

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

akademik sanat

ISSN - 2458-8776

SAYI ISSUE 12 • 2021



ANKARA
**HACI BAYRAM VELİ
ÜNİVERSİTESİ**

ISSN: 2458-8776

SAYI / ISSUE 12 • 2021

**© 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 TEKİN

EDİTÖR EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Serra ERDEM

YABANCI DİL EDİTÖRÜ FOREIGN LANGUAGE EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selmin SÖYLEMEZ

EDİTÖR YARDIMCILARI EDITOR ASSISTANTS

Arş. Gör. Arzu POLAT

Arş. Gör. Ozan KAHVECİ

Arş. Gör. Zehra AKGÜNGÖR

DİZGİ TYPOGRAPHIC/LAYOUT

Arş. Gör. Göktehan EKMEKÇİ

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. Aysun ALTUNÖZ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayşen SOYSALDI
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Birsen ÇEKEN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Bülent SALDERAY
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Cevza CANDAN
(İstanbul Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Fehim HUSKOVİÇ
(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 ARAPİ
(American University of Tirana, Academy of Fine Arts)
Prof. Dr. Nehat BEKİRİ
(Makedonya Teteva Üniversitesi)
Prof. Dr. Saliha AĞAÇ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Stalbek BAKTIGULOV
(Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi)
Prof. Dr. Turan AKSOY
(Arucad Arkin University of Creative Arts and Design)
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN
(İnönü Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali Akın AKYOL
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayhan ÖZER
(Gaziantep Üniversitesi)
Doç. Dr. Attila DÖL
(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK
(Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. İsmail Ayşad 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)
Doç. Dr. Vasfi HATİPOĞLU
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi AYLTA TORUN
(Nişantaşı Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÖZÇELİK
(Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ
(Akdeniz Üniversitesi)

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Bekir ESKİCİ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Muna SİLAV
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Hüseyin Kurtuluş ÖZGEN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. İbrahim Gökhan CEYLAN
(Sinop Üniversitesi)
Doç. Dr. Naile ÇEVİK
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Şirin ŞENGEL
(Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Tefik İnanç İLİSULU
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Banu BULDUK TÜRKMEN
(Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ceren KARADENİZ
(Ankara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Çağatay GÖKTAN
(Kocaeli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nesli TuğbanYABAN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ökkeş Hakan ÇETİN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Özcan ÖZKARAKOÇ
(Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Saime Bilge KARAÖZ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şansal ERDİNÇ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER CONTENTS

MAKALELER ARTICLES

Gonca SÖNMEZ	1-11
BAUHAUS TIPOGRAFİSİNİN DÜNYA VE TÜRKİYE EKSENİNDE GRAFİK TASARIMA ETKİSİ The Impact of Bauhaus Typography on The Graphic Design in The Light of Turkey and World	
Merve TINGİR, Serkan İLDEN	12-22
EV MÜZECİLİĞİNDEN ÇEVİRİMİÇİ SERGİLERE From Home Museology to Online Exhibitions	
Cemile YILDIRIM ALTUN	23-41
AHŞAP ESERLERİN TEŞHİSİNDE KULLANILAN BAZI ANALİZ YÖNTEMLERİ Some Analysis Methods Used in Diagnosing of Wooden Artifact	
Nadide ÇINAR	42-58
DERİ ESERLERDE ÖNLEYİCİ KORUMA Preventive Conservation in Leather Artifacts	
Elif BAYRAK KAYA	59-78
KUR'AN'I KERİM'DEKİ HZ. YUNUS KISSASI VE MİNYATÜR SANATINA YANSIMALARI The Anecdote of Prophet Jonah in Quran and Its Reflections into the Art of Miniature	
Tufan AKYOL	79-87
RACHEL WHİTEREAD'İN "EV" HEYKELİ ÜZERİNE BİR OKUMA: BURJUVA ESTETİĞİ YARA KABUĞU GİBİ DÖKÜLÜYOR A Read on Rachel Whiteread's "House" Sculpture: Bourgeois Aesthetics Crumble Like a Scab	
Belgin İPEK, Pelin ÖZTÜRK GÖÇMEN	88-100
TÜRKİYE'DE DİJİTAL DERGİ YAYINCILIĞI: 2015-2019 Digital Magazine Publishing in Turkey: 2015-2019	

BAUHAUS TIPOGRAFİSİNİN DÜNYA VE TÜRKİYE EKSENİNDE GRAFİK TASARIMA ETKİSİ

The Impact of Bauhaus Typography on The Graphic Design in The Light of Turkey and World

Gonca SÖNMEZ¹

ÖZET

ABSTRACT

Geçmişten günümüze uluslararası tasarım anlayışı her alanda olduğu gibi zamanla değişime uğramış, teknolojinin de gelişmesiyle birlikte sanat ve tasarım alanında yenilikler yapılmıştır. Bu yeniliklerin bazıları günümüze dek etkilerini devam ettirmiş, bazıları ise zamanın hızlı akışına ayak uyduramayarak yok olmuşlardır. 1900'ü yılların başında Almanya'da endüstrileşmenin hızla artmasının getirdiği zorluklarla baş edebilmek için sanatçı ve zanaatkarların endüstri ile iş birliği yapması gerekliliği doğmuştur. Almanya'nın bu hızlı değişim sürecinde zamanın tasarımcıları ve zanaatkarları, fikirleri ve yaklaşımlarıyla insanları işlevsiz ürünler kullanmaya zorlayan kapitalizme karşı bir tavır sergilemişlerdir. Aynı zamanda hareketin öncüleri bu yaklaşımın eksik taraflarını değerlendirmiş ve bu eksikliğin üstesinden gelmenin tek yolunun sadece zanaatkarları desteklemek yerine endüstri ile birlik olmaktan geçtiğini fark etmişlerdir. Böylece bu iş birliğinin sonucu olarak Bauhaus Okulu ortaya çıkmıştır. Okul, tasarım dünyasına yeni bir bakış açısı getirerek, bu alan için bir dönüm noktası haline gelmiş ve kurulduğu yıl olan 1919 yılından itibaren günümüze kadar olan süreçte pek çok sanat ve tasarım okuluna ilham kaynağı olmuştur. Grafik tasarım alanında önemli bir yere sahip olan Tipografi ise bu iş birliğinin önemli bir parçası olarak yer almıştır. 20. yüzyıla kadar Tipografi kelimesi sadece teknik alanlarda kullanılan bir terim olmaktan öteye geçememiştir. Ancak, Bauhaus Okulu'nun hayata geçmesiyle birlikte dönemin Tipografları süslü, Alman Blackletter harflerinden uzaklaşarak okunabilirliğe önem veren, iletişim odaklı, endüstrileşme ve teknolojiyle uyumlu, işlevi ön plana çıkaran günümüz Modern Tipografi anlayışının ortaya çıkmasına öncülük etmişlerdir. Bu doğrultuda ele alınan araştırma, Bauhaus Tipografisi'nin Almanya'daki doğuşunu, çevresini nasıl etkilediğini, Dünya ve Türkiye eksenindeki grafik tasarıma ne şekilde yansıdığını analiz etmiş, günümüzdeki etkilerini incelemiştir.

International design understanding has changed over time from past to today, and with the development of technology, many innovations have been made in the field of art and design. Some of these innovations have continued their effects until today, while others have failed to keep up with the rapid flow of time. In order to cope with the difficulties caused by the rapid increase of industrialization in Germany in the early 1900s, the necessity of collaboration with artists and craftsmen has emerged. In Germany at the beginning of the 1900s, It was necessary for artists and craftsmen to cooperate with the industry in order to cope with the difficulties caused by the rapid increase of industrialization. In this rapid change process of Germany, the designers and craftsmen of the time showed an attitude towards capitalism, which forced people to use dysfunctional products with their ideas and approaches. At the same time, the pioneers of the movement evaluated the shortcomings of this approach and realized that the only way to overcome this deficiency was to be united with the industry rather than just supporting the artisans. Typography, which has an important place in the field of graphic design, has been an important part of this collaboration. Until the 20th century, the word Typography did not go beyond being a term used only in technical fields. However, with the realization of the Bauhaus School, the typographers of the period pioneered the emergence of modern typography, which emphasizes readability by moving away from the ornate German Blackletter letters, communication-oriented, compatible with industrialization and technology, bringing the function to the fore. Research discussed in this direction, the birth of the Bauhaus Typography in Germany and how it affects the environment has been analysed.

Anahtar Kelimeler: Bauhaus, grafik tasarım, tipografi, yazı tipi.

Keywords: Bauhaus, graphic design, typography, typeface.

EXTENDED ABSTRACT

With the introduction of Germany into the industrialization process in the late 1800s, the use of fabricated products increased, and hand workmanship started to keep in the background. The artists of that period of time realize that they should keep up with the industrialization process in order to move with the times and don't get lost in transition. In 1907, 12 companies and 12 artists came together to initiate a movement in which they examined production problems and consumer relations, which was based on the idea of uniting art and industry. Walter Gropius, who assisted one of the pioneers of the movement for three years, opened the Bauhaus School in Germany in 1919, seeing the common roots of fine arts and design arts. In Bauhaus, strengthening the links between artist, architect, craftsman and industry is the main goal, but uniting art and industry has also been among the goals.

The emergence of modern art trends gained an encouraging feature to reshape the definition of art by moving away from traditional practices such as the gothic style typography concept, which was very common in Germany at that time. Legibility, the primary purpose of typography in the 19th century, was replaced by much more in this period. Letters, words and texts are now used as a design element and content is tried to be reflected with these elements. In this context, an attempt was made to create a bridge between form and content in the field of typography. The ways of using letters, words and writings have been expanded and typography has been reinterpreted with a conceptual understanding. The purpose of this article is to evaluate the typography idea that was reshaped in the early 1900s in terms of Bauhaus Typography and to investigate its effects today.

In this research, foreign and Turkish sources were researched and qualitative data were collected within the scope of the effects of Bauhaus School since its birth. Different sources have been utilized, including print and digital media. The research was started from the 20th century European art world and the solutions that the people, who were affected by the technological developments of that period, were able to cope with these changes were examined. Qualitative data about Arts and Crafts and Bauhaus movements, which are among these solutions, were collected and information was obtained. The typographic period before and after the Bauhaus in Germany is compared. The changes made by the school in the field of typography, as well as the effects of differentiating society and living conditions on people and art were investigated. In line with the information obtained, the contributions of the Bauhaus typography understanding to the birth of the New Typography were evaluated and their effects dating back to today are analyzed.

In the obtained findings, it has been observed that with the development of printing techniques, universal typography understanding has also improved. In addition, the impact of Modern Art movements on typography was analyzed. It was also reached the idea that Bauhaus School is a starting step for learning Modern Typography.

The effects of the Bauhaus School in the typographic field to the present day are also visibly based on the understanding of Typography, which is designed by using the grid system, using clear, non-serif, high readability, geometric shapes. With this understanding that directs the New Typography style used today, many new fonts have been produced over the years using Bauhaus geometry. Celebrating its 100th anniversary in 2019, the design concept of the school never loses its effect, it develops with the changing world and continues to update itself.

GİRİŞ

Almanya'nın hızlı endüstrileşme sürecinde Werkbund Hareketi¹ destekçileri, fikirleri ve yaklaşımlarıyla insanları işlevsiz ürünler üretmeye ve kullanmaya zorlayan kapitalizme karşı durmuşlardır. Öte yandan hareketin öncüleri bu yaklaşımın eksik taraflarını değerlendirmiş ve bu eksikliğin üstesinden gelmenin tek yolunun İngiltere'de başlayan Arts and Crafts² akımı gibi sadece zanaatkarları desteklemek yerine endüstri ile birlik olmaktan geçtiğini fark etmişlerdir. 1907'de, 12 firma ve 12 sanatçı bir araya gelerek üretim sorunlarını ve tüketici ilişkilerini incelemişlerdir. Bunun sonucunda da sanat ve endüstriyi birleştirme düşüncesine dayanan Werkbund Hareketi doğmuştur.

Peter Behrens'in öncülerinden olduğu Werkbund Hareketi'nin içinde yer alan ve Behrens'in üç yıl asistanlığını yapan Walter Gropius, güzel sanatlar ve tasarım sanatlarını bir araya getirmeyi amaçlamış ve 1919'da Almanya'da Bauhaus Okulu'nu açmıştır. Bauhaus'da sanatçı, mimar, zanaatkar ve endüstri arasındaki bağları güçlendirmek asıl amaç olmakla birlikte, sanat ve endüstriyi birleştirmek de hedefler arasında yer almıştır.

Sanat tarihçi Ahu Antmen, “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*” adlı kitabında konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir;

“Almanya'nın Weimar kentinde ‘geleceği kurmak’ idealiyle açılan Bauhaus Okulu da Rus Konstrüktivistleri gibi, estetik amaçlardan çok toplumsal amaçlara yönelmiş bir yapı olarak kurulmuştur. Sanat ve zanaatı buluşturmaya ve dönüştürmeye amaçlayan Bauhaus düşüncesinin temelinde, geleneksel akademik sanat eğitiminin toplumun gereksinimlerine çözüm üretebilecek sanatçıları yetiştirebilmesinin çok uzağında olduğu inancı vardır” (Antmen, 2008: 107).

Bauhaus Okulu 1919 yılında kurulmuş olmasına rağmen, tasarım anlayışı ve prensipleri bakımından günümüzdeki pek çok sanat ve tasarım okulu tarafından da benimsenmiştir. Bu dönemde tipografi, önceden belirlenen süslü tasarımsal kalıplara sığdırılmaya çalışılmış ve sadece estetik kaygılar göz önüne alınarak uygulanmıştır. Okul, dönemin tipografisine net, açık, okunabilirliği esas alan ve iletişimi ön planda tutan bir biçim kazandırmıştır. Bu tasarım anlayışına sahip tasarımcılar sözcükleri ifade ettikleri mesajları da göz önüne alarak tasarlamayı hedeflemişlerdir. Böylece tipografi, fonksiyonel gereksinimler doğrultusunda yeniden şekillenmiştir.

Bauhaus Okulu'nun tipografi anlayışı, günümüzde de devam etmekte olan “Yeni Tipografi” anlayışın ilham kaynağı olmuştur. Bu nedenle, günümüz grafik tasarım anlayışını tam olarak kavrayabilmek için Bauhaus Okulu'nun kazandırdığı tipografi alanındaki tasarım prensiplerini öğrenmek büyük önem taşımaktadır.

1. Yöntem ve Araştırma Teknikleri

Bu araştırmada Bauhaus Okulu'nun doğuşundan başlayarak günümüze kadar olan etkileri kapsamında yabancı ve Türkçe kaynaklar araştırılıp, nitel veriler toplanmıştır. Yazılı basım ve dijital ortam olmak üzere farklı kaynaklardan yararlanılmıştır. Elde edilen bulgular karşılaştırılıp, ortaya çıkan sonuçlar analiz edilmiştir. Araştırmaya 20. yüzyıl Avrupa sanat dünyasından başlanmış olup, o dönemin içinde bulunduğu teknolojik gelişmelerden etkilenen halkın, bu değişimlerle baş edebilmesi için bulduğu çözümler incelenmiştir. Bu çözümler içinde Arts and Crafts ve Bauhaus akımları hakkında nitel veriler toplanarak bilgi edinilmiştir. Almanya'daki Bauhaus öncesi ve sonrası tipografi dönemi karşılaştırılmıştır. Okulun tipografi alanında yaptığı değişiklikler, ayrıca farklılaşan toplum ile yaşam şartlarının insan ve sanat üzerindeki etkileri araştırılmıştır. Elde edilen bilgiler doğrultusunda Bauhaus tipografi anlayışının Yeni Tipografi'nin doğuşuna olan katkıları değerlendirilmiş olup, günümüze uzanan etkileri analiz edilmiştir.

2. Bauhaus Tipografisi ve Günümüzdeki Etkileri

20. yüzyılın başlarında teknik bir terim olarak kullanılan Tipografi, iletişim açısından önemini arttırmaya başlamıştır. Modern sanat akımlarının ortaya çıkması, o dönemde Almanya'da çok yaygın olan gotik tarzı tipografi anlayışı gibi geleneksel uygulamalardan uzaklaşarak sanatın tanımını yeniden şekillendirmek için teşvik edici bir özellik kazanmıştır.

¹ Dönemin Almanya hükümeti için logo, afiş, broşür ve dükkân tasarımı yapan sanatçı Peter Behrens'in, sanayi ve sanat iş birliğini öngören bir bakış açısıyla başlattığı harekettir.

² 19. yüzyıl sonlarında İngiltere'de başlayan sanat akımı.

19. yüzyılda tipografinin birincil amacı olan okunurluk bu dönemde yerini çok daha fazlasına bırakmıştır. Harfler, sözcükler ve yazılar artık bir tasarım unsuru olarak kullanılmakta ve bu unsurlar ile içerik yansıtılmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda, tipografi alanında biçim ve içerik arasında bir köprü oluşturulmaya da çalışılmıştır. Harf, sözcük ve yazıların kullanım şekilleri genişletilmiş ve kavramsal bir anlayışla tipografi yeniden yorumlanmıştır. Yeni Tipografi düşüncesi ise, bu değişim ve yenilik arayışlarının sonuçlarından biri olarak, geleneksel yapıdaki tüm tipografik alışkanlıkların sorgulanmaya başlamasıyla filizlenmiştir. Bir taraftan bu tasarım fikrinin savunucusu ve hareketin öncüsü olan Jan Tschichold ve Yeni Tipografi anlayışı, diğer taraftan tipografinin sağladığı önemli gelişmeler ve yenilikler, bugünün tipografi anlayışını ve dijital dünyanın tipografiye yaklaşımını anlamak için iyi bir referans sunmaktadır. Ayrıca Bauhaus akımında kullanılan tipografi, genel olarak modern sanat, grafik tasarım ve endüstriyel tasarımın geliştirilmesi için kullanılmıştır.

Bauhaus Okulu serifsiz yazı tipinin güçlü savunucusudur. Çünkü geometrik formun, o zamanların sık kullanılan süslü Alman Blackletter Tipografi tarzlarından daha çekici ve kullanışlı olduğu fikrini benimsemiştir.

Bauhaus tarzı tipografi Yeni Tipografi fikrine olan benzerliğiyle dikkat çekmiştir. Yeni Tipografi fikrinin öncüsü olan Tschichold, Bauhaus Okulu'nda okumamış olmasına rağmen, okulun öğretmenleriyle her zaman iş birliği içinde olup, okulun tipografiye olan yaklaşımından etkilenmiş ve böylece Yeni Tipografi fikrini ortaya çıkarmıştır.

1923 yılında dönemin grafik tasarımcılarından Moholy-Nagy'nin okula eğitmeni olarak gelmesiyle birlikte, okulun tipografi anlayışı da yenilikler kazanmıştır. Nagy'nin öngörülü karakteri ve tipografiyi iletişimin bir aracı olarak görmesi, günümüz grafik tasarım anlayışının temellerini atmıştır.

Konuyla ilgili olarak Emre Becer, “*Modern Sanat ve Yeni Tipografi*” isimli kitabında görüşlerini şu şekilde belirtmiştir;

“(…) Moholy-Nagy, Bauhaus kitapları için hazırladığı basın ilanlarında Konstrüktivizm ve De Stijl tasarım ilkelerini bir araya getirmiştir. Bu çalışmalarda; çizgi, nokta, yazı sütunu, renk ve boşluk unsurları çizgisel bir yapı doğrultusunda ve ortadan bloklamayı esas alan geleneksel yaklaşıma zıt asimetrik, ama modüler bir grid yapısı içinde düzenlemiştir. (...) Moholy-Nagy'nin çalışmalarında tipografiyi, konuyu açıklamaya yönelik başka bir unsura ihtiyaç duymadan, başlı başına bir görsel anlatım unsuru olarak kullanmıştır” (Becer, 2010: 195-200).

Nagy, aynı zamanda tipografi ve fotoğrafı birleştirerek “Typofoto” olarak adlandırdığı tasarım yöntemiyle tipografiye yenilikçi bir yaklaşım kazandırmıştır. Moholy-Nagy, tipografi ve fotoğrafın birleşiminden doğan bu fotomontaj tekniğinin geliştirilmesinin grafik tasarım alanına sunacağı yeni olasılıkların, sonraki yıllar için büyük bir adım olacağını ve tasarım sürecini tamamen değiştireceğini öngörmüştür. Bu tekniğe en iyi örneklerden biri “Pneumatik” adını verdiği çalışmasıdır.



**Resim 1. Laszlo Moholy-Nagy, “Pneumatik” afiş,
1923, New York/VG Bild-Kunst, Bonn (URL 1).**

Bauhaus tipografisi, tasarımın mesajı net olarak iletmesine önem vermiştir. Dengeli sayfa düzeni, uyumlu geometrik şekiller, canlı renkler, serifsiz harfler, büyük veya küçük harfli fontlar her zaman sade ama güçlü bir anlayışla ele alınmıştır. Bauhaus düzeni sadece yatay ve dikey olarak değil, aynı zamanda açılı kullanım şekilleri ile de dikkat çekmektedir.

Bauhaus Tipografisi'nin önemli tasarımcılarından bir diğeri ise Joost Schmidt'dir. Dessau'daki (1925 – 1932) ön kurs kapsamında, tüm öğrencilerin Schmidt tarafından verilen yazı tasarımı kursuna katılmaları zorunlu bir kural olarak yer tutmuştur. Schmidt, 1923 Bauhaus sergisi için poster yarışmasına katılıp başarılı olmuş ve 1924'ten itibaren tipografi projelerinde yoğun olarak çalışmıştır. Böylece bu alanda Bauhaus'da göreve gelme şansı yakalamıştır. Burada Schmidt, harflerin şekil ve boyutlarını incelemiştir. Geometrik şekiller ve harfleri birleştirerek çalışmalar yapmıştır. Joost Schmidt, yenilikçi anlayışıyla uluslararası geçerliliğe sahip kapsamlı bir yazı anlayışı için çabalamıştır.

O dönemde Bauhaus'un kullandığı yazı biçimlerinin “Yeni Tipografi” fikirlerine daha çok uyduğu anlaşılmıştır. Tipografik alanda anonim olarak tasarlanan ve oldukça karanlık olan Grotesk yazı tipleri, tüm gereksiz dekoratif unsurlarından arındırılmıştır. Burada, net, modern, endüstriyel bir atmosfer yaratmak hedeflenmiştir. Bu yeni tipografik anlayışın en önemli yaratıcılarından biri de kuşkusuz Herbert Bayer'dir.

Bayer, Bauhaus Okulu'nun öğrencilerinden olan ve aynı zamanda okulun tipografi kimliğini yaratan kişidir. Bauhaus için tasarladığı tipografi, Bauhaus (Dessau) döneminin belirleyici bir özelliğidir. Bu özellik Tasarım Okulu'nun popüleritesini de büyük ölçüde arttırmıştır. Bauhaus yazı tipi tasarımı Herbert Bayer'in 1925 deneysel Universal yazı tipine dayanmaktadır.

Maya P. Lim, “The Questioned Value of Capital Letters” isimli makalesinde Herbert Bayer ile ilgili görüşlerini belirtmiştir;

“Bayer, 1923'te Bauhaus'daki çalışmalarını bitirirken tek harfli, sans serif alfabesi tasarlamaya başladı. Alfabeyi okulda basım ve reklam atölyesinin ustası olarak atandığı 1925 yılında tamamladı, ancak alfabeyi birkaç yıl daha gözden geçirmeye devam etti. Universal, mükemmel daireler ve düz, yatay ve dikey çizgi formlarıyla Bauhaus'un değerlerini yansıtmak için tasarlandı, netlik, mekanik hassasiyet, ekonomi ve verimliliği aktardı. Bu değerler okul için o kadar önemliydi ki, okulun kurumsal kimliği de bu değerler etrafında şekillendi” (Lim, 2018: 6-7).



Resim 2. Herbert Bayer, Universal Yazı Tipi Geliştirme Araştırmaları, 1925, Harvard Sanat Müzeleri, Cambridge, (URL 2).

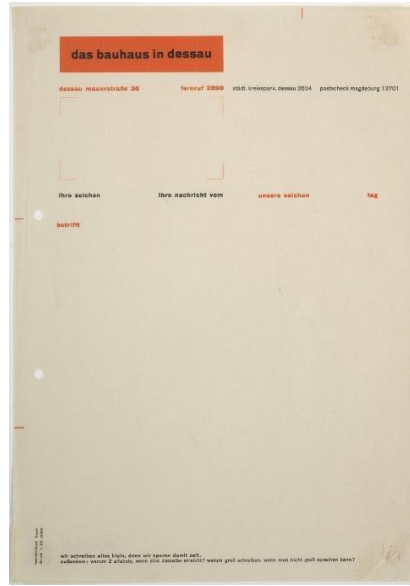
Bayer, okulda ders vermeye devam ederken aynı zamanda okulun büyük bir savunucusu olmuş ve fontlarda serifleri kullanmayı gereksiz bulmuştur. Ancak o dönemde Almanya'da serifli ve gotik yazı stilleri hâkim olsa da Bayer kendi tasarımlarında serifsiz yazı stilleri kullanmaya devam etmiştir.

Bu düşünce Bauhaus tarafından da benimsenmiş ve 1925'ten sonra yapılan tasarımlar serifli fontlar hiç kullanılmamıştır. Bayer, yazılarda büyük ve küçük harflerin bir arada kullanılmaması gerektiğini savunmuş bu yaklaşım okul tarafından benimsenerek devam ettirilmiştir.

“(…) neden iki alfabe kullanarak yazmak ve basmak zorundayız? Bir sesi algılamak için hem büyük hem de küçük harf kullanmak zorunda değiliz. Büyük a ya da küçük a diyerek konuşmuyoruz. Büyük ve küçük harflerin karışımından oluşan tek bir alfabe pratik olarak bize aynı sonucu verebilir. Yazım işi daha az zahmetli bir hale gelebilir” (Mijksenaar,1997: 21).

2.1. Dünyasında Grafik Tasarımı ve Bauhaus Tipografi Örnekleri

Bauhaus öğretmenleri ve öğrencileri tarafından tasarlanan yazı tiplerinin çoğu deneysel olmuştur. Bu bakımdan uygulamaya her zaman önem veren Bauhaus, Universal yazı tipinde olduğu gibi serifsiz tipografi tasarımlarını popüler bir hale getirmiştir. Bu anlayış, evrensel dünyada yankı bulmuş ve günümüzde de tipografi alanında popüler bir yaklaşım olarak devam ettirilmiştir. Bu yazı tiplerinin en güçlü özellikleri; net, okunabilir ve çok yönlü olmalarıdır. Süslemenin azaltılması ve bu yazı tiplerinin öne çıkardığı sadeliğe vurgu yapılması, Bauhaus'un tasarıma yaklaşımının ayrılmaz ilkelerindedir. Bugün, büyük bir şey gibi görünmese de serifsiz yazı tiplerine geçiş, Bauhaus'un en parlak döneminde radikal bir harekettir. 1975 yılında Edward Baygui ve 1925 yılında Universal yazı tipini yaratan Herbert Bayer'in çalışması üzerinde yoğun bir şekilde çizim yapan Victor Cargui, bu yazı tipini geliştirilerek, ITC Bauhaus yazı tipini tasarlamıştır. Bu çalışmada üçgenler, daireler ve dikdörtgenler gibi geometrik şekiller vurgulanmıştır. ITC Bauhaus yazı tipi gibi Bayer'in Universal yazı tipinden etkilenilerek tasarladığı birçok yazı tipi de günümüze kadar kullanılmaya devam etmiştir. Universal Alfabesinden etkilenerek tasarlanan diğer Bauhaus yazı tipleri ise; 1969 yılında Joe Taylor tarafından tasarlanan Blippo, bu yazı tipinin siyah versiyonu olan ve Microsoft Word tarafından kullanılan Bauhaus 93 ve 1970'de Herb Lubalin tarafından tasarlanan, ayrıca yazı stili ailesine küçük harfler eklenen ITC Bauhaus'tur.



