

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

akademik sanat

ISSN - 2458-8776

CILT VOLUME 5 • SAYI ISSUE 11



ANKARA
**HACI BAYRAM VELİ
ÜNİVERSİTESİ**

ISSN - 2458-8776

CILT VOLUME 5 • SAYI ISSUE 11

© **ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ**
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

akademik sanat

KURUCU FOUNDER

Prof. Dr. Yusuf Tekin

EDİTÖR EDITOR

Doç.Dr. Aysun ALTUNÖZ

İNGİLİZCE DİL EDİTÖRÜ ENGLISH LANGUAGE EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selmin SÖYLEMEZ

EDİTÖR YARDIMCILARI EDITOR ASSISTANTS

Arş.Gör. Arzu POLAT

Arş.Gör. Ozan KAHVECİ

DİZGİ TYPOGRAPHIC/LAYOUT

Arş.Gör. Ozan KAHVECİ

YÖNETİM YERİ ve ADRESİ EXECUTIVE OFFICE

Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

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

06500 Yenimahalle/ANKARA

Tel: (0312) 546 13 53

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

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

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

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Aysen SOYSALDI
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Birsen ÇEKEN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR
(İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Prof. Dr. Hatice Feriha AKPINARLI
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Süleyman Yücel ŞENYURT
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Attila DÖL
(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Doç. Dr. Cengiz ÇETİN
(Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Çağatay AKENGİN
(Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Fatma Nur BAŞARAN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Hatice Işıl KOCABAŞ
(İstanbul Üniversitesi)
Doç. Dr. Mahmut AYDIN
(Batman Üniversitesi)
Doç. Dr. Nilay ÖZSAVAŞ ULUÇAY
(Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Doç. Dr. Olcay BORATAV
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Osman ÇAYDERE
(Gazi Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Fırat Çağrı KIRMIZIGÜL
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Halil Fazıl ERCAN
(İnönü Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Haluk Arda OSKAY
(Kocaeli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÖZÇELİK
(Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Savaş Kurtuluş ÇEVİK
(Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Nevin YALÇIN BELDAN
(Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Aybuke Sultan KOCA YILMAZ, Ali Akın AKYOL, Hikmet KATIRCIOĞLU	1-17
KORUMA BAKIŞ AÇISIYLA EL YAZMALARINDA GÖRÜLEN BİYODETERASYON Conservation Overview of Biodeteration in Manuscripts	
Nesrin YEŞİLMEN	18-29
GELENEKSEL TIĞ İŞİ DANTELLERİN (TENTENELERİN) ÇAĞDAŞ TAKILARDA YORUMLANMASI Interpretation of Traditional Crochet Laces (Tentene) in Contemporary Jewelry	
Aysen SOYSALDI, Gözde UZGİDİM	30-43
ÇANKIRI İLİ MERKEZ İLÇESİ GELENEKSEL GELİN KIYAFETİNİN KONSERVASYON SÜRECİ The Conservation Process of Traditional Bridal Dress From Çankırı Central District	
Ali Akın AKYOL, Negin DERAHSHAN HOUREH	44-68
ANTALYA MÜSELLİM CAMİ ARKEOMETRİK ANALİZLERİ Archaeometric Analyses of Antalya Müsellim Mosque	
Alper DEMİREL, Meliha YILMAZ	69-84
NICHOLAS KALMAKOFF'UN ESERLERİNDE DOĞU MİSTİSİZMİ, EZOTERİZMİ VE MEHMET SİYAH KALEM ETKİLERİ East Mystism, Esoterism and Mehmet Siyah Kalem Influences in Nicholas Kalmakoff's Artworks	
Hatice KARADOĞAN	85-100
SANATIN GELECEĞİ VE GELECEĞİN SANATI The Future of Art and Art of The Future	
Dilek TOLUYAĞ	101-114
SANAT PRATİĞİNDE ENSTALASYON, MEKAN, NESNE VE SANATÇI ÖRNEKLERİ Instalation, Space, Object and Artists in Art Practice	
Şadi KARAŞAHİNOĞLU	115-126
SPOR MÜLKİYETLERİNİN MARKALAŞMA SÜRECİNDE GÜNCEL LOGO DEĞİŞİM ÖRNEKLERİ Examples of Current Logo Changes in the Branding Process of Sports Properties	
Süeda İKİZOĞLU	127-139
FOTOĞRAF VE GERÇEKLİK İLİŞKİSİNİN TOPLUMSAL BELLEĞİN İNŞASINDAKİ ROLÜ VE ÖNEMİ The Important Role of the Relationship between Photography and Reality in the Construction of Social Memory	

KORUMA BAKIŞ AÇISIYLA EL YAZMALARINDA GÖRÜLEN BİYODETERASYON* **

Conservation Overview of Biodeterioration in Manuscripts

Aybuke Sultan KOCA YILMAZ¹, Ali Akın AKYOL², Hikmet KATIRCIOĞLU³

ÖZET

ABSTRACT

İnsanlık tarihinin büyük bir kısmı, yazılı belgeler veya sanat eserleri üzerinden izlenebilmektedir. Bu mirasın çok önemli bir bölümünü ise zengin bir organik malzeme grubuna sahip arşivler ve kütüphaneler oluşturmaktadır. Organik malzemeler doğaları gereği bozulmalara oldukça açıktırlar. Bozulma türlerinden biri olan biyodeterasyon ise bunların içinde önemli bir yüzdeyi oluşturmaktadır. Biyodeterasyona neden olan ve biyolojik ajan olarak da adlandırılan; biyodeterojenlerdir. Kemirgenler, böcekler gibi makro-biyodeterojenler tam olarak ortadan kaldırılabilmektedir; fungus, bakteri gibi mikro-biyodeterojenler üzerinde çalışmalar halen devam etmektedir. Araştırma kapsamında elde edilen mikro-biyodeterojen sonuçlarının konservasyon çalışmalarına katkı sağlaması amaçlanmıştır. Vakıflar Genel Müdürlüğü Ankara Kültür ve Tescil Daire Başkanlığı'nda muhafaza edilen Safranbolu El Yazmaları Koleksiyonu durum taramasından geçirildikten sonra Mushaf-ı Şerifler'den üç eser mikro-biyodeterojen çeşitliliğinin tespiti için çalışma kapsamına alınmıştır. Seçilen eserlerden elde edilen kültürler ile arşiv odası mikroflorası karşılaştırılmıştır. Temel amaç arşiv odasının mikroflorasının yoğunluğunun eserler üzerinde oluşturacağı potansiyel biyodeterasyonun tespitidir. Buna ek olarak seçilen eserlerden elde edilen kültürler ile kompakt raylı raf sistemi mikroflorası da karşılaştırılmıştır. Burada ki temel amaç ise eserler arasında bir mikroflora yayılımının kontrol edilmesidir. Araştırma kapsamında *Mucor* sp., *Penicillium* sp., *Aspergillus* sp., *Rhizopus* sp., *Trichoderma* sp. cinsi küfler ile *Bacillus* sp., *Pseudomonas* sp. *Micrococcus* sp. ve *Escherichia* sp. cinsi bakteriler izole edilerek konservasyon alanında mikro-biyodeterojen çeşitliliğine katkı sağlanmıştır.

A great part of human history can be traced through written documents or works of art. Archives and libraries with a rich organic material group constitute a very important part of this heritage. Organic materials are very prone to deterioration due to their nature. Biodeterioration, which is one of the types of disruption, constitutes an important percentage among them. It is these biodeterogens, also called biological agents that cause biodeterioration. While macro-biodeterogens such as rodents and insects can be completely eliminated; studies on micro-biodeterogens such as fungi and bacteria are still ongoing. Micro-biodeterogens results obtained within the scope of our study are aimed to contribute to molecular and conservation studies. After the Safranbolu Manuscripts Collection kept in the General Directorate of Foundations Ankara Culture and Registration Department was subjected to the status screening, three manuscripts from Mushaf-ı Şerifler were included in the study for the determination of micro-biodeterogens diversity. The cultures obtained from the selected manuscripts were compared with the archive room microflora. The main purpose is to determine the potential biodeterioration that the density of the microflora of the archive room will create on the manuscript. In addition, the isolate from selected manuscript and the microflora of the compact rail rack system were compared. The main purpose here is to control the microflora spread among the manuscript. In conclusion, *Mucor* sp., *Penicillium* sp., *Aspergillus* sp., *Rhizopus* sp., *Trichoderma* sp. genus molds with *Bacillus* sp., *Pseudomonas* sp. *Micrococcus* sp. and *Escherichia* sp. genus bacteria were isolated and a contribution was made to micro-biodeterogens diversity in the conservation area.

Anahtar Kelimeler: El yazmaları, konservasyon, biyodeterasyon, fungus, bakteri.

Keywords: Manuscript, conservation, biodeterioration, fungi, bacteria.

1. ORCID: 0000-0002-7442-3220
2. ORCID: 0000-0002-4174-575X
3. ORCID: 0000-0002-4866-6106

1. Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma Anabilim Dalı, aybuke.koca@hbv.edu.tr
2. Doçent, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, ali.akyol@hbv.edu.tr
3. Profesör, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Biyoloji Eğitimi Anabilim Dalı, hturk@gazi.edu.tr

* Koca Yılmaz, A. S., Akyol, A. A., Katircioğlu, H. (2020). Koruma Bakış Açısıyla El Yazmalarında Görülen Biyodeterasyon. *Akademik Sanat*, 5(11), 1-17.
** Bu çalışma 24-25 Haziran 2020 tarihli Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

Most of human history is recorded in the form of paper-backed documents or artwork. These organic records form a group of materials that are very prone to deterioration. Biodeterioration, which is one of the types of disruption, constitutes an important percentage among them. It is these biodeterogens, also called biological agents that cause biodeterioration. While macro- biodeterogens such as rodents and insects can be completely eliminated; studies on micro- biodeterogens such as fungi and bacteria are still ongoing. Microflora results obtained within the scope of our study are aimed to contribute to molecular studies and conservation studies.

After the Safranbolu collection, which was kept at the Ankara Directorate of Culture and Registration Department of the General Directorate of Foundations, under the condition screening, three manuscripts of Mushaf-i Sharif were included in the study. The microflora of the archive room was compared with the isolate obtained from the selected manuscripts. The main purpose is to determine the potential biodeterioration that the density of the microflora of the archive room will create on the manuscript. In addition, the isolate from selected manuscript and the microflora of the compact rail rack system were compared. The main purpose here is to control the microflora spread among the manuscript.

Within the scope of the study, Nutrient Agar (NA) and Potato Dextrose Agar (PDA) petri dish was placed in various parts of the archive room (in front of the windows, on the door opening, on the cabinet, inside the cabinet and on the shelf where the manuscripts was taken) and sports were collected from the air for 45 minutes. Samples were taken from the contact surfaces of the manuscript stored in a compact rail system (the outer and upper surfaces of the shelf where the other manuscript are related) with a sterile swab application method. Since the manuscripts are very fascicular, they are taken from the cover and also 3 different pages. A sample of sterile swab was taken from the manuscript. These 24 samples in total were brought to the laboratory in saline solution.

Identification studies were supported by using general and selective media in microflora detection. Petri dishes containing samples collected from the air of the archive room were left to incubate (in development environment) at 30°C for 24-48 hours. Due to the fact that microorganisms in the samples taken from sterile swabs with application method from compact racks and manuscript have been dormant for a long time, Nutrient Broth (NB) and Yeast Extract Peptone Dextrose (YEPE) Broth at media were enriched. After 48 hours of activation, samples from Nutrient Broth (NB) were transferred to Nutrient Agar (NA), Eosin Methylene Blue (EMB) and Pseudomonas Agar F Base medium for identification; Yeast Extract Peptone Dextrose (YEPE) Broth was transferred to Potato Dextrose Agar (PDA) medium for identification.

Samples left for incubation at 30°C were first categorized by taking into consideration the colony morphologies. Then, single colony was cultivated and left for incubation at 30°C. Preparations from the observed bacterial colonies were prepared; gram staining was done and examined under immersion lens under light microscope. Preparations were also prepared from isolates with fungus and examined under a light microscope.

As a result of the macroscopic examination of all bacterial isolates, it was determined that there were 22 different colonies in Nutrient Agar (NA) medium, 13 different colonies in Pseudomonas Agar F Base Media and 3 different colonies in Eosin Methylene Blue (EMB) Media. When evaluated according to the pigment production, it was determined that there are 9 different color pigment production, 21 of which are smooth (S-Type), 23 of which have rough (R-Type) edge type colony morphology according to the edge type. According to the results of gram staining, 16 isolates were found to be bacillus, 3 isolates to be coccus, and 2 isolates to be streptobacillus. In addition, it was concluded that 9 were gram negative and 13 were gram positive.

When fungal isolates were examined, fungal colonies were identified in 11 isolates. Vegetative hyphic structure without septa was detected in 4 of the isolates and vegetative hyphae structure with septa in 7. In addition, sporangium fertile hif structure was detected in 2 of the isolates and conidia-type fertile hif structure in 9 of the isolates.

In conclusion, *Mucor* sp., *Penicillium* sp., *Aspergillus* sp., *Rhizopus* sp., *Trichoderma* sp. genus molds with *Bacillus* sp, *Pseudomonas* sp. *Micrococcus* sp. and *Escherichia* sp. genus bacteria were isolated and a contribution was made to micro- biodeterogens diversity in the conservation area.

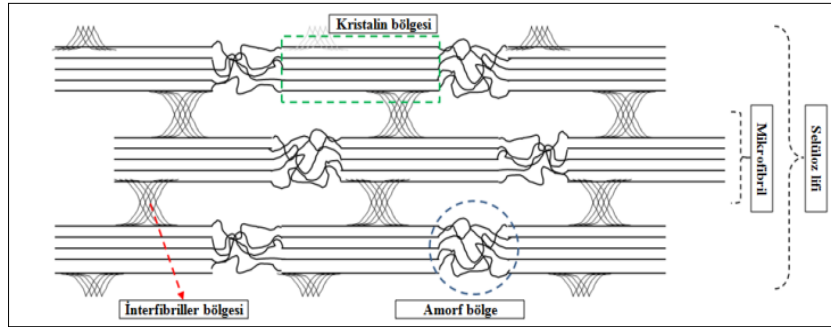
GİRİŞ

Bilgi, yazının keşfi ile birlikte nesilden nesile aktarılabilmıştır. Bilginin aktarıldığı üç boyutlu düzlem zamanla değişim göstermiş kağıdın keşfiyle birlikte son halini almıştır. Matbaanın ortaya çıkışına kadar kağıda elle yazılmış, matbaanın keşfiyle birlikte yerini basma eserlere bırakmıştır.

Yazma eserlerde kullanılmış olan kağıtlar doğaları gereği bozulmaya oldukça açık bir malzeme grubunu oluşturmaktadırlar. Yazma eserlerde kağıdın organik yapısının yanı sıra; sırt dikişinde kullanılan iplik, aharlamada kullanılan nişasta ve jelatin, ciltlemede kullanılan tutkal, murakka, deri gibi diğer malzemeler de biyodeterojenler¹ açısından zengin besiyeri ortamı oluşturmaktadır.

Bu nedenle dünyanın dört bir yanında, arşiv ve koleksiyonlara sahip olan kütüphaneler, biyolojik tehditler ile karşı karşıya kalmaktadırlar. Bozulmalara engel olabilmek için çeşitli önleyici koruma (ısı, sıcaklık, ışık, nem vb.) yöntemleri uygulanmaktadır (Baydar, 2001, s. 367-370). Bu alandaki etkin koruma çalışmaları ise kağıdın üretildiği ilk zamanlarda başlamış olup, zaman içinde evrilerek ve gelişerek devam etmiştir. İlk dönemlerde parşömen ve papirüsten yapılan kodeks ve rulo kitapların neme ve biyolojik tahribata karşı korunmasında değişik bitki suları ile yıkama, fildişi ya da ahşap sandıklar içinde saklama, bazen de böcek öldürücü (pestisit) mürekkeplerle kitapların içlerine çeşitli dualar yazma gibi yöntemlerin uygulandığı görülmektedir (Kathpalia, 1990, s. XXXIII, XXXIV). Devam eden süreçte çeşitli yöntemler, kullanışsızlığı nedeniyle terk edilmiş; çeşitli yöntemler ise kullanışlılık açısından halen tartışma konusu olmuştur (Koca-Yılmaz, 2019, s. 14-18). Fakat kesin olan bir sonuç vardır ki; o da mikrobiyolojik bozulmaya henüz net bir çözüm getirilememiştir.

Kağıdın ana maddesi olan selüloz, Anselme Payen tarafından 1839'da izole edilmiştir (Wisniak, 2005, s. 124,125; Heldt ve Piechulla, 2011, s. 4; Chen, 2014, s. 29). Selüloz molekülünde kristalin ve amorf bölgeler bulunmaktadır (Resim 1). Bu bölgelerin yüzdece dağılımı kağıdın dayanıklılığı açısından önem teşkil etmektedir. Zira amorf bölge kristalin bölgeye göre daha kolay bozulmaya uğramaktadır. Amorf bölgelerin yüzdece fazla olması kağıdın dayanıklılığın az olduğunun göstergesi kabul edilmektedir (Perez vd., 2002, s. 54; Khazraji ve Robert, 2013, s. 2).



Resim 1. Selülozun kristalin ve amorf bölge yapısı (Börjesson ve Westman, 2015, s.163)

Selüloz molekülü abiyotik faktörler kadar biyotik faktörler nedeniyle de deterasyona; ilerleyen süreçte ise degradasyona uğrayabilmektedir. Selülozun parçalanmasını sağlayan enzimleri üreten çok sayıda mikroorganizma bulunmaktadır. Fakat bunlardan birkaçı, kristalin selülozun degradasyonu için gerekli olan tüm enzim sistemine sahiptir (Beguin ve Aubert, 1994, s. 29; Kuhad vd., 2007, s. 5).

1. Kağıtta Görülen Biyodeterasyon ve Biyodegradasyon

Hueck tarafından (1965-1968) biyodeterasyon (biyobozulma) terimi; “Bir materyalin ana bileşenlerinde, organizmaların canlılık aktivitelerinden kaynaklı istenmeyen değişiklikler” olarak tanımlanmıştır (Alexander ve Schiesser, 2017, s. 182). Benzer şekilde Rose (1981) tarafından ortaya atılan biyodeterasyon terimi ise; “Biyolojik ajanların yani canlı organizmaların yapısal değer veya kalitede meydana getirdiği değişiklikler” olarak tanımlanmıştır (Sanchez-Silva ve Rosowsky, 2008, s. 353). Biyodegradasyon ve biyodeterasyon terimleri birbirinden farklı terimler olmasına rağmen yanlış bir algı olarak eş anlamlı gibi düşünülmektedir. Biyodegradasyon (biyobozunma) terimi mikroorganizmaların yaşamsal faaliyetlerini sürdürmek adına tam

¹ Biyodeterojenler; biyodeterasyona neden olan biyolojik ajanları ifade etmektedir.

parçalanmayı ifade ederken; biyodeterasyon terimi mikroorganizma kaynaklı materyaldeki fiziksel değişimi ifade etmektedir. Bu iki terim birbirinden çok ince nüanslar ile ayrılmaktadır (Koca-Yılmaz vd., 2020, s. 44).

Biyokimyasal deterasyon, biyodeterasyonun en karmaşık şeklidir ve biyodeterojenlerin metabolik işlemleri sonucu ürettiği metabolitlerin materyal üzerindeki etkisi ile ortaya çıkmaktadır. Biyodeterojenlerin ürettiği metabolitler nedeniyle ana materyal dokusu zayıflamakta ve bu bölgelerde bozulma için daha elverişli koşullar ortaya çıkmaktadır. Böylece bozulma işlemi artarak devam etmektedir (Alexander ve Schiesser, 2017, s. 183). Arkeler, likenler, algler, siyanobakteriler, kemolitotrofik bakteriler, kemoorganotrofik bakteriler ile funguslar gibi farklı filogenetik mikroorganizma grupları, biyodeterojenleri oluşturmaktadır (Michaelson, 2010, s. 9). Fakat bunun yanı sıra ister müze içinde sergilenen veya depolanan isterse açık havada sergilenen tüm kültür varlıklarında bozulmaya neden olan makroorganizma grupları da (kemirgenler, kuşlar, bitkiler, böcekler vb.) biyodeterojen tanımı içine girmektedir (Carlo vd., 2017, s. 2).

Kağıtta görülen biyodeterasyonun iki ana kontaminasyon (kirlilik) kaynağı bulunmaktadır. Bunlardan ilki kağıdın yapım aşamasında kullanılan malzeme ve yöntem kaynaklı (Akkayan, 1987, s. 109; Kathpalia, 1990, s. 2-4; Sterflinger ve Pinzari, 2012, s. 563); ikincisi ise aktif kullanım esnasında çevre koşulları, insan faktörü ve yanlış depolama kaynaklı kontaminasyonlardır (Akkayan, 1987, s.120; Hagaggi ve Salah, 2016, s. 65; Karakasidou vd., 2017, s. 2). Biyolojik kirlenmeye neden olan bu mikroorganizmalar havada rahatlıkla asılı kalabilmekte ve taşınabilmektedir (Ünlü-Yokuş, 2018, s. 12).

Çok çeşitli mikroorganizma grupları kağıtta mikrobiyolojik bozulmalara (biyodeterasyon) neden olan enzimleri üretebilmektedir. Bu mikroorganizma gruplarından üzerinde en çok çalışılanları ise *Aspergillus* sp., *Penicillium* sp. ve *Trichoderma* sp. cinsi funguslar ile *Bacillus* sp., *Clostridium* sp., *Pseudomonas* sp. ve *Micrococcus* sp. cinsi bakterilerdir (Gallo, 1953, s. 3; Beguin, 1990, s. 227-229; Rojas vd., 2002, s. 193; Sterflinger ve Pinzari, 2012, s. 563; Karakasidou vd., 2017, s. 2; Ruiz vd., 2018, s. 1).

Fungus bulaştığı bölgede bir deterasyon (kabarıklık, pamuklaşma) meydana getirmektedir (Nianping vd., 2011, s. 394; Hagaggi ve Salah, 2016, s. 65). Bozulan bu kağıt liflerinde gerçekleşen bir dizi reaksiyon sonucu; kırmızı-kahverengimsi lekelenmeler şeklinde kendini gösteren ve literatürde “foxing” olarak bilinen bozulma türü ortaya çıkmaktadır (Pinar vd., 2013, s. 105; Sterflinger ve Pinar, 2013, s. 9640). Maillard reaksiyonu olarak da bilinen kahverengileşme reaksiyonuna fungus kaynaklı serbest oligosakkaritler ile amino asitlerin etkileşiminin neden olduğu düşünülmektedir. Kırmızımsı lekeye ise selüloz oksidasyonu sonucu ortaya çıkan karbonil grubu ile aminokarboksilin ve/veya havada bulunan kirleticilerin reaksiyonlarının neden olduğu düşünülmektedir (Michaelson, 2010, s. 13; Koca-Yılmaz, 2019, s. 13). Son yıllarda “foxing” lekelenmelerine fungusların yanı sıra demir, bakır, kobalt gibi çeşitli metallerin, bakterilerin, organik ve inorganik asitlerin selüloz oksidasyonu ile verdikleri tepkimelerin de neden olduğu yapılan çalışmalar ile raporlandırılmıştır (Michaelson, 2010, s. 14- 20; Sterflinger ve Pinar, 2013, s. 9640; Dunca vd., 2014, s. 247).

2. Materyal ve Metod

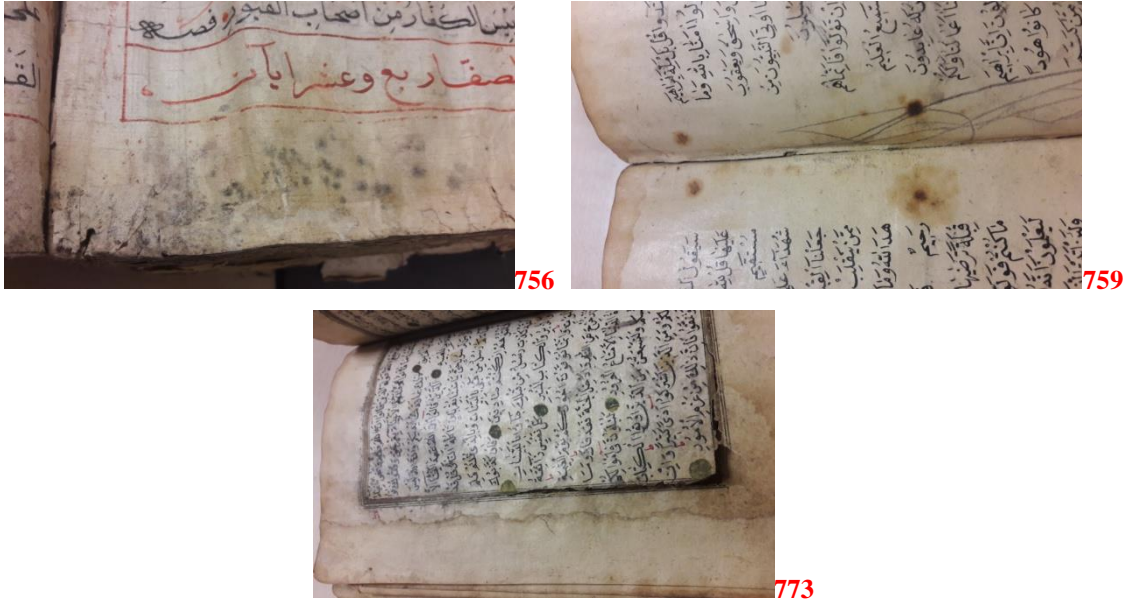
Safranbolu'dan Ankara Kültür ve Tescil Daire Başkanlığı'na getirilen el yazması Mushaf-ı Şerifler bu çalışmada örnekleme oluşturmuştur. Arşiv odasındaki durum taraması sonucunda Mushaf-ı Şeriflerden mikrobiyolojik bozulmayı en iyi gösteren 3 eser seçilmiştir (Resim 2, Tablo 1).

Arşiv No	Koleksiyon Adı	Eser Adı	Nev'i	Yazım Tarihi
756	Safranbolu	Mushaf-ı Şerif	Yazma	-
759	Safranbolu	Mushaf-ı Şerif	Yazma	1233
773	Safranbolu	Mushaf-ı Şerif	Yazma	-

Tablo 1. Örnekleme oluşturan demirbaş eserler



Resim 2. Safranbolu'dan Kültür ve Tescil Daire Başkanlığı'na getirilen Mushaf-1 Şeriflerden biyodeterasyon analizi yapılacak eserler Eserlerin seçiminde nem tahribatı öncelikli bozulma alanı olarak belirlenmiş; ardından 756 arşiv numaralı eser pamuklaşma tespit edildiği; 759 arşiv numaralı eser yaygın foxing görüldüğü ve 773 arşiv numaralı eser cetvel kırığı olduğu için araştırmaya dahil edilmiştir (Resim 3).



Resim 3. Çalışma kapsamında ele alınan eserlerin bozulma durumları

2.1. Araştırmada Kullanılan Besiyerleri ve Çözeltiler

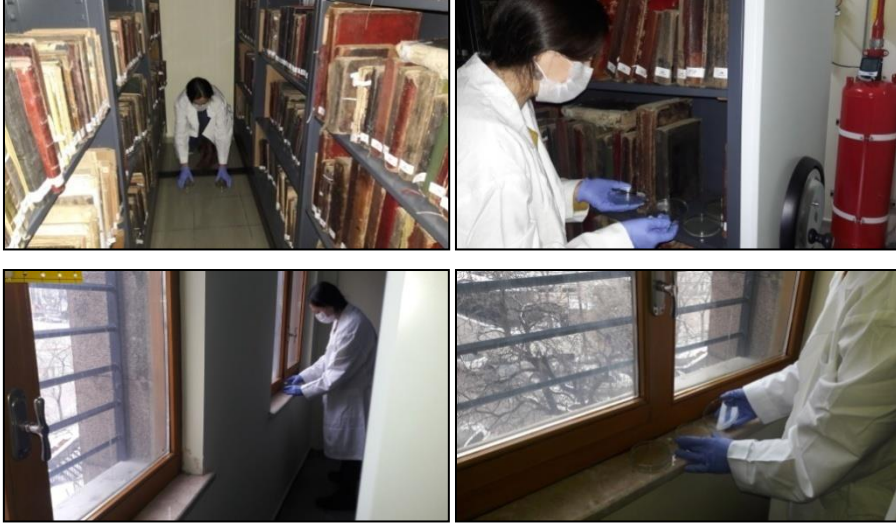
Mikrobiyolojik analizlerin en önemli aşamalarından birisi uygulanacak analiz yöntemine göre kullanılacak besiyerlerinin seçilmesidir. Besiyerleri (sıvı/katı/yarı katı) kullanım amaçlarına göre genel amaçlı veya selektif (ayrıt edici) özellikte olması gerekmektedir.

Genel besiyeri; besin maddelerince yeterince zengin, herhangi bir mikroorganizma grubunun (zor gelişenler de dahil) gelişmesini özel olarak desteklemeyen veya engellemeyen besiyerleridir. Bu grupta değerlendirilen besiyerleri genel olarak bakteriler için kullanılsa da bu besiyerinde maya ve küfte gelişebilmektedir (Halkman, 2005, s. 30). Selektif besiyeri karışık bir mikrobiyal floradan gelişmesi istenmeyenleri baskılamak; gelişmesi istenenleri açığa çıkarmak üzere üretilmiş besiyerleridir (Halkman, 2005, s. 31).

Mikroorganizmalar izole edildikten sonra laboratuara serum fizyolojik (% 0,09 NaCl) çözeltisi içerisinde taşınmıştır. Fungus için zenginleştirme ortamı olarak Yeast Extract Peptone Dextrose (YEPD) broth besiyeri tanımlama için Potato Dextrose Agar (PDA) kullanılmıştır. Bakteri zenginleştirme ortamı için ise Nutrient Broth (NB) tanımlama için genel besiyeri olarak Nutrient Agar (NA), seçici besiyeri olarak ise Eosin methylene Blue (EMB) Agar ve Pseudomonas Agar F Base besiyerleri kullanılmıştır.

2.2. Eserlerden Mikroorganizmaların İzolasyonu

Mikroorganizma izolasyonunun temel basamağı koloni elde edilmesidir. Eserlerden izolasyon yapılırken dikkat edilmesi gereken en önemli husus, tahribatsız örnek alınmasının gerekliliğidir (Michaelsen vd., 2009, s. 162). Koloni eldesi çalışma kapsamında arşiv odasının havasından (Resim 4, Tablo 2); eserin depolandığı kompakt raylı raf sistemi içinde eserle temas eden yüzeylerden (diğer eser ve alt-üst raf) (Resim 5, Tablo 3) ve ayrıca eserin kendisinden² (Resim 6, Tablo 4) izole edilerek gerçekleştirilmiştir.



Resim 4. Arşiv odasında havadan örnek toplama işlemi

Örnek No	Örnekleme Yeri
P-1	Pencere önü 1
P-2	Pencere önü 2
DÜ-1	Dolap üstü
Dİ-1	Dolap içi
R-1	Raf
KA-1	Kapı ağzı

Tablo 2. Arşiv odasında havadan alınan örneklerin listesi

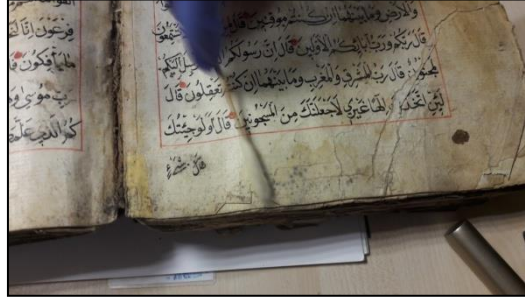


Resim 5. Arşiv odasında eserlerin temas yüzeylerinden örnek toplama işlemi

² Eserler çok fasiküllü olduğu için, bozulma durumlarını göz önüne alınarak sayfa sayfa incelenmiş ve eserin 3 farklı noktasından örnek alınmıştır.

Arşiv No	Örnek Kodu	Örnekleme Yeri
756	A-K	755 üst kap -757 alt kap
	A-R	Alt - üst raf
759	A-K	758 üst kap -760 alt kap
	A-R	Alt - üst raf
773	A-K	772 üst kap -774 alt kap
	A-R	Alt - üst raf

Tablo 3. Kompakt raylı raf sistemi içerisinde alınan örneklerin listesi



Resim 6. Steril eküvyon çubuk ile tahribatsız örnek alma

Arşiv No	Örnek Kodu	Örnekleme Yeri
756	E-1	İç sayfa 1. örnek
	E-2	İç sayfa 2. örnek
	E-3	İç sayfa 3. örnek
	E-K	Örneğin alt üst kabı
759	E-1	İç sayfa 1. örnek
	E-2	İç sayfa 2. örnek
	E-3	İç sayfa 3. örnek
	E-K	Örneğin alt üst kabı
773	E-1	İç sayfa 1. örnek
	E-2	İç sayfa 2. örnek
	E-3	İç sayfa 3. örnek
	E-K	Örneğin alt üst kabı

Tablo 4. Koloni eldesi kapsamında Mushaf-ı Şerif'lerden alınan örnek listesi

Örnek içeren eküvyon çubukları içinde 5 ml steril serum fizyolojik çözeltisi bulunan tüplere konulmuştur. Tüplerin ağzı alevden geçirilip parafilmlelenerek laboratuvara taşınmıştır (Resim 7).



Resim 7. Tüplerin ağzının alevden geçirilme işlemi

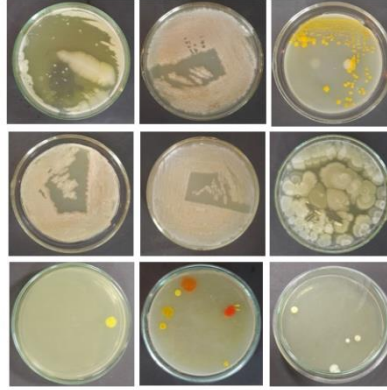
Laboratuvara getirilen örnekler ilk olarak 3000 rpm'de 30 saniye boyunca vortekslenmiştir. Böylece eküvyon çubuğunda bulunan örneğin serum fizyolojige geçmesi sağlanmıştır. Daha sonra laminar flow (steril kabin) içerisinde serum fizyolojik süspansiyonundan 100'er µl mikropipetle çekilerek zenginleştirme besiyeri olan NB ve YEPD broth besiyerlerine aktarılmış 30°C'de 24-48 saat inkübasyona bırakılmıştır. Zenginleştirme sonrası NB besiyerinden steril öze ile alınan örnekler sürme metodu ile genel besiyeri olan NA; selektif besiyerleri olan EMB

ve Pseudonomas agar F base'e aktarılmıştır. YEPD broth besyerinden aynı yöntemle alınan örnekler ise PDA besiyerine aktarılmıştır. Tüm örnekler yeniden 30°C'de 24-48 saat inkübasyona bırakılmıştır.

3. Bulgular

3.1. Arşiv Odası Bakteri Örnekleri Koloni Morfolojisi Sonuçları

Arşiv odasının mikroflorasını belirlemek amacıyla odanın çeşitli bölgelerine (Tablo 2) yerleştirilen petri kapları ile kompakt raylı raf sistemi içerisinde eserlerle doğrudan temas eden yüzeylerden (Tablo 3) eküvyon çubuklar ile alınan örneklerin NA besiyerinde üremeleri görsel olarak incelenmiş (Resim 8) ve toplamda 10 farklı koloni tespit edilmiştir (Tablo 5).

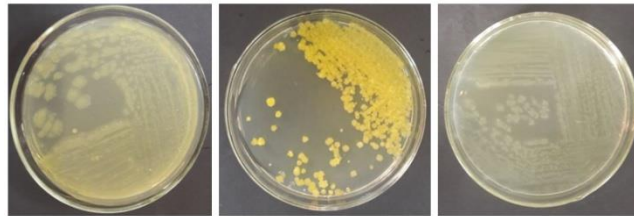


Resim 8. NA besiyerinde; 756-A-K, 759-A-K, 759-A-R (birinci sıra soldan sağa); 773-A-K, 773-A-R, P1 (ikinci sıra soldan sağa); P2, DÜ-1, K-1 (üçüncü sıra soldan sağa) görsel koloni morfolojisi

Örnekler	Koloni Çeşidi	Form	Kenar Tipi	Yükseklik	Rengi
756-A-K	1	Düzensiz ve yayılıcı	R	Kabarık	Krem
759-A-K	1	Buruşuk	R	Düz	Pembemsi
759-A-R	2	Kompleks, Yuvarlak (kabarık kenarlı)	R	Düz, Konveks	Krem, Sarı
773-A-K	1	Buruşuk	R	Düz	Pembemsi
773-A-R	1	Buruşuk	R	Düz	Pembemsi
P-1	1	Yuvarlak (kabarık kenarlı)	R	Düz	Krem
P-2	1	Yuvarlak	S	Konveks	Sarı
DÜ-1	3	Yuvarlak	R,S	Düz, Konveks	Pembe, Sarı
KA-1	3	Yuvarlak	R,S	Düz, Konveks	Sarımsı, Beyaz, Krem

Tablo 5. NA besiyerinde bakteri koloni morfolojisi

Arşiv odasından (Tablo 2, 3) izole edilen örneklerden Pseudonomas agar F base besiyerinde 759-A-K, 759-A-R, 773-A-K'da üreme görülmüştür. Yapılan görsel inceleme (Resim 9) sonucunda 3 farklı koloni tespit edilmiştir (Tablo 6).



Resim 9. Pseudonomas agar F base besiyerinde 759-A-K, 759-A-R, 773-A-K (soldan sağa sırasıyla) görsel koloni morfolojisi

Örnekler	Koloni Çeşidi	Form	Kenar Tipi	Yükseklik	Rengi
759-A-K	1	Düzensiz ve yayılcı	R	Düz	Krem
759-A-R	1	Kompleks	R	Konveks	Sarı
773-A-K	1	Düzensiz ve yayılcı	R	Düz	Şeffaf Krem

Tablo 6. Pseudomonas agar F base besiyerinde koloni morfolojisi

Arşiv odasından (Tablo 2, 3) izole edilen örneklerden EMB besiyerinde 759-A-K, 759-A-R, 773-A-K'da üreme tespit edilmiştir. Yapılan görsel inceleme (Resim 10) sonucunda 2 farklı koloni tespit edilmiştir (Tablo 7).

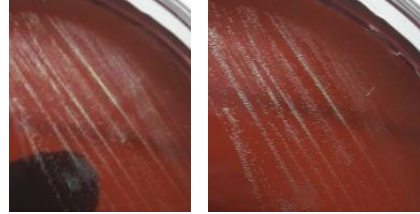


Resim 10. EMB besiyerinde 759-A-K, 759-A-R, 773-A-K (soldan sağa sırasıyla) görsel koloni morfolojisi

Örnekler	Koloni Çeşidi	Form	Kenar Tipi	Yükseklik	Rengi
759-A-K	1	İğne ucu (pin- point)	S	Konveks	Metalik Yeşil
759-A-R	1	Yuvarlak	S	Konveks	Mor
773-A-K	1	İğne ucu (pin- point)	S	Konveks	Metalik Yeşil

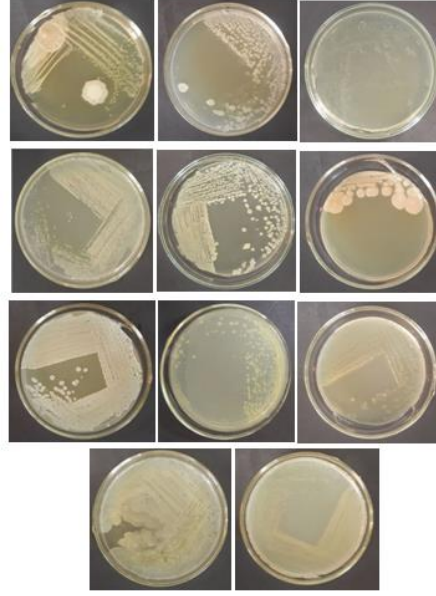
Tablo 7. EMB besiyerinde koloni morfolojisi

EMB ve Pseudomonas agar F base besiyerlerine aktarılmış olup 759-A-K ve 773-A-K benzer ortamda birbirine en yakın koloni morfolojisi gösteren kültürler olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca bu iki kültürün EMB besiyerinde laktozun fermentasyonuna bağlı olarak verdiği karakteristik metalik yeşil (Resim 11) renk nedeniyle *Escherichia coli* olduğu tespit edilmiştir.

Resim 11. 759-A-K (solda) ve 773-A-K (sağda) tespit edilen *Escherichia coli*

3.2. Eserlerden İzole Edilen Bakteri Örneklerinin Koloni Morfolojisi Sonuçları

Eserlerden toplamda 12 adet izolasyon gerçekleştirilmiştir (Tablo 3). 773-E-1'de ise üreme tespit edilememiştir. Diğer örneklerin NA besiyerinde üremeleri görsel olarak incelenmiş (Resim 12) ve toplamda 12 farklı koloni tespit edilmiştir (Tablo 8).

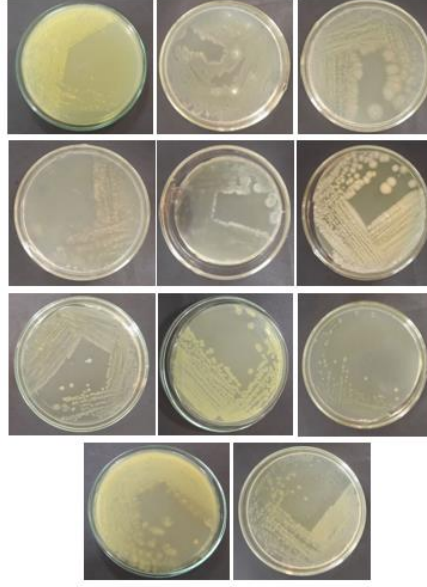


Resim 12. NA besiyerinde; 756-E-1, 756-E-2, 756-E-3 (birinci sıra soldan sağa); 756-E-K, 759-E-1, 759-E-2 (ikinci sıra soldan sağa); 759-E-3, 759-E-K, 773-E-2 (üçüncü sıra soldan sağa); 773-E-3, 773-E-K (dördüncü sıra soldan sağa) görsel koloni morfolojisi

Örnekler	Koloni Çeşidi	Form	Kenar Tipi	Yükseklik	Rengi
756-E-1	3	Nokta, Yuvarlak (kenarları taraklı), Buruşuk	R,S	Kabarık, Konveks	Sarı, Krem, Beyaz
756-E-2	1	Buruşuk	R	Düz	Krem
756-E-3	1	Düzensiz ve yayılıcı	R	Düz	Şeffaf Krem
756-E-K	1	Nokta	S	Konveks	Krem
759-E-1	1	Yuvarlak (kabarık kenarlı)	S	Düz	Krem
759-E-2	1	Yuvarlak	R	Konveks	Krem
759-E-3	1	Buruşuk	R	Düz	Beyaz
759-E-K	1	Nokta	S	Konveks	Sarı
773-E-2	1	Nokta	S	Düz	Şeffaf Krem
773-E-3	1	Kompleks	R	Düz	Krem
773-E-K	1	Nokta	S	Konveks	Krem

Tablo 8. NA besiyerinde bakteri kolonisi morfolojisi

Eserlerden (Tablo 3) eküvyon çubuklar ile alınan örneklerin Pseudonomas agar F base besiyerinde üremeleri görsel olarak incelenmiş (Resim 13) ve toplamda 10 farklı koloni tespit edilmiştir (Tablo 9).

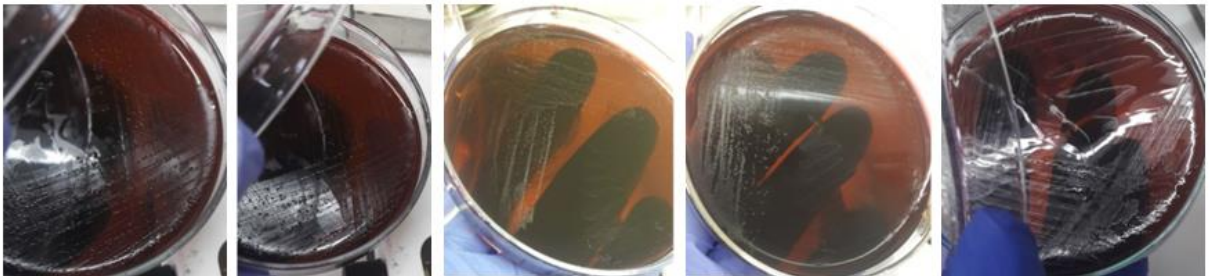


Resim 13. Pseudomonas agar F base besiyerinde 756-E-1, 756-E-2, 756-E-3 (birinci sıra soldan sağa); 756-E-K, 759-E-1, 759-E-2 (ikinci sıra soldan sağa); 759-E-3, 759-E-K, 773-E-2 (üçüncü sıra soldan sağa); 773-E-3, 773-E-K (dördüncü sıra soldan sağa) görsel koloni morfolojisi

Örnekler	Koloni Çeşidi	Form	Kenar Tipi	Yükseklik	Rengi
756-E-1	1	Nokta	S	Konveks	Sarı
756-E-2	1	Düzensiz ve yayılcı	R	Düz	Şeffaf Krem
756-E-3	1	Düzensiz ve yayılcı	R	Kabarık	Şeffaf Krem
756-E-K	1	Düzensiz ve yayılcı	R	Düz	Şeffaf Krem
759-E-1	1	Buruşuk	R	Düz	Şeffaf Krem
759-E-2	1	Yuvarlak (kabarık kenarlı)	R	Konveks	Krem
759-E-3	1	Nokta	S	Konveks	Krem
759-E-K	1	Yuvarlak	S	Konveks	Sarı
773-E-2	1	Nokta	S	Kabarık	Şeffaf Krem
773-E-3	1	Yuvarlak (kabarık kenarlı)	R	Kabarık	Şeffaf Krem
773-E-K	1	Yuvarlak	S	Konveks	Krem

Tablo 9. Pseudomonas agar F base besiyerinde bakteri koloni morfolojisi

EMB besiyerinde 756-E-K, 759-E-1, 759-E-2, 759-E-3, 759-E-K'den elde edilen bakteri kültürlerinde üreme tespit edilmiştir. Üreme sonuçlara göre toplamda 3 farklı koloni morfolojisi (Resim 14) tespit edilmiştir (Tablo 10).

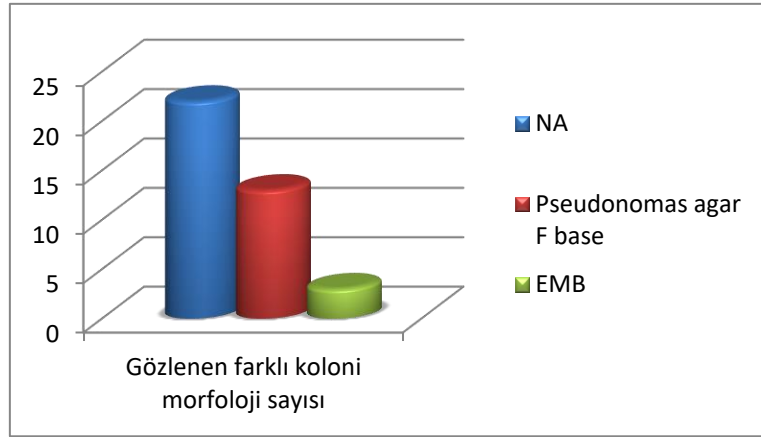


Resim 14. EMB besiyerinde 756-E-K, 759-E-1, 759-E-2, 759-E-3, 759-E-K (soldan sağa sırasıyla) görsel koloni morfolojisi

Örnekler	Koloni Çeşidi	Form	Kenar Tipi	Yükseklik	Rengi
756-E-K	1	Yuvarlak	S	Konveks	Mor
759-E-1	1	Yuvarlak	S	Konveks	Mor
759-E-2	1	İğne ucu (pin- point)	S	Konveks	Metalik Yeşil
759-E-3	1	İğne ucu (pin- point)	S	Konveks	Metalik Yeşil
759-E-K	1	Düzensiz ve yayılıcı	R	Düz	Mor

Tablo 10. EMB besiyerinde bakteri koloni morfolojisi

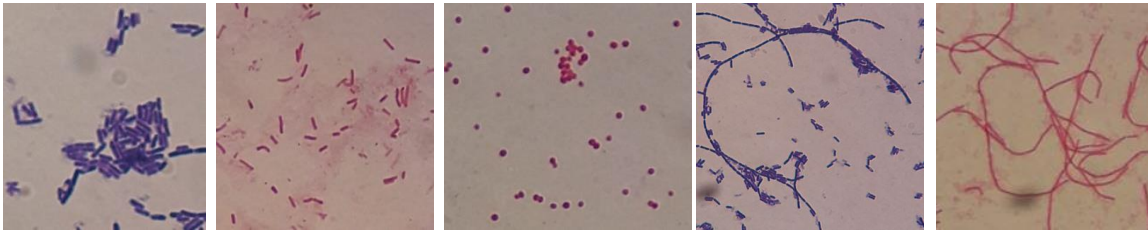
Kullanılan besiyerlerine göre üreme kapasiteleri ve morfolojilerinde farklılıklar gözlenmiştir. Tüm kültürler göz önüne alındığında; görsel olarak koloni morfolojilerinin incelenmesi sonucunda NA besiyerinde 22, Pseudonomas agar F base besiyerlerinde 13, EMB besiyerlerinde 3 olmak üzere toplamda 38 farklı koloni olduğu tespit edilmiştir (Tablo 11).



Tablo 11. Toplamda gözlenen koloni morfolojisi sonucu

Ayrıca elde edilen kültürlerin 21'inin düz (S- Tipi), 23'ünün dalgalı (R-Tipi) kenar tipine sahip koloni morfolojisi gösterdiği tespit edilmiştir. Pigment üretimlerine göre değerlendirildiğinde 9 farklı pigment üretiminin olduğu ve bunlardan 9'unun şeffaf krem, 15'inin krem, 3'ünün pembemsi, 1'inin pembe, 1'inin sarımsı, 8'inin sarı, 4'ünün beyaz, 4'ünün metalik yeşil, 4'ünün mor renkte olduğu tespit edilmiştir.

Koloni morfolojisine göre görsel olarak incelenen ve farklı olduğu gözlemlenen kolonilerden preparatlar hazırlanmış ve gram boyama işleminin ardından 100x'lik objektifte immersiyon yağı damlatılarak mikroskop altında incelenmiştir (Resim 15).



Resim 15. İzole edilen bakteri örneklerinin mikroskopik morfolojileri Gram (+) Basil, Gram (-) Basil, Gram (+) Kok, Gram (+) Streptobasil, Gram (-) Streptobasil (soldan sağa sırasıyla)

Bakteri mikroflorası incelenmesi sonucunda 16 izolatın basil, 3 izolatın kok, 2 izolatın streptobasil olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca 9'unun gram negatif, 13'ünün ise gram pozitif olduğu sonucuna varılmıştır (Tablo 12, 13).

Örnekler	Morfoloji	Gram Durumu
756-A-K	Basil	+
759-A-K	Basil	-
759-A-R	Basil	-
773-A-K	Basil	-
773-A-R	Basil	+
P-1	Basil	+
P-2	Kok	+
DÜ-1	Kok,	+
KA-1	Basil	+

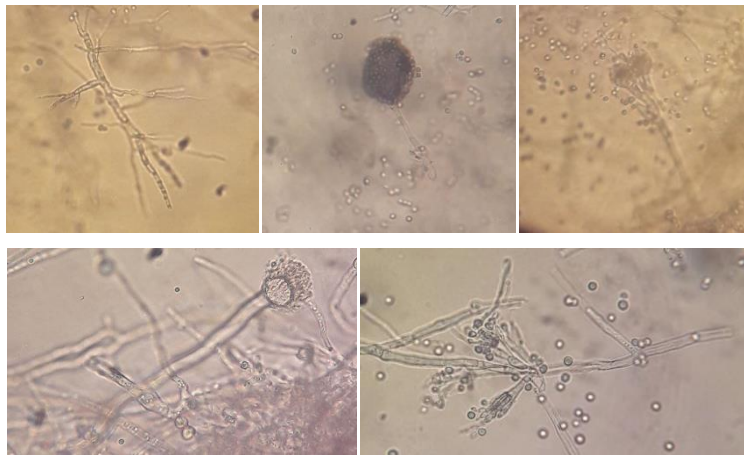
Tablo 12. Arşiv odası örnekleri mikroskopik inceleme sonuçları

Örnekler	Morfoloji	Gram Durumu
756-E-1	Streptobasil,Basil	-,+
756-E-2	Basil	-
756-E-3	Kok	+
756-E-K	Basil	-,+
759-E-1	Basil	-
759-E-2	Streptobasil	-
759-E-3	Basil	-
759-E-K	Basil	-
773-E-2	Basil	-
773-E-3	Basil	-
773-E-K	Basil	-

Tablo 13. Eserlerden alınan örneklerin mikroskopik inceleme sonuçları

3.3. Fungus Örnekleri Makro ve Mikro Morfoloji Sonuçları

Araştırma kapsamında eserden ve arşiv odasından alınan fungus kültürlerin koloni morfolojisi sonuçları Resim 16'da verilmiştir.



Resim 16. İzole edilen fungus örneklerinin *Trichoderma sp.*, *Mucor sp.*, *Rhizopus sp.* (birinci sıra soldan sağa) *Aspergillus sp.*, *Penicillium sp.* (ikinci sıra soldan sağa) mikroskopik morfolojileri

Arşiv odasının fungus mikroflorasını belirlemek amacıyla (Tablo 1) birer adet yerleştirilen PDA besiyerlerinden elde edilen sonuçlara göre sadece dolap üstünde üreme görülmüş ve tek tip morfolojide koloni tespit edilmiştir. Yine arşiv odasında eserlerin doğrudan temas ettiği yüzeylerden (Tablo 2) ise 756-A-K, 773-A-K, 773-A-R'de üreme gözlenmiş ve toplamda 3 farklı morfolojide koloni tespit edilmiştir. Eserlerden izole edilen kültürlerden

(Tablo 3) ise 756-E-1, 756-E-2, 756-E-K, 773-E-1, 773-E-2, 773-E-3, 773-E-K'de üreme gözlenmiş ve toplamda 11 farklı morfolojide fungus kolonisi tespit edilmiştir.

Araştırma kapsamında mikroskopik morfolojileri fungus kültürlerin vejetatif hif ve fertil (fötil) hif yapısına göre değerlendirilmiştir (Tablo 14).

Örnekler	Cins	Vejetatif Hifler	Fertil Hifler
756-E-2	<i>Aspergillus</i> sp.	Septasız	Konidium
756-E-K	<i>Penicillium</i> sp.	Septalı	Konidium
756-A-K	<i>Trichoderma</i> sp.	Septalı	Konidium
773-E-1	<i>Mucor</i> sp.(D), <i>Penicillium</i> sp.(B), <i>Aspergillus</i> sp.(A), <i>Rhizopus</i> sp.(C)	Septasız, Septalı	Sporangium (D) ve (C), Konidium
773-E-2	<i>Aspergillus</i> sp.	Septasız	Konidium
773-E-3	<i>Penicillium</i> sp.	Septalı	Konidium
773-E-K	<i>Penicillium</i> sp.	Septalı	Konidium
773-A-K	<i>Penicillium</i> sp.	Septalı	Konidium
773-A-R	<i>Aspergillus</i> sp. (A), <i>Penicillium</i> sp. (B)	Septasız, Septalı	Konidium

Tablo 14. Fungus örneklerinin mikroskopik inceleme sonuçları

Araştırma kapsamında *Mucor* sp., *Penicillium* sp., *Aspergillus* sp., *Rhizopus* sp., *Trichoderma* sp. cinsi küfler izole edilmiştir (Resim 16). Ayrıca DÜ-1 ve 756-E-1'de üreme olmuş fakat hif yapısı gözlenmediği için tanımlama yapılamamıştır.

SONUÇ

Vakıflar Genel Müdürlüğü Ankara Kültür ve Tescil Daire Başkanlığı'nda muhafaza edilen Safranbolu El Yazmaları Koleksiyonundan seçilen Mushaf-ı Şerif eserlerin temas ettiği yüzeyler bakteriyolojik mikroflora açısından karşılaştırıldığında 756-A-K ile 756-E-K arasında her ikisinin NA'da ürettiği fakat farklı koloni morfolojisine sahip olduğu gözlenmiştir. Ayrıca 756-E-K'nin EMB ve Pseudonomas agar F base besiyerlerinde üreme gözlenmesine rağmen 756-A-K'nin bu besiyerlerinde ürememesi bu iki izolatu ortak mikro floraya sahip olmadığı şüphesini uyandırmıştır. Fakat mikroskopik inceleme sonucunda her iki izolatta da gram pozitif basil gözlenmesi aynı cinsin farklı alt türleri (suşları) olabileceğini düşündürmüştür. 759-A-K ile 759-E-K karşılaştırıldığında her iki kültürü 3 besiyerinde de ürettiği fakat farklı koloni morfolojileri göstermesi nedeniyle farklı mikro floraya sahip olduğu şüphesini uyandırmıştır. Yine mikroskopik inceleme sonucuna bakıldığında bu sefer her iki izolatu gram negatif basil olarak gözlenmesi benzer şekilde aynı cinsin farklı alt türleri (suşları) olabileceğini düşündürmüştür. Son olarak 773-A-K ile 773-E-K karşılaştırıldığında 773-A-K'nin her 3 besiyerinde de ürerken 773-E-K sadece NA ve Pseudonomas agar F base besiyerlerinde ürettiği gözlenmiştir. NA ve Pseudonomas agar F base besiyerlerindeki koloni morfolojileri karşılaştırıldığında farklı koloni morfolojileri göstermeleri farklı mikro floraya sahip olduğu şüphesini uyandırmıştır. 773-A-K ile 773-E-K'nin mikroskopik olarak inceleme sonuçları da her iki izolatu gram negatif basil olması nedeniyle diğer sonuçlar ile paralellik göstermektedir.

Eserlerin temas ettiği yüzeyler fungus üremeleri bakımından karşılaştırıldığında ise 756-E-K'de *Penicillium* sp. cinsi küf izole edilirken 756-A-K'de ise *Trichoderma* sp. cinsi küf izole edilmiştir. Farklı cins küflerin izole edilmesi aralarında bulaş olmadığını kanıtlamaktadır. 773-E-K ve 773-A-K'nin her ikisinde ise *Penicillium* sp. cinsi küf izole edilmiştir. Bunlara ek olarak 773-A-R'de de *Penicillium* sp. cinsi küfün görülmesi aralarında kesinlikle bir bulaşın olduğunun göstergesidir.

Literatür taraması ile ülkemizde ve dünya genelinde kompakt raylı raf sisteminin arşiv malzemelerinin depolanmasında sıklıkla tercih edildiği sonucuna varılmıştır. Yapılan incelemeler göstermektedir ki, kompakt raylı raf sisteminin bulunduğu ortam ve kendisi arasında mikro klima farklılıklarının oluşması sonucunda bu sistem içinde depolanan arşivlerde sıklıkla *Aspergillus* sp. üremektedir. Nitekim bu sistem içinde depolanmakta olan araştırma kapsamındaki eserlerin 756-E-2, 773-E-1, 773-E-2, 773-A-R kültürlerinde görülen *Aspergillus* sp. daha önce yapılan araştırma sonuçlarını destekler niteliktedir.

Araştırma kapsamında bir başka dikkat çeken husus da, arşiv odasında rafa yerleştirilen plaklarda üreme görülmezken; raftan eküvyon çubuğu ile alınan örneklerde üreme görülmesidir (Tablo 5-7, 10). Bu da göstermektedir ki, ya plakların rafta kalış süresi havadan spor toplamak için yeterli değildir ya da uygun koşullar oluşmadığı sürece dormanside kalacak türler bulunmaktadır. Nitekim, zenginleştirme besiyerleri kullanıldığında üreme gözlenmesi oradaki mikroorganizmaların varlığının biyolojik bozulma açısından potansiyel tehdit olduğu görüşünü destekler niteliktedir.

Yapılan araştırmalar, gram pozitif *Bacillus* sp.'nin çeşitli suşlarının bulunduğu ortamda bulunan *Trichoderma* sp. suşlarının üremesinde gerileme olduğu yönündedir. Araştırmada 756-A-K'den izole edilen bakterinin gram pozitif *Bacillus* sp., fungusun ise *Trichoderma* sp. olduğu göz önüne alındığında orada bulunan *Bacillus* sp.'nin antifungal ajan olduğu düşünülmektedir.

Araştırmalara göre gram negatif enterik basillerden *Escherichia coli* kolonileri, EMB besiyerinde laktozu hızlı fermentasyona uğrattığı için karakteristik bir metalik yeşil renk vermektedir. 759-E-2, 759-E-3, 759-A-K ve 773-A-K'nin pasajlandığı EMB besiyerinde gözlemlenen bu metalik yeşil renk ve mikroskopik inceleme sonucunda gram negatif kokobasil olmaları nedeniyle bu kolonilerin *E. coli* olduğunu söylemek mümkündür. *E. coli* enterik bir bakteri olması ve aynı eserde birden fazla noktadan izole edilmesi, eserin daha önce ya sızdırma yapan bir gider borusunun altında depolandığını ya da sele maruz kaldığını göstermektedir.

Tüm bu veriler ışığında ele alınan örneklerin sonuçları göstermektedir ki, tarama alanı genişletilmeli; benzer sonuçlar gösteren tüm eserler diğer eserlerden uzaklaştırılmalı ve mümkün olan en kısa sürede etkin korumaya alınmalıdır.

KAYNAKÇA

- Akkayan, C. (1987). Kağıt Üretiminde Mikrobiyolojik Problemler. *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 37(2), 108-123.
- Alexander, S. A., & Schiesser, C. H. (2017). Heteroorganic Molecules and Bacterial Biofilms: Controlling Biodeterioration of Cultural Heritage. *Organic chemistry*, 180-222.
- Baydar, N. (2001). Kütüphanelerdeki El Yazmalarının Pasif Konservasyonu. *Türk Kütüphaneciliği*, 15(4), 365-377.
- Beguın, P. (1990). Molecular Biology of Cellulose Degradation. *Annual Review of Microbiology*, 44, 219-48.
- Beguın, P., & Aubert, J. P. (1994). The Biological Degradation of Cellulose. *Federation of European Microbiology Societies (FEMS) Microbiology Reviews*, 13(1), 25-58.
- Börjesson, M., & Westman, G. (2015). Crystalline Nanocellulose - Preparation, Modification, and Properties. In M. Poletto (Eds.), *Cellulose: Fundamental Aspects and Current Trends*. Croatia: BoD - Books on Demand, pp. 159- 189.
- Carlo, E. D., Barresi, G., & Palla, F. (2017). Biodeterioration. In G. Barresi, F. Palla (Eds.), *Biotechnology and Conservation of Cultural Heritage*. Switzerland: Springer International Publishing, pp. 1-31.
- Chen, H. (2014). *Biotechnology of Lignocellulose: Theory and Practice*. Chemical Industry Press, Beijing and Springer Science Business Media Dordrecht.
- Dunca, I. S., Tanase, C., Padurariu, C., Balaes, T., Ardelean, E., & Puica, M. N. (2014). Study of the Contaminating Microbiota of Old Paper Supports. *European Scientific Journal September*, 3, 237-251.
- Hagaggi, A., & Salah, T. A. (2016). Microbial Deterioration of a 13 AH-Century Manuscript Housed in Al-Azhar Library in Egypt: A Case Study. *Journal of Basic and Environmental Sciences*, 3, 65-73.
- Halkman, A. K. (2005). *Merck Gıda Mikrobiyolojisi Uygulamaları*. Ankara: Başak Matbaacılık Ltd. Şti.
- Heldt, H. W., & Piechulla, B. (2011). *Plant Biochemistry*. Fourth edition. USA: Academic Press is an imprint of Elsevier.
- Gallo, P. (1953). *Considerazioni Sui Rapporti Tra i Funghi Ospiti della Carta e le micosi Umane*. La Soprintendenza archivistica e bibliografica.
- Karakasidou, K., Nikolouli, K., Amoutzias, G. D., Pournou, A., Manassis, C., Tsiamis, G., & Mossialos, D. (2017). Microbial Diversity in Biodeteriorated Greek Historical Documents Dating Back to the 19th and 20th Century: A Case Study. *Microbiology Open*, 7(5), 1-11.
- Kathpalia, Y. P. (1990). *Arşiv Malzemesinin Korunması ve Restorasyonu*. (Çev. N. Somer), T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Cumhuriyet Arşivi Dairesi Başkanlığı, Yayın No:6, Ankara: Başbakanlık Basımevi (Eserin orijinali 1973'te yayımlandı).
- Khazraji, A. C., & Robert, S. (2013). Interaction Effects between Cellulose and Water in Nanocrystalline and Amorphous Regions: A Novel Approach Using Molecular Modeling. *Journal of Nanomaterials*, 1-10.
- Koca-Yılmaz, A. S. (2019). *Vakıflar Genel Müdürlüğü Ankara Kültür ve Tescil Dairesi Başkanlığı Arşivine Ait Yazma Eserlerin Korunmasına Yönelik Biyodeterasyon Tespiti*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Koca Yılmaz, A.S., Akin, A. A., & Katırcıoğlu, H. (2020). *El Yazmalarında Görülen Biyodeterojenler ve Sağlığa Etkileri*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü 41. Uluslararası Kazı, Araştırma ve Arkeometri Sempozyumu, 17-21 Haziran 2019. 35. Arkeometri Sonuçları Toplantısı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayın No:3656/189, Diyarbakır, Türkiye, s. 43-50.
- Kuhad, R. C., Kuhar S., Kapoor M., Sharma K. K., & Singh A. (2007). Lignocellulolytic Microorganisms, their Enzymes and Possible Biotechnologies based on Lignocellulolytic Microorganisms and their Enzymes. In Kuhad, R.C., Singh A. (Eds.), *Lignocellulose Biotechnology: Future Prospects*. New Delhi: IK International Publishing House Pvt. Ltd, pp. 3-23.
- Michaelsen, A., Pinar, G., Montanari, M., & Pinzari, F. (2009). Biodeterioration and restoration of a 16th-century book using a combination of conventional and molecular techniques: a case study. *International Biodeterioration & Biodegradation*, 63(2), 161-168.
- Michaelsen, A. (2010). *Foxing of Paper Caused by Fungi and Molecular Monitoring of Conservation Treatments* *Naturwissenschaften*. Unpublished PhD Thesis, University of Vienna, Italy.
- Nianping, L., Jinhua, H., Binghua, L., & Lijie, W. (2011). *Indoor Mildew Pollution in Building and Control Strategies*, Paper. Presented at the Third International Conference on Measuring Technology and Mechatronics Automation, Shanghai.
- Perez, J., Munoz-Dorado, J., Rubia, T., & Martinez, J. (2002). Biodegradation and Biological Treatments of Cellulose, Hemicellulose and Lignin: An Overview. *International Microbiology*, 5(2), 53-63.
- Pinar, G., Sterflinger, K., & Pinzari, F. (2013). *The Microflora Inhabiting Leonardo da Vinci's Self Portrait: a Fungal Role in Foxing Spots*. Paper Presented at the Paper Conservation: Decisions & Compromises, ICOM-CC Graphic Documents Working Group Interim Meeting, Vienna.
- Rojas, T. I., Martinez, E., Gomez, Y., & Alvarado, Y. (2002). Airborne Spores of Aspergillus Species in Cultural Institutions at Havana University. *Grana*, 41(3), 190-193.

