 cm

Kalite: 28X30

Yöredeki İsmi: Yastık

Dokunduğu Yıl: 2020

Hammaddesi: Yün

Kullanılan Motifler: Çengel, Kürt Ağzı, Elibelinde

Türü: Kilim



Görsel 16.

Örnek 9. Yolluk dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 9

Dokunduğu Yer: Yahya Mazlum Halk Eğitimi

Ebatları;

En: 85cm **Boy:** 125 cm

Kalite: 28X30

Yöredeki İsmi: Yolluk

Dokunduğu Yıl: 2021

Hammaddesi: Yün

Kullanılan Motifler: Küpeli, Kürt Ağzı, Kartopu.

Türü: Kilim



Görsel 17.

Örnek 10. Yolluk dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 10

Dokunduğu Yer: Yahya Mazlum Halk Eğitimi

Ebatları;

En: 85cm **Boy:** 125 cm

Kalite: 28X30

Yöredeki İsmi: Yolluk

Dokunduğu Yıl: 2021

Hammaddesi: Yün

Kullanılan Motifler: Koç boynuzu, Göz, Çengel

Türü: Kilim



Görsel 18.

Örnek 11. Çanta dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 11

Dokunduğu Yer: Yahya Mazlum Halk Eğitim

Ebatları;

En: 30cm **Boy:** 40 cm

Kalite: 28X30

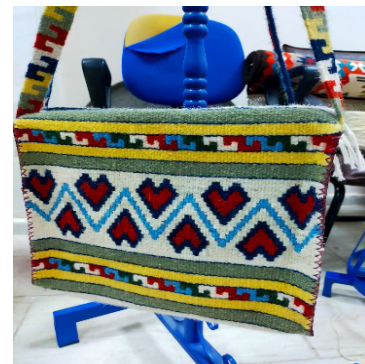
Yöredeki İsmi: Kilim Çanta

Dokunduğu Yıl: 2022

Hammaddesi: Yün

Kullanılan Motifler: Bereket, Koç boynuzu, göz

Türü: Kilim



Görsel 19.

Örnek 12. Çanta dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 12**Dokunduğu Yer:** Yahya Mazlum Halk Eğitim**Ebatları;****En:** 30cm **Boy:** 40 cm **Kalite:** 28X30**Yöredeki İsmi:** Kilim Çanta**Dokunduğu Yıl:** 2022**Hammaddesi:** Yün**Kullanılan Motifler:** Kalp, su yolu**Türü:** Kilim**Görsel 20.**

Örnek 13. Çanta dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 13**Dokunduğu Yer:** Yahya Mazlum Halk Eğitim**Ebatları;****En:** 30cm **Boy:** 40 cm **Kalite:** 28X30**Yöredeki İsmi:** Kilim Çanta**Dokunduğu Yıl:** 2022**Hammaddesi:** Yün**Kullanılan Motifler:** Kalp, Çengel, Su yolu**Türü:** Kilim**Görsel 21.**

Örnek 14. Çanta dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 14**Dokunduğu Yer:** Yahya Mazlum Halk Eğitim**Ebatları;****En:** 40 cm **Boy:** 40 cm**Kalite:** 28X30**Yöredeki İsmi:** Kilim Çanta**Dokunduğu Yıl:** 2022**Hammaddesi:** Yün**Kullanılan Motifler:** Bereket, Çengel, Su yolu**Türü:** Kilim**Görsel 22.**

Örnek 15. Çanta dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 15**Dokunduğu Yer:** Yahya Mazlum Halk Eğitim**Ebatları;****En:** 30cm **Boy:** 40 cm **Kalite:** 28X30**Yöredeki İsmi:** Kilim Çanta**Dokunduğu Yıl:** 2022**Hammaddesi:** Yün**Kullanılan Motifler:** Bereket, Çengel, Su yolu**Türü:** Kilim**Görsel 23.**

Örnek 16. Çanta dokuma (Kılıç Karatay, 2023)

Örnek 16**Dokunduğu Yer:** Yahya Mazlum Halk Eğitim**Ebatları;****En:** 30 cm **Boy:** 40 cm **Kalite:** 28X30**Yöredeki İsmi:** Kilim Çanta**Dokunduğu Yıl:** 2022**Hammaddesi:** Yün**Kullanılan Motifler:** Göz, Zigzag**Türü:** Kilim**Sonuç**

Düz dokumalar geçmişten günümüze kadar gelen el sanatlarımızdandır. Bu sanatı yaşatabilmek için dokumalar evlerde yapılmasının yanında zamanla kurslarda devam ettirilmiştir. Dokuma kursları genel olarak resmi kurumlarca açılan kurslarda meslek edindirme amaçlı açılmış olup el sanatlarımızın nesillere aktarımı sağlanmaktadır. Kurs açan resmi kurumlar arasında halk eğitim merkezleri de yer almaktadır. Osmaniye Yahya Mazlum Halk Eğitimi Merkezi Müdürlüğü de bunlara bir örnektir. Yahya Mazlum Halk Eğitimi Merkezi Müdürlüğünde açılan dokuma kursunda dokunan düz dokuma örnekleri de el sanatlarımızın yaşatılması bakımından önem taşımaktadır. Halk eğitim merkezince açılan kurslarda dokuma yapan dokumacılar hem aile ekonomisine destek sağlamakta hem de evlerinin ihtiyacı olan dokumaları dokumaktadırlar. Dokuma yapan bireyler bazen sipariş üzerine bazen de kendi kız veya oğullarının çeyizi için dokuma yapmaktadırlar. Dokumalar için gerekli olan malzemeler merkezce tedarik edilmekte fakat malzemelerin ücretini dokuma yapan kadınlar ödemektedir. Yapılan dokumalar yer yaygısı, yastık, yolluk ve çanta düz dokuma örnekleridir. Çanta örnekleri daha çok hediye amaçlı dokunmakta ve yoğun talep görmektedir. Dokumaların ham maddesi yündür. Desen elde etmek için kullanılan ipler doğal boyar maddelerle boyanmış hazır ipler kullanılmaktadır. Düz dokuma örneklerinde ilikli kilim ve kilim olarak bilinen bez ayağı tekniği kullanılmaktadır. Dokunan dokumalar sayesinde dokuma sanatı da canlılığını korumaktadır. Kamu veya özel olarak açılan dokuma kurslarının sayısının artırılması, dokuma örneklerinin pazarlanabileceği internet siteleri veya

broşürleri basılarak ülkemize ve dünya pazarına tanıtılmalıdır. Bu tür dokuma kursları dokuma sanatının yaşatılabilmesi ve gelecek nesillere kültür değerlerimizin aktarılabilmesi açısından önemlidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.**Çıkar Çatışması:** Yazar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.**Finansal Destek:** Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.**Peer-review:** Externally peer-reviewed.**Conflict of Interest:** The author have no conflicts of interest to declare.**Financial Disclosure:** The author declared that this study has received no financial support.**Kaynakça**

- Beğiç, H. N. (2017). *Türk keçecilik sanatı*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Berkli, Y. & Zencirkıran, A. (2019). Adıyaman yöresi halı dokumaları. *Sanat Dergisi*, 33, 47-56.
- Büken, O. R. N. Rengin. (2005). El dokumacılığının ve el dokuma tezgâhının tarihçesi, el dokuma tezgâhi çeşitleri. *Sanat Dergisi*, 8, 63-84.
- Karatay, K. S. (2021). Aksaray yöresi halı, kilim, çorap ve patik örneklerinde kullanılan geleneksel motifler. *Sanat ve İkonografi Dergisi*, 1, 7-18.
- Mercin, L. (2010). Geleneksel el sanatlarını yaşatma sorunu ve bir çözüm önerisi: kent müzeleri. *Sanat Dergisi*, 13, 91-95.
- Öngen, A. G. (2016). Çağdaş Türk Kırkitli dokuma sanatçıları. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9(17), 59-69.
- Önlü, N. (2010). Ege bölgesi el dokuma kaynakları. *Sanat Dergisi*, 17, 47-60.
- Öztürk, İ. (2005). Türk el sanatlarının günümüzdeki durumu (tarihçe, sorunlar, öneriler). *Sanat Dergisi*, 7, 67-75.
- Sağ, M. (2012). Bir sembol olarak "Kilim". *Ariş Dergisi*, 8, 116-121.
- Uğurlu, A. (1997). "Kilim", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt, 1009.
- Üner, İ. & Akpınarlı, H. F. (2019). Geleneksel tekstillerin özellikleri ve çeşitleri. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 34) 133-145.

Sözlü Görüşme

- Aybar, Aynur (11.12.2023). Sözlü görüşme.
- Cin, Emine (11.12.2023). Sözlü görüşme.
- Cin, Gülsüm (11.12.2023). Sözlü görüşme.
- Çil, Süheyla (11.12.2023). Sözlü görüşme.
- Dadaş, Hürü (11.12.2023). Sözlü görüşme.
- Hayta, Nermin (11.12.2023). Sözlü görüşme.
- Kaya, Muazzez (11.12.2023). Sözlü görüşme.
- Kabasakal, Hayriye (11.12.2023). Sözlü görüşme.
- Küçük, Aynur (11.12.2023). Sözlü görüşme.
- Oğuzhan, Hacer (11.12.2023). Usta öğretici, Sözlü görüşme.
- Uçar, Seher (11.12.2023). Sözlü görüşme.

Structured Abstract

Plain weaving samples can be woven with or without patterns. Patterns are usually obtained by using different weft threads in the process of weaving. In plain weavings, patterns can be created in various ways, such as wrapping different colored weft threads over the warp threads as in the *cicim* (*jijim*) or *zili* (*sili*) techniques, or by turning the weft threads at the end of a motif or interlacing them as in *ilikli kilim* (slit kilim) or other kilim (tapestry) weaving techniques. In recent years, the art of weaving has been continued in the courses opened by official institutions under the name of vocational training in provinces and districts, preserving its vitality and transferring it to future generations. As the subject of the study, such samples as kilim and *cicim*, which are plain weaving samples woven in Osmaniye Yahya Mazlum Public Education Center Directorate, have been discussed and information about the materials used, their quality and weaving purposes have been collected. Plain weavings can be woven with different techniques such as kilim, *cicim* or *zili*. In plain weavings, the weaving takes its name from the technique in which it is woven. Human beings have met their needs by utilizing all the resources of nature during the periods they have lived. Our handicrafts have emerged as a result of the needs of people and then led to the emergence of art branches. Handicrafts performed by societies have been traditionalized and passed on to future generations. Plain weaving has been practiced in our country for centuries. Since weaving was an important source of income contributing to the family economy in the early days, weaving was practiced in every household. It is known that it is one of our important branches of art providing financial income in periods when there is little opportunity to find a job. Today, our weaving art, which has lost its importance compared to the past, is mostly practiced in villages and towns known as rural areas. The reason for this is that job opportunities are less than in provincial and district centers. Weavings have been woven for years in homes, workshops or in courses organized by official institutions. In official institutions, weaving and other handicraft courses have been given importance under the name of vocational training for years, and courses in different branches are opened regularly every year. In the courses opened, expert instructors train new experts by opening courses according to the number of students reaching a certain number. Public education centers, apprenticeship training centers and municipal vocational training courses are among the main official institutions that have been giving importance to handicraft courses for years and trying to transfer them to future generations. Osmaniye Public Education Center is an example of public education centers that have made great efforts to keep our arts alive for years. With different courses opened by the public education centers, people are given the right to education and the chance to have a profession. The weaving courses, which were opened in the public education center building and has been in demand since 1960, are among the important examples of these professions. The courses opened in public education centers are especially important for women to acquire a profession, obtain financial gain and meet the need for weaving products.

The threads used in weaving are all wool and colored with natural dyeing materials. In the past, threads were made by weavers in workshops, but today they are ordered ready-made. The reason is that spaces in workshops are limited, materials used in natural dyes are expensive and the dyeing process takes a lot of time. The warp, weft and weaving threads used in the weavings are brought in as orders and these processes are handled by experts within public education centers. There are expert instructors officially assigned to the courses and teaching for an additional course fee in these courses. Expert instructors are known as trainers who provide formal education not only in Osmaniye Yahya Mazlum Public Education Center Directorate but also in courses opened by official institutions in every province in our country.

Weavers decide on the pattern, quality and size of the weavings. While the weavings are being woven, the expert instructors assigned by the public education center personally take care of all the necessary functions required before and after the weaving process, such as the warp, quality and pattern monitoring of the weavings. Plain weaving samples are woven on metal warping looms. The weaving samples are mostly woven as floor mats, pillows and bags. When the quality of the weavings is examined based on a ten cm weaving sample, there are 28 rows of knots in width and 30 rows in length and wool threads are used throughout. In the pattern composition of the weavings, in addition to the motifs of the region, new original pattern designs obtained by using the motifs in weaving samples woven in different regions have been used. The weavers who weave in the courses opened by the public education center both support their family economy and weave the weavings needed in their homes. The weavers sometimes weave to order and sometimes for the dowry of their own daughters or sons. The materials for weaving are supplied by the center, but weavers pay for the materials. The weavings are plain weaving samples of floor mats, pillows, runners and bags. Bag samples are mostly woven for gift purposes and are in high demand. The raw material of the weavings is wool. The threads used to create the pattern are ready-made threads dyed with natural dyes. In the plain weaving samples, the *bez ayağı* technique known as *ilikli kilim* and kilim is utilized. Due to the weavings woven, the art of weaving has been maintaining its vitality. The number of public or private weaving courses should be increased, and websites or brochures should be published where weaving samples can be marketed and introduced to our country and the world market. Such weaving courses are important in terms of keeping the art of weaving alive and passing on our cultural values to future generations.

The aim is to include the information obtained by audio recording, video shooting and verbal interviews on the research subject titled "Plain Weaving Samples Woven in Osmaniye Yahya Mazlum Public Education Center Weaving Workshop", which is determined as fieldwork, in the literature by providing the weavings with their visuals in the study.

Museology and Exhibition Examples

Müzecilik ve Sergileme Örnekleri

Mutlu ERBAY 

Boğaziçi University, Faculty of Economics and Administrative Sciences, Department of Political Science and International Relations, Istanbul, Türkiye



Received/Geliş Tarihi: 05.04.2024
Revision Requested/Revizyon Talebi: 29.07.2024
Last Revision/Son Revizyon: 31.07.2024
Accepted/Kabul Tarihi: 03.09.2024
Publication Date/Yayın Tarihi: 25.09.2024

Corresponding Author/Sorumlu Yazar:
Mutlu ERBAY
E-mail: erbaym@boun.edu.tr

Cite this article as: Erbay, M. (2024). Museology and exhibition examples. Art and Interpretation, 44, 89-97.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

ABSTRACT

New generation techniques in museum exhibitions are emerging in novel ways today. This article aims to examine museum exhibitions as sites where new technological advancements are employed in 2024, a year marking a new milestone in technological progress. The method involves analyzing exhibitions organized for the first time in their respective fields. The findings indicate a rapid increase in the number of new projects and never-before-tested technology applications in museums. Personnel from various professions and different disciplines can work on museum exhibition projects. In this new era, museums utilize artificial intelligence to identify and reshape archaeological findings to maintain their identities. In this new era, artificial intelligence has emerged to demonstrate and reformat archaeological capability to preserve the identity of museums. Istanbul Archaeological Museum: Lost Palaces of Byzantium Exhibition, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Museum: Tatarlı Exhibition, Facial Reenactment Exhibition of Visitors in the Center of Ohio Columbia Exhibition, Florida Salvador Dali Museum. These examples show what can be done at the beginning of the new technological possibilities we use on old cultures. The results of this comprehensive collaboration with museums, universities and research institutes are all changeable. In this new era, artificial intelligence has emerged to demonstrate and reshape archaeological capability in order to preserve the identities of museums. Istanbul Archaeological Museum: Lost Palaces of Byzantium Exhibition, Istanbul Archaeological Museum: Painted Gods, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Museum: Tatarlı Exhibition, Facial Reenactment Exhibition of Visitors in the Center of Ohio Columbia tell us museology is changing

Inferences are drawn from museum collections, studies on them, and existing works, with animations made possible through technology. This allows for the acquisition of unique information about ancient objects, including the periods and forms in which they were created. New interactive presentations are offered that address and guide visitors simultaneously through collections, facial expressions, voice, and movement. Indeed, individuals can freely participate in the experience of these museum works.