**Resim 3. Herbert Bayer, Bauhaus kimlik tasarımı,
1926-1928, Modern Sanat Müzesi, New York, (URL 3).**

Yeni Tipografi stiline yön veren bu yaklaşımlar ile Bauhaus geometrisi uzun yıllar kullanılmış ve günümüzde de pek çok yeni yazı tipinin üretilmesine olanaklar sağlamıştır. Bauhaus yazı tipi anlayışının günümüz tasarımlarına referans sunduğuna dair örneklemeye ünlü Alman markası Jagermeister'in FC Lucas yazı tipi gösterilebilir. Öte yandan José Manuel Urós ise Joost yazı tipini tasarlarken Bauhaus Okulu eğitimcilerinden Joost Schmidt'in poster çalışmalarından esinlenmiştir. Joost yazı tipinin ilk versiyonu, doğrudan Herbert Bayer'in sadece küçük harf içeren

Universal Alfabeti ile ilişkilidir. Bayer'in Universal Alfabeti'nin de içinde bulunduğu bazı yazı tipleri hiç tamamlanmamış veya yayınlanmamıştır. Ancak günümüz tasarımcıları modern dönem için Bayer'in

Universal Alfabeti'nden ilham alarak Bauhaus yazı tiplerini yeniden yorumlamaktadırlar. Bauhaus tipograflarının amacı evrensel düzeyde kullanılacak işlevsel fontlar yaratmaktır. Bu nedenle Universal Alfabeti anlamını evrensel kelimesinden almıştır. 2009 yılında ikinci versiyonu tasarlanmış ve büyük harflerin eklenmesi de dâhil olmak üzere yazı tipinde bazı iyileştirmeler yapılmıştır. Bu örnekler ek olarak; Avusturyalı yazı tipi kuruluşu tarafından 2016 yılında tasarlanan Mohol yazı tipini de örnek verebiliriz. Bu yazı tipi isminden de anlaşılacağı gibi Bauhaus eğitimcilerinden olan Mohol-Nagy'nin anısına özel olarak tasarlanmış ve bu süreçte onun tasarımlarından esinlenilmiştir. Mohol, tipograf Aaron Jancso tarafından ortaya atılan-“*Geniş bir kalem gibi eski bir klasik araçla serifsiz, mono-lineer yazı tipi tasarlamanın en iyi yolu nedir?*” sorusunun cevabı olarak doğmuştur.

Günümüze kadar ki sürece bakıldığında, Bauhaus'un pek çok yazı tipinin yeniden yorumlanmasını ya da yeni yazı tiplerinin ortaya çıkmasını sağladığı ve çeşitli grafik tasarım uygulamalarında da etkisini devam ettirdiğini söyleyebiliriz. Bu bakımdan 21. yüzyılın grafik tasarım üretimleri de yenilikçi bir tavırla ortaya çıkmakta ve Bauhaus ruhunu yansıtmaktadırlar. Paris Dekoratif Sanatlar Müzesi tarafından 2015 yılında düzenlenen “Bauhaus Ruhü / L'Esprit du Bauhaus” isimli sergi okulun evrensel açıdan dünyaya olan etkisine örnek olarak gösterilebilir. Sergiye katılan sanatçılar Bauhaus dönemine olan yaklaşımlarını deneysel çalışmalarla göstermişlerdir. Sergi Uzak Doğu'dan Avrupa'ya uzanan doğrultuda bir yaklaşımın diyalogu oluşturmayı amaçlamıştır. Fanette Mellier'in “Oyun” isimli çalışması bu yaklaşımların çeşitliliğine örnek olmaktadır. Melleir bu çalışmada Bauhaus Tipografi anlayışından esinlenmiş ve geometrik formlar kullanarak harflerin geometrik tasarımlarına yer vermiştir.



Resim 4. Fanette Mellier,
Oyun, 2015, © Fotokino, Marsilya, (URL 4).

2.2. Bauhaus Tipografisinin Günümüz Türk Grafik Tasarımına Etkisi

Bauhaus'un Türk Grafik Tasarımına olan etkisi ise ilk kez okulun kapanmasından 25 yıl sonra 1957 yılında olmuş ve İstanbul'da Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu adıyla bauhaus ekolünü devam ettiren bir kurum hayata geçirilmiştir. İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun başına Bauhaus kökenli Alman Prof. G. Schneck getirilmiş, bunun sonucunda da İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Güzel Sanatlar Fakültesi, bugünkü adıyla Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adını almıştır. Bu okul ikinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da açılan en büyük Bauhaus Okulu'dur. Bu okul yeni adıyla günümüzde de eğitim vermeye devam etmektedir. Bu durum Bauhaus Okulu'nun ülkemizde de etkisinin hala devam ettiğini kanıtlar niteliktedir.

Günümüzde ise Alman küratör Jan Bolen'in Bauhaus Okulu'nun kuruluşundan 99 yıl sonra ortaya çıkardığı “Okullar Okulu Projesi” ilk kez 4. İstanbul Tasarım Bienali kapsamında sergilenmiştir. Bienal'in ana fikri Bauhaus Okulu'nun cesur öğrenme tekniği baz alınarak ortaya çıkmış, artan teknolojiyle birlikte okulu ve öğrenmeyi baştan tasarlama fikri üzerinde durulmuştur. İstanbul Tasarım Bienali tasarım ve

tasarım eğitimini sorgulama imkânı sunmuş, Bauhaus Okulu'nun ötesine geçmeyi amaçlamış ve sanatçıları alternatif tasarım eğitimleri üzerine düşünmeye teşvik etmiştir.

Bauhaus'un 100. yılı kapsamında Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi "Türkiye'de Bir Bauhaus Ekolü: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'ndan Sanatçılar Sergisi" isimli bir etkinlik düzenlemiştir. Serginin amacı Türkiye ve Almanya arasındaki kültürel dostluk bağının önemini vurgulamak ve İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu mezunu olarak günümüzde halen Bauhaus tasarım anlayışını sürdüren 30 seçkin sanatçı ve akademisyeni bir araya getirmektir.

Bauhaus'un 100. Yıl logosu ile serginin davetiye ve afiş tasarımı Maltepe Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü Başkanı Doktor Öğretim Üyesi Seyit Mehmet Buçukoğlu tarafından Bauhaus Okulu'nun tipografi yaklaşımı göz önüne alınarak tasarlanmıştır.



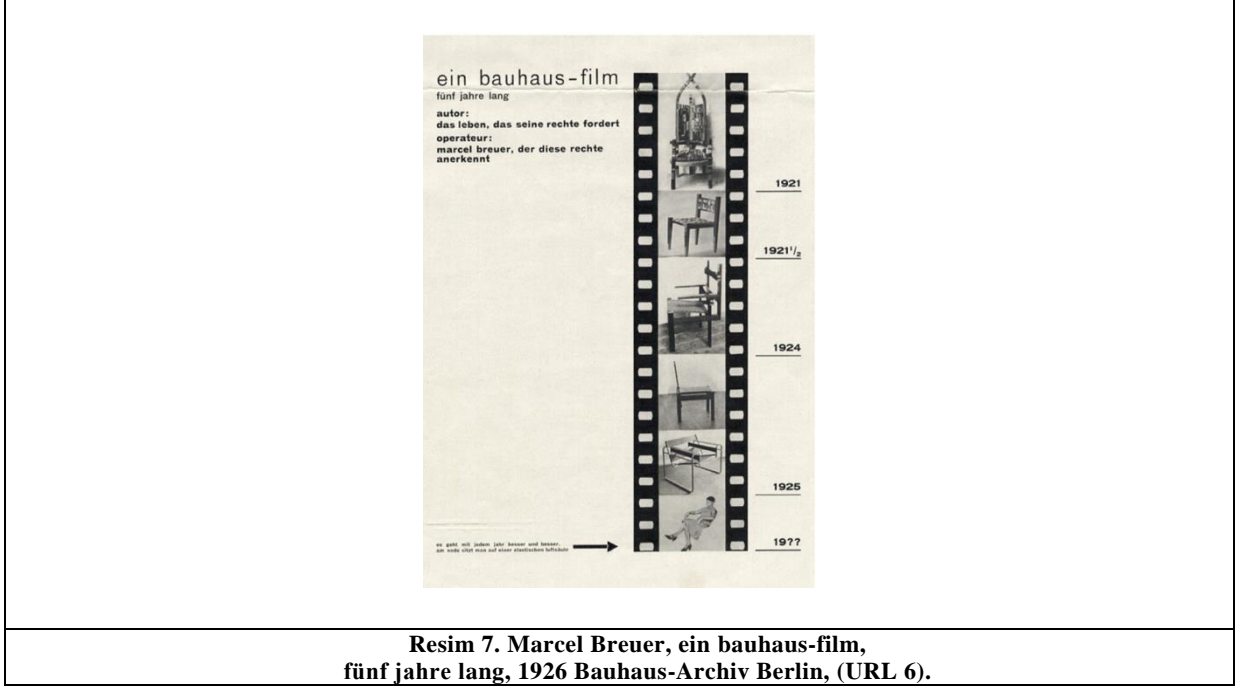
Resim 5. Bauhaus'un 100.yılı logosu,
2020, Maltepe Üniversitesi, İstanbul (Maltepe Üniversitesi, 2019:03).



Resim 6. Türkiye'de bir bauhaus ekolü: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'ndan Sanatçılar Sergisi,
2020, Maltepe Üniversitesi, İstanbul (URL 5).

Bauhaus'un Türk Grafik Tasarımına olan etkilerine örnek olarak uluslararası araştırma projesi olan *bauhaus imaginista* gösterilebilir. Proje, Bauhaus Okulu'nu kuruluşunun 100. yılında yeniden yorumlamaktadır. Bauhaus'u uluslararası bir boyutta değerlendirip, dünyanın farklı yerlerindeki tasarımcıların Bauhaus tasarım anlayışı üzerinde iş birliği yapmalarına olanak sağlamaktadır. Bu proje 4 temel kavramı işlemektedir. Bu kavramlardan biri olan *Moving Away* (Uzaklarda) Marcel Breuer'in 1926 yılında yaptığı

kolaj çalışmasından doğmuştur. Serginin *Uzaklarda* bölümü 2020 yılında İstanbul'da SALT Beyoğlu'nda gerçekleştirilmiştir. İstanbul sunumunda ayrıca, "Türkiye Tasarım Eğitiminden Örnekler" adlı ayrı bir atölye oluşturulmuş ve burada Türkiye'deki temel sanat ve tasarım eğitimleri incelenmiştir.



Resim 7. Marcel Breuer, ein bauhaus-film, fünf jahre lang, 1926 Bauhaus-Archiv Berlin, (URL 6).

Bir diğer örnek; Ted Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları tarafından 2019 yılında yayımlanan, fakültenin öğretim kadrosundan 18 yazarın 16 makale-denemesinden oluşan BAUHAUS_100+TR gösterilebilir. 100. yılını kutlayan Bauhaus tasarım anlayışı hakkındaki görüşler toplu olarak bu kitapta paylaşılmıştır.



Resim 8. Bauhaus_100+TR, 2020, Ankara, (URL 7).

2018 yılında ise alternatif bir sanat eğitimi ortamı oluşturmak amacıyla İstanbul'da kurulmuş olan Sanat Enstitüsü tarafından Bauhaus Okulu'nu ve Bauhaus'un 20. yüzyıl sanatına olan etkisini incelemek üzere "Atölye: Bauhaus Okulu" düzenlenmiştir.

3. Bulgular

Elde edilen bulgularda baskı tekniklerinin gelişmesiyle birlikte evrensel tipografi anlayışının da geliştiği gözlemlenmiştir. Ayrıca, Modern Sanat akımlarının tipografiye olan etkisi analizlerden elde edilen bilgiler paylaşılmıştır. Bauhaus Okulu'nun Modern Tipografi'yi öğrenmek için bir başlangıç adımı olduğu düşüncesine de ulaşılmıştır.

SONUÇ

Bauhaus'un, Walter Gropius ile başlayan yolculuğu 1933 yılında sona ermiş olsa bile, okulun tasarım anlayışının etkileri günümüze kadar ulaşmıştır. Çünkü günümüzde Bauhaus'un yarattığı modern tasarım anlayışının, geleceğin inşası olan ütopyik bir anlayışın peşine düştüğü söylenebilir. Bu ütopya bütün sanat dallarını aynı yerde buluşturmaktır. Okulun hedeflerinde yer alan başarının kanıtı olarak, öğretim prensiplerinin günümüzde hala kullanıldığından söz edebiliriz. Bu prensiplerin günümüzdeki örneklerinden biri de okulun güzel sanatlar ve uygulamalı bilimler arasındaki sınırı ortadan kaldırılmasıdır. Günümüzde, Türkiye'nin de içinde bulunduğu birçok ülke bu prensipleri benimsemiştir.

Bauhaus Okulu'nun tipografik alanda günümüze etkileri de gözle görülür bir biçimde net, serifsiz, okunabilirliği yüksek, geometrik şekillerden yararlanılarak ve grid sistemi kullanılarak tasarlanan Tipografi anlayışına dayanmaktadır.

Bauhaus Okulu deneysel çalışmaların geleceğe yönelik olmasını hedeflemiştir. Bununla birlikte dönemin tasarımcıları okunması zor Alman Blackletter yazı tipleri yerine Bauhaus Okulu yazı tiplerinin temeli olan Universal Alfabeti'ni tercih etmişlerdir. Bu durumun uluslararası düzeyde bir dönüm noktası olmasının sebebi ise Universal Alfabeti'nin ulaşılabilir olmasıdır. Toplumun her kesimi tarafından ulaşılabilir olan mükemmel tasarımlar yaratmak, okulun ilkelerinden biri haline gelmiştir.

Sonuç olarak, Bauhaus Okulu tipografi alanında yeni bir çağ açmış, modern tipografiye öncülük ederek günümüz endüstri ve teknolojisine uyum sağlayan yazı tasarımlarına ışık tutmuştur. 2019 yılında 100. yılını kutlayan okulun tasarım anlayışı etkisini hiç kaybetmemekte, alternatif bir sanat eğitimi ortamı oluşturmak amacıyla İstanbul'da kurulmuş olan "Atölye: Bauhaus Okulu" gibi çalışmalar ise Bauhaus tasarım anlayışının hala yaşadığını ve değişen dünya ile birlikte gelişmekte olduğunu kanıtlar niteliktedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: *Sel Yayıncılık.
- Becer, E. (2007). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*, İstanbul: Dost Kitabevi.
- Bulat, S., Bulat, M. (2014). Bauhaus Tasarım Okulu, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1): 105-120.
- Esen, E., Koca, D. (2018). Basic Design Education and Bauhaus, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 8 (1): 37-44.
- Forgacs, E. (1995). *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Budapeşte: Central European University Press.
- Forgacs, E. (2017). *Bauhaus 1919-1913*, çeviren: Alp Tümertekin, İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Kanmaz, E. (2015). Bir Eğitim Kurumu Olarak Bauhaus'un Günümüz Görsel Tasarımına Getirileri, *Journal of Educational Science Dergisi*, 3(4): 117-136.
- Kupferschmid, I. (2010). *True Type of the Bauhaus*, <https://fontinuse.com/uses/5/typefaces-at-the-bauhaus>, Erişim Tarihi: 05.04.2020.
- Kurtcu, F. (2019). 20. Yüzyıl Modernizmi Tipografi'de İçerik ve Biçim İlişkisi, *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*, 6 (1): 89-110.
- Lim, M. (2018). *The Questioned Value of Capital Letters*, <https://www.printmag.com/uncategorized/the-questioned-value-of-capital-letters>, Erişim Tarihi: 05.04.2020.
- Mijksenaar, P. (1997). *Visual Function: An Introduction to Information Design*, Rotterdam: 010 Publishers.
- Moriarty, A. (2016). *The Modern Letter- The Best of the Bauhaus Typography*, <https://www.widewalls.ch/bauhaus-typography/> Erişim Tarihi: 15.04.2020.
- Ryan, D. (2001). *Letter Perfect: The Art of Modernist Typography. 1896-195*. Kaliforniya: Pomegranate Communications.
- Spencer, H. (2004). *Pioneers of Modern Typography*, London-Cambridge: The MIT Press.
- Turani, A. (1983), *Dünya Sanat Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- URL 1: <https://www.timetoast.com/timelines/laszlo-moholy-nagy-0926c647-8bc0-465a-b671-9bddaaae8636>, Erişim Tarihi: 30.04.2020.
- URL 2: <https://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6439>, Erişim Tarihi: 30.04.2020.
- URL 3: <https://collection.cooperhewitt.org/exhibitions/2318800172//large-print?pt=18>, Erişim Tarihi: 30.04.2020.
- URL 4: <https://fanettemellier.com/en/project/play>, 01.05.2020.
- URL 5: <https://www.maltepe.edu.tr/tr/turkiye-de-bir-bauhaus-ekolu--devlet-tatbiki-guzel-sanatlar-yuksekokulu-ndansanatcilar-sergisi>, Erişim Tarihi: 05.05.2020.
- URL 6: <http://www.bauhaus-imaginista.org/editions/5/moving-away>, Erişim Tarihi: 08.06.2020.
- URL 7: http://www.mimarizm.com/haberler/gundem/bauhaus-100-tr-yayinlandi_131179, Erişim Tarihi: 09.06.2020.

EV MÜZECİLİĞİNDEN ÇEVİRİMİÇİ SERGİLERE From Home Museology to Online Exhibitions

Merve TINGİR¹, Serkan İLDEN²

ÖZET

Antik Yunan'da soylular nadire kabinlerinde diğer bir adıyla merak odalarında egzotik, değerli objeler ve canlı cansız ilgi çekebilecek nesnelere toplamışlardır. Sadece kişinin kendisinin görebildiği bu nesnelere saray ve evlerde gösterilirken zamanla ve sanayi devriminin etkisiyle halka açık alanlarda da sergilenmeye başlanmasıyla müzecilik faaliyetleri başlamıştır. Toplumun her kesimine sunulan bu faaliyet hızla gelişmiş ve günümüzde gelişen teknoloji ile internet üzerinden sosyal ağlarla sergilenme imkanı sunmaktadır. Ev müzeciliği ve müzecilik alanındaki bu çalışmalar geçmişin geleceğe aktarılması ve sosyal ağların kullanımı açısından önem arz etmektedir. Ev müzeciliği geçmişten günümüze birçok toplumun ilgisini çeken bir alan olup, bu konuda yapılan çalışmalar müzeciliğin gelişimine ve sanatla ilgilenen sanatçılara kolaylıklar sunmaktadır. Ev müzeciliğinin gelişmesi ile birlikte sanatçılar eserlerini topluma sergileyebileceği farklı bir alan ortaya çıkmıştır. Sergileme tasarımı birçok alanda olduğu gibi grafik tasarımın ilgi alanları içinde de yer almaktadır. Hızla değişen ve gelişen teknolojik gelişmelerle birlikte eserleri gözlemlemede karşılaşılan zorluk yerini dijital dünya sayesinde kolaylığa bırakmıştır. Dijitalleşmenin bu alanda sağladığı en büyük katkı ev müzeciliğinden internet sergiciliğine geçiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece çok daha fazla kişiye eserleri sergileyebilmek mümkün olmuştur. Teknolojinin gelişmesi, müzeciliğin dijitalleşmesi ve değişen sergileme biçimlerinin üzerinde durulmuştur. Dijitalleşme sayesinde sanat, tasarım ve teknoloji ile birlikte ifade gücünü geliştirerek yeni bir alan oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müze, nadire kabinleri, dijitalleşme, internet sergileri

ABSTRACT

In ancient Greece, nobles gathered exotic, precious objects and living and lifeless objects in the rarity cabin, also known as curiosity rooms. While these objects, which are only visible to the individual, are displayed in the palaces and houses, museum activities have started with the beginning of time and with the influence of the industrial revolution, they started to be displayed in public spaces. This activity, which is offered to all segments of the society, has been developed rapidly and today it offers the opportunity to be exhibited with social networks over the internet with the developing technology. These studies in the field of home museum and museology are important in terms of transferring the past to the future and using social networks. Home museum is an area that attracts many societies from past to present, and studies on this subject provide convenience to artists interested in the development of museum and art. With the development of home museum, a different space has emerged where artists can exhibit their works to the public. Exhibition design is among the interests of graphic design as well as in many other fields. With the rapidly changing and developing technological developments, the difficulty in observing the works has been replaced by the digital world. The biggest contribution of digitalization in this area is the transition from home museum to internet exhibiting. Thus, it has been possible to exhibit the works to many more people. The development of technology, the digitalization of museum and changing exhibition forms are emphasized. Thanks to digitalization, together with art, design and technology, it creates a new field by improving the power of expression.

Keywords: Museum, rare cabins, digitalization, internet exhibitions.

1. ORCID: 0000-0001-6215-0408
2. ORCID: 0000-0002-9347-3733

1. Grafik Tasarımcı, tngmerve@gmail.com

2. Prof., Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, serkanilden@kastamonu.edu.tr

Bu çalışma; 24-25 Haziran 2020 tarihleri arasında gerçekleştirilen Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları Sempozyumu'nda (GEBSİS) sunulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

In ancient Greece, nobles collected exotic, valuable objects and objects of interest in rare booths, also known as curiosity rooms. While these objects, which can only be seen by the person himself, were shown in palaces and houses, museum activities started with the start of exhibiting in public areas with the effect of time and the industrial revolution. This activity, which is offered to all segments of the society, has developed rapidly and offers the opportunity to be displayed on the internet with the developing technology. These studies in the field of home museology and museology are important in terms of transferring the past to the future and using social networks. Home museology is an area that has attracted the attention of many societies from the past to the present, and the studies on this subject provide facilities for the development of museology and artists interested in art.

Exhibition is also among the areas of interest of graphic design, as in many other fields. It can be permanent or temporary, or it can be used for commercial, cultural and educational purposes. While performing the exhibition, the works in the museum or art gallery must be designed in accordance with the content. All of these cause both time and money to be wasted. Nowadays, artists do not deal with all these and exhibit their designs on the internet.

With the museum activities exhibited in digital areas along with technology, leaving the indoor spaces, the person has the opportunity to see the design or the works of the designer from where he / she wants to sit. With the rapidly changing technological developments, the difficulty encountered in observing the works has been replaced by convenience thanks to the digital world. The biggest contribution of digitalization in this field is the transition from home museology to internet exhibition.

In the research, sharing sites with the fields of Behance, Deviantart and Pinterest (fashion, industrial design and graphic design, etc.), which are popular applications of today, where artistic work images are shared, were discussed. On these sites, users' designs can be accessed by different users and they can communicate with each other. In this way, users can exhibit their designs or examine the works of other registered users, and interactions such as comments and likes can be made on shared designs. Thanks to digitalization, art has developed its expressive power along with design and technology. In this way, the art is digitized and access is provided to all parts of the world. The existence of social networking sites has been accepted in business life and has enabled people to design as a source of inspiration for them.

In the study, it is mentioned how museum activities were carried out in the past and how they are today. It has been observed that over time, museum activities have left the classical approach and replaced by digital exhibitions. While the importance of digital exhibitions is increasing rapidly today, it is expected that museum activities will appear differently in the next century, considering the development of technology.

As a result, the rarity cabinet, which is known as the first museum example in history, was opened to the public over time while it was only open to a certain group, and today it has been replaced by digital art sites with the rapid development of technology and information. Therefore, today, in an environment where technology is so effective, the works people open on personal sharing sites and museum activities in this field are extremely important and effective. Especially social media applications are seen in the field of art as in every field. Although it is not possible to feel the works of the artists in a virtual environment, seeing the works of different countries live can be difficult both financially and morally, so virtual exhibitions should be supported and promoted. Thanks to these virtual environments where the exhibition is held, artists can easily exhibit their works and are made accessible all over the world. In this way, art lovers can quickly access artworks on the internet. With digitalization, the ability to watch permanent works for many years and to be easily accessible makes internet sharing important.

GİRİŞ

Antik Yunanda değerli araç ve gereçlerin merak odalarında toplanması ve savaşta kazanılan ganimetler gücün göstergesi olarak teşhir edilmektedir. Müzeler kurulmadan önce sanat eserleri kilise ve saraylarda sergilenmiştir daha sonra ise özel galerilerde gösterilmeye başlanmıştır. Sanayi devrimi ile birlikte teknolojik gelişmeler başlamış böylece sosyal yaşantıyı ve sanatı bütünüyle değiştirmiştir. Nadire Kabinelerinin oluşması için soylu kesimin belli bir zenginliğe sahip olması gerekmektedir. Fakat günümüzde ise internet sayesinde hiçbir maddi durum gözetmeden tasarımları web siteler üzerinden sergilemek mümkündür. Değişen dünya ile teknoloji ve sanat da birbirini etkilemiştir. Bilgisayar programları ile disiplinler arası yapılan tasarımlar dijital sanat terimini ortaya çıkarmıştır. Yeni sanat alanı sürekli kendini yenilemesi ve güncellemesi bakımından kalıcılığını ve etkisini göstermektedir.

Özgürleşen sanatçı ile sanat sergilendiği kapalı mekanlardan çıkmış teknoloji sayesinde dijital ortamda eserler sergilenmeye başlamıştır. Görsel paylaşımlar eş zamanlı iletişim kurulmasına, internetteki bilginin hızlı bir şekilde yayılmasına ve kullanılmasına imkan sağlamaktadır. Dijital web siteler tasarımı yaratıcılığın gelişimine olumlu yönde katkı sağlamaktadır. Gelişen teknoloji sanatı ve sanata olan algıyı da değiştirmektedir. Sanatı ifade etme ortamı ve sergileme türleri değişmekte ve sürekli güncellenerek yeniden biçimlenmektedir.

Taşınabilir teknolojik cihazların internet bağlantısının olması istenilen her an her yerden erişim sağlaması sosyal medya uygulamalarına içerik göndermeyi kolaylaştırmaktadır. İnternet sayesinde kişi istediği zaman oturduğu yerden merak ettiği tasarıma veya tasarımcının eserlerini görme imkanı bulmaktadır. Tasarımcı, ilgi duyduğu konuya ya da kendi eserinde kullanacağı görsellere ulaşabilmektedir. Hızlı teknolojik gelişmeler ile sosyal medya uygulamalarının yaratıcılığa ve yeni bakış açılara katkı sağlaması bu uygulamaların gücünü göstermektedir.

1. Ev Müzeleri

Antik Yunan'da soylu kesim nadire kabinelerinde diğer bir adıyla merak odalarında merak hissi uyandıran canlı cansız nesnelere toplamaktadır. Nadire kabinelerinde sergilenen objeleri sadece sahibi olan kişiler görmektedir ve bu değerli eserler saraylarda ya da evlerde gösterilirken zamanla bir statü ve güç göstergesi olarak da gösterilmeye başlanmıştır. Sergilenen koleksiyonlar daha sonra halka açık alanlarda da sergilenmeye başlanmıştır ve böylece bir nevi müzeler ortaya çıkmıştır.

Yunanlılarda olduğu şekilde Romalılar da sahip oldukları heykel, resim ve diğer sanat eseri olan ganimetleri birtakım tapınaklara vermişlerdir. Böylece Roma'da ilk özel koleksiyonlar ortaya çıkmıştır. Zengin kesimin evinde bir kütüphane, resim ve heykel galerisi yer almaya başlamıştır (Mengeş, 2012:4). Aydınlanma dönemi öncesinde Avrupa'da ortaya çıkan bu Merak Odaları ya da diğer bir deyişle Nadire Kabineleri, sergileme açısından modern müzelerin atası kabul edilmiştir (Çalışkan, 2016:28-29).

Kabinelere, İtalya'da studioli, Almanya'da da kunstkammer (sanat dairesi) veya wunderkammer (harikalar dairesi) olarak adlandırılmıştır. Özel nadidelerden meydana gelen bu kabinelerin derlemesi ise naturalia, (doğa), artificialia (sanat ürünleri), artificium (yapay nesnelere), mirabilia (ucubeler) ve bibliotheca (kitaplar) gibi sınıflardan oluşmaktadır. Nadirelerde kurutulmuş bitkilerden sürüngenlere, ölümlerden alınmış sikke, resim, madalya gibi kültür objelerine ve üç başlı kuzu ya da cücelerden hareketli heykellerin (automata) olduğu birçok tür bulunmaktadır (Artun, 2012:28-30).