- Ruiz, C. C., Avendano, R., Leyva, E. E., Barboza, C. G., Chaverri, P., & Chavarria, M. (2018). Two New Cellulolytic Fungal Species Isolated from a 19th-Century Art Collection. *Scientific Reports*, 8(7492), 1-9.
- Sanchez-Silva, M., & Rosowsky, D. V. (2008). Biodeterioration of Construction Materials: State of the Art and Future Challenges. *Journal of Materials in Civil Engineering*, 20(5), 352-365.
- Sterflinger, K., & Pinar, G. (2013). Microbial Deterioration of Cultural Heritage and Works of Art Tilting at Windmills?. *Applied Microbiology and Biotechnology*, 97(22), 9637- 9646.
- Sterflinger, K., & Pinzari F. (2012). The Revenge of Time: Fungal Deterioration of Cultural Heritage with Particular Reference to Books, Paper and Parchment. *Environmental Microbiology*, 14(3), 559-566.
- Ünlü-Yokuş, Y. (2018). *Yazma Eserlerin Mikrobiyolojik Kontaminasyon Yönünden İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Wisniak, J. (2005). Anselme Payen. *Educación Química*, 16(4), 114-126.

GELENEKSEL TIĞ İŞİ DANTELLERİN (TENTENELERİN) ÇAĞDAŞ TAKILARDA YORUMLANMASI*

Interpretation of Traditional Crochet Laces (Tentene) in Contemporary Jewelry

Nesrin YEŞİLMEN¹

ÖZET

ABSTRACT

Dünyada ve ülkemizde kullanımı yüzyıllar öncesine kadar uzanan danteller, üretim, malzeme ve kullanım amaçlarına göre farklı şekillerde sınıflandırılmaktadır. Kullanılmaya başlandığı günden 21. yüzyıla kadar dünyada büyük ilgi gören, hatta bir dönem zenginliğin, statünün göstergesi olan ve ülkemizde geleneksel el sanatları kültürünün önemli unsurlarından biri olan dantellerin, günümüzde pek tercih edilmeyen bir çeşit süsleme objesi olarak görülmeye başladığı söylenebilir. Maddi-manevi kültür aktarıcısı olarak anılabilecek dantellerin kullanım sıklığının azalması bir kültürü yok olma tehlikesi ile karşı karşıya getirmektedir. Bu bağlamda dantellerin kullanımının devamı için alternatif yollardan biri de farklı disiplinler ile bir araya gelmesi olabilir. Günümüzde danteller heykel, seramik ve resim gibi sanat dallarına da ilham kaynağı olmaktadır.

Çalışmada ise tiğ işi danteller genel bir bakış ile araştırılmış olup, çağdaş sanatta ve takı tasarımında motiflerin estetik değer olarak kullanımı örnekler ve denemeler yapılarak irdelenmiştir.

Takılar da tıpkı danteller gibi kültüre ve coğrafi bölgelere göre farklılık göstermektedir. Ancak her iki unsur da bir kültür aktarıcısı olarak görülebilir. Bu bağlamda kaybolmaya yüz tutmuş ve kültürel belleğimizin bir parçası olan dantellerin takılar aracılığı ile var olmaya devam etmesi ve her iki sanatın harmanlanarak yeni bir bakış açısı oluşturması, geçmişe köprü kurma açısından önem arz etmektedir. Bu çalışmada; dantelin tanımı ve tarihçesi anlatılmakta olup detaylı sınıflandırmalar yapılmadan geleneksel tiğ işi dantellerin, çağdaş sanatta kullanımına ve araştırmacının takı yorumlamalarına yer verilmektedir.

Laces, which are used in the world and in our country until the 16th century, are classified in different ways according to production, material and usage purposes. According to the usage areas, it is seen that it is classified as bed sheet edge, towel edge, intermediate lace and yemeni lace. It can be said that lace, which has attracted great attention in the world from the day it was used until the 20th century, and which is an indicator of wealth and status for a period and is one of the important elements of traditional handicraft culture in our country, has started to be seen as a kind of decoration object that is not preferred much today. The decrease in the frequency of use of lace, which can be referred as material-spiritual culture transponder, faces the disappearance of a culture. In this context, one of the alternative ways to continue the use of lace may be to come together with different disciplines. Today, lace is also a source of inspiration for art branches such as ceramics and painting. In the study, crochet lace has been researched the use of motifs as aesthetic value in contemporary art and jewelry design has been examined with examples and experiments.

Jewelry, like lace, differs according to culture and geographical regions. However, both elements can be seen as a culture transmitter. In this context, the fact that lace, which has disappeared and which is a part of our cultural memory, continues to exist through jewelry, and that both arts blend and create a new perspective, is significant for building a bridge to the past. In this study, the definition and history of lace are explained, and the use of traditional crochet lace in contemporary art and the researcher's jewelry interpretations are made without detailed classifications.

Anahtar Kelimeler: Dantel, tiğ işi, tentene, takı, çağdaş takı.

Keywords: Lace, crachet, tentene, jewelry, contemporary jewelry.

EXTENDED ABSTRACT

According to Turkish Language Society, lace is knitted in the form of a thin and mesh like knitted, knitted with all kinds of yarn derived from the word 'dentelle' or embroidered on the edge of a fabric (web, 2019). Traditionally, the name tentene is widely used in colloquial language, but it has been preferred as lace in the literature. Apart from Turkish Language Society, lace is defined in different ways. For example, according to Levey; "Lace is a versatile fabric without a single comprehensive definition. " It was created by the manipulation of the needle and thread or a different number of thread-wound bobbins in its most perfect form." (1983: 1).

Although laces seem to have an average of five hundred years, knitting by hand and certain materials dates back to older times. Researches and archaeological finds prove that the art of knitting has a history of nearly 2000 years. In the book titled 'Needlework and Needlepoint', it was emphasized that some knitting names were mentioned in the Aegean fairy tales and that the old samples were fishing nets, and the examples found in the excavations belong to 2000 years ago (Özbel, 1951). Lace has been one of the indispensable elements of Anatolian women since the Ottoman Empire. In addition to machine works, hand crochet lace has been used frequently. Lace, which has its own way of existence since the Ottoman period, has a special place for Anatolian women. Because lace is beyond ornament and embellishment it is used as a means of expression and statement, it contains symbolic elements.

According to Nas, "The traditions and customs that are effective for the development and continuation of the activities in handicrafts, which is an important area in which Turkish culture is fed, have brought aesthetic dimension and meaning burden by embodying emotions and thoughts that cannot be expressed abstractly on the use items. These products exhibit an aesthetic understanding that determines the artistic taste of Anatolian people in the process of historical development "(2012, p. 1629). Lace, according to the method of manufacture; It can be examined in three basic technical groups such as knitting with single thread (crochet and shuttle lace), clamping of multi-thread (bobbin lace) and industrial production methods (Temir, 2000, p. 66). In addition, according to Koç and Koca, lace is included in the group of fine knits (2016, p.253).

The use of crochet lace in jewelry art is the main topic of the article. The use of jewelry has a history that is equivalent to that of human beings, as well as its mention in the field of art does not go back to ancient times. The jewelry, which was considered as a protective object in primitive periods, a status indicator in antiquity, and a craft object from the Middle Ages to the 20th century, was also accepted as an art object in the 21st century. The material used in jewelry is used to strengthen statement and expression, just like any material in the field of art. The fact of changing preferences and likes also affects lace and faces the danger of extinction. In order for lace to exist as a cultural transmitter, it must be reinterpreted with new uses and different perspectives.

Metal clay is used as material when shaping lace themed jewelry. Metal clay is a kind of mud formed by bringing metal powders into plastic consistency with organic binders. While it allows for hand shaping just like ceramic clay, its dry form is suitable for carving. Lace series jewelry is completely hand shaped and went through the cooking and polishing stages. Special hand tools and auxiliary materials were used for the forming phase.

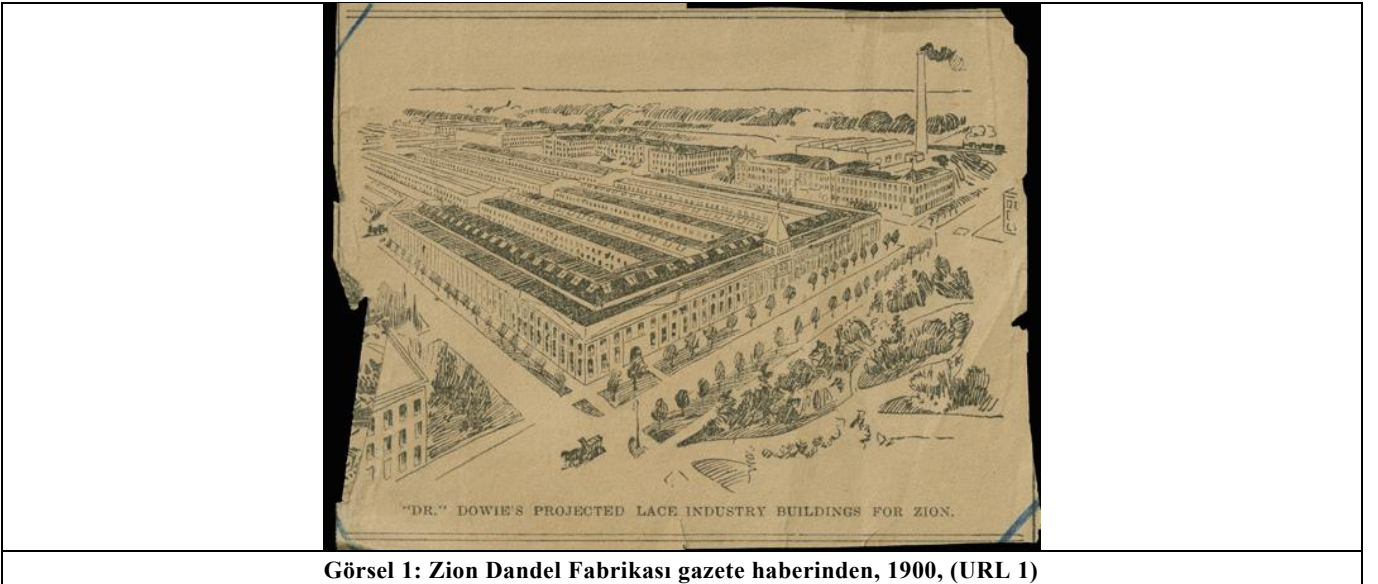
Lace, which is one of the important traditions of houses and daily life in Anatolian culture, has disappeared due to changing life styles and preferences. While it was possible to see lace on almost every item in homes once, it is seen that it is not preferred today. Bringing the laces that are about to be erased from the memories and the motifs transferred with laces from different perspectives means carrying the traces of the past to the present. In this context, the use of lace and motifs in jewelry art also contributes to this task. In addition to the traditional materials and techniques used, lace attracts attention as an alternative material in jewelry art in terms of creating a new language and making the meaning strong. In addition, the study is thought to be a resource for those interested in the field and researchers.

GİRİŞ

Türk Dil Kurumuna göre dantel Fransızca ‘dentelle’ kelimesinden türemiş, her türlü iplikle örülen veya bir kumaşın kenarına işlenen türlü biçimde ince ve ağ görünümünde örgü tentene olarak adlandırılmaktadır (web, 2019). Halk dilinde tentene ismi yaygın olarak kullanılmakla birlikte literatürde dantel olarak kullanımı tercih edilmiştir. Türk Dil Kurumunun dışında dantelin farklı şekillerde tanımı yapılmıştır. Örneğin Levey’e (1983: 1) göre; “Dantel kapsamlı tek bir tanımı olmayan çok yönlü bir kumaştır. En mükemmel formu ile iğne ve iplik ya da farklı sayıdaki iplik sarılı bobinlerin manipülasyonu ile oluşturulmuştur”. The Romance of Lace adlı kitapta ise dantelin hikayesinin şu şekilde başladığı anlatılır;

Yüzyıllar önce Adriyatik bir balıkçı ile nişanlısının büyük aşklarından söz edilmektedir. Balıkçının nişanlısı balık ağlarını tamir ederek kendisine yardımcı olmaktadır. Ancak gün gelir büyük bir savaş başlar ve genç balıkçı savaşa katılmak zorunda kalır. Üzgün kız gözleri yolda hüznü bir şekilde nişanlısının yolunu gözler, ağları tamir ettiğini zannederken farkına varmadan ağlardan bir desen oluşturur. Bir gün bu desenleri fark eder ve nişanlısının döneceği gün kendisine hediye etmek üzere rastlantısal olarak bulduğu kalıp üzerine çalışır. Böylece ilk dantel keşfedilmiş oldu (Field, 1920, s.5).

Her ne kadar anlatılan hikâye bir efsane olarak nitelendirilse de dantelin erken örneklerinin 16. yüzyılda Venedik’te yapıldığı da söylenebilir. Ardından Medici ailesinin destekleri ile dantel Fransa’da bir endüstri kolu olma yolunda ilerlemiş özellikle makine işi danteller büyük ilgi görmüştür. 17. yüzyılda ise dantel yeni bir sanat dalı olarak görülmeye başlamış ve dantel eğitiminin verildiği okullar açılmıştır. Fransa’nın dantel konusunda Dünya’da adını duyurmaya başlamasının ardından Fransa hükümeti dantellerini korumak adına çok sert ticaret yasaları koymuştur. 18. Yüzyılın başlarında ise İngiltere’ye kaçırılan birçok dantel gümrük tarafından ele geçirilip imha edilmiştir. 18. Yüzyıl sonlarına doğru el dantelleri yok olmaya yüz tutmuştur. Çünkü sanayi devrimi ile fabrikalar insan hayatında önemli bir yer tutmaya başlamış ve el emeği ürünler oldukça azalmıştır. 19. Yüzyılda ise dantel göç hareketleri ile dünyanın birçok yerine yayılmaya başlamıştır. Örneğin dantel işleme makinası ilk olarak 1820 yıllarında Amerika’ya ulaşmıştır. Amerika’da büyük çapta ilk dantel üretimi, 1900 yılında Illinois’de Zion City ve Zion Lace Industries’i (Görsel 1) kuran bir gazeteci olan John Alexander Dowie tarafından gerçekleştirilmiştir. Fabrikada çalışan işçiler ve makineler İngiltereden getirilmiştir (Görsel 2). Fabrika 6 yıl faaliyet gösterebilmiş ardından başka bir şirkete satılmıştır(Field, 1920, s. 6-16).



Görsel 1: Zion Dantel Fabrikası gazete haberinden, 1900, (URL 1)

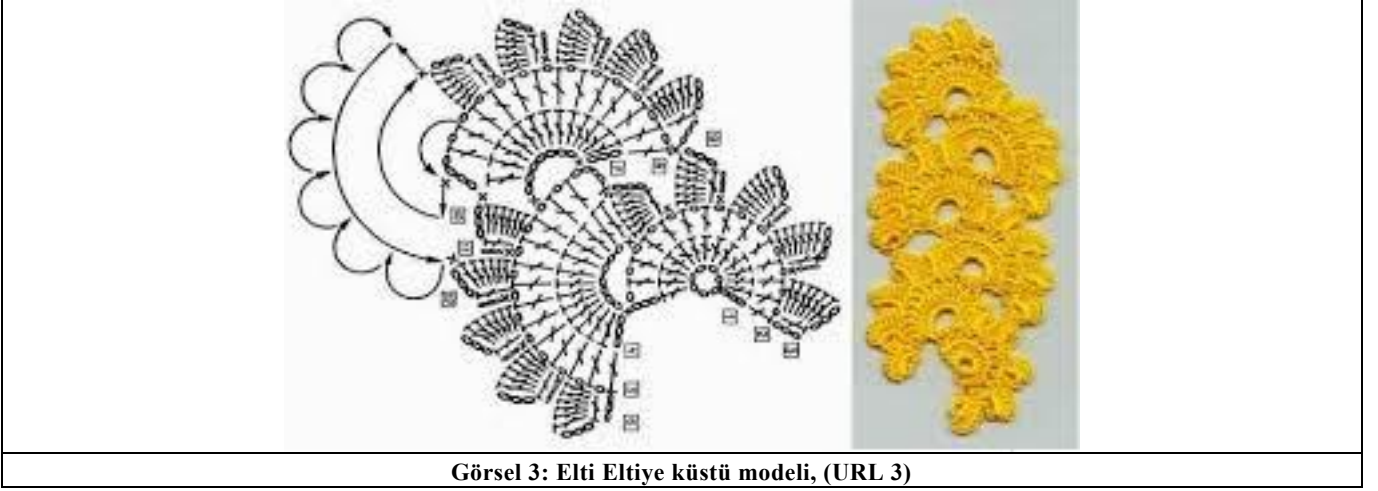


Görsel 2: Zion Fabrikası Çalışanları, 1901-1907 yılları arası, (URL 2)

Danteller ortalama beş yüz yıllık bir geçmişe sahip gibi gözüke de elle ve belli materyallerle örmenin tarihi daha eskilere dayanmaktadır. Yapılan araştırmalar ve arkeolojik buluntular örme sanatının yaklaşık 2000 yıllık bir geçmişi olduğunu kanıtlar. ‘Oya ve oya çeşitleri’ adlı kitapta bazı örgü adlarının Ege masallarında geçtiği ve eski örneklerin balık ağları olduğu vurgulanmış, Menfiz kazılarında bulunan örneklerin ise 2000 yıl öncesine ait olduğu aktarılmıştır (Özbel, 1951). Danteller Osmanlıdan itibaren Anadolu kadının vazgeçilmez unsurlarından biri olmayı başarmıştır. Makine işlerinin yanı sıra elde tığ ile işlenen danteller çok sık kullanılmıştır. Osmanlı döneminden günümüze kendi var olma biçimini oluşturan dantel Anadolu kadını için ayrı bir yer tutmaktadır. Çünkü dantel süslemenin ve süslenmenin ötesinde bir anlatım ve ifade aracı olarak kullanılmakta, sembolik öğeler barındırmaktadır. Nas’a göre “Türk kültürünün beslendiği önemli bir alan olan el sanatlarında, faaliyetlerin gelişimi ve devamı için etkili olan gelenek ve adetler, soyut olarak ifade edilemeyen duygu ve düşünceleri kullanım eşyaları üzerinde somutlaştırarak hem estetik boyut hem de anlam yükü kazandırmıştır. Bu ürünler tarihsel gelişim sürecinde Anadolu insanının sanatsal beğenisini belirleyen, estetik anlayışını sergiler” (2012, s. 1629). Dantel, imal edilmiş yöntemine göre; tek iplikle örme (tığ ve mekik danteli), çok ipliğin kenetlenmesi yoluyla (bobin danteli) ve endüstriyel üretim şekilleri gibi üç temel teknik grupta incelenebilir (Temir, 2000, s. 66). Ayrıca Koç ve Koca’ya göre danteller ince örgüler grubu içerisinde yer almaktadır (2016, s.253).

Hiçbir kadın işlediği tentenede ya da oyada silah, bıçak, kan, yılan, akrep gibi sembolleri model olarak kullanmamıştır. Zira kadının dünyasında renkler gökkuşağıdır. Hayallerde hep sevgi, güzellik, özlem ve özgürlük vardır (İnal, 2015, s.9).

Örneğin Anadolu’da tığ işi dantellerde sıkça kullanılan motiflerden biri elti eltiye küstü motifidir (Görsel 3). Anadolu’da kullanılan motifler sözlü kültür ortamında sözsüz iletişim sistemi haline gelerek bireylerin düşünce yapıları, yaklaşımları ve davranışları içinde yaşadıkları yöreye dayalı olarak söyleyiş farkları ile şekillenmektedir (Nas, 2018, s. 1003). Elti eltiye küstü isimli motifte tam olarak bu yaklaşımın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Barışta’ya göre bütün tentenelerde sanatçının amacı, çiçek, meyve, sebze, hayvan, insan yanı sıra bazı canlı birimlerinden oluşan konuları yansıtmak ve bu yolla nonfigüratif, natüralist, antinaturalist yaklaşımları tasarımları sergilemektir. Bu dalda görülen motifler estetik değerleri dışında anlam yükleri ve folklorik değerleriyle önemlidir (2015, s. 582).



Görsel 3: Elti Eltiye küstü modeli, (URL 3)

1. Dantellerin Farklı Kullanım Alanları

Kullanılmaya başlandığı günden 20. yüzyıla kadar dünyada büyük ilgi gören, hatta bir dönem zenginliğin, statünün göstergesi olan ve ülkemizde geleneksel el sanatları kültürünün önemli unsurlarından biri olan dantellerin, günümüzde pek tercih edilmeyen bir çeşit süsleme objesi olarak görülmeye başladığı söylenebilir.

Maddi-manevi kültür aktarıcısı olarak anılabilecek dantellerin kullanım sıklığının azalması bir kültürü yok olma tehlikesi ile karşı karşıya getirmektedir. Bu bağlamda dantellerin kullanımının devamı için alternatif yollardan biri de farklı disiplinler ile bir araya gelmesi olabilir. Günümüzde danteller heykel, seramik ve resim gibi sanat dallarına da ilham kaynağı olmaktadır.

‘Özgün sanat yapıtlarının üretildiği günümüz seramik eserlerinde sanatçılar, sınırsız bir şekilde konu, biçim, teknik ve malzeme seçeneklerinin yanı sıra şekillendirme, dekor, sırlama ve pişirim çeşitliliği de kullanmaktadırlar. Bu durum sanatçının yorumuna katkı sağlamaktadır’ (Yılmaz, 2019, s: 200). Örneğin dantel şeklinde seramik tabaklar ve objeler son yıllarda sıkça kullanılmaya başlamıştır. (Görsel 4)



Görsel 4: Seramikte Dantel kullanım Örneği, (URL 4)

Dantellerin seramik sanatında bir çeşit desen çıkarma yöntemi gibi kullanılmasının yanı sıra dantellerin olduğu gibi çamurla kaplandığı ve pişirildiği çalışmalarda mevcuttur. Dantellerin kullanıldığı bir başka yöntem ise elektroliz yöntemi ile kaplamadır. Antika değeri taşıyan ve yadigar olarak saklanmak istenen dantel bu yöntemle kaplanarak bir çeşit metalle kaplanır böylece dantelin hava ile teması kesilir ve korunması sağlanır (Görsel 5).



Görsel 5: Elektroforming yapılmış dantel Örneği, (URL 5)

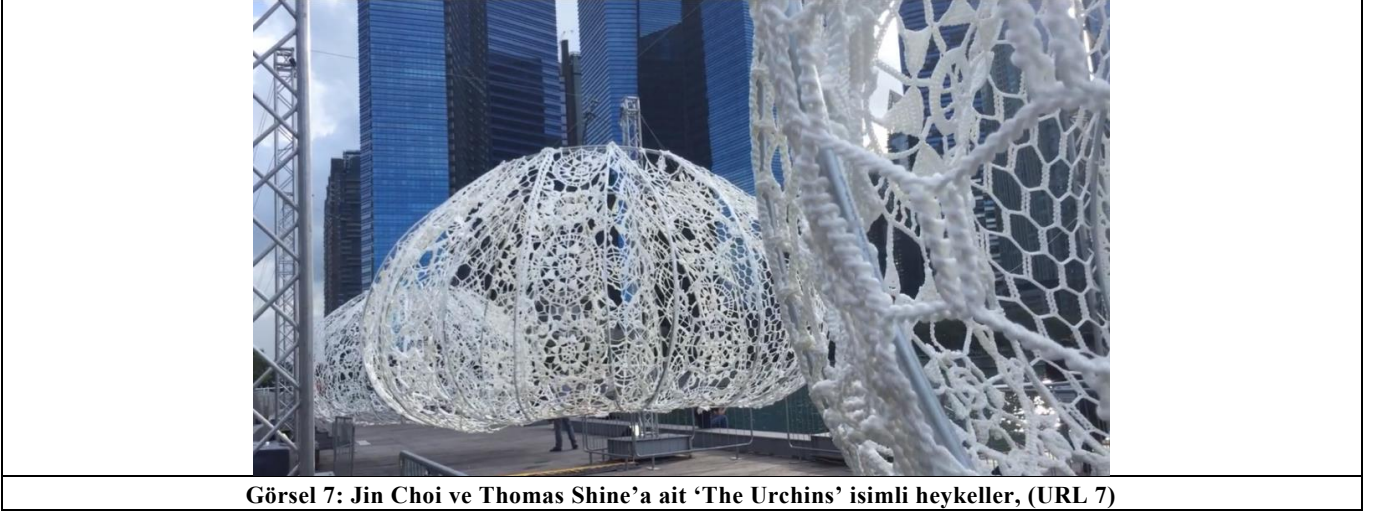
Çağdaş sanat alanında dantellerin farklı bir kullanımına da Nespoon isimli Polonyalı sanatçının eserlerinde rastlamak mümkündür. Binaların üzerine ya dantel desenleri çizerek ya da dev danteller örerek farklı bir yaklaşım ortaya koyan sanatçı, danteli “saf görsel şiir” olarak nitelendirmekte ve bu yüzden tercih etmektedir. İkinci bir tercih nedeni de dantelin simetri, uyum ve düzen hissi vermesi ki sanatçı içgüdüsel olarak insanın aradığı şeyin bunlar olduğuna inanmaktadır. NeSpoon’a göre dantel yapmak duygusal bağlar kurmak kadar dikkat, sabır ve zaman gerektiren bir süreçtir. Bu açıdan çalışmalarının insanlar arasındaki ilişkilerin bir sembolü olduğunun altını çizmektedir (web, 2020).

Geleneksel Anadolu kültüründe evlerde yoğun şekilde kullanılan dantelleri NeSpoon’un yorumuyla başta Polonya olmak üzere dünyanın farklı yerlerinde sokaklarda görmek mümkündür (Görsel 6).



Görsel 6. NeSpoon’a Ait Sokak Çalışmaları, (URL 6)

Dantelin farklı bir bakış açısı ile yeniden yorumlanmasını, heykel sanatında da görebiliriz. Sanatçı Jin Choi ve Thomas Shine tarafından yapılan ve kamusal alanda sergilenen dev dantel heykeller geleneksel tığ işi tekniği kullanılarak yapılmıştır. Dev kestanelere benzeyen heykeller gece parlayacak şekilde tasarlanmıştır (Görsel 7).



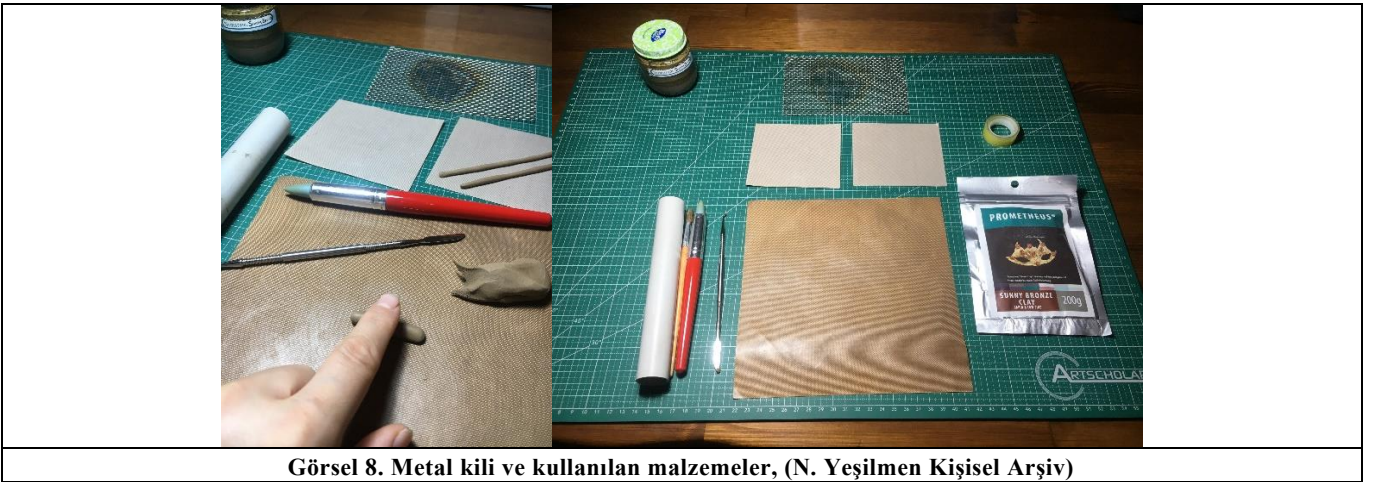
Görsel 7: Jin Choi ve Thomas Shine'a ait 'The Urchins' isimli heykeller, (URL 7)

Örneklerden de anlaşılacağı üzere dantel geleneksel kullanım amacının dışına çıkarak sanat alanında alternatif bir dil oluşturmak için farklı disiplinler tarafından tercih edilmiştir. Dantelin kullanım amacı değişse de motiflerle ve geçmişten taşıdığı izlerle var olmaya devam etmiştir.

2. Tığ İşi Dantellerin Takı Sanatında Yorumlanması: Kişisel Çalışmalar

Tığ işi dantellerin takı sanatında kullanımı makalenin ana konusunu oluşturmaktadır. Takı kullanımını insanoğlu ile eşdeğer bir tarihe sahip olmasının yansira sanat alanında anılması çok eskilere dayanmamaktadır. İlkel dönemlerde koruyucu, antik çağda statü göstergesi, Orta çağdan 20. yüzyıla kadar bir zanaat nesnesi olarak görülen takı. 21. Yüzyıla gelindiğinde sanat objesi olarak da kabul görmüştür. Takıda kullanılan malzeme, tıpkı sanat alanındaki herhangi bir malzeme gibi ifade ve anlatımı güçlendirmek için kullanılmaktadır. Değişen tercih ve beğeni olgusu dantelleri de etkileyerek yok olma tehlikesi ile karşı karşıya bırakmaktadır. Kültür aktarıcısı olarak dantellerin var olabilmesi için yeni kullanım alanları ve farklı bakış açıları ile yeniden yorumlanması gerekmektedir. Bu bağlamda Anadolu kültürünün önemli miraslarından biri olan dantellerin takıda kullanımı anlam bakımından yeni bir bakış açısı oluşturmaktadır.

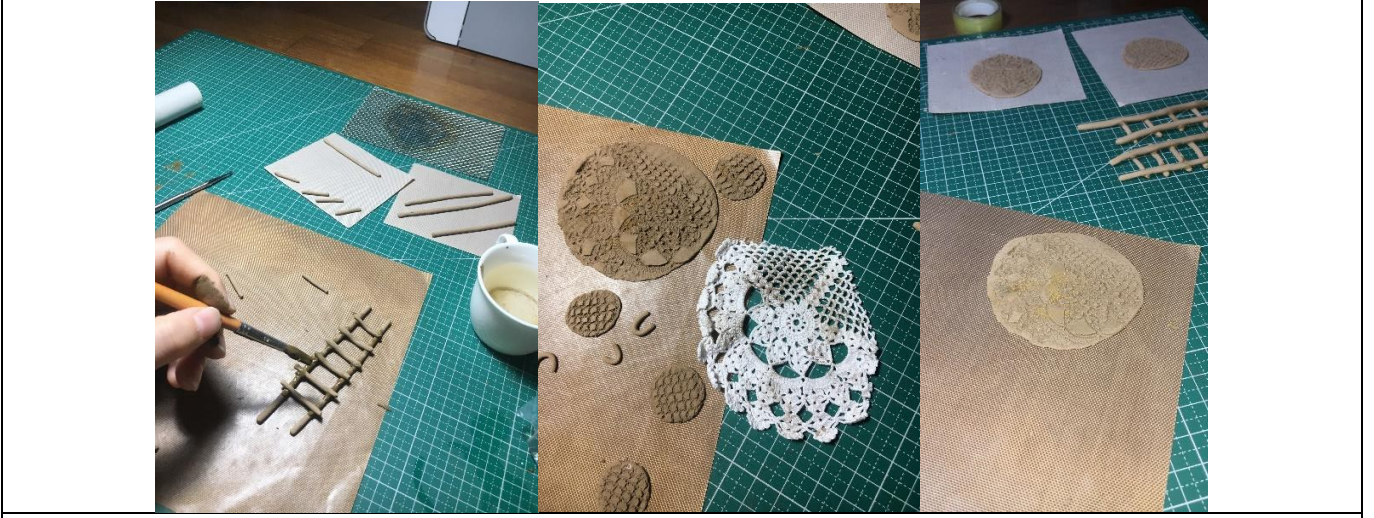
Dantel temalı takılarda malzeme olarak metal kili kullanılmıştır. Metal kili, metal tozlarının organik bağlayıcılarla plastik kıvamına getirilmesi ile oluşturulmuş bir çeşit çamurdur. Tıpkı seramik çamuru gibi elle şekillendirmeye olanak sağlarken, kuru hali oymaya elverişlidir. Dantel serisi takıları tamamen elle şekillendirilmiş olup pişirme ve polisaj aşamalarından geçmiştir. Şekillendirme aşaması için özel el aletleri ve yardımcı malzemeler kullanılmıştır (Görsel 8).



Görsel 8. Metal kili ve kullanılan malzemeler, (N. Yeşilmen Kişisel Arşiv)

Dantel Serisi takılarının yapım aşamaları 'Geçmiş Merdiven Dayamak' isimli broş üzerinden anlatılacaktır. Plastik kıvamdaki metal kili rahat şekil alabilmesi için elle hafif nemlendirilerek yoğrulur. Merdiven parçaları

ayrı ayrı şekillendirilip kurutulduktan sonra cıvık metal kili ile birleştirilir. Elde merdane yardımı ile açılan çamur parçası üzerine geleneksel dantellerden bir parça konularak kalıbı alınır. Bütün parçalar kurumaya bırakılır (Görsel 9).



Görsel 9: 'Geçmişe Merdiven Dayamak' isimli broşun yapım aşamaları, (N. Yeşilmen Kişisel Arşiv)

Kuruyan parçalar kenar fazlalıkları ve tesviye işlemleri yapıldıktan sonra fırında pişmeye hazır hale gelir. Takılar 820 C fırında iki saat pişirildikten sonra polisaja hazır hale gelmektedir. Fırında yanan organik bağlayıcılar takıdan tamamen uzaklaşır ve geriye sadece saf metal kalır. 'Geçmişe Merdiven Dayamak' adlı broşta bronz kili kullanılmıştır. Fırından çıkan bronz takı mat görünmektedir. Parlaması için zımpara ve cila işlemlerinden geçen takı kullanıma hazır hale gelmektedir (Görsel 10).



Görsel 10: Fırından çıkan takılar ve polisaj işlemi, (N. Yeşilmen Kişisel Arşiv)

Geçmişe Merdiven Dayamak

Danteller geçmişimize ışık tutan önemli kültür aktarıcılarıdır. Çünkü her bir dantel yapılırken bir etkileşim ve paylaşım oluşmaktaydı. Bir araya gelmek için bir bahaneydi, hikayeler ve masallar kadınlar dantel örerken anlatılırdı. Hikayeler, masallar ve yaşanan durumlar dantellere aktarılırdı. Kaynana dili, elti eltiye küstü, aşk merdiveni vb. dantel isimleri bu durumların tezahürüdür. Dantel geçmişimize ve geleneğimize merdiven dayar ve bize oradan bilgi aktarır. Bronz kili kullanarak elde şekillendirilen broş tam da buna gönderme yapmaktadır (Görsel 11).



Görsel 11: 'Geçmişe Merdiven Dayamak' Broş, 2x4x9 cm, Bronz Kili, 2020, N. Yesilmen

Geçmişin İzinden Dantel Serisi

Dantel serisinden kolye; kullanılmış ve hatırası olan danteller kullanarak şekillendirilmiştir. Kullanılmaktan yıpranmış, sökülmiş ve yırtılmış olan danteller, bulunduğu şekli ile metale aktarılmıştır. Yaşanmışlığın izlerini taşıyan tığ işi dantellerin yumuşak, naif ve zarif yünü katı ve soğuk görünen sıradan bronz parçalarına anlam yüklemiştir. Takı da kullanılan çatlaklar yaşanmışlığın vermiş olduğu yıpranmaya gönderme yapmaktadır (Görsel 12).



Görsel 12. 'Geçmişin İzinden', Dantel Serisi, Kolye, 5x5cm, Bronz Kili, 2020, N. Yesilmen



Görsel 13. 'Geçmişin İzinden' Dantel Serisi, Yüzük, Bronz Kili, 2020, N. Yesilmen



Görsel 14. 'Geçmişin İzinden' Dantel Serisi, Broş, Bronz Kili, 2020, N. Yesilmen



Görsel 15. 'Geçmişin İzinden' Dantel Serisi, Broş, Bronz Kili, 2020, N. Yesilmen



SONUÇ

Anadolu kültüründe evlerin ve günlük hayatın önemli geleneklerinden biri olan dantel, değişen yaşam biçimleri ve tercih farklılıklarından dolayı yok olmaya yüz tutmuştur. Bir zamanlar evlerde neredeyse her eşyanın üzerinde dantel görmek mümkün iken günümüzde pek tercih edilmediği görülmektedir. Belleklerden silinmek üzere olan dantelleri ve danteller ile aktarılan motifleri, farklı bakış açıları ile yeniden hayata geçirmek geçmişin izlerini günümüze taşımak demektir. Bu bağlamda dantellerin ve motiflerin takı sanatında da kullanımı bu göreve katkı sunmaktadır.

Bölgeden bölgeye farklılık gösteren ve zengin motif hafızasına sahip birçok dantel çeşidi bulunmaktadır. Bu yüzden çalışma tığ işi danteller ile sınırlandırılmış ve tığ işi danteller estetik bir değer olarak takı sanatına katkı sunmuştur. Daha önce böyle bir çalışmanın yapılmamış olması ve geleneğin çağdaş bir bakış açısı ile yeniden yorumlanmış olması açısından da makalenin literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Binlerce yıllık geçmişe sahip takı çeşitli yöntemlerle üretilmiş ve insanoğluna hizmet etmiştir. Günümüzde ise takı malzeme sınırının tamamen ortadan kalktığı bir sanat dalı olarak görülmektedir. Geleneksel sanatların yaşatılmasının ve bilindik tekniklerin dışında; yeni bir dil oluşturması ve anlamı güçlü kılması açısından danteller, takı sanatında alternatif bir malzeme olarak dikkat çekmektedir. Derli taş, altın, gümüş gibi malzeme açısından değerli ürünlerin yanısıra anlam yükü ve folklorik değeri olan bir bir takı sanat alanında daha ayrıcalıklı hale gelebilmektedir. Ayrıca çalışmanın, alana ilgi duyanlara ve araştırmacılara kaynak olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Barışta, H. Ö. (2015). *Türk El Sanatları*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Field, M. (1920). *The Romance of Lace*, Zion Lace Endustries, Chicago.
- İnal, B. (2015). *Tentene*, Lis Yayınevi, Diyarbakır.
- Koç, E., Koca E. (2016). *Türk Halk Giyiminde Kullanılan Süslemelere Tipolojik Bir Yaklaşım*, İdil sanat Dergisi, 5(19): 237-262.
- Levey, S. (1983). "Lace – A History", England: V&A Museum.
- Nas, E. (2012). Konya Yöresi El Sanatlarında Anlam Yüklü Motiflerin Halk Diline Yansıması, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 7(1):1619-1633.
- Özbel, K. (1951). *El Sanatları II Oya ve oya Çeşitleri, Hakevleri Bürosu Kılavuz Kitaplar*, Ankara.
- Temir, Ş. (2000). Tarihsel Süreç İçinde Dantel. *Öneri Dergisi*, 3 (13), 61-63.
- URL 1: <http://publications.newberry.org/faith-in-the-city/resource/zion-lace-industries> (Erişim Tarihi: 29.05.2020).
- URL 2: <http://additionalpieter.blogspot.com/2015/09/city-of-zion-illinois-founded-by-john.html> (Erişim Tarihi: 20.05.2020)
- URL 3: <https://hatunzade.com/elti-eltiye-kustu-ornegi-nasil-yapilir/> (Erişim Tarihi: 10.05.2020).
- URL 4: <https://www.amazon.com/Ceramic-Lace-Bowl-Handmade-kind/dp/B07QT8GL9L> (Erişim Tarihi: 10.05.2020).
- URL 5: <http://catherinephungart.blogspot.com/2011/09/> (Erişim Tarihi: 05.05.2020).
- URL 6: <https://listelist.com/n spoon-dantel-sanati/> (Erişim Tarihi: 17.05.2020).
- URL 7: <https://hunterdonartmuseum.org/support-lace-fund/> (Erişim Tarihi: 29.05.2020).
- Yılmaz, S. (2019). Seramiğe Dönüşen Organik Nesnelere: *Teknik Ve Sanatsal Örnekler*, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(1): 198-215.

ÇANKIRI İLİ MERKEZ İLÇESİ GELENEKSEL GELİN KIYAFETİNİN KONSERVASYON SÜRECİ* **

The Conservation Process of Traditional Bridal Dress From Çankırı Central District

Aysen SOYSALDI¹, Gözde UZGİDİM²

ÖZET

ABSTRACT

Bir ulusu simgeleyen en temel dinamiklerden biri giyim kültürünün zenginliğidir. Toplum içi sınıf statüsünün belirlenmesinde giyim kültürünün zenginliği ve çeşitliliği oldukça etken bir parametredir. Türk toplumunun Orta Asya'dan Anadolu'ya ve hatta Balkanlara yayılan kültürü içinde giyim önemli bir etnografik malzeme sunmaktadır. Çalışmanın amacı özel bir koleksiyonda bulunan Çankırı yöresine ait 19.yüzyılın başı olarak tarihlendirilen gelinlik ve tamamlayıcı unsurlarının belgelenmesidir. Manevi değeri olan bu eserlere önceden herhangi bir koruma uygulaması yapılmamıştır. Eserler, şahıs tarafından boğçalanmış olarak sandıkta özenle saklanarak günümüze kadar gelebilmiştir. Araştırma doğrultusunda eserler kumaş, süsleme özellikleri ve bozulma durumu olarak üç temel başlıkta ele alınarak belgelenmiştir.

Bu çalışma tarama modelinde bir betimleme olup, aynı zamanda deneysel koruma yöntemlerini içermektedir. Araştırma örneklemini oluşturan gelin kıyafetinin içinde üçetek entari, cepken, don ve aksesuar parçası olarak peşkir yer almaktadır. Genel anlamda farklı malzeme gruplarının kullanıldığı tekstil eserlerinde bozulmaların daha fazla ve farklı çeşitlerde olduğu bilinmektedir. Klaptan ile dokunan veya süsleme yapılan kumaşlarda temel anlamda görülen bozulmaların yanında korozyon da görülmektedir. Nitekim ele alınan eserde de klaptanda korozyon oluşmuştur. Ayrıca katlı halde duran kıyafetin temas ettiği diğer bölgelerde de korozyon kaynaklı pas lekeleri göze çarpmaktadır. Peşkirde sandık lekelerinin oluşumu oldukça fazladır. Üçetek ve cepkenin işlemelerinde sökülmeler mevcuttur. Bazı bölgelerde doku kaybı ve işlemelerde kopmalar bulunmaktadır. Üçeteğin astarında kullanımdan kaynaklı ter lekeleri oluşmuştur. Ayrıca kol bölgesinde astar takviyesi yapılarak yeni bir astar dikilmiştir.

Gelin kıyafeti özelliklerine uygun olarak eser tespit raporu hazırlanmıştır. Bu rapor doğrultusunda belgeleme işlemleri ve konservasyon süreci belirlenmiştir. Elde edilen bulgulara göre müdahale yöntemleri tespit edilip uygulanmıştır. Lif ve renk analizleri laboratuvarında yapılmıştır. Tespit raporu genel ve detay fotoğraflar ile güçlendirilmiştir. Yapılan çalışmalar ile eser belgelenmiş olacak ve ileriye yönelik uygun koşullarda korunması için önerilerde bulunarak eserin daha uzun süre yaşatılması sağlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tekstil konservasyonu, temizlik, sağlamaştırma, belgeleme, Çankırı.

One of the most fundamental dynamics symbolizing a nation is the richness of the clothing culture. The richness and diversity of clothing culture is a very active parameter determining the status of class in society. The aim of the study is to document the wedding dress and its complementary pieces, dated as the beginning of the 19th century, which belonging to a private collection found in Çankırı. No conservation practices has been made to these works beforehand. The artifacts have survived to the present day by carefully preserving them in a packing case by the person. In line with the research, the works are documented in three main titles: fabric, decoration features and deterioration.

This study is a description of the screening model and also includes experimental methods. In general, it is known that there are more and different kinds of deterioration in textile artifacts where different material groups are used. Corrosion is also observed in fabrics woven with klaptan. In addition, rust stains caused by corrosion can be seen in other areas where the dress is in contact with the coat. The formation of packing case stains is very high in towel. There are disassemblies in the embroidery of wedding gowns and jupe. In some regions, there are loss of piece and tears in embroidery. Sweat stains caused by use were formed on the undercoat of wedding gowns. In addition, a new undercoat has been erected in the arm area.

The artifact identification report has been prepared in accordance with the characteristics of the bride's dress. In accordance with this report, documentation and conservation process were determined. The artifact will be documented and it will be kept alive for a longer time by making suggestions for preservation under appropriate conditions.

Keywords: Textile conservation, cleaning, consolidation, documentation, Çankırı.

1. ORCID: 0000-0002-0477-3612

2. ORCID: 0000-0003-3872-0700

1. Prof. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, asoyosalster@gmail.com

2. Arş. Gör. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, gozdeuzunca@gmail.com

* Soysaldi, A., Uzgidim, G. (2020). Çankırı İli Merkez İlçesi Geleneksel Gelin Kıyafetinin Konservasyon Süreci. *Akademik Sanat*, 5(11), 30-43.

** Bu çalışma 24-25 Haziran 2020 tarihli Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

One of the most fundamental dynamics symbolizing a nation is the richness of the clothing culture. The richness and diversity of clothing culture is a very active parameter determining the status of class in society. Clothing is an important ethnographic material in the culture of Turkish society spreading from Central Asia to Anatolia and even the Balkans. It has traditional clothing with local features in every region of Anatolia. Each region has its own daily and ceremonial costumes for men and women.

The aim of the research is to document the wedding dress and its complementary elements in a private collection belonging to the Çankırı region that are dated to the beginning of the 19th century. No conservation practices has been made to these works beforehand. The artifacts have survived to the present day by carefully preserving them in a packing case by the person. In line with the research, the works are documented in three main titles: fabric, decoration features and deterioration.

This study is a description of the screening model and also includes experimental methods. Consolidation and cleaning methods have been applied in the context of experimental conservation. This dress is an example of the bridal dress based on the local dress of the region, so it is also a sample of the research.

The bride's dress, which constitutes the research sample, includes wedding gowns, jupe, underpants and towel as an accessory piece. Since it is used on a special day and has a spiritual value for the person, the decoration features of the dress are very rich. In weaving of wedding gowns, patterning is made from warp and weft. Silk is used in its warp and gold is used in weft. With these materials, magnificence and showiness are emphasized.

The basic part of the bride's dress is a wedding gown. It has been determined that the fabric type of this piece is sevai. Sevai is a type of fabric used by the public on special occasions, especially in ceremonies. Jupe, which is one of the pieces of the bride's dress, is made of broadcloth. The artifact, which contains various embroidery techniques, is decorated with organic and inorganic materials. Underpants, which is plain fabric, is worn under the wedding gowns. It does not have any figuration. The type of fiber used in weft and warp of towel is linen. Turkish embroidery technique is dominated by a composition consisting of flowers and twigs.

In general, it is known that there are more and different kinds of deterioration in textile artifacts where different material groups are used. Corrosion is also observed in fabrics woven with klaptan. In addition, rust stains caused by corrosion can be seen in other areas where the dress is in contact with the coat. The formation of packing case stains is very high in towel. There are disassemblies in the embroidery of wedding gowns and jupe. In some regions, there are loss of piece and tears in embroidery. Sweat stains caused by use were formed on the undercoat of wedding gowns. In addition, a new undercoat has been erected in the arm area.

The artifact identification report has been prepared in accordance with the characteristics of the bride's dress. In accordance with this report, documentation and conservation process were determined. In line with the findings, intervention methods were applied. Fiber and color analyses were done in the laboratory. In general, the consolidation process was approved for ravel out and loss of piece. The completion was not preferred in order not to damage the originality of the artifact. The artifact is dust-free by dry cleaning method. In spite of the fact that there is a metal-based material and the risk of leakage in paints, wet cleaning was not considered appropriate. The identification report has been reinforced with general and detailed photographs. The artifact will be documented and it will be kept alive for a longer time by making suggestions for preservation under appropriate conditions.

GİRİŞ

Kültürel, yöresel, etnik gibi birçok unsuru içinde barındıran giyim kuşam ürünleri; kullanıldığı toplum hakkında önemli bilgiler sunan maddi kültür varlıklarıdır. Ancak, modern yaşamın getirdiği değişim ve yenilikler yöresel giysilerin barındırdığı öz değerlerin değişikliğe uğramasına yol açarak yozlaşmalarına veya yerlerini günün modasına uygun giysilere bırakarak yok olmalarına neden olmaktadır (Koca ve Kumaş, 2015: 84). Yerel halkın ürettiği ürünler, kendi kimliklerini yansıtması bakımından ayrıca bir öneme sahiptir.

Etnografik eserler, halkın ürettiği eserler olduklarından geçmiş ile gelecek arasında bağ oluşturan sanat eserleri ve dolayısıyla kültürel miras ürünleridir. Yerel halk tarafından üretilen, toplum belleğinin canlı tutulduğu eserlerdir. Etnografik eserler arasında tekstil eserleri oldukça özel bir yere sahiptir. Günlük yaşamın bir parçası olan bu eserler, aynı zamanda özel günlerde farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle düğün törenleri gibi manevi anlamı yoğun olan günlerde, tercih edilen kıyafetlerin özellikleri de değişmektedir. Seçilen kumaşın türü, desen özellikleri, tamamlayıcı aksesuarları ve süsleme unsurları daha ihtişamlı ve günlük yaşamda kullanılanlardan farklıdır. Süsleme unsurlarında çeşitlilik oldukça fazla olup, klaptan, tel, boncuk, düğme gibi metal kökenli malzemeler kullanılmaktadır. Tekstilin organik kökeninin yanı sıra bu malzemelerin kullanımı tarihi tekstil ürününün kompozit bir yapıya dönüşmesine sebebiyet vermektedir. Bu bağlamda malzeme analizi ve müdahale öncesi karar verme ölçütleri önem taşımaktadır.

Tarihi tekstiller ile ilgili elde edilecek bilgiler, eserin uzun süreli yaşatılmasında oldukça büyük bir öneme sahiptir. Hammadde tayini, renk ve boya analizleri gibi veriler eserin temel bilgilerini sağladığı için, bu ölçütte alınacak kararlar eserin geleceğini belirlemektedir.

Nitekim Tozun (2017: 272) tarihi tekstiller ile ilgili elde edilecek bilginin önemini şu şekilde vurgulamaktadır;

- Konservatörlerin, uygun materyalleri ve uygulamaları seçerek uygun koruma tedavileri hakkında karar verebilmeleri,
- Konservatörlerin, eserlerin özgünlüklerini doğrulamaları ve bunları müzelerde sergilemeleri ve uygun koruma koşullarını seçmeleri,
- Eserlerin güvenli ortamlarda düzgün bir şekilde depolanmasının sağlanması, böylece parçalanmalarının önlenmesi veya yavaşlatılması
- Belirli zamanlarda veya coğrafi alanda belirli tekniklerin uygulandığı gerçeğine dayanarak, tarihsel sorulara cevap verilebilmesi ve tekstillerin üretim yerinin ve tarihinin karakterize edilmesi için önemlidir.

Koruma, disiplinler arası çalıştırmayı gerektiren geniş kapsamlı bir kavramdır. Geniş anlamda kültür varlıklarını güvenle geleceğe taşımak için yapılan sürekli bakım, konservasyon, restorasyon, izleme, denetleme ve belgeleme çalışmalarını kapsamaktadır. Eserin durumuna doğrudan müdahaleyi, onu stabil tutmayı ve daha fazla bozulmasını önlemeyi amaçlayan tüm eylemleri ve önlemleri içermektedir. Koruma (konservasyon) yöntemleri *pasif koruma ve aktif koruma* olarak iki ana başlıkta incelenmekte olup, temel amaç eserin en az müdahale ile orijinal yapısını bozmadan koruyabilmektir. Nitekim ICOM önleyici korumayı ‘*gelecekte meydana gelebilecek bozulma veya kaybın minimize edilmesini amaçlayan tüm önlemler olarak*’ tanımlanmaktadır. Bu önlemler ‘*indirekt / pasif yöntemler*’ olup, eserlerin strüktür ve malzemelerine direkt müdahaleyi içermemektedir. ICOM’a göre bazı uygun önleyici koruma örnekleri; envanter çalışması, depolama, paketlenme, nakliye, güvenli taşıma, güvenlik, çevresel yönetim (ışık, bağıl nem, kirlilik ve haşere kontrolü), acil durum planlaması, çalışanların eğitimi, halkın bilinçlendirilmesi, yasal mevzuata uyum olarak belirlenmiştir (Ahunbay, 2019: 247; Kuzucuoğlu, 2017: 339).

Eserin türü, fonksiyonu, niteliği bakılmaksızın uyulması gereken genel konservasyon ilkeleri şu şekildedir:

- Eserin uygulama öncesi, sırası ve sonrası yazılı ve görsel olarak belgelenmesi yapılmalıdır.
- Esere gerekli ise müdahale edilmelidir.
- En az müdahale ile en fazla fayda hedeflenmelidir.
- Geriye dönüşlü malzeme ve yöntem seçilmelidir.
- Eserin orijinalliği bozulmamalıdır (Eskici, 2013).

1. Materyal ve Yöntem

Çalışmanın amacı özel bir koleksiyonda bulunan Çankırı yöresine ait 19.yüzyılın sonu olarak tarihlendirilen gelinlik ve tamamlayıcı unsurlarının belgelenmesidir. Manevi değeri olan bu eserlere önceden herhangi bir koruma uygulaması yapılmamıştır. Eserler, şahıs tarafından bohçalanmış olarak sandıkta özenle saklanarak günümüze kadar gelebilmiştir. Çalışma doğrultusunda eserler, kumaş, süsleme özellikleri ve bozulma durumu olarak üç temel başlıkta ele alınarak belgelenmiştir.

Belgeleme çalışmasında eserin genel ve detay fotoğrafları çekilmiş, teknik, desen ve koruma yönünden eser dosyası oluşturulmuştur. İpliklerin hammadde tayini ve ColorQA Pro System programını içeren portatif renk ölçer ile renk analizleri yapılmıştır. İpliklerin türü, kumaşın renk, desen, kompozisyon özellikleri ve günümüzdeki durumu ile ilgili detaylı bir envanter kaydı oluşturulmuştur.

Bu çalışma tarama modelinde bir betimleme olup, aynı zamanda deneysel koruma yöntemlerini içermektedir. Deneysel koruma bağlamında sağlamaştırma ve temizlik yöntemleri uygulanmıştır. Bu kıyafet yörenin yerel giyimine dayalı gelin kıyafetlerinin bir örneğini oluşturmaktadır, dolayısıyla çalışmanın da örneklemidir.

Çalışma örneklemini oluşturan gelin kıyafetinin içinde üçetek entari, cepken, don ve aksesuar parçası olarak peşkir yer almaktadır. Özel günde kullanılması ve kişi için manevi değeri olması sebebiyle kıyafetin süsleme özellikleri ve malzemeleri oldukça zengindir. Kullanılan bu malzemeler ile süsleme özelliğinin yanı sıra malzeme açısından da ihtişam ve gösteriş vurgulanmıştır.

2. Eserlerin Özellikleri

2.1.Eserlerin Kumaş Özellikleri

Gelin kıyafetinin temel parçası üçetek entaridir. Bu parçanın kumaş cinsinin sevai olduğu tespit edilmiştir. Sevai halkın özellikle evlenme törenlerinde gelinlik olarak kullandıkları kıymetli bir kumaş çeşididir. Çözüğünde ipek, zemin atkısında pamuk, desen atkısında ise klaptan¹ kullanılmıştır. Sevai dokunmasında çözgüden ve atkıdan desenlendirme yapılmıştır. Kumaşın ipek çözgüleri pembe renklidir. Sevai kumaş zemini bezayağı dokuma olup, bezemelerde çözgüden ve atkıdan (Fotoğraf 1) desenlendirme yapılmıştır. Klaptanda ise dimi örgülü (S) yönlü çözgüden desenlendirme vardır. Kumaşta dikey hatlarla bölünmüş desen yolları bulunmaktadır. Bu geniş desen bantlarında S kıvrımlı dallı çiçekli bezemeler bulunmaktadır. Ayrıca bitkisel bezemede klaptan ile atkıdan desenlendirme görülmektedir.



Fotoğraf 1: Üçetek a) dokuma ve desen detay b) İç kısmı dokuma detay

Gelin kıyafetinin parçalarından biri olan cepken, çuha kumaşından üretilmiştir. Cepken; vişne kurusu renginde olup, astarı mavi renklidir.

Kıyafetin aksesuar parçası olan peşkirin atkı ve çözgüde kullanılan lif türü ketendir. Peşkirin eni 41,5 cm, boyu ise 104,5 cm'dir. Peşkir, Türk işi olarak bilinen, pesent ve sarma iğne teknikleri ile işlenmiştir. Peşkirin iki kısa kenarında

¹ İpek veya pamuk iplik üzerine gümüş veya altın telin sarılmasıyla elde edilen metal ipliktir.

içe bakan, çelenk biçimli stilize ikişer adet motiften oluşan bezeme yer almaktadır. Atkı ve çözgü ipliği doğal keten rengi, desen ipliğinde ise mavi, yeşil, kahverengi ve devetüyü renkleri kullanılmıştır.

2.2. Eserlerin Model ve Süsleme Özellikleri

Üçetek entarinin tam boyu 133,5 cm, bel çevresi 100 cm, kol boyu 71,5 cm'dir. Entari gelenekli üç eteğin tüm parçaları ve model detaylarına sahiptir. Üç eteğin iki ön ve arka peşlerinde, yan ve ön kenarlara uzun parçalar eklenerek etek ucu genişletilmiştir. Kollar düz kare biçimli olup kol altına üçgen katlanarak eklenen kare/kuş parçası, hareket rahatlığı sağlamaktadır (Fotoğraf 2). Ayrıca ön sağ peşin iç yanında, astara dikilen ve bel hizasından kalçaya doğru cep ağzı açıklığı olan gizli cep bulunmaktadır. Hâkim yakalı ve göğüs hizasına kadar V şekilli yaka açıklığı vardır. Kollarının sallama yen kenarları, ön ve arka etek kenarları boydan boya hazır harçlar (kaytan²) (URL 1, URL 2) ile kordon tutturma tekniğinde süsleme yapılmıştır. Ön düğmelerden ilk üçü kazaziye örgü düğmedir. Sonraki düğmeler bordo renkli olup eser sahibi eklemiştir. Üçetek tamamen el dikişi ile dikilmiş olup iç astarı ve kenar süsleme harç tutturma işlemlerinde teyel ve çırpma dikişi yapılmıştır (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 2: a) Kare/kuş parçası b) Gizli cep c) Hakim yaka ve düğme görüntüsü



Fotoğraf 3: Elde astar ve harç tutturma teyeli, çırpma dikişi

Cepkenin boyu 38,5 cm, en 48,5 cm, kol boyu ise 40 cm'dir. Cepken, hakim yakalı, düz kol ve kol altında kare kuş parçası bulunan kısa cepkendir. Üzerinde çeşitli işleme teknikleri ile organik ve inorganik malzemelerden süslemeler yapılmıştır. Cepkenin yaka, ön açıklığı ile alt kenarı ve kol uçlarında, altın sırma kordon tutturma tekniğinde, kenar suyunda S kıvrımlı dal ve ön bedende şamdan motifinden oluşan süsleme yapılmıştır.

Don, üçetek entarinin altına giyilen desensiz bir kumaştan dikilmiş bir alt giysidir. Düz astarlık saten kumaştan dönem özelliğini yansıtmayan yeni eklenmiş bir parçadır.

²İpek veya pamuktan yapılmış sicim. Kaytancı: İplikhânelerde kopan, yerinden kayan kaytan yahut şeritleri bağlayan, yerine takan işçi. Ayrıca eski dönemlerde kapalıçarşıdakaytancılar önemli bir meslek dalı idi

3. Konservasyon ve Belgeleme Çalışmaları

Etnografik tekstiller özellikle Anadolu'da genel olarak kişilerin evlerinde bulunmakta, ancak zamanla müzeye verilmekte veya sandıklarda saklanmaktadır. Daha çok günlük yaşantıda kullanılan peşkir, örtü, cepken, kese gibi ürünleri kapsamaktadır. Keten, pamuk, ipek ve yün lifleri ile dokunmuş organik kökenli eserlerdir. Bu eserlerde görülen en temel kirlenme biçimi sandık lekesidir. Ayrıca atalarından çocuklarına yani geçmişten geleceğe miras bırakılmak istenilen eserlerde ise kullanılmış olduğundan dolayı ter lekeleri bulunmaktadır. Ter lekeleri bu tip eserlerde temel sorunlardan birisi olup, kişilerin yapısı sebebiyle asidik veya bazik olabilir (URL 3). Sandık gibi kapalı ortamlarda mikroorganizmalar da oldukça zarar verici konumdadır. Tekstil eserinin kimyasal bileşimi ve ortam koşullarına göre küf, mantar, bakteri, güve, böcek gibi mikroorganizmalar oluşabilmektedir. Tekstillerin bu komplike yapısı büyük hasarlara ve hatta eserlerin yok olmasına bile neden olmaktadır.

Dolayısıyla eserlerin organik kökenli olması, müdahale yöntemlerinde karar verme ölçütlerinin ve uygulanacak işlemlerin özenli ve dikkatli olmasını gerektirmektedir. Konservasyon sürecinde temizlik, sağlamaştırma ve belgeleme işlemleri yapılmıştır.

3.1. Konservasyon İşlemleri

Eserlerin durumu nedeniyle ıslak temizlik veya kimyasal temizlik işlemleri uygulanmamış olup sadece peşkirde kondisyonu iyi olması ve boya akması olmadığından dolayı ıslak temizlik yapılmıştır. Bu işlemlerinin tercih edilmemesinin nedeni özellikle üçetekte kullanılan klaptanın belirtilen müdahaleler sonrası korozyona uğrama riskinden dolayıdır. Dolayısıyla vakumlu temizlik ve buharlı temizlik yöntemleri tercih edilmiştir.

Toz ve kiri temizlemenin en güvenli yolu vakumlu temizliktir. Liflerin gevşek olması, kumaşta sökülmeler ve boncuk, düğme gibi süsleme unsurları olması durumunda vakumlu temizlik zararlı olabilir. Ancak bu durumu önlemenin iki yolu vardır. Birincisi eseri tekstile zarar vermeyen elastik bantlar ile ince kumaşa tutturmak, ikincisi ise genellikle daha büyük ebattaki düz tekstiller için kullanılan ahşap çerçeveye tutturulan ince bir ağ veya kumaş ile temizlik yapmaktır (URL 4).

En düşük ayarda çalıştırılan vakum cihazının ucuna gaz bezi konularak eserlere kuru temizlik uygulanmıştır. Eserin üzerine pamuklu mermerşahi kumaş konmuştur ki sürtünmeden kaynaklı lif yıpranmaları veya lif kopmaları önlenmeye çalışılmıştır. Bu şekilde eserler üzerindeki toz ve kirler uzaklaştırılmıştır. Kuru temizlik sonrası eserlere buharlı temizlik yöntemi uygulanmıştır.

Buhar ve basınçlı hava, özellikle ev tekstili ve mobilyalarda leke çıkarmak için kullanılan yöntemlerden birisidir. Tarihi tekstillerde ise esere zarar verme olasılığı az da olsa vardır. Eserde gizlenen kirler sıcak havanın etkisi ile çözülebilir ve liflere zarar verebilir (Timar Balazsy ve Eastop, 2011: 238). Ancak kontrollü kullanımı durumunda hiçbir kimyasal madde kullanılmadığı için tercih edilen bir yöntemdir. Nitekim Metin (2020: 9); 'basınçlı buhar (nemli ısı-buhar-basınçlı) uygulamasını biyolojik temizleyici olarak medikal ortamlar için uygulanabilen, kimyasal kullanmaksızın yapılan önemli bir yöntem olarak belirtmektedir.

Buharlı temizlik, bakteri, mikrop ve virüslerin büyük bir kısmı kimyasal kullanmadan yok eden tamamen doğal bir yöntemdir. Isının ve buharın bileşimi sayesinde, kimyasal eklentiler gerektirmeden sterilizasyon etkisi sağlanır. Kokular da güvenilir bir şekilde giderilir. Temizliğin yanı sıra ütüleme ve kumaş bakımı için de çarpıcı sonuçlar sağlamaktadırlar. Buharla temizlemede herhangi bir kimyasal kullanılmaz. Buhar gücü ve ısının bir araya gelmesi ile iki bez arasındaki değerli malzemenin kirleri temizlenebilmektedir. Değerli tekstillerin ıslatılmasına gerek kalmadan temizlenmesi ve bakımının yapılması mümkündür. Aslında buharlı temizlik dolapta uzun süre kalmış kırıksıklığı olan hassas kıyafetleri düzleştirme için, ter kokusunu ve kumaştaki ter etkisini yok etmek için, tabii ki kırıksıklığı açmak ve doğal parlaklığa kavuşturmak için özellikle keten ve ipekli kumaştan yapılan kıyafetlerde oldukça yaygın uygulanan geleneksel bir temizleme yöntemidir.

Hassas tekstillerde uygulanan buharlı temizleme işlem aşamaları;

- Buharlı temizlik yapılacak esere öncelikle vakumlu temizlik işlemi uygulanır. Vakumlu temizlik ile eser tozdan arındırılır ve böylece tekstilin zarar görmesi, çürümesi engellenir.
- Vakumlu temizlik sonrası, buharlı temizlik yapılacak yüzeyin altına havlu ve üstüne mermerşahi veya tülbent yerleştirilir.
- Kullanılan havlu ve tülbent sıcak suda yıkanarak apreden arındırılmış renksiz, doğal beyaz olmalıdır. Bu havlu ince olmalı, havlu ve tülbent hafif nemli olmalıdır.

- Buharlı temizleme işlemi yapılırken ütünün seçme düğmesini çevirerek “max” ayarı seçilir.
- Buharlı ütü bu tülbent üzerinde dairesel hareketler yaptırarak yüzeyin 3-5 mm. üzerinde (paralel durumda) tutulur.
- Hijyenik buhar içeren güçlü dalgalar bırakmak için buhar bırakma düğmesine sürekli basılır.
- Nihai sonucu alabilmek için tüm kıyafet hem yüzünden hem de tersinden (ters-yüz edilerek iki defa) 1. ve 5.maddelerdeki işlemler tekrar edilerek buhardan geçirilir.