Keywords: New technology, museums, new museology, museum projects, artificial animation

ÖZ

Yeni nesil teknikler günümüzde müze sergilerinde yeni formlarda ortaya çıkmaktadır. Bu makale, teknolojinin ilerlemesinin yeni bir aşamaya ulaştığı 2024 yılında, müze sergilerinde yeni formda teknolojik gelişmelerin kullanımını incelemeyi amaçlamaktadır. Metot olarak, kendi alanında ilk kez düzenlenen sergiler ele alınmıştır. Bulgular, müzelerde yeni projeler ve daha önce test edilmemiş teknoloji uygulamalarının sayısında hızlı bir artış olduğunu göstermektedir. Birçok farklı meslekten ve disiplinler arası çalışan personel, müze sergi projelerinde görev alabilmektedir. Bu yeni dönemde, müzeler kimliklerini korumak adına arkeolojik bulguları tanımlamak ve yeniden biçimlendirmek için yapay zekâ uygulamalarını kullanmaktadır. İstanbul Arkeoloji Müzesi: Bizans'ın Kayıp Sarayları Sergilemesi; İstanbul Arkeoloji Müzesi: Renkli Tanrılar; Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi: Tatarlı Sergisi; Ohio Columbia müze ziyaretçilerinin yüzlerini canlandırma sergisi; Florida Salvador Dali Müzesi Dali ile söyleşi örnek olarak verilmiştir. Koleksiyonlar, yüz ifadeleri, ses ve hareket ile ziyaretçilere eş zamanlı olarak seslenen ve onları yönlendiren yeni interaktif sunumlarla sergilenmektedir. Bireyler, bu müze eserlerinin deneyimine özgürce katılabilmektedir. Bu örnekler bizlere kullanılan yeni teknoloji imkanlarının eski kültürler üzerinde uygulandığında neler yapılabileceğini göstermektedir. Bu anlamda müzeler, üniversiteler ve araştırma enstitüleri ile işbirliği ortaya konan serginin etki sonuçlarını ve kalitesini değiştirebilmektedir.

Müze koleksiyonları ve üzerinde yapılan çalışmalar sayesinde mevcut eserler üzerinden çıkarımlar yapılmakta, teknoloji yardımıyla canlandırmalar gerçekleştirilmektedir. Bu şekilde, antik objeler ve bunların yapıldıkları dönem ve oluşturulduğu biçim hakkında eşsiz bilgiler elde edilebilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yeni teknoloji, müzeler, yeni müzecilik, müze projeleri, sanal canlandırma

Introduction

Museums began operating as public institutions in the 18th century, and from the 19th century onwards, increasingly radical changes became evident in museum exhibitions. In the 20th century, museums played a crucial role in efforts to construct new international identities, a result of the global social and societal transformations (Elmalı, Yetin, Öztürk, 2020, p. 915)

The rapid advancement in information and communication technologies is paving new cultural pathways in science, sociology, and the economy, evolving alongside humanity. This era is commonly referred to by scientists as the Information Age. The term "digital revolution" describes the period since the 1980s when analog, mechanical, and electrical systems were replaced by digital systems, marking the onset of the Information Age. The digital revolution has also changed the exhibition designs of museums.

As in the rest of the world, the 2010 European Capital of Culture Projects played a significant role in the institutionalization of museums in Turkey. In 2010, many historical artifacts that were reshaped by the developments within the Istanbul Capital of Culture studies were restored, museumized and exhibitions were organized. At the same time, existing museums were re-planned to be transformed into new contemporary exhibitions (Erbay, 2009, p. 560)

Istanbul Archaeological Museum: Lost Palaces of Byzantium Exhibition (Virtual palaces produced from existing archaeological ruins), Istanbul Archaeological Museum: Painted Gods (The first version of the Alexander Sarcophagus can be seen) Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Museum: Tatarlı Exhibition (Revival of the archaeological mound found, revealing the paints used and the colors of people's clothes), Facial Reenactment Exhibition of Visitors in the Center of Ohio Columbia (Real-time faces of real people visiting the exhibition became part of the show), Florida Salvador Dali Museum: A brand new selection has been created based on the works of a deceased artist. These examples show what can be done at the beginning of the new technological possibilities we use on old cultures. The results of this comprehensive collaboration with museums, universities and research institutes are all changeable.

The examples examined in the article are examples of the use of color studies, new exhibition and animation in exhibitions. Examples abroad are different from examples at home. Domestic animation, color finding studies, mapping for dormitory samples and new digital exhibitions produced from the works were examined.

Five Museum Exhibition Projects

Within the scope of this study, five selected examples were discussed: the Byzantine palace revival project held at the Istanbul Archaeological Museum in Turkey and the Painted Gods exhibition exhibited in Athens. The Tatar's exhibition was chosen regarding wood and fabric repair, which was exhibited with the support of a private bank.

It is based on revealing scientific reality in terms of exhibition techniques. The exhibition includes interesting wool fabric dyeing samples and motifs. It is also important in terms of revealing a colorful drawing that is about to disappear on the board. These exhibitions attracted attention with their number of viewers at that time and were talked about with different exhibition techniques. It has brought a brand new perspective to museology.

Foreign examples were examined by considering face dressing and the exhibitions in the Salvador Dali museum. The common aspect of these exhibitions is that they provide a new perspec-

tive on museology. These different domestic and international practices in the field of museology are examples that show us new approaches.

In recent years, the impact of new technological advancements on museums has been substantial. New exhibition techniques have rapidly proliferated throughout Turkey. The physical structure of demonstration techniques employed in contemporary exhibitions has undergone significant changes. To this end, exhibitions utilizing innovative approaches and techniques, distinct from those organized in the past, began to be curated starting in 2010. This article highlights and examines three progressive exhibitions that integrate technology: *Missing Byzantine Palaces in Istanbul*, *Gods in Colour Exhibition*, and *Crimean Tatars Examination*.

These selected exhibitions are from before 2020 or even from 2010. However, they can be considered important exhibitions in their own fields. They are quite different in style and different from the usual exhibitions for those years. Byzantine Palaces, whose places are known in history but whose existing structures can no longer be seen, have been revived. Although paint pigment analysis is not an innovative technology, studies have been actively carried out since the 1950s and these studies are important for museum exhibitions. Likewise, surface research and color studies carried out on wooden cultural objects date back much further than today. These exhibitions were watched with interest by public institutions and museums. Museum curators and academics have used these exhibitions as examples in their classes for years. These exhibition examples caused discussions at conferences and brought new perspectives to our museology.

Exhibitions of Byzantine Palaces in İstanbul

In 2010, lost Byzantine palaces were reimagined and exhibited using computer technology. The Exhibition of Byzantine Palaces in Istanbul showcased these reconstructed palaces for the first time. Held at the Istanbul Archaeological Museum from June 21 to September 21, 2010, the exhibition featured a simulation of the ancient Byzantine town prepared by the Ministry of Culture and Tourism. Missing Byzantine palaces, along with their artifacts, were made accessible to the public. These palaces were among the largest and most renowned in Byzantine history, and their approximate locations were documented in historical texts. The exhibition included simulations and archaeological architectural photographs of Myrelaion, Bukoleon, Lausos, Antiokhos, Blakhernai, Big Palace and the Palace of Tekfur (Porfirogennetos).



Image 1.
Exhibition of Byzantine Palaces' Poster

Computer programs have facilitated the detection of the locations, architectural structures, and positions of these sites from images of ancient artworks. It is well-known that these towns have endured numerous invasions over time, leading to the plundering and smuggling of invaluable works of art. Currently, many of these artifacts are housed in the collections of European museums (Denker, Çelik, Kongaz, Koç, Öztöpaş 2011, p. 160)

The 3-D reconstructions for the Exhibition of Byzantine Palaces in Istanbul were produced by A. Tayfun Öner (2008, p. 172)



Tekfur (Porfirogennetos) Palace Animation



Big Palace Animation



Boukoleon Palace Animation

Image 2.
Tekfur(Porfirogennetos), Big, Boukoleon Palace Digital Exhibitions of Byzantine Missing Palaces from Exhibition

In the Exhibition of Byzantine Palaces, old Byzantine palaces, of which only certain parts have survived and are not in their original positions, were reconstructed, animated. This allows visitors to gain insights into the architectural design of Byzantine palaces. This exhibition stands as one of the leading and most progressive showcases in the fields of archaeology and technology (Pera Müzesi, 2021, p. 650)

Exhibition of Gods in Colour (21.04.2006-16.07.2006)

A catalog has been prepared for the exhibition on the polychrome in ancient sculpture, which was held at the Istanbul Archaeological Museums in cooperation with the Istanbul Branch of the German Archaeological Institute, Munich, the State Antiquities Collection and the Glyptothek and Stiftung Archaeologie Archeology Foundation (Buchwalter, 2006).

The identification of painted sculptures, as well as the analysis of the chemistry and tones of the colours used, is now feasible with the aid of modern technology.

Exhibitions held at the Istanbul Archaeological Museum and the Athens Archaeological Museum demonstrate that these sculptures were originally painted. The Alexander Sarcophagus, discovered in 1887, is a notable example exhibited in the Istanbul Archaeological Museum. The fact that these sculptures were painted was first proposed in 1920. Similarly, at the Acropolis of Athens, it was revealed in 1920 that the Augustus Prima Porta statue, known since 1863, was painted. Furthermore, painted decorative artworks were found earlier in the houses of Pompeii. While it is established that these artworks were painted, there is insufficient information about their original appearance due to the fading of their colours. The original versions of these statues are painted (Brinkmann, 2019)



Image 3.
Painted Sculpture in Exhibition of Gods in Colour in Archaeological Museum (Brinkmann, 2019, p.156)

In 1980, the German Archaeological Institute and the German Archaeological Foundation initiated a project that would continue for 25 years. The results of this project were exhibited in Istanbul, with contributions from Municipality of Copenhagen, Basel, Amsterdam and the Vehbi Koç Foundation. Initially, plaster molds of the artworks were cast, and their replicas were created. These replicas were then painted based on the colors identified from the original pieces, forming accurate representations of the ancient works. The technique of painting sculptures has been employed since ancient Egypt, reflecting an antique form of painting and decoration.

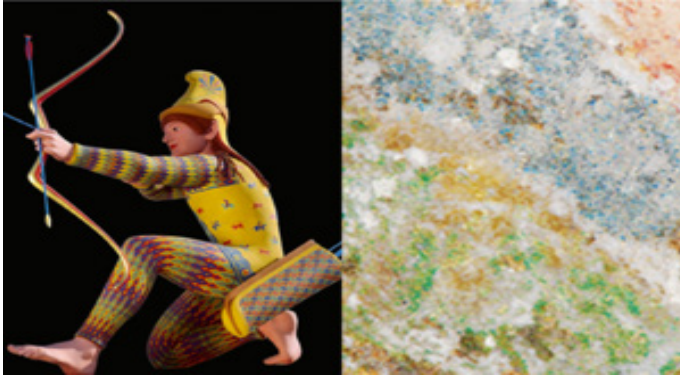


Image 4.
Exhibition of Gods in Colour in Archaeological Museum

In the 20th century, examination of these sculptures using ultraviolet lights and sensitive cameras revealed that marble sculptures were originally painted, as demonstrated by Brinkmann's meticulous research on their intricate decorations. Greek and Roman sculptures produced during the Renaissance period remained uncoloured, reflecting a shift from their original context as artifacts of ancient cultures to decorative objects.

Importantly, these pigments were often traded across regions, highlighting their connection to trade routes and commerce.



Image 5.
Exhibition of Gods in Colour in Archaeological Museum

The Exhibition of *Gods in Colour* revealed that these ancient artworks were originally painted in surprising hues and patterns, uncovered through new technologies, sensitive measuring instruments, and radiation techniques. Following this discovery, replicas of these artworks were meticulously produced and painted to reflect their original appearance. Visitors were then presented with these replicas to gauge their reactions to the sculptures' true colours. Some remarked that the sculptures' forms were less impressive once they learned of their original appearance.

Exhibition of Crimean Tatars (Exhibition of Return of Tatars' Colour- (18.06.2010-26.09.2010)

The burial chamber of the Tatarian Tumulus, one of the most important surviving examples of the ancient art of wood painting, was exhibited for the first time with the contributions of the Istanbul 2010 European Capital of Culture Agency. It carried important information about the lives and beliefs of the people who lived in Anatolia in the 5th century BC to the present day. It contained

very important information about the paints on the motifs of their clothes and the paints of the figures they painted in their tombs.

Replicas resembling the originals were created based on samples of painted wood materials found, which are featured in the exhibition *Tatarian Tumulus and Return of Colours* held at the Bank of Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Museum from June 18 to September 26, 2010. The exhibition was curated by Prof. Dr. Erwin Emmering, Dr. Alexander von Kienlin and Prof. Dr. Latife Summerer, under the direction of Felix Pirson. It was organized by the Ministry of Culture and Tourism, the General Directorate of Cultural Heritage and Museums, and the Agency of Istanbul European Capital of Culture 2010. The Tatarian Tumulus, located near Kelaini (Afyonkarahisar) where Persian kings once resided around the 5th century BC, is considered one of Türkiye's most valuable artworks due to its vividly adorned Frisians found on a wooden sepulcher. Alexander von Kienlin and Latife Summerer note that these archaeological findings, known as Tatarian woods, have suffered significant damage over the past 40 years due to looting and destruction, attributed to its status as an imperial tomb (Conservation of Tatarian Tumulus, 19.06.2010).



Image 6.
Exhibition of Tatarian Mound, Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Museum

This room had survived intact until 1969, remaining undisturbed for 2500 years. However, it was plundered by looters in 1969, resulting in significant damage. Over the following 40 years, the site suffered from rampant vandalism and the illegal trafficking of historical artifacts, bringing it to the brink of extinction.

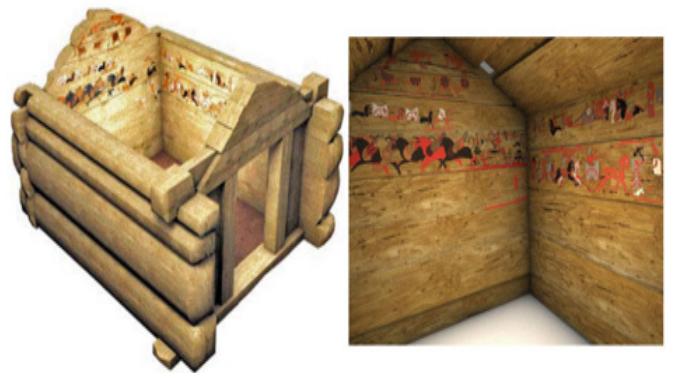


Image 7.
Computer Simulation of Exhibition of Tatarian Mound

The main objective of this exhibition is to foster a new awareness and sensibility towards the protection of cultural heritage, while drawing public attention to the smuggling of historical artifacts. In 1969, certain sections of the plundered tomb were cut and smuggled across the border, while the remaining parts of the wooden beams were brought to the Afyonkarahisar Archaeological Museum. Prof. Dr. Latife Summerer from the Institute of Classical Archaeology at Munich University, ETH Zurich, and the Research and Conservation Institute of Historic Monuments, along with Dr. Alexander Kienlin, played pivotal roles in this project. The execution of these initiatives was facilitated through their collaboration with these institutions. The exhibition is supported by the Federal Republic of Germany Ministry of Foreign Affairs. Following these investigations, as reported by the Anatolian Agency (Anadolu Ajansı) on February 15, 2017, Mevlüt Üyümez, the director of the Afyonkarahisar Museum, confirmed that the painted sections were safely transported to their museum. Assist. Prof. Dr. Serdar Girginer, Head of the Department of Archaeology at Çukurova University Faculty of Science and Literature, led the archaeological excavations in this region (Tükelay, 2017)

The artifacts, which were found during illegal excavations in the Tatarian Tumulus in the Dinar district of Afyonkarahisar in 1969 and some of which were smuggled abroad, were brought to Turkey. The painted friezes of the 2500-year-old wooden burial chamber were revealed with this exhibition. The stolen pieces were returned to the museum.