15. yüzyılda seyyahların ve savaş ganimeti biriktiren generallerin kişisel hobileri olan kabineler, 16. ve 17. yüzyılda kapsam ve hacimsel olarak büyümüş, artık krallar ve imparatorların erklerinin sembolü olan kraliyet veya imparatorluk koleksiyonlarına dönüşmüştür. Nadire kabinesinin büyüklüğü hükümdarın evrenin bilgisi ve gizeminin sahibi olması anlamına gelmektedir (Aydın, 2017:185). Amerika'nın keşfinden sonra Avrupa'ya getirilen her farklı obje koleksiyon olarak sayılmış ve Avrupa ülkelerinde nadire kabinelerini meydana getirmiştir. Kabineler ilk defa 14. ve 15. yüzyıllarda Fransa'da oluşturulmuş ve 17. yüzyıla kadar birçok ülkede kabineler hızla artmaya devam etmiştir (Artun, 2006:32) (Resim 1).



Resim 1. Nadire kabineleri, 1599 (Collection: American Museum of Natural History), (URL 1).

Müzeler günümüze kadar tarihi uygarlıklarda görülen değişik şekilleri bulunmaktadır. Kıymetli eşyalar ve sanat eserleri mezarlarda, saraylarda veya halkın görebileceği tapınaklarda yer almaktadır. Tapınaklar, Yunanların sanat koleksiyonculuğuna ilgisi ile zamanla galeri görevini üstlenmiştir. Romalılar ise koleksiyonculuktan başka reproduksiyonu bulmuşlardır (Keleş, 2003:2-3) (Resim 2). Halka açık ilk sergileme yerlerinden, galeri ve sanat müzelerinden olan Paris Salon Sergileri, ilk kez 1673’de Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi’nde görülmüş, fakat gerçek işlevine 18. yüzyılda ulaşabilmiştir (Mengeş, 2012:102-103). Sanayi devriminin etkisiyle sanat eserleri ve nesnelere sarayın dışında, müze ve sanat galerilerinde sergilenmiştir. 1851 Londra Evrensel Sergisi ile başlayan fuarcılık anlayışı ile beraber sergileme tasarımı kavramı yaygınlaşmıştır (Çalışkan, 2016:27). 1737 yılında halkın beğenisine sunulan Paris Salonu, Fransız sanatçıların saygınlık kazanması ve döneminin pazar payını oluşturmada önemli görev almıştır. 1769 yılında ise Londra’da kapılarını açan Kraliyet Akademisi, kısa sürede piyasada benzer bir etki oluşturmuştur (URL 2). Fransız Devriminin simgesi olarak kabul edilen ilk ulusal müze, Louvre Müzesi sonrasında birçok müzenin oluşmasına yön göstermiştir.



Resim 2. Ole Wormian'un nadire kabinesi, 1655, (URL 3).

Nadire Kabineleri krallıkların gücünü ve hükümünü temsil etmektedir. Fethedilen toprakların kültür ve sanat eserlerini maddi değer taşıyan hazinelerle birlikte ganimet olarak taşınmaktadır. Daha sonraki yüzyıllarda kraliyet koleksiyonları ulusal müzelere dönüşmüştür. 19. yüzyılda ise özellikle teknolojinin de yardımıyla dünyanın sergilendiği mega sergilere dönüşmüştür (Ayдын, 2017:183).

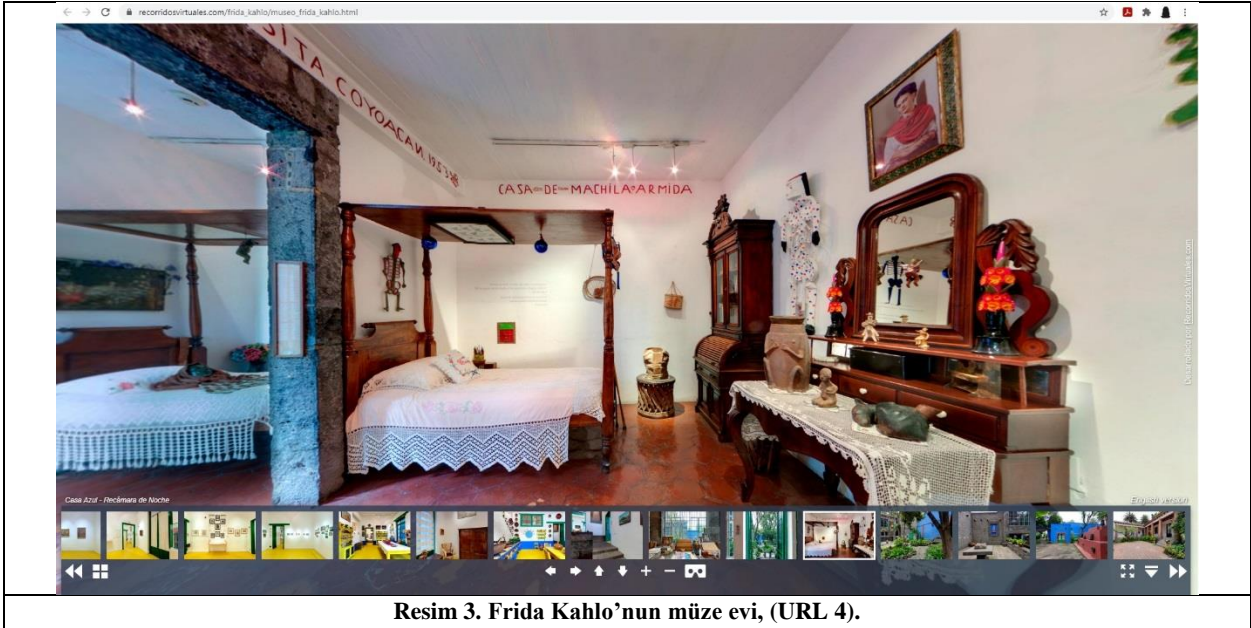
Nadire kabineleri, dünya üzerindeki varoluşu temsil etmek, çeşitliliği tasvir etmek, dünyayı anlaşılır kılmak ve bilinmeyene ulaşmak amacıyla oluşturulmuşlardır. Evrendeki her türlü canlı ve nesneden toplama yaklaşımı esas alınmıştır. Göze hitap eden veya hayret uyandıran her şey bu koleksiyonların parçası olmuştur. En güzel, en nadir, en sıra dışı nesnelerin bir araya getirilmesi, bu kabineleri yönlendiren koleksiyonculuk anlayışını yansıtmaktadır. Hem doğal hem de yapay malzemeler ile tüm evreni tek bir mekanda buluşturmayı amaçlayan nadire kabineleri, ilerleyen dönemlerde doğa bilimleri koleksiyonlarına dönüşmüş, bilimsel amaçlara da hizmet etmişlerdir (Konukçu, 2007:14).

2. Müzecilikte Dijitalleşme

Dijitalleştirme analogdan okunabilir, işlenebilir biçime dönüştürme işlemine denilmektedir. Görsel ya da işitsel unsurların, bilgisayarlar tarafından tanınabilmesi, işlenebilmesi ve saklanabilmesi amacıyla sayısal kodlara dönüştürülmesidir (Deren, 2006:28). 2000'li yıllarda teknolojinin hızla gelişimi ve artan bilginin korunması, saklanması ve gelecek kuşaklara güvenli olarak aktarılması için dijitalleştirme işlemi yapılmaya başlanmıştır. Tarih boyunca üretilen şeyler kültürel miras ürünleri olarak kabul edilerek, teknolojinin hızlı gelişimine uyumlu olarak farklı aşamaların içine çekilmektedir. Hem dijitalleştirme sırasında hem de oluşan dijital objenin yeniden kullanımı, paylaşımı, korunması ve saklanması yaygınlaşmaktadır (Karadağ, Külcü, 2019:330).

Müzeler yoluyla toplumların kültürleri hakkında bilgi edinilmektedir. Her çağda ve toplumda değişiklikler olmuştur bu yüzden yaşadığımız çağın teknolojik ilerlemesine ayak uydurmak gelişim açısından önemlidir. Günümüz teknoloji imkanlarıyla sergileme teknikleri sayesinde geniş kesimlere ulaşmaktadır. Teknolojinin gelişmesi, birçok alanı etkilediği gibi sanat alanında da yenilikleri beraberinde getirmektedir. Sanat eserleri ilk olarak evlerde daha sonra galerilerde ve müzelerde en son ise çevrim içi olarak internet sitelerinde sergilenmektedir. Bu yeni oluşum klasik müzecilik anlayışını daha erişilebilir olan çağdaş müzecilik olarak değiştirmiştir. İnternet sitelerinde yeni sunum teknikleriyle mekanın üç boyutlu olarak gezilebilmesine imkan sağlayarak izleyicinin ilgisini çekmektedir. Kullanılan sunum yöntemleri sayesinde izleyiciyi içine çekerek, dijital müzelere olan ilgiyi artırmaktadır. Müzeler kapılarını sanatseverlere

evlerinden çıkmadan tek tuşla istedikleri müzeyi gezme imkanı sunmaktadır. Örneğin; Ressam Frida Kahlo'nun Meksika'da müze olan evini izleyiciler 360 derece sanal bir turla gezebilmektedir (Resim 3).



Resim 3. Frida Kahlo'nun müze evi, (URL 4).

Tokyo'da yüksek teknolojilerin kullanıldığı ve eğlence merkezi olarak düzenlenen yapay bir ada olan Odaiba bölgesinde kurulan Mori Binası Dijital Sanat Müzesi'nde, 520 bilgisayar ve 470 yüksek teknolojlili projeksiyon cihazı ile bilim, sanat, tasarım ve teknoloji ile dünyayı ve doğayı farklı bir tarzla ziyaretçilerine göstermektedir. Müzenin ilk sergisi "teamLab Borderless" (teamLab Sınırsız) adını taşımaktadır. Sanatın kendi sınırları ile izleyici arasındaki engelleri aşarak, sınırsız iletişim sunmayı amaçlamaktadır. İnteraktif animasyonlarla izleyicilerin hareketlerini algılayıp onlara tepki veren dijital eserlerde ışık, renk ve farklı grafik unsurları gösterilmektedir (Bostancı, 2019:37) (Resim 4). Müzeler dijital teknolojik uygulamalar sayesinde interaktif sunumlar yaparak izleyiciyle etkileşim içinde kalmaktadır.



Resim 4. Mori binası dijital sanat müzesi, (URL 5).

Diğer bir örnek ise Louvre müzesi, çevrim içi olarak izleyicilere müzeyi gezme imkanı sunmaktadır. Sanal turlar ile sanatçıların eserleri görülebilmektedir. Teknoloji hayatı kolaylaştırdı ve artık bir müzeye ya da sergiye gitmeye gerek kalmadan evden istenilen zamanda bu yerlere internet sayesinde ulaşmak mümkün hale gelmektedir (Resim 5).



Resim 5. Louvre müzesi, (URL 6).

Teknolojik gelişmeler bir eserin renklerine, stillerine, fırça darbelerine odaklanma imkanı sunmaktadır. Kullanılan gigapiksel teknolojisiyle kaydedilen resimler, yaklaşık on milyar piksel büyütülebilmektedir. İstenilen esere tıklayınca bütün detaylarını inceleme imkanı vermektedir. VR ve AR teknolojilerinin yaygınlaşması online sergilerin ve dijital sanatın gelişmesi için önemli rol oynamaktadır. Sanatseverlerin diledikleri an akıllı telefonlarından istedikleri sergiye ücretli ya da ücretsiz olarak ulaşabileceği bir deneyim alanı sağlamaktadır (URL 7). Günümüz sanatında daha özgür çalışmalar, klasik sergileme mantığından çıkarak sanata olan erişim imkanını artırmaktadır. Dijitalleşme, sanatı sadece bir mekan olarak sınırlamayıp onu herkesin internet siteleri aracılığıyla izlemesine fırsat sunmaktadır.

2.1. İnternet Sergileri

Grafik tasarımın ilgi alanları içinde sergileme tasarımları da yer almaktadır. Sergileme tasarımları birçok alanda faaliyet göstermektedir. Kalıcı ya da geçici olabileceği gibi ticari, kültürel ve eğitim amaçlı olarak da kullanılabilir. Sergileme tasarımı yapılırken müzeye ya da sanat galerisinde yer alan eserlerin içeriğine uygun tasarlanması gerekmektedir. Bütün bunlar hem zaman hem de büyük paraların harcanmasına sebep olmaktadır. Yeni nesil sanatçılar ise bütün bunlarla uğraşmayıp tasarımlarını internet ortamından sergilemektedir.

Çağdaş sanat 1980'lerden sonra disiplinler arası bir yapıya kavuşmuş ve görsel sanat pratiklerini icra edildikleri mecra kapsamında tanımlamak geçerliliğini kaybetmiştir. Video, performans, enstalasyon, fotoğraf ve dijital mecra gibi çağdaş sanat formları, sanat müzelerinin eser toplama, koruma, sergileme ve aracılık etme gibi geleneksel etkinliklerini dönüşüme uğratmıştır (Yücel, 2012:25).

Sanatçılar geleneksel sanat üretim yöntemlerinin haricinde teknolojinin imkanlarını da araç olarak kabul etmesiyle dijital sanatın gelişimi başlamaktadır. 1960 yılından sonra dijital yapıda deney çalışmaları yapan sanatçılar ilk olarak fotoğraf, sinema ve televizyonu, 1980'li yıllarda video, kamera ve bilgisayar, 1990'lı yıllardan itibaren de interneti yaratıcı bir kavram şeklinde kullanılmıştır. Bu sebeple dijital sıfatı sanatçıların bilgisayara gerçek bir araç, ortam veya yaratıcı bir yardımcı olarak başvurulmuş sanat çalışmalarını tanımlaması için kullanılmıştır (Yücel, 2012:30). 20. yüzyılda elektronik teknolojisi ve bilgisayar ile birlikte dijitalleşen sanat 21. yüzyıla birlikte post-Dijital Sanat dönemini yaşamaya başlamıştır (Tuğal, 2018:259).

1990'lı yıllarda kişisel bilgisayarların yaygınlaşması ve internetin gelişmesi dijital sanat alanında da güçlü değişimlere neden olmuştur. İnternet aracılığıyla küresel iletişim devri başlatması, kültürlerarası iletişim yöntemlerinin ilerlemesine katkı sağlamıştır. Sanatçıların bakış açısıyla da yeni iletişim kanallarının ortaya çıkması, küresel ölçekte izleyici topluluğunun var olması ile internet, yeni yaratıcı ortam olmaktadır (Yücel, 2012:31).

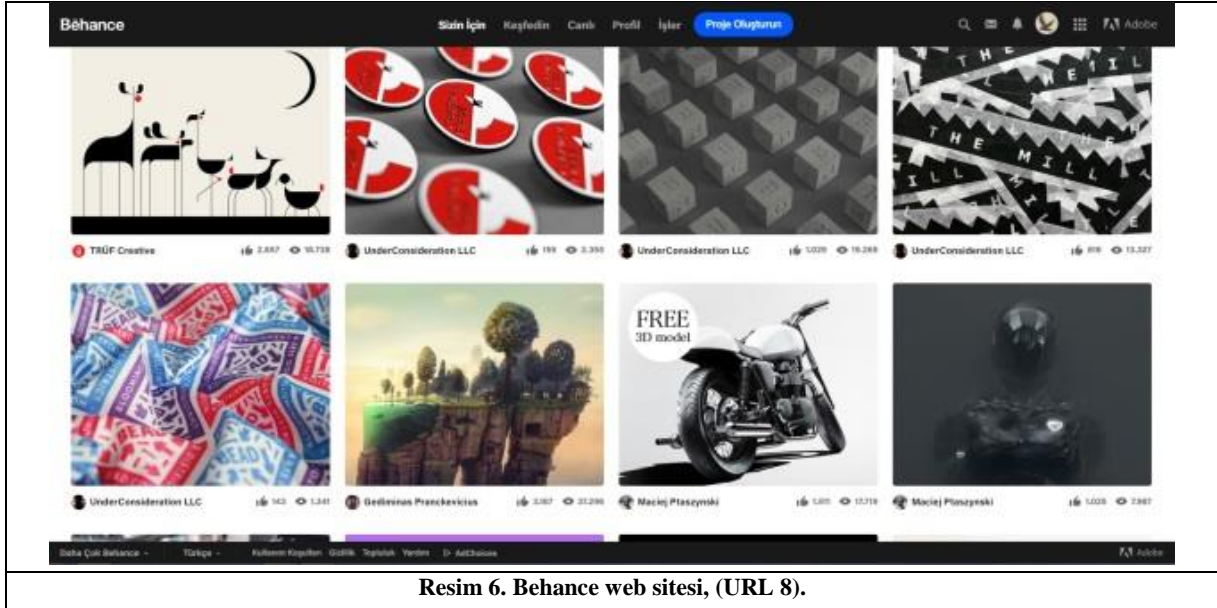
Sosyal medya uygulamaları sosyal olarak portfolyo için kullanılabilirliği gibi firmalar aracılığıyla ticari bir profil oluşturma, marka içeriğinde reklam benzeri ticari hedeflerde amaçlanabilmektedir. Kişilerin ve öğrencilerin kendi alanlarında oluşturulmuş sanatsal çalışmalara, firmaların oluşturdukları içeriklere, disiplinler arası çalışılan sanat ve tasarım alanlarından atölyelere, kendilerinde olduğu gibi sanat ve tasarım

eğitimi alan öğrencilere ve farklı meslek gruplarına hitap eden profillere erişim imkanı sağlanabilmektedir (Uluçay, 2017:376).

İletişim araçlarındaki teknolojik ilerlemeler doğrultusunda taşınabilir cihazların ortaya çıkması internetin her an her yerde kullanılabilmesi bilgi paylaşımını etkili kılmaktadır. Sürekli her verinin yer değiştirdiği sanal depolar olan bilgisayarların ve bilgisayar temelli taşınabilir cihazların kullanımlarının yaygınlaşması ile bilgiye ulaşım çok daha kolay hale gelmektedir (Vural, 2017:450). Kişiler sanal bir ađ kanalında sosyalleşerek iletişim kurabilmektedir. Güncel tanımlarda sosyal medya olarak görülen bu sanal ortam, bilginin paylaşımından öte etkileşimin de gerçekleşmesini sağlayan bir yapıya dönüşmektedir. Sosyal medya birbirinden farklı şekilde gelişmiş ve tüketicilerin kendi içeriklerini paylaşabilme ve başka kişilerle iletişim kurmayı gerçekleştiren çevrimiçi uygulamalardır (Gülsoy, 2009:245).

Grafik tasarım aşamalarının oluşumunda ve ilerlemesinde ihtiyaç görülen kaynaklar tüm dünyayı kapsayan sosyal içerik ortamı olan internette ele alınması yeni nesil tasarımlarda yaratıcı düşüncüyü etkileyebilmektedir. İnternet mecrasında görsel veri paylaşımı aracılığıyla yeni tasarımların oluşum evresinde sanatsal bakış açılarıyla etkileşim kurulmaktadır. Tasarımların görsel ilerlemesine de katkı sağlayan internet sosyal paylaşım sitelerinin aynı zamanda tasarımcıların eserler üzerine tartışabildikleri ve fikir alışverişi yapılan alanlar olmaktadır (Vural, 2017:447).

İnternette yer alan web sitelerin kullanım alanlarına göre uygulamalar yer almaktadır. Çeşitli görsellerin paylaşıldığı sosyal ağlardan çoğunlukla kullanılan Behance, Deviantart, Pinterest vb. siteleri özel sayfa kullanımlarıyla sanatla ilgilenen kişileri bir araya getirmektedir. Bu siteler tasarımcılar arasında popüler olarak kullanılmaktadır. Kullanıcılar bu sitelere üye olup kendi tasarımlarını sergileyebilmekte ya da başka kayıtlı kullanıcıların çalışmalarını inceleyebilmektedir. Bu sitelerde paylaşılan tasarımlara yorum ve beğeni gibi etkileşimler yapılabilir.



Resim 6. Behance web sitesi, (URL 8).

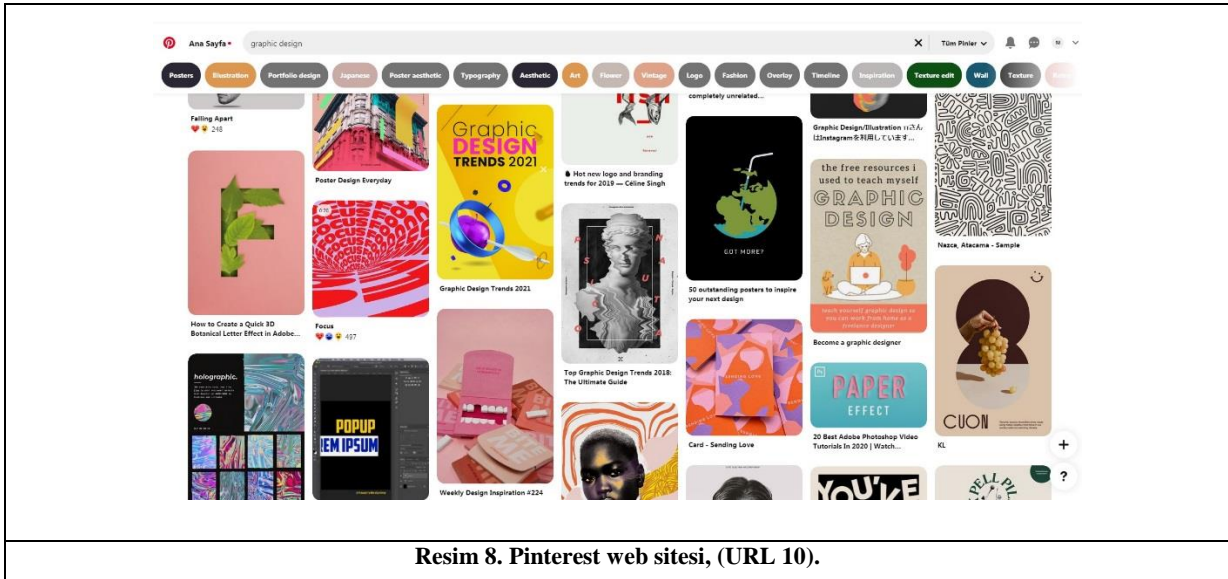
Sanatın ve sanatçının özgürleşmeye başlamasıyla birlikte sanatın gösterildiği dört duvarlar kalkmış ve yerini sanal bir ortama bırakmıştır. Behance web sitesi; çevrimiçi bir portföy sitesidir. Behance’de moda, endüstriyel tasarım ve grafik tasarım vb. gibi kategoriler yer almaktadır. Kullanıcı site üzerinden üye olarak çalışmalarını bu platformda sergileyebilme ve geri bildirim almak isterse geniş kitlelere çalışmalarını gösterebilme imkanı bulunmaktadır. Siteye yüklenen çalışmaları beğenme sayısı, görüntüleme sayısı ve yorumların görülmesine de imkan sağlamaktadır (Resim 5).

Deviantart, kullanıcının eserlerini sergileyebileceği çevrimiçi bir web sitesidir. Diğer üyelerle iletişim kurabilecekleri interaktif bir platformdur. Sitenin amacı sanat çalışmalarını sergilemek, eleştirmek ve geliştirmektir. Kullanıcılar siteye üye olup görsellerini galerilerine yükleyip sergileyebilmekte, diğer kullanıcılardan yorum alabilmekte ve tasarımlarını sistem üzerinden satabilmektedir (Resim 6).



Resim 7. Deviantart web sitesi, (URL 9).

Pinterest yaratıcı tasarım fikirlerinin paylaşılabilirdiği bir web sitedir. Paylaşılan alanlara göre özel panolar düzenlemesi yapılabilmektedir. Fotoğraf, mimari, moda ve grafik tasarım gibi pek çok alanda arama yapıldığında pek çok örnek sayfa çıkmaktadır. Sitede paylaşım yapmak isteyen kişi üye olduktan sonra tasarımlarını paylaşarak birçok kişinin beğenisine sunabilmektedir. Kullanılan bu siteler ile yapılan tasarımların satışı da gerçekleşmektedir (Resim 8).



Resim 8. Pinterest web sitesi, (URL 10).

Sosyal medya kullanımı birçok alanda olduğu gibi tasarım ve sanat alanlarında da etkili bir biçimde görülmekte ve uygulamalar aracılığıyla etkileşim yapılmaktadır. Bu uygulamaların yaygın biçimde kullanılması ve sosyal medyanın erişim kolaylığı, kullanıcıyı daha fazla sonuç ve daha büyük kesimlere ulaştırmaktadır. Sosyal medya kullanıcılar için hızlı erişim, güncel olma, bilgiye ücretsiz ulaşma, paylaşım ve sosyal ağlar ile iletişim kurabilmektedir (Uluçay, 2017:378).

Kullanım kolaylığı ve internetin yaygın olması gibi sebepler birçok birey için önemli bir gelişim platformu haline gelmektedir. Görsel siteler üzerinden kendilerini geliştirmekte ve yeni fikirler ortaya çıkarabilmektedir. Dijital sanat disiplinler arasında sanat, tasarım ve teknoloji ile birlikte ifade gücünü geliştirmektedir. Bu sayede sanatı sayısallaştırılarak dünyanın her yerine erişim imkanı sağlanmaktadır. Ayrıca bu siteler tasarımcının ilgi alanlarını ve iş deneyimlerini özetlemektedir. Tasarımın son derece önemli olduğu günümüzde gitgide yaygınlaşan ve önemi artan bu alanda dünya üzerindeki insanların birbirleriyle kurdukları paylaşım ve iletişim sayesinde tasarım ilerleme kaydetmektedir. Sosyal paylaşım

sitelerinin varlığı hem iş hayatında kabul görmüş hem de insanların kendilerine esin kaynağı olarak tasarım yapabilmesine imkan sunmaktadır.

SONUÇ

İlk müze örneği sayılan nadire kabineleri maddi servetlerini bir güç gösterisi olarak göstermek isteyen soylu kesimin ilginç ve zor bulunan nesnelere bir araya getirdikleri özel koleksiyonlardan oluşmaktadır. Bu koleksiyonlar ilk zamanlar halka kapalıyken zaman içinde kamuya açık yerlerde de sergilenmeye başlamıştır. Evlerde başlayan sergileme isteği zamanla müzelerde yer almaya başlamıştır. Değişen dünya ile birlikte alışkanlıklarda başka şekillerde kendini göstermiştir. İnternetin hayatın bir parçası olmasıyla müzeler web siteleri üzerinden kapılarını izleyicilere açmaktadır. Müze ve galerilerdeki klasik sanatın yeri gelişen teknolojiyle birlikte çağa ayak uydurarak dijitalleşmiştir.

Böylece sosyal medya uygulamaları birer sanal galeri haline gelmektedir. Sosyal uygulamalar her alanda olduğu gibi sanat alanında da görülmektedir. İnternetin hayatımıza girmesi bilginin kitlelere ulaşım yayılması önemli bir iletişim aracıdır. İnternet sayesinde sanat daha çok kişiyle paylaşılıp 21. yüzyılın yeni sanat alanı olma potansiyelini barındırmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle sanatseverler internet üzerinden sanat eserlerine hızlı bir şekilde erişim sağlayabilmektedir. Dijitalleşmeyle birlikte kalıcı eserlerin uzun yıllar boyunca izlenebilmesi ve kolay erişilebilir olması internet paylaşımlarını önemli kılmaktadır. Dijitalleşmeyle birlikte sanatı ifade etme biçimi ve sergileme ortamları da değişmektedir.