Çalışma kapsamındaki tarihi tekstillerde altın sim/klaptan malzemesi kullanımından dolayı altının korozyona maruz kalmaması için her iki yüzeye havlu kullanılarak buhar verilmiştir. Eserler ters-yüz edilerek hem yüzünden hem de tersinden buharlı temizleme uygulaması yapılmıştır. Bu işlem geleneksel buharlı temizlik yönteminden ilham alınarak uygulanmıştır. İlk deneysel çalışma Atatürk’ün Milli Mücadele sırasında ikamet ettiği, Gar-Direksiyon binasındaki müzede bulunan sırma işlemeli yorgan yüzünden yapılan yatak örtüsünde uygulanmıştır (Soysaldı, 2012:63). Söz konusu uygulamadan çok iyi sonuç alınmış olduğu için bu değerli üçetek gelinlik, cepken ve peşkirden oluşan eserlere uygulanabilecek en doğru konservasyon uygulamasının bu işlem olduğuna karar verilmiştir. Bu sayede uzun süre sandıkta kalan ve üzerinde ter ve sandık lekeleri bulunan kıyafet üzerinde oluşan herhangi bir biyolojik zararın önlenmiş olduğu düşünülmektedir.

İlk uygulamada eserin altına saf su ile nemlendirilmiş havlu serip üzerine de saf su ile nemlendirilmiş mermerşahi kumaş örtülmüştür. Kir ve biriken kimyasal tuzlar bu işlem ile yardımcı kumaşa geçmiştir (Fotoğraf 4). Bu işlem entari ve cepkende hem yüzünden, hem de tersinden uygulanmıştır.



Fotoğraf 4: Buharlı temizlik uygulaması

Ayrıca cepken ve üçetek entaride sağlamaştırma işlemleri uygulanmıştır. Üçetek süslemesinde kullanılan hazır harçlar genellikle sökülmiş durumda olup, esere sabitlemesi yapılmıştır. Üçeteğin sol ön parçasında dikiş açılması, sağ ön parçasında kumaş çözümleri erimiş, atkılar kalmış durumdadır. Eser sahibi tarafından kol altlarına (kuş) genişletmek için ilave kumaş yapılmış ve renk farklılığı dikkat çekmektedir.



Fotoğraf: 5 Sökülen harcın tutturma işlemi



Fotoğraf 6: Sağlamaştırma ve yumuşak uçlu fırça ile temizlik işlemleri

Cepken süslemelerinde yer yer sökülmeler mevcuttur. Sökülmeler süslememin kompozisyonuna göre tutturulmuş olup, eserin orijinallliğini bozmamak için bezemede eriyip kaybolan kısımlarda tamamlama yapılmamıştır.



Fotoğraf 7: Cepken a) müdahale öncesi b) müdahale sonrası,yaka ve sol ön parça detayı.

Eserler, konservasyon işlemleri bittikten sonra yıkanıp ütülenmiş tülbent kumaşa sarılmıştır. Eserlerin altına ve üst üste temas eden kısımların arasına tülbent kumaş yerleştirilip birbirine sürtünmesi engellenmiştir.

Peşkirin işleme ipliklerinde boya akması testi yapılarak ıslak temizlik için uygun olup olmadığına bakılmıştır. Renkli ipliklerde boya akması olmadığını tespit ettikten sonra 30 °lik süzölmüş saf su ve noniyok deterjanlı suda yarım saat bekletilip, hafifçe elle dokunarak ıslak temizlik yapılmıştır. Bu deterjanın uzaklaştırılması için oda sıcaklığında saf su ile üç defa tekrarlanan durulama işlemi son derece hassasiyetle yapılmıştır. Durulama suyu temiz hale gelince yıkanarak temizlenmiş iki beyaz havlu arasına alınarak rulo yapılmış ve fazla suyun havluya geçmesi sağlanmıştır. Yine kuru beyaz bir havlu üzerinde iç mekânda ışıktan uzakta kurutulmuştur. Son olarak temiz, yıkanmış kuru tülbent arasında baskı yapılmadan hafif bir ütöleme ile işlem tamamlanmıştır.



Fotoğraf 8: Eserlerin tülbent kumaşa sarılarak saklama işlemi.

3.2. Belgeleme Çalışmaları

Günümüze kadar gelebilen tarihi tekstil eserlerinin, gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için konservasyon işlemlerinin doğru ve eserin özelliğine, niteliğine ve bulunduğu duruma uygun olarak yapılması gerekmektedir. Tekstil eserlerinin doğru bir şekilde incelenip koruma işlemlerinin yapılabilmesi için teknik yönden analizinin detaylı ve uygun yöntemlerle yapılmasına dikkat edilmelidir. Eserlerin türüne göre yapılan teknik analiz sonucunda tespit raporu oluşturulur ve bu bilgiler eserin künyesini içerir. Nitekim analiz raporunda verilen yanlış bilgiler, ileriki dönemlerde rapor doğrultusunda esere müdahale edilmek istenildiğinde eserin zarar görmesine veya yok olmasına yol açabilir. Bu nedenle, incelenecek eserler ile ilgili hazırlanan tespit raporunun (bilgi formlarının) eksiksiz ve eserin özelliğine göre hazırlanması gerekmektedir (Uzgidim ve Akyol, 2019:381). Nitekim çalışma kapsamında tespit raporu, renk analizleri, teknik çizimler, detay ve genel fotoğrafları ile belgeleme işlemleri tamamlanmıştır.

Eserlerde kullanılan renklerin analizi Tablo 1, 2 ve 3'te belirtilmiştir.

RENK	R	G	B	L*	a*	b*
Pembe	168	106	88	51.9797	22.7295	20.4375
Altın	133	104	75	46.1708	7.4840	20.7510

Tablo 1: Üçetek İpliklerinin Renk Analizi

RENK	R	G	B	L*	a*	b*
Mavi	86	137	184	55.4111	-3.4616	-29.8505
Turuncu	117	61	44	32.4831	22.7320	21.2755
Sarı	170	150	123	63.1679	3.1511	16.9762
Vişne kurusu	31	21	22	7.9992	5.3091	1.2271

Tablo 2: Cepken İpliklerinin Renk Analizi

RENK	R	G	B	L*	a*	b*
Mavi	24	55	83	22.1281	-1.1606	20.3873
Yeşil	69	76	23	30.7870	-9.9626	22.6843
Krem (atkı-çözgü)	166	158	145	65.4400	0.6127	7.8241
Kahverengi	52	36	23	15.7665	5.6069	11.6529
Deve tüyü	211	180	152	75.3008	6.9784	18.4278

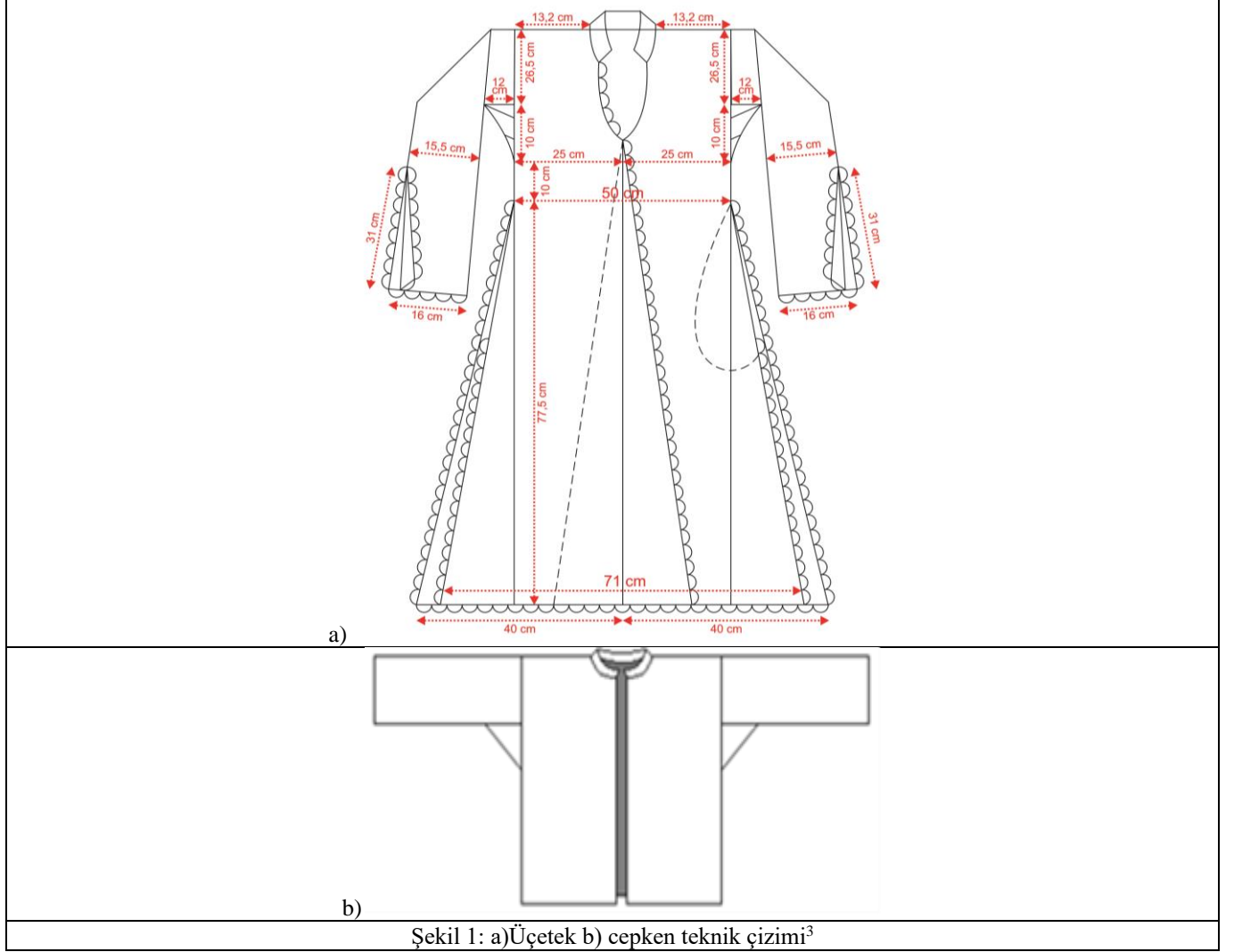
Tablo 3: Peşkir İpliklerinin Renk Analizi

Eserlerin konservasyon öncesi ve sonrası detay fotoğrafları çekilmiştir (Fotoğraf 9). Ayrıca eserlere özgü tespit raporu hazırlanmıştır (Tablo 4).

Eser adı: Gelinlik	Envanter no:	Eserin bulunduğu yer: Ankara		
Eserin türü: Entari, Cepken ve Peşkir	Eserin dönemi: 19.yy	İnceleme tarihi: 06.01.2020		
Mevcut Durumu	İyi	Kısmen İyi x	Kötü	
Bozulma Durumu				
Yırtılma x	Sökülme x	Boya akması	Metal iplik kaynaklı deformasyon x	Yanlış depolama
Delik	Kırışıklık x	Güve yeniği	Oksidasyon	Diğer
Doku kaygı	Katlanma izi x	Böceklenme	Metal iplikte kararma x	
Liflerde kırılma x	Liflerde sertleşme	Lekelenme x	Süsleme materyali kaybı x	
Gevşeme	Renklerde solma	Kir/toz x	Yanlış kullanım x	
Geçirdiği İşlemler: -				
Yapılacak Analizler: Lif analizi, Renk analizi				
Uygulanacak Temizlik Yöntemi	Kuru x	Islak x	Mekanik x	
Uygulanacak Koruma ve Onarım İşlemleri	Malzeme Düşük ayarlı vakum cihazı, cımbız, pamuk iplikler, iğne, yumuşak uçlu fırçalar, mermerşahi kumaş, havlu		Yöntem Sağlamlaştırma Belgeleme Temizlik	
Gözlem ve notlar: Eserlerin nitelik ve durumlarına uygun olarak müdahalelerde bulunulmuştur.				

Tablo 4: Eserlerin Konservasyonuna Yönelik Hazırlanan Tespit Raporu

Üçetek entari ve cepkenin teknik çizimi yapılmıştır (Şekil 1).



³ Geniş bilgi için bkz. Koç, F. ve Koca E. (2012). The Clothing Culture of the Turks, and the Entari (Part 2: The Entari, Folk Life: Journal of Ethnological Studies, Vol. 50 No. 2, 141-68, s.147.



Fotoğraf 9: Eserlerin konservasyonöncesi ve sonrası görüntüsü a)Üçetek b)Cepken c)Peşkir

SONUÇ

Çalışmaya konu olan Çankırı yöresine ait gelin giysisi hazırlanan belgeleme formu ile kayıt altına alınmış ve eserlere konservasyon müdahalelerinde bulunulmuştur. Eserlerin renk analizleri, temizlik ve sağlama işlemleri yapılmıştır. Eserlere yapılan müdahalelerde orijinal dokusunun bozulmamasına ve parça kayıplarının yaşanmamasına dikkat edilmiştir.

Eserlerde kullanılan hammaddeler organik kökenli olup, süsleme malzemesi olarak ayrıca metal iplik kullanılmıştır. Süsleme özelliklerinde genel anlamda bitkisel motiflerden oluşan bir kompozisyon hakimdir. Eserlerde lekelenme (sandık ve pas lekesi), kat izi, işlemlerde sökülme mevcut olup oldukça tozlu durumda idi. Yapılan konservasyon çalışmaları ile bu problemler giderilmeye çalışılmıştır. Konservasyon işlemleri bittikten sonra eserlerin ev ortamında saklanmasına yönelik uygulama da yapılmıştır. Üçetek entari ve cepken aralarına tülbenet kumaş yerleştirilmiştir. Böylece metal ve ipek malzemenin birbirine teması, sürtünmesi önlenerek ve leke geçmesi, lif kırılma, metal iplik kaynaklı yırtılmalar engellenmeye çalışılmıştır. Peşkir de ise yine üzerine kumaş konulmuş ve rulo ile sarılmıştır. Böylece kat izi kaynaklı problemler önlenmeye çalışılmıştır.

Tekstil eserleri için genel anlamda belirlenmiş tüm tekstillere uygulanabilecek bir konservasyon yöntemi yoktur. Dolayısıyla eser ile ilgili yapılacak analizler ve çalışmalar sonucu uygulanacak işlem aşamaları belirlenmektedir. Eserler ile ilgili teknik ve konservasyon çalışmalarının yanında detaylı belgeleme çalışması da yapılmıştır. Nitekim eserler sadece konservasyon uygulamaları ile değil belgelenecek koruma altına alınmıştır. Böylece ileriki çalışmalara konu olması durumunda, eser ile ilgili belgeleme çalışmaları bitmiş olduğundan dolayı zamandan tasarruf edilecek ve gelecek nesillere aktarılmış olacaktır.

TEŞEKKÜR

Yazarlar, bu çalışmanın gerçekleşmesi konusunda destek veren ve eserlerin üzerinde çalışmada gerekli masrafları üstlenen Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü Prof. Dr. Figen Zaif'e, renk analizlerinin yapılmasında aynı üniversitenin Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Tarihi Malzeme Araştırma ve Koruma Laboratuvarına ve entari teknik çizimini yapan aynı üniversitenin Sanat ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Fatma Koç'a teşekkürü bir borç bilirler.

KAYNAKÇA

- Ahunbay, Z. (2019). *Kültür Mirasını Koruma İlke ve Teknikleri*. İstanbul: YEM Yayın.
- Eskici, B. (2013). *Koruma Kuramları ve Eleştirisi*, Yayımlanmamış doktora ders notu, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara, Türkiye.
- Koca, E., Kumaş, N. (2015). Yitirilen Kültürel Değerler: Giresun İli Yöresel Gelin Giysileri, *Türk-İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2, 84-95.
- Koç, F., Koca E. (2012). The Clothing Culture of the Turks, and the Entari (Part 2: The Entari), *Folk Life: Journal of Ethnological Studies*, 50 (2), 141-168.
- Kuzucuoğlu, A., H. (2017). Kültürel Mirasa Yönelik Önleyici Koruma: Memori Anketi Örneği, *Art Sanat*, 7, 337-362.
- Metin, D. Y. Sterilizasyon-Dezenfeksiyon Yöntemleri, http://dent2.ege.edu.tr/dosyalar/kaynak/314_agizmikrobiyolojisi/114.pdf, Erişim tarihi: 23.06.2020
- Soysaldı, A. (2012). Tren Sesi Eşliğinde Kurtuluş Hazırlıkları, *TCDD Milli Mücadele dönemi Atatürk Konutu ve Vagondaki Bazı Tekstil Eserlerin Konservasyon ve Restorasyon Uygulama Raporu*, T.C. Ulaştırma Denizcilik ve Haberleşme Bakanlığı.
- Timar Balazsy, A., Eastop, D. (2011). *Chemical Principles of Textile Conservation*. Routledge: Nevyork, USA.
- Tozun, H. (2017). Özel Bir Koleksiyona Ait Metal İşlemeli Örtülerde Oluşan Bozulmaların Tespiti ve Belgenmesi, *Sanat ve Tasarım*, 20, 271-285.
- URL 1: <http://www.lugatim.com/s/kaytanc%C4%B1>, Erişim Tarihi: 18.07.2020
- URL 2: <http://www.lugatim.com/s/kaytan> Erişim Tarihi: 18.07.2020
- URL 3: https://www.si.edu/mci/english/learn_more/taking_care/stains.html - Smithsonian Museum Conservation Institute Erişim Tarihi: 05.07.2020
- URL 4: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/cleaning-textiles/> Erişim Tarihi: 05.07.2020
- Uzgidim, G., Akyol, A. A. (2019). Prof. Ülker Muncuk Müzesi Arşivinde Bulunan Bozulmaya Uğramış Peştemallerin Korunmasına Yönelik İncelemeler, 21.Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, *Akdeniz Sanat*, 13, Özel Sayı, 381-388.

ANTALYA MÜSELLİM CAMİ ARKEOMETRİK ANALİZLERİ* **

Archaeometric Analyses of Antalya Müsellim Mosque

Ali Akın AKYOL¹, Negin DERAKHSHAN HOUREH²

ÖZET

ABSTRACT

Restorasyon ve konservasyon uygulamaları öncesinde, yapıların mimari, tarihi, sanatsal ve estetik özelliklerinin araştırılmasının yanı sıra arkeometrik incelemelerinin de yapılması, seçilecek onarım malzemelerinin özgün yapıya uygun olarak belirlenebilmesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Müsellim Cami yapısal malzemelerinin arkeometrik incelemeleri; duvar örgülerin ana yapı malzemesini oluşturan taş ve tuğlalar ile taş/tuğla arası derz ve taş/tuğla yüzeylerin üzerini kaplayan sıvaların, korkuluk ve cami hariminin ahşap pencere kapakları ile duvar örgüye ait hatılın analizleri ile camiye ait dekoratif örneklerden harim ve kadınlar mahfeli duvarlarını kaplayan özgün/onarım çinileri ile sıva ve ahşap üzeri kalemışı süslemelerin analizlerini içermektedir. Çalışmaya konu olan yapısal ve dekoratif malzeme örnekleri; alanda ve laboratuvar ortamında görsel olarak değerlendirilmiş, malzeme türlerine göre gruplandırılmış, fotoğraflanarak belgelenmiş ve kodlanmıştır. Arkeometrik çalışmalar kapsamında taş ve tuğla örneklerin temel fiziksel özellikleri fiziksel testlerle, suda çözünen tuz miktarı ile tuz türleri de kondaktometrik analiz ile belirlenmiştir. Harç ve sıvalarda agrega/bağlayıcı ve agregada tane boyutu dağılımı (granülometrik) analizleri uygulanmıştır. Yapısal örneklerin (tuğla, harç ve sıva/sıva katı) petrografik yapıları ince kesitleri hazırlanıp optik mikroskop analizi ile, kimyasal özellikleri de X-ışını Floresans (PED-XRF) analizi ile belirlenmiştir. Pigment/sır örneklerin renk değerleri kromametrik analiz ile, kimyasal bileşimleri de Raman Analizi ile tanımlanmıştır. Yapıların özgün taş/tuğla derz ve moloz dolgu harçları kireç ve kireç/kil karışımı bağlayıcı içeriklerine sahiptir. Müsellim Cami inşasında kullanılmış olan yapısal taşlar kireçtaşlarıdır. Ayrıca çalışma kapsamında duvar örgülerden ve dekoratif amaçla (niş denizliğinde) kullanılmış, oldukça sınırlı alanlarda bulunan mermer türü taşlar da örneklenmiştir. Caminin inşasında kullanılan yapısal nitelikteki taşlar yakın çevre yerel kayaç formasyonunu doğrudan yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müsellim Cami, arkeometri, petrografik analiz, XRF analizi, Raman analizi.

Before the restoration and conservation applications, as well as researching the architectural, historical, artistic and aesthetic features of the buildings, conducting archaeometric examinations is of great importance in terms of determining the materials for restoration to be selected in accordance with the original structure. Archaeometric studies of Müsellim Mosque structural materials were included; stone / bricks that comes from the main building material of wall braids with their joint, and the plaster covering the joints and stone / brick, the railing and mosque's wooden window covers and wall braiding's beam, original / repair tiles covering the walls surface, and paintings on plaster and wood from the decorative examples of the mosque. Samples of structural and decorative materials that are the subject of the study; Visually evaluated in the field and laboratory, grouped by material types, photographed, documented and coded. Within the scope of archaeometric studies, the basic physical properties of stone and brick samples were determined by physical tests, water soluble salt content and salt types were determined by conductometric analysis. In mortars and plasters, aggregate / binder and grain size distribution (granulometric) analyzes were applied. The petrographic properties of the structural samples (brick, mortar and plaster / plaster layers) were analysed by thin section optical microscope analysis, and chemical properties were determined by X-Ray Fluorescence (PED-XRF) analysis. Color values of pigment / glaze samples were identified by chromametric analysis, and their chemical composition was defined by Raman Analysis. The original stone / brick joint and rubble filling mortars of the buildings have lime and lime/clay mixed binder contents. The structural stones used in the construction of Müsellim Mosque are limestones. In addition, marble-type stones, which are used in wall braiding for decorative purposes were also sampled. Structural stones used in the mosque directly reflect the local rock formation.

Keywords: Müsellim Mosque, archeometry, petrographic analysis, XRF analysis, Raman analysis.

1. ORCID: 0000-0002-4174-575X
2. ORCID: 0000-0001-8131-3049

1. Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, e-posta: ali.akyol@hbv.edu.tr
2. Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma Anabilim Dalı, e-posta: negin.derakhshan@hbv.edu.tr

* Akyol, A. A., Derakhshan Houreh, N. (2020). Antalya Müsellim Cami Arkeometrik Analizleri. *Akademik Sanat*, 5(11),44-68.

** Bu çalışma 24-25 Haziran 2020 tarihli Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

Antalya Müsellim Mosque structural and decorative material samples (stone, brick, tile, mortar, plaster and pigment/glaze); Visually evaluated in the field and laboratory, grouped by material types, photographed, documented and coded.

Physical properties are the technical expression of the properties of building materials (especially stones and bricks), which can be defined within the specified standard limits (resulting in their strength/non-strength data). By dry weights of samples taken directly, archimedes (in water) and saturated weights (aqueous weight to reach the pores under 50 torr pressure in distilled water), unit volume weights (saturated-dry, g/cm³), water absorption capacity and porosity values were determined. (RILEM, 1980). Since the amount of sample required to perform standard physical tests (5-10 cm³ standard cubic or cylindrical core samples) is not possible in terms of standard applications, test applications were carried out on stone and brick pieces taken by sampling.

The salts that are naturally present in the content of different building materials or dissolved in water, and then carried by water as a result of capillary effect on the surface or pores of the materials, give information about the chemical changes that can occur both in the structure of the material itself and in the structures of other materials which they relate with. The water-soluble salt amount (total), types of salt and pH values of the mosque stone and brick samples were determined. For the determination of total salt measurement in the samples; 5 grams of sample taken in 25 ml of water was centrifuged and filtered for 1 hour, and then standard sodium hexametaphosphate was added. Total salt contents of samples which prepared for analysis were recorded with conductivity meter (Neukum Series 3001 brand pH-temperature-conductivity meter), results have been reached by weight (% w/w) as a percentage of total salt by using related equations (Black et al., 1965; Brady and Weil, 2004; Means and Parcher, 1963).

Standard spot salt tests are pretests or process anion/cation tests performed during sampling in the field or prior to analysis in the laboratory. It is applied to determine the natural content of the materials or to determine the properties acquired by external/environmental effects (rain, snow, day-night temperature differences, air pollution or exhaust gaseous from traffic etc.). These salts dissolved in water and carried to the material; sodium, potassium and magnesium salts, sulfate, phosphate, nitrate, nitrite, chloride and carbonate etc. (Feigl, 1966). Spot salt tests were applied to determine the salt (cation / anion) type in stone and brick samples, and also pH distributions of samples were determined.

In order to determine the aggregate and binder ratios of the mortar and plaster samples of Müsellim Mosque, firstly the samples taken for dry weighing then treated with dilute acid (5% HCl) to remove their binder (total carbonate content; CO₃²⁻). Mortar and plaster samples separated from lime and all carbonate contents (binders) and obtained aggregate part by filtration, washing and drying processes, have been weighed again after drying at room temperature and the total binder and aggregate (% w/w) amounts have been reached. The aggregate particle distribution (granulometric analysis) was determined by applying systematic sieving process (TSE, 2012) to the aggregates that do not contain carbonate content (with sieves between 63-1000 µm).

Thin sections of the structural samples (stone, brick, tile, mortar and plaster) belonging to Müsellim Mosque were prepared and examined under an optical microscope. Thin sections were prepared from stone, brick and tile samples directly and by hardening in mortar and plaster samples showing sectionally all layers from outside to inside (Kerr 1977; Rapp, 2002).

The element contents of the structural material samples (brick, mortar and plaster/plaster layers) of the Müsellim Mosque were determined using the X-Ray Fluorescence Analysis Method (PED-XRF). After the mortar and plaster samples which were selected for the analysis were powdered in agate mortar, 32 mm discs were created, each disk was mixed with a chemical (wacks) used in the XRF analysis, placed in the sample area of the instrument and analyzed. Binder type and strength properties of mortar and plaster samples were evaluated with the help of Cementation Index (CI) data obtained with the chemical composition properties of the samples (Boynton, 1980). Cementation Index; is the ratio of the acid-soluble fraction to the bases-soluble fraction.

The colors of the glaze and pigment samples are also documented by chromamatic (color determination) analysis. Color analyzes were performed using the standard CIE L*a*b* (Commission Internationale de L'Eclairage) color system. (L) value represents the lightness value of the color, (+a) value represents the red density of the color, (-a) value is the green density of the color, (+b) value is the yellow density of the color and (-b) value is the blue density of the color.

In addition, Confocal Raman Microscopy and Spectroscopy method was used to determine the mineral and compound types contained in glaze and pigment samples.

GİRİŞ

Tekelioğlu Cami, Mütesellim Cami ya da bugünkü bilinen ismi ile Müsellim Cami; Antalya'nın, Muratpaşa ilçesi, Elmalı Mahallesi, 17. Sokak ile Şehit Binbaşı Cengiz Toytunç Caddesi'nin kesiştiği noktada bulunmaktadır (Şekil 1). Cami tapununun 183 ada, 33 parseline kayıtlıdır. Caminin mülkiyeti günümüzde Müsellim Vakfına ait olup, Gayrimenkul Eski Eserler ve Yüksek Kurulu'nun 21.01.1983 tarih, A.4097 numaralı kararı ile tescillenmiştir (Kırık, 2018).

Caminin güneybatı duvarına bitişik olarak inşa edilmiş, kare planlı Dar-ül Kurra (kütüphane) binası, kuzeybatı beden duvarına bitişik inşa edilmiş tek şerefeli minare bulunmaktadır. Ayrıca caminin doğudan ve batıdan avlu duvarı ile çevrelenmektedir. Kare planlı harimin üstü, çift kasnak ile geçilen kubbe ile örtülüdür. Alt kasnak, üst kasnağa göre daha geniş tutulmuştur. Kubbeye geçiş tromplar ile sağlanmaktadır. Harimin kuzeyinde ahşap kadınlar mahfili bulunmaktadır. Mahfil 'T' formulu başlıklara sahip ahşap dikmeler ile taşınmaktadır. Harimin beden duvarları zeminden, kubbe kasnağına kadar Kütahya işi beyaz fon üzeri lacivert çini panolar ile kaplıdır. Harimdeki tüm ahşap öğeler, kubbe, kubbe kasnağı ve duvarları kaplayan çini yüzeyleri bezemelidir. Caminin tek şerefeli minaresi kuzeybatıya bitişik olarak inşa edilmiştir. Caminin cepheleri birbiri ile simetrik olarak düzenlenmiştir. Muntazam kesme taştan inşa edilen cephe duvarlarına, dikdörtgen formulu, sivri kemer alınlıklı çini panolu pencereler açılmıştır (Kırık, 2018).

Müsellim Cami yapısal malzemelerinin arkeometrik incelemeleri¹; duvar örgülerinin ana yapı malzemesini oluşturan taş ve tuğlalar ile taş/tuğla arası derz ve taş/tuğla yüzeylerinin üzerini kaplayan sıvaların, korkuluk ve cami hariminin ahşap pencere kapakları ile duvar örgüye ait hatılın analizleri ile camiye ait dekoratif örneklerden harim ve kadınlar mahfeli duvarlarını kaplayan özgün/onarım çinileri ile sıva ve ahşap üzeri kalemişi süslemelerin analizlerini içermektedir. Çalışmaya konu olan yapısal ve dekoratif malzeme örnekleri; alanda ve laboratuvar ortamında görsel olarak değerlendirilmiş, malzeme türlerine göre gruplandırılmış, fotoğraflanarak belgelenmiş ve kodlanmıştır (Tablo 1,2 ve Şekil 1,2).

Müsellim Cami'ye ait taş ve tuğla örneklerin birim hacim ağırlığı (doygun-kuru), gözeneklilik ve su emme oranlarını saptayabilmek için temel fiziksel testler (Tablo 3), suda çözünen toplam tuz içerikleri ile türlerinin belirlenmesi için de spot tuz testleri ve kondaktometrik analizler uygulanmıştır (Tablo 4). Harç ve sıvalarda toplam agrega ve bağlayıcı oranları ile agregada tane boyutu dağılımlarının belirlenmesi için asidik agrega/bağlayıcı analizi ve granülometrik analizler uygulanmıştır (Tablo 5). Yapısal örneklerin petrografik özellikleri ve tanımlamaları ince kesit optik mikroskop analizi ile (Tablo 6a-6d ve Şekil 3a-3c), kimyasal özellikleri de X-ışını Floresans (PED-XRF) analizi ile (Tablo 7a,7b) belirlenmiştir. Yapısal örneklerden harç ve sıvaların kireç türü ve dolaylı dayanım özellikleri de Cementation Index verileri ile değerlendirilmiştir (Tablo 8). Dekoratif örneklerden sır ve pigment örneklerin renkleri de kromametrik analiz ile belgelenmiş (Tablo 9 ve Şekil 4), kimyasal bileşimleri de Konfokal Raman Mikroskopi analizi ile belirlenmiştir (Şekil 5a-5g).

1. Yöntem ve Deneyler

Müsellim Cami'ye (Şekil 1) ait yapısal ve dekoratif malzemelerden (taş, tuğla, çini, harç, sıva ve pigment/sır) oluşan örnekler önce görsel olarak değerlendirilmiş, fotoğraflanarak belgelenmiş, gruplandırılmış ve analiz edilmek üzere kodlanmıştır (Tablo 1,2).

Fiziksel özellikler, yapı malzemelerinin belirlenmiş standart sınırlar içinde tanımlanabilen özelliklerinin teknik yönden ifadesidir. Görsel olarak oldukça sağlam (dayanıklı) olarak algılanabilecek yapısal malzemeler iklimsel, çevresel ve insani (vandalist veya turistik) etkilerle olumsuz yönde etkilenmekte, kısa veya orta/uzun vadeli tuzlanma, çatlama, kopma, likenleşme gibi bozulmalara uğrayabilmektedirler. Malzemelerin dayanımlarının belirlenmesi için temel fiziksel testler (birim hacim ağırlığı, su emme kapasitesi ve gözeneklilik) uygulanmıştır. Örneklerin doğrudan alınan kuru ağırlıkları, arşimet (su içerisinde) ve doygun ağırlıkları (saf su içerisinde 50 torr basınç altında suya doygun ağırlık) yardımıyla birim hacim ağırlıkları (doygun-kuru BHA, g/cm³), su emme

¹ Müsellim Camisi'nin malzeme açısından belgelenmesi ve araştırılmasına yönelik çalışmalar; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın ilgili bölge koruma kurulları sorumluluğunda, "Rölöve, Restitüsyon, Restorasyon ve Çevre Düzenleme Projesi" kapsamında müellif firma Özlem Durmaz Mimarlık İnş. Tic. Ltd. Şti. Tarafından gerçekleştirilmiştir.

kapasitesi (%SEK) ve gözeneklilik (%P) değerleri belirlenmiştir (RILEM, 1980). Standart fiziksel testleri yapabilmek için gereken örnek miktarı standart uygulamalar (5-10 cm³'lük standart karot örnekler) açısından mümkün olmadığı için test uygulamaları, örnekleme ile alınan taş ve tuğla parçaları üzerinde gerçekleştirilmiştir (Tablo 3).

Farklı yapı malzemelerinin içeriğinde doğal olarak bulunan veya suda çözünerek sonradan malzemelerin yüzeyine veya gözeneklerine kılcal etki sonucu su ile taşınan tuzlar, malzemenin hem kendi bünyesinde, hem de ilişkide buldukları diğer malzemelerin yapılarında gerçekleşebilecek kimyasal değişimler hakkında bilgi vermektedir. Camiye ait taş ve tuğla örneklerin bünyesinde bulunan suda çözünen tuz miktarı (toplam) ve türleri ile pH değerleri belirlenmiştir (Tablo 4). Örneklerde toplam tuz ölçümü tayini için; 25 ml su içerisine alınan 5 gram örnek, 1 saat santrifüjlenip süzildükten sonra üzerine standart sodyum heksametafosfat eklenmiştir. Analiz için hazırlanan örneklerin toplam tuz içerikleri iletkenlik ölçer (Neukum Seri 3001 marka pH-sıcaklık-iletkenlik ölçer) ile kaydedilmiş, sonuçlar ilgili eşitlikler kullanılarak toplam tuz miktarlarına ağırlıkça yüzde olarak (%^{w/w}) ulaşılmıştır (Black vd., 1965; Brady ve Weil, 2004; Means ve Parcher, 1963).

Standart spot tuz testleri, alanda örnekleme sırasında veya laboratuvar ortamında analizler öncesinde uygulanan ön testler veya süreçsel anyon/kasyon testleridir. Malzemelerin doğal içeriğini oluşturan ya da dış/çevresel etkilerle (yağmur, kar, gece-gündüz sıcaklık farkları, hava kirliliği, trafik vb.) sonradan kazandıkları özellikleri belirlemek amacı ile uygulanmaktadır. Suda çözünerek malzemeye taşınan bu tuzlar; sodyum, potasyum ve magnezyum tuzları olan sülfat, fosfat, nitrat, nitrit, klorür ve karbonat vb. gibi gruplardır (Feigl, 1966). Taş ve tuğla örneklerde tuz (kation/anyon) türünün belirlenmesi için spot tuz testleri uygulanmış, örneklerin pH dağılımları belirlenmiştir (Tablo 4). Çözeltilerde spot test türüne göre ya reaktifler eklenerek ya da şerit kullanılarak testler yapılmıştır. Anyon analizlerinde; standart Merck toplam sertlik (CO₃²⁻; kod: 110025) ve Merck nitrat (NO₃⁻; 111170) test kitleri kullanılmıştır.

Müsellim Cami'den örneklenen harç ve sıva örneklerin agrega ve bağlayıcı oranlarının belirlenmesi için öncelikle kuru tartıma alınan örnekler daha sonra bağlayıcı (toplam karbonat içerik; CO₃²⁻) içeriklerinden arındırılmak üzere seyreltik asitle (%5'lik HCl) muamele edilmişlerdir. Süzme, yıkama ve kurutma işlemleri ile kireç ve tüm karbonat içeriklerinden (bağlayıcısından) ayrılan ve agrega kısmı elde edilen harç ve sıva örnekler, oda sıcaklığında kurutulduktan sonra tekrar tartıma alınarak ağırlıkça toplam bağlayıcı ve agrega (%^{w/w}) miktarlarına ulaşılmıştır (Tablo 5). Örneklerin karbonat içerikli olmayan agregalarına sistematik eleme işlemi (TSE, 2012) uygulanarak (63-1000 µm arasındaki eleklerle) agrega tanecik dağılımları (granülometrik analiz) belirlenmiştir (Tablo 5).

Müsellim Cami'ye ait yapısal örneklerin (taş, tuğla, çini, harç ve sıva) ince kesitleri hazırlanmış ve optik mikroskopta incelenmiştir. İnce kesitler, örneklerde dıştan içe doğru tüm tabakaları gösterecek şekilde taş, tuğla ve çini örnekleri için doğrudan, harç ve sıva örneklerinde sertleştirme yapılarak hazırlanmıştır (Kerr 1977; Rapp, 2002). İncelemelerde LEICA Research Polarizan DMLP Model alt ve üstten aydınlatmalı optik mikroskop kullanılmıştır. Fotoğraflamalar mikroskoba bağlı Leica DFC280 dijital kamerayla, değerlendirmeler de Leica Qwin Digital Imaging Programı kullanılarak yapılmıştır. Agregayı oluşturan kayaç ve mineraller Point Counting Programı ile tanımlanmışlardır (Tablo 6a-6d ve Şekil 3a-3c).

Müsellim Camisi'ne ait yapısal malzeme örneklerinin (tuğla, harç ve sıva/sıva katı) element içerikleri X-Işımları Floresans Analizi Yöntemi (PED-XRF) kullanılarak belirlenmiştir (Tablo 7a,7b). Analiz için seçilen harç ve sıva örnekler agat havanda toz haline getirildikten sonra 32 mm'lik diskler oluşturulmuş her bir disk XRF analizinde kullanılan bir kimyasal ile (wacks) karıştırılarak aletin örnek bölgesine yerleştirilmiş ve analizi yapılmıştır. Bu çalışmada, X-LAB 2000 model PED-XRF (Polarized Energy Dispersive-XRF) spektrometresi kullanılmıştır (Shackley, 2011). X-Lab 2000 PED-XRF spektrometresi atom numarası 11 olan sodyumdan (Na), 92 olan uranyuma (U) kadar olan elementleri analiz edebilme özelliğine sahiptir. Cihazın duyarlık sınırı, ağır elementlerde 0,5 ppm ve hafif elementlerde ise 10 ppm kadardır. Analizde temel ve az elementler oksit yüzdeleri (%) halinde, iz elementler ise milyonda bir (ppm) derişimle verilmiştir. Analizde USGS (Birleşik Devletler Jeolojik Araştırma) standartları ve referans olarak GEOL, GBW-7109, ve GBW-7309 kullanılmıştır.

Harç ve sıva örneklerinin bağlayıcı türü ve dayanım özellikleri, örneklerin kimyasal bileşim özellikleri ile elde edilen Cementation Index (CI) verileri yardımı ile değerlendirilmiştir (Boynton, 1980). Cementation Index; asitte

çözünen kısmın bazlarda çözünen kısma oranıdır. Kireç içerikli harçlar agrega içeriği ve türüne bağlı olarak yağlı harç (YK) ve hidrolik harç olarak (ZHK, OHK ve HK) ayrımlandırılmaktadır. Harçlarda toplam agrega içeriği %5'in altında olan yağlı harçlar kireç oranı, yani CaO oranı yüksek harçlardır. Harçlarda toplam agrega oranı %5'in üzerinde olan harçlar, CaO oranı düşük hidroliklik özelliği olan harçlardır. Bu tür harçların ve sıvaların bileşiminde silisyum (SiO_2), alüminyum (Al_2O_3) ve demir (Fe_2O_3) oranı yüksektir (Tablo 8).

Sır ve pigment örneklerin renkleri de kromamatrik (renk belirleme) analiz ile belgelenmiştir (Tablo 9 ve Şekil 4). Renk analizleri, standart CIE $L^*a^*b^*$ (Commission Internationale de L'Eclairage) renk sistemi kullanılarak yapılmıştır. (L) değeri rengin açıklık değerini, (+a) değeri renkteki kırmızı yoğunluğunu, (-a) değeri rengin yeşil yoğunluğunu, (+b) değeri rengin sarı yoğunluğunu ve (-b) değeri de rengin mavi yoğunluğunu temsil etmektedir (Ohno, 2007).

Sır ve pigment örneklerin içerdiği mineral ve bileşik türlerinin belirlenmesi için Konfokal Raman Mikroskopi ve Spektroskopi yöntemi kullanılmıştır (Şekil 5a-5g). Bu çalışmada, Horiba Jobin Yvon Konfokal Raman Spektrometresi; Olympus BX41 Konfokal Mikroskop ve hassas Raman Spektrometresi'nin kombine edilmesiyle oluşan Konfokal bir sistem kullanılmıştır. Bu sistem ile yalnız Raman spektrumları değil aynı zamanda çok hızlı bir şekilde Raman görüntüleri de elde edilebilmektedir (Edwards ve Chalmers, 2005). Kullanılan spektrometre, 633 nm dalga boylu lazer güç modeline sahiptir. Kütüphanesinde bulunun 92000 tanımlı özel Spektral ID sayesinde mineral, amorf malzeme, boya türü, kumaş ve çeşitli çözeltilerdeki değişimler analiz edilebilmektedir. Cihaz özel optik mikroskobu sayesinde 1000 kez büyütme özelliğine sahip olup büyütülen malzemeler 0,2 μm aralıkla analiz edilebilmektedir. Cihazın sahip olduğu özel yazılım sayesinde elde edilen Raman Spektrumları işlenebilmektedir.

2. Arkeometrik Analizler

2.1. Taş Örneklerde Arkeometrik Analizler

Antalya Müsellim Camisi'nin duvar örgülerini oluşturan (yapısal) taşlar sedimanter (kireçtaşı) kayalık kökenine sahiptir. Temel fiziksel testlerin uygulandığı kireçtaşı örneklerin doymuk/kuru birim hacim ağırlıkları sırasıyla 2,14-2,89 g/cm^3 (ort. 2,46 g/cm^3) / 1,40-2,54 g/cm^3 (ort. 1,90 g/cm^3) arasında, toplam su emme kapasiteleri %2,85-24,94 (ort. %14,01) arasında ve toplam gözeneklilikleri de %6,77-35,83 (ort. %23,26) arasındaki değerlerdedir (Tablo 3). Yapısal özellikleri ile düşük yoğunluklu ve yüksek gözenekli yapıya sahip olan kireçtaşları oldukça düşük dayanım verileri sunmaktadır (Tablo 3). Örnekler içinde AMC-T3 (mermer) örneğinin dayanım özellikleri ile doğru orantı sağlayan fiziksel test verileri kireçtaşlarına göre oldukça yüksektir.

Taş örneklerin suda çözünen toplam tuz miktarları, içerdiği tuz (anyon) türleri ile pH değerleri belirlenmiştir. Kireçtaşı örneklerin pH değerleri zayıf bazik ortam şartlarını yansıtır şekilde 8,09-8,62 arasındaki (ort. 8,27) değerlerdedir (Tablo 4). Aynı örneklerin içerdiği toplam tuz miktarları da %0,28-1,73 (ort. %0,81) arasında değişmektedir (Tablo 4). Düşük gözenekli yapıdaki mermer örneğinin (AMC-T3) de oldukça yüksek oranda tuzlanmaya uğradığı anlaşılmıştır. Kondaktometrik iletkenlik analizi ile kireçtaşlarının oldukça yüksek değerlerde (özellikle minare tabanına ait onarım kireçtaşı AMC-T2, cami doğu cephesine ait mermer AMC-T3 ve minare çekirdeğine ait kireçtaşı AMC-T7 örneklerinde) toplam tuz içeriklerine sahip oldukları anlaşılmıştır (toprakta $>\%0,15$ yüksek miktarda tuzlanmayı işaret etmektedir; Dursun, 2008).

Taş örnekler içerdikleri tuz türleri açısından değerlendirildiğinde; örneklerin düşük ve ortalama miktarlarda nitrat (10-100 mg/L) ve karbonat (80-192 mg/L) türlerinde tuzlanmalar içerdikleri belirlenmiştir (Tablo 4). Kaynağını ayıran onarım/özgün derz harçlarından alan (karbonat) ve zayıf bazik ortamda bulunan taşların tuzlanması bünyesel niteliklidir. Bununla beraber taşlara taşınan çevresel (eksoz gazlarından nitrat) ve yapısal (ayrışan harçlardan karbonat) tuzlar mevsimsel (yağışlı dönemler) etkilerle artan veya azalan oranda yıl içinde değişimler gösterebilmektedir.

İnce kesit optik mikroskop analizi ile petrografik yönden incelenen taş örnekler 2 farklı kayalık türlerinde; kireçtaşı ve mermer olarak sınıflandırılmıştır (Tablo 6a ve Şekil 3a). Yapısal nitelik taşıyan kireçtaşları 3 farklı alt türde (killi, sparitik, gösel ve kumlu kireçtaşı) tanımlanmışlardır (Şekil 3a). Ayrıca çalışmada özgün nitelik taşımayıp yakın dönem onarımını ifade eden ve oldukça sınırlı bölgeden (doğu cephedeki güney pencere söve ve

denizliğinde) örneklenen mermer türü taş da örneklenmiştir. Yapıtışı olan kireçtaşları yerel formasyona aittir. Örnekler içinde AMC-T4 örneği ileri derecede bozulma (karlaşma) göstermektedir (Şekil 3a).

2.2. Tuğla ve Çini Örneklerde Arkeometrik Analizler

Antalya Müsellim Cami minaresinin duvar örgülerini oluşturan tuğla örneğe (AMC-B3) fiziksel testler uygulanmıştır. Tuğla örneğin fiziksel test verileri değerlendirildiğinde, doygun/kuru birim hacim ağırlıkları sırasıyla 2,39 g/cm³ / 1,61 g/cm³, toplam su emme kapasitesi %20,19 ve toplam gözenekliliği de %32,51 değerlerindedir (Tablo 3). Tuğla örnek düşük değerlerde birim hacim ağırlığı (1,80 g/cm³'ün altında BHA ile) ve gözeneklilik (%30'un üzerinde gözeneklilikleri ile) verileriyle düşük düzeyde dayanıma sahiptir (Tablo 3).

AMC-B3 tuğla örneğinin tuz içeriğini ortalama miktarlarda nitrat (75 mg/L) ve karbonat (80 mg/L) türlerinde tuzlar oluşturmaktadır (Tablo 4). Bazik ortamdaki örneğin pH'ı 8,36, toplam tuz içeriği de %0,66 değerindedir (Tablo 4). Gözenekli yapıdaki tuğla örnek yüksek oranda tuzlanma içermektedir. Tuğlalar nemli ortam şartlarında tuzlanmanın tahripkar etkisini taşlara oranla daha yüksek oranda taşıyan malzemelerdir.

Tuğla ve çini örneklerinin petrografik özellikleri ince kesit optik mikroskop analizi ile belirlenmiştir. Biri özgün 2 çini ve tuğla örnekler öngörüldüğü üzere 3 farklı grup altında sınıflandırılmıştır (Tablo 6b). Örneklerin boşluklu yapısı (gözenekliliği), karbonat içeriği ve kil yapısı göz önüne alınarak onarım çinisi örneğinin (AMC-B1) 900-950°C arasında, özgün çini örneğinin (AMC-B2) 700-800°C arasında ve minareden örneklenen tuğla örneğinin (AMC-B3) de 800-850°C arasında pişirim uygulanarak üretilmiştir (Tablo 6b ve Şekil 3b). Örneklerin matriks boşluk oranı %3-8 arasında değişmektedir (Tablo 6b). Onarım çini örneğinin agrega içeriğini ince (<0,5 mm), özgün çini örneğinin iri (>1,0 mm) ve tuğla örneğinin de ortalama (0,5-1,0 mm) boyutta agregalar oluşturmaktadır (Şekil 3b). Onarım çini örneği ile tuğla örneğin agrega içeriği (MTA %32) heterojen dağılımlıyken, özgün çini örneğinin (AMC-B2) oldukça iri (MTA %48) ve heterojen dağılımlı kırıklı/köşeli yapısı dikkat çekicidir (Şekil 3b). Tuğla örneğinin agrega içeriğinde (MTA %52) tuğla kırığı parçalarına (toplam agreganın %1'i oranında) da rastlanmıştır (Şekil 7b). Örneklerden onarım çini örneğinin kayaç kökenini kumtaşı, özgün çini örneğinin serpantin, tuğla örneğinin de killi kireçtaşı kayaçların ayrışmasını yansıtan agregalar oluşturmaktadır (Tablo 6b ve Şekil 3b).

Tuğla örneğin PED-XRF analizi ile kimyasal bileşimi belirlenmiştir. Örneğin kimyasal içeriğini azalan oranda SiO₂ (%54,78), CaO (%15,25), Al₂O₃ (%10,63), Fe₂O₃ (%5,93), MgO (%4,90), LOI (toplam karbonat; %4,53) ve K₂O (%2,14) oluşturmaktadır (Tablo 7a). Tuğla örneğin içeriğinde belirlenen yüksek CaO (kireç), zaman içerisinde derz harçlarından tuğlanın yapısına nüfuz etmiştir. Tuğla örneğin dayanım özelliği PED-XRF analizi ile belirlenen kimyasal içeriği ile birlikte değerlendirildiğinde; dayanımı yüksek örnekler için yapılarında %30'un üzerindeki oranda SiO₂ (%54,78), %10'dan düşük oranda CaO (%15,25) ve %8'in altındaki oranda Fe₂O₃ (%5,93) içermelidir (Özışık, 2000). İncelenen tuğla örneğin SiO₂ ve Fe₂O₃ içerikleri anılan oranlarla uyumlu, yüksek CaO içeriği ise uyumsuzdur (Tablo 7a). Buradan hareketle tuğla örneğin dayanımının ortalama kalitede bir üretimi yansıtır nitelikte olduğunu söylemek mümkündür.

2.3. Harç ve Sıva Örneklerde Arkeometrik Analizler

Antalya Müsellim Cami, minaresi ve ekli Dar-ül Kurra'nın duvar örgülerini oluşturan taş ve tuğlaların derzlerine ait harçlar ile duvar örgülerin yüzeylerini örten sıvaların (sıva/sıva katlarının) asidik agrega/bağlayıcı analizi ile toplam bağlayıcı/agrega oranları belirlenmiştir. Harç örneklerin toplam agrega (karbonat içermeyen) içerikleri %9,15-42,73 (ort. %29,34) arasında değişim göstermektedir (Tablo 5). Örneklenen sıva/sıva katı örneklerinin toplam agrega oranları ise %3,08-40,48 (ort. %17,37) değerleri arasındadır (Tablo 5). Sadece toplam agrega/bağlayıcı oranları açısından yapılacak bir değerlendirme ile özgün nitelik taşıyan harçlar ile onarım ve özgün nitelik taşıyan sıva/sıva katı örneklerinin düşük (harçlarda AMC-H2, sıvalarda AMC-S2b ve AMC-S3 gibi) ve ortalama oranlarda toplam agrega içeriklerinin bulunduğu belirlenmiştir (Tablo 5). Harç ve sıva örneklerin toplam agrega oranları en genel anlamda geleneksel/standart uygulamalarda görülen 2:1 (agrega:bağlayıcı) karışım oranıyla uyum göstermemektedir. Analiz uygulanan harçlar hem kendi içinde hem de sıvalarla farklılaşan agrega/bağlayıcı içeriklerine sahiptirler. Bunun nedeni örneklerin fonksiyon ve hammadde içerikleri ile ilgilidir.

Müsellim Cami'ye ait taş ve tuğlaların derzlerinden örneklenerek agrega/bağlayıcı analizine tabi tutulan harçlar ile sıvaların asidik işlem sonrası elde edilen agregaları, sistematik elemelerden geçirilerek granülometrik ayrımları $<63 \mu\text{m} - 1000 < \mu\text{m}$ elek aralığında 6 farklı bölümlenme ile yapılmıştır (Tablo 5). Harç örneklerde kil/silt ($<63 \mu\text{m} \text{Ø}$) boyutlu agrega oranı %1,83-26,76 (ort. %9,28) arasındaki, sıva/sıva katı örneklerinin ise %3,46-23,79 (ort. %14,98) arasındaki değerlerdedir (Tablo 5). Harçların çok iri kum boyutlu ($>1000 \mu\text{m} \text{Ø}$) agrega içerikleri %9,42-90,89 (ort. %51,87) arasındaki, sıvaların ise %6,87-69,01 (ort. %47,86) arasındaki değerlerdedir (Tablo 5). Analiz edilen örneklerin silt/kum boyutlu agrega içeriğini de toplam kil/silt ve çok iri kum dışındaki agregalar (%100'e tamamlanan oranda) oluşturmaktadır. Harç ve sıva örneklerin ana agrega içeriklerini (harçlarda AMC-H6 ve sıvalarda da AMC-S2a dışında) çok iri kum boyutundaki ($>1000 \mu\text{m} \text{Ø}$) agregalar birlikte oluşturmaktadır (Tablo 5) (Wentworth, 1922). Harç ve sıva örnekler birlikte değerlendirildiğinde ise, özgün harç ve sıva örneklerin agrega içerikleri ve fiziksel yapılarının benzerlik taşıdığı görülmektedir (Tablo 5).

Müsellim Cami'den örneklenen harç ve sıva örnekler asidik agrega/bağlayıcı analizinden geçirildikten sonra elde edilen agregaların içeriği ve tanecik türleri binoküler mikroskop altında incelenmiştir. Özgün harç ve sıvaların içeriğine ait agregaların fiziksel yapılarının yoğunlukla yuvarlanmış ve oldukça iri, onarım örneklerinin ise daha ince ve kırıklı/köşeli taneli bir yapı sergilediği görülmektedir.

Müsellim Cami harç ve sıva örnekleri ince kesit optik mikroskop analizi ile petrografik yönden detaylı olarak incelenmiştir. Agrega/bağlayıcı bileşimleri incelenen harç örnekler 7, sıva/sıva katı örnekler de 5 farklı grup altında sınıflandırılmıştır (Tablo 6c,6d ve Şekil 3b,3c). Özgün nitelik taşıyan harç ve sıva örneklerin bağlayıcı içeriğini; kireç, kireç/kil, kireç/alçı ve kireç/kil/alçı, onarım harç ve sıvalarında ise kireç/çimento, kireç/alçı ve kireç/kil/çimento karışımı bağlayıcıların oluşturduğu belirlenmiştir (Tablo 6c,6d ve Şekil 3b,3c). Sıva katı örneklerinin üst katları onarım uygulamalarına işaret eden çimento içeriklidir.

Özgün ya da onarım niteliğinden bağımsız olarak harçlarda optik mikroskop analizi ile belirlenen toplam matriks agrega içeriği %25-68 arasında, sıvalarda ise %12-80 arasında değişmektedir (Tablo 6c,6d). Özgün/onarım harçlarda rastlanmazken, sıva/sıva katı örneklerinin agrega içeriğinde (Dar-ül Kurra ve minareden örneklenen AMC-S2b ve AMC-S4b alt kat özgün sıva örneklerde) tuğla kırığı parçalarının (toplam agreganın %2'si oranında) bulunduğu da belirlenmiştir (Tablo 6c,6d ve Şekil 3b,3c). Müsellim Cami'den örneklenen 7 grup (3 grubu onarım örnekleri içeren) harç ile 5 grup sıva/sıva katı (2 grubu onarım örnekleri içeren) örneklerinin agrega/bağlayıcı yapılarında görülen farklılıklar, bu uygulamaların farklı dönem, fonksiyon (derz ve moloz dolgu) veya özgün/onarım örneklerinde aynı dönemde tercih edilen farklı hammadde kullanımı ile de açıklanabilir. Bununla beraber cami, minare ve Dar-ül Kurra harç ve sıvalarının agrega/bağlayıcı yapısında belirlenen benzerlikler, bu yapıların özgün harç uygulamaları (dönem) ve inşa yaklaşımı hakkında da bilgiler vermektedir.

Müsellim Cami harç ve sıva/sıva katı örneklerinin kimyasal bileşimlerine PED-XRF analizi ile ulaşılmıştır (Tablo 7a). Harç örneklerin ana ($>1\%$) element içeriğini azalan oranda CaO (ort. %50,34), LOI (toplam karbonat, ort. %43,27) ve SiO₂ (ort. %3,23) oluşturmaktadır (Tablo 7a). İnce kesit optik mikroskop analizini destekler nitelikte özgün harç örneklerin petrografik yapılarında görülen benzerlikler, örneklerin belirlenen kimyasal içeriklerinde de izlenebilmektedir. Sıva örneklerin ana element içeriğini de; CaO (ort. %48,91), LOI (toplam karbonat, ort. %31,05), K₂O (ort. %7,85), SiO₂ (ort. %4,58), P₂O₅ (ort. %1,93), SO₃ (ort. %1,71) ve Al₂O₃ (ort. %1,03) oluşturmaktadır (Tablo 7b). Sıva örnekler içinde AMC-S3 örneği diğer örneklerden farklılaşan kimyasal içeriği (P₂O₅, SO₃ ve Cl) ile dikkat çekmektedir. Örneğin yapısında bulunan fosfat (P₂O₅) organik içerikten, sülfat (SO₃) alçı bağlayıcıdan, klor (Cl) da denize ait hammadde kullanımından kaynaklanmaktadır (Tablo 7b).

Harç ve sıva/sıva katı örneklerinin PED-XRF analizi ile elde edilen verileri üzerinden Cementation Index (CI) değerlerine ulaşılmıştır (Tablo 8). Harç ve sıvaların dayanım özellikleri ve kireç türleri hakkında fikir veren bu veriler, örneklerin farklı kireç türlerinde hidrolilik özellikte (YK ve HK) olduğunu göstermiştir. Harç örneklerin CI değerleri 0,17 ve 0,25 (ort. 0,21) değerlerinde, sıva örneklerin CI değerleri de 0,002-0,98 arasında değişim göstermektedir (Tablo 8). Harç örneklerin CI verileri örneklerin dayanımları hakkında da veriler sağlamaktadır. Ayrıca CI verileri yüksek örneklerin hidrolilik ya da dayanım özellikleri de yüksektir. İncelenen harç ve sıvalar düşük değerlerde (AMC-S2a dışında) CI verilerine yani düşük dayanımlara sahiptirler.

2.4. Sır ve Pigment Örneklerde Arkeometrik Analizler

Antalya Müsellim Cami harimi ve kadınlar mahfeli duvarlarını kaplayan çinilerin sırları ile sıva ve ahşap üzeri kalem işleri ve boyalardan örneklenen sır ve pigmentlerin renkleri kromametrik analiz ile tanımlanmıştır (Tablo 9 ve Şekil 4). Beyaz, mavi ve siyah renkteki sır örneklerinde (L) renk kodu değeri 9,59 ile 49,90 arasında, (a) renk kodu değeri 0,96 ile 3,81 arasında ve (b) değeri de -12,89 ile 10,83 arasında değişim göstermektedir (Tablo 9). Mavi, kırmızı, yeşil, sarı, pembe, beyaz ve yıldız renkte ve farklı ara tonlardaki pigment örneklerin (L) renk kodu değeri 12,73 ile 59,59 arasında, (a) renk kodu değeri -1,65 ile 21,73 arasında ve (b) değeri de -14,46 ile 26,20 arasında değişim göstermektedir (Tablo 9).

Sır ve pigment örnekler içinden seçilen örneklerin kimyasal bileşimleri de Konfokal Raman Mikroskopi analizi ile belirlenmiştir (Şekil 5a-5g). Örneklerin renklerini oluşturan mineraller kullanılan hammadde kaynağını da işaret etmektedirler. Analiz edilen örneklerin bileşimlerini; kırmızı renkli AMC-P3 pigment örneğinde kurşun oksit (Pb_3O_4), yeşil renkli AMC-P4c pigment örneğinde orpiment (As_2S_3), altın yıldızlı pigment AMC-P5 örneğinde variscite ($AlPO_4 \cdot 2H_2O$), mavi renkli AMC-P12a pigment örneğinde lazurite/lapislazuli ($Na_5Al_3Si_3O_{12}S$), beyaz renkli AMC-P13a çini sırtı örneğinde kuvars (SiO_2), mavi renkli AMC-P13b çini sırtı örneğinde giobertite ($MgCO_3$), siyah renkli AMC-P13c çini sırtı örneğinde de kalsite ($CaCO_3$) oluşturmaktadır (Şekil 5a-5g).

3. Bulgular ve Öneriler

Antalya kent merkezinde bulunan Müsellim Cami'ye ait yapısal ve dekoratif malzemelerden oluşan örnekler (taş, tuğla, çini, harç, sıva, pigment, sır ve ahşap), çeşitli analitik metotlar kullanılarak arkeometrik yönden incelenmiş, tanımlanmış, sınıflandırılmış ve malzeme açısından belgelenmiştir. Malzeme analizi çalışmaları ile caminin hem yapısal yönden tanımlanması ve belgelenmesi, hem de restorasyon uygulamalarında seçilecek eşdeğer malzeme seçimi açısından da önemli bir altlık oluşturulması hedeflenmiştir. Caminin özgün/yapısal malzemeleri uygun yaklaşımlarla korunmalıdır. Bu uygulamalarda koruma uzmanlarından hizmet alınmalıdır.

Müsellim Cami'nin inşasında kullanılmış olan yapısal taşlar kireçtaşlarıdır. Ayrıca çalışma kapsamında duvar örgülerden ve dekoratif amaçla (niş denizliğinde) kullanılmış, oldukça sınırlı alanlarda bulunan mermer türü taşlar da örneklendirilmiştir. Caminin inşasında kullanılan yapısal nitelikteki taşlar yakın çevre yerel kayaç formasyonunu doğrudan yansıtmaktadır. Taş onarımlarında kullanılacak **kireçtaşları** özgün taşlarla uyumlu kayaç yapısında yerel kayaç formasyonlarından temin edilebilir. Restorasyon uygulamaları öncesinde ve sırasında kullanılacak taşların onarım için uygun olup olmadıklarının da petrografik yönden incelenmesi önerilmektedir.

Minarenin duvar örgülerine ait tuğlaların onarımında özgün tuğlaların şekil, doku, kimyasal ve petrografik yapılarıyla uyumlu (özel olarak üretilmiş) tuğlalar kullanılmalıdır.

Yapıların özgün taş/tuğla derz ve moloz dolgu harçları kireç ve kireç/kil karışımı bağlayıcı içeriklerine sahiptir. Onarım uygulamalarında öncelikle özgün harçla uyumlu, doğal kireç içeren harçların tercih edilmesi önerilmektedir.

Özgün sıvaların harç içeriğinde de belirlenen tuğla kırıkları, denize yakınlıktan kaynaklanan nemlenmenin etkisini azaltmak için kullanılmış olmalıdır.

Önerilen kireç harçları, söndürülmüş ve dinlendirilmiş kireçten oluşan (doğal) onarım harçlarıdır. Bu tür harçlar mukavemet açısından orta ve uzun vadede yapılar için daha başarılı dayanım özelliğine sahiptirler.

Onarım harç ve sıva içeriklerinin hiçbir aşamasında **çimento içerikli** malzeme kullanılması önerilmemektedir. Onarım aşamasında, önerilen harç ve sıva içeriklerinin özgün malzeme ile uyumlu olup olmadığının anlaşılması için de öncelikle deneme uygulamalarının yapılması ve izlenmesi önerilmektedir.

SONUÇ

Arkeometrik çalışmalar kapsamında taş ve tuğla örneklerin temel fiziksel özellikleri fiziksel testlerle (birim hacim ağırlığı, su tutma kapasitesi ve gözeneklilikleri), suda çözünen tuz miktarı ile tuz (anyon) türleri de kondaktometrik analiz ile belirlenmiştir. Harç ve sıvalarda agrega/bağlayıcı ve agregada tane boyutu dağılımı (granülometrik) analizleri uygulanmıştır. Yapısal örneklerin (tuğla, harç ve sıva/sıva katı) petrografik yapıları ince kesitleri hazırlanıp optik mikroskop analizi ile, kimyasal özellikleri de X-Işını Floresans (PED-XRF) analizi ile belirlenmiştir. Pigment/sır örneklerin renk değerleri kromametrik analiz ile, kimyasal bileşimleri de Raman Analizi (Konfokal Raman Mikroskopi ve Spektroskopi) ile tanımlanmıştır.

Yapıların özgün taş/tuğla derz ve moloz dolgu harçları kireç ve kireç/kil karışımı bağlayıcı içeriklerine sahiptir. Müsellim Cami inşasında kullanılmış olan yapısal taşlar kireçtaşlarıdır. Ayrıca çalışma kapsamında duvar örgülerden ve dekoratif amaçla (niş denizliğinde) kullanılmış, oldukça sınırlı alanlarda bulunan mermer türü taşlar da örneklenmiştir. Caminin inşasında kullanılan yapısal nitelikteki taşlar yakın çevre yerel kayaç formasyonunu doğrudan yansıtmaktadır.

KAYNAKÇA

- Black, C. A., Evans, D. D., Ensminger, L. E., White, J. L., Clark, F. E. (1965). *Methods of Soil Analysis No. 9 in the Series Agronomy*, American Society of Agronomy, Inc., Madison, Wisconsin, USA.
- Boynton, R.S. (1980). *Chemistry and Technology of Lime and Limestone*, 2nd ed, John Wiley & Sons, Inc., New York, p. 578.
- Brady, N.C., Weil, R.R. (2004). *Elements of the Nature and Properties of Soils*, 2nd ed., Pearson and Prentice Hall, New Jersey, 96.
- Dursun, H., Dizdar, M.Y., Kırıştıoğlu, ř., Özcan, İ., Hamurkar, Y. (2008). *Toprak ve Arazi Sınıflaması Standartları Teknik Talimatı ve İlgili Mevzuat*, Tarım ve Köyiřleri Bakanlığı Tarımsal Üretim ve Geliřtirme Genel Müdürlüğü Yayını, Ankara, s. 70.
- Edwards, H.G.M., Chalmers, J.M. (2005). *Raman Spectroscopy in Archaeology and Art History*, RSC Analytical Spectroscopy Monographs.
- Feigl, F. (1966). *Spot Test in Organic Analysis*, Elsevier Publication Company, Amsterdam.
- Kerr, P.F. (1977). *Optical Mineralogy*, McGraw-Hill Co. First Ed'n., New York.
- Kırık, M. (2018). *Antalya Müsellim Cami Rölöve Restitüsyon Restorasyon Projesi; Restitüsyon Raporu*, Özlem Durmaz Mimarlık.
- Means, R.E., Parcher, J.V. (1963). *Physical Properties of Soils*, Charles E. Merrill Publishing Co., Columbus, Ohio, USA.
- Ohno, Y. (2007). *Spectral Colour Measurement*, in *CIE Colorimetry: Understanding the CIE System*, J. Schanda, Ed., Ch. 5., Wiley Publication, New York.
- Özışık, G. (2000). *Yapı Mühendisliğinde Tuğla Elemanlar ve Yapı Sistemleri*, Birsen Yayınevi, İstanbul.
- RILEM, (1980). *Research and Testing, Materials and Construction 13*, Chapman and Hall, Paris, p. 73.
- Rapp, G. (2002). *Archaeomineralogy*, Springer-Verlag, Berlin.
- Shackley, M.S. (Ed.) (2011). *X-Ray Fluorescence Spectrometry (XRF) in Geoarchaeology*, DOI 10.1007/978-1-4419-6886-9-2, Springer Publication.
- TSE / Türk Standartları Enstitüsü. (2007). *Agregaların Geometrik Özellikleri İçin Deneyler, Bölüm 1: Tane Büyüklüğü Dağılımı Tayini - Eleme Metodu. (TS 3530 EN 933-1/ Nisan 1999 / şubat 2007 / 12.04.2012)*. Ankara.
- Wentworth, C.K. (1922). *A Scale of Grade and Class Terms for Clastic Sediments*, *Journal of Geology*, Vol. 30, p. 377-392.