Image 8.
Painted Figure on Original Wood

The focus of this exhibition and project is to identify the types of pigments used in these artworks. Various methods were employed to research, and analyse the colouring materials. Initially, two different shades of red were identified. The primary component of both included iron oxide, with cinnabar added for deep red and lead added for vermillion. White pigment likely consisted of pulverized bone and terra alba. Carbon-based substances were used for black pigment, while grey was achieved through a mixture of black and white. This project requires collaboration between chemists and museums to study the pigments used in the paints. Research on existing materials has been conducted and documented (Kolektif, 2010)

As a stakeholder in the 2010 projects, the Istanbul Foundation for Culture and Arts (IKSV) organized various exhibitions and supported museum projects to elevate Istanbul— with its 3,000-year history as the capital of three empires and the focal point of two major religions— to the status of a global capital. The foundation has not only presented international art events to Turkish art en-

thusiasts but has also facilitated the recognition of Turkish artists abroad, encouraging their participation in international events (Cancat 2016: 41). These efforts eventually inspired the opening of the Tatar exhibition in 2010.

The Tatarian Tumulus, Exhibition of Return of Colours holds significant importance for the Republic of Turkey. This exhibition, organized by the European Capital of Culture Agency and the Government of Germany, was sponsored by Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Museum. The materials in the exhibition, through replicas, highlights the connections between the Tatars in Iran, Scythians, and Crimea. The wood from the Tatarian Tumulus provides insights into the flora of this region dating back to 531 BC.



Image 9.
Impersonation from Exhibition of Tatarian

It is understood from battle scenes that this place was the grave of a commander, and the interior adornment and paints of this wood structure give new information. Historic funeral rites and how the room belonging to Hercules Geryona was organized are understood. The type of woods on the wall of the grave, and the shapes and colour which was used to decorate woods is determined. At the end of the researches, it is known which type of plants were used to paint these works of art. These researches which are conducted by cooperation between the university and a team of specialists with multi-discipline, are quite important, and the research which enlightens the future is an example of multidisciplinary research of exhibition. It was seen that painted woods, sphinx, birds and figures of carriage correspond to vases with figures of Attic Black at the end of the 6th century.

Matthew Mohr Project: Ultimate Selfie Machine (Columbus, Ohio, 2018)

Created by American artist Matthew Mohr 'As We As' is a gigantic head shaped installation that rotates through a database of 3D portraits, including local residents of the Columbus are as well as visitors. The sculpture addresses the relationship between self and representation of self, asking the subject of the portrait to reconsider presence through magnification. It is intended to provide amusement and evoke larger discussions around the phenomena of social media. A 4.5-meter LED sculpture was installed inside Ohio Columbia Center, Initially, the sculpture was empty and white. As We As is a fourteen-foot, 3 D universal human head made from ribbons of ultra bright, LED screens, In the back of the neck is a photo booth capable of taking 3 D pictures (inspiration Grid, 2018)



Image 10.
Matthew M. Project: *Ultimate Selfie Machine*

This statue, created by Matthew Mohr, is unlike other statues in that it can project the faces of visitors who choose to participate onto its initially empty surface. This interactive feature has garnered significant interest from visitors.

Salvador Dali Animation Project on Digital Screen in Salvador Dali Museum (2019)

To commemorate Salvador Dali's 115th birthday, a display was arranged featuring an avatar constructed from his entire filmography and photographs. In this interactive setting, Dali interacts with visitors who can take selfies with him. These selfies are then emailed to the visitors, many of whom share them on social media platforms. Additionally, visitors observed their journeys through a digital screen displaying Salvador Dali's paintings (Erbay, 2020, p. 180)



Image 11.
Florida Salvador Dali Museum Digital Screen

The exhibitions mentioned above Revival of the Byzantine Palace (2010), Painted Gods (2010), Tatar Colors (2010), Ohio Columbia Promotion Project (2017), and Florida Salvador Dali Museum's World of Salvador Dali Painting (2019) represent pioneering examples in their respective fields. These exhibitions digitally revived non-existent Byzantine palaces, analyzed the chemical compositions of paints on sculptures, identified the colors of wool used in textiles, and traced the origins of paints on boards. Furthermore, attendees could immerse themselves in the art world depicted

in his paintings through visual screens. These projects exemplify innovative museum practices focused on immersive experiences, showcasing a harmonious blend of museum curation and technology.



Image 12.
Florida Salvador Dali Museum Digital Exhibition (Erbay,2020, p.184)

In the realm of international design approaches, principles have been established to guide disciplines related to space, product and communication design. The Universal Design Principles are as follows: 1. equitable use, 2. flexibility in use, 3. simple and intuitive use, 4. perceptible information, 5. tolerance for error, 6. low physical effort, 7. size and space for approach and use. These principles aim to standardize museum exhibition designs according to specific norms. However, due to evolving technologies, the implementation of these principles may not be feasible for every museum (Kandemir, 2015, p. 34).

Conclusion

Traditional museum exhibitions are evolving to keep pace with modern times. Throughout history, museums have served as showcases of the innovations, lifestyles, and inventions of their respective periods. Today, with the aid of technology, museum exhibitions strive to provide visitors with the maximum information efficiently and promptly.

Museums, educational institutions, universities, and companies are collaborating more than ever before with technological tools. The rapid dissemination of information through peer-to-peer networks and the internet facilitates the adoption of new methods. This speed of information dissemination necessitates both comprehensive information completion and awareness among people.

Today, museums preserve historical objects at their best. Their roles have evolved significantly in this century; a skull in a museum, for instance, may be re-evaluated considering emerging scientific knowledge. Museums are rapidly assuming roles akin to educational institutions and laboratories.

In recent years, museum visitors have benefited from information systems, sensitive cameras, audio-visual systems, QR codes, LED and touch screens, sensors, animations, and large screens used for historical narratives, among other technologies. How will museums integrate with innovations like artificial intelligence, quan-

tum computing, and robotics? Must they adapt?

This article highlights new exhibitions leveraging technological advancements, exploring how they can communicate new opportunities to museum visitors and the public. Museums remain bastions of inspiration, evolving with each era. They serve as bridges to the future, preserving ancestral knowledge as data banks. Museums are not relics; they are places for understanding people. Should museums keep pace with advancements in digital technology? Certainly yes—museums' future lies in technological progress.

Istanbul Archaeological Museum: Lost Palaces of Byzantium Exhibition (Virtual palaces produced from existing archaeological ruins), Istanbul Archaeological Museum: Painted Gods (The first version of the Alexander Sarcophagus can be seen) Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Museum: Tatar's Exhibition (Revival of the archaeological mound found, revealing the paints used and the colors of people's clothes), Facial Reenactment Exhibition of Visitors in the Center of Ohio Columbia (Real-time faces of real people visiting the exhibition became part of the show), Florida Salvador Dali Museum: A brand new selection has been created based on the works of a deceased artist. These article shows what can be done at the beginning of the new technological possibilities we use on old cultures. The results of this comprehensive collaboration with museums, universities and research institutes are all changeable.

These exhibitions show us that the concept of museology has transformed into a multidisciplinary structure. With the application of new technologies to the field of museums, museum exhibitions, which have diversified again since 1985 and until 2010-2020, have provided us with a new opportunity. Traditional exhibitions are changing by using technologies and different ideas. This change attracts the attention of visitors and scientists. The most important thing is that the works found in museums or unearthed in archaeological excavations can be looked at with a brand new perspective. Objects can be re-evaluated in the light of new technologies.

In the future, museums will become places for learning and discovery. They will deepen our understanding of past cultures and act as time capsules, bridging the gap between us and these cultures.

With technological breakthroughs, museums can preserve historical artifacts in the best possible way; Their current roles have changed significantly this century. The exhibitions discussed in the article should be re-evaluated as pioneering examples showing the advancements of technology in museum applications and as steps that have inspired newer studies. Museums have the power to quickly transform into educational institutions and laboratories with new developments and the ability to influence society. Museums continue to be institutions that are enriched by the advancement of digital technology and offer participatory experiences.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

References

- Buchwalter B. (2006). *Renkli Tanrılar, Antik heykel sanatında çok renklilik*, Ege Yayınları, 9789758071319,
- Brinkmann, V.,(2019). Reconstruction of a marble archer in the costume of a horseman of the peoples to the north and east of Greece, from the west pediment of Temple of Aphaia, *Variant C, TheMet*/<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/853959>
- Cançat, A. "2010 Avrupa Kültür Başkenti İstanbul kültür ve sanat projelerinin kurumsal disiplinleri; İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Kültür A.Ş. Örneği". *Art-Sanat Dergisi*, 6, 229-41.
- Denker A., G. B. Çelik, G. Kongaz, H. Koç, S. Öztopbaş, (2011). Byzantine Palaces in Istanbul, *Istanbul Archaeology Museum* (ISBN-10: 9751735645/ ISBN-13: 978-9751735645)
- Elmalı Ş., D., Yetim, E., Öztürk, E. (2020). Kültürel mirasın geleceği için sürdürülebilir bir müzecilik anlayışı: Ekomüze. *Sanat Tarihi Dergisi*, 29(2), 913-943. <https://doi.org/10.29135/std.753847>
- Erbay, M. (2020), *Müzelerde yüz yapılandırma teknikleri*, Efe Yayınları, 194.
- Erbay,F.(2009), *Müze yönetimini kurumlaştırma çabası (1984-2009)*, Mimarlık Vakfı Enstitüsü Yayını.
- Girginer, K.S., D. Collon, (2014). Cylinder and stamp seals from Tatarian Tumulus, *Anatolian Studies*, 64, 59-72. (Doi:10.1017/S0066154614000052)
- Kandemir, Ö., Uçar, Ö. (2015). Değişen müze kavramı ve çağdaş müze mekanlarının oluşturulmasına yönelik tasarım girdileri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(2), 17-47. <https://doi.org/10.20488/austd.01850>
- Kolektif,(2010). *Tatarlı Renklerin dönüşü*, Yapı Kredi Yayınları, 9789750818196
- InspirationGrid, (2018). As we Are: Interactive Art installation by Matthew Mohr, *Published Jan 4*, İstanbul'dan Bizans'a Yeniden keşif yolları (2021) 1800-1955, Pera Müzesi.s.650. ISBN 978-605-4642-97-7
- Öner T. (2008) *Bizans yürüyüş yolu, büyük saray bölgesi*, Jan Kostenec, Tayfur Öner, Grafbas Yayınevi.
- Tükelay, C., *Tatarlı'nın eşsiz mezar odası sergilenmeyi bekliyor (15 Şubat 2017)*, <https://www.arkeolojiker.com/haber-tatarlinin-es-siz-mezar-odasi-sergilenmeyi-bekliyor-2521/>

Online References

- [https://www.ntv.com.tr/turkiye/birileri-bu-tanrilar-boyamis-olmalit7FOt-pAYpkmMOgXtL8CRfQ\(29.07.2024\)](https://www.ntv.com.tr/turkiye/birileri-bu-tanrilar-boyamis-olmalit7FOt-pAYpkmMOgXtL8CRfQ(29.07.2024))
- [http://sergirehberi.com/m/sergi_detay.aspx?s_id=1088&isler=1&q=Tatarli-Tumulusu-Renklerin-Donusu-Sergisi&q1=-Sergiden-Gorseller\(29.07.2024\)](http://sergirehberi.com/m/sergi_detay.aspx?s_id=1088&isler=1&q=Tatarli-Tumulusu-Renklerin-Donusu-Sergisi&q1=-Sergiden-Gorseller(29.07.2024))
- [http://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/tatarli\(29.07.2024\)](http://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/tatarli(29.07.2024))

Image References

Image 1.

Mutlu Erbay (Personal Archive).

Image 2.

Mutlu Erbay (Personal Archive).

Image 3.

Mutlu Erbay (Personal Archive).

Image 4.

Brinkmann, V.,(2019) Reconstruction of a marble archer in the costume of a horseman of the peoples to the north and east of Greece, from the west pediment of Temple of Aphaia, Variant C, TheMet/<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/853959>

Image 5.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/853959>ve Antik çağ heykelleri renkli miydi? (2022) Arkeoloji defterim <https://www.arkeolojidefterim.com/antik-cag-heykelleri-renkli-miydi/>

Image 6.

<https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/tatarli>

Image 7.

<https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/tatarli>

https://www.arkeolojikhaber.com/video-antik-cag-ahsap-resim-san-atinin-yegane-ornegi-243/#google_vignette

Image 8.

Mutlu Erbay (Personal Archieve)

Image 9.

<https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/tatarli>(29.07.2024)

Image 10.

<https://www.designcommunicationsltd.com/work/columbus-asweare/>
[https://www.bizjournals.com/columbus/news/2017/08/31/photos-columbus-newest-public-art-piece-is-a-3d.html\(29.07.2024\)](https://www.bizjournals.com/columbus/news/2017/08/31/photos-columbus-newest-public-art-piece-is-a-3d.html(29.07.2024))

Image 11.

<https://developer.nvidia.com/blog/ai-helps-generate-interactive-demo-of-salvador-dali/>

Image 12.

Erbay, M. 2020, 184 (29.07.2024)

Yapılandırılmış Özet

Müze teknolojileri, bilgi ve iletişim teknolojilerinin hızlı ilerlemesiyle birlikte bilim, sosyoloji ve ekonomi alanlarında yeni kültürel yollar açmaktadır. Bu dönem, bilim insanları tarafından Bilgi Çağı olarak adlandırılır ve dijital devrim terimi analog, mekanik ve elektrikli sistemlerin dijital sistemlerle değiştirilmesini ve Bilgi Çağı'nın başlangıcını işaret eder. Müze teknolojileri, ziyaretçiler hakkında veri toplama, yaş ve cinsiyet gibi bilgileri elde etme, müzeyi ve ilgili bilgileri internet kullanıcılarının arama sıklığı, ziyaretçilerin müzeyi keşfetme süresi, ulaşım modelleri gibi verilerle desteklemektedir. Bu teknolojiler aynı zamanda ziyaretçi profillerine dayalı olarak; ziyaret amacı, yaş aralığı, bilgilerin datalarını, verilerin grafiklerini, müze istatistikleri, doluluk oranları, en yoğun ziyaret saatleri ve günleri, belirli eserlere olan ilgi ve ziyaretçi etkileşiminin sayısal verileri gibi müze ziyaretlerinin iç dinamiklerine ışık tutmaktadır.

Müzenin ziyaretçilerden bilgi toplaması, sürdürülebilirliği ve hizmet iyileştirme amacı ile gerçekleşir. Bu veriler, gelecekteki müze politikalarının, yatırımların, vizyonun, misyonun, etkinliklerin, kısaca stratejilerin ayarlanmasına yardımcı olur. Örneğin, bir müzenin ziyaretçilerinin çoğunluğunu genç bireyler oluşturuyorsa, gelecek planlama stratejileri buna göre uyarlanır. Benzer şekilde, bir müze engelli bireyler tarafından sık ziyaret ediliyorsa, politikaların onların ihtiyaçlarını karşılamak üzere şekillendirilmelidir.

21. yüzyılda, müzeler sergileme ve sunum tekniklerinde köklü değişimlere tanıklık etmişlerdir. Gelişen teknolojiler, müzelerin ziyaretçilere sunduğu deneyimi geliştirmek ve tarihi eserleri daha anlamlı hale getirmek için yeni imkanlar sunmaya başlamıştır. Canlandırma, üç boyutlu animasyonlar, bilimsel araştırmaların uygulamaları ve ziyaretçiyi deneyim odağının içine alma gibi yeni yaklaşımlar, müzelerin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir.

2000 yılında internetin yaygınlaşması ve mobil cihazların gelişmesi, taşınabilir hale gelmesi müzelerin bu yeni teknolojileri benimsemesini hızlandıran en temel etken olmuştur. Kolay, ucuz ve taşınabilir yazılımların yaygınlaşmasıyla birlikte, müzelerde interaktif sergiler ve sanal turlar gibi yenilikçi uygulamalar geliştirmeye başlamıştır. Sosyal medya ağları da bu etkileşimi daha da pratik hale getirmiş ve hem müzelerin daha geniş kitlelere ulaşmasını hem de kurumlar arası gelişmelerin takibinin hızlanmasını sağlamıştır. Müzeler, kimliklerini korumak ve güncel kalmak için bu yeniliklere ayak uydurmak zorundadır çünkü geçmişti korumak ve geleceğe yön vermek, müzelerin sorumluluğudur.