Daha çok resim, heykel, plastik sanatlar ve mimari gibi alanlarda çevrim içi müzeleri gezmek mümkün hale gelmektedir. Sergileme düzeninin değiştiği bu yeni ortamda grafik tasarımla ilgilenen kişiler ise portfolyo siteleri aracılığıyla tasarımlarını sergilemektedirler. Popüler sosyal medya uygulamaları olan Behance, Deviantart ve Pinterest vb. siteler sayesinde kullanıcılar eserlerini kapalı duvarlar ardında sergilemekten çıkıp erişilebilir sitelerde sergilemektedir. Bu sitelerin kullanımları ücretsiz olduğu için kullanıcılar tarafından tercih edilmektedir. Sergi etkinlikleri, sanatçıların ve eserlerinin sosyal medya ortamlarında tanıtımları yapılmaktadır. Farklı ülkelerdeki eserlerin canlı olarak görülmesi hem maddi hem manevi açıdan zor olabileceğinden çevrim içi sergilerin desteklenmesi ve tanıtımının yapılması gerekmektedir. Ayrıca bu siteler sayesinde sanatçıların eserlerini sergileyebilmekte ve başka sanatçılara veya görsel sanatlar bölümlerinde okuyan öğrencilere referans olmaktadır. Olumlu yanlarının yanında web sitelerinde tasarımdan ve estetikten uzak eserlerde paylaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2006). *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2012). *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydın, S. (2017). Ortaçağ Nadire Kabinelerinden 19. Yüzyıl Küresel Sergilerine Bir İktidar Biçimi Olarak Evrenin Sergilenmesi, *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi*, Haziran, 4(11): 182-191.
- Bostancı, M. (2019). Dijital Müzecilik ve İnteraktif İletişim: Sfıfoma Ve Mori Dijital Sanat Müzesi Örneklemleri, *Unımuseum*, 2 (2): 34-39.
- Çalışkan, C. (2016). Sergileme Tasarımının Gelişimi ve Müze ile Sanat Galerilerinin Karşılaştırılması, *Yıldız Journal of Art and Design*, 3(1): 26-42.
- Deren, A.S. (2006). *Sanal Ortamda Kültürel Miras Enformasyon Sistemlerinin Kurulması Ve Türkiye İçin Durum Analizi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Gülsoy, T. (2009). Etkileşimli Medya Ve Pazarlama Terimler Sözlüğü, L. Baruh, ve M. Yüksel İçinde, *Değişen İletişim Ortamında Etkileşimli Pazarlama* (s. 223-251), İstanbul: Doğan Kitap.
- Karadağ, D.K., Külçü, Ö. (2019). Dijital Kürasyon Standartları ve Uygulamalar Çerçevesinde Türkiye'deki Müzeler Üzerine Bir Değerlendirme, Ankara Üniversitesi, e-BEYAS 2019: Endüstri 4.0 Sürecinde Bilgi Yönetimi ve Bilgi Güvenliği: eBelge-Arşiv-eDevlet-Bulut Bilişim-Büyük Veri-Yapay Zekâ içinde, Ankara.
- Keleş, V. (2003). Modern Müzecilik ve Türk Müzeciliği, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(1-2): 1-17.
- Konukçu, İ. (2007). *Özel Koleksiyonların Müzelere Dönüştürülmesi*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Mengeş, F. (2012). *Sanat Yapıtının Farklı Mekanlarda Anlam Problematiği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Işık Üniversitesi. İstanbul.
- Tuğal, S.A. (2018). *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Uluçay, Ö.N. (2017). Görsel Tasarım Eğitiminde Sosyal Medyanın Kullanımı, *The Journal of Academic Social Science*, 5(54): 372-379.
- URL 1: <https://artsandculture.google.com/theme/4QKSkqTAGnJ2LQ>, Erişim tarihi: 15.10.2019.
- URL 2: https://en.wikipedia.org/wiki/Art_exhibition, Erişim tarihi: 29.05.2020.
- URL 3: <https://www.atlasobscura.com/articles/ole-worm-cabinet>, Erişim tarihi: 15.10.2019.
- URL 4: https://www.recorridosvirtuales.com/frida_kahlo/museo_frida_kahlo.html, Erişim Tarihi: 30.03.2021.
- URL 5: <https://borderless.teamlab.art/es/>, Erişim tarihi 30.03.2021.
- URL 6: <https://www.louvre.fr/eni>, Erişim tarihi 30.03.2021.
- URL 7: <https://adhocdergi.com/online-sergiler-ve-sanatin-dijital-hali/>, Erişim tarihi 30.03.2021.
- URL 8: <https://www.behance.net/?isa0=1>, Erişim tarihi 24.10.2019.
- URL 9: <https://www.deviantart.com/>, Erişim tarihi 24.10.2019.
- URL 10: <https://tr.pinterest.com/>, Erişim tarihi 30.03.2021.
- Vural, S. (2017). Sosyal Medyanın Grafik Tasarım Sürecine Yaratıcı Katkısı, *II. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu*, 18-19-20 Mayıs 2017 Alanya.
- Yücel, D. (2012). *Yeni Medya Sanatı Ve Yeni Müze*, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.

AHŞAP ESERLERİN TEŞHİSİNDE KULLANILAN BAZI ANALİZ YÖNTEMLERİ

Some Analysis Methods Used in Diagnosing of Wooden Artifact

Cemile YILDIRIM ALTUN¹

ÖZET

Ahşap, esas olarak selüloz, lignin, hemiselüloz, pektin ve diğer suda çözünür ve çözünmez özlerden oluşan oldukça dayanıklı, yenilenebilir, karmaşık hiyerarşide bir biyomateryaldir. Bu özelliklerinden dolayı ahşabı karakterize etmek, bozulmasına etken faktörleri ve bozulma türlerini belirlemek, sağlamlaştırma ve koruması için planların yapılması oldukça zahmetli ve karmaşık çalışmaları gerektirmektedir. Arkeolojik nitelik taşıyan ahşapların kaynağın incelenmesi, sadece sosyal ve beşeri bilimler açısından fayda sağlamakla kalmaz, aynı zamanda malzeme, mühendislik bilimleri içinde ahşabın zaman içindeki bozulma süreçleriyle ilgili ön uygulamaları, coğrafi ve çevresel faktörleri, fiziksel şartları hakkında oldukça zengin bilgileri ortaya koyar.

Ahşabın tür, yaş, kalite gibi belgeleme niteliğindeki özellikleri için analizlerden yararlanıldığı gibi bozulmasına etken olan nem, UV ışınları, bakteri, mantar, böcek, kimyasal olaylarda analiz yöntemleri ile rahatlıkla teşhis edilebilmektedir. Bozulma sonrası uygulanacak koruma yöntemleri de analiz yöntemleri sayesinde önceden tayin edilmektedir. Ahşabın süreç içerisinde bozulmasına etken faktörler ve bozulma türü belirlenmesi ile korumasına yönelik daha uygun ve teknolojik malzemeler de geliştirilmiştir.

Ahşap eserler sadece ham ahşap olarak değil, kompozit yapıdaki eserler olarak da analize ihtiyaç duymaktadır. Üzeri metal, kemik, pigment ya da deri gibi birçok malzeme ile oluşturulmuş eser gruplarında farklı analiz yöntemleri kullanılmaktadır.

Bu çalışmanın amacı; kültürel mirasımızın büyük bir kısmını oluşturan ahşap eserlere uygulanan tahribatlı ve tahribatsız analiz yöntemlerinin çeşitliliğini ve teknik farklılıklarını değerlendirmektir. Çalışma ahşap kültürel varlıkların tahribatsız, tahribatlı ve yarı tahribatlı analiz yöntemlerinin mevcut kullanımlarına genel bir bakış sunmaktadır. Verilen örnekler korumada organik ve inorganik malzemelere göre değişkenlik gösteren ulusal ve uluslararası çalışmalarda uygulanan analiz yöntemleri incelenerek oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ahşap eser, karakterizasyon, tahribatlı analiz, tahribatsız analiz.

ABSTRACT

Wood is a highly durable, renewable, complex hierarchy composed of different biomolecules. Because of this feature, defining the characterization of wood, determining the factors and types of deterioration, making plans for its consolidation and protection requires quite laborious and complicated studies. Examination of archaeological wood not only benefits social and humanities but also pre-applications related to the degradation processes of wood over time, geographical and environmental factors, physical conditions; The material provides rich information in engineering sciences.

Before the deterioration of the wood, such as type, age, quality, etc., as well as the documentation quality analysis, moisture, UV rays, bacteria, fungi, insects, chemical events that cause deterioration are easily diagnosed by analysis methods. Protection methods to be applied after deterioration are predetermined by analysis methods. More appropriate and technological materials have been developed for the determination of the factors that cause the deterioration of wood and the type of deterioration in the process.

Wood needs analysis not only as raw material but also in composite works. Different analysis methods are required for groups of traces formed with many materials such as metal, bone, pigment, or leather.

The aim of this study is; to evaluate the diversity and technical differences of the destructive and non-destructive analysis methods applied in wooden works that form a part of our cultural heritage. The study provides an overview of the current uses of non-destructive, destructive, and semi-destructive analysis methods of wooden cultural heritage objects. The given samples were created by examining the analysis methods applied in national and international studies that vary according to organic and inorganic materials in conservation.

Keywords: Wood artifact, characterisation, destructive analysis, non-destructive analysis.

EXTENDED ABSTRACT

Wood is a complex biomaterial mainly composed of cellulose, lignin, hemicellulose, pectin, and other water-soluble and insoluble extracts. The property of wood may differ from each other according to some parameters such as geography, age, season, climate conditions. When examining wood, many details, such as trees of several meters, to their millimetric properties in cells, should be defined. These details are necessary to reveal the strength and deterioration of the wood as well as the factors necessary for its strengthening.

Most of our cultural properties are professional, technical works, creative activities, and artistic products that reflect the culture, ideals, and symbols of the communities in which they live. With these works, the technological and sociological aspects of human activities in the past can be understood by examining them. A holistic approach consisting of natural sciences, humanities, and arts is needed for a meaningful and accurate examination of the woodwork. For this reason, it is very important to know the structure of wood for all kinds of wooden works that provide information about human life and culture and are considered worth preserving for the future.

In wood, which is an organic material, besides organic-based analysis techniques, in cases where wood appears in a composite structure, inorganic analysis methods are also needed for those with different trace groups due to the variety of binders, pigment layers, or decorative elements on them. Different analysis methods are required for groups of artefacts formed with many materials such as metal, bone, pigment, or leather. Here, priority should be the methods used to identify organic and inorganic materials. Then, by selecting the appropriate methods of destructive or non-destructive analysis that will determine all the principles of the materials used such as metal and pigment, documentation, diagnosis, treatment, and protection plans are made.

The aim of this study is; to summarize the diversity and technical differences of the destructive and non-destructive analysis methods applied in wooden works that form a part of our cultural heritage. The study provides an overview of the current uses of non-destructive, destructive, and semi-destructive analysis methods of wooden cultural heritage objects. The samples given were created by examining the analysis methods applied in national and international studies that vary according to organic and inorganic materials in diagnosis, diagnosis, treatment, and protection.

Some analysis methods used in the diagnosis of wooden artifacts, Carbon 14 Method, Electron Paramagnetic Resonance (EPR) / Electron Spin Resonance (ESR), Dendrochronology, Optical Microscope (OM), Scanning Electron With Energy Dispersive X-ray (SEM-EDX) Method, Ultraviolet and Visible Light Absorption Spectroscopy (UV-VIS), Reflection Transform Imaging (RTI), Multispectral Imaging System (MSI), X-Ray Radiography and Computed Tomography (CT), Thin Layer Chromatography (TCL), High-Performance Liquid Chromatography (HPLC), Raman Spectroscopy, Fourier Transform Infrared Spectroscopy (FTIR), Time of Flight Secondary Ion Mass Spectroscopy (ToF-SIMS), Thermogravimetric Analysis (TGA), X-Ray Diffraction Method (XRD). In addition to these analysis methods, characterization processes can be performed on wooden works with many analysis techniques.

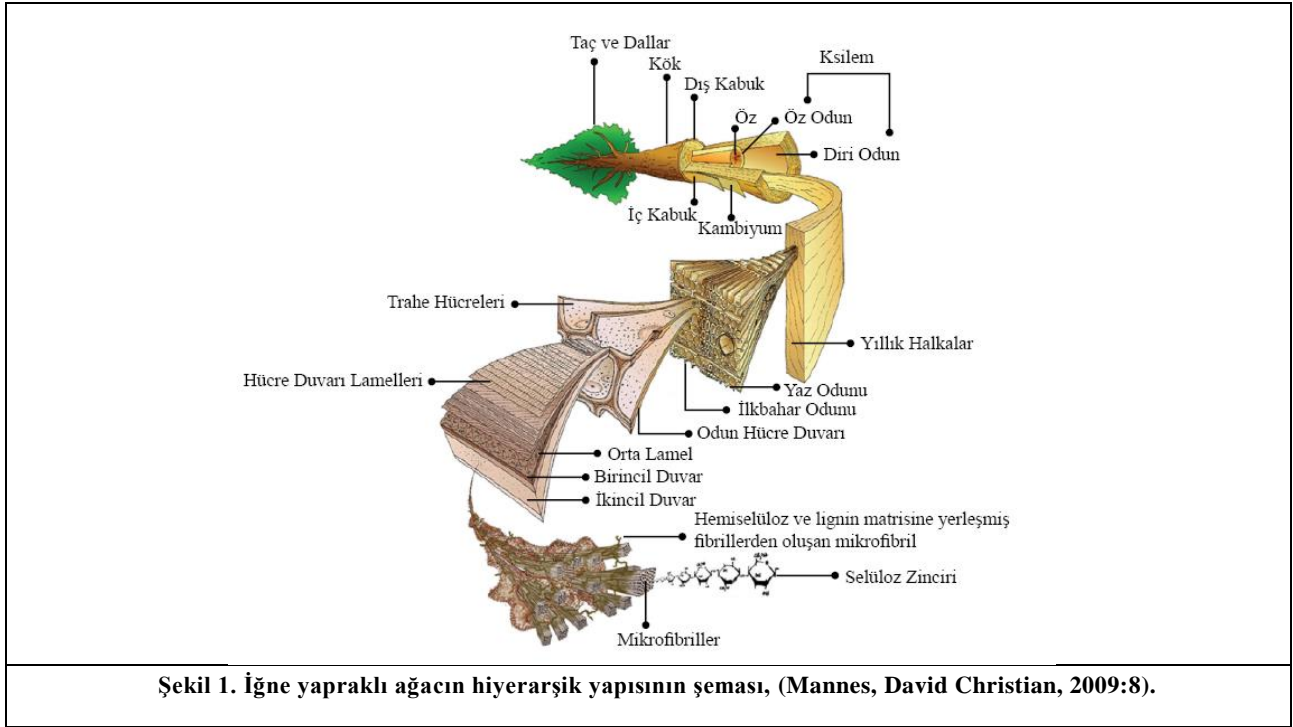
Destructive or non-destructive methods to be chosen to describe wood should be chosen according to what kind of information we aim to get. Since it is important to reconfirm the accuracy and reliability of the results, it should be demonstrated by supporting more than one analysis techniques appropriate for the work. The information recorded with analysis techniques provides the opportunity to compare in future research. Thus, the road map to be followed for conservation plans can be drawn more permanently.

As a result of the research, it can be said that the analysis methods used in the identification of wood artifacts are important and necessary in finding the pigment origin, in calculating age determinations, determining the wood species, determining the deterioration factor and size of wood, and in terms of documentation. In addition, it is understood from the diversity of the studies mentioned in the research that the work definition processes require an interdisciplinary study.

GİRİŞ

Ahşap, esas olarak selüloz, lignin, hemiselüloz, pektin ve diğer suda çözünür ve çözünmez özlerden oluşan karmaşık bir biyomateryaldir. Ahşabın mevcut durumu bulunduğu coğrafya, yaş, mevsim, iklim şartları gibi bazı parametreler doğrultusunda farklılık gösterebilir. Ahşap incelenirken söz konusu metrelerce büyüklükteki ağaçlar olabileceği gibi hücrelerinde bulunan nano boyuttaki özelliklerine kadar birçok detayın tanımlanması gerekebilmektedir. Bu detaylar ahşabın dayanımına ve bozulmasına etken faktörlerin ortaya çıkarılmasının yanı sıra sağlama işlemlerinin oluşturulması için de bir hazırlıktır.

Ahşap; nanoskopik (makromoleküllerin hizalanması [selüloz]), mikroskopik (hücreler ve dokular), makroskopik düzey (ağaç halkaları) gibi karmaşık hiyerarşik bir yapıya sahiptir (Şekil 1). Bu yapılardan ksilem; köklerden en uzak mesafede bulunan yapraklara kadar uzanan su iletim borularıdır (Mannes vd. 2009:7). Öz, iğne yapraklı ağaçlarda çok küçük ve oldukça eşit düzeyde bir yapıda olduğu halde geniş yapraklı ağaçlarda büyüklüğü, şekli, rengi ve yapısı çok değişiktir (Bozkurt, Erdin, 2011:10). Selüloz, hemiselüloz ve lignin odunun hücre çeperinin temel bileşenleridir. Bu bileşikler büyük molekülü, karmaşık yapıda ve teşhis edilmesi güç olan bileşiklerdir. Selüloz molekülünün 10.000 glukoz ünitesi mevcuttur. Aynı doğrultuda uzanan 40 selüloz molekülünden oluşan elementer fibril, aynı zamanda en küçük demettir. Elementer fibriller birleşerek mikrofibrilleri, mikrofibriller de bir araya toplanarak fibrilleri; onlarda lamelleri meydana getirir (Eyüpoğlu, 2010:10).



Şekil 1. İğne yapraklı ağacın hiyerarşik yapısının şeması, (Mannes, David Christian, 2009:8).

Odunun hücre çeperi, katmanlardan meydana gelir. Bu katmanlar, fiziki ve kimyasal bileşimleri ile biçimlenme zamanları bakımından değişiklik göstermektedir. Bu etkenlerden en belirginini; fiziki farklardan kaynaklanan mikrofibrillerin yöneliştir. Hücre çeperinin ayrışik katmanlarında mikrofibriller ya düzensiz ya da paralel yönde seyretmektedir. Mikrofibrillerin paralel yönde seyredenleri ince tabakaları meydana getirir. Bu katmanlara lamel denir (Eyüpoğlu, 2010:10).

Kabuk, gövdeyi, dalları ve kökü çevreleyen kambiyumun dış tabakasıdır. İç kabuğun temel dokuları, elek elemanları, paranzim ve sklerenşimatik hücrelerdir. Elek elemanlarının görevi, ağaç özsuğunu ve yapraklardaki besin maddelerini aşağı doğru, bunun yanı sıra odundaki suyu yukarı doğru taşımaktır. Dış kabuk çoğunlukla periderm veya mantar tabakasından oluşmaktadır ve ana görevi ağaçta su kaybını önlemek, ağacı sıcaklığa ve mekanik etkilere karşı korumaktır. Sklerenşimatik hücreler, ağaçların çoğunda görülmekte ve destek dokusu olarak rol oynamaktadır (Dönmez, Dönmez, 2013:156-157).

Her yıl vejetasyon mevsiminde (büyüme döneminde) kambiyum, iç tarafa doğru bölünerek öz tarafında yıllık odun halkaları oluşturur. İlbaharda oluşan daha gevşek dokulu, ince çeperli ve geniş lümenli hücrelerden oluşan kısmın yoğunluğu daha az, hava boşluğu daha fazla ve rengi daha açıktır. Yıllık halkanın bu kısmına *ilkbahar odunu* adı verilir. Vejetasyon mevsiminde, daha sonra oluşan kalın çeperli ve dar lümenli hücrelerden oluşan kısım ise *yaz odunu* (sonbahar halkası) adını alır. Yaz odunu sık dokunuşlu olup daha yoğun ve rengi daha koyudur. Yaz odunun oransal olarak fazla olması ağaç malzemenin mekanik ve fiziksel özelliklerinin daha yüksek olması anlamına gelir (Özdemir, 12,13).

2863 “Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu” birinci maddesine göre; "Kültür varlıkları; tarih öncesi ve tarihi devirlerle ait bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan veya tarih öncesi ya da tarihi devirlerde sosyal yaşama konu olmuş bilimsel ve kültürel açıdan özgün değer taşıyan yer üstünde, yer altında veya su altındaki bütün taşınır ve taşınmaz varlıklardır” diyerek tanımlanmıştır (Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, 1983).

İnsan yaşamı ve kültürü hakkında bilgi veren ve gelecek için korunmaya değer görülen her türlü ahşap eser için odunun yapısını bilmek oldukça önemlidir. Geçmiş topluluklar kültürünü, ideallerini, sembollerini yansıtan mesleki ve teknik eserlerinin, yaratıcı faaliyetlerinin ve zanaatkarlık ürünlerinin birçoğunu ahşap eserlere yansıtmıştır. İnsan faaliyetlerinin teknolojik ve sosyolojik yönleri, ahşap nesnelere veya kalıntıları ile anlaşılabilir. Bu yüzden anlamlı ve bilgilendirici bir ahşap eser çalışması için doğa bilimleri, beşeri bilimler ve sanattan oluşan bütüncül bir yaklaşıma ihtiyaç vardır.

Bu bütüncül yaklaşım uygulanırken eser için analizin gereklilik nedenleri şu şekilde sıralanabilir;

- Eserler hakkında bilgi edinmek;
 - Kimyasal içeriği,
 - Yapım ya da üretim tekniği,
 - Yapım ya da üretim tarihi,
 - Orijinalliyi (Gerçek veya Sahte)
 - Kökeni ve/veya kullanım yeri,
- Bozulma süreçlerinin belirlenmesi;
 - Eserin yapımında kullanılan malzemelerin etkisi
 - Restorasyonda kullanılan malzemelerin etkisi
 - Dış etkenlerin etkisi (atmosferik kirlilik, biyolojik zararlılar, çevre şartları) (Kantoğlu, 2019:2).

UNESCO tanımına göre ahşap eserler; (1) taşınır, (2) taşınmaz ve (3) su altı olarak üç gruba ayrılmaktadır. Taşınır ahşap kültür varlıklarını mobilyalar, müzik aletleri, boyalı paneller, heykel/oyma eserler, ev gereçleri, tarım/el aletleri, dini objeler, ateşli silahlar ve makineler olarak tanımlanmıştır (Yıldırım Altun, 2020:4). Bu eserler genellikle iç mekanlarda buldukları için yoğun nem ve ısı değişimine maruz kalmazlar. Ancak tarihi ahşap yapılar, su/yel değirmenleri ve ahşap temel direkli taşınmaz ahşap eserler ise dış ortam koşullarında buldukları için taşınır ahşap eserlere kıyasla sıcaklık ve nem dalgalanmalarına daha fazla maruz kalırlar. Arkeolojik odun, soyu tükenmiş bir insan kültürü tarafından kullanılan veya kullanım için değiştirilmiş veya değiştirilmemiş ve belirli bir doğal ortama atılmış ölü odun olarak tanımlanabilir. Arkeolojik ahşabın durumu normale yakın olabilir veya büyük ölçüde değişebilir. Yaş faktörü bozulma açısından tek başına anlamlı değildir. Bozulma ahşabın türüne, çevreye ve zamana da bağlıdır (Florian, 1990:1). Neredeyse tüm ahşap kültürel miras eserleri sürekli olarak bir kimyasal dönüşüm durumundadır ve zamanla bozulabilir. Bazı durumlarda ahşap eserlerin bozulması nispeten daha yavaştır. Bu durumun temel nedeni eserin yapımında kullanılan ahşap türünün oldukça dayanıklı olması ya da maruz kaldığı ortam koşullarının uygun olup, agresif olmamasıdır.

Ahşap kültürel miras nesnelere çok sayıda bozulma faktörüne maruz kalır:

- Kullanım şartları (mekanik aşınma, sıvıların etkisi [örneğin; nemlenme]);
- Uzun süreli yük ve bunun sonucu olarak yorulma veya gevşeme gibi etkileri;
- Özellikle yapılandırılmış bileşenlerde (örneğin kaplamalı mobilyalar, kontrplak elemanlar) nem değişimlerinin neden olduğu gerilmeler; tipik olarak düşük bağıl nem koşullarında meydana gelen etki (Bağıl nemin %20’den düşük olduğu ortamlar), (örneğin ortamın ısıtılması gereken kış aylarında);
- Böcek saldırıları;
-

• % 20'den fazla nem içeriği bulunan ahşap eserlerde meydana gelen fungus oluşumu (bu durum özellikle dış ortam koşullarında bulunan ahşap yapılarda daha sık görülür). Tüm bu etkenlere ek olarak ahşap kültürel miras eserleri ihmal ve kasıtlı istismarlar nedeniyle büyük oranda tahrip olmaktadır. Bozulmaların derecesi, bozulma etkenlerine, ağaç türlerine ve çevresel koşullara bağlı olarak değişebilmektedir. Bu etkenleri belirlemek için birçok teknolojik analiz yöntemleri kullanılmaktadır. Ahşap eseler için kullanılan analiz yöntemleri ile ahşabın tür tayini, yaş ve çevre koşulları, bozulma durumu, bozulma seviyesi, varsa üzerindeki inorganik detayları belirlenmektedir.

Kültürel varlıkların analizlerinde kullanılan bazı yöntemler şu şekilde sıralanabilir (Kantoğlu, 2019:7):

- Elementel Analiz
 - Atomik absorpsiyon spektroskopisi (AAS), Endüktif Eşleşmiş Plazma Kütle Spektrometresi (ICP-MS) veya Termal İyonizasyon Kütle Spektrometresi (TIMS)
 - X-Işını Floresans Spektrometresi (XRF)
- Spektroskopik Analiz
 - Fourier Dönüşümlü Kızılötesi Spektroskopisi (FTIR)
 - Raman Spektroskopisi
 - X-Işını Difraktometresi (XRD)
- Kromatografik Analiz
 - Sıvı Kromatografi-Kütle Spektrometresi (LCMS –LCMSMS)
 - Gaz Kromatografi-Kütle Spektrometresi (GCMS –GCMSMS)
- Termal Analiz
 - Termogravimetrik Analiz (TGA)
 - Diferansiyel Taramalı Kalorimetre (DSC)
- Mikroskopik Analiz
 - Optik mikroskop
 - Taramalı Elektron mikroskopu (SEM-EDX)
 - Ultraviyole (UV) ve Ultraviyole (IR) reflektometreler
- Tarihlendirme Analizi
 - Radyokarbon
 - Elektron Spin Rezonans (ESR), Termoluminesans (TL), Optik Uyarımlı Lüminesans (OSL)

Kültürel eserlerin bilimsel çalışması için şu anda mevcut olan yöntemler, Şekil 2'de gösterildiği gibi üç kategoriye ayrılmıştır (Doménech-Carbó, Osete-Cortina, 2016:9-10):

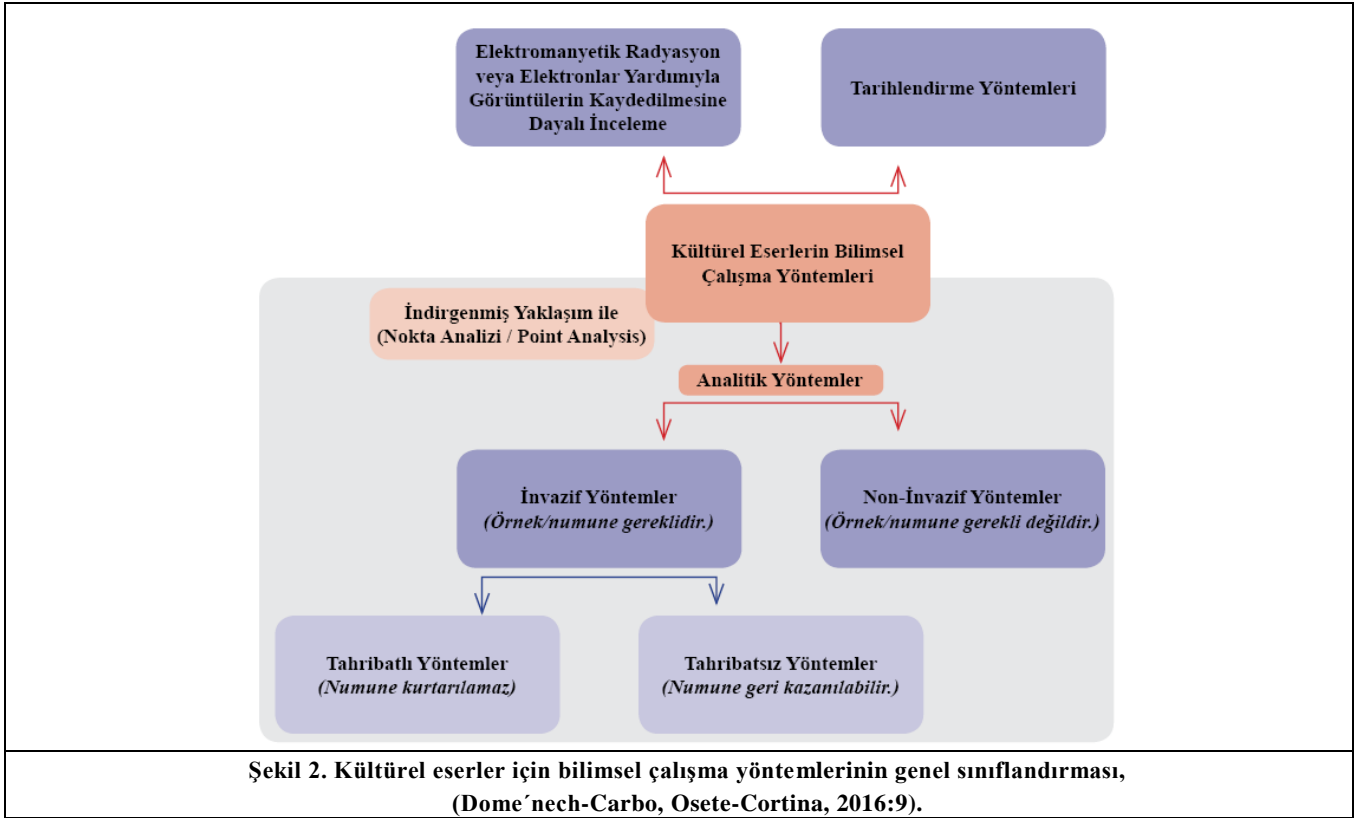
1. *Elektromanyetik radyasyonlar veya elektronlar yardımıyla görüntülerin kaydedilmesine dayanan inceleme*: Bu bütünsel yaklaşım, nesnenin bir bütün olarak gözle görülebilen görüntülerini içerir. Görüntüler, ultraviyole ve kızılötesi ışık, X-ışınları, beta ışınları ve gama ışınları ile görünür aralıkta elde edilebilir. Bu yöntemler esas olarak nesne hakkında tarihlendirme ve analitik yöntemlerle ortaya konan nitel ve morfolojik bilgileri kapsar (Doménech-Carbó, Osete-Cortina, 2016:9).