Grup Kodu	Yapısal Malzeme Grubu Açıklamalar	Örnek Sayısı
AMC-T*	Taş Örnekler (Caminin duvar örgülerinden)	8
AMC-B	Tuğla Örnek (Minare duvar örgüsünden)	1
AMC-B	Çini Örnekler (Caminin duvar kaplamalarından)	2
AMC-H	Harç Örnekler (Cami/Minare duvar örgü taş/tuğla derz ve moloz dolgularından)	10
AMC-S	Sıva Örnekler (Cami taş/tuğla duvar örgü üzerinden)	7
AMC-P	Pigment/Sır Örnekler (Cami mihrap, ahşap ve çini üzerinden)	24 / 6

(*) Kodlama Ön Ek : AMC (= Antalya Müsellim Cami)

Tablo 1. Müsellim Cami yapı malzeme grubu

Örnekler	Açıklamalar	Malzeme Türü
AMC-T1	Minare kaidesi batı yüzü 4. taş sırasından (14)*	Taş
AMC-T2	Minare taban seviyesi güney yüzden onarım taşı (17)**	
AMC-T3	Cami doğu cephe güney pencere seviyesinden (18)	
AMC-T4	Doğu cephe taban seviyesinden ileri derecede bozulmuş (20)	
AMC-T5	Yapı taşı (25)	
AMC-T6	Mahfel silmeden yapı taşı (31)	
AMC-T7	Minare çekirdekten (36)	
AMC-T8	Minareden yapı taşı (37)	
AMC-B1	Batı duvar 3 m seviyesinden onarım çinisi (1)	Çini
AMC-B2	Cami güney cephe doğu pencereden özgün çini (23)	Tuğla
AMC-B3	Minare orta seviye mazgaldan (35)	
AMC-H1	Mihraptan yıldız altından (5)	Harç
AMC-H2	Minare taban seviyesinden onarım taş arası dolgu harcı (15)	
AMC-H3	Minare taban seviyesinden onarım taş derzi (16)	
AMC-H4	Cami doğu cephe güney pencerenin kuzeyinden taş derzi (19)	
AMC-H5	Güney cephe batı pencerenin doğusundan onarım derzi (21)	
AMC-H6	Güney cephe batı pencerenin doğusundan taş derzi (22)	
AMC-H7	Dar-ül Kurra'nın güney duvarından hatıl-taş arası derzi (27)	
AMC-H8	Kadınlar mahfeli kuzey duvarı onarım çinisi yatak harcı (30)	
AMC-H9	Kadınlar mahfeli kuzey duvar silmeden derz harcı (33)	
AMC-H10	Minare orta seviyeden tuğla derz harcı (38)	
AMC-S1a	Dar-ül Kurra'nın güney duvarından onarım üst sıva katı (24)	Sıva
AMC-S1b	Dar-ül Kurra'nın güney duvarından onarım ara sıva katı (24)	
AMC-S1c	Dar-ül Kurra'nın güney duvarından onarım alt sıva katı (24)	
AMC-S2a	Dar-ül Kurra'nın güney duvarından onarım üst sıva katı (28)	
AMC-S2b	Dar-ül Kurra'nın güney duvarından alt sıva katı (28)	
AMC-S3	Kadınlar mahfelinin batısındaki merdivenin batısından (32)	
AMC-S4a	Minare orta seviyeden üst sıva katı (34)	
AMC-S4b	Minare orta seviyeden alt sıva katı (34)	

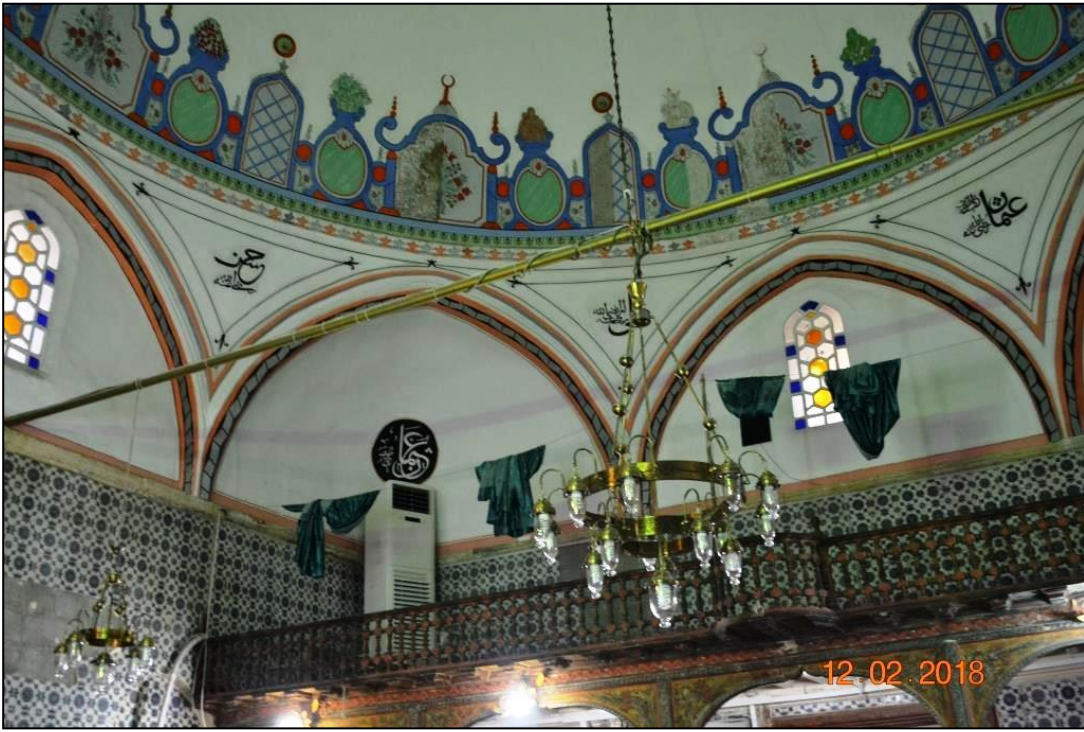
(*) Belirtilen rakamlar örnekleme sırasını ifade etmektedir

Tablo 2. Müsellim Cami'den örneklenen taş, tuğla, çini, harç ve sıva örnekleri

Örnekler	Açıklamalar	Malzeme Türü
AMC-P1a	Batı duvar 3 m seviyesinden onarım çinisi - beyaz boya (1)*	Sır
AMC-P1b	Batı duvar 3 m seviyesinden onarım çinisi - mavi boya (1)	
AMC-P1c	Batı duvar 3 m seviyesinden onarım çinisi - siyah boya (1)	
AMC-P13a	Güney cephe doğu pencereden özgün çini üzeri - beyaz boya (23)	
AMC-P13b	Güney cephe doğu pencereden özgün çini üzeri - mavi boya (23)	
AMC-P13c	Güney cephe doğu pencereden özgün çini üzeri - siyah boya (23)	
AMC-P2	Mihrap doğusundaki pencere kapısından - mavi boya (2)	Pigment
AMC-P3	Doğu duvar güney pencere ahşap kapak dış banttın - kırmızı boya (3)	
AMC-P4a	Doğu duvar kuzey pencere üzerinden - açık yeşil boya (4)	
AMC-P4b	Doğu duvar kuzey pencere üzerinden - kırmızı boya (4)	
AMC-P4c	Doğu duvar kuzey pencere üzerinden - yeşil boya (4)	
AMC-P5	Mihraptan - altın yaldız boya (5)	
AMC-P6	Mihraptan - yeşil boya katı (6)	
AMC-P7	Mihrap doğusundan - mavi boya (7)	
AMC-P8a	Minberin batısından ahşap üzeri - kırmızı boya (8)	
AMC-P8b	Minberin batısından ahşap üzeri - yeşil boya (8)	
AMC-P8c	Minberin batısından ahşap üzeri - sarı boya (8)	
AMC-P9a	Doğu duvar kuzey pencereden - kırmızı boya (10)	
AMC-P9b	Doğu duvar kuzey pencereden - yeşil boya (10)	
AMC-P9c	Doğu duvar kuzey pencereden - mavi boya (10)	
AMC-P9d	Doğu duvar kuzey pencereden - pembe boya (10)	
AMC-P9e	Doğu duvar kuzey pencereden - sarı boya (10)	
AMC-P10a	Doğu duvar kuzey pencereden mahfel altından - beyaz boya (11)	
AMC-P10b	Doğu duvar kuzey pencereden mahfel altından - yeşil boya (11)	
AMC-P11a	Doğu duvar kuzey pencereden mahfel altından - kırmızı boya (12)	
AMC-P11b	Doğu duvar kuzey pencereden mahfel altından - beyaz boya (12)	
AMC-P12a	Caminin doğu cephesinden derz harcı üzeri - mavi boya (19)	
AMC-P12b	Caminin doğu cephesinden derz harcı üzeri - beyaz boya (19)	
AMC-P14a	Mihrabın doğusundan - altın yaldız boya (29)	
AMC-P14b	Mihrabın doğusundan - açık yeşil boya (29)	

(*) Belirtilen rakamlar örnekleme sırasını ifade etmektedir

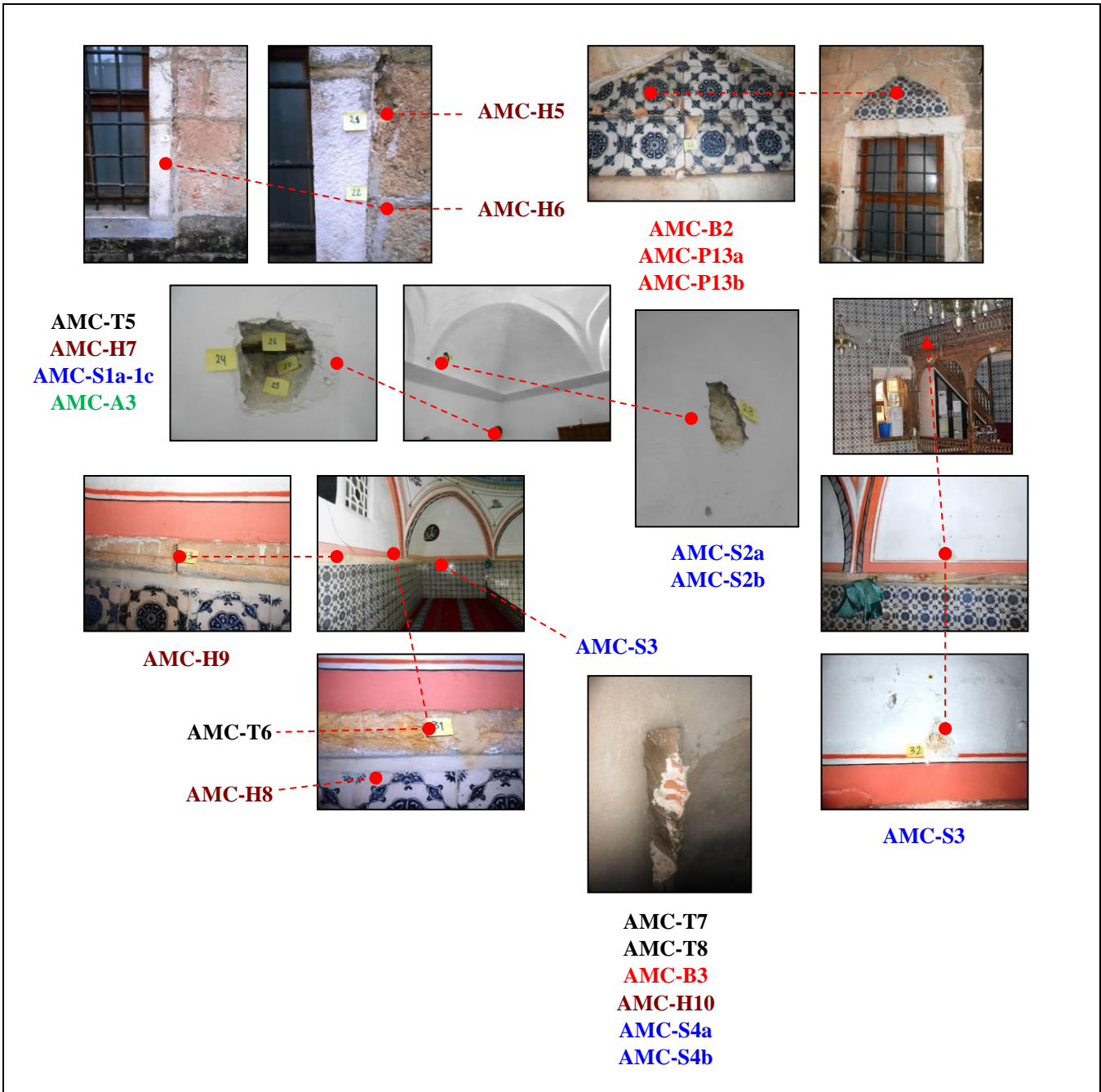
Tablo 2. Müsellim Cami'den örneklenen pigment/sır örnekler (devam)



Şekil 1. Müsellim Cami doğu cephesi (üstte) ve hariminden görünüm (Antalya, 12.02.2018)



Şekil 2. Müsellim Camii örneklemeleri (06.05.2018)



Şekil 2. Müsellim Cami örneklemeleri (06.05.2018) (devam)

Örnekler	BHA-Doygun (g/cm ³)	BHA-Kuru (g/cm ³)	SEK (%)	P (%)	Tür
AMC-T1	2,53	2,13	7,53	16,00	Kireçtaşı
AMC-T2	2,55	2,38	2,85	6,77	
AMC-T4	2,23	1,56	19,45	30,26	
AMC-T5	2,14	1,40	24,94	34,84	
AMC-T6	2,50	1,82	14,81	26,98	
AMC-T7	2,89	2,54	4,78	12,15	
AMC-T8	2,36	1,51	23,69	35,83	
AMC-T3	2,74	2,68	0,77	2,06	
AMC-B3	2,39	1,61	20,19	32,51	Tuğla
Kireçtaşı Ort.	2,46	1,90	14,01	23,26	Ortalama

Tablo 3. Müselli Cami taş ve tuğla örneklerinde temel fiziksel testler

Örnekler	Nitrat (NO ₃ ⁻)	Karbonat (CO ₃ ²⁻)	pH	SS (%)
AMC-T1	-*	80*	8,22**	0,42**
AMC-T2	100	192	8,50	1,47
AMC-T3	-	80	8,62	1,84
AMC-T4	10	112	8,09	0,28
AMC-T5	-	80	8,11	0,32
AMC-T6	25	192	8,23	0,53
AMC-T7	-	112	8,47	1,73
AMC-T8	50	192	8,28	0,89
AMC-B3	75	80	8,36	0,66
Kireçtaşı Ort.			8,27	0,81

(*) Testlerin Hassasiyeti; (NO₃⁻): 10 mg/L, (CO₃²⁻): 4 mg/L

(**) 100 mL suda

Tablo 4. Müselli Cami taş ve tuğla örneklerinde tuz türü, pH ve toplam tuz miktarı (SS) testleri

Örnekler	TB (%)*	TA (%)*	<63 µm	>63 µm	>125 µm	>250 µm	>500 µm	>1000 µm
AMC-H4	68,03	31,97	5,43	1,15	3,18	11,16	31,32	47,76
AMC-H6	90,85	9,15	26,76	0,99	14,20	31,66	16,98	9,42
AMC-H9	57,27	42,73	1,83	0,90	1,28	1,85	3,26	90,89
AMC-H10	66,48	33,52	3,10	1,42	4,24	12,75	19,05	59,43
AMC-S2a	59,52	40,48	10,05	4,04	21,64	52,02	5,38	6,87
AMC-S2b	96,38	3,62	23,79	1,32	2,99	5,77	4,10	62,02
AMC-S3	96,92	3,08	22,63	2,06	3,76	9,21	8,81	53,53
AMC-S4b	77,72	22,28	3,46	2,13	3,49	5,25	16,66	69,01
Harç Ort.	70,66	29,34	9,28	1,12	5,72	14,35	17,65	51,87
Sıva Ort.	82,63	17,37	14,98	2,39	7,97	18,06	8,74	47,86

(*) TA: Toplam agrega oranı, TB: Toplam bağlayıcı oranı

Tablo 5. Müselli Cami harç ve sıva örneklerinde agrega/bağlayıcı ve granülometrik analizler

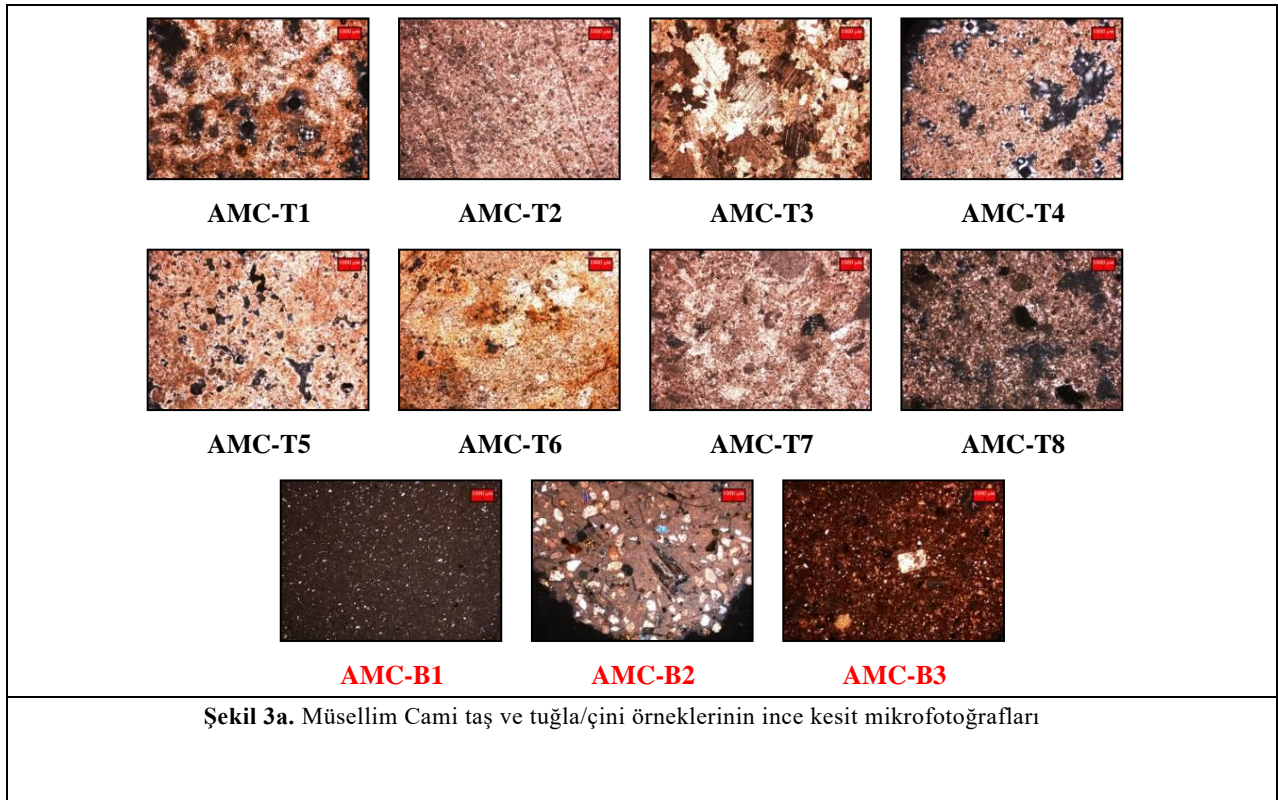
Taş Örnekler	Kayaç Türü	Doku	Sertlik (Mohs)	Kayaç ve Mineraller*
AMC-T1 AMC-T6	Killi Kireçtaşı	Mikritik	2 – 2,5	C matriks, az oranda Cr,Q,Kil
AMC-T5	Killi Kireçtaşı	Mikritik	2 – 2,5	C matriks, az oranda Cr,Ar,Kil
AMC-T2	Sparitik Kireçtaşı	Sparitik	2 – 2,5	C matriks, az oranda Ar,Op
AMC-T7	Sparitik Kireçtaşı	Sparitik	2 – 2,5	C matriks
AMC-T4	Gölsel Kireçtaşı	Mikritik	2,5 – 3	C matriks, az oranda Op,As (ileri derecede karşılaşma)
AMC-T8	Kumlu Kireçtaşı	Mikritik	2,5 - 3	C matriks, az oranda Q,As
AMC-T3	Mermer	Granoblastik	3	C (Basınç İkizli <0,3 mm)

Tablo 6a. Müsellim Cami taş örneklerinin petrografik özellikleri

Tuğla/Çini Örnekler	T (°C)	P (%)	MTA (%)	Kayaç ve Mineraller*	Agrega Boyutu	Kayaç Kökeni
AMC-B1	900-950	5	32	Q,Ç,Pl,By,Sr,Op	İnce**	Kumtaşı
AMC-B2	700-800	3	48	Q,Pl,Op,Py,S,D	İri	Serpantin (Ofiyolitik)
AMC-B3	800-850	8	52	Q,C,Ç,Pl,By,TK(%1)	Orta	Killi Kireçtaşı

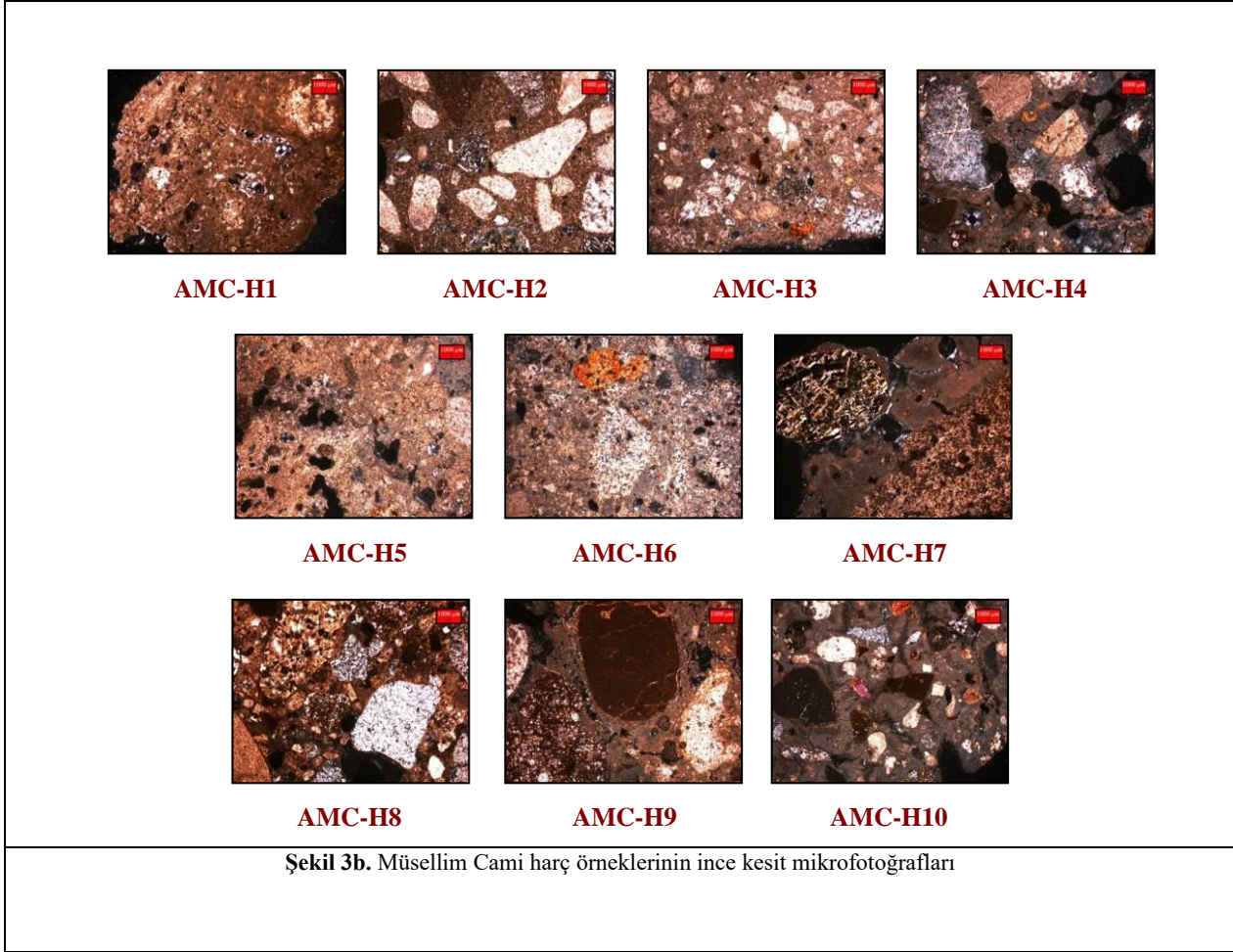
(**) İnce / Orta / İri Boyutlu Agreg (mm) : <0,5 / 0,5-1,0 / >1,0

Tablo 6b. Müsellim Cami tuğla ve çini örneklerinin petrografik özellikleri



Harç Örnekler	MTB (%)	MTA (%)	Matriks Bağlayıcı İçeriği (%100)				Matriks Agrega İçeriği (%100)		
			Kireç	Kil	Çm	Alçı	Kayaç & Mineraller*	TK	Org
AMC-H1 (Özgün)	75	25	35	10	-	55	100 (Q,K,Ç,Pl,Py,By,Sr)	-	-
AMC-H2 AMC-H3 (Onarım)	55	45	65	-	35	-	100 (Q,K,Ç,Pl,By,Py,B,D,Gb,Op)	-	-
AMC-H4 AMC-H7 AMC-H10 (Özgün)	45	55	60	40	-	-	100 (Q,K,Ç,Pl,Py,D,L,S,R,Ov,Op)	-	-
AMC-H5 (Onarım)	65	35	75	25	-	-	100 (Q,K,Ç,Pl,Py,Ov,Op,R)	-	-
AMC-H6 (Özgün)	54	46	70	30	-	-	100 (Q,Pl,Py,Ov,Op,Sr)	-	-
AMC-H8 (Onarım)	32	68	30	15	55	-	100 (Q,K,Ç,Pl,Py,Kt,B,Sr,Qs,Ov,Op)	-	-
AMC-H9 (Özgün)	48	52	70	30	-	-	100 (Q,K,Ç,Pl,Py,Sr,R,S,Op,Kt,)	-	-

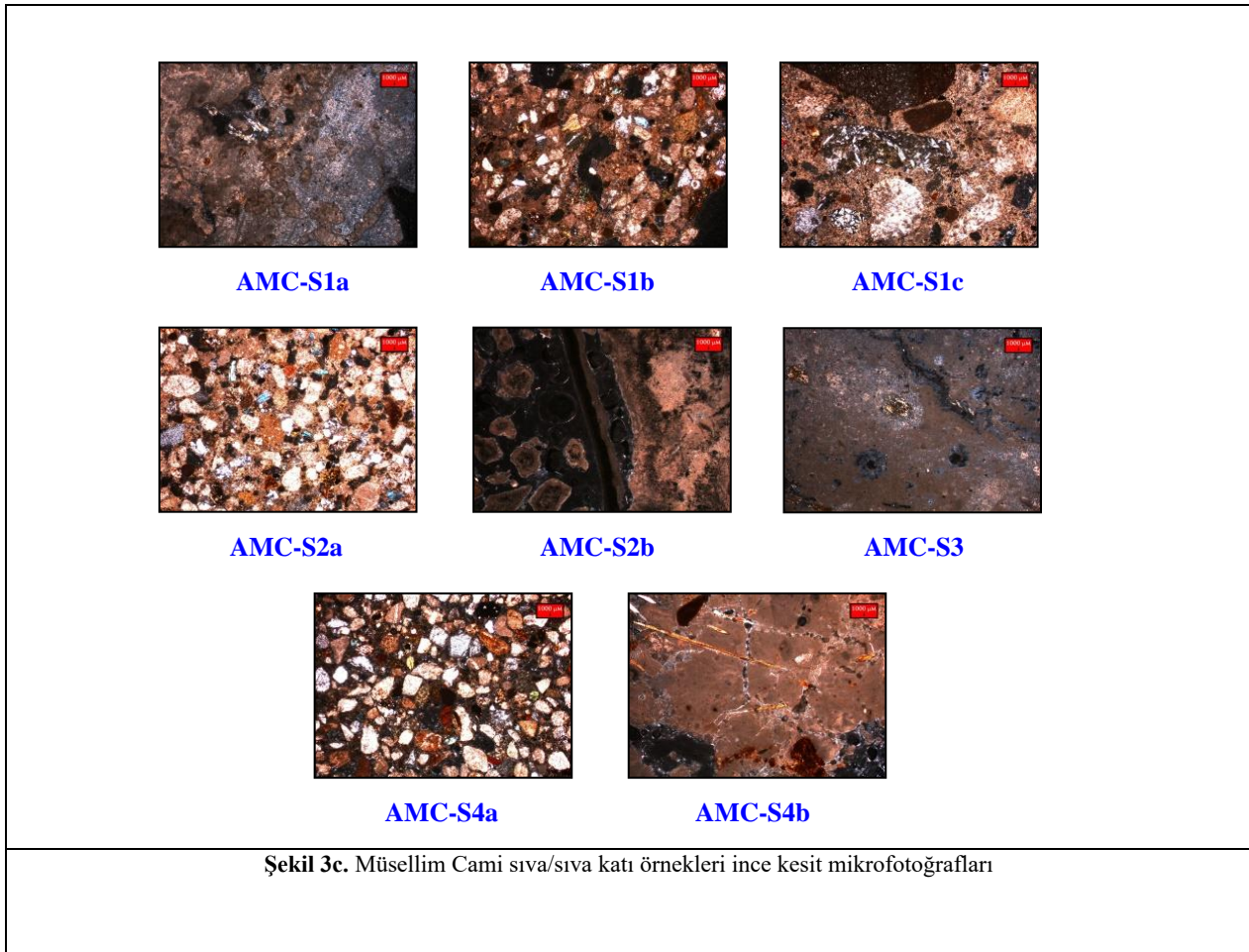
Tablo 6c. Müsellim Cami harç örneklerinin petrografik özellikleri



Sıva Örnekler	MTB (%)	MTA (%)	Matriks Bağlayıcı İçeriği (%100)				Matriks Agrega İçeriği (%100)		
			Kireç	Kil	Çm	Alçı	Kayaç & Mineraller*	TK	Org
AMC-S1a (Onarım)	85	15	55	-	-	45	100 (Q,Ç,Pl,Op,S)	-	-
AMC-S1b AMC-S2a AMC-S4a (Onarım)	20	80	80	-	20	-	100 (Q,K,Pl,B,Ç,D,Py,Ov)	-	-
AMC-S1c (Özgün)	65	35	100	-	-	-	100 (Q,Kt,Pl,D,S,B,By,Op)	-	-
AMC-S3 (Özgün)	88	12	70	-	-	30	80 (Q,By,Op,S,B,Pl,Py)	-	20
AMC-S2b AMC-S4b (Özgün)	68	32	95	5	-	-	83 (Q,K,Ç,Pl,Py,By)	2	15

(*) Am: Amfibol, Ar: Aragonit, B: Bazalt, By: Biyotit, C: Kalsit, Cr: Rekristalize Kalsit, Ç: Çört, Çm: Çimento, D: Diabaz, G: Granit, Gb: Gabro, K: Kireçtaşı, Kt: Kumtaşı, L: Lisvenit, MTA: Matriks Toplam Agrega Oranı, MTB: Matriks Toplam Bağlayıcı Oranı, Op: Opak Mineraller, Org: Organik İçerik, Ov: Olivin, Pl: Plajiyoklas, Q: Kuvars, R: Radyolarit, S: Serpantinit, Sr: Serizit, TK: Tuğla Kırığı

Tablo 6d. Müsellim Cami sıva/sıva katı örneklerinin petrografik özellikleri



Element	Birim	AMC-B3	AMC-H7	AMC-H9	Harç Ort.	
Na ₂ O	%	0,360	0,052	0,110	0,081	
MgO		4,90	0,262	0,181	0,222	
Al ₂ O ₃		10,63	0,759	0,821	0,790	
SiO ₂		54,78	2,96	3,50	3,23	
P ₂ O ₅		0,187	0,012	0,131	0,072	
SO ₃		0,265	0,113	0,194	0,154	
Cl		0,201	0,032	0,067	0,050	
K ₂ O		2,14	0,138	0,604	0,371	
CaO		15,25	55,87	44,80	50,34	
TiO ₂		0,931	0,052	0,815	0,433	
V ₂ O ₅		0,025	0,004	0,246	0,125	
Cr ₂ O ₃		0,027	0,038	0,001	0,020	
MnO		0,114	0,019	0,015	0,017	
Fe ₂ O ₃		5,93	0,505	0,612	0,558	
LOI*		4,53	38,72	47,81	43,27	
Co		ppm	66,2	15,4	31,4	23,4
Ni			80,4	18,3	22,3	20,3
Cu	35,8		4,1	5,7	4,9	
Zn	74,3		7	5,3	6,2	
Ga	18,4		3,1	1,2	2,2	
Ge	1,2		0,4	0,6	0,5	
As	6,1		8,9	16	12,5	
Se	0,3		0,3	0,6	0,5	
Br	10,4		5,4	10,8	8,1	
Rb	82		3,9	5,8	4,9	
Sr	177,1		173,1	208,5	190,8	
Y	26,8		0,7	1,5	1,1	
Zr	206,5		23,7	27,7	25,7	
Nb	21,6		4,3	3,6	4,0	
Mo	5,8		3,7	3,4	3,6	
Cd	0,5		1	1,4	1,2	
In	0,8		1,1	1	1,1	
Sn	1		4	1,2	2,6	
Sb	0,9		1,1	1	1,1	
Te	1,1		0,7	1,3	1,0	
I	2		5,9	32,6	19,3	
Cs	3,6		4,3	6	5,2	
Ba	235,3		35,4	32,6	34,0	
La	36,4		7,5	7,4	7,5	
Ce	66,9		10	10	10,0	
Hf	4,8		2,9	3,5	3,2	
Ta	4		2,9	3,6	3,3	
W	3	2,4	3	2,7		
Hg	0,9	0,8	0,4	0,6		
Tl	0,5	0,6	1,4	1,0		
Pb	20	3,9	153,9	78,9		
Bi	0,6	0,7	1,1	0,9		
Th	9,1	1,9	1,1	1,5		
U	8,1	32,4	25,6	29,0		

(*) LOI: Yüksek Sıcaklık Fırnında 950°C'de Kızdırma ile Ağırlık Kaybı (Loss on Ignition)

Tablo 7a. Müsellim Cami tuğla, harç ve sıva/sıva katı örneklerinde PED-XRF analizi sonuçları

Element	Birim	AMC-S2a	AMC-S2b	AMC-S3	AMC-S4b	Sıva Ort.
Na ₂ O	%	0,054	0,420	0,040	0,055	0,142
MgO		1,42	1,70	0,017	0,601	0,933
Al ₂ O ₃		2,26	1,09	0,004	0,757	1,03
SiO ₂		13,21	2,15	0,001	2,95	4,58
P ₂ O ₅		0,075	0,115	7,50	0,033	1,93
SO ₃		0,853	0,158	5,18	0,638	1,71
Cl		0,036	0,058	1,69	0,257	0,511
K ₂ O		0,662	0,311	30,09	0,335	7,85
CaO		41,34	53,06	46,73	54,49	48,91
TiO ₂		0,931	0,825	0,360	0,053	0,542
V ₂ O ₅		0,024	0,175	0,260	0,001	0,115
Cr ₂ O ₃		0,165	0,005	0,002	0,014	0,046
MnO		0,077	0,008	0,005	0,017	0,027
Fe ₂ O ₃		2,82	0,319	0,093	0,531	0,941
LOI*		36,93	39,25	8,58	39,43	31,05
Co		ppm	29,9	11,5	9,8	31,8
Ni	60,5		2,4	4,6	29	24,1
Cu	5,3		1	1,5	5,6	3,4
Zn	33,7		2,6	3,1	16,7	14,0
Ga	6,5		2,2	1,2	3,1	3,3
Ge	0,5		0,4	1	0,4	0,6
As	21,8		7,5	5,2	12	11,6
Se	0,3		0,3	0,6	0,3	0,4
Br	4,3		5,7	53,1	13,3	19,1
Rb	18,1		2,4	2	8,8	7,8
Sr	603,9		141,4	74,2	145,7	241,3
Y	10,2		0,7	1	1,3	3,3
Zr	95,7		7,8	12	24,9	35,1
Nb	14,8		9,7	9,5	3,9	9,5
Mo	4,4		3,4	8,5	5,7	5,5
Cd	2,4		0,8	1,9	1,4	1,6
In	2,5		1	2,3	1,1	1,7
Sn	4,1		1,5	1,7	1,3	2,2
Sb	17,7		1	2	1,1	5,5
Te	1,3		1,2	2,3	1,3	1,5
I	2,2		9	8,8	2,2	5,6
Cs	3,8		5,3	5,8	5,6	5,1
Ba	215,4		27,9	8,2	30,6	70,5
La	59,5		7,4	11	22,6	25,1
Ce	106,2		23,6	15	10	38,7
Hf	2,8		2,9	6,2	7,7	4,9
Ta	3		2,6	5,5	2,9	3,5
W	3		2,5	4,7	2,3	3,1
Hg	0,8	0,8	1,8	1,4	1,2	
Tl	1	0,9	1,8	1,2	1,2	
Pb	8,5	1,2	4,4	21,8	9,0	
Bi	0,4	0,7	1,4	2,4	1,2	
Th	6,2	1,9	1,4	0,7	2,6	
U	25,3	16,1	18	27,4	21,7	

(*) LOI: Yüksek Sıcaklık Fırnında 950°C'de Kızdırma ile Ağırlık Kaybı (Loss on Ignition)

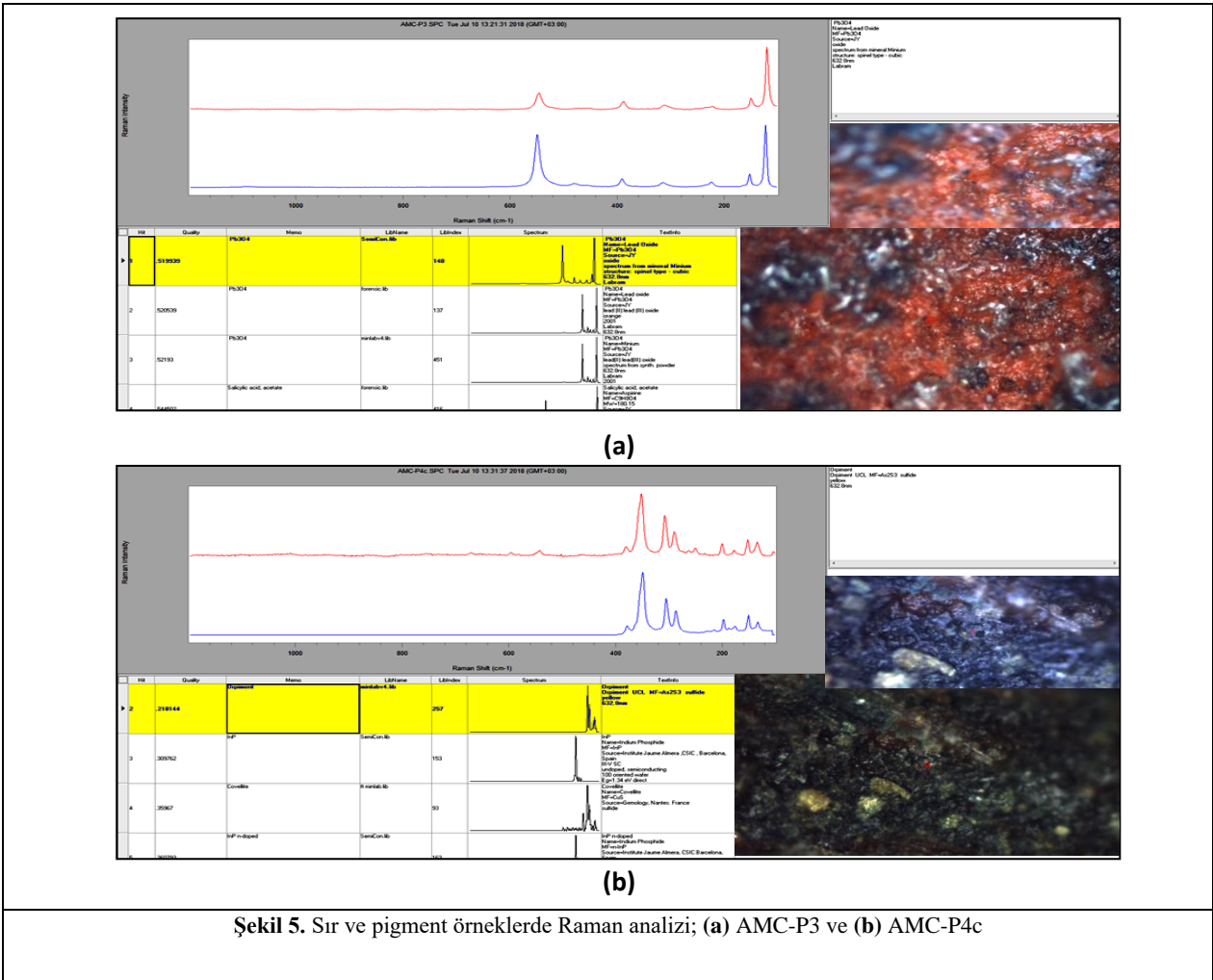
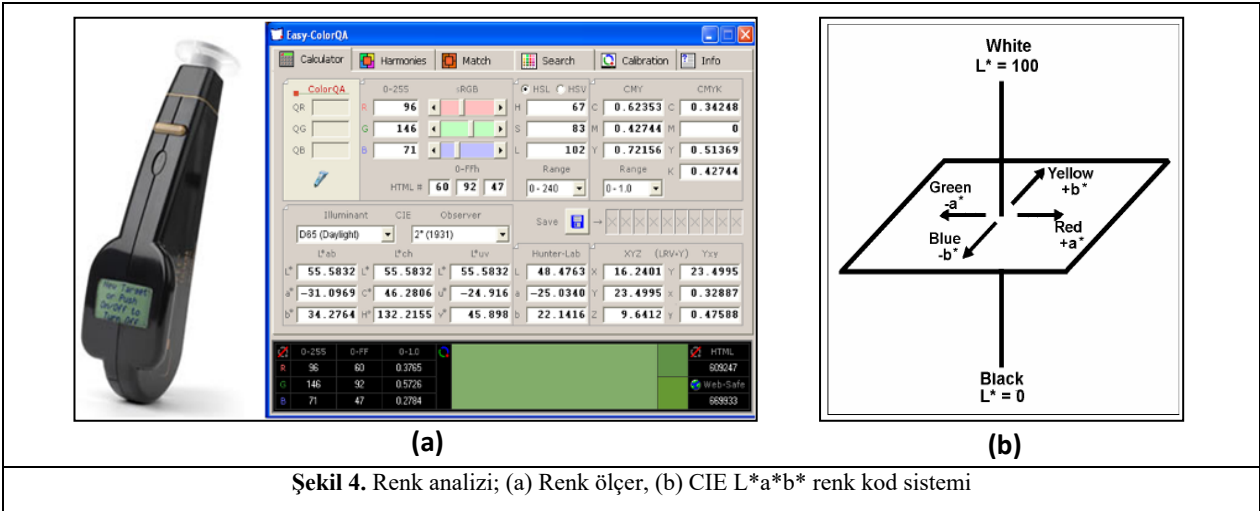
Tablo 7b. Müsellim Cami tuğla, harç ve sıva/sıva katı örneklerinde PED-XRF analizi sonuçları

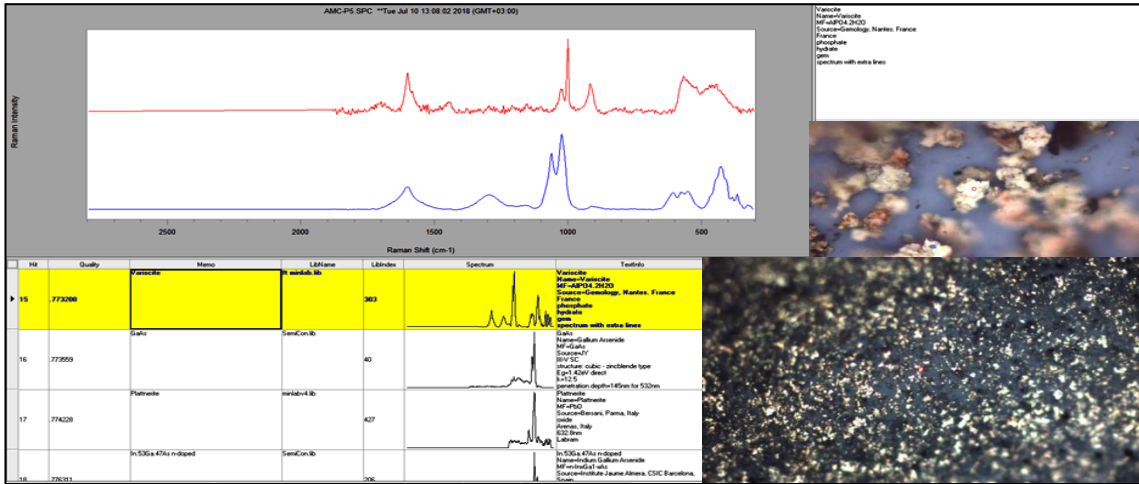
Örnekler	CI	Kireç Türü	Kireç Türü
AMC-H7	0,17	YK	Yağlı Kireç (YK) : <0,30 Zayıf Hidrolik Kireç (ZHK) : 0,30 - 0,50 Ortalama Hidrolik Kireç (OHK) : 0,51 - 0,70 Hidrolik Kireç (HK) : 0,71 - 1,10 Doğal Çimento (DÇ) : 1,11-1,70 Doğal Çimento & Çimento (DÇ/Ç) : 1,70<
AMC-H9	0,25	YK	
AMC-S2a	0,98	HK	
AMC-S2b	0,14	YK	
AMC-S3	0,002	YK	
AMC-S4b	0,17	YK	
Harç Ort.	0,21	YK	
Sıva Ort.	0,32	ZHK	

Tablo 8. Müsellim Cami harç ve sıva/sıva katı örneklerinde Cementation Index verileri

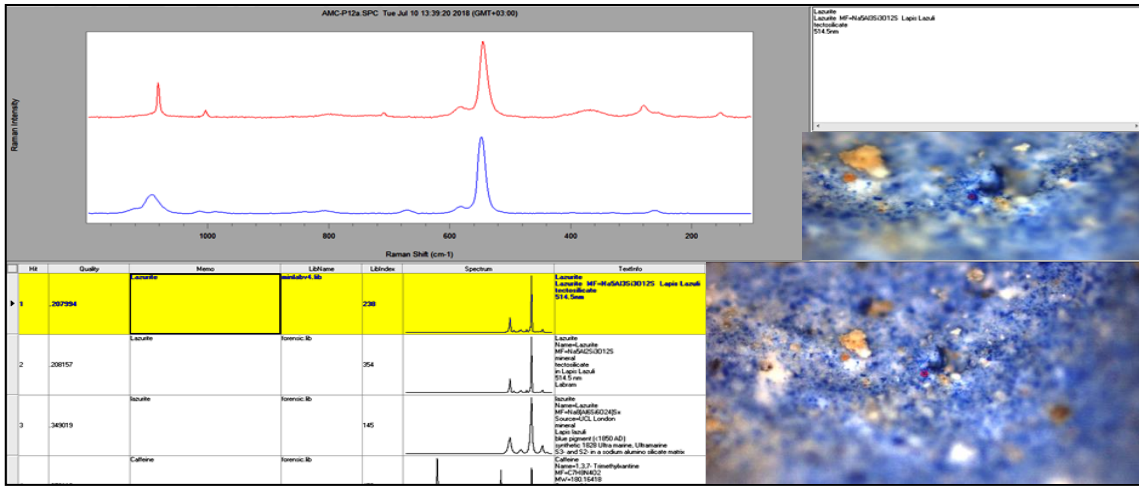
Örnekler	L	a	b	Görünen Renk	Tür
AMC-P1a	49,90	3,66	10,57	beyaz	Sır (Onarım)
AMC-P1b	26,24	0,96	-5,92	mavi	
AMC-P1c	15,07	2,16	-2,97	siyah	
AMC-P2	17,87	1,03	4,74	mavi	Pigment
AMC-P3	12,73	13,49	11,66	kırmızı	
AMC-P4a	30,30	-0,46	10,55	açık yeşil	
AMC-P4b	16,99	16,11	11,62	kırmızı	
AMC-P4c	13,56	1,22	2,70	yeşil	
AMC-P5	45,55	4,48	26,20	altın yıldız	
AMC-P6	30,03	-1,65	9,49	açık yeşil	
AMC-P7	18,19	3,19	-1,76	mavi	
AMC-P8a	19,29	21,73	22,04	kırmızı	
AMC-P8b	14,72	-0,01	1,49	yeşil	
AMC-P8c	22,80	12,03	17,36	sarı	
AMC-P9a	15,20	16,38	11,95	kırmızı	
AMC-P9b	18,71	0,08	10,07	yeşil	
AMC-P9c	20,72	-0,46	1,27	mavi	
AMC-P9d	21,78	19,00	14,94	pembe	
AMC-P9e	20,38	14,42	23,56	sarı	
AMC-P10a	37,93	-0,15	5,78	beyaz	
AMC-P10b	18,04	1,62	6,39	yeşil	
AMC-P11a	23,91	19,75	17,87	kırmızı	
AMC-P11b	40,82	2,45	16,74	beyaz	
AMC-P12a	47,22	0,02	-14,46	mavi	
AMC-P12b	59,59	3,13	11,25	beyaz	
AMC-P13a	44,29	3,81	10,83	beyaz	Sır (Özgün)
AMC-P13b	16,46	3,48	-12,89	mavi	
AMC-P13c	9,59	2,24	-5,50	siyah	
AMC-P14a	24,30	5,70	17,84	altın yıldız	Pigment
AMC-P14b	27,05	4,51	11,90	açık yeşil	

Tablo 9. Pigment/sır örneklerinde kromametrik analiz ile belirlenen renk kodları (L*a*b*)

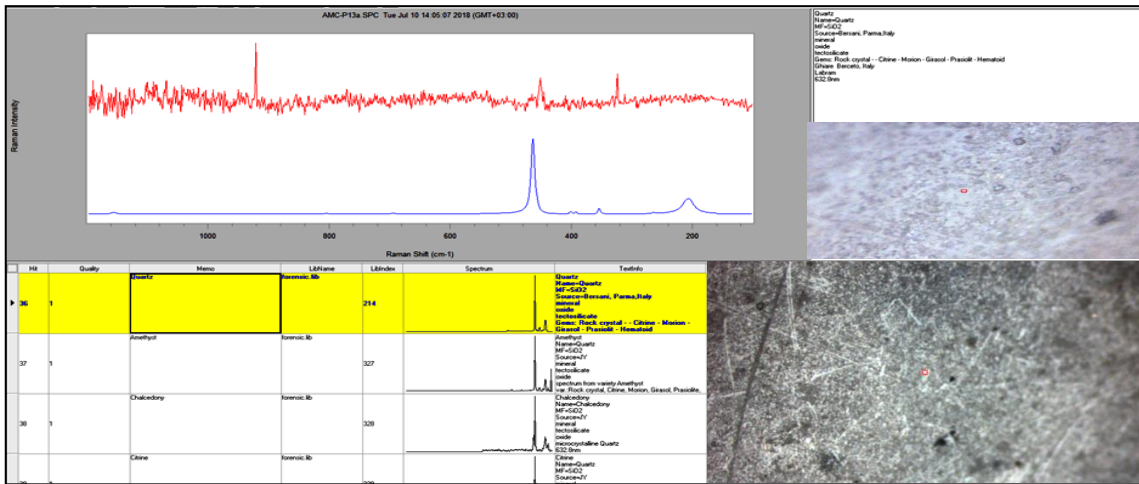




(c)

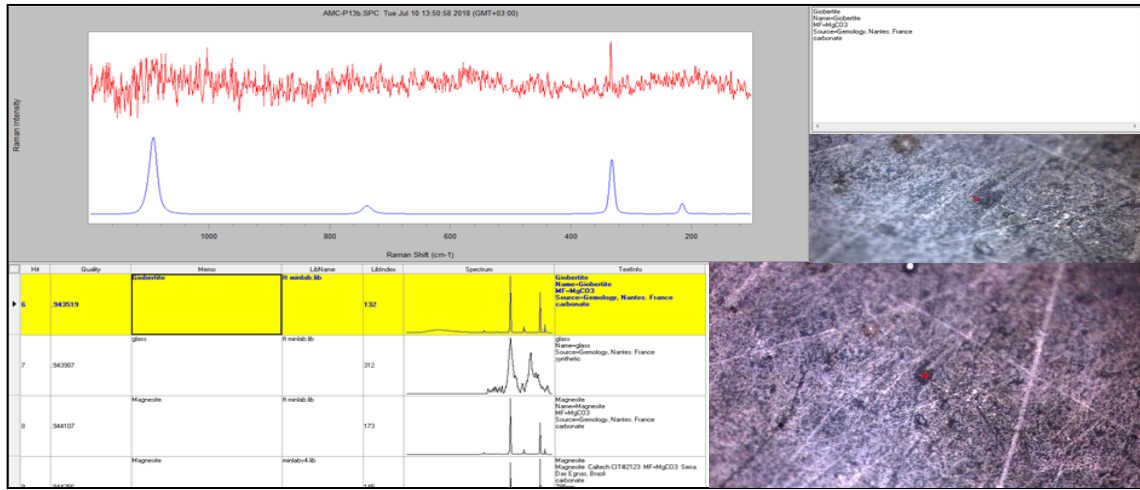


(d)

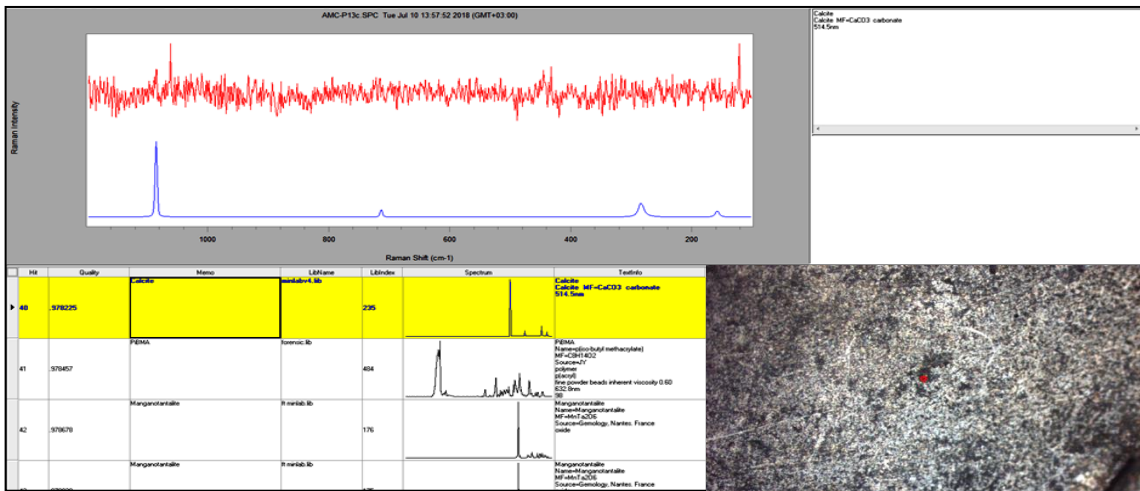


(e)

Şekil 5. Sır ve pigment örneklerde Raman analizi; (c) AMC-P5, (d) AMC-P12a, (e) AMC-P13a



(f)



(g)

Şekil 5. Sır ve pigment örneklerde Raman analizi; (f) AMC-P13b ve (g) AMC-P13c

NICHOLAS KALMAKOFF'UN ESERLERİNDE DOĞU MİSTİSİZMİ, EZOTERİZMİ VE MEHMET SİYAH KALEM ETKİLERİ*

East Mysticism, Esoterism and Mehmet Siyah Kalem Influences in Nicholas Kalmakoff's Artworks

Alper DEMİREL¹, Meliha YILMAZ²

ÖZET

ABSTRACT

Doğu kültürünü ve yaşamını görünen yönleriyle anlatan ya da hiç gitmediği halde doğuyu belli kalıplar içinde, kendi hayal gücüne göre tasvir eden batılı sanatçılar geçmişten günümüze sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ancak Batı'nın tasavvurundaki Doğu masallarının, varsayılan, hayal edilen ya da uydurulan hallerine değil de, gerçekte inandığı mitlerine, fantastik imgelerine, kültlerine bu kadar tutkuyla bağlanması Kalmakoff 'u eşine az rastlanır bir Batılı sanatçı yapmaktadır. Dolayısıyla bu sıradışı sanatçının Doğu'ya olan bakışı ilginç görülmüştür. Eserleri ve doğudan etkilenmeleri, dijital teknolojilerin de desteği kullanılarak, eser analizi yöntemiyle incelenmiştir. İnceleme ve yorumlar, ressamın 1910 ve 1930 yılları arasında yaptığı dokuz adet resmi ile sınırlandırılmıştır. Bu çalışmada Kalmakoff'un, minyatüre benzer bir üslupla Antik Mısır, Mezopotamya ve Asya kültürlerini yansıttığı düşünülen eserleri incelenmiştir.

Kalmakoff'un resimlerinde doğuya ait fantastik imgeler açıkça görülmektedir. Sanatçı çoğu eserinde doğu minyatürlerine yakın bir üslupta resimler yapmış ve bu resimlerde doğu kültürlerinde olan sembelleri, tanrıları ve şeytanlarını resmetmiştir. Araştırmada, Kalmakoff'un eserlerinde kadim Mısır, Mezopotamya, Çin mitolojisi, inanç ve sanat etkilenmeleri görülebilmektedir. Eserleri içinde Doğunun birçok gizemi yer almaktadır. Öyle ki Kalmakoff'un figürlerindeki, gerek çizgisel, gerekse anatomik hareketlerde, bugün kimliği gizemini hâlâ koruyan, resimlerinde Orta Asya İslâm öncesi ve sonrası Türk geleneklerini yansıtan Mehmet Siyah Kalem'den bile izler bulmak mümkündür.

Bu araştırma sonucunda Nicholas Kalmakoff'un, Doğu'nun farklı coğrafyalarına ait kültürlerden etkilendiği ve Doğu'nun sanat üslubunu, renk sembolizmini ya da Mehmet Siyah Kalem'in çizgi dilini ve animizmini eserlerinde kullandığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Nicholas Kalmakoff, Mehmet Siyah Kalem, ezoterizm, doğu etkisi

Usually it has seen Western artists who simply describe eastern culture and life or according to their imagines within unrealistic patterns, even though they had never gone there. However, Kalmakoff did not believe in the Eastern untruthful stories, which was created by the West. Kalmakoff approached eastern mythologies, fantastic imagines and their cults in realistic manner, so it makes him a fabulous artist.

Naturally, Nicholas' aspect to eastern is considered interesting. His artworks and eastern effect is observed by digital technology support and artwork-analysis methods. Reviews and analysis are limited to nine paintings of the artist between 1910 and 1930. In this study, Kalmakoff's works, which are thought to reflect the cults of Ancient Egypt, Mesopotamia and Asia with a style similar to miniature, were analyzed.

The fantastic images of the East are clearly seen in Kalmakoff's paintings. In most of his works about the symbols, gods and demons from the eastern cults. In this study, the influences of ancient Egypt, Mesopotamia, Chinese mythology, belief and art can be seen in Kalmakoff artworks. His works include many mysteries of the East. So much so that it is possible to find traces of Mehmet Siyah Kalem, who still preserves the mysterious identity today in both linear and anatomical movements in Kalmakoff's figures, and reflects the Turkish traditions before and after Central Asia Islam in his paintings.

As a result of this research, it can be said that Nicholas Kalmakoff was influenced by the cultures belonging to different geographies of the East and used the eastern art style, color symbolism or Mehmet Siyah Kalem's line language and animism in his Works.

Keywords: Nikolas Kalmakoff, Mehmet Siyah Kalem, esoterism, eastern influence

1. ORCID: 0000-0002-0451-2420
2. ORCID: 0000-0002-7732-2660

1.Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, alperdemirel06@gmail.com
2. Prof. Dr.,Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, ameliha@gazi.edu.tr

* Demirel, A., Yılmaz, M. (2020). Nicholas Kalmakoff'un Eserlerinde Doğu Mistisizmi, Ezoterizmi ve Mehmet Siyah Kalem Etkileri, *Akademik Sanat*, 5(11), 69-84.

EXTENDED ABSTRACT

Some artist people do not know how to communicate with mass culture. Their visions are so different that they spend their time in the world away from those who do not understand their strangeness. One of such artists is Nicholas Kalmakoff. He was born in 1873 as a child of a family of aristocratic Russian descent, he lived in Paris in uncertainty and died alone in misery at the nursing home in 1955. He put all his paintings in a warehouse for not be touched when close to death. While the pictures in the warehouse were forgot for 6 years, a Hungarian flea market vendor found them in 1962 and sold them to two young art collectors for a very low amount. Collectors who bought the paintings started marketing the works of this mysterious artist.

Many years after his death, his Pictures were sold at very high prices. Although Kalmakoff exhibited his work in important places throughout his life, he did not see any value during his life, perhaps due to his obsession with the concept of evil and misogyny. Kalmakoff has always been accused of heresy in his life in relation to his chosen subjects in his life and art.

Although the rightfulness of these accusations is great, the artistic structure in the works of Kalmakoff cannot be ignored. His works are full of stunning light and color representation. In addition, the harmony of the augers in brush strokes reflects the movement to the viewer intensely in the painting.

To Western artists, who describe the eastern culture and life with their visible aspects, or depict the east in certain patterns even though they have never gone, come across from the past to the present. This work started with the search for an extraordinary artist who concentrated on the ancient images of the East but was not mentioned in the literature. The paintings of Nicolas Kalmakoff, a painter investigating the esoteric mysteries of the East, are very interesting in this regard. In most of his works, the artist painted pictures in a style close to eastern miniatures, and in these pictures he painted the symbols, gods and demons special to the eastern cults.

The pictures presented in the research were obtained from online sources since the origin of the work could not be reached. For this reason, since the accuracy of the colors may vary, the color frequencies were subjected to naturalization process and the color saturation was rearranged in the most accurate way in the "Adobe Photoshop" program. While analyzing the works under the influence of the "Ancient Egypt" cults and images, the color analysis of the edited image was made with the online Adobe Color program.

Since there are few literature about the artist, the interpretations of the paintings were made according to the synthesis of the limited information obtained from the work analysis and the inferences made from the pictures..

This research examines the painter's works reflected by interpreting the cult of Ancient Egypt, Mesopotamia and Asia with an ornamental style, similar to miniature. There are many elements of the East in his works. In fact, in the movements of Kalmakoff's figures, it is possible to find traces even from Mehmet Siyah Kalem, who still preserves the mystery of identity and reflects the Central Asian Turkish traditions in his paintings. The reviews and comments are related to the works of the artist between 1910 and 1930. The studies are limited to his 9 works that are thought to be influenced by the mysterious artist Mehmet Siyah Kalem in Egypt, Mesopotamia, China and Central Asia in terms of both style and subject content.

As a result, Kalmakoff is a painter who examines the concept of belief from many regions of eastern culture and tells the concepts of demon-god in a style similar to miniature art. He sometimes uses Indian color richness, sometimes traditional Uyghur, Chinese and Japanese color simplicity. The ornamental style in Turkish miniatures is also observed in his many works. What lies behind Kalmakoff's curiosity to the East? The focus of the research is the question of how the manifestation of the Eastern world in the depths of his mind, in the fantastic realistic expression of Nikolus Kalmakoff. In this study, the comparisons of Kalmakoff's art style of some parts of the East, the color symbolism of some beliefs specific to the East or the spiritual language and animation of Mehmet Siyah in his works were examined.

GİRİŞ

Doğu kültürünü ve yaşamını görünen yönleriyle anlatan ya da hiç gitmediği halde doğuyu belli kalıplar içinde, kendi hayal gücüne göre tasvir eden batılı sanatçılar geçmişten günümüze sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ancak Batı'nın tasavvurundaki Doğu masallarının, varsayılan, hayal edilen ya da uydurulan hallerine değil de, gerçekte inandığı mitlerine, fantastik imgelerine, kültlerine bu kadar tutkuyla bağlanması Kalmakoff 'u eşine az rastlanır bir Batılı sanatçı yapmaktadır.

Kimi sanatçıların vizyonu öylesine farklıdır ki, zamanlarını, acayıplıklarını kavrayamayanlardan uzakta geçirmeyi tercih etmişlerdir. Bu sanatçılardan biri de, Nicholas Kalmakoff'dur.

Bu araştırmada amaç, Nicholas Kalmakoff'un eserlerinde Doğu mistisizmi, ezoterizmi ve Mehmet Siyah Kalem etkilerini ortaya koymaktır.

Ezoterizm, bir konudaki derin bilgilerin ve sırların ehil olmayanlardan gizlenerek, bir üstad tarafından sadece ehil olanlara inisiyasyon yoluyla öğretilmesidir. Ezoterizm bir din veya bir inanç sistemi değildir. Osmanlı ezoterizmi Batınlık diye adlandırmıştır. Çoğunlukla ezoterik (batını) yani ezoterizm ile ilgili veya ezoterizme dair şeklinde kullanılır (URL 1). Mistisizm ise kelime anlamı olarak manevi gerçek veya Tanrı ile doğrudan deneyim, sezgi ya da içe bakış yoluyla özdeşleşme veya yeni bir idrak düzeyine varma anlamında kullanılmaktadır (URL 2). Bu deneyim yoluyla bilgeliğe ulaşılır. Yani Ezoterizmde manevi gerçeğe ya da metafiziksel varlığa ulaşmak için gizemli simgelerle ve büyülerle içsel yolculuklar yapılırken, mistisizm doğrudan ruhani yolculukları araç olarak kullanır.

Nikolas Kalmakoff çevresindeki bazı arkadaşlarına, ebeveynlerinin küçükken kendisine her gece yatmadan önce, koyu ortadoks inancını büyü dogmalarıyla harmanlayıp anlattığını, hatta şeytan hikâyeleriyle büyütüldüğünü, bunların kendisini çok etkilediğini söylemiştir (URL 3). Yani Kalmakoff daha küçüklük yıllarında ailesi tarafından ezoterim ve mistisizm adına çeşitli karanlık gizemlerle donatılmaya çalışılmıştır.