Son yıllarda, Türkiye'de yeni teknolojik gelişmelerin müzeler üzerindeki etkisi önemli olmuştur. 2010 yılı özellikle yeni sergiler için bir milat tarihi gibi değerlendirilebilir.

2010 yılından itibaren makalede ele alındığı üzere yeni sergi teknikleri hızla yaygınlaşmış ve günümüz sergilerinin fiziksel yapısında önemli değişiklikler görülmüştür. Bu makale İstanbul'da Kayıp Bizans Sarayları, Renkli Tanrılar Sergisi, Tatarlı İncelemesi, Dali Sergisi ve Sanat çalışması olmak üzere teknoloji kullanımı ile ilerleyen beş yeni sergi deneyimini vurgulamakta ve incelemektedir. Bunlardan ilki olan Kayıp Bizans Sarayları Sergisi, bilgisayar teknolojisi kullanılarak yeniden inşa edilen Bizans saraylarını ziyaretçilere canlandırarak sunmuştur. Bu sergi, Bizans tarihinin en büyük ve en ünlü saraylarının simülasyonlarını içermiştir. Ayrıca, sergide Bizans saraylarının mimari fotoğrafları ve 3D re-konstrüksiyonları ziyaretçilerle buluşturulmuştur. 2010 yılında İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde açılan ve sarayların görüntüleriyle canlandırılmasından 14 yıl sonra, günümüzde 2024 yılında Bizans İmparatorluğu'nun en önemli sarayları, Tekfur (Porfirogenetos) (ziyarete açılmıştır), Büyük Saray ve Bukoleon Sarayı'nın restorasyon çalışmaları İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından halen devam etmektedir. Tamamlandığında müze olarak ziyaretçilere açılacaktır.

Renkli Tanrılar: antik heykel sanatında çok renklilik anlatan bir sergidir. İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde (Alman) Arkeoloji Enstitüsü, İstanbul Şubesi Münih Devlet Eski Eserler Koleksiyonu ve Glyptothek ve Stiftung Archäologie-Arkeoloji Vakfı ortak çalışması ile gerçekleştirilen bir sergi olmuştur. (21.04.16.07.2006)

Renkli Tanrılar Sergisi, İstanbul ve Atina Arkeoloji Müzeleri'nde düzenlenmiş ve antik heykellerin boyanmış olduğunu gösteren bir dizi eseri sergilemiştir. Bu sergi, modern teknolojinin yardımıyla, boyanmış antik heykellerin orijinal renklerini ve dekoratif sanatlarını ortaya çıkarmıştır. Açılan bu önemli sergi ile Türkiye'de, daha önceden gördüğümüz ve tanıdığımız antik heykellerin boyalı olduğunun fark edilmesi açısından önemli bir çalışma olmuştur. Heykellerin boyalıyken nasıl görüldüğü ve nasıl anlaşıldığı konusunda birçok farklı disiplin(alan) bilgisi ile araştırmacılara ve ilgililere ilham kaynağı olmuştur.

2010 yılında önemli sergi Tatarlı Tümü'lüs'ünde yapılan kazılarda ortaya konan mezar anıtı olmuştur. Tatarlı İncelemesi, Türkiye'nin en değerli sanat eserlerinden biri olan Tatarlı Tümü'lüs'ün boyanmış ahşap malzemelerini yeniden oluşturmuş ve sergilemiştir. Bu sergi, kültürel mirasın korunmasına ve tarihi eser kaçakçılığına dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Bu eser çeşitli çabalarla araştırmalarla değerlendirilmiştir. Tarihi eserlerimizin kıymetini bilmediğimiz takdirde onlara sahip çıkamadığımızı göstermektedir. Fakat bu eserlerin öneminin anlaşılması ile yurtdışına kaçırılan eserlerimizin peşine düşmemiz mümkün olacaktır. Bu mezar anıtında tahta üzerine yapılmış olan resim özel görüntüleme teknikleri ile ortaya çıkarılmıştır. Hangi pigmentlerin kullanıldığı ve nasıl boyandığı konusunda önemli araştırma ortaya konmuştur. Pek çok bilim alanında uzmanın katıldığı çok disiplinli bir projedir.

Ayrıca yurtdışından Ohio Columbia Sergisi ve Florida Dali Müzesi sergilemeleri de makaleye eklenmiştir. Bu sergiler çok disiplinli, ziyaretçinin deneyim odağında olan yeni sergileme yöntemlerine örnek verilmektedir.

Geleneksel müze sergileri, modern çağın temposuna ayak uydurmak için değişmektedir. Tarih boyunca müzeler, buldukları dönemin yeniliklerini, yaşam tarzlarını ve icatlarını sergileyen vitrinler olarak öncü hizmet vermişlerdir. Günümüzde ise post-modern müzeciliğin bir yansıması olarak teknoloji yardımıyla müze sergileri, ziyaretçilere maksimum bilgiyi en hızlı ve verimli şekilde sunmaya çalışmaktadır. Ziyaretçi açısından ise günümüz müze ziyaretçisi modern, yeni, katılımcı, etkileşimli sergileme tekniklerini modern müzelerde görmeyi istemektedir.

Günümüzde müzeler, eğitim kurumları, üniversiteler ve şirketler, teknolojik araçlar sayesinde her zamankinden daha fazla iş birliği yapar hale gelmiştir. Bilginin ekranlar arası ağlar ve internet üzerinden hızla yayılması, eş zamanlı olması, yeni yöntemlerin benimsenmesini kolaylaştırmaktadır. Bu bilgi yayılma hızı hem kapsamlı bilginin tamamlanmasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak, teknolojik atılımlarla müzeler, müze sergileri tarihi eserleri en iyi şekilde koruyabilirken; müzelerin mevcut rolleri bu yüzyılda önemli ölçüde değişmiştir. Makalede ele alınan sergiler, teknolojinin müze uygulamalarındaki ilerlemelerini gösteren öncü örnekler ve o dönem yeni çalışmalara ilham vermiş adımlardır. Bazen sergilerde kullanılan normlar Salvador Dali'nin hayatı boyunca yaptığı yağlıboya çalışmalar, ya da onun videolarından öğrenen deep fake videosu ile günümüz insanı ile tanışması oldukça ilginç yeni deneyimlerdir. Ayrıca müze ziyaretçilerinin yüzlerinin müzede bulunan bir heykele yansıtılması da oldukça yenilikçi bir çalışmadır. İlerleyen yeni teknolojiler müzelerdeki ve arkeolojik eserlerin tekrar tekrar ele alınmasını sağlamaktadır. Müzeler yeni gelişmelerle hızla eğitim kurumlarına ve laboratuvarlara dönüşebilme gücüne ve toplumu eğitirken değiştirme ve etkileyebilme yeteneğine sahiptir. Modern müzeler, dijital teknolojinin ilerlemesiyle zenginleşen ve katılımcı deneyimler sunan kurumlar olma yolunda devam etmektedirler.

A Look at Azade Köker's Artistic Production in The Context of Feminist Art

Feminist Sanat Bağlamında Azade Köker'in Sanatsal Üretimine Bakışı

Nilgün YÜKSEL 

Düzce University, Faculty of Art, Design and Architecture, Department of Fundamental Art Sciences, Düzce, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 07.02.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 21.02.2024
Son Revizyon/Last Revision: 31.07.2024
Kabul Tarihi/Accepted: 29.08.2024
Yayın Tarihi/Publication Date: 25.09.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Nilgün YÜKSEL
E-mail: nilgunyuksele@düzce.edu.tr

Cite this article as: Yüksel, N. (2024). A look at Azade Köker's artistic production in the context of Feminist Art. Art and Interpretation, 44, 98-108.

ABSTRACT

Feminist art and feminist art history studies have examined both female artists who have not found a sufficient place in art history and artists who produce work through feminist discourse. In feminist art history studies, it is seen that these analyses are handled both chronologically and in the context of contemporary art production.

When examining how artists, who are evaluated under titles such as First and Second Generation in feminist art history, approach femininity, sex and gender issues, it is challenging to conduct research in a chronological determination and to evaluate an artist's productions with such a methodology in terms of explaining the artist's production. On the other hand, the expanding language of feminism would make it necessary to look at productions from a broader perspective. On the other hand, the expanding language of feminism makes it necessary to look at productions from a broader perspective.

It does not seem possible to consider Azade Köker's works with such a linear system. Köker's works contain a lot of data regarding interpretation with the richness of the artist's world of thought and allow for wider readings. Presenting Köker's works in his artistic career through a chronological analysis based on generations would leave the evaluation of his works incomplete.

Azade Köker did not produce solely based on feminist thought, she developed a political language with her time-sensitive approaches, addressed different issues in a wider range of areas within her own language, and preferred to use form and material without adhering to certain boundaries on the subjects she addressed.

In this article, Azade Köker's works, which have been based on feminist thought since her early works, are discussed within the historical process of the artist's career.

Keywords: Azade Köker, feminism, art, feminist art, identity, gender

ÖZ

Feminist sanat ve feminist sanat tarihi çalışmaları hem sanat tarihinde kendine yeterince yer bulamamış kadın sanatçıları hem de feminist söylem üzerinden eser üreten sanatçıları inceleme konusu yapmıştır. Feminist sanat tarihi çalışmalarında bu incelemelerin bir yandan kronolojik olarak ele alındığı diğer yandan güncel sanat üretimi içinde yapıldığı görülmektedir.

Feminist sanat tarihi içinde birinci ve ikinci kuşak kapsamında değerlendirilen sanatçıların kadınlık, cinsiyet, toplumsal cinsiyet meselelerine nasıl yaklaştıkları incelenirken kronolojik bir belirleme eğiliminde araştırma yapmak, bir sanatçının üretimlerini böyle bir metodolojinin içinde değerlendirmek sanatçının üretimini açıklamak açısından zorlayıcıdır. Öte yandan geçtiğimiz yüzyıldan bu yana feminizmin genişleyen dili, üretimlere de daha geniş bir perspektiften bakmayı zorunlu kılmaktadır.

Azade Köker'in çalışmalarını böylesi bir tarihsel dizgeyle ele almak mümkün görünmemektedir. Köker'in çalışmaları, sanatçının düşünce dünyasının zenginliğiyle yoruma ilişkin oldukça fazla veri barındırmakta, geniş okumalara olanak sağlamaktadır. Köker'in sanatsal kariyerinde ürettiği çalışmaları kuşaklar üzerinden belirlenen bir kronolojik incelemeyle ortaya koymak, onun yapıtlarına ilişkin değerlendirmeyi de eksik bırakacaktır.

Bu makalede Azade Köker'in erken dönem çalışmalarından itibaren feminist düşünce üzerinden ortaya koyduğu eserleri ele alınmış, feminist teorinin genişlemesiyle birlikte sanatçının dilinin dönüşümü incelenmiştir. Bu bağlamda çalışma, Köker'in yapıtlarındaki anlam katmanlarını ortaya çıkarmayı ve yapıtlar üzerine yeni bir okuma önerisi sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Azade Köker, feminizm, sanat, feminist sanat, kimlik, toplumsal cinsiyet



Giriş

Feminist sanat çalışmaları genellikle bir tarihsellik içinde belirlenmekte, sanatçıların yapıtları bu tarihsel bağlamlara yerleştirilerek açıklanmaktadır. Bununla birlikte tek tek sanatçılar söz konusu olduğunda eşzamanlı üretimlerin yanında çizgisel tarih anlatısını sekteye uğratan çalışmaların da olduğu gözlemlenmektedir. Benzer şekilde Azade Köker'in çalışmalarını da çerçevesi belirlenmiş lineer bir tarih ve kuram anlayışıyla yorumlamak mümkün değildir. Bu yüzden makalede Azade Köker'in yapıtları aynı zamanda sanatçının yaşam ve sanatsal pratiği göz önüne bulundurularak irdelenmiştir.

Bugüne kadar farklı kavramsal çerçeveler ve bağlamlarda Azade Köker'in yapıtları birçok kaynaktan incelenmiştir. Bununla birlikte spesifik olarak feminist sanat çalışmaları üzerinden geniş bir okuma yapılmamıştır. Bu çalışmada Köker'in sanatsal kariyerinin başlangıcından bu yana kadın meselesini sorguladığı çalışmaları, feminist sanat incelemeleri içinde konumlandırılarak yeniden okunmuştur.

Araştırma sürecinde sanatçı hakkında gazete, dergi, internet mecrasında yer alan yazı ve söyleşiler, kitap bölümleri, tezler ve sanatçının açtığı sergilere ait kataloglar incelenmiş, ayrıca sanatçı ile birebir görüşme yapılmıştır.

Makaleleştirilirken 1970'li yıllardan itibaren sanatsal değişimler ve feminist sanat tarihi çalışmalarında belirlenen dönemler araştırılmıştır. Makalenin ana meselesi ortaya konmadan önce, Azade Köker'in sanatsal kariyerinde konu ve malzemeyi ele alış şekli, ortaya koyduğu sorunlar, dilini oluştururken geçirdiği süreçler ve dönüşümler ele alınmıştır. Son olarak sanatçının dönemleri boyunca feminist sanat üzerinden ortaya koyduğu çalışmalar incelenmiştir. 1970'lerden günümüze feminist bakış açısıyla yaptığı üretimlerden dönemleri için belirleyici olabilecek, Köker'in yaklaşımını açıklayabilecek belli eserler seçilmiş ve seçilen eserler üzerinden yoruma ve sonuca gidilmiştir.

Azade Köker'in Üretimini Belirleyen Tarihsel Düşünsel Perspektif

21. yy. sanat pratikleri teknik, içerik, söylem açılarından olabildiğince geniş bir yelpazeye yayılmış hem gelenekselin dönüşümü hem teknolojinin verileriyle sanatsal dilin sınırlarını genişletmiştir. Özellikle temsil fikri, *çoklu* ve farklı söylemlerin bir araya geldiği, herhangi bir şeyi imlemenin ötesinde bir kavramı sunan, düşüncüyü görselleştiren, içinde tarihselliği, coğrafyayı barındıran, sınırları eriten, çok dilli, geçişli bir yapı sergilemektedir. Birçok sanat yapıtında imge, salt bir imge olmaktan çıkmış aynı zamanda bir kavramın ya da olgunun temsiline dönüşmüştür.

Bugün ortaya konan çoklu dil, kuşkusuz tarihsel bir birikimin, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra yaşanan köklü değişimlerin mirasını devralmıştır. Köker'in sanatsal kariyerine başladığı 1970'li yıllar, dünyada politik alanda değişimlerin, dönüşümlerin yaşandığı yıllardır. Özellikle 1960'ların bütün dünyada yarattığı özgürleşme söylemleri, yeni bir dünya umudu anlayışı etkilerini güçlü olarak göstermeye devam etmektedir. 1968 hareketlerinin etkisi, ekonomik dönüşümler, kadın hareketleri, çevresel duyarlılık, anti-militarist söylemler bu dönem için belirleyebileceğimiz başlıklardan birkaçıdır. Tüm bu dönüşüm sürecinde sanat alanı da kendine yer açmakta, sanatsal dil de malzeme, gösterim ve söyleme kadar bu büyük değişime eklenmektedir. 1960'larla birlikte kendini güçlü bir şekilde gösteren neo-avangard söylemler, kurumların, toplumsal ve siyasal yapıların eleştirisini de içermektedir. Bir başka açıdan kavramların sorgulandığı, hem toplumsal hem sanatsal düzlemde muhalif tavırların geliştirildiği bir dönem yaşanmaktadır.

Bir söylem olarak belirlediğinden beri feminist yaklaşımlar kendi içinde kollara ayrılmakta gerek eleştirel dil gerek teorik çalışmalarla yeni boyutlar kazanmaktadır. Feminist mücadelenin birinci dalga feminist harekette eşit vatandaşlık, kamusal alanda dönüşümün gerekliliği ile başlayan talepleri, ikinci dalga feminist harekette kadınların ev içi emek, aile, cinsel özgürlük, beden kadına aidiyeti gibi sorgulamalarıyla genişlemiştir. Özellikle 1980'lerin sonu ve 1990'larla birlikte tartışma alanını genişleten Post Feminist hareket kadınların ortaklıkları değil dil, etnisite, sınıf, ırk gibi farklılıklarına dikkat çekmiş, başkibir deyişle farklı coğrafyalardan, aidiyetler gelen kadınların doğal olarak farklılaşan yaşamlarını ele almıştır. Bir kadın imlemesi yerine kültürel, coğrafi, sınıfsal ve bunun ardına eklenilebilecek ayırt edici özelliklerin ele alınması, makrodan mikroya tartışma alanlarının çoğalış katmanlaşması anlamına gelmektedir.