2. *Tarihlendirme yöntemleri*: Bu yöntemler belirli bir bölge veya arkeolojik sit alanında ortaya çıkarılan eser için kronolojik bir sistem oluşturmayı sağlar. Genel olarak, tarihlendirme yöntemleri, “referans veya başlangıç noktası” olarak kullanılan belirli bir olayla ilişkili iyi bilinen değere sahip “ölçülebilir, zaman, miktar veya parametreye” dayanan belli bir zaman ölçeğindeki şemayı takip eder. Tarihlendirme yöntemlerinin, materyal türü, yaş aralığı ve nesnenin korunma durumu ile ilgili olarak uygulanabilirlikte sınırlamaları bulunmaktadır (Doménech-Carbó, Osete-Cortina, 2016:9).

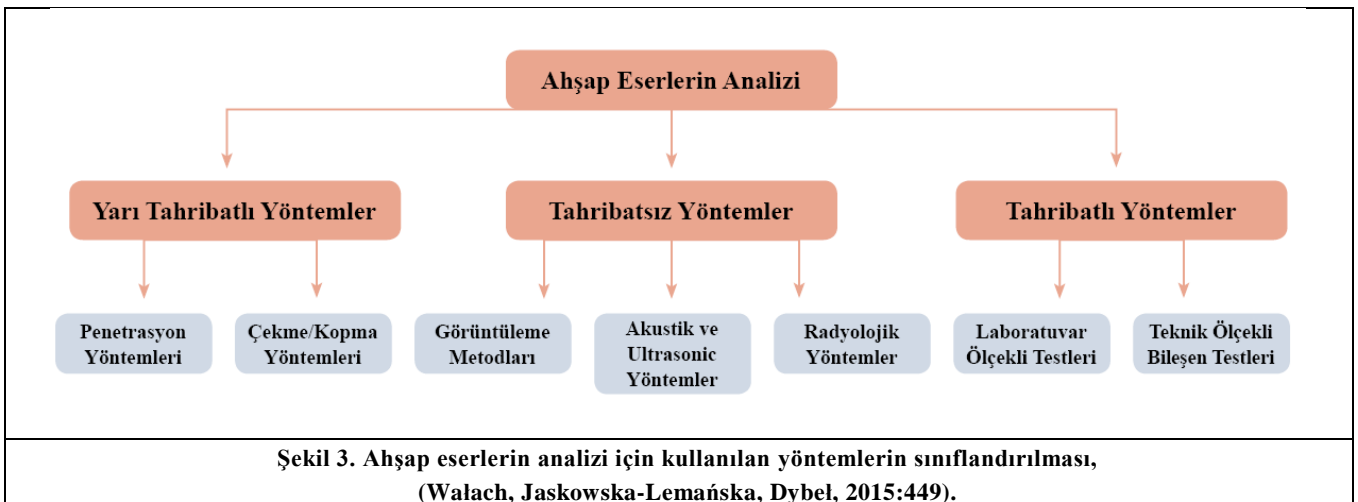
3. *Analitik yöntemler*: Bu yöntemler eserin malzeme tanımlanmasına/karakterizasyonuna ve bozulma süreçlerinin aydınlatılmasına olanak tanır. Bunlara ek olarak, kaynak araştırması, kronoloji ve üretim tekniği hakkında da bilgilere de ulaşılabilir. Analitik yöntemlerin temel özellikleri ve gereksinimleri şu şekilde açıklanmaktadır.

- Analitik yöntemler, genel olarak, nesnenin çok küçük bir kısmından alınan numune ile malzeme bileşiminin belirlendiği (nokta analizi) indirgenmiş bir yaklaşıma dayanır.
- Analiz, eserin tüm yüzeyinde ya da küçük numunede gerçekleştirilebilir.

- Ölçümler doğrudan kültürel eserin kendisi (non-invazif yöntemler) veya bir numune (invazif yöntemler) üzerinde gerçekleştirilir.
- Invazif yöntemlerde, analiz sırasında numunenin tahrip olmasına veya geri kazanılmasına bağlı olarak tahribatlı veya tahribatsız yöntemler olarak kabul edilebilir (Doménech-Carbó, Osete-Cortina, 2016:9).



Ahşap eserlerde kullanılan analizleri genel olarak Tahribatlı Yöntemler (Destructive Testing Methods) ya da Tahribatsız Yöntemler (Non-Destructive Testing Methods) olarak ikiye ayrılır (Şekil 3). Analiz yöntemleri eserin genel olarak mevcut yapısını kayıt altına almayı, bozulma durumunu tanılamayı hedeflemelidir.



Tahribatlı yöntemler ya da tahribatsız yöntemler eserde ne tür bir bilgi almayı hedeflediğimize göre seçilmelidir. Sonuçlar eser için uygun olan birden fazla analiz teknikleri ile desteklenerek ortaya konulmalıdır.

Analiz teknikleri ile kayıt altına alınan bilgiler gelecekte yapılacak araştırmalarda karşılaştırma olanağı sağlamaktadır. Böylece koruma planları için izlenecek yol haritası daha kalıcı olarak çizilmektedir.

Analiz yöntemlerinde tahribatsız analiz teknikleri ile eser üzerinde hiçbir hasar ya da parça kaybı olmadan görüntüleme yapılabilmektedir.

Tahribatsız yöntemlerde amaç parçanın fiziksel bütünlüğünü ve kullanımını bozmadan onun kalitesini belirlemektir. Tahribatsız test yöntemiyle gerçekleştirilen işlemlerde, test edilen materyal hiçbir şekilde deforme olmamaktadır (Kara vd., 2017:83). Tahribatsız yöntemler genellikle mevcut kullanımda olan yapılarda gerçekleştirilir ve bozulmaların erken tespiti ve uygun koruma önlemlerin alınmasını amaçlamaktadır. Bu yöntemler, tamamen tahribatsız ve yarı tahrip edici yöntemler olarak iki gruba ayrılabilir. Birinci grup, görüntüleme yöntemi (makroskopik değerlendirme) ve akustik, elektromanyetik ve radyolojik yöntemlere dayalı teknik testleri içerir. İkinci grup, sklerometre testi, kesme direnci ölçümleri ve pulloff testleri dahil penetrasyon yöntemlerini içerir (Wałach vd., 2015:448).

Bir ahşap parçasının tanımlanması en soyut anlamda önce gözle daha sonra 10 kat büyütülmüş makroskopik büyüteç ile mümkündür. Keskin bir bıçakla kesilmiş veya çok ince bir taneli zımpara ile zımparalanmış bir enine kesitin gözlemlenmesi çoğu durumda güvenilir bir cevap verir. Toplanan bilgiler yeterli değilse mikroskop kullanılması gerekir (Corbineau, Macchioni, 2015:42).

1. Ahşap Eserlerin Teşhisinde Kullanılan Bazı Analiz Yöntemleri

Karbon 14 (C-14) Yöntemini Willard F. Libby yönetiminde çalışan bir grup bilim insanı tarafından; 2. Dünya Savaşını izleyen yıllarda (1949) bulmuştur. Yöntemlerinin doğruluğunu; yaşları başka yöntemlerle de belirlenmiş olan Mısır medeniyetine ait buluntular ile test etmişlerdir. İnsanlık tarihinin anlaşılması ve geliştirilmesine olan katkıları bakımından C-14 yaş tayini 20. yüzyılın en önemli buluşlarından kabul edilmektedir (Kaya, 2019:3).

Sevinç vd. (2015) çalışmalarında; Türkiye’de madencilik gelişimini anlamaya yönelik araştırma projesi kapsamında 2013 yılında özel bir maden firmasının ruhsat sahasında kalan maden galerisinde ele geçen arkeojik buluntularını incelenmiştir. Araştırmaya konu olan ahşap buluntu ile demir murcun korozyonunun ahşap üzerindeki etkisi, koruma ve bozulma durumları incelenmiştir. Ahşap merdivenin türü belirlenmiş ve radyokarbon analizi ile tarihlendirilmesi yapılmıştır. Araştırma sonucunda ahşap madenci merdiveni buluntusunda yapılan tür analizi sonucunda Meşe (*Quercus*) olduğu bulunmuş ve C-14 analizi ile M.Ö. 375-M.Ö. 195 yıllarını arasına tarihlendirilmiştir.

Kovalyukh, vd. (2001) çalışmalarında; Kiev Sanat Koleksiyonunda bulunan ikonlardan yedi tanesinin C-14 tarihlendirilmelerini yapmışlardır. Tarihlendirme çalışmaları için numuneler ahşabın en genç kısımlarına karşılık gelen tahtaların kenarlarından alınmıştır. Ahşap numuneler, standart teknikler kullanılarak kimyasal olarak ön işlemden geçirilmiş ve Kiev/Ukrayna (laboratuvar kodu Ki), Groningen/Hollanda (laboratuvar kodu GrA) ve Uppsala/İsveç’deki (laboratuvar kodu Ua) olmak üzere üç laboratuvar tarafından C-14 tarihlendirilmesi yapılmıştır. Kiev laboratuvarı sıvı sintilasyon sayımını (LSC) Groningen ve Uppsala, uygulamalı hızlandırıcı kütle spektrometrisini (AMS) kullanmıştır. Böylece iki farklı yöntem (LSC ve AMS) karşılaştırılarak C-14 tarihlendirilmesi desteklenmiştir. Araştırma sonucunda Bizans sanatının parçası olan *Saint George with Scenes from His Life* MS XII-XIII. yüzyıla, şefaht temasına sahip en eski eserlerden sayılan *The Intercession* XI. yüzyıla, beklenen yaşı MS XIII-XV. yüzyıl olan *The Virgin Hodegetria of Volyn* XIV. yüzyılın ilk yarısına, *The Apostles Peter and Paul* MS XV. yüzyılın ikinci yarısına, 1072’de kilise tarafından şehit kabul edilen Prens Volodymyr’in oğulları olan Rus Azizleri tasvir eden *Boris and Gleb* MS XIII. yüzyıla, *Saint George and the Dragon* MS. XV. yüzyılın ikinci yarısına, *Christ in Majesty* MS XV. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmiştir (Resim 1).



Elektron Paramanyetik Rezonans (EPR) / Elektro Spin Rezonans (ESR) yöntemleri organik materyallerin (kağıt, ahşap, deri gibi) tarihlendirme işlemlerinde kullanılabilir (Le Pape, 2018:306).

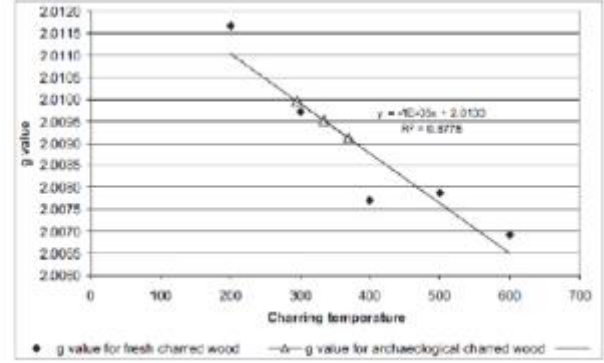
ESR yaş tayininin ilk başarılı uygulaması, Japonya Akiyoshi Mağarası'ndaki sarkıt örnekleri için gerçekleştirilmiştir. Bu öncü ardından, bu alandaki çalışmalar hızlı bir gelişme sürecine girmiş, kemiklere, kabuklar ve mercanlara, planktonik deniz hayvanlarına başarıyla uygulanmıştır. ESR tekniğini kullanan ilk arkeolojik çalışmalar Mc Morris tarafından yapılmıştır. Arkeolojik dış minesinde yapılan ESR çalışmaları sayesinde insanın biyolojik ve kültürel gelişimi hakkında bilgiler elde edilmiştir (Işık, 2018:725).

Triantafyllou vd. (2010) çalışmalarında; Yunanistan'ın Korfu kentinde bir arkaik mezarlıkta kazılan ıslak kömürleşmiş ahşabı araştırmışlardır. Malzemenin kömürleşme sıcaklığı Electron Spin Resonance (ESR) ile analiz edilmiştir. Sonuçlar, yalnızca kömürleşmeden kaynaklanan ciddi bir çürüme olduğunu göstermiştir. Bu çürümelerin daldırma emprenye işlemi uygulandığında esere ciddi zarar vereceğini ispatladığı için püskürtme yöntemi ile polietilen glikol (PEG) uygulaması yapıldığına dikkat çekmişlerdir. Çalışma sonucunda ahşabın M.Ö. VI. yüzyıldan kalma olduğu bilgisi verilmiştir. Elde edilen bilgiler ışığında ESR'nin bu tür malzemeler için yanma sıcaklığını tahmin etmekte umut verici bir yöntem olduğunu gösterilmiştir. ESR yönteminde daha geniş bir sıcaklık aralığı ve yanma koşulları ile kalibre edilip daha fazla sayıda numune ve kopya kullanılarak daha doğru sonuçlar elde edilebileceğini belirtilmiştir (Resim 2).

(a)



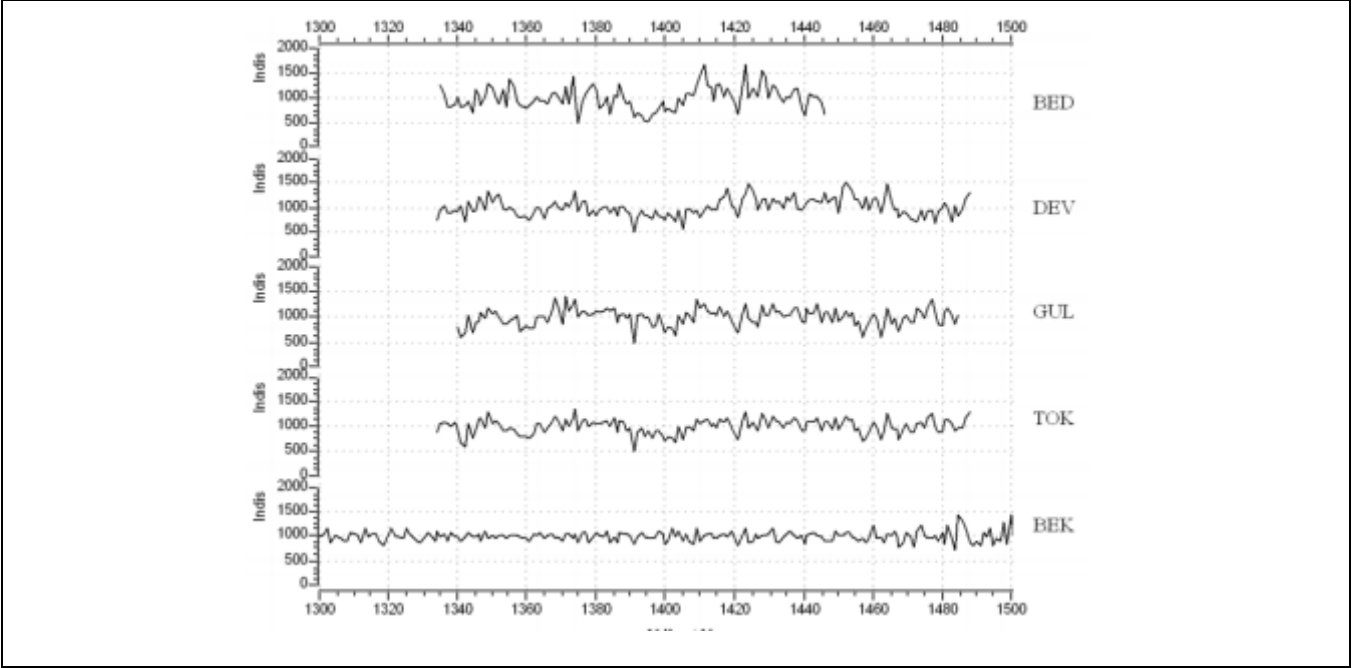
(b)



Resim 2. (a) Kemik parçalı kömürleşmiş odun kalıntısı. (b) ESR analizi ile elde edilen arkeolojik ve taze kömürleşmiş odunun sıcaklığa karşı g değerleri, (Le Pape, 2018).

Dendrokronoloji dendron=odun, kronos=yaş saptama ve logos=bilim kelimelerinden oluşmuştur. Adından da anlaşılacağı gibi dendrokronoloji ağaç yıllık halkalarından faydalanarak yaş ve zaman saptama bilimidir. Bunun için ağaçların her yıl oluşturdukları yıllık halkalarından faydalanılmaktadır. Cam, sedir, göknar ve ardıç gibi ibrelili ağaçlarda ilkbahar odununu oluşturan ve daha geniş çaplı, dar çeperli ve açık renkli olan hücreler, yaz odununu oluşturan dar çaplı, kalın çeperli ve koyu renkli hücrelerden belirgin bir şekilde ayrılabilir. Bu sayede her yıl oluşmuş olan halkaların kalınlıkları ölçülebilmektedir. Yapraklı ağaçların anatomik yapılarından dolayı yıllık halkaların gözle ayırtılması ve ölçülmesi ibrelilere göre daha zordur (Erkan, 2002:43). Dendrokronoloji, ağaçların yıllık halkalarına dayanarak tarih belirleme bilimi olarak tanımlanmaktadır (Akkemik, Köse, 2010:8). Dendrokronoloji geçen yüzyılın başlarında geliştirilen yeni bir bilim dalıdır. Dendrokronoloji ağaç yıllık halkalarının çeşitli özelliklerindeki değişimlerden faydalanarak çevresel faktörlerin etkilerini incelemeyi konu edinir. Dolayısıyla, geçmişte meydana gelmiş orman yangını, yoğun böcek ve hastalık salgınları ve iklim değişiklikleri gibi doğal olaylar hakkında bilgi edinilmesine yardımcı olur. Bu bilgiler de gelecekte ortaya çıkması olası doğal olayların önceden kestirilmesine yardımcı oldukları için doğal kaynakların uzun vadedeki kullanımının planlanması için büyük önem taşır (Erkan, 2002:41).

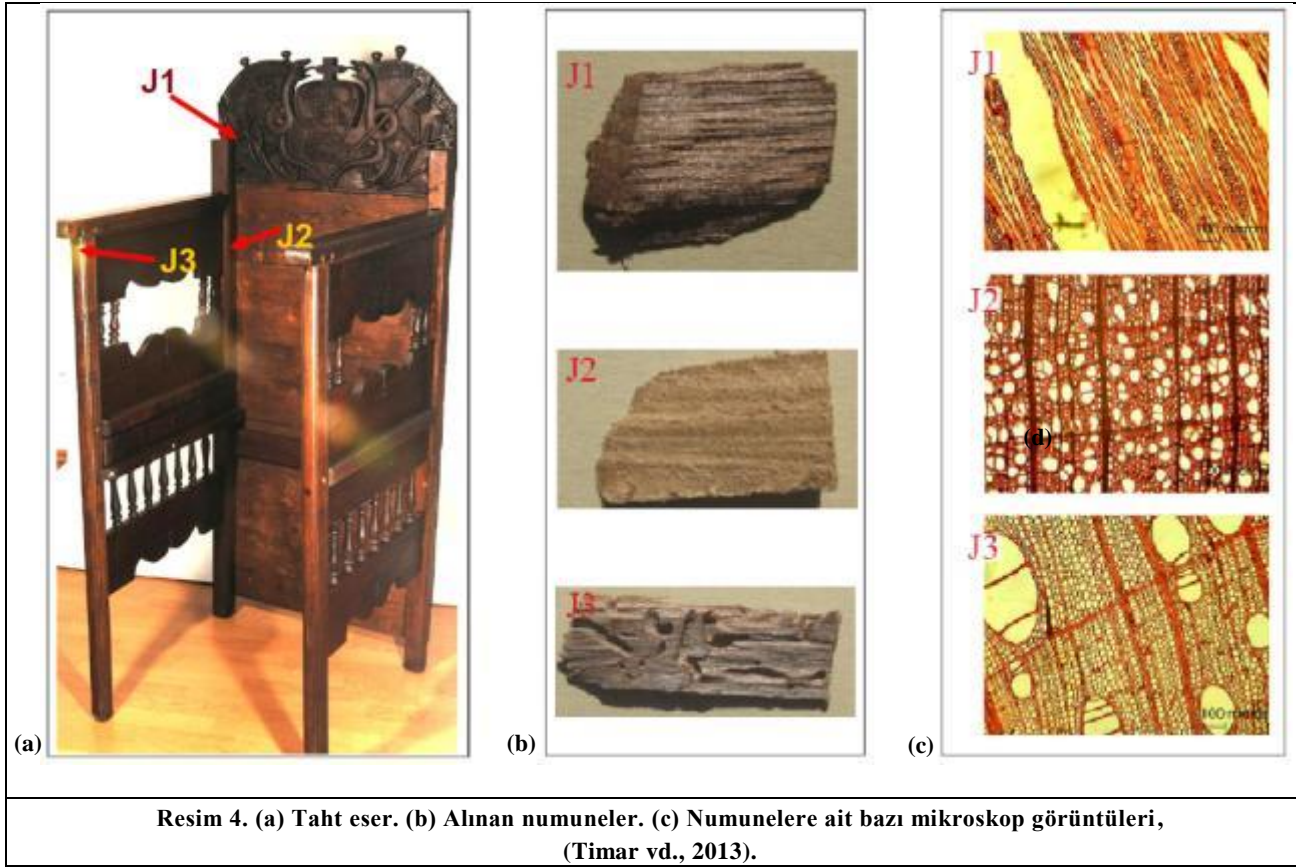
Akkemik ve Köse (2010) çalışmalarında, Tokat ve Amasya-Merzifon'da bulunan dört önemli tarihi yapının dendrokronoloji yöntemi kullanılarak yapılış tarihlerinin saptanmasını amaçlamışlardır. Alınan örneklerin en az 50 yıllık halka içermesine dikkat edilmiştir. Ana kronoloji olarak, bölge için Cornell Üniversitesi, Dendrokronoloji Laboratuvarı tarafından oluşturulmuş 1098-2000 yıllarını kapsayan meşe ana kronolojisi (BEK) kullanılmıştır. Yapılan analizler sonucunda Tokat'ta bulunan Bedesten'in 1425-1426, Gülbahar Hatun Külliyesi'nin 1485-1486, Deveciler Hanı'nın 1488-1489 ve Amasya-Merzifon'daki Tarihi Bedesten'in 1672-1673 yıllarında yapıldığı saptanmıştır (Resim 3).



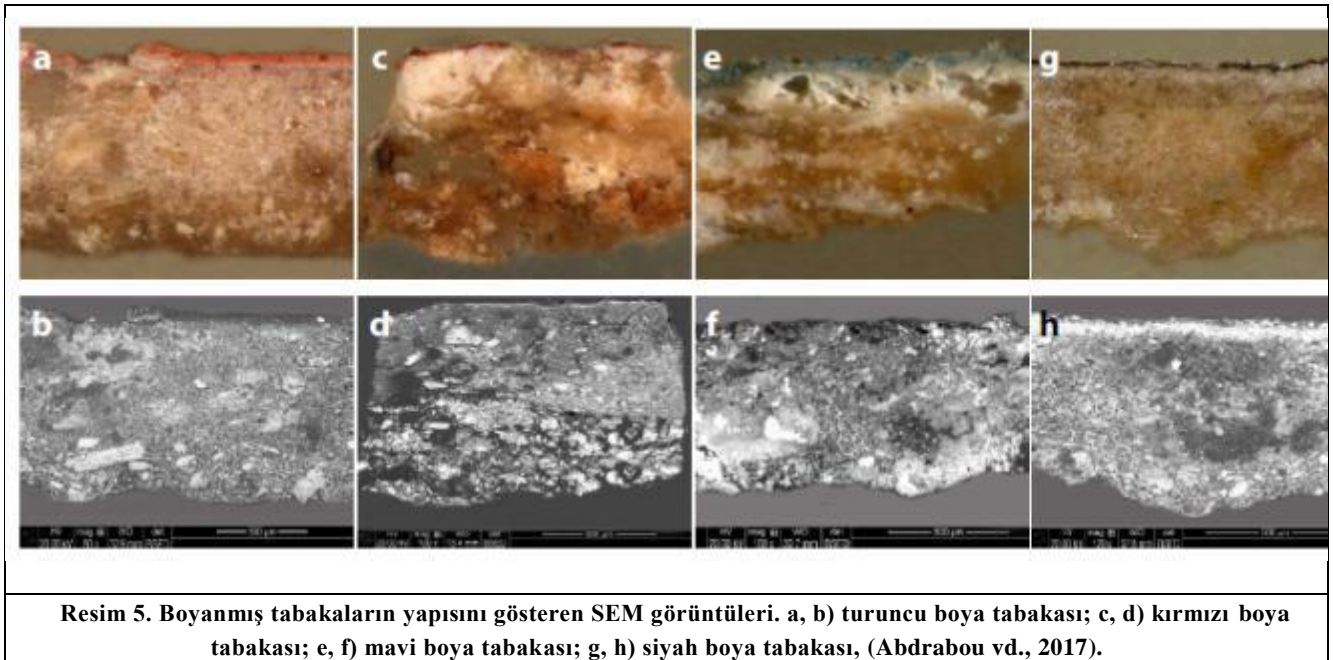
Resim 3. Tokat Ana Kronolojisi (TOK), Bedenten (BED), Deveciler Hanı (DEV) ve Gülbahar Hatun Külliyesi (GUL) ile Meşe ana kronolojisinin (BEK) karşılaştırması, (Akkemik, Köse, 2010).

Çıplak gözle görülemeyecek kadar küçük detayları objektif ve oküler adı verilen mercekler sistemiyle büyütülerek detaylı görüntüsünün incelenmesini sağlayan aletlere mikroskop denilir. Ahşap eserlerin teşhisinde de mikroskop görüntüleri ile belgeleme çok yaygın olarak kullanılmaktadır.

Timar, vd. (2013) çalışmalarında; Romanya-Valcea'da bulunan Berislăvesti Köyü'nde 1838 tarihli bir piskopos tahtı için ağaç türlerinin belirlenmesi ile ilgili vaka çalışmasını sunmaktadır. Türlerin belirlenmesi için J1, J2, J3 kodlu üç küçük ahşap numune belirlenmiş ve numuneler ışık mikroskobu ile incelenmek üzere slaytlar halinde hazırlanmıştır. Alınan üç ahşap numunenin incelenen mikroskop görüntüleri doğrultusunda iki numunenin ceviz (*Juglans regia*) ve birinin ıhlamur (*Tilia cordata*) olduğu tespit edilmiştir (Resim 4).