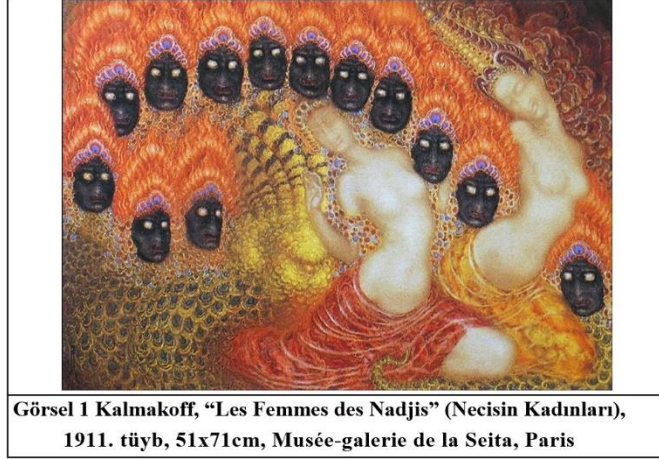
Araştırmada, literatür tarama ve eser analizi yöntemleri kullanılmıştır. Araştırma kapsamına alınan resimler, eserin orjinine ulaşılamadığından, çevrimiçi kaynaklardan edinilmiştir. Bu yüzden renklerdeki doğruluk payı değişiklik gösterebileceğinden, önce "Adobe Photoshop" programında renk frekansları natürelizasyon işlemine tabi tutulmuş, renk doygunlukları gerçeğine en yakın şekilde yeniden düzenlenmiştir. "Antik Mısır" kült ve imgelerinin etkisi altındaki eserleri incelenirken, konuya ilişkin düzenlenen resmin renk analizi işlemi, çevrimiçi Adobe Color programı ile yapılmıştır. Sanatçı hakkında az sayıda literatür bulunduğundan eser analizlerinde, edinilen sınırlı bilginin sentezlenmesi ve resimlerinden yapılan çıkarımlara göre yorumlamalara gidilmiştir.

Bu araştırma, ressamın minyatüre benzer bezemeci bir üslupla Antik Mısır, Mezopotamya ve Asya kültürlerini, kendi iç algılarına göre yorumlayarak yansıttığı eserleri üzerinedir. Eserleri içinde Doğunun birçok ögesi yer almaktadır. Öyle ki Kalmakoff'un figürlerindeki hareketlerde, bugün kimliği gizemini hâlâ koruyan, resimlerinde Orta Asya Türk geleneklerini yansıtan Mehmet Siyah Kalem'den bile izler bulmak mümkündür. İnceleme ve yorumlar, sanatçının 1910 - 1930 yılları arasında yaptığı, hem üslup hem de konu içeriği bakımından Mısır, Mezopotamya, Çin ve Orta Asya'nın gizemli sanatçısı Mehmet Siyah Kalem etkisinde olduğu düşünülen 9 eseri ile sınırlıdır.

1.Nicholas Kalmakoff

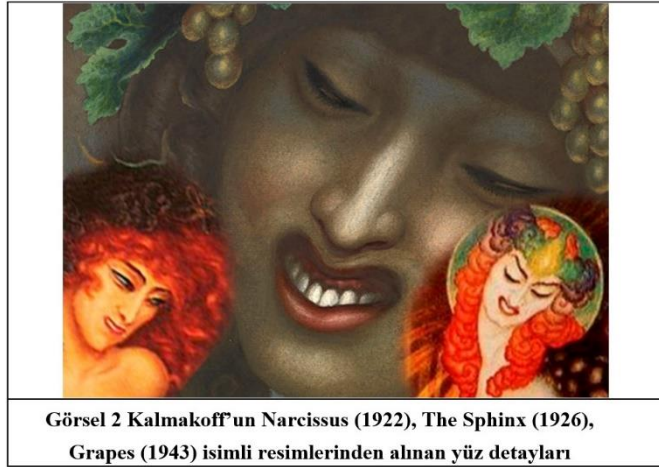
Aristokrat Rus asıllı bir ailenin çocuğu olarak 1873 yılında Nervi/ İtalya'da doğmuş, Paris'te belirsizlik içinde yaşamış ve 1955'te bakımevinde tek başına sefalet içinde ölmüştür (URL 4). Ölümüne yakın tüm resimlerini dokunulmaması için bir depoya kaldırmıştır. Depodaki resimler 6 yıl insanlardan uzakta unutulmuşken 1962'de, bir Macar bitpazarı satıcısı bularak, Bertrand Collin du Bocage ve Georges Martin du Nord isimli iki genç sanat koleksiyoncusuna çok düşük bir meblağa satmıştır. Resimleri satın alan du Nord ve du Bocage, Kalmakoff'un çalışmalarındaki çarpık dehayı hemen fark etmiş ve bu gizemli sanatçının eserlerini pazarlamaya başlamıştır (Caruana, 2004:3).

Resimleri ölümünden yıllar sonra çok yüksek fiyatlara alıcı bulmuştur. Her ne kadar Kalmakoff, hayatı boyunca çalışmalarını önemli yerlerde sergilemiş olsa da, belki de şeytan kavramına ve kadın düşmanlığına olan takıntısı nedeniyle, yaşadığı dönemde herhangi bir değer görmemiştir. Kalmakoff, hayatı ve sanatında seçtiği konularla ilgili olarak yaşadığı dönemde hep sapkınlıkla suçlanmıştır (URL 5). Bu suçlamaların haklılık payı büyük olmakla beraber Kalmakoff'un eserlerindeki sanatsal yapının göz ardı edilemeyeceği de bir gerçektir. Kalmakoff'un eserleri çarpıcı bir ışık ve renk sunumu ile doludur. Ayrıca fırça darbelerindeki helezonların uyumu resmin içindeki hareketliliği izleyiciye yoğun olarak hissettirir. Adeta izleyici üzerinde büyüleyici bir etkisi vardır (görsel 1).



Görsel 1 Kalmakoff, "Les Femmes des Nadjis" (Necisin Kadınları), 1911. tüyb, 51x71cm, Musée-galerie de la Seita, Paris

Aynı zamanda kadını bir karşıt, bir düşman olarak görmesinden olsa gerek; resimlerindeki kadınların gözlerini yılan gözü gibi, dudaklarını da hep aynı yapıyla; tikslenme hissiyle karışık, kötücül bir gülümsemeyle anlatmaktadır (görsel 2).

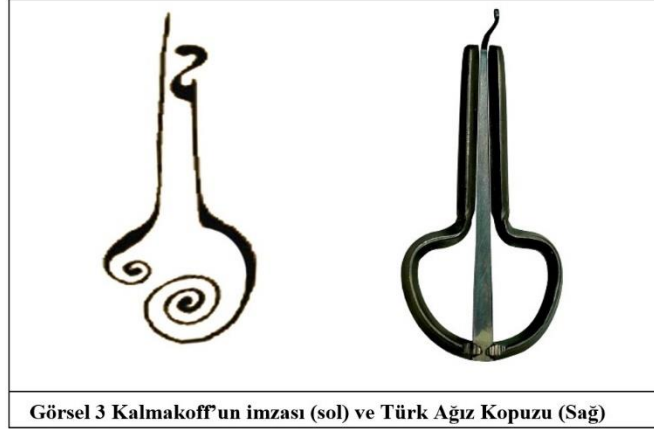


Görsel 2 Kalmakoff'un Narcissus (1922), The Sphinx (1926), Grapes (1943) isimli resimlerinden alınan yüz detayları

2. Nicholas Kalmakoff'un Eserlerinde Doğu İzleri

Doğu kültürünü ve yaşamını görünen yönleriyle anlatan, ya da hiç gitmediği halde doğuyu belli kalıplar içinde kendi hayal gücüne göre tasvir eden batılı sanatçılar geçmişten günümüze sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada Doğunun kadim imgelerine yoğunlaşan ancak literatürde de çok değinilmemiş sıra dışı bir sanatçı arayışına girilmiştir. Doğu'nun ezoterik gizemlerini araştıran bir ressam olan Nicolas Kalmakoff'un resimleri bu bakımdan oldukça ilgi çekicidir. Sanatçı çoğu eserinde doğu minyatürlerine yakın bir üslupta resimler yapmış ve bu resimlerde doğu kültürlerinde olan sembelleri, tanrıları ve şeytanlarını resmetmiştir. Hatta sanatçının, resimlerinden birine sadece Doğu'ya özgü bir isim koyduğu görülmektedir. "Les Femmes des Nadjis" yani Necis'in Kadınları (görsel 1). "Nadjis" kelimesi araştırıldığında Arapça "Necis" kelimesi ile karşılaşılmaktadır. Necis kavramı İslâm dinine göre pis sayılan nesne anlamında fihhi bir terimdir (TDV İslâm Ansiklopedisi, 2010, s.382). Kalmakoff, resmine isim olarak verdiği bu kelimeyi bilinçli seçmiş; doğunun diliyle bu küçültücü ifadeyi mizojenist (kadın düşmanı) bir eğilimle ortaya koymuştur.

Doğu'dan oldukça etkilenen ressamın imzası Orta Asya Türk müziklerinin vazgeçilmez enstrümanı "ağız kopuzuna" benzemektedir (görsel 3). Kalmakoff resminin ritmini renklerin helezonik çizgileriyle verirken müziğin ritmini belirleyen kopuzu da imzası olarak eserlerine yansıtmak istemiş olabilir.



Görsel 3 Kalmakoff'un imzası (sol) ve Türk Ağız Kopuzu (Sağ)

Doğu'yu farklı bir bakış açısıyla anlayan ve yorumlayan bir sanatçıdır o. Doğu'ya bakışı ne bir oryantalist ne de bir realisttir. Kalmakoff Doğu'ya sürrealist bir pencereden bakmıştır.

Kalmakoff, resimlerinde doğu mistisizminin tanrılarını ve çoğunlukla karanlık ve korkutucu yanlarını kadın figürleriyle aynı kompozisyonda birleştirmiştir.

Bu çalışmada, Kalmakoff'un etkilendiği, Mısırdan Mezopotamya ve Çin'e uzanan Doğu'nun sanat üslupları ile kadim mistisizminin (inanç sembolizmi) ve ezoterizminin (inanç dışı gizem sembolizmi) izleri sürülmüştür.

2.1. Kalmakoff'un Eserlerinde Mısır Etkileri

MÖ 2200'de Mısır mavisi, silika, kireç , bakır ve bir alkali karışımından ilk üretilen sentetik boyadır. Bu boya, kireçtaşı ve kumun bakır taşı ile birleştirilip, yumurta akı veya tutkal eklenmesiyle elde ediliyordu. Eski Mısır resimlerinde sıklıkla kullanıldı (Eastaugh ve Ark., 2013: s.563,567). Görsel 4 'te "Mısır mavisiyle boyalı bir Pyxis (seramik makyaj kutusu) görülmektedir.



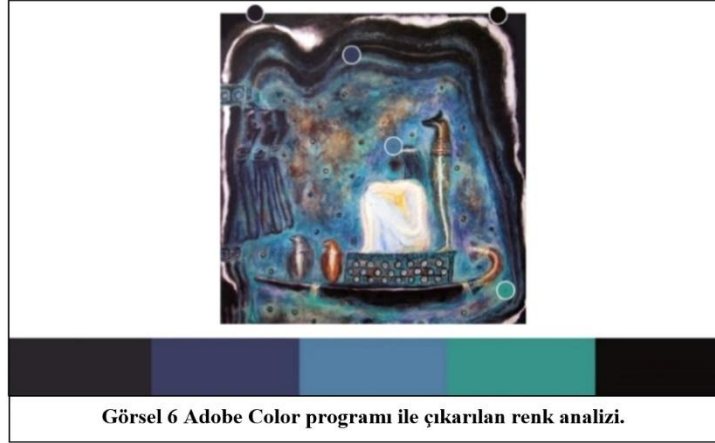
Görsel 4 Pyxis (seramik kutu),
Berlin Altes Müzesi, M.Ö. 750-700



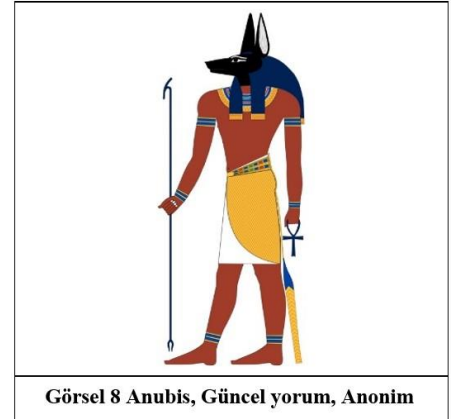
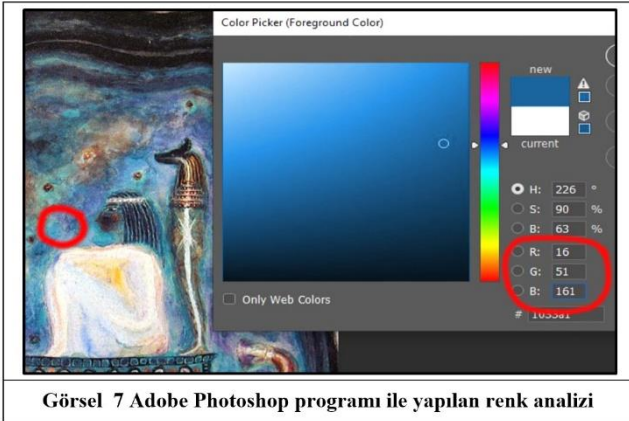
Görsel 5 , Kalmakoff, The Subterranean Voyage, 1911
95x95cm, Kontraçlak üzerine guaş boya

Kalmakoff hem içerdiği renklerle hem de dönemin özelliklerini taşıyan imgelerle Antik Mısır mitolojisi ve inanç sistemini canlandırmıştır. "The Subterranean Voyage" (yeraltı seferleri) ismini verdiği bu eseri guaş tekniği ile 1911 yılında yapmıştır. Objeleri tıpkı minyatür sanatında olduğu gibi perspektiften yoksun ve alan derinliği olmadan anlatmıştır. Objeler net sınırlarla birbirlerinden ayrılmıştır (görsel 5).

Görsel 6'da görüldüğü üzere Turkuaz tonlarıyla beraber, mısır mavisini biraz da ortama mistik bir hava vermek için özellikle arka planda kullanmıştır. Kalmakoff'un bir çok eserinde bu maviyi bir mistik ambiyans aracı olarak görmek mümkündür.



Mısır mavisinin RGB dijital renk skalasındaki koordinatı r16, g52, b166 şeklindedir. Pigments Through the Ages isimli çevrimiçi (URL 6) başlıktan analizi açıklanan mısır mavisi ile Kalmakoff'un The Subterranean Voyage isimli resminin fonunda yoğun olarak kullandığı mavi renkleri Adobe Photoshop programının renk analizi altında karşılaştırıldığında verdiği koordinat değerlerinin çok yakın oldukları görülmüştür (görsel 7). Kalmakoff, üstüne görünür kızıl ışın gönderildiğinde, kızıl ötesi ışın salınımı yapmak gibi çok ilginç bir özelliği de henüz keşfedilmiş bu mistik renk tonunu eserlerinde sıkça kullanmıştır.

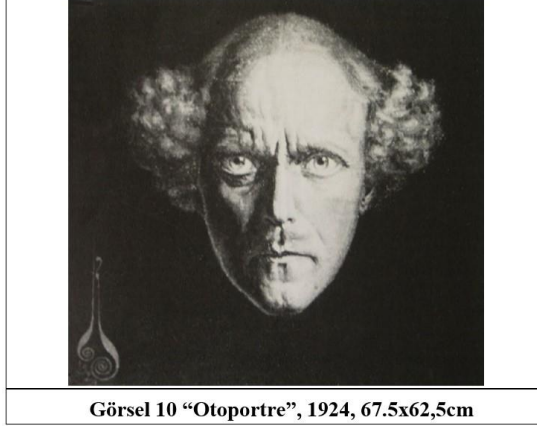


Antik Mısır mitolojisine göre, çakalların mezarlar etrafında dolaşması nedeniyle, çakal başlı Anubis (görsel 8) ölümlle beraber anılır. Anubis Mısır mitlerindeki varlıklar arasında en korkutucu olanıdır. Ölen kişi diğer dünyada yargılanırken Anubis de oradadır. Anubis diğer dünyada ölümler kentinin efendisidir (İkram, 2015, s.78). Kalmakoff tinsel bir huşu içinde ölümün karanlık tüneline kayıkla ilerleyen kişinin bu ahiret yolculuğunda, Anubisin arkasında onu desteklemekte, korumakta olduğunu anlatmaktadır sanki. Kalmakoff'un, Antik Mısır döneminde sevilmeyen bu karanlık ve korkunç figürü, Anubisi, zıt anlamıyla kullandığı, yani koruyucu ve destekleyici olarak, iyi bir karaktermiş gibi göstermeye çalıştığı düşünülmektedir.



Görsel 9 “The Triumph Of Man”, 1927, küyb
155- 85cm, Héliodore Fortin Şapeli, Metz

Yazar Héliodore Fortin, Fransa'nın Metz şehrinde kendisine yaptırdığı Fortin şapeli için Kalmakoff'dan resim yapmasını ister. Kalmakoff şapele 24 adet, her birinde bir figürü anlattığı kıyamet temalı resimler yapar (Caruana, 2004, s.26). Şapele yaptığı 24 figürden en merkezi figürü firavundur (görsel 9) ve yoğun kontrastla büyüleyici ve görkemli anlatıma sahiptir. 1927 tarihli “155- 85cm” boyutlarında kontrplak üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan resminde, dikey kompozisyonda daireler çizen abartılı Firavun vücudu ve bulut formları, yoğun bir ton kontrastlığıyla anlatılmıştır. Kürede Mısır mavisi kullanılsa da resmin genelinde alev renkleri hâkimdir. Oturuşu, hükmeder bakışı ve alev gibi yanan saçları ile firavuna tanrısallık atfetmiştir. Başını hale gibi sarmış Piramit, firavuna hem bir kutsiyet atfetmekte hem de gücünün kaynağı olarak gösterilmektedir. Sanatçının, antik Mısır inançlarından çok etkilendiği de görülmektedir. İlginçtir ki Kalmakoff bir çok resminde olduğu gibi bu resmindeki firavun figüründe de kendi yüzünü (görsel 10) kullanmıştır.



Görsel 10 “Otoportre”, 1924, 67.5x62,5cm

Sanatçının, geleneksel minyatürlerde kutsal kişilerin başında kullanılan yuvarlak hale yerine, Firavunda kullandığı piramidal haleye bakılacak olursa, dairenin simgelediği tinsellik karşısına, piramidin üçgen materyalizmini, reankarne ile dünyeviyat bağımlı konduğunu göstermektedir.

Gökkuşağını kendine taht yapmış firavun bir elinde de küre tutmaktadır. Kalmakoff o kürenin dünya olduğunu söylemiştir. Mavi yanan gözleri ve kırmızı dalgalı saçları, on iki alevle taçlanmış üçgen bir hale tarafından çevrelenmiştir. Gizemli şifrelerin çoğu açıkça görünür: Alevlerin her birinde bir tane ve etrafındaki parlak ışıklarda on iki tane daha. Bunlar, yine de anlamı gizemini koruyan, Kalmakoff'un da hakkında yorum yapmadığı simgelerdir. Şapele yapmış olduğu 24 figürden 12 si şeytan figürüdür ve merkezdeki firavun figüründe kullandığı bu 12 simge her şeytanın başının üzerindeki işaretlere karşılık gelir (Caruana, 2004,s.26,27).

Burada ısrarla Kalmakoff'un 12 rakamı üzerinden simgelerini oluşturması 12 rakamının kullanıldığı yerleri hatırlama ihtiyacı doğurmuştur. Geçmişten bugüne kullanılmış ve kullanılmaya devam eden 12 Ay ve 12 Burç vardır. Türk Uygarlıklarının ve Çin'in de kullandığı takvim 12 hayvandan oluşur. Hz. İsa'nın yeni ahitte sıkça anlatılan 12 havarisi vardır. Yine eski ve yeni ahitlerde 12 pınardan bahsedilmektedir. Aynı zamanda Kuran-ı Kerim'e göre Hz. Musa, Mısır'da asasını yere vurduğu zaman, 12 pınar fişkırmıştır. "Değneğini şu taşa vur dedik; oradan on iki pınar kaynadı. Her bölük, su içeceği yeri öğrendi" (Bakara 2/60).

Kalmakoff burada figürleriyle Firavuna odaklanmış ve antik Mısır inançlarına ve simgelerine öykünmüştür

Anlatımın Mısır'a ait olması ile ateş, simgeler ve şeytanların 12 adet olması, Mısır'da geçen Hz Musa kıssasına gönderme yapmış olma ihtimalini güçlendirmektedir. İyiliği temsil eden Musa Peygamberin 12 pınarına karşın, kötülüğün temsili firavunun 12 ateşe sahip olması araştırmalarımız içinde, Kalmakoff'un karşıtı yücelten anlatımına en yakın olduğu düşünülen açıklamadır.

Ezoterizme göre, ezoterik bilgiler, yani hakikatler ve sırlar, herkese açıklanmamalı, ancak belli eğitimlerden geçip o bilgileri almaya hak kazanmış, layık olmuş kişilere belirli bir zaman içerisinde derece derece açıklanmalıdır. Kimseye, değerini ve anlamını anlayamayacağı böyle bilgilerin verilmemesi gerektiği gibi, kimseye kaldıramayacağı, taşıyamayacağı bilgi de verilmemelidir. Çünkü taşıyamayacağı bilgi, kişiye bir yarar vermeyeceği gibi, zararlı da olabilir. Bu bilgiler belirli semboller ve alegoriler vasıtasıyla aktarılır. Yüksek bilgiler insanlara anlayış düzeylerine göre ve anlayış düzeylerinin ilerlemesine göre derece derece açılan bir sembolizme bürünmüş şekilde verilir (URL 7). Bu durum Okültizm (kara büyücülük, müphemcilik) içinde de geçerlidir. Caruana (2004, s:27)'a göre tamamen çözülememiş garip ikonografisi, belki de bu yüzden bugün hâlâ gizemini korumaktadır

2.2. Kalmakoff'un Eserlerinde Mezopotamya Etkileri

Tarihi Sümerlere kadar dayandığı düşünülen 6 kanatlı dişi tanrıça mitine ait eserlere Hitit uygarlığında da rastlanmaktadır.



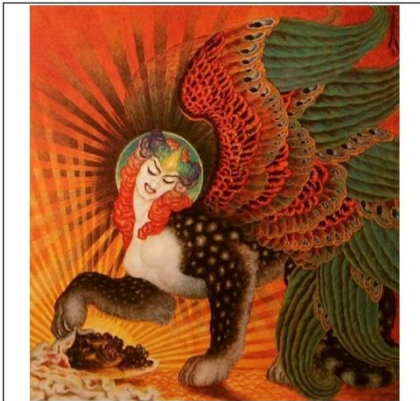
Görsel 11 Altı Kanatlı Tanrıça rölyefi,
9-10.yy, 69 × 37 × 23 cm Bergama Müzesi, Berlin

Hititlere ait altı kanatlı bazalt tanrıça rölyefi (görsel 11), Suriye'nin kuzeyinde, MÖ 9. yy'ın sonlarında Asurlar tarafından fethedilen, Guzana olarak bilinen küçük, bağımsız bir şehir devletinin başkentine aittir. Berlin'e kaçırılan sayısız anıtsal buluntu 2. Dünya Savaşı sırasındaki bombardımanlarda ağır hasar görmüş, sonradan birçoğu restore edilerek 2011 yılında Berlin Bergama Müzesi'nde sergilenmeye başlamıştır. (Aruz ve Ark.2015: s.52)

Figür ressamın diğer eserlerine göre daha geniş, daha ağır, daha hacimli ve daha belirgindir (görsel 12). Burada karakteri Yunan ve Mısır sfenkslerinden ayıran özelliği, altı tane kanada sahip olmasıdır. Yukarıda da ifade edildiği gibi, altı kanatlı sfenks geç Hitit dönemine aittir. İlginç bir şekilde Kubadabad Saray kazılarında ortaya çıkartılan sfenks figürlü çiniye de (görsel 13 soldaki çini), altı kanadı olmasa dahi, gerek başındaki hâlesiyle, gerek sol ayağı yere basar, sağ ayağı göğsüne çekik durumda oluşuyla ve gerekse başın hafif eğik hareketiyle oldukça benzerlik taşımaktadır.

Orta Asya Türk mitlerinde koruyucu olduğuna inanılan sfenksin, dünyada sadece Orta Asya Türklerince benekli bir vücut ile tasvir edilmesi (görsel 13, sağdaki çini) bu bakımdan dikkat çekicidir. Yalnız Orta Asya mistisizminde “benek” tılsımın sembolüdür. Bu figür Uygur sanatında, hatta Selçuklu İslam minyatür ve seramiklerinde bile bolca anlatılmıştır (Yılmaz, 1999:452). Bu efsanevi hayvanın vücudundaki ve kanatlarındaki benekler, Kalmakoff’un figür anlayışındaki temelini, Orta Asya’nın koruyucu tılsımlarla bezenmiş ezoterik dünyası ile bağlantısını düşündürmektedir. Kalmakoff’un bu eserinde de aslan vücutlu figürün benekleri vardır. Başlarındaki Selçuklu sultanlarının tacına benzeyen taç da hakimiyetin sembolüdür (Yılmaz, 1999, 463). Kalmakoff’un kadın başlı sfenksinin başında da benzer bir taç bulunmaktadır.

Kalmakoff’un elinde kötücül olarak anlatılması, sanatçının birçok resminde yaptığı gibi burada da Doğu’nun yücelttiği kadın figürlerini, karşıt anlamda ele alma çabasını ortaya koymaktadır. Kalmakoff, bu tanrıça modelini avıyla zevkle oynayan şeytani bir yüz ifadesiyle anlatılmıştır. Dolayısıyla onun misojen anlatımlarını burada da görmek mümkündür. Sanatçının eserleri incelendiğinde, erkek suratlarının çoğunda kendi portresini kullandığından yola çıkarak, yerde Sfenks’in ayakları altında mask şeklinde vahşice ezilmekte olan yine kendi portresi olabilir.



Görsel 12 Kalmakoff, Salome Sphinx, 1928
60x65 cm Kontrplak Üzerine Guaj Boya



Görsel 13 Kubadabad Saray çinileri, sırüstü (sol) ve sıraltı (sağ),
Karatay Medresesi, Konya

Kalmakoff ile aynı dönemde yaşamış olan, Alman filozof Nietzsche’nin evlilik teklifini geri çeviren, büyük Alman şairi Rilke’nin şiirlerinde anlattığı aşkı ve Avusturya’lı psikanaliz Freud’nun çok açıkça hayranlık duyduğu Louise Andreas Salome, sıradışı bir kadındır" (URL 8). Salome döneminin Avrupa’sında kadının toplumdaki yerini 19. yy için oldukça cesur sayılabilecek şu ifadeleriyle açıkça göstermektedir:

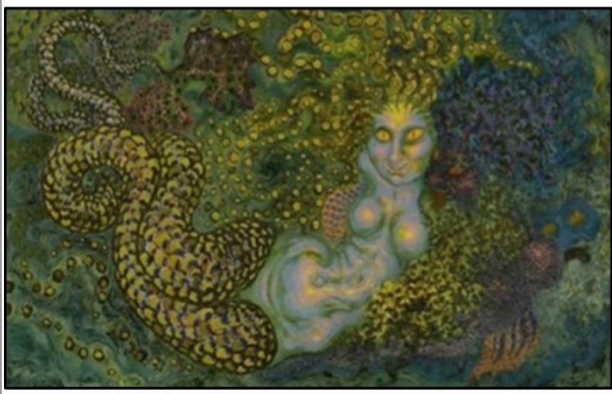
”Peki niçin? Niçin her iki durumda da kızın doğasını daracık bir kalıba sıkıştırıp, böylesine katı bir çerçevenin içine hapsedmeye kalkıştım, diye kendi kendine sordu. Kadınları salt insani zenginlikleri içinde kavramanın, hep cinsiyetleri açısından bakmaktan, hep yarı şematize ederek görmekten kaçınmanın bu kadar zor olması ne tuhaftı. İnsan kadınları ister idealize etsin ister şeytanileştirsün, her durumda erkeğe bağlı değerlendirip basitleştiriyordu. Belki de kadına adeta bir sfenks karakteri yüklenmesinin temelinde büyük ölçüde, erkeğinkinden hiç de geri kalmayan eksiksiz insanîyetinin bu ağır basitleştirmeyle örtüşmemesi yatıyordu” (Salome, 2016, s.35).

Misojen eğilimler içerisinde sanatını gerçekleştiren Kalmakoff’un “Salome Sphinx” ismini taktığı bu resmindeki acımasız karakterin, esere de adını veren ve döneminin mizojenist elitlerinin “femme fatale” olarak tanımladığı (URL 9) “Lou Andreas-Salomé” isimli psikanalist kadının sürreal bir tezahürü olduğu, hatta belki de Lou Andreas Salome’un “Feniçka” eserinden alıntılanan yukarıdaki ifadelerinden, özellikle “sfenks” kavramına vurgu yapmasından yola çıkarak, edebiyat diline karşı, çağdaşı Kalmakoff’un resim dilini kullanarak karşılıklı atışıkları düşünülmektedir.

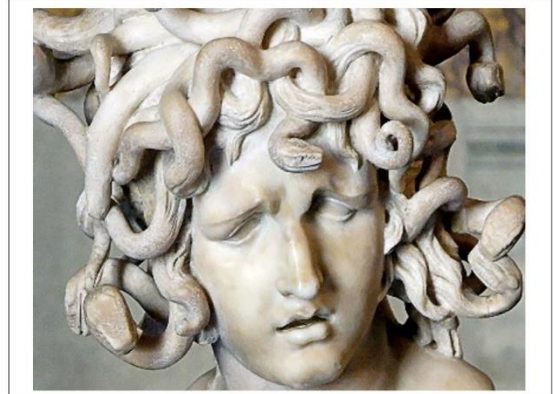
Kaynaklarda Kalmakoff’a ait ölçüleri 60x100 cm., tuval üzerine yağlıboya olan bu resmin (görsel 14) adı yok, sadece 1914 tarihi yazılıdır. Kalmakoff ürkütücü bakışlara sahip yılan vücutlu bir kadını anlatmış, ortamın ve yılanın zehrine ithafen yeşil tonlarını ağırlıklı olarak işlemiştir.

Bilindiği gibi dünyanın birçok yerinde yılan vücutlu kadına ait mitler bulunmaktadır. Grek mitolojisinde Medusa (görsel 15), Çin mitolojisinde Nü Wa (görsel 16), Pers ve Türk mitolojilerinde Şahmeran (görsel 17) isimle geçmektedir. Kalmakoff’un bunlardan hangisini çalışmış olabileceği düşünüldüğünde şöyle bir sonuca varılmaktadır. Kalmakoff’un figürüyle Şahmeran figürü karşılaştırılacak olursa, gerek kompozisyon, gerekse

duruşu, hareket ifadesi olarak Şahmerandan esinlenmiş olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Kalmakoff, anlatım tarzı olarak mitolojideki ve çeşitli dinlerdeki iyi figürleri kötü, kötülere de iyi bir karakter olarak göstermektedir. Yılan vücutlu kadın mitlerinde sadece Mezopotamya kültüründeki Şahmeran iyi bir figür olarak karşımıza çıkar.

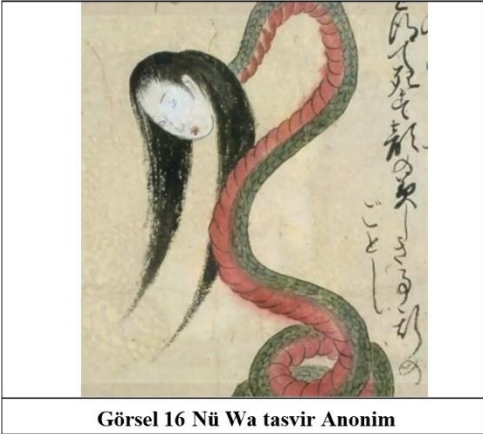


Görsel 14 Kalmakoff, 1914 TÜYB 60X100 cm

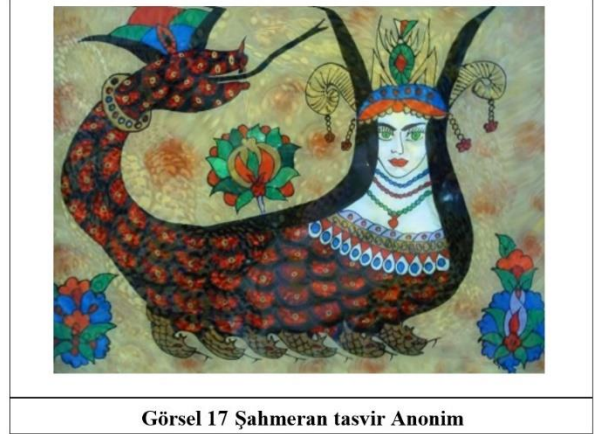


Görsel 15 Gian Lorenzo Bernini, Head of Medusa, 1630

Kalmakoff'un zıt hikâye anlatımı göz önüne alındığında kötülüğü yüzünden okunan bu karakterle Şahmeran'ı anlattığı düşünülmektedir.



Görsel 16 Nü Wa tasvir Anonim

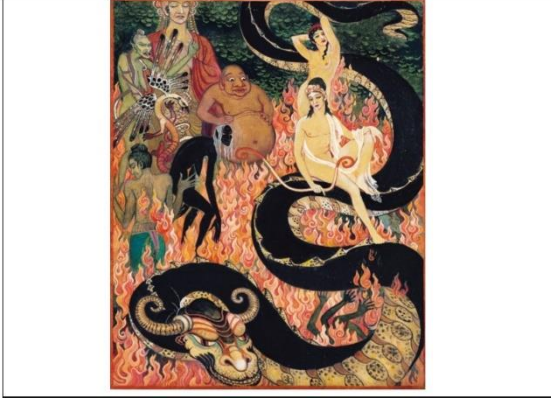


Görsel 17 Şahmeran tasvir Anonim

2.3. Kalmakoff'un Eserlerinde Çin Etkileri

Çin ejderhası, Çin mitolojisinde bulunan ejderha başlı, uçabilen bir yılan gibi gösterilen ezoterik bir yaratıktır. Çin ejderhaları geleneksel olarak, merhameti ve ihtişamın kudretini sembolize ederler ve özel olarak suyu, yağışı, fırtına ve seli yönetmek gücüne sahiptir. Ejderhalar ayrıca gücü, kuvveti ve buna layık olan insanların başarısını temsil ederler. Bununla birlikte Çin imparatoru imparatorluğun gücünü göstermek için ejderhayı simge olarak kullanmıştır. Qing Hanedanı döneminde de bu figür ulusal bayrağa eklenmiştir (Okay, 2018, s. 124).

Çin'in günlük konuşma dilinde, saygın ve ünlü insanlar ejderhayla, beceriksiz ve başarıları olmayan insanlar ise solucan gibi saygı gösterilmeyen varlıklarla kıyaslanmaktadırlar. (Okay, 2018, s. 125)



Görsel 18 Nikolai Kalmakoff, The Fiery Underworld
Kontrplak Üzerine Guaş, 32.5 x 20.5 cm.



Görsel 19
Gülen Buddha heykeli, Anonim

Kalmakoff'un The Fiery Underworld (Ateşli Yeraltı) isimli bu resminde (görsel 18) yoğun bir hareketlilik vardır. Hareketlilik figürlerden daha çok zeminde hâkimdir. Bu hareketliliğin en büyük sebebi de Kalmakoff'un birçok resminde kullandığı helezonik çizgilerdir. Öyle ki bir süre izlenildiğinde bu helezonik çizgiler halüsinatif şekilde harekete geçecek gibidir. Gözümüzü resmin içinde gezdirdiğimizde bu hareketliliğin resmin her yerine yayıldığı fark edilecektir. Kalmakoff bu resminde Çin'e ait olan sembolleri cehenneme benzer bir mekân içinde anlatmıştır. Burada Çin'in saygı duyduğu kutsal gördüğü, yücelik atfettiği Ejder gibi, Buddha (görsel 19) gibi figürler ateşler içinde tasvir edilmiştir. Ancak ateşler içinde olmalarına rağmen figürlerin yüzlerinde şaşkın, duyarsız, hatta hallerinden memnun bir ifade vardır. Buddha, yılan vücutlu ejderha ve yine Kalmakoff'un resimlerinde sıklıkla kullandığı çıplak kadın figürleri bu resimde cehenneme ait figürler olarak anlatılmıştır. Kalmakoff'a göre cehennem bu yaratıkları oraya aittir ve orada mutludur. Kalmakoff yüceltilen figürleri cehennem içinde tasvir ederek yine iyi kötü kontrastlığında yer değişikliğine gitmiştir.

2.4. Kalmakoff'un Eserlerinde Mehmet Siyah Kalem Etkileri

"Muhammed Siyah Kalem", gerçek adı bilinmese de eserlerinin çeşitli yerlerine attığı imzası bu isimle. Kâr-ı üstat Muhammed (Mehmet) Siyah Kalem. Çağı ve coğrafyası tarih içinde silinmiş bir ustadır. Zamanın yırtıcı pençesinden kurtulabilmiş bir dizi kaotik figürün yaratıcısı olan bu çizgi dışı nakkaşın yaşamı ile ilgili bilgiler maalesef yok denecek kadar azdır (Esin,2019,s.9). 15. yüzyılda Orta Asya, Türkmenistan, Mâverâünnehir civarında yaşamış olduğu düşünülmektedir. O zamanlardaki Doğu kültürünü, gündelik yaşamını resimlerinde kullanmış ve hem İslam kültürünün hem de Şamanlığın imgelerini eserlerinde yansıtmıştır (İpşiroğlu, 2018, s.35). Özellikle minyatür sanatına kendi yorumunu katarak resim sanatına yaklaştırması ve bunu bedenleri bozarak 20.yy ekspresyonizm ve sürrealizm gibi sanat anlayışlarına benzer sıra dışı bir üslupla anlatması onu sadece bir sanatçı değil, bir ekol haline getirmiştir. Siyah Kalem sadece insan ve gündelik hayatı anlatmakla kalmaz, fizikötesi varlıkları ve demonları da eşsiz bir hareketlilik içinde betimlemektedir. Bu demon biçimleri incelendiğinde, -ki Kalmakoff da bu figürleri çok benzer bir üslupla resimlerinde sıkça kullanmıştır- İpşiroğlu'nun da (2016, s.36) dediği gibi Şamanizmle doğrudan ilgili olduğu görülür. Tuva Türk Kamlığında (Şamanizmde), Erlik Han isimli varlık, Türk Tengrist inancında, yeraltı tanrısı ve gök Tengrisinin yardımcısı, ilâhi dinlerdeki şeytana tekabül eden Orta Asya Türk ezoterizmindeki kötülük simgesidir (Bapaeva, 2013, s. 37). Siyah Kalem'in iblisleri, yeryüzü ile yerin altı arasında mekik dokuyan, insan varlığının karşı kıyısını temsil eden, iyi ve kötüyü birbirinden ayırmayan tam tersine birbirine bağlayan gerçeklik dengesinin minyatürlerdeki ağırlık noktasını oluştururlar. Siyah Kalem, Kalmakoff gibi kötülüğü yücelten bir anlatım sunmasa da, yeraltının ve kötülükler dünyasının efendileri, iblisleri, derviş gruplarıyla bir arada anlatmıştır. Kalmakoff da yeraltının kötücül figürlerini, mistik kimselerle, din adamları ya da yüce görülen figürlerle bir arada kullanmıştır.

Türkistan çeşitli kültürlerin karşılaştığı bir yerdir. Burada Müslümanların dışında Brahmanlar, Buddhistler, Şamanistler ve Hristiyanlar yaşıyorlardı. Halkın etnik yapısı da karışıktı. Bütün bu özellikler Siyah Kalem resimlerinde açıkça görülür. Türkistan tarihinde göçebe bozkır boyları, özellikle 12. yüzyılda buraya gelenler (Kara Hitaylar) büyük rol oynamışlardır. Bunların getirdikleri pagan töre ve gelenekler, mitler ve söylenceler burada kök salmış ve uzun süre varlığını koruyabilmiştir. Siyah Kalem resimlerinde işlenen konular bu bakımdan da ilginç belgeler niteliğindedir. (İpşiroğlu, 2018, s.37). Siyah Kalem'in eserlerinde anonim anlatımın aktörleri hikâyeyi bize aynen canlandırırken, Kalmakoff aynı anlatımı hikâyeye üzerinde oynayarak bize anlatır. Her ikisi de gerçek figürlerin yanısıra masalsi figürlere de yer vermiştir. Siyah kalem resimlerindeki

demonlarla Kalmakoff'un resimlerindeki şeytan figürleri oldukça benzerlikler taşımaktadır (görsel 20 ve 21).



Görsel 20 Kalmakoff'un Necisin Kadınları resminden ayrıntı



Görsel 21 Siyah Kalem'in demonlarından detay, düzenleme

Kalmakoff'un "Necisin Kadınları" isimli resminden bir ayrıntı olan Görsel 20'de şeytani figürlerin yüzlerindeki çizgilere dikkatlice bakıldığında adeta Siyah Kalem'in demonlarının (görsel 21) yüzlerindeki çizgiler gibi gözlerde başlayıp şakaklardan yukarı, elmacık kemiklerinin üzerinden de aşağı akmaktadır.

Hiçbir şey hiçten çıkmaz, her eser, sanat tarihinin oluşturduğu zincirin bir halkasıdır. Kalmakov'un sanatını da tıpkı Siyah Kalem gibi belli bir kültürün geleneğine bağlı olarak görmek neredeyse imkânsız olup, esinlenmelerin olduğu gerçeği yadsınamaz. Kalmakoff somut gerçekçi ve figüratif resimler yaptığı dönemlerde sürrealist çalışmalar da yapmıştır. Yani hayatının belli dönemlerinde belli bir türe odaklanmıştır denilemez. Ancak özellikle daha genç dönemlerinde yaptığı resimleri boyama, kompozisyon ve anlatım olarak Siyah Kalem'in resimleriyle bir hayli benzerlik taşımaktadır. Doğu'ya bilhassa bu coğrafyalara olan ilgisi Siyah kalem'den etkilenmesini sağlamış olabilir. Kalmakov'un resimlerine göz attığımızda tıpkı siyah kalem gibi animist bir anlatım söz konusudur. Her iki resimde de hareketin iç dinamiği, figürlerin belli bir anlatı örgüsü bağlamında anlam kazanabileceklerini açıkça göstermektedir (görsel 22 ve 23).



Görsel 22 Kalmakoff, Les Trois Nègresses
1912 tüyb 130,5 x 210 cm



Görsel 23 M. Siyah Kalem, Dans Eden Demonlar
15.yy, Topkapı Sarayı, Fatih Albümü, İstanbul

Les Trois Nègresses (Üç Siyahıçe) resminin orijinini inceleme imkânı olmadığından ve mevcut dijital kopyanın çözünürlüğü düşük olduğundan, sanatçının fırça vuruşlarıyla izlediği çizgileri ortaya çıkarabilmek ve daha net gözlemleyebilmek için Photoshop'ta exposure (pozlama) işlemi yapılmış, sert vuruşlar nispeten ortaya çıkarılmıştır (görsel 24). Ortaya çıkan bu vuruşlar incelendiğinde çizgilerdeki hareket, tıpkı Siyah Kalem'in resminde (görsel 25) olduğu gibi altında kemerlenerek, kaş formuna dönüşmekte, şakaklardan, elmacık kemiklerinden, yanaklardan aşağıya katman katman paralel çizgiler halinde akmaktadır.



Görsel 24 Kalmakoff, Les Trois Nègresses, Yüz detay



Görsel 25 Siyah Kalem Kavga eden demonlar(Detay)

Aynı çizgisel katmanlaşma, görsel 26 ve 27 de de görülür. Kaldı ki kıyafetin formunun bile aynı yöntemle verilmiş olduğu görülür. Bu detay durağan figürlere yoğun bir hareketlilik kazandırmıştır. Dahası, figürlerin suratları incelendiğinde neredeyse birbirinin aynı olan acılı ifadenin, benzer bir biçimsel anlatımla gerçekleştirildiği dikkati çeker.

Görsel 26 Kalmakoff, The Death, portre detay
36x25cm Regional Art Gallery Vologda, RusyaGörsel 27 Siyahkalem, İnsan Kaçıran Demon
Portre detay 16x27,6 cm Hazine 2153, s.101a

“The Death” isimli resmin bütününe bakıldığında da üslup bakımından doğunun minyatür üslubunda olduğu gibi süslemeci bir anlayışla, yalın renklerle ve tonlamalara girilmeksizin, perspektif ve ufuk çizgisi olmadan biçimlendirilmiştir. Bu çalışmasında ve diğer pek çok eserinde karşımıza çıkan iki boyutlu siyah lekese vurgular, yine doğu minyatürlerine özgü bir plastik özelliktir. Ayrıca Kalmakoff’un bu resminde, diğer birçok resminde olduğu gibi tüm yüzeyi detaylıca doldurması, onun “Horror Vacui” yani boş alan korkusunun olduğunu düşündürmektedir. Bu, aynı zamanda Doğu sanatına özgü bir anlayıştır. Kalmakoff korkuyu sevmekle kalmayıp aynı zamanda yaşayan ve eserlerinde yansıtan bir ressamdır (görsel 28).

Görsel 28 Kalmakoff, The Death 1913
Tüyb 80x63cm Regional Art Gallery Vologda, Rusya

SONUÇ

Efsaneler ve mitler içeriklerine bazı sembollerin gömüldüğü ezoterik bilgi ve şifreler taşımaktadırlar. Bu bilgileri buldurmasalar zaten zaman içinde kaybolurlar. Mit ve efsaneler yayılarak kulaktan kulağa söyleneğeldikçe, anlatıcının anlamış olduğuna bağlı olarak, detaylarda ekleme ve çıkarmalar yapılmaktadır. Bu sayede zaman geçtikçe, herkesin anlayabileceği, kolay ve keyifli parçalar yüzeye çıkmakta, efsanede geçen ezoterik mesajlar, simgeler içerisine gömülmektedirler. Üzerinde dikkatlice düşünmeyip araştırmadıkça, içindeki gerçek şifreler kaybolarak, zamanla fantastik bir masala dönüşmektedirler. Bu bakımdan Kalmakoff'un anlattığı hikayelerindeki figürlere, bir masal kahramanı betimlemeleri ya da sıradan sürrealist eserler olarak değil de içerdiği görsel detaylardan yola çıkarak bakılmış, döneminin içinde anlattığı konuların orjinlerine yönelik bir araştırma yapılmıştır. Bu araştırmalar ilginç bir şekilde sürekli Doğu'nun kadim karakterlerini işaret etmiştir. Fantastik gerçekliğin içinde kaybolmadan, sanatçının işlediği her parça detaylıca incelendiğinde, doğunun figürleri, hatta sanat üslupları karşımızda belirlemektedir. Sanatçının resimlerindeki ürkütücü yanın simgelerine de sirayet ettiği görülmektedir. Gerek Mısır ezoterizmine ait imgeleri, gerek Mezopotamya'nın mistik kahramanları, gerekse Asya'nın tanrıları ya da şeytanları, Kalmakoff'un eserlerinde izleyicilere poz vermektedir.

Kalmakoff'un zihninin, daha çocukluk yıllarında ailesi tarafından ezoterizm ve mistisizm adına çeşitli karanlık gizemlerle donatılmaya çalışılmış olmasının etkisi eserlerine de yansımıştır. Sanatçı dışavurumcu eserlerini ürkütücü bir fantastik gerçeklik ile oluşturmuştur. Eserlerinde kullandığı figürler her ne kadar irite edici olsa da, garip bir şekilde kendine çeken tarafıyla izleyicide ambivalans bir etki uyandırmaktadır.

İnsan gözünün renk algı sınırlılığı ve yanılma payı göz önüne alınarak, araştırmada azami objektifliğin sağlanabilmesi için sanatçının bazı eserlerinde bilgisayar destekli renk analizleri yapılmıştır. Bunun sonucunda, Mısır ezoterizmine ait figürleri ve mistik Mısır Mavisini sanatçının profesyonel bir renk analiz yeteneği ile eserine yansıttığı görülmüştür.

Sonuç olarak Kalmakoff, doğu kültürünün birçok bölgesinden inanç kavramını inceleyen, şeytan- tanrı kavramlarını minyatüre özgü bir üslupla anlatan sanatçıdır. Yer yer Hint renkçiliğini, yer yer de geleneksel Uygur, Çin ve Japon renk yalınlığını kullanmıştır. Kalmakoff doğunun tanrılarını kötücül olarak ve şeytanlarını da tanrısal bir üslupla anlatmıştır. Onun resimlerinde insanlığı kontrol eden, insanlığa yol gösteren karakterler genellikle doğunun kötü olarak benimsediği karakterlerdir. Doğu Mitlerinde iyi olarak anlatılan, mesela Avrasya'da koruyucu olduğuna inanılan Sfenks figürü, Mezopotamya mitlerinde iyi bir karakter olan Şahmeran, Asya'da rahipler, brahmanlar ya da Budha gibi tanrısal karakterler ise, Kalmakoff'un resimlerinde miskin, şaşkın, sapkın ya da kötücül bir figüre dönüşmüştür. Yine kadın da doğunun kadim mitlerinde ve kültürlerinde yüceltilirken, Kalmakoff'un elinde şerrin odağı olarak anlatılmıştır. Hakkında bununla ilgili bilgi bulunamamış olmakla birlikte Kalmakoff belki, kadın düşmanlığını bir manifestoyla duyuran karanlık kişilik Rasputin'in şeytani tarikatından, belki de döneminin Avrupa'sında yükselen feminizm hareketlerine karşıt mizojen eğilimlerden etkilenmiş olabilir.

Kalmakoff hem Doğu kültlerine aşırı bir ilgi duymuş, hem de iyi ile kötüyü yer değiştirerek anlatmış, adeta insanların yüceltiği kavramlara protest bir yaklaşım sergilemiştir. O resimlerinde doğu mistisizminin tanrılarını ve ezoterizminin karanlık ve korkutucu yanlarını, kadın figürleriyle aynı kompozisyonda yoğun bir simgesel anlatımla birleştirmiştir.

İki boyutlu biçimlendirilmiş koyu lekesel vurgular ve horror vacui etkisi de doğu sanatlarına özgü üslupsal özelliklerdir. Kalmakoff'un resimlerinde, 15. yy' da Türkmenistan dolaylarında yaşadığı düşünülen gizemli sanatçı Mehmet Siyah Kalem'den de izler bulunduğu görülmüştür. İlginç bir şekilde figürlerin biçimsel özellikleri ve hareket ifadeleri ile çizgileri kullanma şekli Siyah Kalem'in üslubuyla oldukça benzerlik göstermektedir. Görünen o ki; 1910 yılında yapılan Münih Sergisi'yle yeniden, bu kez Avrupa'da gün yüzüne çıkan Siyah Kalem resimleri Kalmakoff'u da etkilemiştir. Mısır mavisini sanatçının eserinde belirlemek için renksel analiz amaçlı kullanılan dijital yöntemlere Siyah Kalem'in eserlerindeki biçimsel benzerlikleri yakalamak için yine başvurulmuştur. Kalmakoff'un "Les Trois Nègresses" isimli eserindeki demonun portresine photoshopta "exposure" işlemi yapılmış ve sanatçının tuval üzerindeki sert fırça vuruşları belirginleştirilmiştir. Bunun sonucunda Siyah Kalem'in demonunun portresi ile aynı çizgisel ifadeleri taşıdığı görülmüştür. Türk minyatürlerindeki bezemeci üslup da sanatçının birçok eserinde gözlemlenir. Kalmakoff'un köklü Türk kültürünü de içinde barındıran doğuya bakışı daha önce ve sonrasında yaşamış birçok batılı sanatçı gibi kurmaca bir oryantalist pencereden değil, inanç sembolizmi perspektifindedir. Sanatçı her ne kadar nevi şahsına

münhasır bir anlatıma sahip olsa da, doğuya ait olan figürleri ve sembolleri fazlasıyla içselleştirmiş olduğu, eserlerindeki detaylarda göze çarpmaktadır.

Kalmakov'un eserlerinde Doğu'nun mistik ve ezoterik düşüncelerinin etkisi gerek simgelerle, gerek renkle, üslupla, gerekse zıtlıklarla anlattığı hikâyelerinde açık bir şekilde kendini göstermiştir.

KAYNAKÇA

- Arik, R. (2001). *Kubadabat Sarayı*. İş Bankası Yayınları.
- Aruz, J., Graff, S., Rakic, Y. (2015). *From Assyria to Iberia: Crossing Continents at the Dawn of the Classical Age*. New York: The Metropolitan Museum of Art Pub.
- Caruana, L. (2004). *The Forgotten Visionary, Visionary Revue*. Paris.
- Eastaugh, N. (2013). *Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historic Pigments*. Roudledge Publishing House.
- Esin, E. (2019). *Cinlere Ayna Tutan Nakkaş*. Kırmızı Kedi Yayınları.
- Ikram, S. (2015). *Death and Burial in Ancient Egypt*. The American University Cairo Press.
- İnternet: <http://visionaryrevue.com/webtext3/k.gal1.html> çevrimiçi kaynaktan 01.01.2020 tarihinde erişilmiştir. (Görsel 1,3,5,14)
- İnternet: <http://visionaryrevue.com/webtext3/k.gal2.html> adresinden 09.12.2019 tarihinde erişilmiştir. (Görsel 2,9,10,28)
- İnternet: <http://visionaryrevue.com/webtext3/k.gal3.html> (Görsel 12,18) çevrimiçi kaynaktan 01.12.2019 tarihinde erişilmiştir.
- İnternet: <https://art.thewalters.org/detail/26585/slab-with-six-winged-goddess/> adresinden 08.01.2020 tarihinde erişilmiştir. (Görsel11)
- İnternet: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Anubis_standing.svg adresinden 08.12.2019 tarihinde erişilmiştir. (Görsel 8)
- İnternet: <https://tr.stockfresh.com/image/482713/smiling-buddha> adresinden 15.02.2020 tarihinde erişilmiştir. (Görsel 19)
- İnternet: <https://www.tarihli-sanat.com/mehmet-siyah-kalem/> adresinden 08.01.2020 tarihinde erişilmiştir. (Görsel 21,23,25,27).
- İnternet: <https://www.turncoatleather.com/color-egyptian-blue> çevrimiçi kaynaktan 03.02.2020 tarihinde erişilmiştir. (Görsel 4)
- İpşiroğlu, M. (2016). *Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem (3. Baskı)*. Yapı Kredi Yayınları.
- Janly, B. (2013). *Tuva Şamanizmi*. Kömen Yayınları.
- Lou Andreas S., (2016), *Feniçka*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Okay B., (2018), *Çin Medeniyeti: Tarih, Kültür, Edebiyat, Felsefe*, İstanbul: Kesit Yayınevi,
- TDV *İslâm Ansiklopedisi*, (2010), İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.
- URL 1: *Ezoterizm*, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ezoterizm>. Erişim Tarihi: 25-02-2020.
- URL 2: *Mistisizm*. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Mistisizm>. Erişim Tarihi: 25-02-2020.
- URL 3: *Triumph of Passion*. <https://athingofoddness.wordpress.com/2016/11/02/the-triumph-of-passion-nicholas-kalmakoffs-temptresses-and-demons-artists-of-the-weird-world-1>. Erişim Tarihi: 16-03-2020.
- URL 4: *Nicholas Kalmakoff*. <https://www.fiammettamarina.com/nicholas-kalmakoff-lartista-che-vedeva-il-diavolo> Erişim Tarihi: 16-12-2019.
- URL 5: *Hidden Works of Nicholas Kalmakoff*. <https://cvltnation.com/prolific-hidden-works-nicholas-kalmakoff/> Erişim Tarihi: 09-12-2019.
- URL 6: *Egypt Blue*. <http://www.webexhibits.org/pigments/indiv/recipe/egyptblue.html>. Erişim Tarihi: 12.12.2019.
- URL 7: *Ezoterik*. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ezoterik>. Erişim Tarihi: 15-04-2020.
- URL 8: *Lou-Andreas-Salome*. <https://www.britannica.com/biography/Lou-Andreas-Salome>. Erişim Tarihi:14-04-2020.
- URL 9: *The Femme Fatale* <http://www.psychomedia.it/jep/number14/mazin.htm>, Erişim Tarihi: 12.12.2019.
- Yılmaz M., (1999), *Anadolu Selçuklu Saray ve Köşklerinde Kullanılan Figürlü Çinilerin Resim Sanatı Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

SANATIN GELECEĞİ VE GELECEĞİN SANATI*

The Future of Art and Art of The Future

Hatice KARADOĞAN¹

ÖZET

ABSTRACT

20. yüzyıl ve sonrasında yaşanan siyasi, ekonomik değişim ve teknolojiadaki gelişmeler; toplumların kültür ve sanatında değişim ve dönüşümlere neden olmuştur. S.S.C.B. ve Doğu Bloku'nun dağılmasından sonra Batı Avrupa ve Amerika bütün ülkeleri kapitalist sistemin içine dâhil etmeyi amaçlayarak ve küresel emperyalizmin amacı doğrultusunda büyük çabalar sergilemektedir. Küresel sanat adı altında bir sanat piyasası oluşturulmakta ve sanat ürün olarak tüketiciye sunulmaktadır. Gelişmiş kapitalist ülkeler, sanatı çeşitli küresel projelerle desteklemekte ve az gelişmiş ve gelişmekte olan ülke sanatını da, bu projelerle kendi sanat etkinliklerinin içine dâhil edip, ekonomi içine çekmektedirler. Böylece Küresel ekonomik planların etkisi ile sanat bir pazar olgusu ile karşılaşmakta ve yerel, kültürel değerler bu etkileşim içinde değişmekte ve yitirilmekte ya da benzer eserlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.Özgünlük, yerellik ve ülkelerin sanat kültürleri saflığını yitirmektedir. Ayrıca, iletişim endüstrilerinin gelişiminden dolayı sanat hızlı ve eş zamanlı olarak sanatçı ve sanat izleyicisine ulaşmakta ve etkilemektedir. Sanatta gelecek, her zaman yeni olma anlayışı, yeni bir tarihsel başlangıç ve şartırtıcı, şok edici beklentiler, radikal değişiklikler gibi genelde ütopyik beklentilerdir. Günümüz sanatı apolitik bir sanattır. Çünkü küratörel ve küresel amaçlı çalışmalar yapılmaktadır.Bu durumda sanatta beklenen radikal değişimleri gözlemlemek zor görünmektedir.Bu özgür olmayış sanatta bir patlamaya gebe dir.Günümüzde sanatın, özelleştirilmesi, finansallaşması, endüstrileşmesi ve iletişim teknolojileriyle kaynaşması sonucu özerkliğini yitirmektedir.Sanatsal gelişmelere bakıldığında, gelecekte sanatın yeni Küresel politika, proje ve teknolojilerinin eseri olacağını göstermektedir.

In twentieth century and after wards, developments in politics, economy and technology changed the perception of art and culture in societies. After breakdown of Soviet Union and Eastern Bloc, the United States and Western Europe would like persuade all states to be part of capitalist world. In relation to the capitalist system a new sector, which might be called as art market, has been created. In this sector, art has been sold as a product. Developed capitalist countries are supporting the world of art by various global projects and incorporating arts of underdeveloped or developing countries into their own artistic activities. Thus, with the impact of global economic plans, art meets a market situation and local, cultural values are changing and disappearing in this interaction, or cause similar works to emerge. Its originality, locality and different countries' artistic cultures are losing their purity and authenticity.In addition to these facts, art can influence as it reaches rapidly and simultaneously to both artists and art audition due to the progress of the communication industry.The future in art is generally formed upon utopian anticipations such as constant innovation, a new historical beginning, surprising or shocking expectations and radical changes. As curatorial activities and globalizing organizations are carried out, today's art comes out to be an apolitical art. Due to this state of things, it seems difficult to observe radical changes as it is expected from the art. This unfreedom of art may lead to an imminent explosion. Currently, art is losing its autonomy and liberty, as it is being more and more financed, privatized, industrialized and merged with communication technologies. Considering the artistic progression, it is seen that art may be a product of global politics, projects and technologies in the future.

Anahtar Kelimeler: Teknoloji, politika, küresel sanat

Keywords: Technology, policy, global art

EXTENDED ABSTRACT

In twentieth century and afterwards, developments in politics, economy and technology changed the perception of art and culture in societies. After breakdown of Soviet Union and Eastern Bloc, the United States and Western Europe would like persuade all states to be part of capitalist world. In relation to the capitalist system a new sector, which might be called as art market, has been created. In this sector, art has been sold as a product. The future in art is generally formed upon utopian anticipations such as constant innovation, a new historical beginning, surprising or shocking expectations and radical changes. The art is currently being transformed in search of this innovation and this adventure seems endless. Art cannot act alone in this adventure; it takes form along with economic, political, technological and social developments while it contributes to cultural values by generating itself. The factors that determine the present Global Art are Modernism, Postmodernism and Contemporary Art and they are identical. Modernism is focused on the concept of contrast, Postmodernism on popular culture and consumption, yet Global Art is more market-oriented. Developed capitalist countries are supporting the world of art by various global projects and incorporating arts of underdeveloped or developing countries into their own artistic activities. Thus, with the impact of global economic plans, art meets a market situation and local, cultural values are changing and disappearing in this interaction, or cause similar works to emerge. Its originality, locality and different countries' artistic cultures are losing their purity and authenticity. Moreover, instead of reacting directly to the capitalist invasion, they appreciate the situation and benefit from the opportunities enabled by creating and exhibiting according to preset schemes. The Occidental and American art policy ensures that opportunities enabled by global networking and communication are simultaneously followed at all corners of the world. Basically understood as the globalization of capital, the globalization influence artists and the art audience by enhancing new settings, participations, and collaborations within world of art. In our day, national identities and ideologies are replaced by global art and global artist identities. As non-Occidental artists, critics, ethnic identities, sex and racism were present in the art market of 90's, these discriminations do not exist anymore as artists travel around the world and perform their art by holding exhibitions participating to biennials. Inequality continues in the art market. Besides, injustice also reigns in the art market. Curatorial institutions and curatorial exhibitions that emerged with contemporary art are new forms of global art market. Concepts such as curator, art critic, art collections and art aesthetics are concepts that belong to the contemporary art. In curatorial exhibitions, curators' conceptual practice aims for attracting the art audience and creating an art market. These concept exhibitions have a scheme that hinders artist's freedom and originality. Furthermore, instead of traditional arts such as painting or sculpture, new art fields such as performance, video art, digital art and abstract sculptures have appeared as technological advancements structure art by the choice of technique and material. In addition to these facts, art can influence as it reaches rapidly and simultaneously to both artists and art audience due to the progress of the communication industry. Activities, performances and works are shared via media, Internet and other sharing platforms as they appear in virtual museums, galleries, international contemporary exhibitions, biennials, triennials and art fairs. The future in art is generally formed upon utopian anticipations such as constant innovation, a new historical beginning, surprising or shocking expectations and radical changes. As curatorial activities and globalizing organizations are carried out, today's art comes out to be an apolitical art. Due to this state of things, it seems difficult to observe radical changes as it is expected from the art. This unfreedom of art may lead to an imminent explosion. Currently, art is losing its autonomy and liberty, as it is being more and more financed, privatized, industrialized and merged with communication technologies. Considering the artistic progression, it is seen that art may be a product of global politics, projects and technologies in the future.

GİRİŞ

Sanat, uygarlıkların gelişimleri ile ilişkili olarak varlığını sürdürmektedir. Toplumun içinde yaşanan bütün değişimler sanatı da etkilemektedir. Bazen sanat da bu değişimlere neden olmaktadır. Sanatın bugünü ve geleceği yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik şartlar ilgili olmakla birlikte bazen de beklenmedik bir seyir de izlenmektedir. Sanatın geleceği hakkında yorum yapabilmek için geçmişin sanatını ve gelişmelerini bilmek ve şimdi ile ilişkilendirmek gerekmektedir ve böylece gelecekte ne olabileceği hakkında bir beklenti içinde olunması daha net görülebilmektedir.

Sanatın geleceği; yaşanan toplumsal, siyasal, ekonomik, politik, teknolojik, bilimsel gelişmelerle ilgili olmuştur ve olacaktır. Sanatta görülen dönemler, akımlar, her zaman geçmişi eleştirerek ve yeniye özlem duyularak dönüşümlerle olmuştur. Sanatta görülen her yeni oluşum genelde radikal ve ütopyik beklentiler sonucu meydana gelmiştir. Sanatın karşı olma, değiştirme gücü, özgür ve özerk olma isteği onun devrimci ve yenilikçi olma özelliğindedir. Bu değişim ve dönüşümler, ilerlemelere neden olmakta ve kültüre katkı sağlamaktadır. Sanat, uygarlıkların gelişmesini sağlayan en büyük kültürel bir yapı taşı olmuştur. Tüm insanların kültür öğeleri, uygarlığı oluşturmaktadır. Emre Kongar, kültürü şöyle tanımlamaktadır: “*İnsanoğlunun yarattıklarının tümüdür. Her türlü araç, gereç, makine, giyim kuşam, inançlar, değerler, tutumlar bir kültürü oluşturan öğelerdir. Teknolojik ürünler ve kültürel simgeler o ulusun maddi; giyim kuşam, inançlar, değer ve tutumlar vb. manevi kültürüdür*” demiştir. (Kongar,1994:34-38)

Bu çalışmada, sanatın geleceğinin nasıl şekilleneceği saptanmaya çalışılmaktadır.20.yüzyılda sanatta *Modernizm, Postmodernizm, Çağdaş Sanat ve Küresel Sanat* gibi sanatsal dönemler ve dönüşümler yaşanmıştır. Günümüz 21.yüzyıl’ında da değişim ve dönüşümler yaşanmaktadır. 19.yy Sanayi Devrimi ile birlikte sanat alanında da değişimler görülmüş Modern Sanat doğmuştur. Modern Sanatı İzimlerle başlamıştır. Empresyonizm, Realizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Soyut Sanat, Dada, Sürrealizm vb. Bu akımlar avangart akımlardır. Böylece, Modernizmin içinde Avangart Sanat doğmuştur. Modernizm Avangart Sanat ile akademiye, geleneksel sanata, kiliseye, klasisizm ve müzelere karşı; özgünlük ve özgürlük peşinde olmuştur. Postmodernizm ise sanattın varlığının irdelendiği ve eleştiri dönemi olarak yorumlanmaktadır. Popüler kültüre ve tüketime odaklı olmuştur. Son zamanlarda Küresel Sanat olarak ifade edilen Çağdaş Sanat ise git gide piyasa odaklı olup, tüm küreyi kapsayacak bir gelişme, değişim içinde devam etmektedir. Sanat ile paranın ilişkisi her dönem olmakla birlikte, Küresel Sanat içerisinde en uç noktaya varmaktadır. Rönesans Dönem’inde de sanatçılar Mediciler gibi soylu ailelerden ve kilise, manastır gibi dini kurumlardan siparişler almış ve anlaşmalar yapmışlardır. Bu dönem sanatçılarından Andrea del Verrocchio da siparişler almış, atölyesinde çalışanlarla birlikte aldığı bu siparişleri tamamlamıştır. Bu atölyede çalışan sanatçılardan biri de Leonardo da Vinci’dir. Da Vinci de diğer birçok sanatçı gibi Medici’lerden ve San Donato Manastır’ından siparişler almıştır. (Vezzosi, 2004:23-39)Sanat tarihine bakıldığında ticaret ve özgürlük, bağımlılık bağımsızlık ifadeleri her dönem sanatının tartıştığı bir ikilem olmaktadır. Modern Sanatta ise sanatçı, kilise ve hamilerin siparişlerine bağlı olmadan eserlerini özgürce yapmışlardır. Çeşitli avangart akım ve gruplar da böyle bir özgür ortamda ortaya çıkmıştır. Bazı sanatçılar bu gruplara da katılmak istememişler ve özgürce çalışmalarına devam etmişlerdir. Realizm akımı içinde yer aldığı bilinen Gustave Courbet, o dönem hiçbir grup içinde anılmak istemediğini, özgürlüğü seçtiğini söylemiştir. Sanatçının sanatını icra etme şekli ve tercihi her sanatçıda farklı olmaktadır Avangart sanatçılar özgürlüklerini tercih etmişlerdir. Postmodernizmle birlikte sanatta kimlik, ırk, dil, din vb. ayrışmalar yaşamıştır. Bunun üzerine düşünüp eserlerini üretmiştir. Küresel Sanatla birlikte sanatçılar çeşitli projelerle sanat piyasası içerisinde yer almışlar ve eserlerini belli konseptler çerçevesinde üretip o piyasada yer edinmeye çalışmışlardır yada o piyasaya alınmışlardır.