Konumuz bağlamında ele alacağımız çağdaş feminist teorinin tartışma alanlarından biri de ekofeminizmdir. Ekofeminizmi eleştirel alanlar açmakla birlikte tartışmaların kökeni çok daha öncesine dayanmaktadır. Örneğin "19. yy. feministleri ekolojik sorunlar üzerinde durmamışlardı (...) ama pek çoğu bugün bizim hayvan hakları diye adlandırdığımız ve çağdaş ekofeminizmin bir kolunun esas ilgisini oluşturan hakların farkındaydılar" (Donovan, 2014, s. 397). Ekofeministlerin başlangıçtaki temel yaklaşımları, eril sistemin yarattığı ikilik düzenine bir karşı duruş; kadın ile doğa arasındaki özdeşleşmeyi olumlama ile açıklanabilir. Bugün geldiğimiz noktada ise tartışmalar artık ekolojik sorunların ortaya konuşunda insan merkezli bir bakış açısının imkansızlığına ve yeryüzünde yaşayan tüm canlıların yaşam ve refah hakkına doğru genişlemiştir. "Ekofeministler doğanın ve kadının tahakküm altına alınmasındaki neden-sonuç ilişkisini her ne kadar farklı yönlerden ele alsalar da sömürü noktasında birleşmektedirler. Tüm bakış açılarının ortak amacı, doğaya verilen zararın önüne geçilmesindeki kadının rolüdür" (Erdoğan, vd., 2020, s. 40).

Feminist Sanat Tarihi çalışmaları, 1970'li yılların dönüşümleri sırasında hızlanmıştır. Bu çalışmalar bir yandan geriye dönük tarihsel okumaları içerirken diğer yandan kadın sanatçıların feminizm üzerinden ortaya koydukları üretimlere odaklanmıştır. Sanat tarihi okumaları içindeysebirinci kuşak ve ikinci kuşak olarak tarihsel bir belirleme yapılmaktadır.

Buna göre Birinci Kuşak feminist sanatçılar kadınlık, kadınlığın farklılığı gibi sorunları ele almışlar, Kadın bedeni, doğurganlık, biyoloji, vajinal imgeler, tanrıça kültü, zanaat sanat ayrımı, birlikteliği gibi temsillere yönelmişlerdir. Eril sistemin yarattığı güç ilişkileri onların ele aldığı temel bağlamlardan biri olmuştur. Öte yandan 2. Dalga Feminizm hareketiyle de ilişkilenen beden, beden farkındalığı, aidiyeti gibi kavramlar çalışmalarında belirleyici bir unsura dönüşmüştür. Başka bir açıdan kadın üretime atfedilen ve bu haliyle aşığılan değerleri estetik bir değere dönüştürmüşler, amatör, kadın işi, duygusal tanımlarını ters yüz etmişler, zanaat, sanat arasındaki keskin ayrımların sorgulanmasında etkin bir rol oynamışlardır.

İkinci kuşak feminist sanatçılar indirgemeci bulduklaribirinci kuşağıeleştirmiş, kadınlığın durağan bir kimlik değil, süreklilik içeren tamamlanmamış bir süreç olduğunu belirtmişlerdir. İkinci kuşak-feministsanatçılar, daha çok kadın olma halini baskılayan kültürel zeminleri ele alırken eril ideolojilere karşı çıkmışlar, bu ideolojileri deşifre etmişler ve bu ideolojiler karşısında yeni stratejiler geliştirmişlerdir. HélèneCixous, Lucelrigaray, Julia Kristeva, Judith Butler gibi kuramcılarının çalışmalarıyla şekillenen postfeminizmlebirlikte genişleyen feminist teorinin özellikle ikinci kuşak kadın sanatçılar ve ardıllarının sanatsal dilinde belirleyici olduğu söylenebilir.

Her ne kadar feminist sanat tarihi çalışmaları kuşaklar üzerinden belirlemeyle aktarılsa da salt bir lineer tarih okuması üzerinden

kategorizasyona gitmek, sanatsal üretimleri açıklamada bir boşluk doğmasına da yol açmaktadır. Bu yüzden yapıtlara ilişkin değerlendirme yaparken tanımlayıcı kategorilerin dışına çıkmak, tarihsel kaymaları ve olasılıkları göz önünde bulundurmamak daha geniş bir perspektiften değerlendirmeyi olanaklı kılacaktır.

Kariyerinin başlangıcından itibaren içinde yaşadığı çağı, zamanı teorik birikimi ile harmanlayan Azade Köker'in feminist sanat üzerinden yaptığı üretimler de belirli kategorizasyonların dışına çıkmaktadır. Bununla birlikte sanatçının yapıtlarını inceledikçe aldığı formal seramik eğitimiyle birlikte dünyanın ve sanatsal dilin dönüştüğü, feminist hareketlerin giderek büyüdüğü ve yeni söylemlerin ortaya çıktığı bir ortamda üretmeye başladığı ve kariyeri boyunca birikim ve deneyimlerini sentezleyerek yeniliklere açık, öncü bir sanatçı tavrı sergilediği göz önünde bulundurulmalıdır.

Azade Köker Kaynaçsası ve Sanatsal Üretim Mantığına Genel Bir Bakış

Azade Köker, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Seramik bölümünde öğrenim görmüştür. 1973'te burs alarak Almanya'ya gitmiş, Batı Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki heykel eğitiminin ardından Almanya'da farklı üniversitelerde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır.

1980'li yıllar onun çalışmalarında çelişkilerin ortaya konduğu politik dilinin belirlediği yıllardır. Elbette ki Türkiye'den göç etmiş olması, orada karşılaştığı göçmenler, çalışmalarını etkilemiş, sanatsal üretiminin önemli duraklarından biri olmuştur. Bir röportajında kendisi de bunu şöyle ifade etmektedir.

Ben Almanya'ya göç eden yabancıları konu alan heykeller yaptım. Türkiye'nin çeşitli bölgelerinden gelen Türk işçileri o zamanlar farklı kıyafetler içindeydiler. Rengarenk şalvarlarla bir köy uzantısı yaşadık. Bu işçilerin bir taraftan militarist Türkiye baskısı ve döviz sömürüsünün, öteki taraftan savaş sonrası Almanya'sında; tuvaletlerin evlerin dışında olduğu, patates ve kömürün bir arada satıldığı dükkanlarıyla yoksul ve harap Almanya'da en ucuz çalışma işçisi olarak kullanılmalarının ve yoksulluklarının, Berlin gibi son derece politize olmuş bir şehirde, 80'li yıllarda beni etkilememesi mümkün olamazdı. (Warholamag)

Azade Köker, yaşadığımız çağın temel sorunlarını irdelediği çalışmalarında, belli konseptler etrafında uzun soluklu üretimler ortaya koymaktadır. Sanatçının 2007'de İstanbul, Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde "İnsanlık Hali" başlığı ile açtığı serginin kataloğunu Esra Yıldız kaleme almıştır. Bu çalışmada kendi hayatında yer etmiş kadınların ve kız çocuklarının fotoğraflarının yanı sıra kadın politikacıların fotoğraflarına yer vermiştir. 2009 yılında İstanbul, Zilberman Galerisi'nde katalog yazısı Levent Çalikoğlu tarafından yazılan "Küskün Şehir" başlığıyla oluşturulan "Hibrid Mekanlar / Kori-dorlar" sergisi kentler üzerinedir.

Galeri Nev tarafından basılan ve galeri sanatçılarının çalışmaları üzerine farklı yazarların görüşlerini ileten "Resme Bakan Yazılar" kitabında Fritz Jakobi (2009), Azade Köker'in işlerini oyun fikri üzerinden değerlendirmektedir.

2011-2016 yılları arasında Zilberman Galerisi'nde açtığı üç sergi, onun doğa, kültür, kent üzerine düşünsel süreçlerini de irdelemektedir. Marc Wrasse tarafından yazılan 2011 tarihli "Üçüncü Doğa" sergi kataloğunda antroposen çağında doğa kültür ilişkisi ele alınmaktadır. Bu kataloğun hemen ardından 2013 yılında metnini Fırat Arapoğlu'nun yazdığı "Hareketli Mekanlar" da bu kez doğa kent ilişkisi sorgulanmaktadır. 2016'da açtığı "Her Yerde Hiçbir Yerde" başlıklı sergisinin kataloğunda Naz Cuguoğlu, sanatçının daha önce işlediği temalar üzerinden sorgulamalarını sürdürdüğünü belirtmektedir.

2016 yılında Can Elgiz Müzesi'nde gerçekleştirdiği "Çözülüş" sergi-

si, daha geniş bir anlatımı kapsamaktadır. Sergi kataloğunda, Abigail Esmen, Burcu Pelvanoğlu, Nat Muller, Ahmet Ergenç'in yazıları ile Serhan Ada'nın Paul Virillo ile yaptığı söyleşi yer almaktadır. Katalogta yer alan yazıların ortak niteliği Köker'in çalışmalarındaki melezlik ve çok katmanlılık fikridir. Köker ise giriş yazısında zıtlıkların bir arada varoluşuna dikkat çekmektedir. (Köker, 2016)

Azade Köker'in çalışmaları ve sanatsal yaklaşımları yüksek lisans ve doktora tezlerinde de ele alınmış, bu tezlerde sınırlı bölümlerde yer alan eserleri kadın figürü ve kimliği, doğa, melezleşme gibi kavramlar üzerinden incelenmiştir.

Örneğin, Behice Başak Öz, "Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Sanatçılar Ve Kadın Kimliklerinin Güncel Sanatta Yansımaları" başlıklı yüksek lisans tezinde sanatçının kadın bedeninin bir tüketim nesnesi olarak kullanılmasını eleştirdiği çalışmalarına vurgu yapmaktadır. Özellikle 1980 darbesi sonrası Özal dönemi özelleştirme politikaları sonucunda medya organlarının artışıyla medyanın kadın bedenini bir tüketim nesnesi olarak sunmasını, Köker'in "Kolektif Bedenler" çalışmasının çıkış noktası olarak değerlendirmektedir (Öz, 2014). Ali Rıza Kanaç ise "Çağdaş Türk Resim Sanatında Melezleşmenin Plastiği" başlıklı doktora tezinde Köker'in çalışmalarını melezleşme ve çok katmanlılık fikrinden yola çıkarak irdelemiştir (Kanaç, 2021). Oğuz Yurtttadur, 2021 yılında Antalya'da düzenlenen "International Conference on Studies in Education and Social Sciences"da "An Evaluation on Azade Köker Sculptures in the Context of the Use of Materials" başlıklı bir bildiri sunmuştur. Bu bildirin konusu Azade Köker'in çalışmalarında malzeme kullanımı ve onun kullanımlarının plastik değerlendirmesi ile geleneksel heykel üretim malzemeleriyle karşılaştırılmasıdır (Yurtttadur, 2021).

Azade Köker ve sanatı hakkında bilgilere yazılı basında ve internet mecrasında yer alan yazı ve söyleşilerden de ulaşılmaktadır. Ceylan Dökmen 2006'da rh+sanat dergisinde yer alan yazısında sanatçının "Mahrem Mekan" işinden yola çıkarak beden konusunu irdelemiştir. Dökmen de Behice Başak Öz gibi beden kavramını beden metalaşması, kimliksizleşmesi üzerinden incelemiştir (Dökmen, 2006).

Kendisizle 2012 yılında yaptığımız yayınlanmamış söyleşi için kaleme alınan giriş yazısında Köker'i en iyi tanımlayan kelimelerden birinin çok katmanlılık olduğu, belirlenmiş konseptler etrafında yaptığı üretimlerde hem malzemeyi hem anlamı çoğalttığı, yapıtlarının kültürel, sosyal ve politik anlamda geniş okumalara açıldığı belirtilmiştir (Yüksel, 2012). Köker, Kadın, kent, doğa, melezleşme gibi konular üzerinden gerçekliği sorgulamakta, yarattığımız dünyaya ilişkin itirazını ve hayal kırıklıklarını dile getirmektedir.

1990'lardaki dönüşümler, sanatçının hem bilim insanlarının da yer aldığı bir akademik çevre içinde oluşu hem de Fransız felsefecilerin anlatılarına dair yaptığı okumalar, gerçeklik kavramını sorgulamasında belirleyici olmuştur.

Artık öznenin özerkliğinden söz etmek çok zor. Hayali bir gerçeklik içindeyiz. Binlerce hayali enformasyon duyularımızı zorluyor. Eskiden yakınlara, uzlaştıra, uzaklaştıra şeylerin yerini bugün uzaklaştıra, dışlayan ve bölen almakta. Artık "hayır" deme imkânımız yok. Biz hep her şeye inanıyoruz. Çünkü korkular içinde yaşıyoruz. Korku, arkaik bir duygudur. Her çağda vardı. Ama ilk defa içinde yaşadığımız çağda korkunun kaynağını ve nedenini bilemiyoruz. Bu durumda gerçeği hayaller dünyasından kurtarmak yorucu bir araştırma içine girmekle oluyor. Sanat belki bu konuda en dolaysız en çıplak duruşuyla öznenin özerklik arayışı içinde deneyimlerinden yola çıkarak akıl ve sezgiyle çevresiyle iletişime geçmeye çalıştı-

ğı önemli bir alan. Belki de bu özelliği ile tek gerçek alan (Meriç, 2020).

Azade Köker, çoklu dili içinde onu harekete geçiren kavramlardan birinin itiraz olduğunu belirtmektedir. "Bir Katlin Provası" sergisi dolayısıyla Abdullah Ezik ile yaptığı röportajda özellikle bunun altını çizmiştir.

Beni harekete geçiren temel hat: İTİRAZ. (...) dünya olayları, savaşlar, kadına şiddet, göçler, iklim değişikliği bunlar bir büyük çarkın parçaları ve hepsini hayatımızın kaydığını veya yavaş yavaş kaybettığımız dünya olarak algılıyoruz. Bütün bunlar psikosomatik çatlaklar olarak bireyi yıpratıyor ve biz bunları yitirdiğimiz gelecek duygusu olarak yaşıyoruz. Fakat sanat üretiminde, yaratıcılık, yap boz teknikler, sarkastik tavır, bilinçli yalnız kalma isteği ve izolasyon ve sanatçı olarak inanç kaybının araç olarak kullanımı ve bu olguların olumlu tarafına çevrilmesi gibi yöntemler sayesinde kayıp yerini İTİRAZ olgusuna bırakıyor. Kısacası teşhislerim ve bunun sanatsal anlatımının kaynağı İTİRAZ'dır (Ezik, 2021).

Azade Köker takındığı eleştirel dilde yukarıda da belirttiğimiz gibi çağın hayal kırıklıklarını da eserlerinde duyumsatmaktadır. Seniha Ünay'ın sanatçı ile yaptığı bir söyleşide Köker'in dile getirdikleri onun sorgulamalarının, itirazlarının bir özeti niteliğindedir.

Son dönem çalışmalarında dünya siyasetinin modern öncesi geri dönüşü olduğunu ifadesini vermeye çalıştım. Bir çöküşün habercisi gibi çalışmalar yaptım. Şimdi kafalarda su soru var: Postmodern toplum anlayışı, herkesin herkesle yan yana olacağı, çelişkilerin olumlu gelişme olarak sayılacağı, merkeziliğin kalkacağı, farklılıkların bir şans olarak görüleceği postmodern tavır bir hayal miydi? (Ünay, 2020). Sanatçının yapıtlarını feminist bakış açısıyla okumak için onun uğraştığı kavramları, politik dilini, malzeme seçimini de kavramak gerekmektedir, seçimleri, problemleri, deneysel üretim tarzı böylesi çok katmanlı irdelemeyi de çağırılmaktadır.