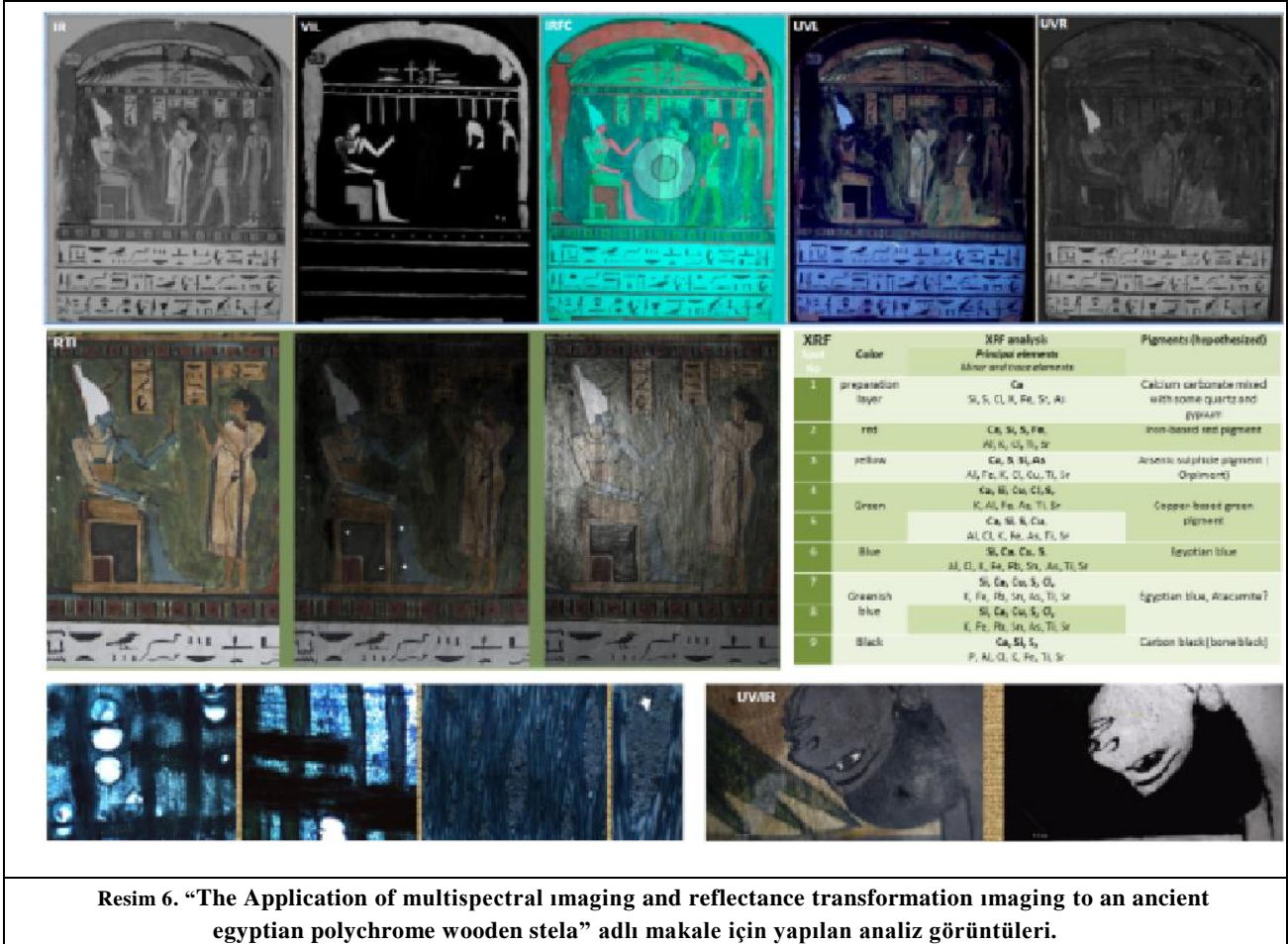


Abdrabou vd. (2017) çalışmalarında polikrom ahşap bir tabutta kullanılan pigmentleri tanımlamak ve belgelemek için analitik bir yaklaşım kullanmışlardır. Çalışma aynı zamanda boyama teknikleri ve eserin durumu hakkında daha yoğun bir araştırma yapmayı amaçlamıştır. Numunelerin ince kesitlerinin bir optik ışık mikroskobu altında gözlemlenmesiyle tanımlamaları yapılmıştır. Görüntüleri alınan numunelerden tabut üzerindeki pigment tabakasının 3 katman (kaba tabaka, ince tabaka ve pigment tabakası) olduğu anlaşılmıştır. Burada kaba tabaka ahşap yüzeyindeki kusurları örtmek için kullanıldığı düşünülmüştür. Ayrıca pigment tabakalarının incelikleri de bu görüntüler ile hesaplanabilmıştır (Resim 5).



Abdrabou vd. (2017) çalışmalarında; Mısır'da keşfedilen ahşap dikili taşı incelemiştir. Ahşap dikili taş

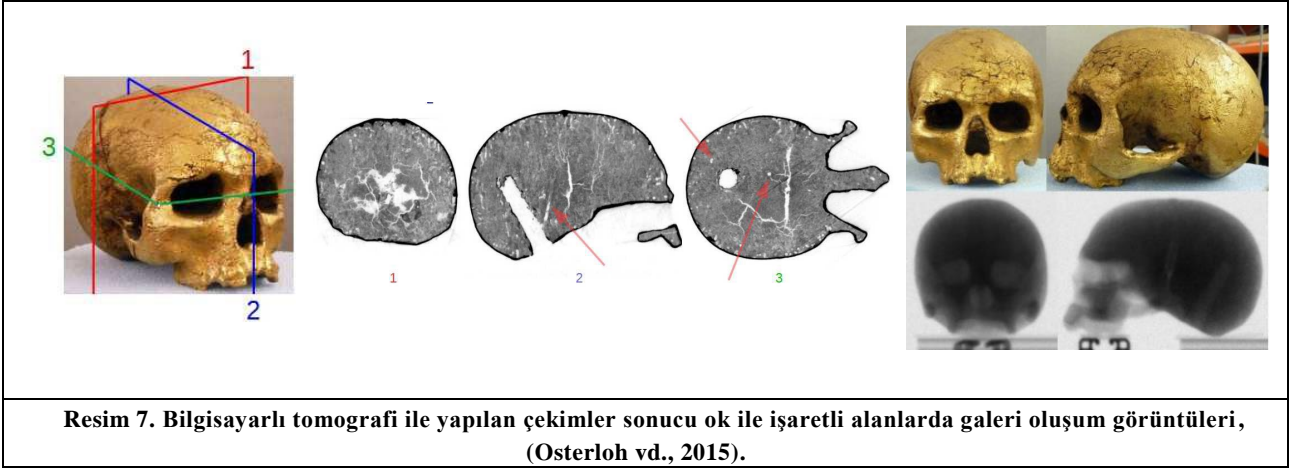
üzeri boyanmış bir alçı (gesso) tabakası ile kaplanmıştır. Bu çalışmanın odak noktası, multispektral görüntüleme-görünür yansıma (VIS), kızılötesi yansıma (IRR), görünür kaynaklı kızılötesi ışığa (VIL), görünür kaynaklı ultraviyole ışığa (UVL) ve ultraviyole yansıma (UVR) kombinasyonunu kullanmaktır. Kullanılan pigmentleri tanımlamak için de taşınabilir X-Işını floresans (pXRF) spektroskopisi kullanılmıştır. Yazarlar pigmentlerin yüzey dokusunu vurgulamak için yansıma dönüşüm görüntüleme (RTI) uygulaması da yapmışlardır. Ek olarak, VIL görüntüleme tekniği elde etmek için bir Dino-Lite dijital mikroskop (IR/UV) ile ahşabın türü de çalışmaya dâhil edilmiştir. Araştırma sonucunda Mısır mavisinden oluşan katman diğer katmanlardan tam olarak ayırt edilmiştir. Ahşap türü ise *Ficus sycomorus* L. (incir türü) olarak belirlenmiştir. RTI görüntüleme sayesinde mavi ve yeşil katmanların birden fazla kez üst üste uygulandığı görülmüştür. Bunlar fırçaların darbe yönleri teşhis edilerek elde edilen sonuçlardır (Resim 6). Ultraviyole (UV), görünür bölge (VIS) ve yakın infrared (NIR) spektral bölgelerde detaylı görüntülemesi ile bütüncül analiz sonuçları elde edildiği için multispektral görüntüleme sistemlerine (MSI) örnek bir çalışma olmuştur.



Resim 6. “The Application of multispectral imaging and reflectance transformation imaging to an ancient egyptian polychrome wooden stela” adlı makale için yapılan analiz görüntüleri.

Earl, vd. (2014) RTI analizi ile yaptıkları çalışmada; ahşap eserler üzerinde de gayet başarılı sonuçlar aldıklarını belirtmişlerdir. Bu çalışmalarında ıhlamur ağacına yapılmış bir Feyyum mumya portresi üzerindeki altın boyanın ve fırça izlerinin rahatlıkla izlendiğini belirtmişlerdir

Osterloh, vd. (2014) çalışmalarında; 1900'lerde, ağaç kurtları tarafından ağır hasara uğratılmış bir durumda bulunan üç yüzyıllık barok kitabeyi incelemişlerdir. Eserde yapıldığı dönemin restorasyon işlemlerinde tedavi amaçlı kullanılan katran özünü (karbolineum) rastlanmıştır. Bu madde günümüzde kanserojen olarak tanımlanmış olup, kokusu ve kaplaması ile boyaya nüfuz ettiği yüzeyde belirli noktalarda görsel olarak algılanabilmektedir. Bilgisayarlı tomografi ile görüntülenen eserde böcek istilasının oluşturduğu galeriler ve orta bölgedeki çatlaklar ortaya çıkartılmıştır. Altın renkli kaplama, kalın ve yoğun bir tabaka olarak farklı düzeylerde ortaya çıkarılmıştır (Resim 7).

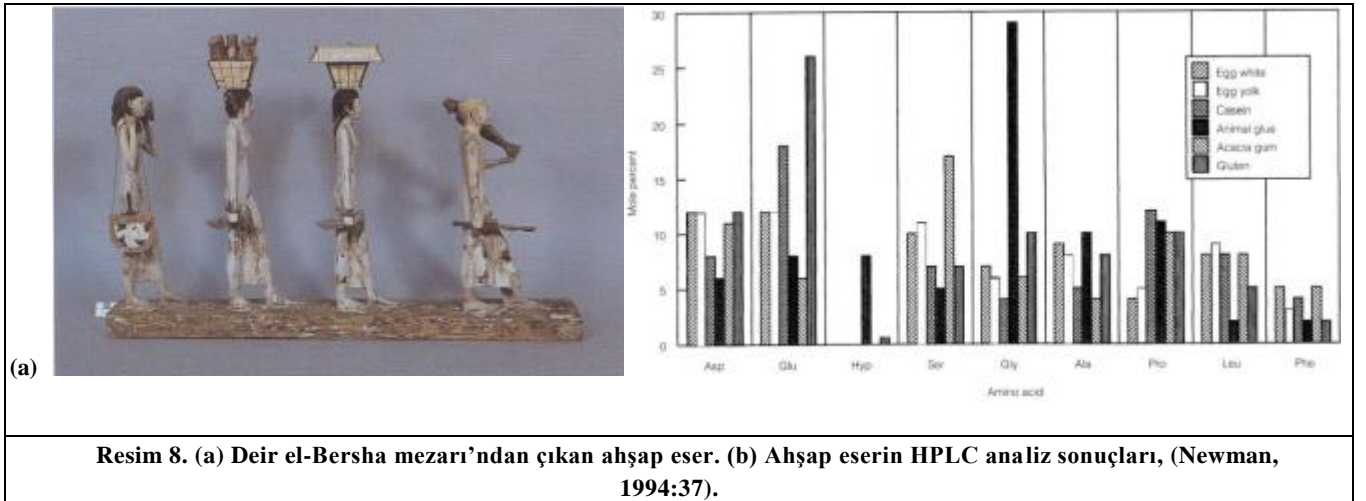


Resim 7. Bilgisayarlı tomografi ile yapılan çekimler sonucu ok ile işaretli alanlarda galeri oluşum görüntüleri, (Osterloh vd., 2015).

Narita vd. (2013) çalışmalarında; 70 yıldan uzun süredir Japonya’da bir üniversitenin kapısı olarak kullanılan ahşap eserin tür tayininde TCL analizini kullanmışlardır. Yapılan analiz sonucunda ahşabın Hinoki (*Chamaecyparid obtusa*) olduğu tespit edilmiştir.

Farklı alanlarda ve çeşitli yöntemlerle kullanılan kromatografinin en önemli, etkin ve yaygın kullanım alanına sahip olanı, Likit Kromatografi temeline dayanan yüksek performanslı sıvı kromatografisi (HPLC) yöntemidir (Eser, Dinçel, 2018:51). Test edilecek biyomolekülün uygun bir çözücünde çözünmesi, numunedeki bileşenlerin ayrımı, ayrılan bileşenlerin ve miktarlarının tayin edilmesi, kromatogramların değerlendirilmesi işlem basamaklarını içerir (Eser, Dinçel, 2018:53).

Newman (1994) çalışmasında; Boston, Museum of Fine Arts’da bulunan bir cenaze törenini temsil eden Mısır, Deir el-Bersha mezarı’nda çıkan bir boyalı ahşap eseri ele almıştır. Amino asitlerin analizi için HPLC’nin kullanılmasıyla, Mısır’daki Orta Krallık’ tan büyük bir grup ahşap figürün üzerindeki boyanın bağlayıcısının yapıstırıcıyla bağlandığı bulunmuştur. Yapılan analizler ile yaklaşık dört bin yıllık bağlayıcının amino asit profilinin, modern kolajen yapıdan önemli ölçüde farklı olmadığı gözler önüne serilmiştir (Resim 8).

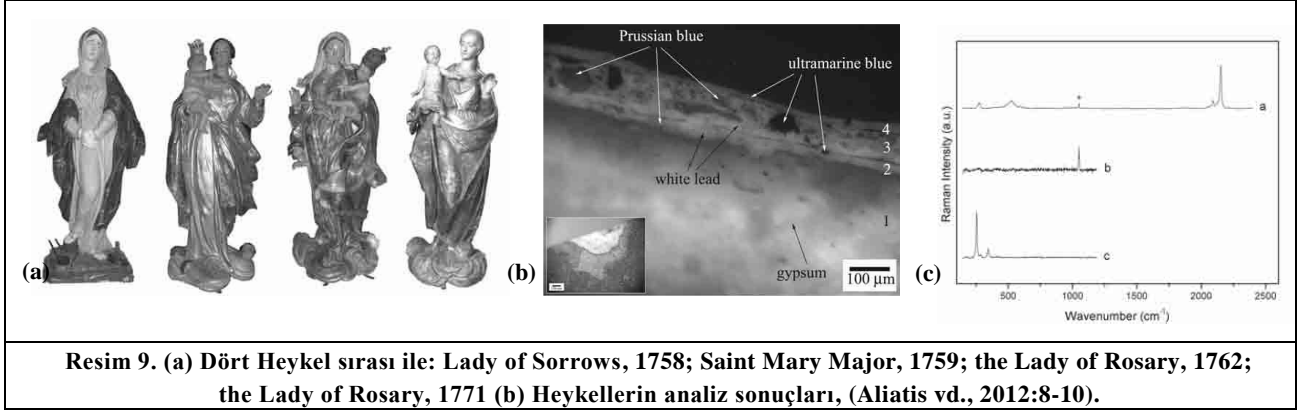


Resim 8. (a) Deir el-Bersha mezarı’ndan çıkan ahşap eser. (b) Ahşap eserin HPLC analiz sonuçları, (Newman, 1994:37).

Raman tekniği bir titreşim spektroskopisidir ve malzemelerin titreşim modlarını meydana çıkarır. Raman fenomeni, ışık saçılımı sürecine dayanır: Numune, UV görünür bölgede (ν_0 frekanslı) yoğun lazer ışınlarına tabii tutulur ve saçılan ışık gözlemlenir (Carcione, 2018:100).

Aliatis vd. (2012) çalışmalarında; İtalya’da çalışan Flaman bir heykeltıraş olan Jan Geernaert’in (1704-1777) dört adet renkli ahşap heykelinin mikro-Raman analizlerini yapmışlardır. Üçünde bebek İsa bulunan Meryem Ana’yı temsil eden heykeller 1750-1770 döneminde ve tamamı kavak ağacından yapılmıştır. Araştırmada mikro-Raman yönteminin seçilmesinin amacı orijinal pigmentleri tanımlamaktır. Tüm heykeller ahşap, alçı ve hayvan tutkalı ile yapılmış bir zeminle kaplanmıştır. Orijinal resmedilmiş kısım ve sonradan restore edilmiş kısımlardaki tüm pigment analizleri yapılabilmektedir.

Pigmentler beyaz “*imprimitura*” adı verilen tabakaya yayılmışlardır. Çalışmada özellikle Meryem Ana’nın üzerindeki mavi renkteki örtüye odaklanılmıştır. Yeniden boyanmış dış katmanlarda, 1828’de veya sonrasında ulaşılabilir doğal ve değerli *lapis lazuli*’ye alternatif olan sentetik bir pigment olan ultramarin mavisi ile Prusya mavisi heksasiyanoferrat bulunmuştur. Heykellerin bir tanesinden 1930-35’ten sonra restorasyon işlemi yapıldığını doğrulayan *ftalosiyanın mavisine* rastlamışlardır. Orijinal ten renkleri; beyaz kurşun ve cinnabar (zinober) (HgS) ile elde edilirken yeniden boyanan tabakalar; krom sarısı (PbCrO₄, 1809’da sentezlenmiştir), çinko sarısı (ZnCrO₄, 1809), kırmızı kurşun (Pb₃O₄) karıştırılarak yapılmış, ultramarin mavisi, zinober, hematit (Fe₂O₃), götit (α -FeOOH), kalsit (CaCO₃) ve beyaz kurşun ile oluşturulmuşlardır (Resim 9).



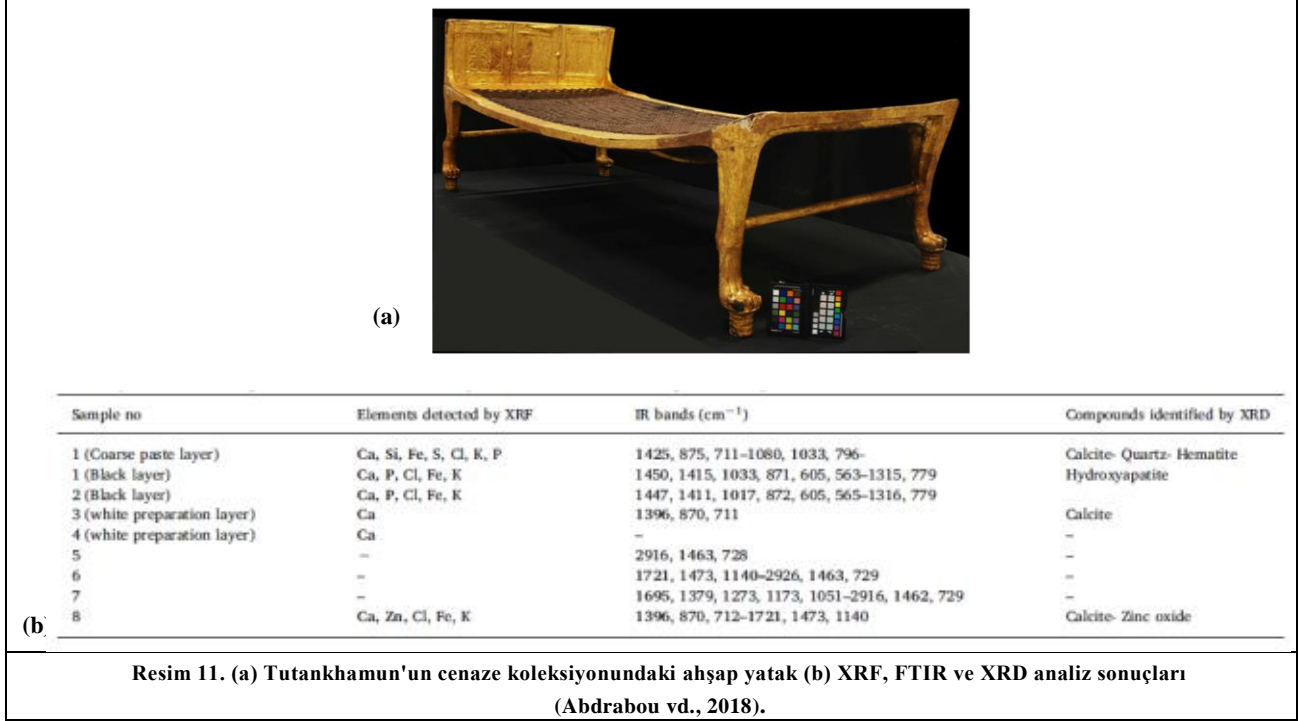
Temelde kızılötesi ışığın incelenen madde tarafından absorpsiyonuna dayanan IR (Infrared absorpsiyonu) oldukça basit bir yöntem olup gerek kil mineralojisinde ve gerekse de toprak biliminde yaygın olarak kullanılmaktadır. IR spektrumu kimyasal bileşimi izomorf yer değişimlerine ve kristaliniteye hassastır ve kil mineralinin tanımlanması yanında yüzey özellikleri ve mineralin ortamındaki tepkimeler hakkında da önemli bilgiler verir (Işık, 2018:723).

Traor'e vd. (2015) çalışmalarında; iki arkeolojik odun numunesini FTIR analizi ve diğer destek analizler ile incelemişlerdir. Bu arkeolojik parçalardan biri İspanya'nın kuzeybatısındaki Ribadeo Körfezi'ndeki bir gemi enkazının diğeri ise İspanya'nın merkezindeki Segovia Katedrali'ne ait ahşap numunelerdir. Alınan ahşap numuneler içerisinde selüloz, hemiselüloz ve lignin içeriklerinin farklılıkları gözlemlenmiştir. Katedralden ele geçen ahşapta daha yüksek karbonhidrat içeriği, gemi enkazında daha fazla lignin gözlemlenmiştir. Bu değişikliklerin sebebi olarak farklı iki tür (çam ve meşe) ahşabın olmasından kaynaklandığını belirtmişlerdir. Ancak birkaç yüzyıl boyunca maruz kaldıkları farklı ortamlar nedeniyle ahşap bozulmalarının da farklılıklar yarattıklarını belirtmişlerdir. Sonuç olarak çok değişkenli istatistiklerle birlikte; ağaç kimyası hakkında anlamlı bilgilere ulaşılmasının ve analiz edilen arkeolojik odun içindeki ligninin korunma durumunun belirlenmesinde FTIR analizinin önemli olduğunu vurgulamışlardır.

İkincil iyon kütle spektroskopisi (secondary ion mass spectroscopy, SIMS), numuneleri birkaç keV enerjili odaklanmış birincil iyon ışını ile püskürtülüp, numunelerin yüzeyinden yayılan ikincil iyonları analiz ederek katı yüzeyler hakkında elementel ve moleküler bilgi elde edilmesini sağlayan çok hassas yüzey analiz tekniğidir. Yüzeyden yayılan ikincil iyonlar uçuş zamanlı kütle spektrometresiyle analiz edilir. Yüksek vakum ortamında çalışan ikincil iyon kütle spektroskopisi (secondary ion mass spectroscopy, SIMS), katılarda birkaç mikrometre derinliğe kadar olan element, izotop ve moleküllerin analiz edilmesinde kullanılır. Bu teknikte, iyon kaynaklarından elde edilen birkaç kilo elektrovolt enerjili oksijen (O) veya sezyum (Cs) iyonları uygun voltaj altında hızlandırılarak, araştırılacak örnek yüzeyine püskürtülmek üzere odaklanmış bir iyon demeti oluştururlar. Bu birincil iyon demetinin örnek yüzeyine çarpmasıyla yüzeyden sıçratılan ikincil iyonlar, kütlelerine dolayısıyla detektöre varış sürelerine göre (ağır kütleliler daha yavaş yol alırlar) ToFSIMS’de analiz edilirler (ODTÜ, MERLAB Tanıtım Kataloğu, s.45).

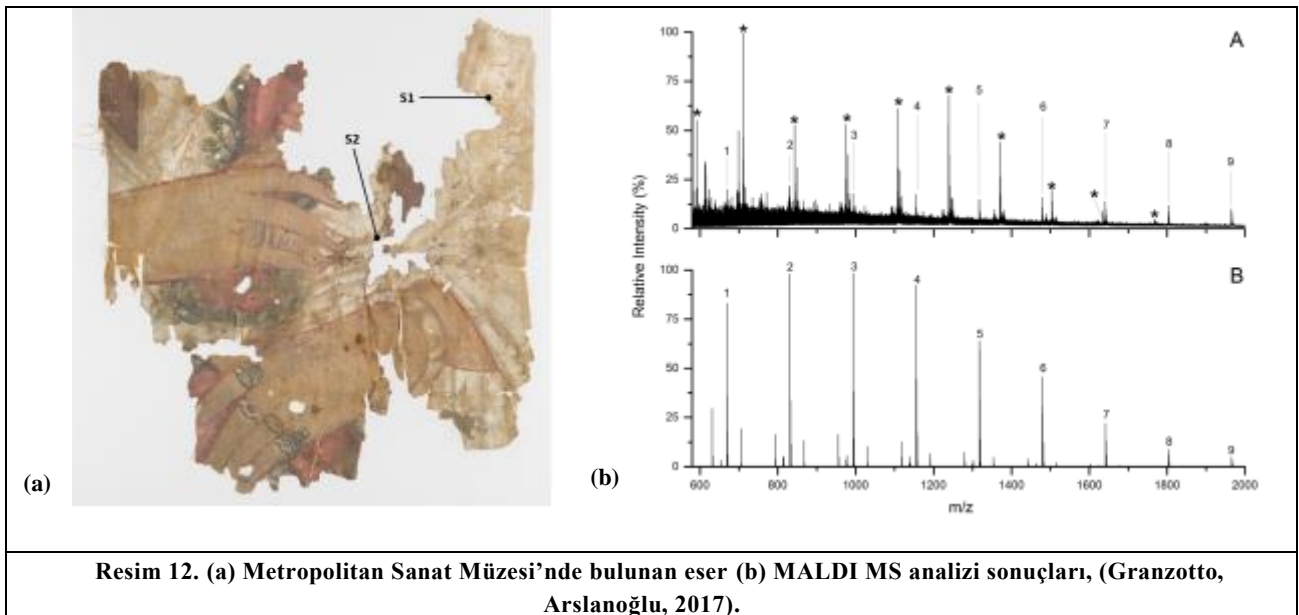
Kaori vd. (2008) çalışmalarında; rengi değişmiş ağaçlardaki görsel olarak ayırt edilemeyen öz odun ve diri odunları seçmişlerdir. Ahşap eserler Horyuji Tapınağı'ndan elde edilen antik Hinoki ahşaplarıdır. Normalde ağaç gövdelerinin enine kesitlerinde renkle tanınan diri odun ve öz odun arasında ayırım yapmak, dendrokronolojik tarihlende ve dayanıklılık gibi odun niteliklerinin değerlendirilmesinde önemlidir.

hematit karışımı olduğu kanıtlanmıştır. Organik bağlayıcı, protein bazlı bir materyalden, büyük olasılıkla hayvan tutkalından oluştuğu belirtilmiştir. Yapılan analizlerin gelecekte bir koruma planı uygularken dikkate alınması gereken geçmiş tedavi müdahaleleri sırasında eklenen orijinal malzemeler ilgili ayrıntılı bilgiler vermesi açısından önemli olduğu vurgulanmıştır (Resim 11).



MALDI yöntemi ilk defa Karas, Bachmann ve Hillenkamp tarafından alanin aminoasidinin moleküler iyonunun oluşumuna triptofan aminoasidinin katkısını göstermek amacı ile 1985 yılında kullanılmıştır (Işık, 2018:718).

Granzotto ve Arslanoğlu (2017) çalışmalarında; MS 2-3. yüzyıla tarihlendirilen Fayyum mumya portresi üzerinde çalışmışlardır. MALDI-MS yönteminin kullanıldığı bu analitik çalışmada hassas sonuçlar alınmıştır. Bu yöntemin çok küçük boyutta numune ile sadece bitki esaslı yapıştırıcının varlığı değil farklı tür kaynaklarının ayırt edilmesine de izin verdiği belirtilmiştir. Araştırma ile *Acacia Senegal* türünden yapılmış bir tutkal kullanıldığı bilgisine ulaşılmıştır (Resim 12).