20.yy sanattı avangart ve politik olmasına rağmen, 21.yy sanattı apolitik avangart olmayan bir dönem olarak görülmektedir. Bu yüzyılda sanatçının tavrı, kabul etme, piyasaya boyun eğme şeklindedir.

1.20.Yüzyıl ve Sonrası Sanatının Geleceğini Belirleyen Modernizm, Postmodernizm, Çağdaş Sanat ve Çağdaş Sanatın Küresel Sanata Evrilmesi:

1.1.Modernizm:

Modern Sanat, 19.yy sanatı olarak kabul edilir. Sanatçılar gördüklerini olduğu gibi göstermek yerine kendi göstermek istedikleri gibi resmetmeleridir. Modernizm hakkında birçok farklı tarih ve bilgi söz konusudur. Bu dönemde sanatçıları kendilerini avangart olarak tanımlamışlardır. Avangart sanatçılar, sanatlarını paranın ve piyasanın egemenliğinden sökerek, birtakım kavramlara, olaylara, ilişkilere, deneyimlere indirgemişlerdir.(

Jensen, 1994:3-17) Modernizm, zıtlıkların yoğun yaşandığı bir dönemin sanatı olmuştur. Bu karşıt durumlardan dolayı birçok akım doğmuştur. Modernizm endüstri devriminden sonra başta Avrupa'da görülmüş, dinin öneminin azaldığı, laik düşüncenin ön plana geçtiği bir dönemde kilisenin ve burjuvazinin siparişlerinden kurtulan sanatçıların daha özgür bir ortamda kendilerini ifade ettikleri bir ortamdan doğmuştur. Yeniyi arayış, ideal gelecek zaman, radikal değişiklikler öncelikle sanatta görülmektedir. Sanat; bazen toplumun, bilimin ve siyasette de görülecek değişimlerin habercisi olabilmektedir. Kazimir Maleviç, “*Kübizm ve Fütürizm, toplumsal ve ekonomik hayattaki 1917 Devrimi’ni önceden haber veren devrimci formlardır*” demiştir. Çünkü 1917 Devrim’inden önce sanatta köklü değişimler olmuştur.

Sanat; sezgi, düş gücü vb. özellikleri ile gelecek tasarımı oluşturabilecek güce sahiptir. Sanatın geleceği ütopyik beklentiler içermektedir. Yok/olmayan yer olarak da tanımlanan ütopya; fantezi, düş gücü, hayalleri de içereceği için yeni ve ideal bir gelecek beklentisi ile şekillenmektedir. Fransız klasik geleneğin temsilcilerinden olan edebiyatçı Anatole France, “*Ütopya bütün ilerlemelerin ilkesidir.*” demiştir. Sanat, ilerlemeye odaklıdır ve her dönem, geçmiş sanatı reddederek ilerlemiştir. Toplum, din, ekonomi, teknoloji, sanat vb.çeşitli ütopya vardır. Ütopya özlenen, arzulanan, daha iyi bir gelecek için planlanan imkânsıza yakın beklentileri içermektedir. Karl Marx ve Engels’in Komünist Manifesto(1848)da herkesin siyasetçi ve sanatçı olabileceği ütopyası 20.yy. Joseph Beuys’un “Herkes Sanatçıdır” sözüyle bu düşünce devam etmiştir. 19.yüzyıl William Morris ütopyası, devletin olmadığı herkesin işlerini özgürce yürüttüğü bir sanatsal siyasettir. Morris’in ütopyası endüstriyel dönüşümü savunmaktadır. Herbert Marcuse’ün ütopyasında ise içgüdülere önem verilen özgür dünya hayali vardır. Çalışma hayatının oyun şeklinde düzenlendiği bir yaşamı ön görmektedir. Sanatta gelecek kaygısı taşıyarak değişimler ve dönüşümler avangart düşüncelerle şekillenmiştir. Bu uç noktalar ütopyik bir beklenti ile de örtüşmektedir. En iyi mimari ütopyalara örnekleri Tatlin Kulesi(bkz. görsel 1) ve Yeni Babil’dir. (bkz. görsel 2)Sovyetler Birliği Komünist Partisi’nin öncüsü olan Rusya Komünist Partisi (Bolşevik)’nin ilk lideri Lenin’in 1917 Devrimi için bir anıt önerisiyle Halk Eğitim Komiseri(Eğitim, sanat, kültür bakanı) Anatoli Lunaçarsk’i görevlendirmiştir. Lunaçarski anıt için Rus Avangardı olan Vladimir Tatlin’i görevlendirmiştir. Fakat Tatlin Lenin’in önerdiği anıta alternatif bir kule de tasarlamıştır. Tatlin, kulenin “*çağının bir simgesi*” olduğunu ve “*onda sanatsal ve yararlı formları birleştirerek, sanatla hayat arasında bir çeşit sentez yarattığını*” söylemiştir. Ancak TatlinKule’si inşa edilememiş maket olarak kalmıştır. Bu maket 1920’de Moskova’ya taşınmıştır. Ütopik bir proje de, eski bir Cobra üyesi olan ve Sitüasyonistlerle birlikte çalışan Constant’ın “Yeni Babil” projesidir.(bkz. görsel 2) Yeni bir yaşam ve yeni bir toplum için tasarlanmış ütopya bir projedir.

Her dönem görüldüğü gibi siyaset sanatı, sanat siyaseti etkileyerek devam etmektedir. Sanatın dönüştürücü gücünden siyaset yararlanmaktadır. Courbet, Maleviç, Tatlin vb birçok avangart sanatçının zaman zaman politika içinde yer alıp sanatın toplumu dönüştürmesine katkı sağladıkları görülmektedir. 1871 Paris Komün’ü (Devrimi) döneminde Gustave Courbet, 1917 Rus devriminde de Maleviç ve Tatlin kültür ve sanatın başına getirilmişlerdir. (Artun,2013b:18-19) Bütün avangartlar gibi Rus Süpramatist sanatçı Maleviç de müzelerin birer mezarlık olduğunu düşünür. Müzeleri laboratuvarlara, özgür atölyelere, sanatsal ve teknik stüdyolara dönüşmesini istemiştir. Rus Avangart Sanatı Konstrüktivizm ve Süpramatizm’dir.Bu dönemde güzel sanatların yerini uygulamalı sanatlar almıştır. Konstrüksiyon modern sanatın ideal biçimi olarak benimsenmiş ve geleneksel resim ve heykelden uzaklaşmıştır. Ahu Antmen Rus Konstrüktivizm’ini de hangi amaçlardan doğduğunu şöyle ifade etmektedir: “*20. yüzyıl başında, endüstriyel açıdan son derece geri kalmış bir Rusya’da devrim sonrasında ilerici atılımlarının bir uzantısı olan bu anlayış, o atılımları hızlandırabilmek amacıyla yeni malzemelerin kullanım biçimlerini araştırmak ve toplumsal düzeyde işlevi olabilecek alanlara aktarmak amaçlıdır. Sanat yapıtı gibi sergilenen, ama sanat gibi algılanmayı amaçlamayan bu tür üç boyutlu yapıtların amacı, işlevsel nesnelere bir tür biçimsel altyapı oluşturmaktır.*”(Antmen, 2008:106)



Görsel 1:Tatlin, atölyesinde, maketinin önünde, 1920(URL 1)



Görsel 2:Constant, Yeni Babil 1959-1974(URL 2).

Sanat, tarihe tanıklık eden, yaşanan zamandaki gelişimleri içinde barındıran kültürel bir yapıdır. Bundan dolayı sanat her zaman günün siyasal ve sosyal gelişmeleriyle iç içe yaşamıştır.” Estetik” adlı kitabında Christopher Kul-Want-Piero, sanat-siyaset ilişkisini şöyle vurgulamaktadır: “Marksizmin ana tartışma konusu, sanatın kapitalizmin ezdiği sınıfın çıkarlarının nasıl ifade edeceğiydi. Almanya ve Rusya’da sanat üzerine yapılan Marksist tartışmalar 1920 ve 30’larda iyice yoğunlaştı. İki ülke de ekonomik bunalım içindeydi. Almanya’da sağ görüşlü gruplarla Komünist Parti arasında bir kutuplaşma yaşanıyor. Rusya’da ise 1917 Devrim’iyle ülke yönetimi Komünist Parti’nin eline geçmişti. İki ülkede sanat “Gerçekçilik” sorunu etrafında dönüyordu.”(Kul-Want ve Piero,2014:78-79) Stalin’in 1928’deki kültür devrimiyle birlikte 1929’da Lunaçarski’nin yerine geçen Jdanov ile sanatta Sosyal Realizm’i, Almanya Nazi rejimi de Klasik Realizm’i sanat politikaları olarak tercih etmişlerdir.

Diğer önemli bir avangard yaklaşım Bauhaus Okulu’nun girişimleridir. Rusya’da Konstrüktivist etkinin azaldığı dönemlerde Avrupa’da Bauhaus Okulu 1919’da açılmıştır. Bu okulun amacı sanat ile zanaatı birleştirerek uygulamalı bir sanat ile ülke ihtiyaçlarını hem estetik hem de işlevsel formlarla destek olma amacı gütmüşlerdir. Teknoloji ile sanatı birleştiren Bauhaus Okulu 1933’lerde komünist eğilimler gösterdiği gerekçesi ile Nazi Almanya’sında kapatılmıştır. Savaş yıllarında sanatın merkezinin Fransa’dan New York’a geçtiği dönemlerde, Avangart Sanat hareketlerinin Amerika’ya taşınması ile oradaki sanatı etkilemiş ve Amerikan Soyut Ekspresyonist Sanatı’nın doğuşuna neden olmuştur.

Modernizm zıtlıkların yaşandığı, insanlar arasındaki hiyerarşi dönemidir. Bu dönemde, uygar-barbar, az gelişmiş-çok gelişmiş, modernlik-vahşet, gerçekçi-avangart eserler, “Evrensel Sergiler” adı altında aynı mekânlarda sergilenmiştir. Bu evrensel sergiler zıtlıkları içinde barındıran kolonist sergilerdir.(Artun, 2013b:118-119)Sanayi Devrimi 18. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere’de başlaması ve daha sonra Kuzey Avrupa ve Kuzey Amerika’ya yayılmasından sonra makineleşmenin ortaya çıkardığı ürünlerin sergilenmesi tanıtılması ve satılması amacıyla sergiler açılmaya başlanmıştır. Bu amaçla açılan ilk evrensel sergi 1789 Paris Sergisi’dir. Endüstri ürünlerin sergisidir. Daha sonra ikincisi 1851’de İngiltere Londra’da Crystal Palace’de açılmıştır. Kristal Saray’da açılan bu sergiye dünyanın her yerinden insanlar katılmıştır. Sömürge ülkelerinden de ürünler sergilenmiştir. Doğu’dan gelenlerin yaşam ve gündelik hayatlarını batıya sunmaları sağlanmıştır. Doğu kültür nesnelere de batıyı etkilemiş daha sonra sanatçıların eserlerinde bu etkiler görülmüştür. Modern Dönem sanatçıların eserlerinde bu Doğu ve Afrika Sanatı’nın etkileri görülmüştür.

Evrensel Sergiler için yıkılmak üzere endüstriyel ürünlerden mekânlar kurgulanmış ya da yeni tasarımlar yapılmıştır. Bunlardan biri de Eiffel Kulesi tasarımıdır.1789Fransız Devrim’nin 100.yıl dönümü için 1889’da Paris’te düzenlenen Eiffel Kulesi Evrensel Sergi’sinde, (bkz. görsel 3) dünya üzerindeki egemen toplumların makineleri ile kolonilerinin ürünleri ya da kendileri sergilenmiştir. Bu sergide Mısır ve Avusturalya yerlileri vahşiler olarak canlı canlı sergilemişlerdir.1912’de Almanya’nın Köln şehrinde Avrupalı Avangard sanatçılarla ABD’li sanatçıların eserleri, 1913’de Amerika New York şehrinde açılan Armory Sergisi ile bu evrensel sergiler 1914 yılına kadar devam etmiştir. Bu evrensel sergilerle Doğu ve Afrika kültür öğeleri ve sanat motifleri batılı sanatçılar tarafında asimile edilerek kullanılmıştır. Sanayi Devrimin yol açtığı endüstrileşme ve modernizm bu evrensel sergilerle bütün dünya devletlerinin birbirlerinin endüstrisinin ve sanatının da deneyimlendiği mekânlar olarak görülmüştür. Daha sonra evrensel sergiler yerine sanat pazar ve fuarları kurulmaya başlanmıştır. 1967’de ilk Çağdaş Sanat Fuarı Köln şehrinde, 1970’de Art Basel Çağdaş Sanat Fuarı İsviçre’nin Basel şehrinde açılmıştır.(Thornton,2012: 95) Art Basel Çağdaş Sanat Fuarı günümüzde de satış amaçlı bir fuar olarak devam etmektedir. Dünyadaki ilk bienal, 1895 yılında düzenlenen Venedik Bienali olmuş ve iki yılda bir tekrar ederek devam etmektedir. Daha sonra birçok ülkede sanat bienalleri ve üç yılda bir açılan sanat trienalleri Postmodernizm’de konseptli sergiler olarak devam etmektedir. Modernizm sonrası olarak adlandırılan Postmodernizm denen dönemin başlamasına neden olan bir gelişmenin 1968 yaşandığı kabul edilmektedir. 68 Hareketi olarak tanımlanan dönem şöyle gelişir: Lettrizm 1945 yılında Paris’te Breton’un baskıcı yönetimine karşı çıkan ve sürrealizmin çekirdeğini oluşturan Dada’ya dönüşü savunan İsidore İsou(1925-2007) tarafında kurulmuştur. 1950 yılında İsou’nun hareketine Guy Debord ve Gil Wolman da katılmıştır. Bu ikilinin 1952 yılında, özgürlük taraftarı gibi görünmesine tahammül edemedikleri Charlie Chaplin’in Paris basın toplantısını basması, İsou’yla aralarını açmıştır. Onlar da ayrılarak Letrist Enternasyonal’i kurmuşlardır. Daha sonra 1957 de Cobra sanatçısı Asger Jorn ve Guy Debord liderliğinde Sitüasyonist Enternasyonel kurulmuştur.(SE) Lettrizm uzun yıllar etkinliklerini sürdürmüştür.1990’da kurulan Yeni Letrist Enternasyonal, 68 Devriminde ayaklanmayı başlatanlar SE grubu olmuştur. (Artun,2013b:278)

II. dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan soğuk savaş dönemlerinin olumsuz birikimi 68 hareketini getirmiştir. Bu dönemde Batı kültürünün reddedildiği deneysel, yaratıcı, bilinçaltı imgelerine odaklı, ilkel ve lettrist formların kullanıldığı bir yaklaşımla eleştirel düşüncede 1968 Mayıs kalkışmalarına giden yıllarda Sitüasyonist Enternasyonal'in eylemci kanadı kitap ve broşürler yayımlıyordu, bunların arasında Debord'un, öğrenci hareketinin tohumlarını atan Gösteri toplumu kitabı da vardı. Yirminci yüzyılda Fransa'da gerçekleşen en büyük grev sırasında devrimci afişleri Sitüasyonist Enternasyonal'in "Sokaklar Güzeldir" sloganının süslemesi uygun düşmüştü. (Fortenberry ve Melick, 2015:99) Guy Debord, tarihsel bilginin silinmesiyle ilgili "Gösteri Toplumu Üzerine Yorumlar" kitabını çıkarır ve 1988'de 68 Devrimi'nin yirminci yıldönümünde, yayınlar: "Artık gösteri, bütün gerçekliğe işlemiştir. Beş temel özelliğe sahiptir: kesintisiz teknolojik yenilenme; devlet ve ekonominin birleşmesi; gizlilik; yalan; şimdiki zamanın ebedileşmesi. Gösterinin egemenliğinin ilk önceliği tarihsel bilginin silinmesidir." der. Dada'ya ve Sürrealizmden ilham alan Lettrist sanatı, 68 Kuşağı tarafından kullanılan sembollerde, sloganlarda da görülmüştür. 1968 girişiminde çeşitli gösteriler ve etkinliklerde Lettrizm formları ile propaganda afişleri, devrim posterleri, barikatları, kıyafetleri düzenlenmiştir. 68 kuşağı toplumu sadece politik olarak değil sanatsal olarak da etkilemiş ve yeni değişimlere ön ayak olmuştur. 5 Nisan 1968'de Amerikalı zenci lider Martin Luther King öldürülmesinden sonra birçok fikir kulüpleri oluşturulmuştur. Yine o dönemde Ernesto Che Guevara'nın yakalanıp öldürülüşü olayların fitilini ateşlemiştir. Amerikalıların zencileri hâlâ ikinci sınıf görmelerine tepkiler başlar. Amerika karşıtı gruplar "Hiroşima" adlı resim sergisi düzenlemişlerdir. Bütün bu katliamların ve olumsuz siyasal gelişmelerin nedeninin Amerikan emperyalizmi olduğu anlatılmıştır. Aynı yıl Joseph Beuys'un konferans ve eserlerinde de Amerikan'ın yanlış politikaları eleştirilmiş; insanlığı, doğayı iyileştirmeye çalıştığı; faşizm ve emperyalizm karşı çalışmalarını sanat ürettiği görülmüştür.



Görsel 3: Paris 1889 Evrensel Sergisi. (URL 3).

Sanatçıların dönemlerinde yaşananları eleştirmeleri, sanatın varlığı ve eleştirisi, modern dönemin postmodern döneme evrildiğinin habercileri olmuştur. Bu eleştiri Filozof Hegel ve daha sonra Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorileriyle devam etmiştir. Filozof Altur Danton, AndyWarhol "Brillo" sabun tozu kutularını (bkz. görsel 4) pazarlamasının, sanatın sonu olduğunu ve sürekli olacağını artık sanatın düzelmeyeceğini savunmuştur. Hegel modernizm, Altur Danton postmodernizm döneminde sanatın ontolojisini sorgulamışlardır. (Artun, 2013a) Hegel Modernizmle ve Danton postmodernizmle sanatın sonunun geldiği savunmuşlardır. Sanatta her yeni hareket bazı felsefeci ve kuramcılar tarafından eleştirilirken bazıları tarafından desteklenerek günümüze kadar gelmiştir.

Diğer bir düşünür Jean Baudrillard da Warhol eleştirmektedir. Baudrillard Simülasyon kuramını Warhol örneğinden yola çıkarak Warhol'un ilk çorba kutu boyama deneyiminin modern bir tavır olduğunu ve simülasyon açısından da başarılı olduğunu fakat ikinci deneyimlerin özgün olmadığını yeniden seri üretim ürünler olduğunu düşünüp ve eleştirmektedir. Ticari bir formun sanatsal tekniklerle çoğaltmıştır bu da Baudrillard göre, kötü bir simülasyondur. (Baudrillard, 2014:34- 35)

Neyin sanat olduğu, neyin sanat olmayacağı düşüncesi sanatla ilgili olan herkesi düşündürmeye başlamıştır. Böylece sanatın varlığının sorgulandığı, eleştirinin yapıldığı, fikrin öne çıktığı bir döneme girilmiştir.

Modernizmin sonuna ilişkin bir diğer görüş ise, Postmodern sanat teorisinin gelişiminde önemli bir eleştirmen olan Douglas Crimp ise fotoğrafın bulunuşu ve gerçeğin eşsiz betimini sağladığı ve sanatsal görsellerin de fotoğrafla tekrar tekrar çoğaltılabilme olasılığının modernizmin biriciklik, özgünlük vb özelliklerinin ortadan kalkacağını savunmaktadır. Fotoğraf sayesinde aynı eserin birçok yerde görünmesi modernizmin postmodernizme dönüştürmüştür. Bu durumu ilk olarak 1930'larda Walter Benjamin şöyle vurgulanmıştır: "*Sahiplenme ya da ödünç alma, intihal ya da çalma modernistlerin özgünlüğe saygısını küçümseyen postmodernist bir stratejidir.*" (Barrett, 2014)

1.2.Postmodernizm :

Postmodernizm fikir merkezlidir. Bu dönemde eleştirel kuram ortaya çıkmıştır. Postmodern Sanatçılar: Marcel Duchamp, Gilbert ve George, Donald Judd, vb. Postmodernizmin eklektik yapısı, Duchamp'ın hazır nesnelere başlayan sanatın kavramsallaşması ile fikrin ön plana çıkması, fikrin eser olarak algılanmasına neden olmuştur. Modernistler evrensel ararken postmodernistler farklılıkları tespit eder. Postmodern pastişin(eklektizm) ve alıntı, taklit edici, ölü bir dil içermektedir. Kimlik, cinsiyet, öteki kavramı, popüler kültür, tüketim eksenli, göz kamaştırıcılık, starlık, ırkçılık, çok kültürcü küresel kapitalizm, ulus-devlet, sanat-zanaat ayrışımı yerine birlikte kullanımını savunmuştur. Heterojen bir sanat oluşu ile modernizmden farklıdır. Bir sanatçı heykel, resim, fotoğraf ya da ses enstalasyonunu bir eserinde bir arada kullanabilmektedir. Reklamlarla tüketim desteklenmektedir. (Barrett, 2014:50) "Postmodernizm" deneyimi 1980'lerde yaygınlaştı. Hem yeni küresel bir ekonomi düzeninin, hem de özellikle Avrupa kıta felsefesine, Nietzsche felsefesinin ve onun estetik deneyimi yeniden ele alışının yankılarına karşı artan ilgiyi ifade etme yolu olarak kullanılmıştır. Marksist ve Psikanalitik teorilerin Avrupa kıta felsefesi üzerindeki güçlü etkisi sürmektedir. Fakat hepsi de Nietzsche'nin fikirleri ışığında yeniden akıl süzgecinden geçirilmektedir. Marksist, psikanalitik ve Nietzscheci teoriler modern dönemin başlangıcından ortaya çıksa da çağdaş, "postmodern"estetiğe şekil vermeye devam etmektedir.

Gelgelelim, Nietzsche'nin etkisini pek hissettirmediği yerler olan Britanya ve Amerika'da durum epeyce farklı olmuştur. Amerikan kültür tarihçisi Fredric Jameson(1934-) postmodernizm terimini 1980 ve 90'larda yayınlanan bir dizi makale ve kitapla popülerleştirmiştir. Jameson'un çağdaş deneyim teorileri esas itibariyle Marksist düşünce geleneğiyle şekillenmiştir.(Kul-Want ve Piero, 2014:128-129) Jameson, postmodern kültür ve sermaye arasındaki yakın ilişkiyi ortaya sermek için modernist sanat ve mimariyle kıyaslamıştır. Van Gogh'un "Köylü Ayakabıları" tablosu ile Andy Warhol'un "Pırlanta Tozu Ayakabılar", EdvardMunch'un "Çığlık" tablosu modern dönemdeki yabancılaşma imgeleri olan aile hayatı ve sabit kimlik gibi burjuva ideallerinin çöküşünü temsil ediyordu...Postmoden Mimari, girişler dolambaçlı ve karmaşık, geniş atriyumda yön bulmak imkansızdır."(Kul-Want ve Piero, 2014:130-131-132-134-136) Jameson Postmodernliğin ekonomi ayağını ise şöyle açıklar:"*Postmodern toplumun ayırt edici özelliği çokuluslu şirketlerin ortaya çıkışıdır. Yeni bilişim teknolojisiyle beraber sermaye artık çok sayıda şebeke arasında değiş tokuş edildiğinden gücün tam olarak kimin elinde olduğu ve nasıl işlediğini anlamak nerdeyse imkansızlaştı*" demıştır.



Görsel 4: Andy Warhol, Brillo Box 1964. (URL 4).

Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno'nun politika ve kültür ilişkisi üzerine yaptığı, sanatın hâkim güc tarafından değersizleştirildiği değerlendirmesini anımsatan bir havada Jameson, "Postmodern kültürün Amerika'nın dünya üzerindeki askeri ve ekonomik hâkimiyetinin üstyapısal dışavurumu olduğunu" ilan etmektedir. (Kul-Want ve Piero, 2014)

Antonio Negri ve T.J.Clark ise postmodernizmi bazen "bilişim" teknolojisindeki gelişme ve internetle ilişkilendirmiştir. Kültür kuramcısı Antonio Negri bu gelişmeyi olumlu karşılar. "Bu gelişmeler, geleneksel mekân ve zaman anlayışını değiştirir ve bilgiye daha rahat ulaşan yeni bir küresel toplumun önünü açar" demiştir. Marxsist sanat tarihçisi T.J.Clark, Negri'nin görüşlerine karşı çıkmaktadır. Clack'a göre, "Devinim ideolojisi ve görüntülerin serbestçe kullanımının 19. yüzyılın sonlarında, burjuvazinin genişlemesi

ve tüketim toplumunun başlangıcıyla ortaya çıktığını; çağdaş küresel toplum hala modern dönemin başlangıcına dayanan kapitalist ideolojinin etkisi altındadır.”(Kul-Want ve Piero, 2014:138-139)

Jameson’da olduğu gibi Jean Baudrillard’ın fikirlerinde de Marx’ın etkisi görülmekte, fakat Jameson’inkinden daha nihilist ve ironik bir yazma tarzı vardır. Debord gibi o da sermayenin itici gücünün Marx’ın iddia ettiği üzere emeğe yabancılaşma değil, tüketicinin tutkusu olduğunu kabul etmiştir. Baudrillard’a göre, “...tüketim özendiriciliği, sonsuz bir doyumsuzluk sürecidir... Kapitalizm, karşılıklı olarak birbirini pekiştiren,..bir imge ve işaretler alanıydı...”Pop, endüstriyel ve seri üretimle,..yapay ya da imal edilmiş karakterleriyle uzlaşmış içindedir.” Baudrillard kapitalizmi, “şeylerin gerçekliğinin inkârından yola çıkılarak işaretlerin yüceltilmesi” olarak tanımladı. Ona göre, dünya başka kopyaların kopyalarından oluşuyordu...Soyut Ekspresyonizm’in en uç örnekleri nihilisttir...Baudrillard, bir simülasyon kültürü olarak postmodern toplumla kutsal kültür olarak eski toplumlar arasındaki farklılıkları ironik bir üslupla ele aldığından bahsetmektedir.(Aztek kültürü) (Kul-Wantve Piero, 2014:140-143) Postmodern dönemde teknolojiden yararlanarak feminist sanat ve hareket büyük ivme kat etmiştir. Feminist sanatçıların cinsiyet ayrımcılığı ile ilgili eserleri 1980 sonrasında görülmeye başlanmıştır. Bu eserlerde farklı mecralarla tek bir mekânda da görmek mümkün olmuştur. Video sanatı, fotoğraf ve performans sanatı vb birçok mecra aynı mekânda kurgulanmıştır. Feminist kuram modernizmde görülen, yüksek düşük sanat, dekoratif sanat gibi ayrımlara karşı olmuştur. Her yeni sanat, geçmiş ya da devam eden sanat yaklaşımlarına karşı olarak doğmaktadır. Her yeni sanatsal yaklaşım o günün çağdaş sanatı olmakta ve güncel sanatı olarak da yorumlanmış ve gelecek olan sanatsal yaklaşımlara yol açmaktadır

Antoni Tàpies, günümüz sanatının şekillenmesini şöyle ifade eder: “Büyük avangart hareketlere borçlu olduğumuz yeni okuyuş tarzları. Dadaizmin, Gerçeküstücülüğün, soyut, pop art, yoksul sanat, minimal sanat...: bütün bunlar, sağlıklı biçimde yeniden güncelleştirilmiş olarak, yüzyılımızın simasını biçimlendirmekte ve geleceğin kapılarını açmaktalar.”(Tapiés, 2014: 91)

Modernistlerde bireysel yenilikler, özgünlük önemli iken, Postmodernistler genelde geçmişten bir şeyler ödünç almışlardır. Postmodernist eleştirmen ve sanatçılar projeler önemli ve malzeme konusunda eklektik olma eğiliminde olmuşlardır. Postmodernistler, zamanlarına ilişkin olarak şüpheci ve eleştirel bakmışlardır ve sanatçıları kavramsal işlerle birlikte toplumsal ve politik anlamda aktif olmuşlardır.

1.3.Çağdaş Sanat ve Çağdaş Sanatın Küresel Sanata Evrilmesi:

Çağdaş Sanat, Postmodern Dönem’in sanatını da kapsamaktadır. Çağdaş sanatta kullanılan malzemeler, klasik heykel, tuval resmi ve mimari malzemelerinden çok video, performans, yerleştirme vb. Yeni teknolojileri de kullanan işler olarak görülmektedir. Bu sanat anlayışı; biçimden çok içeriğe önem vermekte ve içerikleri aracılığıyla mesaj veren kavramlar etrafında yoğunlaşmaktadır. Bienallerde önerilen mekânlar, seçilen sanatçıların kimliği ve belirlenen kavramlar, sanatçıların kavramlara yaklaşımı, teknik, malzeme kullanımı ve değişen sanat anlayışları gibi gelişmeler görülmektedir. Modern sanat ve Postmodern Sanat’ta; “sanat için sanat” ve bazı dönemlerde sanat siyaset için de yapılmıştır. Zaman zaman sanat propaganda amaçlı kullanılmıştır. Çağdaş sanat ise piyasa için yapılan bir sanat olmuş ve bu özelliğini sürdürmektedir. Çağdaş sanat ekonomi, medya, siyaset işbirliği ile oluşmaktadır. Siyaset ile işbirliğinden dolayı apolitik bir sanat olduğu düşünülmektedir.

1.3.1.Çağdaş Sanatın Küresel Sanata Evrilmesi

Yüzyılımızda, Batı ve Amerika, çağdaş sanatı küresel bir sanat olarak dünyanın her yanını kapsayacak şekilde tasarlamaktadır. Sanat, küresel sanat kavramı ile küresel kapitalist sistemin eline geçmiş durumdadır. Küreselleşme ile sanat siyaset ilişkisinin en yoğun yaşandığı bir dönemdir. *Küresellik söylemi altında sanatsal bir pazar ve piyasa fikri oluşturma gayretleri sürmektedir.* Kavramların iç içe geçtiği bu dönemde sanat; çağdaş müzeler, galeriler, mezarlar ve ses getiren lüks sergiler ile endüstriyel bir araç haline getirilmiştir. Sanatın tanımı, içeriği değişmiş, yaratıcı yanı yerine, seri üretimlerle sanat eseri aynışmaya başlamıştır. Sanatçının kimliği de sorgulanmakta, yaratıcı işçi ve üretici gözü ile bakılmaktadır. Günümüzde milli kimlikler ve ideolojilerin yerini dünya sanatı ve sanatçısı kimliği almıştır. Kültürde yaşanan bu emperyalizmi Kongar şöyle açıklamaktadır:” *Teknolojisi gelişmiş olan toplumlar, kendi ideolojilerini, geri teknolojiye sahip toplumlara maddi kültür üstünlüklerine dayanarak aşarlar. Sömüren ülke hem kendi değerlerini, inançlarını, kurallarını, hem kendi sanat, edebiyat ve düşün yapıtlarını, hem de kendi maddi kültürünü, yani teknolojisini ihraç eder sömürdüğü ülkeye...Emperyalist ülkenin “Manevi Kültürü”nün başarı ile sömürülen ülkeye aktarılması*”olduğunu söylemektedir. (Kongar,1994:28-30) Nikolay Buharin ise Emperyalizm şöyle açıklar: ”

emperyalist politika, özellikle rekabetçi mücadele şekillerinden sadece bir tanesidir. Bu rekabet ortadan kalktığı zaman, emperyalizm politikasının temeli de ortadan kalkacaktır... “(Buharin,2005:125-126-160)

Kapitalizm amacına ulaşmak ve sürekli canlı tutmak için her türden gelişmeyi izlemekte, kendi amacına hizmet edebilecek, kullanabileceği kısımları almakta ve kendine zarar verebilecek tüm oluşumları, güçlerini kullanarak ortadan kaldırmaya, hafızadan silmeye çalışmaktadır. Modernizmi nelitist tavrına karşılık eklektik bir tavır barındıran ve eskinin yeniyile, gelenekselin modernle, eşzamanlılık içerisinde bir arada durabilmelerini ve yadırganmamalarını sağlayan Postmodernizm kapitalist algının en önemli oyun alanlarından birisi olmuştur. Hatta sanat alanında Postmodernizm’i “Kapitalizm nasıl daha güzel gösterilebilir?” sorusunun yanıtıdır.(Steyerl, 2013:1) Adorno ‘kültür endüstrisi’ terimini ilk kullanan eleştirmendir. Şöyle der: “Endüstri, üretim-tüketim ve kârdan oluşur. Kapitalizmde bütün üretim piyasa içindir; mallar insan ihtiyaçlarını ve arzularını karşılamak için değil, kâr elde etmek için, daha fazla sermaye edinmek için üretilir”.(Adorno, 2014:14) Gösteri Toplumu(1960) başlıklı, kapitalist ideolojiyi eleştiren bir kitap yayınlayan Marksist düşünür Guy Debord (1931-1994) da şöyle anlatır kapitalizmi: “kapitalizm tüketimi özendirir günlük hayatı sömürgeleştirir. Gösteri, sermayenin bir hayale dönüşüne dek birikmesidir.” Bu ifade, kapitalizmin şehir hayatı, boş zaman faaliyetleri, reklamcılık ve medya dâhil olmak üzere hayatın tüm alanlarına yayılmasına yapılmış bir göndermedir.(Kul-Want ve Piero 2014:114-115)

Bu dönemde sanat piyasasında yeni kavramlar ortaya çıkmıştır. Çağdaş sanatın piyasa ilişkisini ayakta tutan yeni oluşumlar: Çağdaş müzeler, çağdaş sanat küratörleri, sanat eleştirmenleri ve sanat koleksiyonerliği, medya gibi yeni kavramlarıdır. Çağdaş sanatın projeler ve konsept uygulamalı küratörel sergiler, sanat izleyicisinin ilgisini çekme ve bir sanat piyasası yaratma amacı etrafında oluşturulmaktadır. Bu sergiler, sanatçıyı sınırlayan özgünlüğünü ve özgürlüğünü engelleyen bir yapıdadır. Sanatçılar ve sanat tacirleri, küratörler, eleştirmenler, koleksiyonerler, sponsorlar, spekülâtorler, çağdaş müzeler hepsi piyasa için çalışmaktadırlar. İletişim teknolojilerinin gelişiminden dolayı, internet, medya gibi paylaşım kanalları ile bu sanatsal faaliyetler paylaşılmaktadır. Bu eserlerin dünya sanatçıları etkilemesinden dolayı benzer eserlerin sanatçılar tarafından üretilmesine neden olmuş ve yerel sanatların özgünlüğü sona ermiştir. Sergi düzenleyici anlamına gelen çağdaş küratörlük müze küratörlüğünden ayrılarak günümüzde ayrı bir meslek grubu oluşturmaktadır. Çağdaş sanat alanında, bienal ve trienal etkinliklerinin küratörel sergiler olarak devam etmektedir. İlki 1895 yılından Venedik şehrinde açılan Venedik Bienali’dir. Yerkürenin pek çok yerinde hızla çoğalan ve yaygınlaşan bu sergi ve organizasyonlardan bazıları şunlardır: Venedik, Johannesburg, Sidney, Kwangju, Kahire Bienali Montréal, İstanbul, Havana, Berlin, Sao-Poulo, Venedik, Taipei, Dakar çağdaş sanat bienallerinin düzenlendiği kentlerden bazılarıdır. Echigo-Tsumari Trienali, Asya-Pasifik Sanat Trienali, Uluslararası Öğrenci Trienali, Kassel Documenta Sergileri. Tate Modern, Tahran Çağdaş Sanat Müzesi, New York’da Museum of Modern Art (MOMA) ve Guggenheim Museum, Museum of Arts and Design ya da MAD Museum, British Museum, Bilbao Guggenheim Müzesi İspanya, Londra’daki National Gallery. Son yıllarda Asya ve Afrika ülkelerinde de yeni çağdaş müzeler kurulmaktadır.

Çağdaş sanat; melezleşmenin öne çıktığı, farklı kültürlerin birbirini deneyimlendiği, ötekinin temsili için olasılıkların oluşturulduğu, A.B.D ve batı merkezliyetçiliğinin eleştirildiği bir ortam haline gelmiştir. Çağdaş sanat ve sergileme yöntemlerini eleştiren sanatçı ve teorisyen Marina Gržinić’e göre, “Batılı ülkelerin İkinci ve Üçüncü Dünya Ülkeleri’ni Çağdaş Sanat projelerine almadaki amaçları, onları asimile etmek ve geçmişlerini hızlı bir şekilde tarihselleştirmektir. Bu projelerle İkinci ve Üçüncü Dünya Ülkeleri’nin kendi geleneksel sanatları bozulmakta ve yeni projelerle sanatçı zaman ve mekâna bağlı kalmak zorunda bırakılmaktadır. O toplumların özgünlükleri böylece bozulmaktadır. Sanat eserleri kendi köklerinde koparılmış ve çoğalma, kolonlama aynı tür yaratımlarla soyun tükenişi sağlanmıştır. Bu yollarla sanat melezleşmektedir. Birinci Dünya Ülkeleri böylece amaçlarına ulaşmışlardır. Bilim ve teknolojiye bugünkü gelişmeden dolayı ürünün çoğaltılması markalaştırılması gibi yapay işlemler Çağdaş Sanat Kuramı’nın bir sonucudur ve amaçlarının bir parçasıdır. Bu sistemde sanat tüketim için vardır ve kapitalist sistemin amacına hizmet etmektedir” diye belirtmiştir.(Gržinić, 2006:389-394). Çağdaş sanatın tekrara neden olduğunu ülkelerin kendi sanatsal kimliklerini yitirdiğinden bahseden Pekin’li sanat eleştirmeni ve küratör Li Xianting 1991’da “Sanat kendi kültürel anavatanından koptuğu anda, kesinlikle tükenip gider.” demiştir. Batı dışındaki sanatta “ Sürgün Kültürü ve Sanatı” demektedir. Çinli entelektüeller, kültürel yerellik fikrini ısrarla savunmaya devam etmektedirler. Ayrıca, Çağdaş bir avangardın imkânsızlığını savunmaktadırlar.(Artun, 2013b:133)

Sanat alanındaki küreselleşme, iletişim ve medya teknolojilerinin yaygınlaşması ile finans ve sermaye hareketlerinin hızlanmasına neden olmakta ve sanatın tüketim ürünü gibi algılanmasını sağlamaktadır.

Teknolojideki gelişmelere olumlu bir yaklaşım şöyle ifade edilebilmektedir. Modern ve sanal müzecilikle, müzelerin bir kültür merkezi olarak toplumla bütünleşmesinin sağlanması, sanatsal birikimin geleceğe taşınması, geleceğin şekillenmesinde geçmişin önemli bir bilgi ve belge kaynağı olduğunun farkına varılması olarak düşünmek mümkündür. Ayrıca, Sanat müze marketleri, sanatçıların eserlerini, fotoğraflarını objeler üzerine transfer edip çoğaltarak seri üretilip pazarlamaktadırlar. Modern dünyamızın özü reklamcılıktır. Devrimci formların da reklamlardan nasibini aldığı görülmektedir. Walter Benjamin'in "Devrimci temaların burjuva yayın ve üretim mekanizması" tarafından kendine mal edilebileceğini, hatta reklam edilebileceğini söylemektedir. "Devrim satar" mantığı ile egemenlerin yerel sanatları kendilerine mal etme (temellük) çabalarının yanında, devrimci temaları da yönetimlerin burjuva yayın organları, reklam ve üretim mekanizmaları tarafından kullanıldığını, Che Guevara'nın posterlerinin, 300 markanın amblemi durumunda olduğunu söylemektedir. Çağdaş sanat ve sanatçının kitleleşmeyle iletişimi (medya) tam bir bütünleşmeye girmesi, küresel emperyalist güçlerin kontrolündeki devlet erki tarafından kontrol altındadır. (Artun ve Öge, 2013:134-135) Çağdaş Çin Sanatı'nın uluslararası arenada çok ses getirmesinin alt yapısında kültür emperyalizmi ve ekonomik işbirliği yatmaktadır.

Çağdaş sanatın diğer bir sorunu ise; görülen sahte başarılar, sahte teşvikler bir tür kültür korumacılığı, kültürün pazarlama durumunu yaşatmasıdır. Robert Jensen, günümüz sanatçıların piyasa ile barışık görüldüğünü ve zengin kişilerle işbirliği içinde olduğunu söylenmektedir. Sanatın piyasalaşmasını Jensen şöyle tarihlendirir: "Birçok Amerikan ve Alman koleksiyoner, Fransız Modern Sanatı'nı satın almış, özel müzelerde sergilemekte ve yüksek fiyatlarla da satmaktadırlar. Galeriler 19. yüzyılın sonlarına doğru Paris'te ortaya çıkmıştır. Bu galerilerde avangard sanatçılar özgürce eserlerini yapmışlar, kimseye bağımlı olmadan böyle ortamlarda çıkmıştır avangard sanat. Sanat piyasası 17. yüzyılda Hollanda'da yükselmiştir. Sanat piyasasının doğuşuyla birlikte sanatçılar, sarayın ve kilisenin denetiminden, aristokratik himaye sisteminden ve sipariş üzerine çalışmaktan kurtulmuş, lonca sisteminin katı eğitim ve çalışma disiplini terk etmişlerdir. Ne var ki, yukarıda sayılan sanat kurumları hâlâ monarşilerin yönetimindeydi ve kapitalist piyasa henüz hayata tam olarak nüfuz etmemişti. Sanat kurumlarının monarşilerden kamuya devrolması 19. yüzyılın sonunu bulmuştur. Metalaşmanın entelektüel hayatı kısıtması da aynı zamanlara rastlamaktadır. Bugün, müzeleriyle, bienalleriyle, fuarlarıyla ve de en önemlisi koleksiyonlarıyla Çağdaş Sanat'ın en önde gelen hamileri, şerh monarşilerle yönetilen varlıklı Körfez ülkeleridir artık. Kültürün modernlik döneminin tersine dinin egemenliğine girmesidir." (Jensen,2015:1) Günümüzde eserin değeri değil sanatçının ismi satmakta ve bu sanatta yatırım gözü ile bakılmasını sağlamış ve yatırım ürünü olarak batı bankalarında hisseleri satılmaktadır. Çağdaş sanatçıların kariyerleri medya, piyasa, skandalla şekillenmektedir. Avangard için galeriler özgürlük alanları iken ticari galerilerde sanat ticari ürüne dönüşmektedir. Son zamanlarda deneysel ve eleştirel eserler yerine kendini piyasada ispatlamış sanatçıların eserleri satılmaktadır. Avrupalı sanat tarihi ve eleştirmenleri de piyasa yaratmak için hep aynı sanatçıları yazıp reklamını yapmaktadırlar. Reklamla sanat ve sanatçı tanınır hale getirilmekte, sanattaki rekabet ortamını çağdaş müzeler, medya körüklemektedir. Hal Foster, çağdaş sanatın içinde yaşanan bu oyunları şöyle açıklamaktadır: "Andy Warhol, Damien Hirst, Jeff Koons, Murakami, Abramoviç'in kariyerinde şok, skandal, medya ve piyasa vardır." (Foster, 2008)

Ayrıca, Soğuk Savaş Dönemi de sanatta değişimlerin yaşanmasına neden olmuştur. Soğuk Savaş-estetik (sanat) anlamda Soyut Ekspresyonizm (Amerikan Modernizm) ile Sosyalist Realizm çatışmasıdır. Amerikan resmî sanatı ilan edilen Soyut Ekspresyonizm denilen sanatın, Avrupa ülkelerinde müzelere alınması zorunluluk hale getirilmiştir. Bu Marshall Planı dâhilinde yapılmıştır. Marshall Planı (1948-1951) ABD kaynaklı, antikomünist hedefleri olan 16 ülkeye uygulanan ekonomik bir yardım paketidir. Soğuk Savaş (1947-1991), ABD önderliğinde Batı Blok'u ile Sovyetler Birliği'nin önderliğinde Doğu Blok'u ülkeleri arasında devam etmiş olan uluslararası siyasi ve askeri gerginliktir. Bir diğer plan, ABD'de Ford Vakfı tarafından verilen sanat ödeneğidir. Bu girişimin esas amacı da aykırı sanatsal eğilimleri ehlileştirip denetim altına almaktır. Diğer bir sanat ödeneği biçimi de SCCA (Soros Çağdaş Sanat Merkezi) tarafında verilendir. SCCA, 1990'lar boyunca Doğu Avrupa ve Orta Asya'da on sekiz post-sosyalist ülkede yürürlüğe sokuldu. 1990'larda bazı ülkelerde, SCCA ofislerinde yeni sanatçı türünün doğuşuna tanık olmuştur: girişimci-sanatçı. (Artun ve Öge,2013:102-109-114) Bu tür yaklaşımlarla Çağdaş Sanat ABD'nin kapitalist amaçlı yaklaşımlarıyla şekillenmektedir. Görüldüğü üzere, Emperyalizm, kapitalist politikanın belli bir metodudur. Şiddete başvurmadan çeşitli yöntemlerle farklı kültürleri sömürebilmektedir. (Artun, 2013b:48)

Çağdaş Sanat şimdiye odaklı, gelecek planı yoktur ancak piyasanın gelecek planı vardır, çağdaş müzeler, bienaller geleceğe yatırım amaçlıdır. Ayrıca, Çağdaş Sanat'la birlikte, çok boyutlu ve dev eserlerin

sergilenmesi için geniş alanlara gereksinim duyulmuş, sanayi binaları, fabrika, depo, antrepo, gazometre ve tren istasyonları vb. atıl mekânlar çağdaş sanat sergilenme mekânları olarak tasarlanmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri'nde The Temporary Contemporary Los Angeles'da, Cleveland Center for Contemporary Art Ohio'da, Mass MOCA North Adams'da, gardan müzeye dönüştürülen Museed' Orsay Paris'de, Almanya'da Berlin'de Hamburger Bahnhof bir tren istasyonundan, İsviçre'de Hailen für Kunst in Schaffhausen tekstil fabrikasından, İngiltere'nin Tate Galeri eski bir elektrik santral binasından dönüştürülmüştür. Ülkemizde de, İstanbul çevresinde bulunan, gazometre, fabrika, tren istasyonu, ardiye, antrepo, mezbaha, elektrik santrali, okul Çağdaş Sanat Mekânları'na dönüştürülmüş ve bienallere ev sahipliği yapmaktadır.

SONUÇ

Batıda sanat yapıtları, Rönesans'tan bu yana, saray ve kilise olmak üzere iki mekân için yapılmış ve sergilenmişlerdir. Devlet ve dinin himayesindeki sanatı bugün büyük boyutlu şirketler sahiplenmektedir. 1945 sonrasında toplumsal, siyasal, ekonomik değişim ve dönüşüm, sanatta da yansımış, sanat bir propaganda aracı olarak, Amerikan ve Batı emperyalizmine hizmet edecek şekilde gelişmiş küresel sanat adı ile bir piyasa içinde varlık göstermektedir.

Sanat alanında küreselleşmenin ilk halkasını S.S.C.B. ve Doğu Blok'unun dağılmasından sonra Batı ülkelerine yerleşen ve eserlerini Batılı ülkelere sergileyen sanatçılar oluşturmaktadır. Koloni sonrası (post-colonial) döneme girildiğinde, Batılı ülkelere Afrika, Uzak Doğu Asya ve Güney Amerika'dan da sanatçı göçleri olmuş ve Batılı ülkelere yerel çizgilerden esinlenen ama bunu Batılı insanın anlayabileceği biçimler içinde icra eden yeni bir sanatçı kuşağı gelişmiştir. Böylece yeni bir sanat ve yeni sanatçı profilleri ortaya çıkmıştır.

Buna ek olarak ülkeler bu sanat piyasasında yer almak için çabalamaktadır. Bu piyasa içinde kendini tanıtmak ve kanıtlamak için büyük bir çaba görülmektedir. Bu piyasa içinde var olmak için çeşitli senaryolar geliştirmektedir. Sezer Tansuğ'un bu konuda bir tespiti şöyledir: "*Yakın bir geçmişte Fransa'da bazı kimselerin altın kıtlığı yüzünden paralarını tabloları yatırdıklarını gazeteler yazdı. Bunun sanat piyasası şansını ABD'ye kaptıran Fransızların bir propagandası olduğu, bu tür yalanlarla ilgileri kendi ülkelerine çekmek istedikleri de pekâlâ düşünülmektedir*" (Tansuğ, 1993:38) Böylece, ülke ekonomisini kalkındırmak ve ekonomiye katkı sağlamak için sanat bir strateji olarak da kullanılmıştır. Benzer bir örnek de Japonya'da yaşanmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Japon hükümetinin, ekonomisini yeniden canlandırmak için uyguladığı iktisat stratejisinin bir parçası olarak mimarlık ve tasarım politikaları geliştirmiştir. (Heskett, 2013:59)

Günümüzde ise, dünya kapitalist sistemi (Sosyalist blok, Üçüncü Dünya olsun hepsi dünya kapitalizmine girmiştir) artık her tarafı aynı akım, aynı yersiz yurtsuzlaşma biçimine sokmuştur. Dünya pazarı ortaya çıkmıştır. Böylece kapitalizm toplumların sınırını oluşturmaktadır. Sermaye ise yersiz yurtsuzlaşmış bir sosyalleşmedir. (Akay, 2004:88)

Sosyalizm ve komünizmin yıkılmasından sonra kapitalizm bir dünya sistemi olmuştur. Emperyalizmin ortadan kaldırılması kapitalizmin yıkılmasını gerektirmektedir. Oysa, kapitalizm ütopyik bir gelecek kurgusu içindedir. Dünyanın bütün ülkelerini kapitalist sistemde birleştirme amacı güdülmektedir. Uluslararası bir anonim şirket için ütopya, dünya hükümeti olmuştur. Sınırların olmadığı bir dünya. İnsanların, malların, fikirlerin, hizmetlerin ve paranın herhangi bir yerden başka bir yere hareketinde mutlak hürriyeti. Ordu, donanma veya hava kuvvetleri yok, sadece yöresel polis... ülke devletlerinin dünya hükümeti ile ilişkisi ABD eyaletlerinin Washington ile ilişkisinin aynı olacaktır. Diğer bir deyişle ülke devletleri olma durumları sona erecektir... Eğer ABD kendi düzeyinde bir eyaletler dünyası kuramazsa, hiç olmazsa bağımlı peyklerden (bir başkasının güdümünde olan devletler, bağımlı devletler, uydu) oluşan bir dünya kurabilmek için elinden geleni yapmaya kararlıdır... Endüstri devlerinin üç temel ihtiyacı vardır: sürekli büyümeli, hammaddelerini düzenli fiyatlarla denetim altında bulundurabilmeli ve pazarlarını kontrol edebilmelidir. (Maddoff, 1975:255-263-313)

Küresel şirketler küresel piyasayı yapılandırmaya devam etmektedir. Afrika, Asya, Doğu Avrupa'da büyük müzeler, bienaller; piyasayı genişletmek, savaşmadan sömürmek, kültürleri, sermayeyi, Afrika'da ki zengin petrol krallarının parasını sanatta yönlendirerek ve kendi sanat birikimlerini satmakla sağlamaktadırlar.

Sanatta görülen bu gelişmelere bakıldığında, gelecekte sanatın yeni Küresel politika, proje ve teknolojilerinin eseri olacağı görülmektedir. Medya ve reklamın yanında; sanat tarihi ve sanat eleştirmenlerinin sanatı yönlendirdiğine şahit olunmuştur. Rönesans'ta Vasari ile başlayan sanat tarihi, Burckhardt, Winckelmann, Hegel, Marx, Wölfflin, Riegl, Panofskyn devam etmiş ve 1970'lerden başlayarak sanat tarihinin krize girdiği

düşünülmektedir. Sanat eleştirmenliğinin de bunda payı yadsınmamalıdır. Clement Greenberg, 20. yüzyılın en etkili sanat eleştirmenlerinden olup, reklam yazıları ile Amerikan Soyut Ekspresyonizmi'nin yayılmasına katkıda bulunmuştur.

21.yüzyıl da, sürekli hızlanan iletişim ağları küreselleşmeyi empoze etmekte ve sanatçılar yeni iletişim araçları ile daha geniş kitlelerle iletişime geçmişlerdir. Bazı sanatçılar, yurtları dışında sergi açıp, bienallere katılarak diğer ülkelerin sanat ve sanatçılarıyla iletişime girdikleri için vb. bireysel mutluluklarıyla sanat hayatları devam etmektedir. Sanatın, kapitalizmin dayatmalarına ve dünyada olup bitenlere rağmen; yaratıcılığa, hayal gücüne, buluşa, coşkuya, aşırılığa ihtiyacı vardır. Antoni Tapies, sanatta her zaman ütöpik, şok edici bir yaratımın var olabileceğini şu sözlerle vurgulamıştır: “*Bir kuşağın dünyasını altüst edecek insanlar her zaman var olacaktır. ...farkına varılmaksızın, bir çağın gerçek üslubunu oluşturma... her zaman bir şaşırtma ögesi, beklenmedik özgünlükteki bu deha vuruşu var olacaktır...özgür, coşkulu ve vizyoneryaratıcı olmayan bir toplum kendi kaderini eline alamayan yarı ölü bir gövde olmuş demektir*” der.(Tapies, 2014)

Kapitalist sistemin hüküm sürdüğü bu dönem, teknolojideki gelişmelerle yeni bir iletişim sistemi oluşmuş; *küresel sergiler*, modern ve sanal müzeler, medya gibi pazarlama sistemleri ile *küresel sanat piyasası* oluşturulmuştur. Çeşitli *küresel projelerle* az gelişmiş ve gelişmekte olan ülke sanatı, bu projelere dâhil edilip, yerel, kültürel değerler bu etkileşim içinde değişmekte ve yitirmekte ya da benzer eserlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Böylece, özgünlük, yerellik ve ülkelerin sanat kültürleri saflığını yitirmektedir. Sanatçılardan bazıları, kültürün kapitalize edilmesine doğrudan tepki koymak yerine mevcut fırsatları değerlendirip eserlerini konseptlere göre üretip sergilemeyi uygun görmekteyler. Böylece, sanat özerkliğini yitirmiş ve bu özgür olmayış, her an bir patlamaya hazır, ütöpik beklentiler içindedir.

Sonuç, sanatın yakın gelecekte kapitalizmin etkisi ile mutlu bir azınlığın, reklam ve medya aracılığıyla sanatta başrol oynamaya devam edeceği görülmektedir. Hatta Amerikan ve batı projelerinin daha yeni başladığı ve semerelerinin yeni alındığı bir dönem olduğundan, bu durumun bir süre devam edebilme ihtimali görülmektedir. Yeni teknoloji ve medya küresel ağlarla toplumu sürekli meşgul etmekte, düşünmesine ve yaratmasına fırsat vermemektedir.

Ayrıca, yüzyılımızda sanatın metalaşması apolitik bir sanatın eseridir. Fakat sanatın özerk olma, sanatçının yaratıcı olma özelliği hiçbir zaman bitmeyecek, büyük bir dönüşüm mutlaka gelecek ve sanat, meta olma dayatmalarından kurtularak, çağdaş bir avangart döneme evrilecektir. Sanattaki beklentiler ve umutlar bu yöndedir.

KAYNAKÇA

- Artun, A.-Örge, N. (2013). *Çağdaş Sanat Nedir?*(1. Baskı) (Çev: Ö. Çelik, E. Gen,...) İstanbul:İletişim yayınları
- Artun,A. (2013a). *Arthur Danto'nun Ölümü, Andy Warhol ve Sanatın Sonu*,[Sanal Dergi] Erişim tarihi:12.7.2017, <http://www.e-skop.com/skopbulten/arthur-dantonun-olumu-andy-warhol-ve-sanatin-sonu/1621>
- Artun, A. (2013b). *Sanat Manifestoları*, (3. Baskı), (Çev: K.Özsezgin, U. Kılıç, C. Gündüz),İstanbul: İletişim Yayınları, Derleyen ve Sunan: Ali Artun
- Baudrillard, J. (2014). *Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, (5. Basım),(Çev: E. Gen, I. Ergüden), Sunuş:SylvereLotringer,İstanbul: İletişim Yayınları, SanatHayat19
- Barrett,T. (2014). *Sanatı Eleştirmek, Günceli Anlamak*, (Çev:G.Metin), İstanbul:Hayalperest Yayınevi
- Buharin,N. (2005). *Emperyalizm ve Dünya Ekonomisi*, (Çev:U. S.Akalın), İstanbul: Bağlam Yayınları
- Fortenberry,D., Melick,T. (2015). *Tarih Boyunca Sanat*, (1. Basım), Çeviren: Dilek Şendil, Yapı Kredi
- Foster, H. (2008). *Çağdaş Sanatın Mecrası: Piyasa*, (Çev: A. Boren)[Sanal Dergi]Erişim Tarihi: 2.2.200172/9/2015/ skopdergi - Sayı 8 / Hal Foster, Hal Foster'ın 9 Ekim 2008'de LondonReview of Books'ta yayınlanan "TheMedium is the Message" başlıklı yazısından kısaltılarak çevrilmiştir.)
- Gržinić, M. (2006). Re-politicizing Art, Theory, RepresentationandNewMediaTechnology (Politik Sanat, Teori, Temsil ve Yeni Medya),ZoyaKocur, SimonLeung(Ed.) *Theory in Contemporary Art since 1985*,(s. 389-394), Australia: Bleckwell Publishing
- Heskett, J. (2013) *Tasarım*, Çev: Erkan Uzun, Ankara: Dost Yayınları,
- Jensen,R.(1994). *Modernizmi Pazarlamak* (Çev.A.Terzi-2015), [Sanal Dergi]Erişim tarihi: 11.02.2017 2/9/2015/ skopdergi - Sayı 8, Robert Jensen'in *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* başlıklı kitabının sunuş bölümünden çevrilmiştir (Princeton: Princeton UniversityPress, 1994), s. 3-17
- Kongar,E. (1994). *Kültür Üzerine*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kul-Want, C., Piero. (2014). *Estetik*, (2. Baskı), (Çev: Erhan Kibaroglu), İstanbul: NTV Yayınları,
- Magdoff, S. B. (1975). *Çağdaş Kapitalizmin Bunalımı*, (1. Basım), (Çev: Y. Koç), İstanbul:Bilgi Yayınevi
- Steyerl, H. (2013). *Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş*, (Çev: Z.Baransel), Erişim tarihi: 03.02.2017
- Tansuğ, S. (1993). *Çağdaş Türk Resim Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tapies, A. (2014). *Sanat Pratiği*, (I. Basım), (Çev: İ. Birkan), Ankara: Dost Kitabevi,
- Thornton, S. (2012). *Sanat Dünyasında Yedi Gün.*(Çev. Mine Haydaroglu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- URL 1: <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlarin-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748>Erişim tarihi 13 Ekim 2017
- URL 2: <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlarin-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748> Erişim tarihi 13 Ekim 2017
- URL 3: <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlarin-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748> Erişim tarihi 13 Ekim 2017
- URL 4: ht <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlarin-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748> Erişim tarihi 13 Ekim 2017
- Vezzosi, A. (2004). *Leonardo da Vinci,Evren Bilimi ve Sanatı*, (Çev.N.Başer)İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, Genel Kültür Dizisi

SANAT PRATIĞİNDE ENSTALASYON, MEKAN, NESNE VE SANATÇI ÖRNEKLERİ*

Installation, Space, Object and Artists in Art Practice

Dilek TOLUYAĞ¹

ÖZET

ABSTRACT

19. yüzyılda endüstrileşmenin ve Avrupada'ki modernleşmenin etkisiyle sanat üretimindeki süreç değişmiştir. Endüstri ürünü makineler izleyicinin sanat yapıtına bakış açısını da yönlendirmiştir. İzleyici ile sanat yapıtı arasındaki ilişkinin değişim çağı olmuştur. Makalede, bu değişim ve dönüşümün sanat dünyasındaki yansımalar yapıt çözümlenmeleri üzerinden ele alınmıştır. Endüstriyel amaçlar doğrultusunda üretilen ve işlevsel bir özelliğe sahip olan bir nesneyi sanat eseri olarak tanımlamak sanatın temsilini sorgulatmıştır. Böylece sıradan nesne sanatçının zihninde kavramsal bir imgeye dönüşerek sanat nesnesi olarak tasarlanmış olur. 20. Yüzyılda, kaide üzerinde tanımlanan seyredilen nesnenin yerini endüstriyel nesnelere bırakır. Artık 21. yüzyılın sanatı, 'çağdaş sanat', kavramsal alt yapısıyla, mekân-nesne- gözlemci özne ve zaman öğelerini sanatçının belirlediği anlam üzerinde bir araya getirerek yeni okumalar, mekânsal deneyimler ortaya koymaktadır.

Enstalasyon bir kavram olarak ortaya çıkmasından bu zamana kadar, sanatsal üretim sınırlarını aşarak kavramsal anlamda düşünmenin önünü açmakta etkili olmuştur. Gündelik sıradan bir nesnenin gerçek işlevinden kopartılarak nesneye soyut anlamlar yüklenmesi sanat izleyicisini, bilinen klasik sanat anlayışından farklı olarak üretilen bu yapıtları çözümlenmeye mecbur bırakmıştır. Böylece Enstalasyonda izleyicinin katılımı sağlanmış olur. Sanat nesnesinin farklı mekanlarda sergilenmesi enstalasyon(yerleştirme) olgusunu ortaya çıkarmıştır. Enstalasyon sanatının sanat dünyasına girmesiyle beraber galeri ve sergi mekanlarının da rollerinde önemli derecede değişim olmuştur.

Bu makalede, enstalasyon uygulamalarının sergileme mekanları ile ilişkileri ve kullanılan nesne açısından plastik çözümlenmeler yapılması amaçlanmıştır. Böylece sanat nesnesinin ve sergileme mekânı ile arasında olan ilişki irdelenmiştir. Ayrıca enstalasyon, mekân ve nesne konusu, seçilen sanatçı ve işleri üzerinden okumalar yapılarak değerlendirilmiştir.

In the 19th century, the change in art production of industrialization and modernization in Europe has changed. The industrial product has also guided the viewer's perspective of the artwork. It has been an age of change in the relationship between the buyer and the artwork. In the article, the reflections of this change and transformation in the art world are discussed through artwork analysis. Defining an object produced for industrial purposes and having a functional feature as a work of art has made the representation of art questionable. Thus, the ordinary object turns into a conceptual image in the mind of the artist and is designed as an art object. The art of installation, which started with Duchamp's use of ready-made objects, is now the most preferred art practice. Installation art has been effective in opening the way for conceptual thinking by going beyond the boundaries of artistic production since its emergence.

Adding abstract meanings to the object by detaching it from the real function of an ordinary everyday object has forced the art audience to analyze these works produced differently from the classical art understanding. Thus, the participation of the audience in the installation is ensured. The exhibition of the art object in different places has revealed the phenomenon of installation. With the introduction of installation art into the art world, there has been a significant change in the roles of galleries and exhibition spaces.

In this article, it is aimed to make plastic analysis in terms of the relations of the installation applications with the exhibition spaces and the object used. Thus, it is aimed to establish a relationship between the art object and the exhibition space. In addition, the subject of installation, space and object were evaluated by making readings on the selected artist and his works.

Keywords: Installation, art object, space.

Anahtar Kelimeler: Enstalasyon, sanat nesnesi, mekân.

EXTENDED ABSTRACT

Installation is the form of expression used in today's art practice. It is used as the most used art practice in international biennials. The production of the work was licensed to the artist in a freer framework with unlimited material and technical use. Thus, many objects in daily life are stripped of their main function and transformed into works of art. Installation art plays a supportive role by including many different disciplines such as video, photography and digital art. Installation art plays a supportive role by including many different disciplines such as video, photography and digital art. On the other hand, the art audience got out of its passive role and became a part of it by experiencing art.

The intensive relationship between objects and art practices in the historical process has focused on the artist, artwork and audience. With the 20th century, artists' search for alternative exhibition space has revealed the concept of space. Artists needed exhibition spaces to transform their objects into works of art. This search for space in the art world has prepared the basis for the application of experienced artworks, and prepared the emergence of installation art. Along with the technological developments, the exhibition spaces and the object of art have started to be questioned.

Man lives by establishing an object-image relationship in a world full of objects that surround him. These objects contain the connection and implication in the mind of the artist. During the production process, the artist transforms the object into a conceptual image by drawing it into the art environment, that is, the space. The audience makes use of past experiences related to space and object to understand this conceptual image.

The work of art has become an object of art, beyond the walls that limit itself. Marcel Duchamp, who contributed greatly to the transformation of the object into a work of art, changed the viewer's understanding of art by exhibiting ordinary everyday objects such as stools, rowing bicycle wheels and urinals. Using these objects, Duchamp created the opportunity to question and question both the artist's creation process and what art is. Thus, the object was detached from its original production purpose and turned into an art object with the conceptual thoughts in the artist's mind. Baudrillard thinks that the idea of art more than a work of art now delight the audience.

In order to talk about the art object, the artist must first create a space setup and the created space setup must be experienced by the audience. The most important factor in the formation of the art object is about the place where it is constructed, the experience of the space. This space is important for both the audience, the artist and the art object that will emerge. The effect of the exhibition space on the artist, the art object and the audience has resulted in the space becoming the art object itself in today's art. Our perception of the exhibition space; Our perception style has made the spatial image the most important variable of art. It seems impossible to think otherwise of this object and space.

GİRİŞ

Günümüz sanatını, ne heykel ne resim ne de seramik gibi isimlerle tek bir kategori altında tanımlayamayız. 1960' lardan sonra galeri mekanının sorgulanmaya başlamasıyla birlikte, sanatın biçimi ve işlevi de irdelenmeye başlamıştır. Sanatçıların farklı arayışlar içerisinde olmaları sanat üretiminde multidisipliner bir anlayış ortaya çıkarmıştır. Tarihsel süreç içerisinde nesne ve sanat uygulamaları arasındaki yoğun ilişki, sanatçı, yapıt ve izleyici üzerine odaklanmıştır. 20. yüzyılla birlikte sanatçıların alternatif sergi mekanı arayışı kendiliğinden “mekan” kavramını ortaya çıkarmıştır.