Feminist Sanat Bağlamında Azade Köker'in Sanatsal Üretimi

Azade Köker, Almanya'ya yerleştiği 1970'lerden itibaren kadını merkeze alan işler üretmiştir. Bu işlerde kendi deneyimlerinden yola çıkmış aynı zamanda Türk ve Alman kadınlarının yaşamlarını gözlemleyerek onların yaşadıklarını heykellerine aktarmıştır. Bununla birlikte göç olgusuna da uzak kalmamış Almanya'daki Türk göçmenlerin, burada çalışan kadınların durumlarını ele alan simgesel heykeller üretmiştir (Meriç, 2020).

Sanatçının 1974 tarihli "Peçeli Kadın" (Görsel 1) adlı çalışması göçmen kadınların sıkışmışlığını gösteren çalışmalardan biri olarak okunabilir. Ait olmadığı bir kültürde var olmaya çalışan kadının toplumsal olanla beden tasavvuru arasındaki gelgiti yansıtmaktadır. Bir diğer açıdan çalışma beden üzerinden kurgulanan bir toplumsal cinsiyet algısını ters yüz etmektedir. Örtülen beden, örtüldüğü oranda açık edilmiş, öznenin seçimi ötelenmiştir. Köker'in yapıtını arkaik bir form anlayışıyla biçimlendirmesi, kültürde yaratılan çelişkili bakışın ortaya konuşunu da güçlendirmektedir. Nitekim Fonda Berksoy da aynı çalışmaya ilgili benzer bir yorum yapmaktadır. "Heykeldede yüzün peçeyle örtülüp, vücudun çıplak bırakılması, kadının kapatılarak onun cinselliğinin altını çizen anlayışın çelişkilerini gözler önüne serer. Köker, çıplak vücutla aynı zamanda kişinin bu durum karşısında savunmasız ve çaresiz halinin de altını çizmiş olur" (Berksoy, 2012, s. 85).



Görsel 1.
Peçeli Kadın, 1974¹



Görsel 2
Taht, 1981

1981 tarihli "Taht" (Görsel 2) çalışması ise anti-militarist bir söylem barındırır. İktidarın temsili olan taht, bedenle bütünleşirken aslında iktidarın bedenlerimizi nasıl kuşattığına dolayısıyla yaşamlarımızı da belirlediğine dair bir gönderme olarak okunabilir. İktidarın varlığını sürdürebilmesi için savaş, bazen kaçınılmazdır ve savaşa gidecek erkek bedenlere ve onları doğuracak kadın bedenlere ihtiyaç vardır. 1970'li yıllar feminist sanatta birinci kuşak olarak adlandırılrsa da sanatçının bu işleri, İkinci kuşak feminist sanatçılarla dilsel bir ilişki kurar. "Taht" çalışmasında bir erkek bedeni üzerinden kavramsallaştırmaya gitmesi ise eril dilin iktidar söylemi olarak belirmesinde sadece tek bir cinsi hedef almadığı ortaya konmaktadır. Irk, sınıf, etnisite gibi kavramları ele alarak çalışmaları üzerinden bunları da yansıtmaları onu post feminist sanatçılara, iktidar kavramını, kısıtlanmış, buyruklara tabi kılınmış bir erkek bedeni ile sorgulaması ise queer tartışmalarına yakınlaştığını düşündürmektedir. Esra Yıldız'ın burada yapılan yoruma benzer olan aktarımında da toplumsal cinsiyet rollerine dikkat çekilmektedir. "devlet, güç/iktidar/ militarizm arasındaki ilişkiyi, kadın-erkek dualitesine başvurarak artarmış, milliyetçiliğin ve militarizmin oluşumunda toplumsal cinsiyet rollerine vurgu yaparak göstermiştir" (Yıldız, 2008, s. 260).

Azade Köker, seramik kökenli bir heykeltıraş olmasına karşın, 1990'lı yıllardan itibaren ifade araçlarını genişletmiştir. Yerleştirme, video, üç boyutlu tasarımlar, tuval üzerinde geleneksel olmayan yollarla oluşturduğu ifadeler onun sanatsal dilinin çeşitliliğini göstermektedir. Başka bir deyişle, ele aldığı konsept bağlamında malzemesini ve ifade şekli belirlemektedir.

1990 yılından beri yapıtlarında köklü değişiklikler olmuştur. Bedenlerin sert hatları zaman zaman sert ve düzgün gerilmiş yüzeyler kırılmış ve canlı, zaman zaman hareketli, plastik olarak biçimlendirilmiş yapılarla yol vermiştir. Yeni dürtüler, şimdi daha da rahat bir biçimde dış formlarına yansıyan, değişik ritimlerin, heykelticilerin içine akmasına yol açmıştır. Beden ve boşluk arasındaki sınırlar daha akışkanlaşmıştır. Hala kütleli plastik bir nüve tarafından yönetilen hacimler artık kendilerini yeni kazanılmış bir duyarlılıkla ortaya koymaktadır ve büyük bir coşkunluk "deriden" dışarıya sızmasına izin vermektedirler. Azade Köker formlarına yeni bir hareket serbestliği vermiştir (Jakobi, 2009, s. 30).

1 Görseller sanatçının izniyle kendisini temsil eden Zilberman galeriden ve yazarın kişisel arşivinden seçilerek kullanılmıştır.



Görsel 3.

Kırmızı Çoraplar, 1996, yerleştirme 1998

1996'da kurguladığı 1998'de Almanya'da gerçekleştirdiği "Installationen -Intensitäten" sergisinde yer alan "Kırmızı Çoraplar" (Görsel 3) çalışması, hem onun malzeme kullanımındaki farklılaşmasını hem bu çalışma bağlamında referansladığı feminist hareketlerin görsel karşılığını hem de günümüze kadar gelecek süreçte çıkış noktalarını göstermesi bakımından önemli çalışmalarından biridir. Bu çalışma için çift yönlü bir okuma yapmak mümkündür. Kırmızı çoraplar, bir yandan patriyarkal bakışın temsilidir. Etnisite, ırk, cinsiyet kavramları bu çalışmada da bedensizleşme, kimliksizleştirilme olgusuyla karşımıza çıkmaktadır. Bu salt bir görmezden gelme değil, baskıcı iktidarın bedenler üzerinden kurduğu baskı ve yok etme stratejilerinin açığa çıkarılmasıdır. Naz Kocadere "Bir Katlin Provası" sergisi için kaleme aldığı metinde çalışmayı yine feminist aktivizm ile ilişkilendirmektedir. "Kırmızı Çoraplar"ı benim zihnimde mühürleyen iki temel nokta oldu: ilki eser başlığının çağrıştırdığı bir aktivist grup referansı, ikincisi de bu eserin Azade Köker'in daha önce pek rastlamadığım "ready-made" yerleştirmelerinden biri olması." (Kocadere, 2021, s. 9).

Öte yandan Kırmızı Çoraplar, radikal feminist hareketin simgesidir. 1969'da New York'ta kadın bilincini yükseltmek amacıyla bir araya gelen feministlerin oluşturduğu bir kuruluş olan "RedStockings" adını 18. Ve 19. Yüzyıllarda etkin olan bir başka kadın hareketi "Blue Stockings" (Mavi Çoraplar)'dan almıştır. "Kırmızı Çoraplar" kuruluşu, yazdıkları manifestoda kendi adlarını "Mavi Çoraplar" ismi üzerinden bir kelime oyunu yaparak tanımlamıştır. Öte yandan kırmızı devrimin rengidir ve Kırmızı Çoraplar'ın politik görüşleriyle özdeşleşmektedir (Napikoski, 2019).

"Installationen -Intensitäten" sergisinde yer alan diğer üç çalışması ise bu kez kadın bedeni üzerinden parçalanmayı ve kimliksizleşmeyi anlatmaktadır. (Görsel 4 - 5 - 6) Şeffaf malzemelerle oluşturduğu bu çalışmalarda sadece bedenlerin belli parçalarını göstermiştir. Erojen ve fetiş çağrışımları içeren bu anlatım, fallus merkezli bakış açısının işaretlemelerini göstermektedir. Bu çalışmalarda beden, içi boşaltılmış bir göstergeye, üzerine yazılan bir nesneye dönüşmüştür. Köker de Kerstin May ile yaptığı röportajda bu eserlere ilişkin, "Yirminci yüzyıla kadar kadın bedeni kamusal alanda bir imge olarak karşımıza çıkmıştır. Kadınlığın söylemde kendine ait bir yeri yoktur. Bir imge olarak bu kadın figürü, gerçek kadınlığın doğrudan bir temsili değil, daha çok bir erkek kültürel projesinin temsildir. Tasvir edilen şey, tasvirin gönderme yaptığı şeyle asla örtüşmez." (May, 1999, s. 11) açıklamasını yapmaktadır.



Görsel 4.

Preslenmiş Bedenler, yerleştirme-video



Görsel 5.

Preslenmiş Bedenler, yerleştirme-video

Gündelik hayatta bir genç kızın yaşama dair sorgulamalarını içeren video çalışması ise tam tersi bir tavır sergilemektedir. (Görsel 6) Azade Köker, kimliksizleştirmeye dair bu kez kişisel olanı göstermiştir. Videoda konuşan genç kız, herhangi bir yerde, zamanda bir kadının taşıyabileceği olası kaygıları yansıtmaktadır. Bu, bakışı tersine çevirmek zihninin ve duygularının bütünlüğünü ortaya koyarak özne olan kadının altını çizmektedir.



Görsel 6.

İsimsiz, 1998, video, yerleştirme

2001 yılında Galeri Apel'de düzenlediği "Transperency" sergisi için ele alınan kavramlar kaçış, geçicilik ve boşluktur. Başsız kadın bedenleri, kadını imleyen beden parçaları ve yapıtlar üzerinde oluşturulan fiziksel boşluk hem yaşamın geçiciliği ve boşluğuna dair birer gönderme hem de kadının kimliksizleştirilerek prototipe dönüştürülmesine ilişkin bir eleştiridir. 2000'li yıllarda ürettiği bu kadın imgeleri için kullandığı kağıt, naylon gibi uçucu malzemeler, onun feminist anlayışının formlaşmış halleridir. İçi boşaltılmış bedenler, artık kolektif olanın temsilidir. Bu temsiller, aynı zamanda yaşam, ölüm, yaşam dizgesinde var oluş, fiziksel var oluş ve yok oluş kavramlarıyla izleyiciyi yüzleştirmektedir. Sonuçta, fiziksel olarak var olan beden, gerçekte var olmayı yansıtmamaktadır. Bakışın tek düzeliliği, sınırlılığı, yaşamsal alanda büyük boşlukların açılmasını da beraberinde getirmektedir. (Görsel 7)



Görsel 7.

Kolektif beden, 2000, yerleştirme, Berlin, figür I-VIII, PVC, 2000

Azade Köker'in feminist teori ile ilgisi sadece beden, kadın, kimlik gibi sorunlar etrafında kalmamış post feminist hareketin söylemleri, sanatçının günümüz dünyasına duyarlı ilgileri ile birleşmiştir. Özellikle antroposen çağı olarak tanımlanan günümüzde, doğanın yıkımına ilişkin eserlerinin bazıları ekofeminist düşünce üzerinden okunabilir.

Azade Köker'in 2011'de gerçekleştirdiği "Üçüncü Doğa" sergisinden ele alınacak çalışmalar, feminizm-ekofeminizm bakışıyla yorumlamaya açık göstergelerdir. Sanatçının bu sergi üzerine kendisinin kaleme aldığı açıklamada şu ifadesi yer almaktadır.

"Doğa insan tarafından yaratılmamış ve işlenmemiş her şey olarak betimlenirken ikinci doğa rasyonel olan her şey; bilim, teknik ve ekonominin, kısaca kültürün doğayı tabanından son seklene kadar belirleyen ve hâkim kılan öğeler olarak tanımlanmıştır. Üçüncü doğa olarak adlandırdığım bu sergide artık insanın da hakim olmayacağı, tahmin edilemeyen sonuçlar çıkartabilen bir gelişme kaydeden bir oluşumdan söz edilebilir..." (Köker, 2011).

Sanatçının anlatımında yola çıkılarak "Üçüncü Doğa" sergisinde yer alan çalışmaların insan merkezli bir doğa yaklaşımına eleştirel bir bakış içerdiği söylenebilir. Sanatçının "tahmin edilemeyen sonuçlar" (Köker, 2011) olarak tanımladığı olgunun izleri, üst üste bindirdiği, parçaladığı, bilindik imgeleri bağlamından ayırarak yabancılaştırdığı bu çalışmalarında sürülebilir.

Bu sergide yer alan "Günah Elma" (Görsel 8) çalışması, kültür tarafından yeniden işlenen bakışla bizi bir kez daha ilksel olana götürmektedir. Elma, üç dinin ortaklaşmasında, elmayla temsil edilen ilk günah, cezalandırma ve ardından toplumsal kuruluşa dair gönderme olarak okunabilir. Kadın-erkek; insan-doğa ikiliğinin bir izdüşümü olan bu çalışma, sanatçının bu ikilik üzerinden yaratılan kültürü hatırlatırken insanlığın cinsler üzerinden kuruluşunu da tek bir imgeyle göstermesi olarak yorumlanabilir.



Görsel 8.

Günah Elma, 2011, tuval üzerine karışık teknik, 136x206 cm

"İklim Değişikliği" (Görsel 9) adlı çalışması, Manet'in "Kırda Öğle Yemeği" göndermesini de içermektedir. Manet'in bu cesur eserinin rahatsızlık yaratmasının nedeni çoğu zaman günlük bir yaşam sahnesinde iki erkeğin arasında çıplak bir kadın olduğu karşılığıyla açıklanmaktadır. Bu bakış açısıyla, Azade Köker'in yıkılmaya yüz tutmuş bir doğa parçasının içine Manet'den bu alıntıyı yerleştirmiş olması, yapıtı salt bir ekolojik çürüme olmaktan çıkarmış, onu eril sistemin ikili dünya görüşü meselesine taşımıştır. Bu eserde doğa, kültür; kadın, erkek karşılığı yokolan bir ekosistemin içine hap-solmuş, kurgusal bir toplum algısının geçiciliği deşifre edilmiştir. Cinsler arasındaki tahakküm ilişkisi ve üstü örtülen gerçeklik, bu kez insan-doğa ilişkisinde karşımıza çıkmaktadır. Kendini ekolojik sistemin dışında tutan üstinsan bakışını (ekofeministler, bu bakışın eril dünya görüşü ile koşut bir bakış olduğunu savunmaktadır), bizzat o bakışa sahip olan izleyici ile karşılaştırmıştır. Tahrir olan doğa karşısında kadın figürünün küstahlığı burada alımlayıcıya yöneliktir.



Görsel 9.

İklim Değişikliği, 2011, kolaj, 187 X 137 cm

Sanatçının Elgiz Müzesi'nde 2015 Ekim ayından 2016 Ocak ayına kadar süren "Çözülüş" başlıklı bir sergisinde yer alan iki çalışma, şiddete odaklanmıştır. Kırmızı kuşaklı "Gelinlik", (Görsel 10) Türkiye'ye gönderme yaparken "Why" (Görsel 11) adlı çalışma şiddetin herhangi bir yerde, zamanda ortaya çıkışını göstermektedir. Gelinliğin yanmış kolları yanmış yatakla birbirine bağlanırken görsel dil, zihnimize şiddetin zamansızlığını ve mekansızlığını bir kez daha kazımaktadır. Ahmet Ergenç de bu çalışma ile ilgili yaptığı yorumda toplumsal cinsiyet baskıları ve şiddet kavramlarının altını çizmektedir.



Görsel 10.

Gelinlik, 2009, kağıt yerleştirme, 190 x 40 x 30 cm



Görsel 11.

Why, 2015, kağıt yerleştirme, 220 x 65 cm

Köker'in izlediği eleştirel damarlardan biri de toplumsal cinsiyet baskıları. Daha önce de erkek egemen hayatın kodlarını ve vahşetini sorgulayan işler yapan Köker, bu sergiye dahil edilen gelinlik enstalasyonu ile erkek egemen dünyada (...) bir anlamda anonimleşen kadınlara dair sert bir yorum sunuyor. Bu sergi için yeni tasarladığı 'Why' adlı enstalasyon ise bu sert yorumu daha da ileri taşıyor: yanmış bir yatak sergi mekanına taşınıyor. Genelde 'mutluluk sembolü' olan bir 'evlilik yatağı'nın bu yanmış hali, yaygın erkek şiddetini adeta yüzümüze çarpıyor (Ergenç, 2015, s. 72).