SONUÇ

Ahşap gerek tek başına gerekse metal, taş gibi nesnelere ile kombinasyonu ile birlikte insanoğlunun varoluşundan itibaren onun hayatında olan bir maddedir. İnsanoğlu yaşam koşullarını ahşapla uyumlu bir ilişki içinde modern günlere taşımıştır. Bu uyumu ana hatları ile görebileceğimiz taşınmaz ahşap eserleri; binalar, yapılar, taşınır ahşap eserler ise; mobilyalar, ev gereçleri, müzik aletleri gibi eserler oluşturur. Bu eserlere ek olarak arkeolojik alanlardan (gömü/sualtı) ya da kazılardan çıkan eserlerde dahil olmaktadır.

Kültür varlıklarımızın büyük bir çoğunluğunu, yaşanan toplulukların kültürünü, ideallerini, sembollerini yansıtan mesleki, teknik eserler, yaratıcı faaliyetler ve sanatsal ürünlerinin büyük bir kısmını ahşap eserler oluşturmaktadır. Bu eserler ile geçmiş dönem insan faaliyetlerinin teknolojik ve sosyolojik yönleri, incelenerek anlaşılabilir. Anlamlı ve doğru bir ahşap eser incelemesi için doğa bilimleri, beşeri bilimler ve sanattan oluşan bütüncül bir yaklaşıma ihtiyaç vardır. Bu yüzden de insan yaşamı ve kültürü hakkında bilgi veren ve gelecek için korunmaya değer görülen her türlü ahşap eser için odunun yapısını bilmek de oldukça önemlidir.

Ahşabı tanımlamak için seçilecek tahribatlı ya da tahribatsız yöntemler eserden ne tür bir bilgi alınmasına yönelik hedeflere göre seçilmelidir. Sonuçların kesinliği, güvenilirliği ve yeniden teyit edilebilirliği önem arz ettiği için esere uygun olan birden fazla analiz teknikleri ile desteklenerek ortaya konulmalıdır. Analiz teknikleri ile kayıt altına alınan bilgiler gelecekte yapılacak araştırmalarda karşılaştırma olanağı sağlayacaktır. Böylece koruma planları için izlenecek yol haritası daha kalıcı olarak çizilebilir.

Araştırma sonucunda ahşap eserlerin tanımlanmasında kullanılan analiz yöntemlerinin pigment kökeni bulmada, yaş tayinlerinin hesaplanmasında, ahşap tür tayinlerinde, ahşabın bozulma etkeni ve boyutunun belirlenmesinde ve tüm bu sonuçların belgeleme açısından önemi ve gerekli olduğu söylenebilmektedir. Ayrıca eser tanımlama işlemlerinin bir disiplinler arası çalışma gerektirdiği araştırmada adı geçen çalışmaların çeşitliliğinden de anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abdrabou, A., Abdallah, M., Kamal, H.M. (2017). Scientific Investigation By Technical Photography, OM, ESEM, XRF, XRD And FTIR Of an Ancient Egyptian Polychrome Wooden Coffin, *Conservar Patrimônio*, 26: 51-63.
- Abdrabou, A., Abdallah, M., Kamal, H. M. (2017a). The Application Of Multispectral Imaging And Reflectance Transformation Imaging To An Ancient Egyptian Polychrome Wooden Stela, *The 18th Triennial Conference of the International Council of Museums Committee for Conservation*, Kopenhag.
- Abdrabou, A., Hadidi, N.E., Hamed, S. and Abdallah, M. (2018). Multidisciplinary Approach For The Investigation And Analysis Of A Gilded Wooden Bed of King Tutankhamun, *Journal of Archaeological Science: Reports*, 21: 553-564.
- Akbulut, S., Özkan, Z. C., (2004). Dendrokronolojik Çalışmalarda Ağaçların Seçimi ve Yıllık Halka Ölçümleri, *Kafkas Üniversitesi, Artvin Orman Fakültesi Dergisi*, 84-88.
- Akkemik, Ü., Köse, N. (2010). Tokat İli ve Çevresinde Bulunan Bazı Tarihi Yapıların Dendrokronoloji Yöntemleriyle Tarihlendirilmesi, *Journal of the Faculty of Forestry, Istanbul University*, 60 (2): 7-16.
- Aliatis, I., Bersani, D., Lottici, P.P., Marino, I.G. (2012). Raman Analysis On 18th Century Painted Wooden Statues. *ArcheoSciences*, 36: 7-13.
- Bozkurt, Y., Erdin, N., (2011). *Ağaç Teknolojisi*. İstanbul Üniversitesi, Orman Fakültesi, İstanbul.
- Carcione, R. (2018). Raman Spektroskopisi, Ersöz, M., Sulak, M., Bersani, M., Işıtan, A., Balaban, M., Yakar Z., Ünlü, G.C., ve Onar, V., (Ed.), *Nanoteknoloji 2-Karakterizasyon ve Uygulamalar* (s.100-111) içinde, Denizli: Bilal Ofset Basım-Yayın ve Matbaacılık.
- Corbinau, P., Macchioni, N. (2015). Connaître, Reconnaître Et Nommer Le Bois, Hugues Jaquet, (Ed.) *Savoir et faire: Le bois*. Fransa: Actes Sud.
- Doménech-Carbó, M.T., Osete-Cortina, L. (2016). Another Beauty Of Analytical Chemistry: Chemical Analysis Of Inorganic Pigments Of Art And Archaeological Objects, *ChemTexts*, 2:14.
- Dönmez, İ. E., Dönmez, I. (2013). Ağaç Kabuğunun Yapısı ve Yararlanma İmkânları, *SDÜ Orman Fakültesi Dergisi*, 14: 156-162.
- Earl, G., Basford Philip, J., Bischoff, A. S., Bowman, A., Crowther, C., Dahl, J., Hodgson, M., Martinez, K., Isaksen, L., Pagi, H., Piquette, K. E., & Kotoula, E. (2011). Reflectance Transformation Imaging Systems For Ancient Documentary Artefacts, In *EVA London 2011: Electronic Visualisation and the Arts* BCS, The Chartered Institute for IT.
- Erkan, N. (2002). Dendrokronoloji ve Türkiye İçin Önemi, *Batı Akdeniz Ormancılık Araştırma Müdürlüğü Dergisi*, 2: 41-54.
- Eser, B, Sepici Dinçel, A. (2018). Kromatografiye Giriş, Yüksek Performanslı Sıvı Kromatografi Kullanımında Basit İpuçları, *Journal of Health Services and Education*, 2 (2): 51-57.
- Eyüpoğlu, Ş., (2010). *Doğu Karadeniz Bölgesinde Yaygın Olarak Bulunan Meşe Türlerinin (Quercus Ssp) Kimyasal Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Bartın Üniversitesi.
- Florian, M-L.E. (1990). Scope and History Of Archaeological Wood, Roger M. Rowell (Ed.), R. James Barbour (Ed.), *Archaeological Wood Properties Chemistry, and Preservation*. (s.3-32) Washington DC, American Chemical Society.
- Granzotto, C., Arslanoğlu, J. (2017). Revealing The Binding Medium of A Roman Egyptian Painted Mummy Shroud, *Journal of Cultural Heritage*, 27: 170-174.
- Işık, İ. (2018). Karakterizasyon ve Tarihlendirme Çalışmalarının Arkeometrik Yöntemlerle İncelenmesi, *CEDRUS The Journal of MCRI*, 6: 713-736.
- Kantoğlu, Ö. (2019). Kültürel Varlık İçin Analiz Metodolojisi, *Nükleer ve Analitik Tekniklerle Kültürel Varlıkların Tanımlanması ve radyasyon Teknolojisiyle Korunması*, Türkiye Atom Enerjisi Kurumu.
- Kaori, S., Takumi, M., Takanori, I., Yasuyuki, M., Kazuhiko, F. (2008). Discriminating The İndistinguishable Sapwood From Heartwood İn Discolored Ancient Wood By Direct Molecular Mapping Of Specific Extractives Using Time-Of-Flight Secondary İon Mass Spectrometry, *Analytical Chemistry*, 80(5): 1552-1557.
- Kara, O., Erdal, H., Çelik, H.H. (2017). Bazı Tahribatsız Test Yöntemleri: Karşılaştırmalı Bir Derleme Çalışması, *Marmara Fen Bilimleri Dergisi*. 3: 82-93.
- Kaya, N. (2019). Benzen Sentezi Yöntemi İle C-14 Tarihlendirme, *Nükleer ve Analitik Tekniklerle Kültürel Varlıkların Tanımlanması ve radyasyon Teknolojisiyle Korunması*, Türkiye Atom Enerjisi Kurumu.
- Kovalyukh, N., Van der Plicht, J., Possnert, G., Skripkin, V., Chlenova, L. (2001). Dating of Ancient Icons From Kiev Art Collections, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu. (23/7/1983). *Resmi Gazete*. Sayı: 18113.
- Le Pape, L. (2018). Application of EPR in Studies of Archaeological Samples, G. A. Webb (ed.), *Modern Magnetic Resonance* (s. 305-329). Springer International Publishing AG.

Orta Doğu Teknik Üniversitesi, *Merkez Laboratuvarı Tanıtım Kitabı*.

Osterloh, K., Bellon, C., Hohendorf, S., Kolkooi, S., Wrobel, N., Nusser, A., Tittelmeier, K. (2015). Computed Tomography with X-rays and Fast Neutrons For Restoration Of Wooden Artwork, *Physics Procedia*. 69: 472–477.

Özdemir, C. *Ahşap Malzeme Teknolojisi*, [PDF belgesi], Ormancılık ve Orman Ürünleri Programı Ders Notları.

Narita, H., Ando, N., Kuga, S. (2013). Simple Identification of Weathered Wood of *Chamaecyparis Obtusa* Var, *Formosana*, *Mokuzai Gakkaishi*, 59(4): 203–210.

Sevinç, V., Akyol, A. A., Erşen, D. (2015). *Anadolu Madencilik Tarihi Çanakkale-Lapseki Bölgesi Ahşap Merdiven ve Murç Buluntularının Belgeleme ve Malzeme Çalışmaları*, Mayıs, 31. Arkeometri Sonuçları Toplantısı, Erzurum.

Timar, M.C., Gurau, L., Porojan, M., ve Beldean, E. (2013). Microscopic Identification Of Wood Species- An Important Step In Furniture Conservation, *European Journal of Science and Theology*, 9 (4): 243-252. omassetti, M., Campanella, L., Tomellini, R. (1990). Thermogravimetric Analysis Of Ancient And Fresh Woods, *Thermochim Acta*. 170: 51–65.

Traor'e, M., Kaal, J., Cortizas, A.M. (2015). Application of FTIR Spectroscopy To The Characterization Of Archaeological Wood, *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*.

Triantafyllou, M., Papachristodoulou, P., Pournou, A. (2010) Wet Charred Wood: A Preliminary Study Of The Material And Its Conservation Treatments, *Journal of Archaeological Science*, 37 (9): 2277-2283.

Wałach, D., Jaskowska-Lemańska, J., Dybeł, P. (2015). The Impact Of Moisture Content Of Wood On The Results Of Non-Destructive Tests, *Annals Of Warsaw University of Life Sciences*, 66: 448-454.

Yıldırım Altun, C. (2020). Ahşap Eserlerin Kullanım Alanlarının Sınıflandırılması, *Akademik Sanat Dergisi*, 10: 1-18.

DERİ ESERLERDE ÖNLEYİCİ KORUMA

Preventive Conservation in Leather Artifacts

Nadide ÇINAR¹

ÖZET

Deri, tarih öncesi dönemlerden itibaren insanın farklı ihtiyaçlarına hizmet eden önemli bir malzemedir. Deri ve kürkler, örtünme ve barınma amacıyla pek çok eşyanın yapımında ana malzeme olarak kullanılmıştır. Mobilya, kutu, sandık vb. gibi ürünlerde ise deriden kaplama malzemesi olarak yararlanılmıştır. Günlük yaşamda kullanılan çeşitli eşyaların yanı sıra süslemeleriyle de dikkat çeken tarihi ve kültürel değeri olan çok sayıda deriden üretilmiş eser bulunmaktadır. Bu eserlerin bir kısmı müze ve özel koleksiyonlarda sergilenmekte diğer kısmı ise depolarda muhafaza edilmektedir. Deri organik yapısı nedeniyle elde edildiği andan itibaren bozulma eğilimindedir ve bu nedenle de korunması zor bir malzemedir. Deri eserler mevcut korunmuşluk durumlarına göre aktif veya pasif konservasyon yöntemleriyle korunmaktadır. Bu çalışmada deri eserlerde önleyici koruma yöntem ve teknikleri araştırılmıştır. Çalışmanın amacı, deri eserlerde risk oluşturan unsurların tespit edilerek koruma ilkeleri çerçevesinde yapılan önleyici koruma uygulamalarının belirlenmesidir. Önleyici koruma, koleksiyonların-eserlerin yönetimi, depolanması, kullanımı, taşınması veya sergilenmesi için güvenlik koşullarını ele alan pratik önlemler olarak tanımlanmaktadır. Kültürel nesnelerin doğal veya süreçsel, ortama bağlı bozulmasını geciktirmeyi amaçlayan uygulamalı bir koruma şeklidir. Kültürel ve tarihsel bir nesnenin korunmuşluk durumunu etkilemeden, bozulmasını önleyerek veya yavaşlatarak eserlerin uzun vadeli korunmasına hizmet etmektedir. İklim, ışık, kirleticiler, malzemenin emisyonları, zararlılar üzerindeki kontrol, güvenlik konseptlerinin (hırsızlık / yangın) oluşturulması, afet planlaması, risk değerlendirmesi, vitrinler ve depolar, eserlerin düzenli bakımları bu kapsamda değerlendirilmektedir. Bu nedenle önleyici koruma tüm restorasyon alanlarını etkileyen disiplinler arası bir çalışmadır.

Anahtar Kelimeler: Önleyici koruma, deri, eser, bozulma.

ABSTRACT

Leather is an important material that has served different needs of human beings since prehistoric times. Leather and furs were used as the main material in the construction of many items for covering and sheltering purposes. Furniture, boxes, chests, etc. In such products, leather was used as a coating material. In addition to various items used in daily life, there are many leather artifacts with the historical and cultural value that attract attention with their ornaments. Some of these works are exhibited in museums and private collections, while the other parts are kept in warehouses. Due to its organic nature, leather tends to deteriorate from the moment it is obtained and therefore it is a material that is difficult to protect. Leatherworks are protected by active or passive conservation methods, depending on their current conservation status. In this study, preventive conservation methods and techniques in leather works were investigated. The aim of the study is to determine the risk factors in leather works and to determine the preventive conservation practices within the framework of the conservation principles. Preventive preservation is defined as practical measures addressing security requirements for the management, storage, use, transportation, or display of collections-artifacts. It is a practical form of preservation aimed at delaying the natural or depending on time and place deterioration of cultural objects. It serves the long-term conservation of artifacts by preventing or slowing down the deterioration of a cultural and historical object without affecting its preservation status. Microclimate, light, pollutants, emissions of material, control over pests, creation of security concepts (theft / fire), disaster planning, risk assessment, showcases and warehouses, regular maintenance of the works are evaluated within this scope. Therefore, preventive conservation is an interdisciplinary study that affects all restoration areas.

Keywords: Preventive conservation, leather, artifact, deterioration.

1. ORCID: 0000-0003-1177-5293

1. Doktorant, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma Anabilim Dalı, nadidecinar92@gmail.com

Bu çalışma; 24-25 Haziran 2020 tarihleri arasında gerçekleştirilen Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları Sempozyumu'nda (GEBSİS) sunulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

Conservation concept; It covers all procedures for preserving the original qualities of a work. Methods supported by research and education; It includes examination, documentation, treatment and preventive care. The relationship between new ideas and traditional practices in this field is effective in determining approaches to cultural heritage. In recent years, the importance of preventive conservation without active intervention has been increasing. As accepted by the international conservation principles, today the conservation of the work is based on minimal intervention, even repair intervention at once, if possible. Confederation of European Conservator - Restorers' Associations (E.C.C.O.) indicates for conservators that "Before any physical intervention on the cultural property, the conservator-restorer should take into account all elements of preventive conservation and should interfere" (Professional Principles 2, Article 8). The priority and importance of preventive conservation has been emphasized in the principles that have survived until today, and ethical principles and implementation principles have been determined.

Prevention is considered to be more valuable than treatment in the modern prevention approach that adopts holism. It is thought that protecting the object in the long term is a more effective way to restore the damage, rather than intervene to deal with the deterioration that has occurred. In the conservation of a historical artifact, issues such as light, temperature, relative humidity, mold, storage, display, safe shipping and packaging, such as how to handle, control and prevent general maintenance of collections are considered within the scope of preventive conservation. In preventive conservation, it is aimed to control the factors that may cause the work to be damaged and destroyed and / or to prevent their occurrence. Guidelines for risk assessment, periodic maintenance and use are developed, appropriate environmental conditions are established for storage and display, and procedures are prepared for packaging and transportation.

There are many leather works that are cultural heritage. Leather is an organic material obtained from the dermis layer of various animal hides and consists entirely of collagen fibers. Microscopic scale skin; It consists of collagen fibers arranged in large, long, wavy bundles. The fiber and fiber bundles are interwoven with a random mesh that gives the skin its characteristic strength, elasticity and elasticity. There are a wide variety of leathers with different qualities and properties. These differences are due to the type of animal from which the leather is obtained, the processing and tanning method used to make leather or fur. Skin; Due to its natural structure, it is faced with the risk of wear and deterioration over time with the effect of use and environmental conditions. Physical and chemical changes occur in aging skin. Any change in the original structure of the material is defined as deterioration. It is possible to slow down the current degradation process of the skin and to keep its condition stable. First of all, in order to determine the source and cause of deterioration, it is necessary to know which techniques and materials are produced. Identifying the material in every aspect is an important and necessary situation in deciding the correct conservation method, as it will provide the correct diagnosis of the causes of deterioration.

The basic care approach for all collections is based on deterioration factors that emphasize the levels of sensitivity of the artifacts to various risks and different levels of control. In conservation science, theoretical, practical and technical researches are carried out and case studies are examined to reduce the risks. In order to predict possible damage to the leather, the sensitive elements of the skin can be explained with various examples. Leather and furs are flammable materials and the majority of leather is severely damaged by direct contact with water. In the environment where the leather artifacts are present, unsuitable relative humidity (RH) causes mold growth, as well as exposure to high light levels and especially high UV levels, photochemical deterioration in the collagen leather structure in the long term. This causes the leather to physically weaken and become brittle. Temperature has a great influence on relative humidity (RH). The leather and furs react physically by losing their internal moisture, causing shrinkage and possibly tearing if the leather is stretched. It is seen that all leather are chemically degraded at room temperature to some extent, and their collagen structures are degraded by oxidation or hydrolysis.

In a preventive conservation methodology, understanding the factors that cause leather deterioration is a critical element in determining the necessary measures to be taken. For this reason, various measures are taken to protect the works in order to prevent or delay the destruction of the original structure. As in many historical artifacts, these include all the methods planned and applied in regulating environmental conditions, storage and display conditions, transportation, use, pest control, continuous-periodic maintenance.

GİRİŞ

Koruma kavramı; bir eserin özgün niteliklerinin korunmasına yönelik uygulanan tüm işlemleri kapsamaktadır. Araştırma ve eğitim ile desteklenen uygulamalar; inceleme (examination), belgeleme (documentation), tedavi (treatment) ve önleyici bakımı (preventive care) içermektedir. Bu alanda gelişen yeni fikirler ve geleneksel uygulamalar arasındaki ilişki, kültürel mirasa yönelik yaklaşımların belirlenmesinde etkili olmaktadır. Son yıllarda, esere aktif olarak müdahale etmeden uygulanan önleyici korumanın önemi giderek artmaktadır. Uluslararası koruma ilkelerinde kabul edildiği üzere günümüzde eserin korunmasında en az müdahale hatta mümkünse tek seferde onarım müdahalesi esas alınmaktadır. Avrupa Konservatör-Restoratör Dernekleri Konfederasyonu (E.C.C.O. - European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations) Mesleki İlkeler 2, Madde 8'de "Kültür varlığı üzerinde herhangi fiziksel bir müdahalede bulunmadan önce konservatör-restoratör önleyici korumanın bütün unsurlarını göz önünde bulundurmalı ve esere sadece gerektiği kadar müdahale etmelidir" şartını ortaya koymaktadır. Günümüze kadar gelmiş ilkelerde önleyici korumanın önceliği ve önemi vurgulanmış, etik ilkeleri ve uygulama prensipleri belirlenmiştir. Bütünselliği benimseyen modern koruma yaklaşımında önlem almanın tedaviden daha değerli olduğu kabul edilmektedir. Hasarı onarmak, meydana gelen bozulmalarla başa çıkmak için müdahale yerine, nesneyi uzun vadede korumanın daha etkili bir yol olduğu düşünülmektedir. Tarihi bir eserin korunmasında ışık, sıcaklık, bağıl nem, küf, depolama, sergileme, güvenli sevkiyat ve ambalajlamanın nasıl ele alınacağı, nasıl kontrol edileceği ve nasıl önleneceği gibi, koleksiyonların genel bakımını içeren konular önleyici koruma kapsamında değerlendirilmektedir. Önleyici korumada, eserin bozulmasına ve tahrip olmasına yol açabilecek etkenlerin kontrol altına alınması ve/veya oluşmalarının engellenmesi amaçlanır. Risk değerlendirmesi, periyodik bakım ve kullanım için kılavuzlar geliştirilir, depolama ve sergileme için uygun çevresel koşullar oluşturulur, paketleme ve taşıma için prosedürler hazırlanır.

Deri, çeşitli hayvan postlarının dermis tabakasından elde edilen ve tamamen kolajen liflerinden oluşan organik bir malzemedir. Farklı nitelik ve özelliklere sahip çok çeşitli deriler vardır. Bu farklılıklar, derilerin elde edildiği hayvan türünden, deri veya kürk yapmak için kullanılan işleme ve tabaklama yönteminden kaynaklanmaktadır. Deri; doğal yapısı gereği, kullanım ve çevre koşullarının da etkisiyle zaman içerisinde yıpranma-bozulma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Yaşlanan deride fiziksel ve kimyasal değişiklikler meydana gelir. Bu değişimler bozulma olarak nitelendirilir. Derinin bozulma sürecini yavaşlatmak ve durumunu stabil tutabilmek çoğu zaman mümkündür. Öncelikle bozulmanın kaynağının ve nedeninin tespit edilerek risk oluşturan faktörleri önlemek gerekmektedir. Nitekim koleksiyonlar için temel bakım yaklaşımı, eserlerin çeşitli risklere duyarlılık seviyelerini ve farklı kontrol düzeylerini vurgulayan bozulma etkenlerine dayanmaktadır. Deride olası hasarların öngörülebilmesi için derinin hassas olduğu unsurlar belirlenmelidir. Örneğin; deri ve kürkler yanıcı malzemelerdir, derilerin çoğunluğu suyla doğrudan temas halinde büyük hasar görmektedir. Deri eserlerin bulunduğu ortamda uygun olmayan bağıl nem (RH) küf oluşumuna, ayrıca yüksek ışık seviyelerine ve özellikle yüksek UV seviyelerine maruz kalma, uzun vadede kolajen deri yapısında fotokimyasal bozulmaya sebep olur. Bu derilerin fiziksel olarak zayıflamasına ve gevrekleşmesine neden olur. Sıcaklığın, bağıl nem (RH) üzerinde büyük etkisi bulunmaktadır. Deriler iç nemlerini kaybederek fiziksel olarak reaksiyona girer, büzölmeye ve deri gerginse muhtemelen yırtılmaya yol açar. Tüm derilerin bir dereceye kadar olan oda sıcaklığında kimyasal olarak bozulduğu, kolajen yapılarının oksidasyon veya hidroliz ile bozulduğu görülmektedir. Burada açıklanan bazı bozulma faktörlerinin, alınacak olan uygun tedbirlerle önlenilebileceği görülmektedir.

Önleyici koruma metodolojisinde, deride bozulmaya neden olan etkenlerin anlaşılması, alınması gerekli önlemlerin belirlenmesinde kritik unsurdur. Bu nedenle eserlerin korunmasında, özgün yapının bozulmasını engellemek veya geciktirmek amacıyla çeşitli önlemler alınmaktadır. Bunlar pek çok tarihi eserde olduğu gibi çevresel koşulların düzenlenmesi, depolama ve sergileme şartları, taşıma, kullanma, zararlı organizma denetimi, sürekli-periyodik bakımın sağlanması konularında planlanan ve uygulanan yöntemlerin tamamını kapsamaktadır.

1. Derinin Yapısı ve Özellikleri

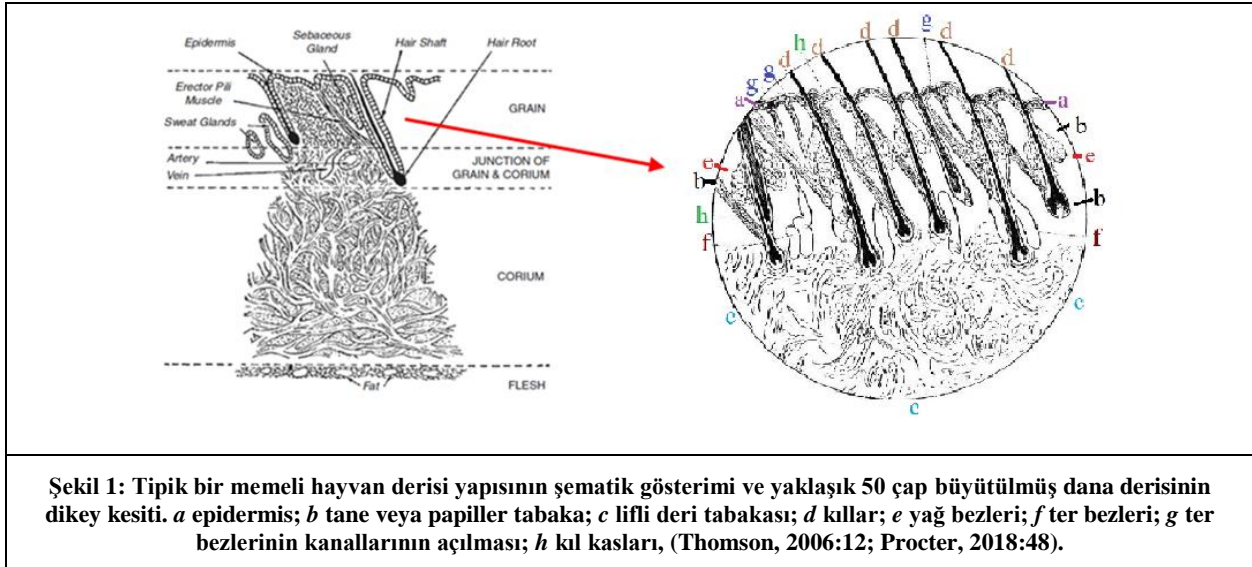
Deri, herhangi bir canlının derisinden çeşitli yöntemler kullanılarak üretilmiş doğal bir üründür (Dirksen, 1997). Hayvan postlarının dermis tabakasından elde edilen deri; yapısı, dokusu, kimyasal bileşimi vb. tüm özellikleri kendine has olan doğal bir üründür (Toptaş, 1993:3). Biyolojik açıdan vücudu bütünüyle sararak onu dış etkilere koruyan ve bazı işlevleri yüklenmiş canlı bir örtüdür. Mikroskopik ölçekte incelendiğinde; tamamen kolajen liflerinden oluştuğu görülmektedir. Kolajen lifleri büyük, uzun, dalgalı demetler halinde düzenlenmiştir. Lifler ve elyaf demetleri cilde karakteristik gücünü ve esnekliğini veren karmaşık bir ağ ile örülmüştür. Alanı; derinin elde edildiği hayvanın büyüklüğüne bağlı olarak, değişen ölçülerde bir tabaka malzemesi olma özelliğindedir (Thomson 2006:1). İlk bakışta, farklı hayvanların derilerinin çok az ortak noktası varmış gibi görünse de daha yakından bir incelemeyle tüm memelilerin benzer bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bu nedenle bir buzağı derisinin anatomik bir tanımı, diğer hayvan türlerinde de geçerlidir (Procter, 2018:46).