Endüstrileşme sayesinde Avrupa’da yaşanan modernleşme sonucunda üretim süreci birtakım kuralları da beraberinde getirmiştir. Sanat dahil hayata dair birçok şey makinaların hakimiyetine girmiştir. Bu dönemde, izleyiciyle sanat nesnesi arasındaki ilişki de değişim göstermiştir. Endüstrileşmeyle birlikte çok fazla nesne üretimi ve tüketimi başlamıştır. Bu nesne kirliliği zamanla sanatçılar tarafından nesneyi sanatsal bir ifade aracı haline gelmiştir. Nesnelere iç içe olduğumuz dünyada sanat üretiminde her çeşit nesne insan bedeni dahil olmak üzere sanatın malzemesi olabilme fikrini doğurmuştur. Böylece ortaya çıkan bu endüstri nesnelere sanatın vazgeçilmez malzemesi olmuştur.

Sanatsal ifadenin dili olabileceği düşünülme-yen sıra dışı gündelik nesnelere sanat dili oluşturan sanatçıların başında yer alan Duchamp, bir hırdavatçı dükkanından temin ettiği kürek, bisiklet tekeri, mutfak taburesi ve pisuar gibi nesnelere hem sanatı hem de sanatçının sorgulanmasına neden olmuştur.

Endüstrileşme ile ortaya çıkan hazır-nesne kavramı sonrasında, 20. yüzyıl sanatı, sadece ‘izlenen’ değil, ‘deneyimlenen sanat’ olmuştur. Sanatçılar malzemelerini gerçek dünyadan gündelik tüketim nesnelereinden seçmeye başlamıştır. Sanatçı, daha sonra bu nesnelere sanat yapıtına dönüştürmek için mekana ihtiyaç duymuştur. Sanattaki bu mekansal arayışlar, izleyicinin algısal deneyimini ve kavramsal iletiyi temel alan ve deneyimlenen sanat çalışmaları yapılmasının zemin oluşturmuştur. 20. yüzyılda, bu deneyimlenmiş mekanlara ‘Yerleştirme’ (Enstalasyon) adı verilmiştir (Atalar, 2006: 16).

Artık 21. yüzyılın sanatı, mekan-nesne ve sanat izleyicisi çerçevesinde sanatçı tarafından belirlenen kavramsal anlam üzerinden yeni plastik okumaların, mekansal deneyimlerin yaşandığı sanat ortamını yaratmıştır. Sanat dünyasındaki bu mekan arayışları, resim ve heykel düzleminden çıkarak sanatçının kavramsal iletilerini algılayarak, izleyicinin deneyimlemesine olanak sağlamıştır. 21. Yüzyıl sanatı artık izlenen değil izleyicinin deneyimlediği sanat türü olmuştur. Makineleşen dünyadan kopan sanatçı, kendisine yeni malzemeler ve mekanlar aramaya başlamıştır. Galerinin beyaz duvarlarından taşan sanatçılar, daha geniş ve farklı mekanlarda kullandıkları hazır nesnelere kavramsal iletiler sunarlar. Sanatçılar sanatın sınırsız ifade olanaklarından yararlanarak özgürlük alanlarını genişletmişlerdir. Bu sayede izlenen sanat, kendini mekanda bularak, içerisine girip çıkılan, üzerinde veya çevresinde yürünen ve oturlan çevresiyle bütünleşmiş bir konuma gelmiştir. Böylece izleyici, deneyimlediği sanat nesnesi hakkında kendi duygularını da kapsayan öznel okumalar yapmaktadır.

1.Enstalasyon

Enstalasyon kelimesi; kurma, kurulum, düzenleme, yerleştirme gibi anlamlara gelmektedir. Yerleştirme, kavramsal sanat pratiklerinde ve diğer sanat disiplinlerinde yer alan bir üretim, ifade, çalışma biçimi ve bir sanat anlayışıdır (Taştan, 2018:49). Bu anlayış, birtakım sıradan nesnelere belirlenen bir mekanda kurulumu ve düzenlemesinden oluşan sanatsal üretim şekli olarak ifade edilir. 1960’lı yıllardan itibaren gerçekleştirilen enstalasyon uygulamaları modern sanatın önemli bir parçası olmuştur. Enstalasyon çalışmaları hem iç hem dış mekanlarda uygulanmaktadır. Günlük yaşamda varolan birçok nesne sanatçının üretim sürecinde işlevselliğinden tamamen sıyrılarak sanat yapıtı haline gelmektedir.

Küratör olan Lisa Moran “Enstalasyonu”, bir ya da birden çok nesnenin, sanatçının birtakım kaygılarla belirlediği bir mekan içerisinde kurgulanarak yerleştirilen sanat pratiği olarak tanımlamıştır (Moran, 2003: 7). Burada önemli olan bu yerleştirmedeki mekan ve nesne arasındaki kavramsal boyuttur. Enstalasyonda nesneyi ve mekanı birbirinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Nesnelere kendilerine has mekanları ile sergilendikleri mekanlar arasında bir bağ kurulması ile farklı anlamlar doğuran enstalasyonlar, izleyicinin de katılımıyla anlam dizgesini tamamlar (Öçalan, 2007: 24).

Günümüzde vazgeçilmez anlatım biçimi olan Enstalasyon çalışmaları, görülen ve hissedilen seyirlik bir manzara olmasının yanı sıra izleyicinin tüm duyularını kullandığı bir alandır (Whitham, Pooke, 2013:175). İzleyiciyi içine

çeker, onları çeşitli şekillerde meşgul eder ve sanatın bir parçası haline getirir. Bu şekilde sanat izleyicinin dokunabileceği, duyabileceği, hissedebileceği veya koklayabileceği bir eyleme dönüşür.

Danto'ya göre, enstalasyon sanatçılarının kullandıkları malzeme ve mekan sınırsız olmakla birlikte, sanatçılar sürekli bir yeni şeyler keşfetme amacı güderler” (Danto, 2010: 240). Enstalasyon sanatı, izleyicinin katılımıyla deneyimlenen ve birçok farklı disiplinden de beslenen bir eylemdir.

2. Mekan-nesne

Enstalasyonda mekan önemli olmakla beraber, mekanlar, eşyalar ve nesnelere de ayrı bir dile sahiptir. Bu dil, yaşamışlıklar olarak düşünülebilir. Sanat nesnenin yerleştirildiği mekanla, mekanın ise bu sanat nesnesiyle ve her ikisinin de izleyiciyle olan ilişkisi bir dil oluşmasına neden olur. Mekan, insanın duygularını harekete geçiren soyut bir boyuta sahiptir. İzleyici, sergi mekanında durağan olarak bir resme bakmaktan farklı olarak enstalasyonda izleyici mekanın içine girerek o mekanı dinamik bir etkileşimle yaşar. Enstalasyonda bir nesneyi mekana yerleştirirken, seçilen nesnenin gösterge olarak herhangi bir mekanda sergilenmesi değil, seçilen mekanın kullanılan nesneye yaşam alanı olması hedeflenmektedir. Burada önemli olan, seçilen mekan ve yerleştirilen nesnenin anlamlarının çakışması ve izleyicinin görsel algılamasının ötesine geçebilmesidir. Buradaki algılama, mekanın tarihsel özelliği, işlevi yada anlamı ile ilişkiye girmesidir. Sanat nesnesinin var olduğu mekanla bahsedilen kriterler üzerinden özel bir ilişkide olması önemlidir. Bu noktada kullanılan nesne mekana, mekan da nesneye yeni bir anlam yükler. Böylece izleyiciye artık sanat eserinden çok sanat fikri haz verir.

Daniel Buren'e göre, sanat eseri, bir galeri mekanının hem kültürel hem de mimari özelliklerini göz ardı etse de aslında her yer biçimsel, mimari, sosyolojik ve politik açıdan kendi anlamını, mekandaki nesneye aktarır (O'Doherty, 2016:12). Bir nesnenin sanat yapıtına dönüşmesinde mekanın etkisi oldukça büyüktür. Enstalasyonla beraber, mekan sanat nesnesinin kaidesi olmaya başlamıştır.

Günümüz mekanları sürekli oluşum ve değişim içerisindedir. Geçmişten izler taşıyan tarihi mekanlar ebedilik özelliği taşımaktadır. Günümüzdeki bir mekanından çıkıp, bir anda geçmişteki bir mekana girip, geçicilik ve kalıcılığı aynı anda hissedebilmekteyiz. Günümüzdeki çağdaş sanat bienallerinde özellikle tarihi mekanların enstalasyon sanatında çok sık kullanıldığı görülmektedir. Çünkü geçmişin izlerini taşıyan bu tarihsel kökenli mekanlar, izleyiciye geçmişine, çocukluğuna, anılarına dönme fırsatı vermekle birlikte sanat nesnesinin de etkisinin artmasına neden olur.

Sanat nesnesinden söz edilebilmesi için öncelikle sanatçının mekan kurgusu yaratması ve yaratılan mekan kurgusunun izleyen tarafından deneyimlenmesi gerekmektedir. Sanat nesnesinin oluşumundaki en önemli etken kurgulandığı mekana dair, mekanın deneyimlenmesine dairdir. Bu mekan hem izleyici, hem sanatçı hem de ortaya çıkacak olan sanat nesnesi açısından önem taşımaktadır. Sergileme mekanının sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici üzerindeki etkisi, günümüz sanatında mekanın sanat nesnesinin kendisi haline gelmesi ile sonuçlanmıştır. Sergileme mekanı algılama biçimimizi; algılama biçimimiz ise mekansal imgeyi sanatın en önemli değişkeni haline getirmiştir. Bu sebeple nesne ile mekan birbirinden ayrı düşünülemez.

“İnsanlar nesnelere sadece kullanım amaçlarına göre ele almazlar. Nesnelere bir anlam taşır. Nesnelere çoğunlukla onun kullanımını aşan bir anlamı vardır” (Barthes, 2012: 197). Tarih öncesi dönemde insanların avladıkları hayvanların kemik ve boynuzlarından birtakım süs eşyaları yaparak çöp niteliği taşıyan bu nesnelere yeniden kullanımını sağlamışlardır. Özellikle dini törenlerde insanlar, ölmüş hayvan derisi ve kemiklerinden de kendilerine kostümler yapmışlardır.

Günümüzün sanatçısı için mekan sorunu artık bir varlık sorunu haline gelmiştir. Bu yüzyılda, bütün avant-garde çabalar sonunda sanatçı, eylemin, yüzeyin kendisi olduğu, nesneyle anlam arasında sürekli değişen ilişkisel bağlarla mekanın öneminin gitgide arttığı bir dönemden geçmektedir. Bununla beraber yerleştirmenin uygulanacağı mekana olan ilişkisi, sanat nesnesinin algılandığı çerçeveyi genişletmektedir. Sanat nesnesinin uygulandığı mekan (mimari, fiziksel, sosyolojik, psikolojik, vb. kimliği), bütünlük bir çerçevede değerlendirilir. Bu nedenle sanatçının içinde bulunduğu yaratım süreci, yaratımın kendisi, sergilenmesi ve algılanması tamamen eserin uygulandığı ve sergilendiği yerle alakalıdır. Günümüz sanatında “mekan”, sanatı, sanatçıyı ve izleyiciyi etkileyen güçlü bir değişken olmuştur (Uysal, 2009:40).

Kökleri kavramsal sanat ve Marcel Duchamp'ın hazır-nesnelere ve Kurt Schwitters'e kadar uzanan enstalasyon sanatı disiplinleri arası bir sanat pratiği olarak ortaya çıkmıştır. Duchamp'ın Çeşme'si sanatta temsil edilme konusunda bir dönüm noktası olmuştur. Enstalasyon sanatı, hazır nesne geleneğinin bir uzantısı olarak düşünülebilir. Bu noktada Marcel Duchamp sanat yapıtını ve bulunduğu mekana arasındaki ilişkiyi sorgulayan ilk sanatçıdır. Enstalasyon

sanatı açısından büyük önem taşıyan okumalar sunmuşlardır. Nesnenin sanat yapıtına dönüşmesinde büyük katkısı olan Marcel Duchamp, tabure, kürek bisiklet tekeri ve pisuar gibi günlük sıradan nesnelere sergileyerek izleyicinin sanat anlayışını değiştirmiştir. Duchamp bu nesnelere kullanarak hem sanatçının yaratım sürecini hem de sanatın ne olduğunu sorgulama ve sorgulatma fırsatı yaratmıştır. Böylece nesne ilk üretim amacından ve koparılıp sanatçının zihnindeki kavramsal düşüncelerle sanat nesnesine dönüşmüştür.

Üretim için tüketimi malzeme olarak kullandığımız günümüz sanatında, sanatın çok dilli yapısı altında toplanarak küresel bir süreçten bahsediyoruz. Duchamp, artık bugün bizi de dahil herkesi içine alan, hepimizin suç ortağı olduğu bir süreci başlattı. Demek istediğim artık gündelik hayatta bir tür "hazır-nesnelik" halinde yaşıyoruz- her şey transestetikleştiriliyor, bu da artık yanlısına diye bir şeyin kalmadığı anlamına geliyor (Baudrillard, 2014: 69).

"Marcel Duchamp, galeri mekanının geleneksel ışıklandırma sistemine karşılık galeri mekanının tavanına bir pencere açmıştır. Tavana yerleştirdiği kömür çuvalları ile, farklı bir atmosfer yaratarak izleyicilerin bu karanlık mekandaki çuvalları görmeleri için el fenerleri vermiştir. Böylece galeride mekansal ve deneyimsel olarak öğelerin incelenmesi sanatçının meydan okumasıdır." (Fitzpatrick, 2004: 24-26. akt. Süzen, 2010: 149).

Duchamp mekanın, translocation (mekan alışverişi) kavramı aracılığıyla sanat eserlerinin üretilmesindeki etkisini vurgulamıştır. Duchamp, 1938'de Paris'te Exposition Internationale du Surréalisme sergisindeki yerleştirmesi olan 1200 Çuval Kömür (Resim 1) çalışması ile mekanda bir bütünlük oluşturmuştur. Bu bütünleşme mekan, sanatçı ve sanatın bağlamı üzerindeki etkilerin sorgulanmasını sağlamıştır.



Resim 1. Marcel Duchamp, "1200 Çuval Kömür (1200 Bags of Coal) Paris 1938)

<https://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surréalisme-paris-1938/1941> Erişim: 15.02.2020

Joseph Kosuth'un 1965 tarihli "Bir ve Üç Sandalye" isimli yapıtı enstelasyon sanatı ve alıcısı için oldukça farklı ve yeni bir eserdir (Resim 2). Bu enstelasyonda Ahşap katlanır bir sandalye, bir sandalyenin fotoğrafı ve sandalye kelimesinin sözlük anlamının monte edilmiş fotoğrafı yer almaktadır. Kosuth sandalyeyi kendisi yapmadı, fotoğrafını çekmedi veya tanımını yazmadı; yalnızca onları seçip bir araya getirdi. Kosuth, bu üç alternatif temsili bir araya getirerek, basit bir ahşap sandalyeyi bir tartışma nesnesine ve hatta şaşkınlığa, yeni anlamların keşfi için bir platforma dönüştürmüştür. Bu yapıt, tek bir düşünce sürecine üç ayrı perspektiften yaklaşarak bir kritere göre tasarladığı ilk kavramsal parçalardan biri olarak kabul edilir: nesne (sandalye) aracılığıyla, temsili veya indeksi (aynı sandalyenin fotoğrafı) ve iki dilsel unsur (nesneyi tanımlayan kelime ve tanımı) (Resim 2). Bunu yaparak Kosuth, gerçekliğe üç yönlü bir yaklaşım koduna dikkat çekiyor: bir nesnel kod, görsel bir kod ve bir sözlü kod (referans, temsil ve dil). Dahası, görünür, somut, sıradan şeyleri açıklamak ve tanımlamak için kelimeleri nasıl kullandığımızla, kelimelerin bir şeyleri nasıl temsil ettiği, tanımladığı veya ifade ettiği ve şey basit, temel veya soyut olduğunda bunun genellikle daha karmaşık hale geldiğiyle yüzleşir. Böylece, dilin anlam ve kimliği aktarmada nasıl bütünleyici bir rol oynadığını ortaya koyar. İzleyicinin, kelimelerin neden ve nasıl sıradan somut, katı şeyler ve nesnelere sözlü ve yazılı eşdeğerleri haline geldiğinin daha fazla farkına varmasını sağlamaktadır.

Kosuth, Bir ve Üç Sandalye adlı çalışmasında düşünce, dil ve imge ilişkisi üzerine yoğunlaşmıştır (Resim 2). Sanatçı, gündelik kullanım nesnesine bakış açısını değiştirerek onu kendinden üç farklı bakış açısıyla izleyiciye sunmuştur.

Sandalye ve temsilleri hangisinin temsil olduğu tartışılabilir niteliktedir. Kosuth'a göre sanat nesnesi bir araçtır. Onun için sadece düşünce önemlidir. Burada nesne dilsel (linguistik) tanımlamanın yerini alır ve dış dünya ile doğrudan ilişki kurar. Kosuth, sanatın doğada mı, zihinde mi, dilde mi olduğunu sorgulamaktadır .



Resim 2. Joseph Kosuth. "Bir ve Üç Sandalye" 1965

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/08/joseph-kosuth-vem-ao-brasil-compartilhar-experiencias-e-discutir-a-arte-4253781.html>Erişim: 10.01.2020

3. Enstalasyon Sanatçıları

Günümüzün vazgeçilmez anlatım biçimi olan enstalasyon, kamusal alanlarda ve iç mekanlarda, devasa boyutlarda yerleştirildiği mekana özgü üretilerek kendine yer edinmiştir. Özellikle, dünyanın en önemli sanat etkinliklerine ev sahipliği yapan Uluslararası Bienallerde Enstalasyon (yerleştirme) sanat yapıtları izleyiciyle buluşma imkanı bulur. Hatta bazı sanatçıların farklı anlatım içeriği olan yeni ve yaratıcı tasarımlar için bir bazen bir tarihçi bazen de bir araştırmacı gibi çalışarak biriktirdikleri malzeme yığınlarını düzenleyerek sanatsal üretimler yaparlar. Bazı sanatçılar ise nesnenin kütlesi, yoğunluğu, ölçeği, rengi, dengesi gibi daha heykelsi konular üzerine çalışmalar yaparlar. Çoğunlukla çöp ya da hurda olarak nitelendirilen bu nesnelere üretilen yapıtlar, bitmeyen üretim döngülerine ve büyük bir küresel tüketime dikkat çeker. Çoğu sanatçı plastik poşet, oyuncak, diş macunu, araba tekeri, plastik şişe, hurda eşyalar, giysiler, araba parçaları gibi akla gelebilecek her türlü nesneyi sanat üretiminde kullanırlar.

Marcel Duchamp'ın sanata kazandırdığı hazır nesnelere sanat, biçimsellikten kavramsallığa doğru yönelmiş; sanatın malzemesi değişmiş, günlük hayatın içinden birçok malzeme sanata konu olmaya başlamıştır. Bu yeni çalışmalar, fikirlerini ortaya koymak üzere araç edindikleri malzemelerle anılmışlardır. Yeni sanat, malzemesini gündelik yaşamdan seçmekte ve seçtiği nesne, nesnenin sergilendiği mekan ve deneyimleyen izleyici özne ile kullanılmakta, deneyimlenmekte (Atakan,1998:21). Enstalasyon sanatçıları, gündelik nesnelere gerçek anlamlarından uzaklaştırarak sanatçının yeni kavramsal anlatım ifadesi ile oluşturulan bir sanat nesnesine dönüştürürler.

1960'ların başında tüm ilgisini cam ve pleksiglastan yapılmış vitrinlere yönelterek, bu vitrinlere çalar saatleri, tirbuşonları, eski Kodak kameraları, ayakkabıları, kahve bardakları ve telefonları tıka basa doldurmuştur. Arman'ın bu vitrinleri, bir camın arkasında sıkıştırılmış ve bireyin dünyasının çöp ve işe yaramayan tüketim nesnelereyle dolup taşmasına birer örnektir. (Resim 3). Vitrin camı, sanatçının yığılmış olduğu nesnelere ile izleyicinin arasında hem mesafe hem de yakınlık kuran bir bariyer görevi görmektedir. Baudrillard'ın *Nesneler Sistemi adlı kitabında* bu işlevselliği, ticari görüntülere benzeterek: "Camın sanki içindeki göstergeleri görünür kılmaktan başka hiç birşeye mücadele etmeyen, bir atmosfer tabakası olarak tanımlamaktadır" (Baudrillard, 2014: 42).

Arman, *Yığın*'larının toplum tarafından vitrinlerin, seri üretimlerin ve çöp yığınlarının nasıl kaydedildiğini ifade etmek ve gündelik nesnelere toplama yöntemlerini tanımlamak için özellikle arkeolog, antropolog ve sosyolog ifadelerinden destek alır (Hamilton. çev. Bozdurgut.2008:3).

Arman, yığınlarındaki donuk tekrarların doğrudan dışavurumuyla hemen hemen aynı fenomeni biçimleştirmiştir. Arman bu nesnelere cam bir kutuya yerleştirerek, Barthes ve Baudrillard tarafından da tarif edilen, üretim mekanizmaları, fantezi ve birtakım üretimlerin birleşimini ve hızını dışa vurmuştur (Hamilton. çev. Bozdurgut. 2008:10).



Resim 3. Arman. "Busy", 1960 Courtesy Galerie Daniel Templon
<http://www.actuart.org/2016/03/expo-sculpture-contemporaine-arman-accumulations-1960-64.html>.Erişim:17.02.2020

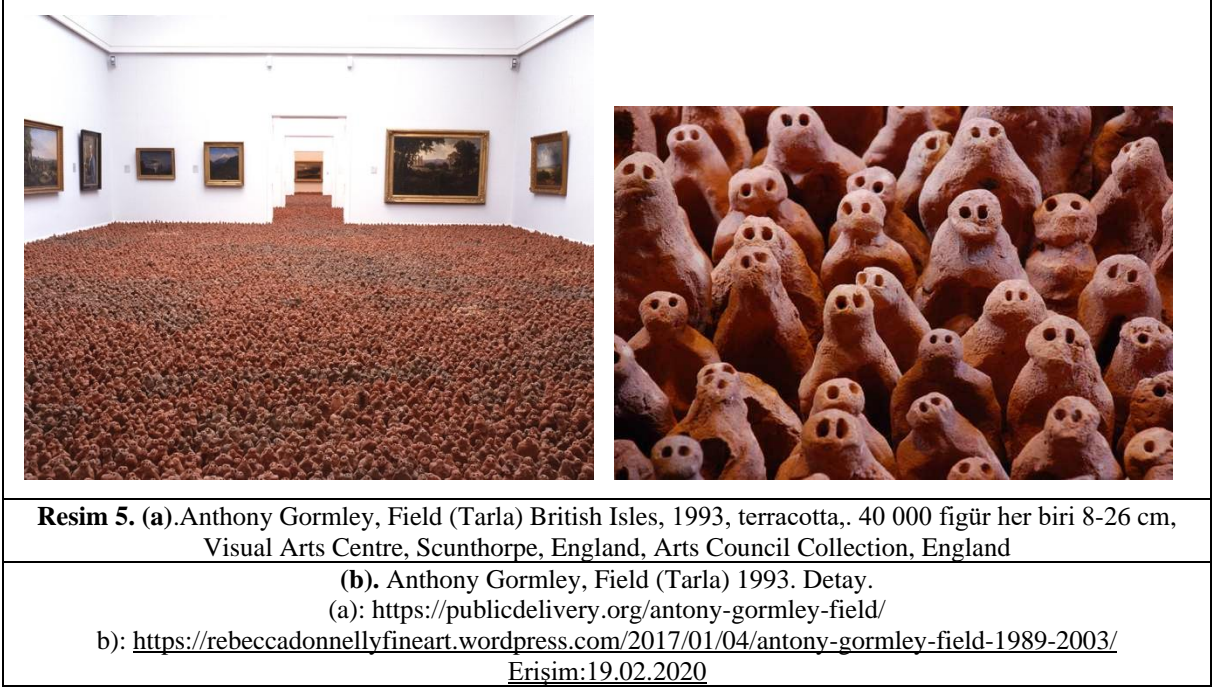
Gerçek tablolar olarak tasarlanan bu enstalasyonların resimsel gücü, nesnelerin seçimi, renkleri ve malzeme çeşitliliğinden kaynaklanmaktadır. Birikimler, bireyin kimlik kaybına ve tüketici değiş tokuşunun tüketici toplumu tarafından etkisiz hale getirilmesine, bolluğun şiddetine, atık nesne estetiğine gönderme yapmaktadır (Resim 4).



Resim 4. Arman. Madison Ave. Cam, ahşap kutu, kadın ayakkabıları, 1962.
<https://www.wikiart.org/en/arman/madison-avenue-1962>.Erişim:17.02.2020

İngiliz sanatçı Antony Gormley, insan vücudunu taklit eden yaşam boyu heykelleriyle ünlüdür. Fakat Field(tarla) serisi farklı bir yaklaşımı temsil etmektedir (Resim 5). Bu çalışmada, dünyadaki küresel göçün neden olduğu, yoksullaşan insanların sayılarının çokluğuna dikkat çekmektedir. Bu seri, sergi mekanının tamamını kaplayacak şekilde düzenlenerek sıra dışı bir sergileme sunmuştur. Mekan, eserin sergilendiği bir yer olmaktan çok çalışmanın kendisini imleyen en önemli unsur haline gelmiştir. Mexico'daki bir tuğla fabrikasında pişirilen terracotta heykelcikler sergilenirken, seyirciye hiç yer bırakılmadan yerleştirilmiştir. Çalışmada figürlerin durumuna bağlı gelişen mekansallık olgusu ön plana çıkarılmıştır. Bu heykelciklerin yüzeyleri fırın sıcaklığına bağlı olarak değişim gösterir. Tıpkı bir tarlada çalışma insanların güneşin altında yandıkları gibidir. Bu ısı farklılıkları ise figürlerin kimliklerindeki, farklılıkların göstergesidir.

Ai Weiwei'in "Ayçiçeği Tohumları" isimli çalışmasıyla benzerlik gösteren Field (Tarla) adlı enstalasyon çalışması, izleyiciye çaresizce bakan 40.000 adet pişmiş topraktan yapılan küçük figürlerden oluşmaktadır(Resim 5). Her bir figür izleyicinin bakışlarına doğrudan odaklanmış gibidir. Gözler sanki izleyiciye bir şeyler soruyormuş izlenimi vermektedir. Figürler, altmıştan altı yaşına kadar olan geniş aile üyeleri erkek, kadın ve çocuklar tarafından çalışmayla yapılmıştır. Bütün figürlerin ağızsız olmasından dolayı ortamda sanal bir sessizlik hakimdir. Bu enstalasyon kolektif insanların kolektif elleri tarafından yapılan kolektif bir çalışmadır. Bunu sadece yapmak uğruna yapan insanlar tarafından yapılmıştır. Gormley, insanın kolektif geleceği ve bunun sorumluluğu hakkında bir çalışma yapmak istemiştir. Halka açık sanat konseyi koleksiyonundaki büyüklüğü ve kurulum zorluğu nedeniyle en büyük tek eserdir.



Mekansal ve psikolojik göç, Suh'ın temalarından birisidir ve biyografik anlatım ve duygusal açıdan şekillendirilmiş mimari ile kendini göstermektedir. Suh'un eserleri, geleneksel ölçek ve özgüllük kavramlarına meydan okuyan karmaşık heykelleri ile en iyi bilineni, izleyicilerin kamusal alana nasıl girip nasıl yerleştirildiğine dikkat çekmektedir.

Hem fiziksel hem de mecazî tezahürlerde mekânın şekillenebilmesine ilgi duyan Suh, kimliğin sınırlarını sorgulayan mekana özgü kurulumlar oluşturmaktadır. Çalışmaları, kişilik, topluluk ve anonimlik arasındaki ilişkiyi araştırır. Some / One isimli çalışması, sanatçı Do Ho Suh'un bireysel ve kolektif kimliğe gösterdiği ilgiyi temsil etmektedir (Resim 6). Do Ho Suh'nun çalışmaları, kurulum ve heykel parçalarının kamusal ve özel mekanların asıl dönüştürdüğünü araştırmaktadır. Bu eserde, her biri benzersiz ve tek bir askeri temsil eden, yaşam boyu daha parlak bir metal zırhlı heykelden oluşan yaşam boyu zırh heykeli ile bireyi temsil eden kolektifi yan yana koyduğunun göstergesi olup bu alegori, zırhın sert, duyarsız karakterini, ince metal tabakalarından oluşan ve düşmüş savaşçıların şiirsel sembolizmini somutlaştıran, asker künyelerinin hassas yönüyle karşılaştırarak yansıtmaktadır. Eserlerinde zengin içerik ve estetik mevcuttur (Collins, 2007:304).

İç kısmında ise ayna bulunmaktadır. İzleyici orada kendi görüntüsünü gördüğünde, bu elbisenin sahibi olup olmadığına bakılmaksızın, onun bir parçası olup olmamanın belirsizliğini yaşamaktadır. yansıma ve yansıma yüzünden izleyici, içinde başka bir boyut varmış gibi hissetmektedir. Bu noktada sanatçı izleyiciyle eser arasında bir deneyim yaşama imkanı sunmaktadır (Resim 6).



Resim 6. (a). Do HoSuh, Some/One, Paslanmaz çelik askeri künyeler, nikel kaplı bakır levhalar, çelik yapı, 205x320cm. Whitney Museum Of American Art, New York, 2001

(b). Do HoSuh, Some/One. 2001. Detay

(a): <https://www.pinterest.at/pin/421227371395616460/> do ho suh

(b): <https://sabbthi.wordpress.com/2011/10/25/“self-other-voices”---someone-do-ho-suh-4/>

Erişim:20.02.2020

Sergi mekânları seçiminde; kentin dinamik yapıdaki kültürel, ekonomik ve sosyal yapısı yanında, kentin geçmişiyle oluşturduğu derin birikimi de etkili olabilmektedir. İstanbul gibi farklı tarih ve kültür katmanlarını barındıran kent için, sergi mekânını bütünsel olarak ele almak, daha kapsayıcı bir bakış açısı olacaktır. Kültürel dokuda önemli yeri olan özel alanların bienal sergileri yoluyla izleyiciye açılması; bilinen mekânların sanat eserleri aracılığıyla yeniden yorumlanmasını sağlamakta ve izleyici açısından da olumlu bir deneyim kazandırmaktadır.

Doris Salcedo'nun bu kamusal alan uygulaması, 8. İstanbul Bienali için yaptığı yerleştirmesidir. Bu enstalasyon, Karaköy Yemeniciler Caddesi'ndeki iki binanın arasındaki boşluğa sıkıştırılmış 1550 den fazla ahşap sandalyenin üst üste yığılmasıyla oluşturulmuş bir çalışmadır (Resim 7). Sanatçı bu enstalasyon çalışması ile, İstanbul'daki göç ve yer değiştirme sorunlarına dikkat çekmektedir. Sanatçının, sergi salonlarının dışında ve günlük yaşamın içinde var olan bu enstalasyonu, kent ve göç konusuyla bütünleştirdiği kentin tarihi bölgesi ve aynı zamanda iş merkezi olan Karaköy'de yapı dizisi içinde bir yapı boşluğunu; ölçek, kullanım ve malzeme olarak farklı yapıdaki ahşap sandalye ile tamamladığı, izleyicinin yorumuna açık yerleştirmedir (Yücel, Ciritci), 2020:87).

Çalışma, gelecekteki belirsizlik, iktidarsızlık, kimliği belirsiz göçmen yığınlarını ve onların yer sorunu gibi çağımızın önemli konularını mecazi bir dille anlatmaktadır. Sanatçı sandalye gibi gündelik bir sıradan nesneyi seçerek izleyicide bir duygulanım yaratmak istemiştir. Sanatçı bu çalışma ile acıcılık ve biçimsizlik metaforunun varoluşunu şimdiki zaman formunda gündeme getirmektedir. Çalışma parçalı bir şekilde birbirleriyle çakışan katmanları, bireyin memleket hatıraları ve göç aracılığıyla oluşan batı kültürü deneyimiyle buluşma sürecini metaforik olarak ifade etmektedir.



Resim 7. Doris Salcedo, İsimsiz, 8. İstanbul Bienali 2003
<http://www.sanاتبlog.com/doris-salcedo-hafiza-duraklari/> Erişim:20.01.2020

Mekanlar, anıların hatırlanmasına rehber olarak geçmişin gün yüzüne çıkarmaya yardımcı olur. Mekana ait duvarlar, sandalyeler, halılar, perdeler gibi nesnelere, yaşanmışlıkların tanıkları olarak anlam yükledir. Bu bağlamda bellek, nesne ve mekan aracılığı ile somutlaşır ve anıların hatırlanmasına ilişkin bağ kurulur. Mekan içerisinde bulunan sıradan bir nesne aslında manevi olarak yaşamın merkezinde olan bir hatırlatıcı olarak yerini almıştır.

Chiharu Shiota, diğer bir enstalasyonu olan, "From Where We Come and What We Are"(Nereden Geldik Nereye Gidiyoruz) isimli çalışmasında 400 insanın anısını içerisinde barındıran 400 bavul kullanarak bir ana düşünceyi şekillendirmiştir (Resim 8). İnsanın geçmişinde ne tür fiziksel ve zihinsel anılar yaşadığını ve bu anıların insanın yaşamını şekillendirmesinde olumlu mu olumsuz mu bir etkisi olduğunun sorguladığı bir çalışmadır. Sanatçı bavulları yaşamın bir parçası ve bir yaşanmışlık olarak görmektedir. Kişinin kimliğinin bir parçası olan anılarını bir bavulla ifade etmektedir. Shiota'nın bu çalışması, insanların evlerinden ayrılırken bavullarını da yanlarına aldıkları ve bu bavullara ihtiyaç duydukları eşyaları koyduğunu fakat bunların yalnızca sadece bavula sığabilecek küçük şeyler olduğunu vurgulamaktadır. Sanatçı da sık sık seyahat eden birisi olarak bavuluna en çok ihtiyacı olduğu eşyaları koyduğunu dile getirir. İnsanların kendileri için önemli olan eşyaları bavullarına koysalar bile kalplerinin ve akıllarının daima evlerinde kaldığını anlatmak için yapılmış bir enstalasyondur.



Resim 8. Chiharu Shiota, From Where We Come and What We Are, Bavullar, 2011
<https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2011/03/03/rets-et-desir-valises-et-errance-chiharu-shiota/>
 Erişim:22.01.2020

Ai Weiwei, bu projesinde iki buçuk yıl boyunca Çin'nin Jingdezhen kasabasında çalışan 1.600 zanaatkara aylık asgari ücret 660 yuan, ya da 100 ABD doları vererek aslına birebir benzer şekilde tamamen el yapımı 100 milyon tane

ayçekirdeği yaptırdı. Büyük bir insan emeği sonucu ortaya çıkan Ayçiçeği Tohumları, Çin'in muazzam iş gücüne sahip olan işletmelerin, ahlakına ilişkin mevcut tartışmalara ayna tutmaktadır. Diğer taraftan kapitalist düzende insanların çok az miktarlarda parayla çalıştırılarak köleleştirmesine karşı bir eleştiri niteliğindedir. 100 milyon el yapımı porselen tohumu, iş aramak için Çin'in kentsel alanlarına gelen yaklaşık 150 milyon göçmen işçiyi de düşündürmektedir (Resim 9). Sosyal ve politik bir ifade taşıyan Ay Çekirdekleri'nden oluşan halı, Çin'deki çocuk işçi, ucuz iş gücü, ucuz üretim ve Made of China etiketinin gerçeklerini ortaya koyuyor ve insan durumunu sorgulatmaktadır. (Morkoç, 2013: 46).

Enstalasyon uygulamalarında izleyici genellikle aktiftir. Sanatçı çalışmasında izleyiciyi sürece dahil ederek çalışmasını deneyimlemesini sağlar. Bu duruma örnek olarak sanatçı Ai Weiwei'nin Ay Çiçeği Tohumları'nın yaratılması, kitlesel kolektif bir sürecin ürünü olmasından dolayı eseriyle izleyiciler arasında bir etkileşim olmasını sağlamak için sanatçı, izleyicilere ay çekirdeklerinin üzerinde yürümelerine müsaade etmiştir. Sanatçının amacı, ziyaretçilerin milyonlarca çekirdekten bir avuç alıp bakması ve sonra tekrar yere atmasıdır. Bu olay ile sanatçı, Mao'nun milyonlarca insanın hayatını mahvetmesi arasında benzerlik kurmayı amaçlamıştır. Weiwei ziyaretçilerin bu çekirdekleri ceplerine ve çantalarına atıp evlerine götürceklerini düşünerek her gece yığına eklenmesi için galeriye fazladan sekiz milyon çekirdek vermiştir. Böylelikle herkes eserin bir parçasına sahip olabilecekti ve her ziyaretçi birkaç çekirdek alıp arkadaşlarına verdiğinde çekirdekler, kısa sürede ülkeye yayılmış olacaktı ancak çekirdeklerin çıkardığı tozun sağlık tehlikesi yaratabileceği endişesiyle galeri, ziyaretçilere ayçekirdeklerine dokunmalarını yasaklanmıştır.



Resim 9. Ai Weiwei, Ayçiçeği Çekirdekleri, 2010

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/15/tate-stops-visitors-sunflower-seeds>

Erişim:20.02.2020

Weiwei, Almanya'nın Berlin kentindeki Konzerthaus'da gerçekleşen, dünyadaki birçok ünlü ismin katılacağı *Yardım ve İyi Niyet Galası (Cinema for Peace Gala)* başlamadan önce salonun ön tarafındaki sütunları mültecilere ait 14.000 can yeleği ile kaplar ve diğer tarafa da üzerinde "Safe Passage (Güvenli Geçiş)" yazan büyük bir bot koyar (Resim 10). Mülteciler ile ilgili yaptığı bu çalışma ile birçok övgü alan Weiwei, galaya Dior, Chanel gibi marka kıyafetleriyle katılan ünlülere mültecilere soğuktan korunmaları için verilen altın rengi battaniyeler dağıtmıştır. Ünlülerin bu altın rengi battaniyelere sarılıp alaycı bir şekilde sosyal medyada fotoğraflar paylaşması birçok insandan tepki almıştır (Uslu, 2019:153).

Dev sütunları parlak bir turuncuya dönüştüren can yelekleri, Türkiye'den Yunanistan'a zor şartlarda deniz yolu aracılığıyla geçmek isteyen mültecilere aittir. Berlin'in merkezine kurulan bu sıra dışı enstalasyon çalışması; ülkelerini terk etmek zorunda bırakılan, zamanını yaşam mücadelesiyle geçiren, yeni bir yaşam umudu ile Avrupa'ya gitmeye uğraşan mültecilerin ve bu yolculuk esnasında yaşamını kaybeden binlerce insanın hikayelerine dikkat çekmeyi amaçlamıştır.



Resim 10(a). Ai Weiwei, Güvenli Geçiş, Berlin, 2016

<https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/berlin-konser-evi-sutunlari-can-yelekleriyle-donatildi/521038>

(b) . Ai Weiwei, Güvenli Geçiş, Berlin, 2016 detay

<https://www.monopol-magazin.de/ai-weiwei-erinnert-mit-schwimmwesten-fluechtlinge> Erişim:20.02.2020

Subodh Gupta, Hint yaşamının gündelik nesnelere, evrensel boyutta okunabilen sanat eserlerine dönüştüren Hintli bir çağdaş sanatçıdır. Sanatçı, Öğle yemeği kapları, teneke kutular ve tencere gibi gündelik metal nesnelere oluşan anıtsal heykelsi eserleri ile ünlüdür (Resim 11). Kültürel bir tarihin temsilcisi olarak kendini tanımlayan eserleri, kullandığı öğeler aracılığıyla manevi bir kaliteye çevirir. Gupta'nın eserleri materyalizmin ve siyasetin gelenek yerine geleceği şekillendirdiği değişen ekonomik ve kültürel Hint yaşantısını yansıtmaktadır. Hint mutfağının paslanmaz çelik nesnelere kullanarak, geleneksel gelenekler ve küreselleşme, artan bir nüfusu belirsizliğini, zenginlik ve yoksulluğu, eski kast sistemini ve dini inançları sorgulamaktadır.

Gupta, öğle yemeğini taşımak için kullanılan çelik tiffin kaplarını (öğle yemeği kapları), thali tavalar, bisikletler ve süt kovaları gibi Hindistan'da her yerde bulunan Hindu yaşantısının gündelik nesnelere enstalasyonlarında sıklıkla kullanmaktadır. Enstalasyonlarında kullandığı bu nesnelere, sanatçının çocukluğunun bir parçasıydı. Bu tür sıradan eşyalardan sanatçı, doğduğu yerin ekonomik dönüşümü üzerine yansıyan ve Gupta'nın kendi hayatı ve anıları ile ilgili heykeller üretir.



Resim 11. Subodh Gupta God Hungry/Lille 3000.2010

<https://elicitarts.wordpress.com/2010/10/20/god-hungry/> Erişim:20.03.2020

SONUÇ

Sanat pratiklerinde artık klasik resim ve heykel anlayışından çıkarak, kavramsal iletileri esas alan deneyimlenen sanat eserleri üretilmeye başlanmıştır. 18. ve 19. Yüzyıllardan günümüze kadar olan süreçte, mekan ve sanat nesnesinin beraberliğinden doğan uygulamalar enstalasyon çalışmalarında kendini bulmuştur. Duchamp kullandığı gündelik ve seri üretim nesnelere, sanattaki mekan kavramını değiştirmiştir. Sanatçının üretim aşamasında nesnenin ve mekanın sanatsal bir anlam kazanması ve bu üretim süreci sonrasında nesneye yüklenen anlamında bir farklılaşma olması sanat eseri olarak değerlendirilmesini sağlamıştır.

Sanat, tarih öncesi çağlardan bu yana, mağara duvarları, mezarlar, dini mekanlar, müze ve galeriler gibi birçok farklı mekanda kendisine yer edinmiştir. Bu mekanlarda assemblaj, performans, enstalasyon gibi sanat anlayışlarının ortaya çıkması ile beraber, mekanda sergilenme durumundan uzaklaşarak sanat eserinin kendisi olma durumuna geçmiştir.

Özellikle sanatçıların son dönemlerde belirlenen bir kavram üzerinden ürettikleri eserlerin sanat fuarları ve bienallerde daha sık kullanılmaya başladığı görülmektedir. Enstalasyon (Yerleştirme) yapılan mekanlara, izleyicinin de dahil olmasıyla, sanat eserinin anlam üretmeye başlaması sağlamaktadır. Sonuç olarak, enstalasyon sanatının öncüsü olan sanatçılar öncelikli olarak sanatın nesnesini değiştirmiş, sanat nesnesinin izleyici ile ilişkisini sorgulamıştır. Mekan, nesne ve izleyici gibi unsurlar anlamsal boyutta birbirini destekleyerek kavramsal bir anlatım dili oluşturmuştur.

Bu makalede, disiplinler arası bir sanat pratiği olan enstalasyon sanatının ortaya çıkışı ve gelişimi, mekân ve nesne bağlamında örnek sanatçılar ve eserleri üzerinden plastik okumalar yapılmıştır. Enstalasyon uygulamalarının teknolojinin de etkisiyle kendini geliştirmesi, iç ve dış mekanların sanat üretimine dahil edilmesi enstalasyonun temel parçası olan izleyici üzerindeki etkisi de artmaktadır. Sanattaki bu nesne kullanımı, sanatçının zihnindeki kavramı pekiştirerek izleyici ile arasında bir anlatım dili oluşturduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Atakan N. (1998). *Arayışlar: Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atalar, B. A. (2006). *Sanatta Mekan'ın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Barthes, R. (2012). *Göstergebilimsel Serüven*, Çev: Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). *Nesneler Sistemi*, Çev: Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu. İstanbul: Boğaziçi Yayınevi.
- Bozdurgut, A.Ö. (2012). Arman'ın Nesnelere Sistemi (Arman's System Of Objects), Jaimey Hamilton (Çev: Ayşe Önuçak Bozdurgut), Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi *ART-E Hakemli Dergisi*, 5(10), 1-21.
- Collins, J. (2014). *Sculpture Today*, London, New York: Phaidon Press.
- Danto, A.C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Moran, L. (2003). *What is Installation Art, What is Series*, Press of Irish Modern Art Museum.
- Morkoç, M. (2013). Sanat Nesnesi ve Mekan İlişkisi Üzerine Uygulamalar, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı. Ankara.
- Odoherly, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde 'Galeri Mekânının ideolojisi'*. (Çev: Ahu Antmen), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Öçalan, G. (2007). Çağdaş Sanatta Bir Anlatım Dili Olarak Video Ve Enstalasyon. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Sakarya.
- Pooke, G., Whitham, G.(2013), "Çağdaş Sanatı Anlamak" Çev: Tufan Göbekçin, İstanbul: Optimist Yayıncılık.
- Süzen, H, N. (2010). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme, *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(6), 147 – 162.
- Taştan, R. T. (2018). Türkiye' de Çağdaş Sanatta Yerleştirme (Enstalasyon) ve Kültür, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı. Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara.
- Tilki, T. (2018). Duvarın Yıkılışı ve Arazi Sanatı. *Tykhé Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(5), 308-324.
- Uslu, M. (2019). Ai Weiwei'nin Hayatı ve Sanatı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Uysal, M, A. (2009). Sanatta Mekân Algısı (Mekânla Oynamak), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu. Ankara.
- Yücel, G., Ciritci, İ. (2020). Uluslararası İstanbul Bienali (1987-2019) Sergi Mekânları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(21), 86-100 DOI: 10.16950/iujad.722296.

SPOR MÜLKİYETLERİNİN MARKALAŞMA SÜRECİNDE GÜNCEL LOGO DEĞİŞİM ÖRNEKLERİ*

Examples of Current Logo Changes in the Branding Process of Sports Properties

Şadi KARAŞAHİNOĞLU¹

ÖZET

ABSTRACT

Spor günümüzde bir endüstri halini almış ve milyar dolarlarla ifade edilen ekonomik bir değere dönüşmüştür. Bu dev pazardan daha büyük paylar almak isteyen spor kulüp ve organizasyonları, markalaşma sürecine önem vermeleri ve kendilerine yeni yol haritaları çizmeleri gerektiğinin farkına varmışlardır. Son dönemlerde spor mülkiyetlerinin gelirleri artmış fakat gider kalemleri de bunun yanında yükselmiştir. Bu açıdan spor mülkiyetlerinin yönetim yapısında profesyonel bir yaklaşımın sergilenmesi zorunlu bir hale gelmiş; gelirlerin artırılması, marka değerinin yükseltilmesi ve pazarlama faaliyetlerinin doğru şekilde yönetilmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Diğer yandan yeni medya kavramı ile ortaya çıkan sosyal medya ve diğer dijital mecralar spor mülkiyetlerine yeni iletişim-reklam olanakları da sağlamıştır. Önemli spor mülkiyetlerinin facebook, instagram, twitter benzeri sosyal medya platformlarında milyonlarca takipçileri olabilmekte; kullanıcılar birçok bilgiye, önemli gelişmeye, transfer haberine veya ticari ürün satış kampanyasına bu mecralardan ulaşabilmektedir. Ancak bu tarz mobil ve dijital mecralarda eski stilde tasarlanmış logoların bazı görünürlük ve algı problemlerine neden olabildiği düşünülmektedir. Bu nedenle son yıllarda birçok spor kulüp ve organizasyonu, marka imajlarını gözden geçirme ihtiyacı hissetmektedir. Oldukça önemli bir konuyu teşkil eden bu sorun; spor mülkiyetlerini, görsel kimliklerinin en temel yapı taşı olan logolarında köklü değişikliklere ya da modernize etme çabalarına itebilmektedir. Konu bu anlamda grafik tasarım alanını da ilgilendirmekte ve güncel bir önem arz etmektedir.

Çalışmada başlıca spor mülkiyetlerindeki logo değişimleri, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde incelenmeye çalışılmış; güncel örneklerde ortaya çıkan değişimlerin, uzmanların görüşleri doğrultusunda analiz edilerek betimsel değerlendirme şeklinde aktarılması amaçlanmıştır.

Sports has become an industry today and has turned into an economic value expressed in billions of dollars. Sports clubs and organizations that want to get bigger shares from this giant market have realized that they should attach importance to the branding process and draw new road maps for themselves. Recently, the revenues of sports properties have increased, but the expense items have also increased. In this respect, it has become necessary to display a professional approach in the management structure of sports properties; The necessity of increasing revenues, increasing brand value and managing marketing activities properly has emerged.

On the other hand, social media and other digital channels that emerged with the concept of new media also provided new communication-advertising opportunities to sports properties. Major sports properties can have millions of followers on social media platforms such as Facebook, Instagram, Twitter; users can access a lot of information, important developments, transfer news or commercial product sales campaigns from these channels. However, it is thought that logos designed in the old style in such mobile and digital media may cause some visibility and perception problems. For this reason, many sports clubs and organizations feel the need to review their brand images in recent years. This problem constitutes a very important issue; it can push sports properties to radical changes or modernization efforts in their logos, which are the most fundamental building blocks of their visual identity. In this sense, the subject also concerns the field of graphic design and has a current importance.

In the study, the logo changes in the main sports properties were examined within the framework of qualitative research methods; it is aimed to convey the changes in current examples in the form of descriptive evaluation by analyzing them in line with the opinions of experts.

Anahtar Kelimeler: Grafik tasarım, spor, logo, marka.

Keywords: Graphic design, sports, logo, brand.

EXTENDED ABSTRACT

In these days when digital contents and social media are becoming very important; sports clubs and organizations feel the need to review their brand image like many institutions and companies. Logo concepts designed in the old style can cause problems in terms of reproduction, placement and visibility, especially in today's new media applications. For this reason, it is seen that many sports ownerships have turned to new brand image studies in recent years. While these studies sometimes include very comprehensive corporate identity designs, sometimes they can be in the form of simplification of logos. In general, it can be said that these studies emerged as a reflection of branding efforts. For all these reasons, the current logo changes in sports properties constitute a very important issue in terms of marketing and similar fields, especially graphic design. During the research, it is aimed to examine and convey the approaches that emerged in these changes and to provide a Turkish source contribution to those who are interested in the subject.

Sports has become an industry today and has turned into an economic value expressed in billions of dollars. Sports clubs and organizations that want to get bigger shares from this giant market have realized that they should give importance to the branding process and draw new road maps for themselves. On the other hand, social media and other digital channels that emerged with the concept of new media also provided new communication-advertising opportunities to sports owners. Major sports properties can have millions of followers on social media platforms such as Facebook, Instagram, Twitter; users can access a lot of information, important developments, transfer news or commercial product sales campaigns through these channels. However, it is thought that logos designed in the old style in such mobile and digital media may cause some visibility and perception problems. Especially old-style sports property logos with too many colors and small details can cause perceptibility problems in new media environments. For this reason, many sports clubs and organizations feel the need to review their brand images in recent years. This problem constitutes a very important issue; It can push sports properties to radical changes or modernization efforts in their logos, which are the most fundamental building blocks of their visual identity. In this sense, the subject also concerns the field of graphic design and has a current importance.

The new media has changed a lot of things in the field of design, as well as the logo approaches in sports properties. In today's world, digital content and social media, where most of them are used, have a very important place. It is seen that sports owners who want to exist prominently in these channels have modernized their logos, some of them have not only changed their corporate identity but also have designed special commercial products and special fonts. During the research, in the branding process of some sports properties; It has been observed that he can take bold steps and make important decisions to take the brand one step further. A well-established club like Juventus can make a unique change in its logo with a very radical decision. The Athletic Bilbao club, on the other hand, has allowed its logo, which can be regarded as an old style today, to be simplified in a modern way and allowed it to take on a new look. As in the case of Barcelona, some properties may withdraw their logo renewal efforts due to intense reactions from fans. It has been observed that there is no major change or effort to modernize the logo designs in the sports properties in Turkey, especially in the established football clubs. As a result, in today's world where the importance of old media is gradually decreasing; The need for an easily recognizable, reproducible-adaptable modern logo also applies to sports properties. In the light of the approaches revealed during the research; that those who see and complete this transformation early can stay one step ahead of their competitors; it is thought that it can gain important gains in terms of branding and marketing processes.

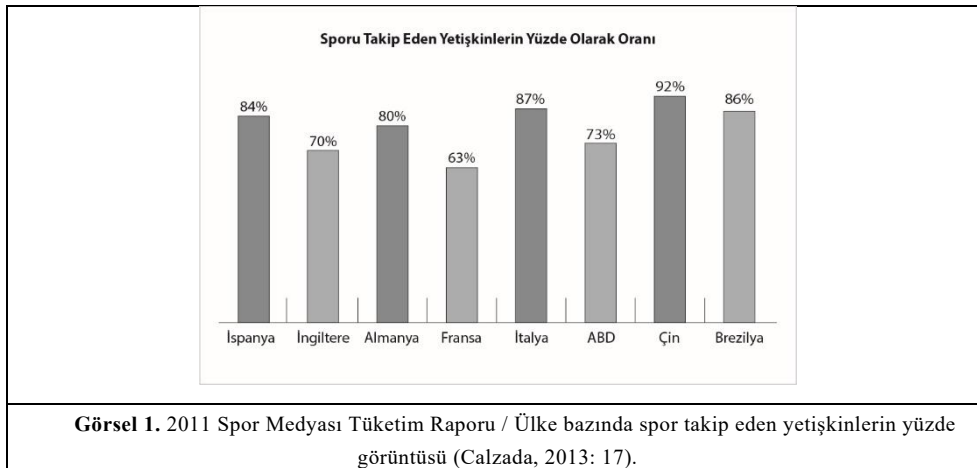
GİRİŞ

Dijital içerikler ve sosyal medyanın çok önemli hale geldiği bu günlerde; spor kulüp ve organizasyonları da pek çok kurum-şirket gibi marka imajlarını gözden geçirme ihtiyacı hissetmektedir. Eski stilde tasarlanmış logo konseptleri, özellikle günümüzün yeni medya uygulamalarında çoğaltma, yerleştirme, görünürlük benzeri açılardan sorunlar oluşturabilmektedir. Bu nedenle birçok spor mülkiyetinin, son yıllarda yeni marka imajı çalışmalarına yöneldiği görülmektedir. Bu çalışmalar bazen çok kapsamlı kurumsal kimlik tasarımları içerirken bazen de logolarda yapılan sadeleştirmeler şeklinde olabilmektedir. Genel olarak bu çalışmaların markalaşma çabalarının bir yansıması olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Tüm bu nedenlerden ötürü spor mülkiyetlerindeki güncel logo değişimleri başta grafik tasarım olmak üzere pazarlama ve benzeri alanlar açısından da oldukça önemli bir konuyu teşkil etmektedir. Araştırma sırasında bu değişimlerde ortaya çıkan yaklaşımların incelenerek aktarılması ve konuyla ilgilenenlere bir Türkçe kaynak katkısı sağlanması hedeflenmektedir.

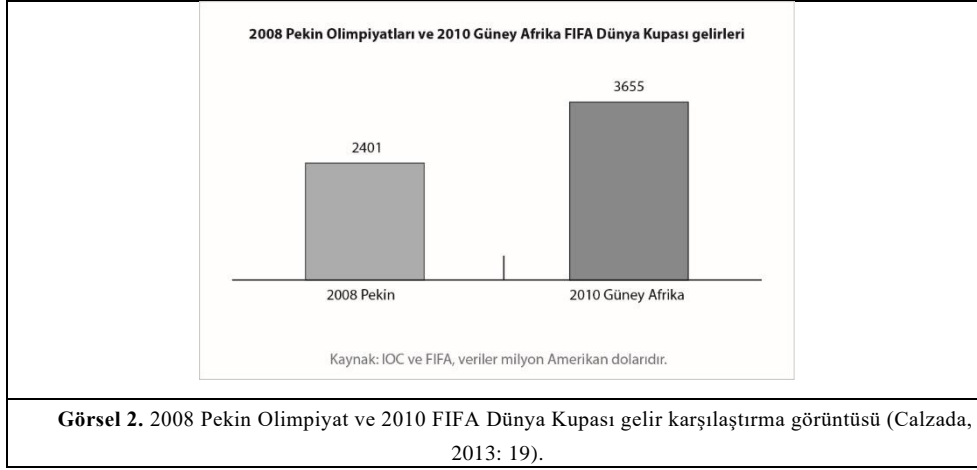
Markalaşmak, marka ve markalar yaratmak ve onları yönetmek, yirmi birinci yüzyılda işletmecilik ve pazarlama alanında yoğun çabaların harcandığı bir alan olmuştur (Yıldız, 2017: 1). Marka kavramını tanımlamak zor olsa da marka; tüketiciler tarafından diğer ürün çeşitlerinden bazı yönleriyle ayrılan, ürünü ayırıcı özelliklerini sarmalamaya çalışan bir isim, sembol ya da işaretir (Aktuğlu, 2018: 12). Dilimize, İtalyanca'daki 'marca' sözcüğünden geçen 'marka', etimolojik kökenine baktığımızda; Eski Nors dilinde 'yakmak' anlamına gelen 'brandr' sözcüğünden türemiştir. 'Brand' ve 'Trademark' kavramlarının ise marka kavramının İngilizce karşılığı olarak kullanıldığı görülmektedir (Atıgan, 2017: 2). Amerika Pazarlama Derneği'nin tanımına göre marka; "ürünlerini satışa sunan kişilerin söz konusu bu ürünleri tanımlamak ve piyasadaki diğer emsallerinden ayırabilmek için kullandıkları isim, sembol, tasarım veya bunların çeşitli kombinasyonları" şeklindedir (Aktuğlu, 2018: 12). Ancak günümüzde marka kavramını sadece 'isim, sembol ve işaret' olarak nitelemek kabul gören bir anlayış değildir. Çünkü artık marka, üretici ve tüketici arasındaki iletişimin anlamı konumundadır (Tosun, 2020: 3). Tüm bu tanımları özetleyecek olursak marka; mal ve hizmetlerin kimliğini belirleyen, ürünün rakiplerinden ayırt edilmesini sağlayan, pazarlama yönetimi ve reklam yönetimi uygulamalarının odak noktası olarak tüketicilerle iletişim kurulmasını kolaylaştıran, üreticilere ve tüketicilere yasal birtakım avantajlar sağlayan, kısaca ürünü farklılaştıran isim, sembol, simge veya bunların birleşimidir (Aktuğlu, 2018: 16).

1. Spor Mülkiyeti Markaları

Günümüzde ekonomik ve sosyo-kültürel bir olgu olarak spor ve spor ürün/hizmet markalarının yönetimi de pazarlama açısından önemli bir konu haline gelmiştir. Spor kulüp ve organizasyonları küresel çapta milyar dolarlarla ifade edilen ekonomik bir yapıya ve devasa bir endüstriye dönüşmüştür. Spor faaliyetlerinin dünya genelinde reşit insanların çoğu tarafından kitlesel bir şekilde takip edildiği bilinmektedir. Aşağıdaki grafikte belli başlı ülkelerdeki takip oranları, yüzdelik şekilde aktarılmıştır (Görsel 1).

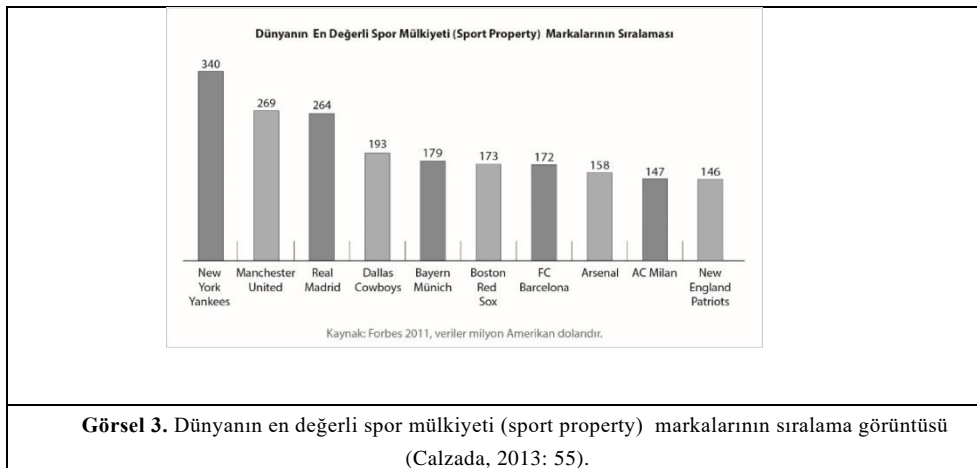


Amerika Birleşik Devletleri gibi istisna sayılabilecek bazı ülkeler haricinde, spor türlerinin izlenme oranlarına bakıldığında küresel olarak en çok izlenen spor dalının futbol olduğu görülmektedir. Bunun yanında, Olimpiyatlar ve FIFA Dünya Kupası arasındaki gelirlerin karşılaştırılmasından ortaya çıkan rakamlarla, diğer spor karşılaşmalarının televizyondan seyredilme rakamlarını gözden geçirdiğimizde de (Görsel 2) küresel seviyede futbolun hâkimiyeti ve boyutu teyit edilebilmektedir (Calzada, 2013: 19).



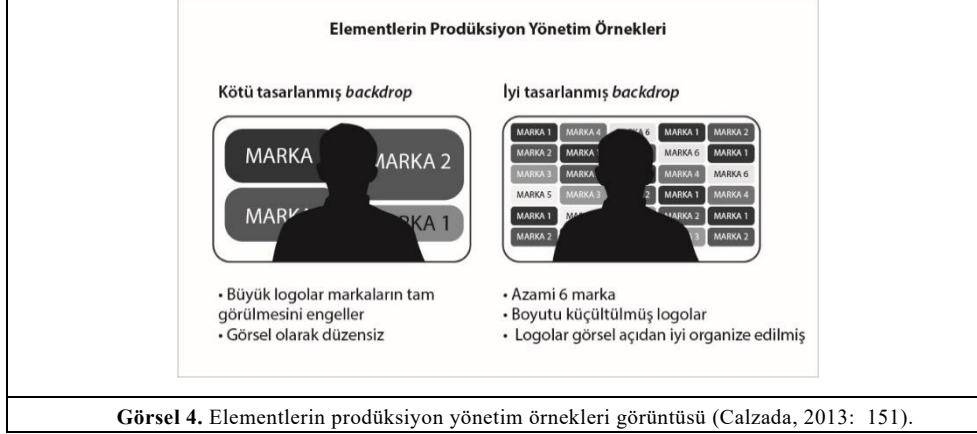
Dünyanın en popüler sporu olan futbolda talebin artması gelirlerde fevkalade ve genel bir büyümeye katkıda bulunmuş; küreselleşme, televizyon haklarının değerinin artması ve futbolcuların fahiş fiyatlara satılması spor mülkiyetlerinin kasalarını doldurmuştur (Calzada, 2013: 26). Fakat gelirlerin yanında gider kalemlerinin de artması spor mülkiyetlerinde sürdürülebilir büyüme ve devamlılığı zorlaştırmaktadır. Bu nedenle Avrupa Futbol Federasyonları Birliği (UEFA) kulüpleri denetleyen Finansal Dürüst Oyun (Financial Fair Play) programını yürürlüğe koymuştur. Bu program vasıtasıyla kulüplere transfer sınırlamaları veyahut Avrupa kupalarından men cezaları verilebilmektedir.

Bu açıdan bakıldığında spor mülkiyetlerinde, profesyonel yönetim ve marka süreçlerinin doğru şekilde oturtularak gelirlerin artırılması gerekmektedir. Diğer endüstri kollarında olduğu gibi spor endüstrisinde de markalaşmak, çoğu birer işletme hâline gelmiş spor mülkiyetleri açısından son derece önem kazanmıştır (Yıldız, 2017: 2). Sponsorluk, reklam, tv yayın ve ticari ürün gelirlerinin toplamı; aslında spor kulüp ya da organizasyonun nasıl bir marka değeri olduğuyula ilgilidir. Güçlü markalar yaratmak için olumlu marka değerlendirmeleri, ulaşılabilir marka tutumları ve tutarlı bir marka imajı gereklidir (Yıldız, 2017: 31). Bu nedenle doğru konumlanan; isim, logo, slogan gibi fiziksel görünümü pazarlama karması içine doğru yerleştiren bir marka, tüketici algılamasını kolaylaştırarak marka ve firma imajını yaratmakta ve bu durum pazarlama faaliyetlerinin etkinliğini arttırmaktadır (Tek ve Özgül, 2005: 303). Forbes dergisinin 2011 tarihli araştırmasına göre, New York Yankees (Amerika Birleşik Devletleri beyzbol takımı) 340 milyon dolar değeri ile dünyanın en değerli spor mülkiyetidir. Dünyanın ilk 10 spor mülkiyetini gösteren aşağıdaki grafikte (Görsel 3) başta Manchester United (269 milyon dolar) ve arkasında Real Madrid olmak üzere altı Avrupa kulübü yer almaktadır (Calzada, 2013: 55).



Görüldüğü üzere marka değeri açısından, futbol mülkiyetlerin diğer spor mülkiyetlerine göre belirgin bir üstünlüğü bulunmaktadır. Futbolun dünya genelinde popülerliği, bu üstünlüğün ortaya çıkmasındaki temel nedenlerinden birini oluşturmaktadır. Calzada'ya göre bir spor mülkiyetinde marka ve farklı kılıcı unsurlar şunlar olmalıdır: **1) Tek ve orijinal:** Başka markalarla karıştırılmayan ve yasal olarak patenti alınabilir. **2) Sade:** Kolay telaffuz edilebilir ve hatırlanabilir bir metin. **3) Pratik:** Çoğaltılmasını zorlaştırabilecek veya maliyetini

arttırabilecek aşırı sayıda renk veya grafik detaylarının olmaması. **4) Esnek:** Aynı temel markanın yeni ürün kategorilerine adapte olabilmesi. **5) Uzun Süreli:** Tasarımının kısa sürede kullanılamaz hale dönüşmeyecek şekilde gerçekleştirilmesi (2013: 55). Yeni milenyum sonrasında gelişen ve değişen teknolojiler, spor yayıncılığı ve reklamcılığında da yeni mecraları ortaya çıkarmıştır. Spor mülkiyetleri, böylelikle gelir elde edebilecekleri alternatif pek çok reklam alanı ve olanağına kavuşmuştur. Led reklam-skor panoları, röportaj veya basın toplantılarının yayımları sırasında kullanılan arka fonlar (backdrop) bu yeni mecralara örnek olarak gösterilebilir. Calzada, bu yeni reklam mecralarından biri olan arka fonların kötü ve iyi şekilde tasarlanmış biçimlerini aşağıda örneklendirmektedir (Görsel 4).



Diğer yandan ortaya çıkan bu değişim sürecinde spor mülkiyetleri; sponsorluk, tv yayın, dijital içerik, sosyal medya reklamları, ticari eşya satış (merchandising) gelirlerinin önemini kavramış; her geçen gün bu gelirleri arttırma çabası içine girmiştir. Neredeyse her anı canlı şekilde yayınlanan futbol, basketbol benzeri spor organizasyonlarında; antrenman, maç yayınları, maç önu ve sonrası röportajlarının sunumunda kolay fark edilebilir, günümüz dijital içeriklere uygun modern bir logoya sahip olunması gerekliliği, adeta bir zorunluluk haline gelmiştir. Öyle ki marka logoları içeren arka fon panolarının kullanılmadığı bir etkinlik, örneğin sporcu-sponsorluk imza törenleri, resmi forma-top tanıtımları vb. neredeyse kalmamıştır.