Görsel 12.

Marie Juchacz and Sister Elisabeth Kirschmann, 2018, kolaj

Azade Köker, 2019 yılında Berlin'deki Alman Parlamentosu Binası'nda "100 yıllık kadın hakkı- 19 + 1 sanatçı" başlıklı bir sergi düzenlenmiştir. Kadınların seçme ve seçilme haklarının yüzüncü yılını kutlayan bu sergide "Marie Juchacz and Sister Elisabeth Kir-

schmann" (Görsel 12) isimli kolajı ile yer almıştır. Bu kolaj Feminist mücadelenin uzun sürecine bir gönderme, tarihsel bir hatırlatmadır. Sanatçı, 19. yüzyıl Feminist hareketlerinin merkezi olan seçme, seçilme, vatandaşlık hakkı gibi sorunları, o dönemin belgesel fotoğraflarıyla yeniden görselleştirmiştir. Kendisini ifadesi ile Marie Juchacz ve Elisabeth Kirschmann çalışmanın merkezinde yer almaktadır. Sanatçı, bu figürleri merkeze konumlandırmasının nedenini Marie Juchacz'in feminist mücadelesi üzerinden şöyle açıklamaktadır:

Hem kadın problematiğinin bitmeyen davası hem de adalet yani seçme ve seçilme hakkı benim için çok hassas bir konu. Marie Juchacz ve Elisabeth Kirschmann çalışmanın merkezinde yer alıyorlar, ama diğer bütün fotoğrafların da bu konuda oldukça ilginç tarihi ve sosyokültürel anlamları var. Toplu gösterileri canlandıran sahneler var. Bu fotoğrafların bir kısmı Alman bir kısmı İngiliz feministleri. (...) Tabii ki Clara Zetkin ve Rosa Lüksemburg da önemli isimler arasında ama Marie Juchacz'i ve birlikte çalıştığı kardeşi Elisabeth Kirschmann'ı merkeze almamın nedenleri var. 8 Mart'ın Kadınlar Günü olmasını talep eden kişi Clara Zetkin'dir ancak 1919'da Marie Juchacz Parlamento'da ilk konuşmayı yapan ve konuşmasında kadın haklarını savunan ilk kadın milletvekiliydi. 1932'de ise savaş propagandasına karşı konuşan ilk kadın milletvekili oldu. Hitler eleştirileri zamanla tehlikeli bir hal aldı ve önce Fransa sonra da Amerika'ya iltica etti. Orada da çok zor şartlarda yaşamasına rağmen İşçi Refah Örgütü'nü (AWO- Arbeiterwohlfahrt) kurdu (Altay, 2019).

Azade Köker'in 7 Eylül - 4 Aralık 2021 tarihleri arasında Galeri Zilbermann'da yer alan "Bir Katlin Provası" başlıklı sergisi, kadın kimliği, kadın bedeninin nesneleştirilmesi, sanatçının özellikle vurgu yaptığı Türkçe 'ye cins kırım olarak çevrilen "femicide" kavramı ve erkek iktidarı üzerine kurgulanmıştır. Sergiye eşlik eden kitap niteliğindeki katalog çalışmasında Rebekka Endler'in sanatçı ile yaptığı söyleşi yer almış, Rebekka Endler, Burcu Pelvanoğlu, Naz Kocadere, Alev Özkazanç gibi farklı yazarlar, sanatçının feminist yaklaşımlarını irdelenmişlerdir (Endler, Pelvanoğlu, Kocadere vd. 2021). Carol J. Adams'ın "Etin Cinsel Politikası Feminist-Vejeteryan Eleştirel Kuram" kitabından bir bölüm, kataloğa bir kitapçık şeklinde eklenmiş böylece katalog, serginin teorik altyapısını belirleyen ayrı bir çalışmaya dönüştürülmüştür.

Azade Köker, serginin kavramsal alt yapısını ifade eden femicide kavramını kullanımını serginin kataloğunda yer alan söyleşide "Bu kelimeyi ilk kez yazar Diane Russell 1976 tarihli bir mahkemede 'kadınların erkekler tarafından cinsiyetleri dolayısıyla öldürülmesi' tanımıyla kullanmış. Bu tanımlamayla meselenin görünür hale geleceğini ifade etmişti.'Femicide' kadına mal olarak bakan bir zihniyetin cinayetle sonuçlandığı durumu ifade eden bir kavramdır ve kadın cinayetleri olarak sıklıkla pek çok dilde kullanılmaktadır" sözleriyle açıklamaktadır (Endler-Köker, 2021, s. 99).

Bir Katlin Provası sergisi, Azade Köker'in hem kendi sanatsal yolculuğunda hem feminist sanat bağlamında çoklu dilini yansıtan bir döküm niteliğindedir. Köker, bir yandan farklı malzemeler ve anlatı biçimleriyle sanatsal kariyerinde yakaladığı sentez anlayışını izleyiciye aktarırken diğer yandan mankenler, bedensiz elbiseler, beden parçaları ile oluşturduğu kadın ve şiddet imgelerinde sadece bir coğrafyaya değil tarihsel süreç içinde kadına ve kadın katline dair olanı göstermektedir. Bu gösterim onun çalışmaları için sıkça kullanılan bir kavram olan melez fikriyle de örtüşmektedir. Sanatçı, hibrit meselesini gerçeklik olarak sunduğu yeni bir anlatı olarak tarif etmektedir.

Çalışmalarım da böyle hibrit "form"lar elde etmek istiyorum. Ama ortaya çıkan hibrit meselenin verdiği mesajın başkaları tarafından anlaşılmasını isterim. Yani yeni bir gerçeklik; benim gerçeklik olarak sunduğum yeni bir anlatım. Bu sergimde konu "kadın"ın yokluğu ve bunun sorgulanması. "Kadın"ın kendisine ulaşmıyoruz

onun duvar gibi imgelerle sarılmış bir imajı var. Etrafımızda kadın olarak gördüğümüz her şey kadın değil onun yaratılmış tasarımıdır. Gerçeğine ulaşamıyoruz. Kendisine ulaşamadığımız kimliğe yapılan şiddete de bu nedenle ulaşmak mümkün değil. Bu şiddeti anlamamız mümkün değil. Serginin asıl amacı kimliklerin sorgulanması (Açıkgöz, 2021).

Bu sergide, tanrıça isimlerine ya da “Yılanlı Tanrıça” gibi Tanrıça simgelerine gönderme yapan işler, çift yönlü bir çağrışım yaratmaktadır. Örneğin Yılanlı Tanrıça simgesel olarak daha olumlu anlamlar içermektedir. Dişil enerjiyi, kadınlığın iyileştirici tinini temsil eden bu figür, aynı zamanda kadına belli özellikler yükleyen ataerkil tasarımların eşiğinde durmaktadır. Köker’in bakışında karşımıza parçalanmış çıkan Roma’nın aşk Tanrıçası “Parçalanma (Venüs)” (Görsel 13) ise Yunan ve Roma uygarlıklarının kurguladığı kadın imgesi ile özdeş anlamlar içermektedir. Köker, bir söyleşisinde feminist kuramcı Lucelrigaray’ın mitlerin erkekler tarafından yazıldığı ve bu mitlerde kadının kontrol edilmesi gereken bir varlık olarak belirdiği, müzelerdeki antik dönem eserlerinde gördüğümüz kadın imgelerinin de aslında kadının kendiliğini ve gerçekliğini değil erkeklerin korku ve fantezilerini temsil ettiği saptamasından alıntı yaparak Antik Yunan’da yaratılan kadının olumsuz imajının sonraki uygarlıkları ve çağları etkilediğini belirtir (Ezic, 2021). Bu açıdan bakıldığında Parçalanma (Venüs) heykeli, form üzerinde parçalanmayı gösterirken aynı zamanda kadın tasavvurunun parçalanmışlığına da bir göndermedir. Eril zihin, kadını biyolojik varoluşla tanımlayarak indirger. Bir başka deyişle bedenini ve kimliğini parçalar ve onun adına söz alır.



Görsel 13.

Parçalanma (Venüs), 2021, kağıt, epoksi, bakır, teldemir, döküm, 80x66x190 cm

Parçalanmış tanrıça figürü “Femicide” (Görsel 14) çalışmasının okumasını da güçlendirmektedir. Bu eserde salt bedensel değil tinsel olarak da anonimleşen kadın, silinerek tarif edilmiş, kadınlık vurgusu kırmızı dudaklar ve göğüsler ile yapılmıştır. Şiddetin izlerini taşıyan bu beden bir kutuya hapsedilmiştir. Bedenin örtüsü gibi

algılanabilecek tül ise gelinlik çağrışımıyla evlilik içi şiddeti imlerken yukarıda yorumladığımız “Gelinlik”, (Görsel 10) çalışmasıyla da dilsel, düşünsel bir bağ kurmaktadır. Bu bağ, aynı zamanda sanatçının üretim sürekliliğinde sorun edindiği konuları farklı şekillerde anlatmasını izlemek açısından da önemlidir. “Gelinlik” çalışmasındaki açık anlatım ve coğrafi işaret “Femicide”te daha örtük bir aktarıma dönüşmüş, belirgin işaretler silinerek şiddetin tarihsel, evrensel bir sorun olduğu fikri vurgulanmıştır.



Görsel 14.

Femicide, 2021, güneş paneli, kağıt, pamuk, tül, 198x35x34 cm (ayrıntı)

Sergideki heykeller, şiddete uğrayan kadınların temsilidir ama aynı zamanda birer vitrin mankeni oluşlarıyla kadının taklididir. Manken ideal olanı gösterir, taklit ettiği kadını kendini taklit etmesi için çağırır. Oysa “Bir Katlin Provası”nda karşımıza çıkan mankenler parçalanmıştır. Bu, taklidin asıl olan ile trajik karşılaşmasıdır.

Aynı sergide yer alan “Babalar Günü Kutlu Olsun” (Görsel 15) ve “Babalar Günü” adlı iki çalışma sergileniş şekilleriyle de anlatımı keskinleştirmektedir. Yüzü olmayan bu erkek figürleri, içinde mankenlerin uzandığı tabutların karşısına yerleştirilmişlerdir. Aile içi şiddet ve istismarın faileri, görünmez birer suret olarak mağdurları izlemektedir. Suretlerden birinin arkasından bir çift kadın gözü ise izleyiciye bakmaktadır. Erkek portrelerinde ölüme ya da kadına bakış, olmadığı zamanda bile var olan bakışın iktidarını yansıtmaktadır. Sınırlandırma, kimliksizleşme temsiller üzerinde dolaşarak seyirciyle çarpışmaktadır.

Sanatçının bu son çalışmalarında şeffaf malzeme kullanımı bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Şeffaflık, geçişkenliği yansıtmalarının ötesinde orada olmayana da göstermekte, birbirini örten, örttüğü kadar açık eden çok dilli, çok anlamlı çağrışımları barındırmaktadır. Heykellerin tanınmazlığı, parçalanmışlığı böylesi bir geçirgenlikle çoğaltmakta zamanı ve mekanı aşmaktadır. Burada görülenler tek bir coğrafyaya ait değildir. Herhangi bir yerde, herhangi bir zamanda olmakta, olmaya devam etmektedir.



Görsel 15.

Babalar Günü, 2021, tuval üzerine karışık teknik, 150x130 cm

Sonuç

Feminist sanat eksenindeki üretimlerine henüz 1970'li yıllarda başlayan Azade Köker'in ortaya koyduğu yapıtlar, sadece üretildikleri dönemde değil sonrasında tartışmalarıyla da örtüşmektedir.

İkinci dalga feminizmin "kişisel olan politiktir" sloganı, Azade Köker'in çalışmalarında "yaşamsal olan politiktir"e dönüşmüştür. İçinde yaşadığı çağın problemlerini kavramsallaştırarak çağın dili ile çözümlenmiş, sanatsal iletişimin sınırlarını genişleterek kavramlar ve imgeler üzerinden yeni düşünceler geliştirilmesinin, anlamlar üretilmesinin önünü açmıştır. Azade Köker, ele aldığı sorunlar, sorunları görselleştirme ve sergileme yöntemleri, eleştirel ve kapsamlı bakış açısıyla öncü bir sanatçı kimliği taşımaktadır.

Sanatçının aldığı seramik eğitimi malzeme araştırmasını genişletmesini sağlamış, malzemenin yapıtlarının içeriğiyle bütünleşmesini beraberinde getirmiştir. Nitekim onun dönem dönem değişen kavramlarında malzeme ve tekniğin olabildiğince görünür kılınarak içeriği desteklediği izlenmektedir. Öte yandan sanatçı, anlatım olanaklarının sınırlarını zorlayarak, resimden yerleştirmeye; heykelden videoya kadar pek çok dili kullanmıştır. Bu açıdan bakıldığında Köker'in malzeme ve dil kullanımında ele aldığı sorunla örtüşecek, görsel dilin zihinde belirginleşmesini sağlayacak bir yöntem izlediği söylenebilir.

Feminist sanat bağlamında ürettiği çalışmalarında eril sistemin bakış açısından beden politikalarına, ekolojiden tarihsel göndermelere dek bakışı zorlayan, düşünce kalıplarının yeniden gözden geçirilmesini talep eden bir tavır sergilemektedir. Bir başka açıdan bakışı yerinden sökmektedir. İktidarın bakışı ya da bakışın iktidarı onun yapıtlarından ters yüz edilmektedir.

İşlerin izleyici ile kurduğu ilişki "Hangi beden? Neredeki, hangi kadın?" sorgulamalarını da beraberinde getirmektedir. Öte yandan feminist bakış açısıyla oluşturduğu özellikle son dönem çalışmalarında salt kadın imgesini kullanmamakta, çağrışımsal simgeler, nesnelere ya da erkek imgeleri ile oluş, varlık, iktidar gibi kavramları da tartışmaya açmaktadır.