Günümüzde kullanılan grafik simgeler; amblem, simgesel işaret, logo ve ticari marka gibi terimlerle adlandırılmaktadır. Logo ve ticari marka, firma ya da ürüne kişilik kazandırmakta ve benzerlerinin içinde ayırt edilmesini sağlamaktadır (Becer, 2013: 194). Logo, markanın görsel sembolü olan bir amblem ile markanın isminin ayırt edici biçimde bir araya gelmesiyle oluşmaktadır (Ries ve Ries, 2019: 121). Bir sembolün (logonun), marka kişiliği üzerinde çok güçlü etkileri olabilmekte; kontrol edilebilir ve aşırı güçlü çağrışımlar yaratabilmektedir (Aaker, 2018: 166). Markanın görünümü ve hissiyatı marka değerinin önemli bir kısmını oluşturmaktadır (Kaputa, 2014: 151). Markalaşma açısından bakıldığında logo; bir şirketin, ürünün veya hizmetin ne üzerine olduğu konusunda bilgi veren önemli bir görsel anlatım olarak karşımıza çıkmaktadır (Kaputa, 2014: 153). Tüm bu tanımlamalardan anlaşılacağı üzere marka çalışmalarında logoların ayrı bir yeri bulunmakta ve logolar zaman geçtikçe güncel kalabilmek için ufak ya da köklü değişiklikler gösterebilmektedir. Şengüler'e göre, markanın zaman içinde ölmemesi için, işin ana temelini değiştirmek olduğu kavranmalı; stratejik kıvrılma, makas değiştirme benzeri yönelimlerle yenilikçi bir yaklaşım sergilenmelidir (2019: 68). Günümüz teknolojilerine ayak uyduran ve farklılaşmanın önemini anlayan firmalar zamanla yeniden yapılanma yoluna giderek ya görsel kimliklerini tamamen değiştirmiş ya da görsel kimliğin temelini oluşturan logo tasarımlarında değişiklik yapmıştır (Çeken, Akengin ve Yıldız, 2016: 1401). Kısacası günümüzde bir markanın tüm mecralarda sorunsuz şekilde fark edilebilmesi için; modernize edilmiş bir logoya ve bu doğrultuda hazırlanmış bir kurumsal kimlik çalışmasına sahip olması gerekliliği ortaya çıkmıştır.

2. Spor Mülkiyetlerinde Güncel Logo Değişim Örnekleri

Araştırmada logo değişim sürecini gerekli görüp uygulamaya koyan farklı branşlardaki spor mülkiyetleri seçilmeye çalışılmıştır. Nitel araştırma yöntemi çerçevesinde örnek taraması yapılmış; uzmanların görüşleri betimsel değerlendirmeye dayalı olarak aktarılmaya çalışılmıştır. Bu amaca ulaşabilmek için öncelikle literatür taraması yapılmış; sonrasında spor mülkiyetlerindeki önemli görülen örnek logo değişimleri incelenmiştir.

1992 yılında kurulan Premier Lig, İngiltere'nin en önde gelen profesyonel spor ligidir. Bir şirket ve hissedar olarak hareket edebilen kuruluş; İngiltere'deki kulüplerin yönetim organı olan Futbol Federasyonundan

bağımsız olarak kendi yayın lisanslama ve sponsorluk anlaşmalarını müzakere etme yeteneğine sahip 20 üye kulübe ait bir yapıdan oluşmaktadır. 2001 yılından bu yana, İngiliz çok uluslu bankacılık ve finansal hizmetler şirketi 'Barclays' Premier Lig'in 'Barclays Premier League' ismi ile resmi ana sponsoru olmuştur. 2015 yılında ise bu sponsorluk anlaşması sona ermiştir.

Premier Lig, dünyanın en çok izlenen futbol ligidir ve 2015 yılında sadece İngiltere'deki yayın haklarını 5,1 milyar sterlin karşılığında satabilmeyi başarmıştır. Lig yönetimi, 2016 senesinde Londra merkezli tasarım ajansı 'DesignStudio' ve 'Robin' marka danışmalığı şirketine yeni bir logo tasarımı yaptırtmıştır (Görsel 5). Tasarım ajansı, Premier Lig yönetimi ile ortaklaşa çalışarak, aslan simgesine modern bir bakış getiren cesur ve canlı bir kimlik oluşturduklarını, dijital ve yayın formatları için daha esnek bir logo üretmeye çalıştıklarını belirtmişlerdir. Ajans amaçlarını, dünyanın en heyecan verici liglerinden birinde rol alan herkesi tanıyan bir kimlik yaratmak olarak tanımlarken; Premier Lig'in tarihine ve mirasına sadık kalırken; ikonik aslan figürüne yeni bir bakış ekleyerek, modern dünyanın talepleri için özel olarak yaratılmış bir kimlik oluşturduklarını ifade etmişlerdir (URL 1).



Görsel 5. İngiltere Premier Lig logosunun önceki ve sonraki halinin görüntüsü (URL 1).

1950 yılında kurulan Formula 1, resmi olarak FIA (Fédération Internationale de l'Automobile) Dünya Sürücüler Şampiyonası, her sezon dünyanın en hızlı arabaları ile dünyanın değişik pistlerinde yarışılan bir Grand Prix etkinliğidir. 1950'de sadece 7 olan Grand Prix sayısı, sporun artan popüleritesi ile 2017 yılında dünya genelinde 20 Grand Prix'e kadar ulaşmıştır. Diğer yandan Formula 1, dünyadaki en popüler ve en çok izlenen sporlarından birisidir. Formula 1 yönetimi 2017 sezonunun son yarışında, Londra merkezli 'Wieden + Kennedy' tasarım ofisi tarafından tasarlanan yeni logosunu tanıtmıştır (Görsel 6). Ajansın tasarım yönetmeni Richard Turley, projeye liderlik etmiş ve şunları aktarmıştır: "Yaratıcı şekilde, zor olan çok sayıda kanalda çalışan Formula 1'i, ileriye dönük bir eğlence markası olarak yeniden konumlandırmaktı. Yeni logo Formula 1 yarışının temel kuvvetlerini somutlaştırmayı amaçlamaktadır: hız, saldırı ve kontrol. Zarif, birbirine kenetlenen bileşenler, Formula 1 mühendislik ekiplerinin teknik becerilerini kutlamakta; logo estetik ilgi uyandırarak geleceğe eğilim gösterirken, doğal olarak motor sporları grafiklerinin zengin mirasına da uzanmaktadır" (URL 2). Spor markasının yeni logosu tasarlanırken; logo ile uyumlu 'F1 Torque, F1 Turbo, F1 Regular' isminde 3 adet yazı tipi üretilmiş ve yeni kurumsal kimlik çalışması, tüm basılı ve dijital içeriklerde (Tv yayını, Web sitesi, Sosyal medya vb.) kullanılmaya başlanmıştır.



Görsel 6. Formula 1 logosunun önceki ve sonraki halinin görüntüsü (URL 2).

1912 yılında kurulan ve öncesinde Uluslararası Atletizm Federasyonları Birliği (IAAF) olarak bilinen Dünya Atletizmi (World Athletics), atletizm sporunun uluslararası yönetim organıdır. Atletizm, arazi koşusu, yol koşusu, yürüyüş yarışı, dağ koşusu ve ultramaraton spor dalları için kuralların-düzenlemelerin standardizasyonu, dünya rekorlarının tanınması-yönetimi, Dünya Atletizm Şampiyonası da dâhil olmak üzere atletizm yarışmalarının organizasyonu ve yaptırımlardan sorumludur. Organizasyonun başkanı Birleşik Krallık'tan Sebastian Coe, Haziran 2019'da Doha'daki Dünya Atletizm Şampiyonası'ndan sonra kademeli bir sunumla kuruluşun Dünya Atletizmi olarak yeniden markalanmasını onaylamış ve yeni logosunu tanıtmıştır (Görsel 7). Dünya Atletizmi'nin kendi basın bülteninde şu ifadeler yer almaktadır: Yeni logonun üç ana unsuru vardır: Zafer işareti ile yükseltilmiş bir sporcunun kollarını da sembolize eden "W" Dünyayı; Atletizmi ifade eden "A" aynı zamanda sporcunun harekete geçmeye odaklandığı önündeki yolu. Bir araya gelen tüm spor topluluğunu temsil etmek için bu iki harfi saran dairesel bir yay. Logo ayrıca, sürekli olarak sınırları aşma arzusunun simgeleyen, artan bir yörüngeyi tanımlayan bir atletizm pistinin düzenini de içermektedir. Bu çizim, atletizmi oluşturan dört disiplin grubunda mevcut olan enerjiyi yakalamaktadır: koşma, atlama, fırlatma ve yürüme (URL 3). Yeni kurumsal kimlik çalışması sırasında özel bir yazı tipi ve atlama, koşma, fırlatma, yürüyüş için logo sembolüyle birlikte kullanılabilen farklı tipte desenler de hazırlanmıştır. Bu desenler organizasyonun kartvizit, web sitesi gibi birçok tasarım ürününde kullanılmaktadır.



Görsel 7. Dünya Atletizmi logosunun önceki ve sonraki halinin görüntüsü (URL 4).

1996 yılında kurulan 12 takımın yer aldığı ve dünyanın en başarılı kadın profesyonel basketbol ligi olan WNBA (Women's National Basketball Association - Kadınlar Ulusal Basketbol Birliği), rekabeti, sportmenliği, eğlence değerini; sosyal değişim, başarı ve çeşitliliğin simgesi olarak birleştiren eşsiz bir spor organizasyonudur. Birlik yönetimi, 2019 tarihinde eski logonun değiştirilmesine karar vermiştir (Görsel 8). WNBA'nın başkanı Christy Hedgpeth, yeni logoyu "Silüetin tamamen farklı algılanması için büyük bir atılım yaparak kutudan çıkardılar. Özgürdü ve yeni figürde daha fazla hareket vardı. Büyükçe bir yer kaplayan daha atletik ve uzun bir vücut. Bu bizim şartlarımızda basketbol. Oyuncularla gerçekten bağdaşan bir ifade ve bu açıdan gerçekten sembolik." şeklinde yorumlamaktadır. David Won ise "Eski logo, içinde benzer top tutma şekli ve gerginliği bulunan NBA logosuna paralel olarak kullanılıyordu. Yeni modeldeki en büyük değişiklik, profesyonel bir ABD spor organizasyonu için katı bir kural gibi görünen dikdörtgen şeklinin kaldırılmasıdır. Böylelikle logo özgürleşmiş; kadın basketbolunun genel havasının diğer spor organizasyonlarından farklı olması ile uyumlu bir hale dönüşmüştür" yorumunu yapmaktadır (URL 5).



Görsel 8. WNBA logosunun önceki ve sonraki halinin görüntüsü (URL 5).

1903 yılında kurulan Club Atlético de Madrid, bilinen adıyla Atlético Madrid, İspanya'nın Madrid şehrinde

kurulmuş bir futbol kulübüdür. Atlético Madrid, UEFA'nın düzenlediği turnuvaları kazanma açısından, Real Madrid ve Barcelona'dan sonra, en başarılı üçüncü İspanyol kulübüdür. Kulüp, logosunu 2017-2018 sezonundan itibaren değiştirerek etkili bir sadeleştirme kararına imza atmıştır. Yeni logo, kulübün iletişim departmanı ile İspanyol grafik tasarım stüdyosu 'Vasava'nın ortak çalışmasının ürünüdür. Kulübün basın büteninde şu ifadeler yer almaktadır: Logo, gelecek sezon oyuncularımız göğsünde taşınacak, yerleşik resmi yapıya saygı göstererek mirasımıza güç katacak, kulübün DNA'sının bir parçası olan kimlik unsurlarını güçlendirerek; 1903 kurucu kalkanın ve şekil eğrisinin derin mavisi olarak geri kazanacaktır. Temel takım renklerine önem vermek için siyah, kahverengi, yeşil ve sarı kaldırılmış, kırmızı, beyaz ve mavi gibi kulübün ilk tarihi renklerindeki tonlar ön plana çıkarılmıştır (Görsel 9). Logo değişimi sonrasında bazı taraftar grupları, büyük protestolar ve aleyhte sosyal medya kampanyaları düzenlemiş, fakat kulüp yönetimini kararından geri adım attırma konusunda başarılı olamamışlardır. BrandNew sitesinden Zamora'ya göre, yeni logo orijinalin özünü inkar edilemez bir şekilde korurken daha iyi performans göstermesini sağlayan fonksiyonel bir gelişme sağlamıştır. Eski logoda yer alan 7 renk 2'ye düşürülmüş, böylece çoğaltılması daha kolay hale getirilmiştir. Ağaç ve ayının boyutu arttırılmış; böylelikle küçük boyutlarda bile ayırt edilmesi kolaylaştırılmıştır. Çubukların kalınlıkları eşitlenmiş ve yıldızlar merkezdeki kırmızı çubuklar ile hizalanmıştır (URL 6).



Görsel 9. Atletico Madrid logosunun önceki ve sonraki halinin görüntüsü (URL 6).

1897 yılında kurulan Juventus, Juve, ya da 'I Bianconeri' (siyah-beyaz) Torino merkezli bir İtalyan futbol kulübü; muhtemelen futbol tarihinin en ünlü ve başarılı takımlarından birisidir. Juventus ülkenin en eski ikinci takımıdır ve 61 adet resmi ulusal ve uluslararası şampiyonluk kazanmıştır. 2017 yılında Kulüp, 'Interbrand' Milan ofisi tarafından tasarlanan yeni logo ve kurumsal kimlik çalışmasını tanıtmıştır (Görsel 10). 'Interbrand' tasarım ofisi yeni logo için hazırladığı basın bülteninde şu ifadelere yer vermiştir: Yeni logo, ikonik ve evrenseldir. Bir açıklama yapmak için yeterince cesur, ancak stadyumda ve ötesinde çok çeşitli yeni deneyimlerin yanında görünecek kadar esnek. Aynı zamanda yeni logo, Juventus kulübünü tanımlayan siyah-beyaz çizgileri dokunmadan bırakarak, İtalya'nın önde gelen takımlarından birinin ünlü mirasını ve ruhunu yeni kitlelere ve zorlu taraftarlara taşımaktadır (URL 7).



Görsel 10. Juventus logosunun önceki ve sonraki halinin görüntüsü (URL 7).

Yeni logo ile ilgili olarak Juventus kulübü ve tasarım ofisi, ikoniklik, ölçeklenebilirlik ve okunabilirlik gibi eğilimlere öncelik vererek, klasik süslü kalkan sembolünü sonlandırmaya karar vermiştir. Logo, grafik tasarımın temel kurallarına çok daha iyi yanıt verebilen çok daha önemli bir sembol haline getirilmiştir. Ayrıca seyirci tarafından anında ve kesin olarak fark edilmenin yanı sıra; tüm medya türlerinde yeniden üretilebilecek ve uyum sağlayacak bir yapıya dönüştürülmüştür. Tasarımcı ve yazar Modesto, yeni logoyu aşağıdaki şekilde (Görsel

11a) formülize etmektedir (URL 8). Oldukça cesur sayılabilecek bir karar doğrultusunda logosunda radikal bir değişikliğe giden Juventus yönetim kurulu, değişim sonrasında fanatik taraftarlardan gelen protesto ve tepkilere kulak asmamış; kararının arkasında durmuştur. Diğer yandan bu değişim sürecinde, kurumsal kimliğin parçası olarak yeni yazı ailesi ve birçok ticari eşyanın (merchandise) tasarımına da imza atılmıştır. Bu tasarımlar arasında logonun kolye şekline dönüştürülmesi özellikle yenilikçi ticari ürün yaklaşımına güzel bir örnek teşkil etmektedir (Görsel 11b).



2020 senesinde maçlarını yeni bir stadyumda (SoFi Stadyum) oynayacak olan Amerikan futbolu takımı Los Angeles Chargers, bu değişimden de güç alarak logosunu yenileme kararı almıştır. Eski logodaki Amerika Birleşik Devletleri donanmasının renklerini çağrıştıran tonlardaki “Yıldırım” işareti, toz mavisi ve altın sarısı renklerle sadeleştirilerek yeniden oluşturulmuştur (URL 9). Yeni logo yazısında (wordmark) ise, Chargers kelimesindeki “A” harfine bir yıldırım imgesi eklenmiştir. Los Angeles kelime bloğu ile Chargers kelimesi aynı yazı tipinin kalın ve italik biçimiyle tasarlanarak üst üste yerleştirilmiş ve birbirine hizalanarak tam blok şeklinde düzenlenmiştir (Görsel 12). Yeni “Yıldırım” imgesi, eski halinin daha şık, daha modern bir versiyonu olarak takımın ana sembolü konumuna oturtulmuş; web sitesi, oyuncu formaları benzeri pek çok mecrada ön plana çıkarılmıştır.



Ülkemizden güncel bir değişim incelenecek olursa, Efes Pilsen Spor Kulübü'nün yapmış olduğu logo değişimi araştırmanın kapsamına uygun niteliktedir. 1976'da kurulan daha önce Efes Pilsen olarak bilinen 'Anadolu Efes Spor Kulübü' İstanbul'da bulunan bir profesyonel basketbol takımıdır. 13 kez lig şampiyonluğunu kazanan Türkiye Basketbol Süper Lig (BSL) tarihindeki en başarılı kulüptür ve logosu yıllar içerisinde farklı şekillerde dönüşüme uğramıştır. Ülkemizdeki 2011 tarihli alkollü içecek markalarının spor kulüplerine isim olarak verilmesini yasaklayan düzenlemeden sonra; 'Anadolu Efes' ismine dönüşen kulüp, 2011 yılında tasarlanan logosunda değişikliğe gitme ihtiyacı duymuştur. Yeni logo, Londra merkezli 'Brown&co' marka ajansı tarafından tasarlanmıştır. Ajans, basın bülteninde logo hakkında şu ifadelerle yer vermektedir: Birçok spor dalında olduğu gibi, Türkiye'de basketbol da neredeyse bir dindir, yani ikonografide yapılan herhangi bir değişiklik genellikle benzer ikonoklastik nefretle karşılanabilir. O halde asıl zorluk, Anadolu Efes kimliğinde zaten var olanı (değiştirmek yerine); mevcut, biraz düz ve cansız olan rozete, duygusal ve zihinsel eşitliği

eklemekti (URL 10). Tv yayınları, dijital mecralar, hatta oyuncuların üzerindeki formalarda bile uzaktan bakıldığında görünürlük açısından pek çok problemi barındıran eski logonun yerine, yeni versiyonda her parçayı bir araya toplayan bir kalkan formu kullanılmıştır. Ayrıca yeni logo, eskisinde yer alan yıldızı alıp; mavi bir ok, kırmızı bir alev ve beyaz bir uzanış ile daha ilginç, daha akılda kalıcı bir hale dönüştürmüştür (Görsel 13). Son olarak ‘spor kulübü’ ibaresi de çıkartılarak daha yalın bir form oluşturulması sağlanmıştır.



Görsel 13. Anadolu Efes logosunun önceki ve sonraki halinin görüntüsü (URL 10).

1899 yılında kurulan FC Barcelona, bir paragrafta listelenemeyecek kadar çok sayıda unvanı ve başarısıyla dünyanın en bilinen ve başarılı futbol takımları ve markalarından biridir. Katalan ekibi, Johan Cruyff, Ronaldinho ve Lionel Messi gibi dünyanın en iyi oyuncularından bazılarını kadrosunda bulundurmıştır. Kulüp, 2018 yılında İspanyol tasarım ajansı ‘Summa’ya yeni bir logo ve kurumsal kimlik çalışması yaptırmış fakat logodaki FCB kısaltmasının çıkartılmasına karşı çıkanlar ve taraftarlardan gelen yoğun tepkiler nedeniyle yönetim kurulu, logonun kullanımını erteleme kararı almıştır. Bu nedenle kulüp hala bir önceki logosunu kullanmakta; sadeleştirilerek oluşturulan yeni logonun durumu belirsizliğini korumaktadır (Görsel 14).



Görsel 14. Barcelona logosunun şu anki ve tepkiler nedeniyle kullanımı ertelenen sadeleştirilmiş halinin görüntüsü (URL 11).

SONUÇ

Yeni medya tasarım alanında bir çok şeyi değiştirdiği gibi, spor mülkiyetlerindeki logo yaklaşımlarını da etkilemiştir. Günümüz dünyasında dijital içeriklerin ve bunların büyük kısmının kullanıldığı sosyal medyanın oldukça önemli bir yeri vardır. Bu mecralarda belirgin bir şekilde var olmak isteyen spor mülkiyetlerinin logolarını modernize ettikleri, bazılarının bununla kalmayıp bütün kurumsal kimliklerini değiştirdikleri, özel ticari ürünler, özel yazı tipleri tasarlattıkları görülmektedir.

Araştırma sırasında bazı spor mülkiyetlerinin markalaşma sürecinde; cesur adımlar atabildiği markayı bir adım ileri taşıyabilmek için önemli kararlar alabildiği görülmüştür. Juventus gibi köklü bir kulüp oldukça radikal bir kararla logosunda benzersiz bir değişime gidebilmiş; Athletic Bilbao kulübü günümüz için eski stil sayılabilecek logosunun modern bir şekilde sadeleştirilmesine izin vermiş ve yeni bir görünüme bürünmesine olanak sağlamıştır. Barcelona örneğinde olduğu gibi bazı mülkiyetleri ise yaptıkları logo yenileme çalışmalarını, taraftarlardan gelen yoğun tepkiler nedeniyle geri çekebilmiştir. Türkiye’deki spor mülkiyetlerine bakıldığında, özellikle köklü futbol kulüplerinde, logo tasarımları açısından henüz bir yenileme ya da modernize etme çabası olmadığı gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak eski medyaların öneminin yavaş yavaş azaldığı giderek dijital hale dönüşen günümüz dünyasında; kolaylıkla fark edilebilir, çoğaltılabilir-uyarlanabilir modern bir logoya olan ihtiyaç, spor mülkiyetleri için de geçerlidir. Araştırma sırasında ortaya çıkan yaklaşımların ışığında; bu dönüşümü erkenden görüp tamamlayanların rakiplerinin bir adım önüne geçebileceği; markalaşma ve pazarlama süreçleri açısından da önemli kazanımlar elde edebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aaker, A. D. (2018). *Güçlü Markalar Yaratmak* (E. Demir, Çev.). İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Aktuğlu, K. I. (2018). *Marka Yönetimi Güçlü Başarılı Markalar İçin Temel İlkeler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atıgan, F. (2017). *Marka Yönetimi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Becer, E. (2013). *İletişim Ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Calzada, E. (2013). *Paradan Haber Ver!* (T. B. Ekim, Çev.). İstanbul: NTV Yayınları.
- Çeken, B., Akengin, G., Yıldız, E. (2016). Logo Değişiminin Kurumsal Kimlikle Bağlantısı: 2015 Yılında Kimlik Tazeleyen Marka Yörsan Örneği. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. Cilt 5, Sayı 25, s. 1401-1411.
- Kaputa, C. (2014). *Çığır Açan Marka* (F. Çetin, Çev.). İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Ries, A., Ries, L. (2019). *Marka Yaratmanın 22 Kuralı* (A. Özdemir, Çev.). İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Şengüler, Ö. (2019). *Marka ol e mi?*. İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Tek, B. Ö., Özgül, E. (2005). *Modern Pazarlama İlkeleri*. İzmir: Birleşik Matbaacılık.
- Tosun, B. N. (2020). *Marka Yönetimi*. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- URL1: https://www.underconsideration.com/brandnew/archives/new_logo_for_premier_league_by_designstudio_and_robin_brand_consultants.php Erişim tarihi: 20.07.2020
- URL 2: https://www.underconsideration.com/brandnew/archives/new_logo_for_formula_1_by_wieden_kennedy.php Erişim tarihi: 21.07.2020
- URL 3: <https://www.worldathletics.org/news/press-release/iaaf-unveils-new-name-and-logo> Erişim tarihi: 09.07.2020
- URL 4: https://www.underconsideration.com/brandnew/archives/new_name_logo_and_identity_for_world_athletics.php Erişim tarihi: 22.07.2020
- URL 5: https://www.underconsideration.com/brandnew/archives/new_logo_for_wnba_by_sylvain_labs.php Erişim tarihi: 23.07.2020
- URL 6: https://www.underconsideration.com/brandnew/archives/new_logo_for_atletico_madrid_by_vasava.php Erişim tarihi: 26.07.2020
- URL 7: https://www.underconsideration.com/brandnew/archives/new_logo_and_identity_for_juventus_by_interbrand.php Erişim tarihi: 28.07.2020
- URL 8: <http://www.brandemia.org/la-juventus-lo-ha-clavado-con-su-nuevo-logo-y-estas-son-las-razones> Erişim tarihi: 02.08.2020
- URL 9: https://www.underconsideration.com/brandnew/archives/new_logo_for_los_angeles_chargers.php Erişim tarihi: 05.08.2020
- URL 10: https://www.underconsideration.com/brandnew/archives/new_logo_for_anadolu_efes_sports_club_by_brownco.php Erişim tarihi: 04.08.2020
- URL 11: https://www.underconsideration.com/brandnew/archives/new_crest_and_identity_for_fc_barcelona_by_summa.php Erişim tarihi: 10.08.2020
- Yıldız, Y. (2017). *Futbol Takımlarında Tüketici Temelli Marka Değeri*. Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.

FOTOĞRAF VE GERÇEKLIK İLİŞKİSİNİN TOPLUMSAL BELLEĞİN İNŞASINDAKİ ROLÜ VE ÖNEMİ*

The Important Role of the Relationship between Photography and Reality in the Construction of Social Memory

Süeda İKİZOĞLU¹

ÖZET

ABSTRACT

Bu makale, fotoğrafın iktidarların ideolojilerine karşı eleştirel bir bakış sağlamasının önemine ve yanı sıra toplumun gerçeklik algısına doğrudan etki edişinden ileri gelen gücüne dikkat çekmeyi amaçlar. Fotoğraf ve ideoloji ilişkisini, yakın geçmişte gelişen enformasyon teknolojilerinin, uzam-zaman kavrayışını hasara uğratmasına bağlı olarak değişen anlamlandırma süreçleri doğrultusunda irdeler. Nitekim ekranda görüntülerin hızla değiştiği bir uzam-zamanda içselleştirme sürecinin aksamaması kaçınılmazdır. Hızlıca tüketilen imgeler, hızlıca unutulur. Daha da önemlisi, John Berger'e göre, yaratılan sonsuz şimdide anlamın sürekliliğini yitirmesi sonucunda bellek de hasar görür. İktidarlarsa kendi ideolojilerini oluştururken kapitalist sistemin bireyleri maruz bıraktığı bu durumdan yararlanarak yapay bir bellek inşa eder. Fotoğraf, video gibi görsel iletişim araçlarını kullanır ve bunları destekleyici söylemlerle kendi ideolojisine hizmet edecek bir algı yaratarak kendine ait yeni bir resmi tarih oluşturur. Böylelikle toplumun algısını, medya araçlarıyla yönlendirerek ideolojisinin topluma nüfuz etmesini sağlar. Bu yolla elde edilen ideolojik güç toplumun kaderini belirleyecek niteliktedir. İktidarların medya yoluyla toplumsal belleği inşa edişine ve fotoğrafın sunduğu eleştirel bakış sayesinde oluşturduğu karşı gücün önemine vurgu yapan bu makale, sonuç olarak, fotoğrafın kullanılış biçiminin algıya nasıl yön verdiğine ve dolayısıyla fotoğrafçının toplumsal farkındalık yaratmada üstüne düşen sorumluluğa işaret eder. Bu doğrultuda makalede yöntem olarak, konuyla ilgili kaynak taraması yapılmış ve vurgulanmak istenen meseleyi örnekleyecek şekilde toplumsal sorunları gösteren fotoğraflara ve fotoğrafların yansıttığı gerçekliğin izleyicinin algısı üzerindeki olası etkisine dair yorumlara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, imge, toplumsal bellek, ideoloji, gerçeklik.

This article aims to draw attention to the importance of photography in providing a critical view of the ideologies of the rulers, and its direct influence on society's perception of reality. Examines the relationship between photography and ideology in the connection with changing interpretation processes due to the damage of recently developed information technologies to the understanding of space-time. Thus, it is inevitable that the internalization process will be interrupted in a space-time where the images on the screen change rapidly. Images quickly consumed are quickly forgotten. According to John Berger, memory is also damaged as the meaning loses its continuity in the created eternal present. The rulers construct an artificial memory by taking advantage of this situation that the capitalist system exposes to individuals while creating their own ideologies. It uses visual communication tools such as photography and video and creates a new official history of its own by creating a perception that will present its ideology with supportive discourses. In this way, it enables its ideology to penetrate the society by directing the perception of the society through media tools. The ideological power obtained in this way is capable of determining the destiny of the society. Emphasizing the role of governments in constructing social memory through the media and the importance of the counter-force created by the critical view offered by photography, this article ultimately points out how the way photography is used guides perception and hence the responsibility of the photographer in creating social awareness. In this regard, the article has been searched as a method for the literature on the subject and includes photographs showing social problems in a way to exemplify the issue to be emphasized, and comments on the possible effect of the reality reflected by the photographs on the perception of the audience.

Keywords: Photography, image, social memory, ideology, reality.

EXTENDED ABSTRACT

The photograph presents reality clearly and directly affects perception. It is a document by recording external reality. This copy of the world of objects is the result of a subjective testimony and includes personal interpretation in proportion to the subject's intervention in reality. On the other hand, every frame created by the subject reflects the factors that make up his/her identity, the traces left on him/her by social events and the dominant ideological structure in society. Although the subject does not aim for such a situation, the choice of subject, its method and style of expression give us clues about them. Although he tries to preserve his objectivity, the photo taken by the photographer from his lens is of course subjectivity and contains an interpretation due to the message it conveys. The photographer's presentation of external reality by manipulating with the means of photography in order to bring her own reality to the fore may create a problematic situation in which reality becomes ambiguous and the perception of society is managed according to a fictional reality.

On the other hand, the more the photographer manipulates the photograph in order to convey his own reality or turns it into a fiction, the more the photograph loses its authenticity. Attempting to be aestheticized causes the photograph to diverge from its objective reality and the shown phenomenon becomes acceptable with its aesthetic status. As a result, the feeling aestheticized in the viewer becomes dominant. While the distinction between reality and fiction becomes blurred, the emotion created by the manipulated creates an instant effect. It does not make the viewer think about the phenomenon. For example, in a photograph in which the recorded moment is too manipulated - agitating - the person in front of her experiences the emotion created for a short time and quickly moves away from the emotion he cannot handle.

Therefore, the photographer, who pursues a social benefit, captures the phenomenon without detaching it from its reality and presents it to the viewer. It does not aim to achieve an aesthetic appearance (but of course it should be noted that photography - although it is the product of a mechanical system - is not completely independent of the aesthetic sensation since it is about an act of bodily vision). What is important here is to ensure that the audience focuses on the social issue that has been brought to light, not on aesthetic pleasure.

At this point, it is important to bring the photograph side by side with which discourse, where it is presented with which media tools, to reinforce its effect with which actions and to raise awareness. Because every word to be written under the picture or images or another visual or news where it is presented may cause different meanings or be perceived in the opposite meaning. For example, when targeting the opposition, perception can be misled and contributes to the ideology of rulers. Moreover, it is no coincidence that governments manipulatively use the media to construct a new reality and spread their ideologies.

Therefore, the photographer who wants to create an awareness of social facts and problems presents the external reality without manipulating and aestheticizing it, ensuring that the credibility of the photograph is not lost. The frozen moment is presented to the audience with all its authenticity and simplicity. As a result, it is important to interpret and record the moment witnessed in the construction of social memory according to reality. In order for the photographer to have a social impact, they must consistently support the photographic image as a document through various actions.

In this context, the role of the photographer in the construction of social memory is important in such a situation where the masses of digital images manipulate reality by damaging the perception. Thus, the orientation of the social memory by the rulers through communication channels such as the press and social media determines the fate of the people. As a result, each government has an ideology and shapes the social perception by using the media organs and supporting them with their discourses. For this reason, what the photographer has to do is to make visible the facts that need to be questioned with his attitude towards the current situation regardless of the government's opinion, and also to make visible the facts he wants to reflect through photography; to support social activities that will enable it to achieve this goal, to contribute the construction of social memory and to provide the facts presented to be questioned.

GİRİŞ

Langer (2012:33), öznel yaşam deneyiminin malzemeyle bütünleşik olarak dönüştürüldüğü formu sanatsal uzam ya da sembolik form olarak niteler. Sözle ifade edilmesi mümkün olmayan yaşamsal duygu, ancak bu şekilde ifade edilebildiği için sanatsal yaratım yoluyla aktarılma imkânı bulur. Yaşamsal duygunun yerini alan sembolik formu temsil niteliktedir. Araya makinenin girdiği değiş-tokuşta ise bedensel bir yaratma eyleminin sürece dâhil olmamasından ötürü temsil sistemi değişime uğrar. Nitekim Benjamin'in büyücü ve cerrahın hastayı tedavi edişiyle ilgili örneği, sürece teknolojinin dâhil oluşunun yarattığı farkları ortaya koyar. Verilen örnekte; büyücü ressamı, cerrahsa kamera operatörünü/görüntü yönetmenini temsil eder.

“Ellerini üzerine koyarak hasta insanı iyileştiren büyücünün tutumu cerrahinkinden farklıdır, cerrah hastaya doğrudan müdahale eder. Büyücü tedavi ettiği kişiyle kendisi arasındaki doğal mesafeyi korur; daha net olmak gerekirse, elini usulca koyup mesafeyi düşürürken, otoritesi sayesinde o mesafeyi epey arttırır. Cerrah ise tam tersini yapar: hastanın vücuduna girerek, hastayla arasındaki mesafeyi fazlasıyla kapatır ve organlar üzerinde hareket eden ellerinin dikkatiyle az da olsa arttırır. (...) Cerrahla büyücünün arasındaki ilişkinin aynısı görüntü yönetmeniyle ressam arasında da görülebilir. Ressam, çalışmasında gerçeklikle arasına doğal bir mesafe koyarken, görüntü yönetmeni gerçekliğin dokusunun altına nüfuz eder. İkisinin de yakaladığı görüntüler birbirinden oldukça farklıdır. Ressamınki bütünsel bir görüntüyken, görüntü yönetmeninki bölük pörçüktür, muhtelif parçalar yeni bir usule göre birleştirilir” (Benjamin, 2015:44, 45).

Baudrillard'sa “Photography, or The Writing of Light” makalesinde fotoğrafın genelde iddia edildiğinin aksine nesnel olmayan bir dünyayı açığa çıkarmasından ötürü sihirli bir illüzyon olduğunu ifade eder. Makinenin deklanşörüne basılan anda özne ve nesne aniden ortadan kalkar. Şöyle ki, duygu dünyasının sembolik forma dönüştürüldüğü bir yaratım gerçekleşmediğinden nesnel olanın öznelleştirilerek ‘içeriden dışarıya’ aktarılması söz konusu olmaz. Nesnenin yerine geçen bir temsil olmadığı için nesne yok olur. Keza özneliğin aktarılamamasından ötürü özne de fotoğrafa dâhil olmaz. Fotoğrafın böylesi bir anı kaydedişiyle birlikte yok oluşa dair gerçekse apaçık hâle gelir. Dahası, fotoğraf aracılığıyla sağlanan bu apaçık gerçeklik, kopyalamanın ötesinde bir gerçekliktir. “Fotoğrafçılık tekniği bizi kopyalamanın ötesinde trompe l'oeil alanının alanına götürür. Gerçekçi olmayan görsel tekniklerle oynaması, gerçeği kesmesi, hareketsizliği, sessizliği ve fenomenolojik hareketlerin azalmasıyla fotoğraf, kendisini görüntünün en saf ve en yapay anlatımı olarak kabul eder” (URL 1).

Diğer yandan, fotografik imge sanattaki yaratım süreçlerinden farklı olarak anlık bir eylemin sonucudur ve geri dönüşsüzdür (Baudrillard, 2013:101). Yok oluşun fotoğrafla sabitlendiği an, gerçekliğin askıya alındığı bir olumsuzlama anıdır ve belirsizliğe içkindir. Böylelikle gerçekliğin yerini yapay bir gerçeklik alır. Gerçekliğin yerine geçen bu yapay gerçeklik, nesnenin önceki varlığından arda kalan büyüleyici bir niteliğe sahiptir. Ancak (örneğin resimdeki) sanatsal yaratımdan farklı olarak, fotoğrafın büyümesi nesnenin çıplak gerçekliğinden ileri gelir. Nitekim “Fotoğraflaşan her nesne basitçe her şeyin kayboluşundan arda kalan bir izdir” (Baudrillard, 2013:99). Işığın negatifte bıraktığı iz, fotoğrafın çekildiği geri dönüşsüz anın gizemini aslına sadık bir biçimde saklar.

Özne ve nesnenin yok edildiği bu sihirli işlem elbette öznelikten tamamen bağımsız gerçekleşen bir edimin sonucu değildir. Tekrar belirtmek gerekir ki burada kastedilen, öznenin içeriden dışarıya bir aktarım yoluyla gerçekleştirdiği bir temsilin söz konusu olmamasından ötürü fotoğraf çekme eyleminin özne ve nesneyi yok edişidir. Fotoğrafçının öznel tercihleriye fotoğrafın çekildiği anı bütüncül biçimde belirler. Sonuç olarak, fotografik imge kişisel bir tanıklığın ürünüdür (Sontag, 2004:26). Woolf bu kişisel tanıklığı görme edimiyle ilişkilendirerek açıklar. O'na göre, görmeyi sağlayan göz beyinle ve sinir sistemiyle bağlantılıdır ve bu sistem, yaşamsal bir duygu bütünlüğünün süzgecinden geçirdiği iletilerini, spot bir görüntü hâlinde beyne aktarır. Göz ve el koordinasyonunun devreye girmesinin sonucunda da fotoğraf çekme eylemi gerçekleşir. “Bu el çabukluğu, fotoğrafların hem objektif bir kayıt olmasını hem de kişisel bir tanıklığı yansıtmasını; ayrıca hem fiili bir gerçeklik ânının aslına sadık bir kopyası veya suretini, hem de o gerçekliğin bir yorumunu sağlar” (Sontag, 2004:26).

Ancak asıl sorun, dijital imgelerin çokluğunun algıyı hasara uğrattığı durumda meydana gelir. Nitekim “deklanşörün bir anlığına dünya ile bakışın varlığını askıya aldığı, imgenin makineye borçlu olunan kalitesini ortaya çıkartan o kısa baygınlık, saliselik ölüm anı, dijital ve sayısal *processing* sırasında ortadan kaybol[ur]” (Baudrillard, 2004:91). Sanal imge, fotoğrafın o sihirli işlemine son verir. Işıkla yazılan fotografik imgenin yerini, göndereni olmayan sanal imgelerin gerçeklikleri istila eder.

İşte bu, uzam-zaman algısının hasara uğramasına ve dolayısıyla eleştirel mesafenin kaybolduğu sorunlu bir duruma yol açar (Jameson, 2008:122). Zira mesafe hissini yok olduğu sanal deneyimde, özne ve gösterge arasındaki içsel mesafe ortadan kalkar (Baudrillard, 2012: 65). Kitle iletişim araçlarıyla ardı ardına sıralanan görüntülerin, kavrayışı yetersiz kılışı ise öznelerin ideolojik olarak edilgen hâle getirilmesine ve yanı sıra, hem bireysel hem toplumsal belleğin muğlak, çarpık ve hasarlı şekilde yapılanmasına neden olur. Toplumsal amnezi de bahsedilen bu hasarlı yapılanmanın bir neticesidir. İktidarların kendi ideolojilerini oluştururken toplumsal belleği yok etmeye çalışarak yeniden inşa etmesi tesadüf değildir. Nitekim Fikret Başkaya'ya göre de bir resmi ideolojinin inşası resmi tarih oluşturmayı gerekli kılar ve bu, "toplumun hafıza kaybına uğratılması, toplumsal belleğin yok edilmesi, bozulması, tahrif edilmesi; bugünün egemenlerinin ihtiyacına uygun yapay bir bellek üretilmesiyle mümkün" (Akt.Yaygın, 2009:45) hâle gelir. Böylesi bir durum, toplumun geleceği açısından tehlike arz eder. Dolayısıyla "toplumsal bellek alanını ideolojik bir mücadele alanı olarak görmek gerekir" (Yaygın, 2009:45). Tüm bu görüntü bombardımanının yarattığı hasara rağmen, bir mücadele alanı olarak belleğin inşasında fotoğrafın etkili/doğru şekilde kullanımı ve çeşitli eylemlerle desteklenerek güç oluşturması ise gerçekle olan ilişkisinden ve inandırıcılığından ötürü bizim için önemli bir çıkış yolu sağlar.

1. Hakikate Dair Anlam ve Duyusal Gerçeklik

Deleuze'de duyumsama, yaratıma bağlı bir öze içkindir ve dolayısıyla sanat eseri izleyiciye, her ne kadar algılanan dünyaya dair veriler sunsa da dış gerçekliğin nesnel gerçekliğini değil, özsel hakikate dair bir duyumsallığı açığa çıkarır. Nitekim, "ifade edilen dünya, onu ifade eden öznenin dışında mevcut değildir; öznenin kendisinin değil, Varlığın ya da özneye kendisini açınlayan Varlığın bir bölgesinin özü olarak ifade edilir. (...) Öz, bir öznenin kalbindeki nihai niteliktir; fakat bu nitelik öznenin daha derindir, farklı bir düzene aittir" (Deleuze, 2015: 45, 46). Heideggerci (2007: 29) bir yaklaşımla ise sanat eserinde kendini gösteren hakikat aracılığıyla, varoluşsallığa ilişkin bir yaratımsal öz duyumsandır. Yaratıcı eylemin sonucu bir sanat nesnesini bir üretim nesnesinden ayıran şey, varlığın özüne dair bilginin imasını olası kılan yaratımsal içeriğidir. Sanal teknolojilerin gelişimiyle birlikte ise Deleuze'ün (2003) deyişiyle bir uzam-zaman yaratımı olan sanatta varoluşsal deneyimin sonucu olan duyumsallığın yitimi söz konusu olur. Nitekim, Virilio'ya göre uzam-zamanın gerçekliğinin yerini hız-uzamın gerçekliğinin alışıyla uzam-zaman algısı değişir, kavrayışın yeterli olamadığı bu durumda mesafe hissi yok olur (Armitage, 2001: 71). McLuhan'ın "bir tür içine gömülme"yle açıkladığı bu durumda izleyicinin gördüğü gerçekliği içselleştirmesinde problemlerli bir durum ortaya çıkar. "Olay ve gerçek zaman dilimi içinde yayınlanan görüntüleri arasındaki yok denilecek kadar kısa zamansal mesafe, değerlendirme konusunda bir kararsızlığa yol açmakta ve olaya tarihsel boyutunu elinden alan bir sanallık yükleyerek, belleğimizde yer etmesini engellemektedir" (Baudrillard, 2012: 70). Özne edilgen hâle gelirken gerçekliği duyumsamada ve anlamlandırmada sorun yaşar. Hakikate dair, özsel anlam yaratımının yerini duyusal gerçekliğe dayalı eş zamanlı deneyim alır. İmgeler hızlıca tüketilirken, hızlıca unutulur. John Berger'e (2003: 75) göre, yaratılan sonsuz şimdide anlamın sürekliliğini yitirmesi sonucunda, kaçınılmaz olarak bellek de hasar görür.

"Gösterim, ivedi beklentilerden oluşan sonsuz bir şimdi yaratır: bellek, gerekli ya da istenir olmaktan çıkar. Belleğin yitirilmesiyle birlikte anlamın ve yargının süreklilikleri de yitip gider bizim için. Fotoğraf makinesi bizi belleğin gereksiz yükünden kurtarır. Bizi Tanrı gibi gözler; bizim yerimize de gözlemde bulunur. Gene de hiçbir tanrı bu ölçüde sinik olmamıştır; çünkü fotoğraf makinesi unutulsun diye kaydeder".

2. Fotoğraf Aracılığıyla Sunulan Gerçeklik ve Sorgusu

John Berger (2003: 71), "Fotoğraf, yalnızca bir imge (yağlıboya resminin olduğu anlamda bir imge), gerçeğin taklidi değildir; aynı zamanda bir belgedir; ayak izi ya da ölünün yüzünden alınan maske gibi gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir şeydir." der. Gerçekliğin bu denli apaçık sunulduğu fotografik imge, yok olan anın gizini barındırırken geçmişe tanıklık eder. Bu yüzdendir ki fotoğrafın belge niteliği geçmişle ilişki kurmamızı sağlar. "Bununla birlikte fotoğraflar kendi başlarına anlamı saklamazlar. Bize – görünümlere normal olarak atfettiğimiz tüm inanılabilirlik ve ciddiyetle birlikte – anlamlarından koparılmış görünümler sunarlar. Anlam, işlevlerin anlaşılması sonucunda ortaya çıkar" (Berger, 2003:71, 72). Nitekim, geçmiş ve gelecek arasında dondurulmuş, şimdide ait imge öncesine ve sonrasına dair bir bilgi olmaksızın sınırlı bir bilgi yansıtır. Hatta belki de yanıltıcı olur. Söz gelimi, ağlayan bir çocuğa doğru uzanan bir elin bir yardım eli mi yoksa çocuğa zarar veren birinin eli mi olduğu ancak o anın fotoğrafının haricinde, öncesi ve sonrası hakkında bilgi verecek başka fotoğraflar ya da olayın şahsi tanıklarının ifadelerinden yola çıkılarak anlaşılabilir. Fotoğrafın, farklı etmenlerden dolayı farklı anlamlar kazanması ise propoganda aracı olarak kullanımının önemli nedenlerindedir.

“Bazı fotoğrafları iyi bilmek, bizim şimdiki zaman ile yakın geçmişe dair duygularımızın şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Fotoğraflar referans yollarını döşer ve uğruna mücadele edilen davaların totemleri işlevini görürler: Bir fotoğrafa baktığınızda duygularınızın billurlaşması ihtimali, sözlü bir sloganı zihninizde canlandırmaya kıyasla daha fazladır. Ayrıca fotoğraflar, o zamana kadar bilinmeyen fotoğrafların gün ışığına çıkmasının harekete geçirdiği şok dalgalarıyla birlikte, daha uzak geçmişe bakışımızın kurulmasına (ve gözden geçirilmesine) katkıda bulunurlar. Herkesin bildiği fotoğraflar, artık bir toplumun hakkında düşünmeyi seçtiğini ilan ettiği şeylerin bütünleyici parçasıdır. Toplum bu fikirleri ‘hafıza’ olarak adlandırır ve onların toplamı da uzun vadede bir ‘kurgu’ya dönüşür. Daha kesin bir dille konuşursak, kolektif hafıza diye bir şey yoktur – kolektif hafıza, tıpkı kolektif suç kavramı gibi aynı düzmece fikirler familyasının bir parçasıdır. Ama kolektif eğitim diye bir şey vardır.

Bütün hafızalar bireyseldir, başka bir şeye indirgenemez; kişinin kendisiyle birlikte ölüp gider. Kolektif hafıza denen şey, hatırlatıcı değil koşullandırıcı bir olgudur: *Bu* nokta önemlidir ve bu, zihnimizin deposunda kilitli görüntülerle birlikte, olayların nasıl meydana geldiğinin öyküsüdür. İdeolojiler, anlamlı ortak fikirleri özetleyip kapsül haline getirerek öngörülebilir düşünce ve duyguları harekete geçiren, kanıtlayıcı görüntü arşivleri, temsili görüntüler biriktirirler” (Sontag, 2004:86).

Dolayısıyla her iktidar, kendi ideolojisine göre bir toplumsal bellek oluşturmak üzere fotoğrafın gücünden yararlanır. Nitekim fotoğraf, donmuş anın öncesinin ve sonrasının bilinmezliği ve olayların bütününe bilgisini içermemesinden ötürü gerçeğin manipülasyonuna olanak verir. Fotoğrafın belge niteliğiyle çarpıtılmış gerçeğin inandırıcılığını artırır. Böylelikle iktidarlar, gerçekliğin algılanışını yöneterek toplumu kendi ideolojilerine göre şekillendirir (Yaykın, 2009:44).

3. Gerçekliğin Anlamlandırılması

Muhafif bir ifade biçimi olarak fotoğraf, gerçekliğin aslına uygun biçimde anlamlandırılması ve korunması bakımından karşı bir güç oluşturur. Diğer yandan, hafızanın inşasında büyük rolü olan fotoğrafın sunduğu sınırlı olguların hiç sorgulanmaksızın gerçek olduğunun kabul edilmesi yerine çeşitli durumlarla ilişkilendirilerek üzerine düşünülmesi/düşündürmesi gerekir. “Bu anlamda sadece temel siyasal söylemlerin görsel inşasına katkı yapan ve giderek daha çok yaygınlaşan seyirciler değil, sorgulayarak ve öğrenerek belki de küresel bağlamda kendi sorumluluk bilincini inşa edebilen bireyler olunabilir” (Ok, 2016:117). Hatırlamanın ve belleğin toplumsal açıdan önemini ancak böylesi bir yaklaşım anlamlı kılar. “Sonuç olarak, fotoğraflar aracılığıyla aslında gerçek anlamda ne olduğu tam da bilinmeyen, fakat deneyimler doğrultusunda sabitlenmeye çalışılan ‘gerçek’le yaratıcı ve yeniden yapılandırıcı bir ilişki kurulur” (Ok, 20016:118).



Resim 1. Gilles Perres, *Ruanda*, Hutu milislerinin bir muhabirinin katili olan mülteciden arda kalanlar, 1994, Fotoğraf, Magnum Photos.

Örneğin, Gilles Perres’in Ruandalı mültecilerin yaşamlarını konu aldığı fotoğraflar “yalnızca Ruanda’da çekilen acıları gösterdikleri için değil bugün ‘öteki’ ve ‘kurban’ fotoğrafları olarak gösterilen ve dünya basını tarafından servis edilen fotoğrafların sorgulanması bakımından (...) tartışmalara yol açmış fotografik ikonlardır” (Ok,

2016:117). Zira Ok'un ifade ettiği üzere, Perres, 'Sessizlik' kitabının 'Yargı' bölümünde, Ruanda soykırımı sonrasında fotoğraflarını çektiği acı dolu mültecilerin bu durumu hak ettiğini ima eder.¹ Dünya basını ise tam aksine mültecilerden yana bir tutum izleyerek ülkelere yardım çağrısında bulunur.



Resim 2. Teun Voeten, Çocuk Askerler, Ganta, Liberia, Haziran 2003, Fotoğraf. "Guinée sınırdaki Ganta kenti, başkan Charles Taylor hükümet ordusu tarafından isyancılardan yeniden ele geçirildi. Çocuk askerler kamyoneti alıyorlar" (URL 2).

Yine bir başka örnekte, Teun Voeten'in Liberia'da fotoğrafını çektiği silahlı çocukların masumiyet kavramını sorgulatan pozları bir kafa karışıklığı yaratır. Nitekim, henüz oyun çağında olmalarına rağmen elleri silahlı, asker çocukların duygu dünyasının bilgisini bize veremeyen bu anlık görüntüler "kurban imgeleri ile kurulabilecek duygusal bağ"ın (Ok, 2016:119) aksamasına yol açar. Zira çocuklar için bir yardım çağrısı olarak karşımıza çıkmadıkları gibi, Linfield'in deyişiyle, 'biz'im için korkunç ve yabancısıdır zira "yaşam standartlarını deneyimleyemediğimiz bir coğrafyanın çoğu zaman sıradan ve günlük olan durumunu gösterir ve bizler çoğunlukla güvenli sayılabilecek olan konumlarımızdan kurbanların yüzüne bakarken, fotoğraflarda aradığımız şey olan acının yansımalarını göremediğimiz için daha fazla strese, karmaşaya girebiliriz" (Ok, 2016:119). Böylesi bir durumda fotoğrafların sunduğu sarsıcı gerçekliğin anlamlandırma biçimiye kişisel belleğin ne doğrultuda inşa edileceğinin yönünü belirler. Diğer yandan merhamet, acıma gibi duygularla ikonlaştırılmaları izleyiciyi aslında orada neler olduğunun bilgisini merak etmekten uzaklaştırırken hiçbir şey yapmıyor olmaları onları da bu dehşete ortak eder. Dolayısıyla Linfield'in de ifade ettiği gibi, çocuk askerlerin fotoğrafları "eğer gözlerinizi kaparsanız, bizim dönüştüğümüz canavarlardan kendini sakınan korkak birer sofudan farkımız kalmıyor" dercesine izleyiciyle alay eder" (Akt. Ok, 2016:119). Gördüklerimiz bilinçaltımıza bu şekilde izini bırakır.

¹ Ruanda Soykırımı, Ruanda'da 1994 yılında yaklaşık yüz gün içinde 800.000 Tutsi ve ılımlı Hutu'nun, aşırı uç Hutular (Interahamwe) tarafından öldürülmesi olayıdır. UNICEF verilerine göre, öldürülenlerin 300.000'i çocuklardır. Katliam, Tutsi destekli isyancı Ruanda Vatansız Cephesi lideri Paul Kagame'ye bağlı güçlerce, Hutu ağırlıklı hükümetin düşürülmesi ile son buldu. Ardından yönetimden güç alan Tutsilerin öç bahanesiyle saldırması sonucu yüzbinlerce Hutu, komşu Zaire'ye (Kongo Cumhuriyeti) sığındı. Fransa, soykırımı gerçekleştiren Hutu hükümetinin o dönem içerisinde en yakın dostu ve destekçisi olması sebebiyle Ruanda Soykırımı'ndan en fazla sorumlu tutulan ülkedir (URL 3).



Resim 3. Teun Vouten, *Yemek sırası bekleyen çocuklar*, Monrovia, Liberia, Haziran 2003, Fotoğraf.

Vouten bir başka fotoğrafında, savaşta sığınmacı çocukların yemek sırası beklerkenki hâllerine tanıklık etmemizi sağlar. Çocukların kaybolmalarını, aileleri tarafından bulunabilmeleri için numaralandırıldıkları, aslında acı olan bir durumu ajite etmeden bize gösterir. Sunulan gerçeği doğru anlamlandırmak için, konuya ilişkin diğer fotoğraflara olgunun daha etrafıca kavranmasını, konuya farklı açılardan da bakabilmeyi olanaklı hâle getirir. Dahası, fotoğrafının sunmak istediği gerçekliğin bütüncül bir bakışla görülmesini sağlar.



Resim 4. Teun Vouten, Monrovia, Liberia, Haziran 2003, Fotoğraf. “İç savaşın yerinden ettiği kişiler arasında bir kolera patlak veriyor”, (Explore War and Conflict, tarih yok)



Resim 5. Teun Vouten, Monrovia, Liberia, Haziran 2003, Fotoğraf. “Monovyalılar ABD’den mücadeleye müdahale etmesini ve durdurmasını bekliyorlar. ABD’nin katılımını talep etmek için insanlar harç saldırısı mağdurlarının cesetlerini ABD Büyükelçiliği önüne koydular” (Explore War and Conflict, tarih yok).

Nicolò Filippo Rosso ise Kolombiya’da bir yardım kuruluşunda su yardımı bekleyen Venezuelalı çocukların fotoğrafları ile izleyiciyi göçmen sorunları üzerine düşünmeye teşvik eder. 2016’da başlayan ekonomik ve siyasi krizin sonucunda ülkede çıkan şiddet, yoksulluk gibi toplumun yaşama hakkını tehdit eden unsurlar 4,5 milyon insanın ülkeyi terk etmesine yol açmıştır (2020 Photo Contest, 2020). 1, 6 milyona yakın Venezuelalı’nın Kolombiya’ya göç etmesi ise yasal istihdam, sağlık, eğitim, tıbbi yardım, gıda gibi gereksinimlerin karşılanamadığı, sorunlu bir duruma zemin oluşturmuştur.

134



Resim 6. Nicolò Filippo Rosso, Göç, Kolombiya, 10 Ağustos 2019, Fotoğraf. “Kolombiya’nın Paragachón kentindeki bir yardım kuruluşunda ücretsiz yemek için suyla doldurulacak plastik şişeleri tutan Venezuelalı çocuklar sırada bekliyor” (URL 4).

Rosso, estetik bir görsel imge yaratmayı amaçlar ancak bu estetik duyumun oluşumuna varlığa ilişkin kendi iç sorgusu yön verir. Göçmenlerin yaşam mücadelelerine odaklanırken varlığın, var olmanın anlamını sorgular. Dünyadan aldığı, duyumsadığını estetik bir yapı içinde izleyiciye iade ederken kendi duyguları doğrultusunda kişiselleştirir ve izleyicinin bunu keşfetmesini ister. Göçmenlerin yaşamda kalma mücadelesini ajitasyondan uzak,

gerçekliğin doğal estetik dokusallığı içinde ancak kendi bakışına özgü bir duyumsallıkta izleyiciye sunar. Böylelikle, Cartier-Bresson'dan öğrendiği gibi, yeteneğinden dolayı dünyaya borçlu olduğu iç sorumluluğunun gereğini yerine getirmiş olur (URL 5).



Resim 7. Nicolò Filippo Rosso, *Göç*, Kolombiya, 31 Ekim 2018, Fotoğraf. “Kolombiya'nın başkenti Bogota'da bir sokakta genç bir kız para istiyor. Haziran 2019'a kadar, Kolombiya Aile Refahı Enstitüsü (ICBF) ülke çapında yaklaşık 80.000 Venezuelalı çocuk, ergen ve aileye yardım sağladı” (URL 6),

Polonya'daki göçmenlerin sorunlarını konu alan bir örnekte de iltica süreçlerinde teslimiyet sendromuna yakalanmış, 15 yaşındaki Ermeni bir kız çocuğunun katatonik uykudan uandıktan sonraki travmatize hâli görünür (2020 Photo Contest, 2020). İlk olarak 1990'lı yılların sonunda, İsveç'teki göçmen çocuklarda görünen teslimiyet sendromunda kişi, yaşadığı travmadan ötürü dış ve iç uyarıcılara karşı tepkisiz, konuşamaz, yiyip içemez ve idrarını kontrol edemez hâle gelir. Yaşam koşullarının düzelmesiyle birlikte hasta kademeli şekilde iyileşmeye başlar. Sığınma talepleri karşısında sınırışı edilmekle tehdit edilen Ewa ve ona destek olan ailesini gösteren fotoğraftaki Ewa'nın donup kalmış bakışının çarpıcı etkisi, izleyiciyi sarsar. Bu donuk ve tedirgin eden ifadeye tezat, güven duygusunu çağrıştıran ellerin duruşu fotoğraftaki gergin atmosfere katkıda bulunur. Ermenistan'a geri gönderilme korkusu yaşayan aile, Ewa'nın sendromu atlatmamış olmasına rağmen Polonya'ya gönderilmiştir. Fotoğrafın hikayesini bilmek estetize edilmiş andan öte bir anlama içkin olduğunu fark etmemizi ve fotoğrafın sahip olduğu tekinsiz atmosferi belirsizlikten kurtarır.



Resim 8. Tomek Kaczor, *Uyanış*, Polonya, 1 Haziran 2019, Fotoğraf. “Kısa süre önce Teslimiyet Sendromunun getirdiği katatonik durumdan uyanan 15 yaşındaki Ermeni kız Ewa, Polonya'nın Podkowa Leśna kentindeki bir mülteci kabul merkezinde ebeveynlerinin yanında tekerlekli sandalyede oturuyor” (URL 7).

“Evet, bizim anlamamızı anlatılar sağlayabilir. Gelgelelim, fotoğraflar da başka bir şey yapar: Hayaletler gibi üstümüze çöker ve etrafımızda dolanırlar. Bosna’daki savaşın unutulmaz görüntülerinden biri olan, *New York Times* dış haberler muhabiri John Kifner’in, hakkında şu satırları kaleme aldığı fotoğrafı düşünün: ‘Her şey çok berrak, Balkan savaşlarının en kalıcı resimlerinden biri: Bir Sırp milis, yerde ölü olarak yatan Müslüman bir kadının kafasına rastgele tekme atıp duruyor! Bu görüntü size o savaşla ilgili olarak bilmeniz gereken her şeyi anlatmaya yeter de artar.’ Yine de o görüntünün bize, bilmemiz gereken her şeyi anlatmadığına şüphe yoktur” (Sontag, 2004: 90).

Libera’ysa, Vietnam Savaşı sırasında çekilen, acı ve yıkıma dair, ikonlaşmış bir fotoğrafı yeniden üretme mantığıyla kullanır. “[B]u fotoğrafların orijinallerinde olan acı yüklü ruhu adeta tersine çevirir” (Ok, 2016:193). Nitekim, Polonyalı görsel antropolog Zaremba, söz konusu fotoğrafın yer aldığı Pozitifler serisinin hatırlama ve hatırlatmak üzere bir temsil olduğunu öne sürer. Zira böylece, artık üstüne düşünülmemeyen bu vahşete karşı insanların tepkisini çekerek onları unuttukları geçmişle yüzleşmeye sevk eder. Libera’nın deyişiyle “Bu zararsız sahneler (Pozitifler) acımasız orijinallerine geri dönüşü tetikler” (Akt. Ok, 2016:193).

Belleğin yoklandığı ve geçmişe dair gerçekliklerin – zamansal, mekânsal, tarihsel, kültürel vb. değişimlerin de sonrasında – tekrardan anlamlandırıldığı yeni inşa sürecindeyse önemli olan, görüntülerin kimin bakışına sunulduğudur. Bu noktadaysa, çağımızda bir nevi görüntü bombardımanı karşı karşıya kalınması sonucu eleştirel mesafenin ortadan kalktığı bilgisini hatırlamak gerekir. Nitekim, mekân-zaman algısının hasara uğramış bireyin, gerçekliği duyumsamada, anlamlandırmada ya da olası gerçeklikler arasından birini seçip onu yorumlamada sorun yaşaması kaçınılmazdır.



Resim 9. Nick Ut, *Savaşın Terörü*, Vietnam, Haziran 1972, Fotoğraf.



Resim 10. Zbigniew Libera, *Positives*, 2002-2003, Fotoğraf.

SONUÇ

Her iktidar, kendi ideolojisini oluşturmak ve sürekli kılmak için kitle iletişim araçlarını kullanarak toplumsal bir bellek inşa eder. Bu anlamda fotoğrafik imge, gerçeği dolaysız aktarmasından ve belge niteliğinden ileri gelen inandırıcılığından dolayı iktidarlar için önemlidir. Örneğin, bir haberde, afişte yer alan fotoğrafın altında yazan her kelime fotoğrafın algılanış biçimini yönlendirir. Yine, fotoğrafın ya da haberin yanında yer alan başka bir fotoğraf ya da haber iletilmek istenen mesajın anlamının şiddetini artırabilir ya da azaltabilir. Aktarılmak istenen mesaj toplumun algısına nüfuz ederken toplum da aldığı, biriktirdiği enformasyon doğrultusunda şekillenmeye başlar. Kullanılan enformasyonların hafızada bıraktığı izlerin yanı sıra çeşitli fotoğraflardan ve belgelerden oluşan arşivler bu yapılanmanın diğer ayaklarıdır.

Diğer yandan, iktidar kendi ideolojisine uygun bir tarihin toplumsal belleğini inşa ederken toplumun neyi hatırlayacağına ve neyi hatırlamayacağına (yani unutacağına) karar verir. Bunun için, kapitalist sistemin de istikrarını borçlu olduğu görüntü bombardımanından yararlanır. Nitekim imgenin sınırsızca tüketimi, algıyı hasara uğrattırırken, özne ve görüntü arasındaki içselleştirme sürecine zarar verir. Öznenin kavrayışının yetersiz kaldığı söz konusu durumda ise toplumsal belleğin kaotik ve muğlak şekilde yapılanması kaçınılmazdır. Toplumsal amnezi de maruz kalınan görüntü bombardımanının algıyı hasara uğratmasının bir diğer neticesidir. “Belleğin yitilmesiyle birlikte, anlamın ve yargının süreklilikleri de yitip gider” (Berger, 2003:75). Böylelikle, eskisinin yerine inşa edilen yeni toplumsal bellek, her iktidarın topluma yaymak istediği kendi ideolojisine göre şekillenir. Yaykın’ın da ifade ettiği gibi, toplumsal bellek tüm ideolojiler için önemli bir mücadele alanıdır.

Dolayısıyla, enformasyon yığınlarının yarattığı tüm olumsuz koşullara rağmen, belleğin yeniden inşasında bir mücadele biçimi olarak fotoğrafın kullanımı – ki elbette bu eylemin başka faaliyetlerle de desteklenerek verilen mesajın ya da üzerinde durulan olgunun pekiştirilmesi gerekir – gerçeği dolaysızca sunuşundan, belge niteliğinden ve inandırıcılığından ötürü bir karşı güç oluşturur. Bu noktadaysa önemli olan, – Perres, Vouten, Libera örneklerinde de görüldüğü üzere – fotoğraf aracılığıyla farklı/karşı bir gerçekliğin dayatılmasından ziyade, sunulan gerçekliğin sorgulanmasının ve üzerine düşünülmesinin sağlanmasıdır.

KAYNAKÇA

- Armitage, J. (2001). *Virilio Live: Selected Interviews*. London: SAGE Publications.
- Baudrillard, J. (2012). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Sanat Komplosu - Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*. (I. E. Elçin Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2013). *Yokoluş Sanatı. C. Aydemir içinde, Fotoğraf Neyi Anlatır?* (s. 99-103). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. (G. Sarı, Çev.) İstanbul: Zeplin Düşünce.
- Berger, J. (2003). *O Ana Adanmış*. (M. G. Sökmen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans - Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman*. (U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2015). *Proust ve Göstergeler*. (A. Meral, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşı, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (A. Gölcü, Çev.) Ankara: Nirengi Kitap.
- Langer, S. (2012). *Sanat Problemleri*. (F. Korur, Çev.) İstanbul: TEM Yapım Yayıncılık.
- Ok, S. S. (2016). *Fotoğraf Belleğinde Acının Tasviri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- URL 1: <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14605/5462> Baudrillard, J., "Photography, Or The Writing Of Light", Erişim tarihi: 26.03.2019
- URL 2: <https://tr.euronews.com/2019/10/18/ruanda-soykirimin-25-yil-ruanda-da-neler-oldu-bati-rolu-ne-fransa-tarih-arastirma-komisyon>, Ruanda Soykırımı: Ruanda'da neler oldu? Batı'nın rolü ne? Erişim tarihi: 25.11.2020.
- URL 3: <https://www.teunvoeten.com/photography/war-conflict-liberia.html>, Explore War and Conflict, Erişim tarihi: 29.03.2019
- URL 4: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2020/39617/6/Nicolo-Filippo-Rosso-CIS-FI2020>, Photo Contest, Erişim tarihi: 01.12.2020
- URL 5: <http://magazine.photoluxfestival.it/en/nicolo-filippo-rosso-exodus-the-venezuelan-diaspora/>, Orlandi, D., Erişim tarihi: 01.12.2020
- URL 6: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2020/39617/4/Nicolo-Filippo-Rosso>, Photo Contest, Erişim tarihi: 01.12.2020
- URL 7: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2020/39606/1/Tomek-Kaczor-POY-nominee>, Photo Contest, Erişim tarihi: 01.12.2020
- Yaykın, M. (2009). *Fotoğraf İdeolojisi "Algıda Gerçeğin Bozulumu"*. İstanbul: Kalkedon.