Onun sanatsal-felsefi düşünüş şekli, çağın verilerini, olanakları, olasılıkları analiz ederek yapıtlarında bir senteze varması yorumum

da çoğalmasını beraberinde getirmektedir. Bir yandan net eleştirel dili diğer yandan gerçeğin ardında yarattığı gerçeklikle zihinsel ve sezgisel olanı bir araya getirirken feminist teori ile oluşturduğu çalışmalarında patriyarkal sistemin kodlarını yapı söküme uğratmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Adams, C. J. (2013). *Etin cinsel politikası feminist-vejeteryan eleştirel kurum*, (Çev. Guray Tezcan & Mehmet Emin Boyacıoğlu). Ayrıntı
- Ahmed, S. (2019). *Duyguların kültürel politikası*, (çev. Sultan Komut). Sel Yayıncılık.
- Akalın, T. Ve Baş, R. (2018). Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kadın sanatçılara yansımaları, *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 112-128 DOI: 10.26695 (Aktarılan Kaynak: Bock, G. (2004). Avrupa tarihinde kadınlar. (Çev. Z. A. Yılmaz), Literatür.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2013). *Kimlikli bedenler sanat, kimlik, cinsiyet*. Sel Yayıncılık.
- Arapoğlu, F. (2013). *Hareketli mekanlar, Sergi Kataloğu*. Cda Projects.
- Berksoy, F. (2012). *Heykelde beden imgeleri: Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm ve Sanat 1923-2007*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Butler, J. (2001). *İktidarın psikik yaşamı*, (Çev. Fatma Tütüncü). Ayrıntı Yayınları.
- Cixous, H. (2011). " Medusa'nın kahkahası ", (Çev. Senem Timuroğlu Bozkurt). *Yeni yazı*, 11, 151-153
- Cuguoğlu, N. (2016). *Her yerde hiçbir yerde, Sergi Kataloğu*. Galeri Zilberman.
- ÇALIKOĞLU, L. (2009). "Küskün şehir", *Azade Köker: HybridSpaces/Corridors*, Sergi Kataloğu. Galeri Zilberman.
- Donovan, J. (2014). *Feminist teori*, (Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan). İletişim Yayınları.
- Duran, E. M. (2015). *21. Yüzyıl resminde doğa kavramı*, (Yüksek Lisans Tezi), T.C. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı
- Endler, R. & Köker, A. (2021). *Söyleşi, bir katilin provası sergi kataloğu*. Zilberman Galeri.
- Özgenç, N., Karaalioğlu, O., & Ömür, İ. (2020). Kadın ve doğa ilişkisi bağlamında ekofeminizmin sanata yansımaları. *Sanat Dergisi* 36, 33-50. <https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.753750>
- Ergenç, A. (2015). Azade Köker çözülüş sergi kataloğu. Elgiz Müzesi.
- Erkanı, B. (2007). *20. Yüzyıl'da heykelde kadın figürünün değişimi*, (Yüksek Lisans Tezi), T.C. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı.
- Erkayhan, Ş (2011). 1960 sonrası Almanya'da Türk sanatçılar: Göç ve kültürel kimlik. *Lulu.Com*.
- Foucault, M. (1994). *Özne ve iktidar*, (Çev. Işık Ergüden-Osman Akinhay). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2012) *İktidarın gözü*, (Çev. Işık Ergüden). Ayrıntı Yayınları.
- Georgoudi, S. (2005). *Bir anaerkillik miti yaratmak, kadınların tarihi I antik tanrıçalardan Hristiyan azizelere*, (Ed. Georges Duby, Michelle Perrot) (Cilt Editörü Paulineschmittpantel), (Çev. Ahmet Fethi). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Haraway, D. (2010). *Başka yer*, (Çev. Güçşal Pusar). Metis Yayınları.
- Higonnet, A. (2005). *Tasvirler-görünüş, boş zaman ve geçim, kadınların tarihi, devrimden dünya savaşına feminizmin ortaya çıkışı* (Ed. Georges Duby, Michelle Perrot), (Cilt Editörü Genevievefraisse, Michelle Perrot, (Çev. Ahmet Fethi). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Irigay, L. (2006). *Sen ben biz: Farklılık Kültürüne Doğru*, (Çev. Sabri Büyükdüvenci, Nilgün Tütal). İmgekitabevi.
- Jakobi, F. (2009). "Bedensel gerilimler: Azade Köker'in yeni heykelleri", *Resme Bakan Yazılar – II*, (Ed. Deniz Artun). Galeri Nev.
- Kanaç, A. R. (2021). *Çağdaş Türk resim sanatında meleleşmenin plastiği*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Kerstin, M. (2006) "Azade Köker ile söyleşi: Beden özel olarak icat edilen bir anatomidir", *Bellek Ve Ölçek*, (Yay. Haz. Cem İleri). İstanbul Modern Yayınları.
- Kocadere, N. (2021). "Özü arayışta" bir katilin provası sergi kataloğu. Zilberman Galeri.
- Kristeva, J. (2018). *Korkunun güçleri: İğrençlik üzerine bir deneme*, (Çev. Nilgün Tütal). Ayrıntı.
- Nochlin, L. (2008). *Neden hiç büyük kadın sanatçı yok, sanat cinsiyet: Sanat Tarihi ve feminist eleştiri*, (Ed. Ahu Antmen), (Çev. Ahu Antmen). İletişim Yayınları.
- Muller, N. (2016). *Azade Köker çözülüş sergi kataloğu*. Can Elgiz Müzesi
- Nochlin, L. (2018). *Kadınlar, sanat ve iktidar*, (Çev. Süreyya Evren). Yky.
- Öz. B.B. (2014). *Türkiye'de toplumsal cinsiyet bağlamında kadın sanatçılar ve kadın kimliklerinin güncel sanatta yansımaları*, (Yüksek Lisans Tezi), Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı.
- Pelvanoğlu, B. (2016). *Azade Köker çözülüş sergi kataloğu*. Can Elgiz Müzesi.
- Pişkiner, G. (2019). *1990'lardan günümüze Türkiye sanatında doğaya yaklaşımlar*, Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı: Doç. Dr. Oğuz Haşlakoğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Stone, A. (2019). *Feminist felsefeye giriş*, (Çev. Yonca Cingöz, Bilge Tanrısever). Otonom.
- Wrasse, M. (2011), *Üçüncü doğa, Sergi Kataloğu*. Zilberman Galeri.
- Yıldız, E. & Duben, İ. (2008). *Seksenlerde Türkiye'de çağdaş sanat: Yeni Açılımlar*. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yıldız, E. (2007). *İnsanlık halî*. İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi.
- Yurtttadur, O. (2021). *An Evaluation On Azade Köker Sculptures In The context Of These Of Materials*. In S. Jackowicz & O. T. Ozturk (Eds.), *Proceedings Of Icses 2021-- International Conference On Studies In Educationandsocialsciences* (Pp. 95-100), Antalya, Turkey. Istes Organization. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/Ed625274.pdf>
- Yüksel, N. (2012). "Katmanlar: Azade Köker". Yayınlanmamış Röportaj.

İnternet Kaynakçası

- Azade Köker, <https://warholamag.com/tr/azade-koker/>
- Açıkgöz, A. S. (2021). Bedenin namevcut temsili: 'Bir Katilin Provası', <http://www.sanatakat.com/view/bedenin-namevcut-temsili-bir-katilin-provasi> (Erişim tarihi: 20 Kasım 2021)
- Altay, G. (2019). "100 yıllık kadın tarihine yorum", <https://www.milliyet.com.tr/gundem/100-yillik-kadin-tarihine-yorum-2837713>
- Bayraktar, Ç. (2021). "Kadın enerjisi toplumda nasıl yok ediliyor?", <https://gazeteoksijen.com/turkiye/kadin-enerjisi-toplumda-nasil-yok-ediliyor/>
- Cixous, H. (1976), "The Laugh of the Medusa" çev. Keith Cohen and Paula Cohen), The University of Chicago Press, Accessed: 30-03-2017 18:20 UTC, <http://www.jstor.org/stable/3173239>
- Dökmen, C. (2006). <http://ceylankokmen.blogspot.com/p/yazlar.html>

- Ezik, A. (2021). "Azade Köker ile bir katilin provası üzerine", <https://sanat-kritik.com/soylesi/azade-koker-dunya-ve-yasamin-dogusuna-asirlar-boyu-kaynaklik-eden-bir-disi-enerji-nasil-oluyor-da-toplumsal-duzeyde-kayboluyor/>
- Hakyemez, A. G. (2015). <https://www.aysegulayhakyemez.com/2015/10/azade-koker-belki-de-her-erde-bir-felaketler-muzesinin-acilmasi-gerekliyor-dusuncesiz-ve-sorumsuz-dunyaya-hakim-olan-siyaseti-baska-felaketlere-karsi-uyarmak-icin.html>
- Kahraman, M. (2015). İki şehir bir sanatçı: Azade Köker, <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/iki-sehir-bir-sanatci-azade-koker-i-3299> (Erişim Tarihi: 20.12.2021)
- Köker, A.(2011). Üçüncü doğa, <https://www.zilbermangallery.com/ucuncu-doga-e69-tr.htm>
- Köker, A. (2015), Çözülüş basın bülteninden, http://elgizmuseum.org/tr/?-page_id=1899
- May, K. (1999). *Bodies of substance / n. paradoxa*, vol. 4, London, S. 11, <http://www.azadekoker.com/texte.html>
- Meriç, Z. Y. (2020). <https://artam.com/makaleler/sanatci/azade-koker-dikenli-teller-bu-cagin-simgesidir>
- Napikoski, L. (2019). Redstockings radical feminist group, <https://www.thoughtco.com/redstockings-womens-liberation-group-3528981>
- Ünay, S. (2020). Anlatılar söyleşi serisi: Azade Köker. Güncel Sanat Arşivi, <https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-azade-koker/>

Görsel Listesi

- Görsel 1.**
Peçeli Kadın, 1974
- Görsel 2.**
Taht, 1981
- Görsel 3.**
Kırmızı Çoraplar, 1996, Berlin (Installationen – Intensitäten) sergi kataloğundan, 1998
- Görsel 4-5.**
Preslenmiş Bedenler, (Installationen – Intensitäten) ve Yerleştirme-video, (Installationen – Intensitäten), 1998
- Görsel 6.**
Video, (Installationen – Intensitäten), 1998
- Görsel 7.**
Kolektif beden, yerleştirme, 2000 Berlin, figür I-VIII, PVC, 2000, "Transparency" sergisinden Galeri Apel, 2001
- Görsel 8.**
Günah Elma, 2011, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 136x206 cm.
- Görsel 9.**
İklim Değişikliği, 2011, kolaj, 187 X 137 cm.
- Görsel 10.**
Gelinlik, 2009, Kağıt yerleştirme, 190 x 40 x 30 cm
- Görsel 11.**
Why , 2015, Kağıt yerleştirme, 220 x 65 cm
- Görsel 12.**
Marie JuchaczandSister Elisabeth Kirschmann, Kolaj, 2018
- Görsel 13.**
Parçalanma (Venüs), 2021, Kağıt, epoksi, bakır, teldemir, döküm, 80x66x190 cm.
- Görsel 14.**
Femicide, 2021, Güneş paneli, kağıt, pamuk, tül, 198x35x34 cm. (ayrıntı)
- Görsel 15.**
Babalar Günü, 2021, tuval üzerine karışık teknik,150x130 cm.

Structured Abstract

In this article, Azade Köker's works, which she has put forward through feminist thought since her early works, are discussed and the transformation of the artist's language with the expansion of feminist theory is scrutinized. In this context, the study aims to reveal the layers of meaning in Köker's works and to offer a new reading proposal on the works.

Is it possible to explain feminist art production within defined lines? Can individual productions make a difference in feminist art history studies? The answer to these questions is the inevitability of having to scrutinize individuality in depth in order to show the fractures created by individual works within the whole and to evaluate the whole.

Feminist artworks are often characterized by a linear understanding of historical knowledge and artists' works are explained by placing them in specific historical contexts. However, when it comes to artists and their individual productions, it is observed that there are simultaneous productions as well as works that disrupt the linear historical narrative.

Individual productions are those in which an artist develops a unique and personal language, which is also mixed with their own personal experiences. Such productions are based on artists' inner worlds as well as their accumulated knowledge and personal experiences in their social context. In the context of feminist art, individual productions also show that artistic expression can challenge established ideas through a political discourse

Azade Köker's works and artistic approaches have also been discussed in master's and doctoral theses and it has been observed that these theses, which include her works in limited chapters, do not provide a broad reading of her works through such concepts as the female figure and identity, nature, hybridization and specifically through feminist art studies. In the study, Köker's works are also analyzed by taking into consideration the artist's life and artistic practice as well as her works, in which she has questioned the issue of women since the beginning of her artistic career, are re-read by positioning them within feminist art studies.

During the research process, articles and interviews about the artist in newspapers, journals, online media, book chapters, theses and catalogues of the exhibitions opened by the artist were examined and one-on-one interviews were conducted with the artist.

While composing the article, artistic changes since the 1970s and the periods identified in feminist art history studies were investigated. Before presenting the main issue of the article, the way Azade Köker handles subjects and materials in her artistic career, the problems she poses, and the processes and transformations she has gone through while creating her language are discussed. Finally, the artist's works on feminist art in her different periods are examined. From the 1970s to the present day, certain works that can be decisive for her periods and that can explain Köker's approach have been selected from her productions with a feminist perspective, and interpretations and conclusions have been made based on the selected works.

Since its emergence as a discourse, feminist approaches have been branching out and gaining new dimensions through both critical language and theoretical studies. Starting with equal citizenship and the necessity of transformation in the public sphere in the first-wave feminist movement, the demands of the feminist struggle expanded in the second-wave feminist movement with women's questioning of domestic labor, family, sexual freedom and the body. The Post Feminist movement, which expanded its field of discussion, especially in the late 1980s and 1990s, drew attention not to women's commonalities but to their differences such as language, ethnicity, class and race; in other words, it addressed the naturally differentiated lives of women from different geographies and identities. One of the debates in contemporary feminist theory is ecofeminism. The initial basic approach of Ecofeminists can be explained as a stance against the dualistic order created by the male system and an affirmation of the identification between women and nature. At the point we have reached today, the discussions have expanded towards the impossibility of an anthropocentric perspective on ecological problems and the right to life and well-being of all living things on earth.

Feminist Art History studies accelerated during the transformations of the 1970s. While these studies include retrospective historical readings, they also focus on the productions of women artists through feminism. Within the readings of art history, a historical determination is made as the first generation and the second generation.

Accordingly, First Generation feminist artists addressed issues such as femininity and the differences of femininity, and the power relations created by the male system were one of the main contexts they addressed. On the other hand, concepts such as body, body awareness and body belonging, which are also associated with the 2nd Wave Feminism movement, have become a determining element in her work.

Second-generation feminist artists criticized the first generation, which they found reductionist, and stated that femininity is not a static identity but an unfinished process involving continuity. While mostly addressing the cultural grounds that oppress the state of being a woman, the second generation of feminist artists opposed masculine ideologies, deciphered these ideologies and developed new strategies against these ideologies.

The slogan "the personal is political" of second-wave feminism has been transformed into "the vital is political" in Azade Köker's works. She has conceptualized the problems of the age in which she has been living and resolved them with the language of the age and by expanding the boundaries of artistic communication, she has paved the way for the development of new thoughts and the production of meanings through concepts and images. Azade Köker is a pioneering artist with the problems she addresses, her methods of visualizing and exhibiting them as well as her critical and comprehensive perspective.

In her works, Köker displays an attitude that challenges the perspective from the point of view of the masculine system to body politics, from ecology to historical references and demands a reconsideration of thought patterns. From another perspective, she displaces the gaze. The gaze of power or the power of the gaze is turned upside down in her works. Especially in her recent works, she does not only use the female image but also opens up concepts such as being, existence and power to discussion with connotative symbols, objects or male images.

Her artistic-philosophical way of thinking, her synthesis in his works by analyzing the data, possibilities and probabilities of the age brings about an increase in interpretation. While bringing together the mental and intuitive with her clear critical language on the one hand and the reality she creates behind the reality on the other, she deconstructs the codes of the patriarchal system in her works created with feminist theory.

Issue 44 Reviewers List

44. Sayı Hakem Listesi

- Prof. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Ercüment YILDIRIM (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)
Prof. Dr. Eylem TATAROĞLU (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Hacı Ömer ÖZDEN (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan BAŞKIRAN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Hilal TURGUT (Karadeniz Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Hanifi PALABIYIK (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Kasım İNCE (Pamukkale Üniversitesi)
Prof. Dr. Kurtul GÜLENÇ (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Murat AĞARI (Karabük Üniversitesi)
Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ (Kocaeli Üniversitesi)
Prof. Dr. Şengül YALÇINKAYA (Karadeniz Teknik Üniversitesi)
Prof. Erdal AYGENÇ (Yakın Doğu Üniversitesi)
Prof. Olcay ATASEVEN (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Aslı Gökçe KILIÇ (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Aylin GÜNGÖR (Balıkesir Üniversitesi)
Doç. Dr. Begüm Aylin ÖNDER (İstanbul Arel Üniversitesi)
Doç. Dr. Birgül BAŞTAN TÜZÜN (İstanbul Sağlık Bilimleri Üniversitesi)
Doç. Dr. Elif DASTARLI (Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi)
Doç. Dr. Hakan BAĞCI (Kocaeli Üniversitesi)
Doç. Dr. Jale Özlem OKTAY ÇEREZCİ (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Kamuran Mehmet ARSLANTEPE (Kocaeli Üniversitesi)
Doç. Dr. Kenan SAATÇIOĞLU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Murat AYTAŞ (Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Okay PEKŞEN (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Doç. Dr. Seda YAVUZ (İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Sırrı Serhat SERTER (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Sibel TUĞAL (Işık Üniversitesi)
Doç. Dr. Tamer BAYRAK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Ayşegül GÜRDAL PAMUKLU (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
Doç. Mehmet GÖKTEPE (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Doç. Meziyet Ayşe BALLYEMEZ (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)



- Doç. Tuğcan GÜLER (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Zafer LEHİMLER (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Aslı GALİOĞLU (Sinop Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ayben KAYIN (Selçuk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Betül HATİPOĞLU ŞAHİN (KTO Karatay Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Özgün CAN (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Sema KARA (Kastamonu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Tuna TAŞDEMİR (Malatya Turgut Özal Üniversitesi)