Derinin kimyasal yapısı: Deri bünyesinde; su, yağ, mineral, tuz ihtiva eder. Asıl önemlisi derinin yırtılmamasını sağlayan, deriye esneklik kazandıran ve derinin temel taşı olan proteinlerden oluşmasıdır (Öncü, 1968:34; Kılıçoğlu, 1993:4).

Derinin histolojik yapısı: Derinin histolojik yani doku özellikleri incelendiğinde farklı üç ana tabakadan oluştuğu görülmektedir (Şekil 1).

1. Epidermis – üst deri
2. Dermis – corium- cutis – asıl deri
3. Hipodermis – subcutis – alt deri

Ham deri dikey olarak incelendiğinde (Şekil: 1), deri imaline yarayan öz deri (dermis) tabakası daha rahat görülmektedir (Alpaut, 1952:10). Bu tabakalar yalnızca yapı ve işlevler açısından değil, aynı zamanda kökenleri açısından da tamamen farklıdır (Procter, 2018:48).



1.1. Derinin Üretimi

Hayvandan yüzülen ham deriyi temizlemek ve çürümeyi önlemek için bir dizi mekanik ve kimyasal işlem uygulanır. Deri üretim aşamaları şu şekilde özetlenebilir;

1. Yumuşatma (Tazeleme): Ham derilerin korunması (konservelenmesi) ve depolanması sırasında kaybedilmiş suyun yeniden kazandırılması işlemidir.
2. Kıl Giderme ve Kireçlik: Amaç kıl ve yünlerin alınması ve epidermis tabakasının bertaraf edilmesidir. Bu arada deride gerekli olan şişme etkisi ile deri liflerinin açılması sağlanır.

3. Kireç Giderme ve Sama: Sama deri teknolojisinde kıl gidermeyi takip eden işlemdir. Genellikle dolaplarda yapılan bu işlem, belli pH'da enzimlerin eriyebilir proteinleri parçalaması ve deriden uzaklaştırılması esasına dayanır. İşleme önce kireç giderme şeklinde başlanır ve enzimler için optimum şartlar sağlandıktan sonra sama işlemine geçilir.
4. Yağ Alma: Herhangi bir hayvan derisi esas olarak proteinlerden ibaret olmakla birlikte azımsanamayacak oranda lipid¹ içerir. Ham derinin bünyesinde bulunan bu yağlar, deri üretim aşamalarında işlemlerin gerektiği gibi uygulanmasına engel olur. Yağlar deride kokuşmaya neden olur. Ayrıca sepi, boya ve yağlama maddelerinin deri yüzeyinde ve kesitinde homojen dağılmamasına neden olur. Bu problemlerin ortaya çıkmaması için, tabaklamadan önce yağın deriden uzaklaşması gerekir. Deri teknolojisinde bu işleme "yağ alma" denir (Toptaş, 1993:418).
5. Salamura (Piklaj): Deri teknolojisinde salamura veya pikle olarak bilinen işlem, derilerin tabaklamaya hazırlanması veya korunması amacıyla asit ve tuzla muamele edilmesidir.
6. Bitkisel Tabaklama: Ham derinin bitkisel tabaklama maddeleri (tanenler) ile tabaklanması işlemidir. Tabaklama geniş anlamda, kolayca bozulabilir durumda olan hayvan ham derilerinin dayanıklı ve bozulmaz hale getirilerek işlenmiş deriye çevrilmesini kapsayan bir terimdir. Tabaklama (sepileme); proteinlerin stabilize edildiği işlemler dizisidir, pikle işlemiyle hazırlanmış ham derinin tabaklama maddeleriyle olan muamele işlemi kapsamaktadır (Dikmelik, 2013:110).
7. Mineral Tabaklama: Ham derinin dayanıklı ve kullanılabilir duruma getirilmesi olan tabaklama (sepileme);dericiliğin temel ve esas işlemidir. Mineral tabaklama maddeleri kullanılarak yapılan tabaklama işlemidir.
8. Nötralizasyon ve İkinci Tabaklama (Retenaj): Nötralizasyon veya asitliğin giderilmesi işlemi, kromla tabaklamadan sonra, sıkma, tasnif, yarma ve tıraş işlemlerinin tamamlanması sonrasında, tekrar parti oluşturularak dolaba alınan derilerde yapılır. Nötralizasyon işlemiyle kromlu derideki suda erir tuzlar uzaklaştırılır ve asitler nötralize edilir. Yeniden veya ikinci kez tabaklama anlamına gelen retenaj, kromlu deriye daha üstün özellikler kazandırmak amacıyla yapılır. Kromlu deri ne kadar iyi tabaklanırsa tabaklansın; yine de arzu edilen özellikleri karşılamaz. Bu nedenle kromlu deriye daha üstün özellikler kazandırmak amacıyla nötralizasyon aşamasında retenaj işlemi uygulanır. (Dikmelik, 2013:193).
9. Boyama: Eskiden bitkisel tabaklanmış deriler bazik boya ile boyanmıştır. Çünkü elektriksel yük göz önüne alındığında kuru deriye sürme şeklinde uygulanan bazik boya çabucak reaksiyona girmektedir. 19. yüzyıl sonlarında ise, sentetik boyalar kullanılmaya başlanmıştır.
10. Yağlama: Derilerin işlenmesinde uygulanan işlemlerden en önemlilerinden birisi de yağlamadır. Deride bulunan nötral yağlar yumuşatma, kireçleme gibi işlemlerle uzaklaşmış, derinin yağ içeriği oldukça azalmıştır. Lifler arasında ince bir yağ filminin bulunması sürtünmeyi azaltmakta, derinin yumuşak ve elastiki bir tutumda kalmasını sağladığından, deri işlerken mutlaka bir yağlama işlemi yapılmaktadır.
11. Kurutma: Boyama ve yağlamadan sonra, sıkma ve açkı işlemlerini tamamlamış deriler kurutma işlemine alınır. Bu kurutma, deri işleminin son aşamasında kimyasal reaksiyonların sona erdirilmesi aşamasıdır.
12. Deri Bitirme İşlemleri (Finisaj): Derinin bitirme işlemleri de denilen finisaj; yağ işlemlerini tamamlamış derinin, tamamlama aşamasıdır. Kullanım ve pazarlama amacına uygun finisaj ile satışa uygun hale getirilir. Finisajın ilk çağlardan beri deriyi dış etmenlerden koruma ve aynı zamanda güzelleştirme amacıyla yapılageldiği tarihi bulgulardan ve müzelerdeki eserlerin incelenmesinden anlaşılmaktadır (Dikmelik, 2013:1-310).

¹ Lipid; yağ, yağ asidi ve mum gibi maddeler grubuna verilen genel bir addır (Dikmelik, 2013:81).

Bir nesnenin yapımında deri; tabaklanmamış² (hamderi-rawhide), yarı tabaklanmış (semi-tanned leather), tam tabaklanmış ([fully-tanned leathers](#)) halde kullanılabilir. Ayrıca deri objeler; hayvanların postları (kürk), dokuları ve iç zarları (bağırsak, tendon vb.) kullanılarak da yapılmaktadır (Tablo 1).

Tabaklanmamış Un-tanned	Yarı Tabaklanmış Semi-tanned	Doğal Tabaklanmış Native-tanned	Tam Tabaklanmış Fully-tanned
-Hamderi-rawhide -Parşömen- Parchment -Tirşe - Vellum	-Yağ tabaklama -Şap tabaklama-Alum tannage	-Duman tabaklama -Smoke tannage -Beyin tabaklama- Brain tannage -Yağ tabaklama- Oil tannage	-Bitkisel tabaklama- Vegetable tannage -Mineral tabaklama- Mineral tannage -Kombinasyon tabaklama- Combination tannage

Tablo 1: Deri tabaklama çeşitleri, (NPS Museum Handbook, Appendix, 1996:3).

1.2. Deri Türleri

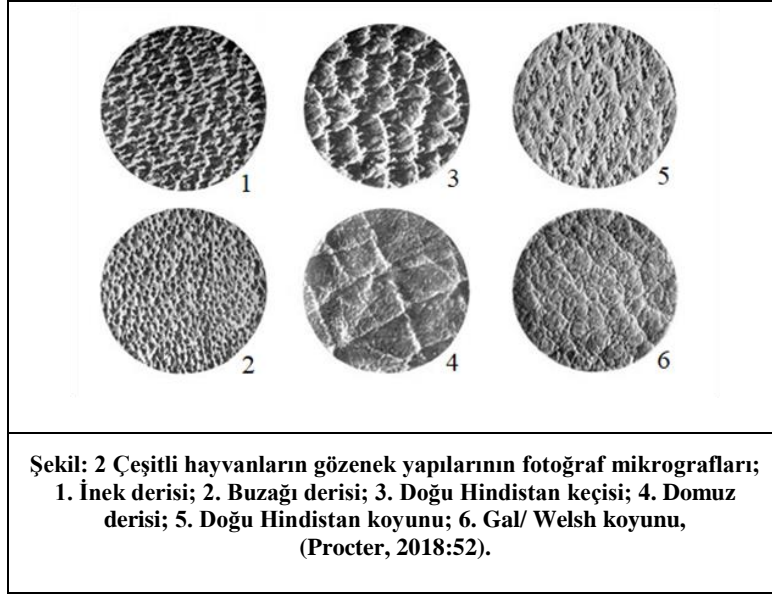
Her deri türü yapı olarak birbirine benzese de her hayvan türünün kendine has özellikleri vardır. Bu nedenle hepsi farklı nitelik ve özelliklere sahip geniş bir deri yelpazesi mevcuttur. Farklılıklar, derilerin elde edildiği hayvan türlerinden ve ham derinin mamul deri haline getirilirken kullanılan işleme ve bitirme yöntemlerinin yanı sıra üretimde kullanılan maddelere bağlıdır. Bu etkenler deriyi gerek yapısal gerekse estetik açıdan farklı göstermektedir. Deri türlerinin sınıflandırılması (Tablo 2) genellikle aşağıdaki gibi yapılmaktadır;

Büyükbaş hayvan derileri	Manda, Boğa, Sığır, Deve, Öküz, Dana, İnek, At vb. Taban astarı, Kayışlık, Kromlu kösele, Vaketa, Kösele, Rugan, Antilop, Güderi üretiminde kullanılır.
Küçükbaş hayvan derileri	Koyun, Keçi, Tiftik, Ceylan, Kuzu, Oğlak vb. Sahtiyan, Meşin, Astarlık, Maroken, Vidala, Napa, Güderi, Süt, vb. üretiminde kullanılır
Kürklük hayvan derileri	Tilki, Sansar, Samur, Tavşan, Sincap, Porsuk, Karagül, Mink, Vizon, Çinçila vb. hayvan postları kürk yapımında kullanılır.
Sürüngen hayvan derileri	Yılan, Kertenkele, Timsah vb.
Diğer hayvan derileri	Ayı, Kurt, Su aygırı, Fok balığı, Kedi, Köpek vb.

Tablo 2: Derilerin elde edildiği hayvan türlerinin sınıflandırılarak üretilen deri çeşitleri.

Deriler elde edildikleri hayvan türüne göre; görünüm, doku, kalınlık ve mukavemet açısından büyük farklılıklar göstermektedir. Özellikle kıl köklerinin boyut, yoğunluk ve dağılımındaki farklılıklar nedeniyle farklı karakteristik yüzey görünümlerine veya “taneciklere/gözeneklere” sahiptir (Şekil 2).

² Parşömen ve ham deri, düzenli olarak karşılaşılan iki tabaklanmamış deriler, (URL 1).



1.3. Deri Türlerine Göre Deri Eserlerin Sınıflandırılması

Deri, giyim başta olmak üzere çeşitli eşyaların yapımında genellikle ana malzeme olarak kullanılmıştır. Mobilya, kutu, sandık, torba veya kitap vb. gibi çok sayıda eşyanın ise kaplanma malzemesi olarak yararlanılmıştır. Müze koleksiyonlarında bulunan nesnelerin yapımında kullanılan hayvan derileri çoğunlukla keçi, oğlak, inek, öküz ve buzağı gibi evcilleştirilmiş hayvanlardan ve az da olsa geyik, yılan, sürüngen gibi diğer türlerden de elde edildiği görülmektedir. Kunduz, bizon, tilki, tavşan ve diğer birçok tüylü memelinin kürkleri, palto, ceket, pelerin ve şapka gibi kışlık eşyaların yapımında kullanılmıştır. Deri eserlerin yapımında yaygın olarak kullanılan deriler, özellikleri ve kullanım alanlarına göre sınıflandırılmıştır (Tablo 3).

İnek / Sığır Derisi	Dana Derisi	Geyik Derisi	Koyun Derisi	Keçi Derisi
<p>Gözenek: Yapısı; çakıllı (pebbly), büyük, eşit kıl aralığı ile telaffuz edilir.</p> <p>Kalınlık: 2 ila 20 ons³</p> <p>Özelliği: Süsleme ve oyma için çok dayanıklı mükemmel bir malzemedir.</p>	<p>Gözenek: Sığır ile aynı sadece daha küçük yapıdadır.</p> <p>Kalınlık: 1,5 ila 4 ons</p> <p>Özelliği: Sığır derisinden daha homojen ve daha incedir.</p>	<p>Gözenek: Büyük foliküller kesin tek sıralar oluşturur, yakın aralıklı ince kıllar mevcuttur.</p> <p>Kalınlık: 2 ila 9 ons</p> <p>Özelliği: Gevşek yapıda (koyun gibi) çok esnek bir deridir.</p>	<p>Gözenek: Büyük ve küçük kıl gözenekleri doğrusal gruplanmaktadır.</p> <p>Kalınlık: 1,5 ila 3 ons.</p> <p>Özelliği: Zayıf, daha az dayanıklı deridir; gevşek doku, lifler cilt yüzeyine paralel uzanır.</p>	<p>Gözenek: Yakın aralıklı ince kıl foliküllerine sahip üç kalın kıl folikülü.</p> <p>Kalınlık: 2 ila 3 ons</p> <p>Özelliği: Sıkı örülmüş kollajen lifleri; koyun derisinden daha dayanıklı ve daha güçlüdür</p>
Kullanım	Kullanım	Kullanım	Kullanım	Kullanım
Ayakkabı tabanı, kemer, sandıklar, giyim vb.	Döşeme, ayakkabı saya, giysi, ciltçilik vb.	Parşömen, eldiven, giyim, çarık, kap-yük sandığı vb.	Süet deri, ciltçilik, ceket, eldiven, güderi yapımı vb.	Astarlar, cüzdan, çanta, ayakkabı yüzü, ciltçilik vb.

Tablo: 3 Deri eserlerin yapıldıkları deri çeşidine göre sınıflandırılması, (NPS Museum Handbook, Part I, 1996:5-7).

³ Yararlanılan kaynağa göre; Post ve deri ürünlerinin kalınlığı geleneksel olarak "ons" olarak ölçülür. Her ons, bir inç'in (inch) 1 / 64'ünü göstermektedir (NPS Museum Handbook, Part I, Appendix S, 1996:3).

2. Deri Eserlerde Önleyici Koruma Uygulamaları

Koruma, gelecekte ortaya çıkabilecek belirli hasar nedenlerinin tanımlanmasını ve kontrol edilmesini gerektirdiğinden, mümkün olduğunca titiz bir şekilde yönetilmelidir. Bu zorlu görevi başarmak için teoriler ve uygulamalar en çok risk ve güvenlik değerlendirmesi, yönetimi ve analizi alanlarında geliştirilmiştir (Waller, 2019:60). “Primum non nocere” - “İlk önce, zarar verme”. Bu bilinen en eski uyarıdır. Önleyici korumanın metodolojik ilkeleri geçmişin kötü deneyimlerinden kaynaklanır ve gelecek için umutla formüle edilir. Bir yandan kültürel varlıkların özünde konservatörlerin neden olduğu büyük ve geri dönüşü mümkün olmayan değişiklikler görülmekte, diğer yandan gelecekteki koruyucuların daha gelişmiş teşhis yöntem ve tekniklerine ve yeni malzemelere sahip olacağına inanılmaktadır. Bugün ileriye doğru bir adım atmak ve bir önleyici koruma stratejisi belirlemek istiyorsak, her ölçekte uygulamanın olanakları tanımlanmalıdır. Önleyici korumanın üç temel ilkesi vardır (Tomaszewski, 2002:264):

- a. Eserin /Anıtın özüne müdahale etmemek,
- b. Varlığının devamı için optimum iklimi / mikro iklimi sağlamak,
- c. Koruma durumunun sürekli izlenmesini sağlamak.

Bu, Venedik Tüzüğü'nün ideallerine en yakın olan ve tarihi eserlerin “özgünlüklerinin tam zenginliğiyle” korunmasını teşvik eden bir yaklaşımdır ve aynı zamanda koruma etiğinin bir yansımasıdır. Tarihi sürecin sonucu olan eserin “doğal estetiği” ve “doğal özgünlüğünü” önemsemektedir (Tomaszewski, 2002:264). Bir eserin korunmasında birincil amaç bozulmaların önlenerek nesnenin ömrünü uzatmaktır. Eser üzerinde gelecekte oluşacak bozulmaları, kayıpları engellemeyi veya en aza indirmeyi amaçlayan tüm eylemleri kapsamaktadır. Bu önlemler eserin veya eser grubunun bulunduğu ortam içinde ve çevresinde gerçekleştirilirler. Alınan önlemler dolaylıdır, eserin malzemelerine ve yapılarına müdahale edilmez, görünümünü değiştirmez. Önleyici korumanın yöntemleri; kayıt, depolama, elle dokunma (elleçleme/handling), paketleme ve nakliye, güvenlik, çevre yönetimi (ışık, nem, kirlilik ve haşere kontrolü), acil durum planlaması, personelin eğitimi, halkın bilinçlendirilmesi, yasal uyumluluk için uygun önlemlerdir (ICOM-CC, 2008). Tüm önlemlere rağmen bir felaket meydana gelir ve acil durum gelişirse belirtilen organizasyonel, yapısal ve teknik koruyucu önlemler oluşabilecek zararı en aza indirmeye yardımcı olmaktadır.

Kültürel miras öğeleri arasında çok sayıda deri eser bulunmaktadır. Deri eserlerin bakımı ve yönetimin temel yönleri, önleyici koruma ve risk yönetimi ilkelerine dayalı olarak ele alınmıştır (Dignard, Mason, 2018). Çevresel tehlikeler; sıcaklık ve bağıl nem (RH), küf, su, zararlılar ve kirlleticiler, güvenli nakliye ve ambalajlamanın nasıl önleneceği, kontrol edileceği ve bunlarla nasıl başa çıkılacağı dahil olmak üzere miras koleksiyonlarının genel bakımını kapsamaktadır (CCI, 2020, Preventive Conservation). Bu çalışmada, deri eserleri depoda veya teşhirde tehdit eden unsurlar; doğrudan fiziksel kuvvetler, hırsızlar, vandallar, ateş, su, zararlılar, kirleticiler, radyasyonlar, uygun olmayan sıcaklık ve nem olarak tespit edilmiştir.

2.1. Deri Eserler İçin Risk Oluşturan ve Çeşitli Bozulmalara Neden Olan Etkenler

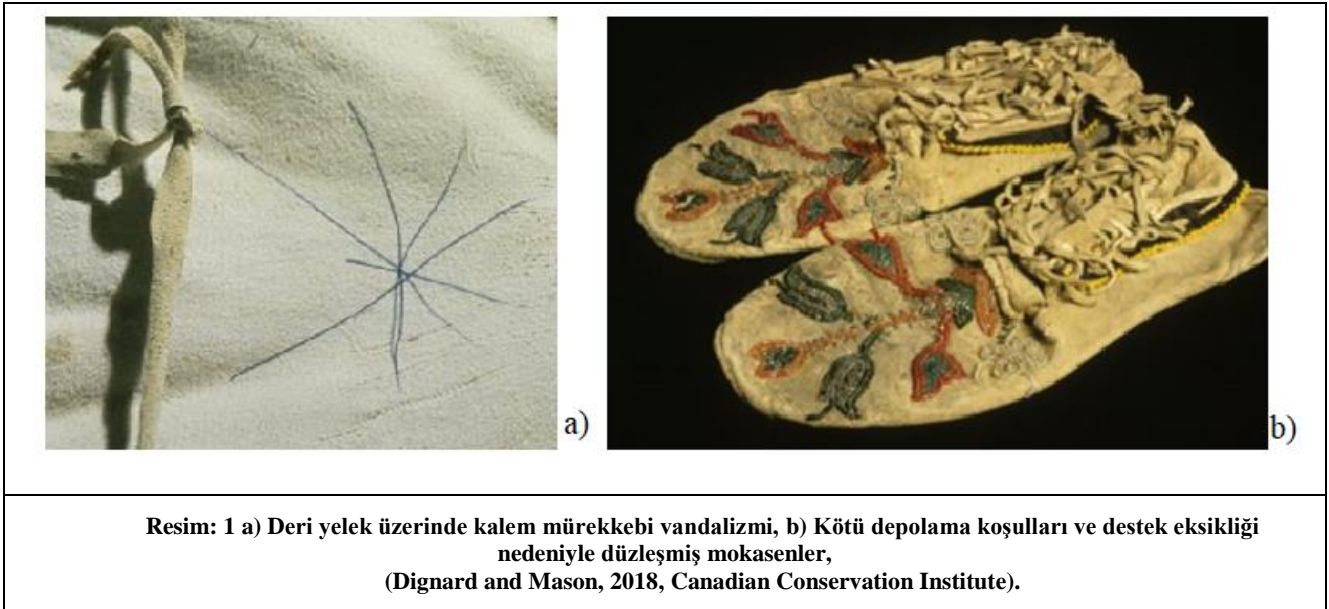
Deri çeşitli nedenlerle zarar görebilir. Malzemenin özgün yapısındaki değişimler bozulma olarak tanımlanmaktadır. Diğer doğal malzemelerde olduğu gibi, deri de kullanıldıkça ve yaşlandıkça çeşitli değişikliklere uğramaktadır. Gerek doğal yapısı nedeniyle gerekse üretimde kullanılan maddelerin etkisiyle yıpranma-bozulma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Birçok bileşenden oluşan derinin karmaşık yapısı, üretim sürecinden ve çevresel koşullardan kaynaklanan faktörlere bağlı olarak bozulmaların tespitini zorlaştırmaktadır. Bozulma mekanizmaları başta bitkisel tabaklanmış derilerde olmak üzere doğal ve yapay yaşlanma ile daha iyi anlaşılmakta, bozulma derecesi ise çeşitli analizlerle karakterize edilebilmektedir. Çevre koşullarından meydana gelen her türlü değişimin de etkisiyle deri fiziksel (yüzeysel ve yapısal) bozulma, kimyasal bozulma, biyolojik bozulmalara maruz kalmaktadır (Dignard, Mason, 2018). Derinin çeşitli bozulma etkenlerine karşı ne ölçüde savunmasız olduğunun anlaşılması ve oluşabilecek hasar türleri ve hasarı önleyen koruma stratejilerinin planlanması gerekmektedir. Deri eserlerde bozulmaya neden olan veya tehdit oluşturan zararın, nasıl tespit edileceğini, engelleneceğini, raporlanacağını ve tedavi edileceğinin bilinmesi önemlidir. Örneğin; geri dönüşü olmayan bir hasara yol açabileceğinden, ham deri veya yarı tabaklanmış deriden üretilmiş sert, deforme olmuş nesnelere yeniden biçimlendirme veya yumuşatma girişiminde bulunulmamalıdır.

Deri nesnelindeki yarıklar doğru tanımlanmadan tamir edilmemeli, deride bölünme var ise kenarlarını bir araya getirmeye veya yırtılan alanı başka bir tür malzeme ile onarmaya çalışılmamalıdır. Bu gibi örnekler derinin daha fazla bozulmasına engel olacak tedbirlerden bazılarıdır.

2.1.1. Fiziksel Kuvvetler (Elle Dokunma-Handling ve Taşıma) ve Güvenlik

Herhangi bir nesneye yönelik en belirgin tehdit, nesneye elle dokunma (düşürme), taşıma veya nesne üzerindeki darbelerden kaynaklanan fiziksel hasar riskidir. Fiziksel hasar tehdidine karşı özen ve koruma, önleyici korumanın önemli bir bileşenidir. Dikkatli nesne kullanımı, bir küratör veya koruyucunun nesnelere verilen zararı en aza indirmek için geliştirebileceği en önemli beceridir. Bir müzenin sergileme, depolama ve eğitim işlevlerini etkin bir şekilde yerine getirebilmesi için nesnelere taşınması gerekirken, taşıma sırasında zarar gören nesnelere her koruyucunun iş yükünün bir parçasını oluşturur. Basit bir şekilde yapılması ve yapılmaması gerekenler yoktur; her durum değerlendirilmeli ve uygun önlemler alınmalıdır. Son yıllarda, nesnelere koruyabilen ve destekleyebilen polipropilen plastik kasalar, balonlu ambalaj ve plastazoate (polietilen köpük) gibi modern ambalaj malzemelerinin temini, basit taşıma işlemleri sırasında hasar risklerini büyük ölçüde azaltmıştır (Caple, 2012:26).

Ham deri, yarı tabaklanmış deri veya tam tabaklanmış derilere elle dokunmada dikkat edilmesi gereken en önemli husus özellikle esnekliğini yitirmiş nesnelere için yeterli desteğin sağlanmasıdır. Uzun, ince yapılı deri ve post parçalarını tutarken özel önlemler alınmalıdır. Sert olmasına rağmen, ince deri bölümleri oldukça kırılgan olabilir ve çok fazla bükülürse kolayca çatlayabilir. Bazı deri nesnelere, müze koleksiyonlarında katlanmış veya düzleştirilmiş durumda bulunur. Deri sertleşmiş ise, onarılamaz bir hasara neden olabileceğinden orijinal şekillerine döndürmek için hiçbir girişimde bulunulmamalıdır (CCI Notes 8/4, 2020). Tüm deri nesnelere, özellikle kolay çizilip, lekelenenler için açık renkli deriler temiz ellerle tutulmalı ve kurşun kalem (Resim 1a), mürekkep ve gazete kâğıdı gibi potansiyel olarak sorun yaratan malzemelerden korunmalıdır (CCI Notes 8/2, 2019). Eserlerin taşınması ve bulunduğu ortam içinde hareket ettirilmesi sırasında yeterli destek sağlanmadığında uygulanan fiziksel baskılar, şekilsiz, düzleşmiş (Resim 1b), zayıflamış veya hatta yırtılmış deriye neden olabilmektedir. Çünkü deri kimyasal bozulma reaksiyonları, çevre koşullarındaki büyük dalgalanmalar, su hasarı, haşere aktivitesi, kullanım, aşınma ve yıpranma vb. nedenlerle zayıflamış durumdadır (Dignard, Mason, 2018, CCI).



Deriyle gerilerek kaplanmış olan nesnelere; sandıklar, davul, deri kaplı kano derileri vb., kazara düşük darbelerle dahi maruz kaldıklarında kolayca yırtıldıkları veya delindikleri için büyük bir özenle muamele edilmelidir. Giysiler, keseler, eldivenler, mokasenler ve şamandıralar gibi üç boyutlu nesnelere, orijinal şeklini korumaya yardımcı olan iç ve dış destekler sağlanmadıkça kalıcı olarak sıkıştırılma, buruşma veya deforme olma riski altındadır. En iyi çözüm düzleşmeyi, şekil kaybını ve kalıcı kırışıklıkları veya deformasyonları önlemek için, iç ve dış montajlar sağlamaktır (Resim 2).



Resim 2: Koyun postu, şekli için dışarıya dolguludur. Koyun derisi ceket şekli için pamukla doldurulmuş destek, Polietilen köpük levhadan oyulmuş yuvaların içinde saklanan kumaş astarlı iç köpük dolgulu mokasenler, Kâğıt mendil ile doldurulmuş ve düz köpük ve bir kutu ile korunan ayakkabılar, (Dignard and Mason, 2018, Canadian Conservation Institute).

2.1.2. Bağlı Nem ve Sıcaklık

Nemli veya çok kuru koşullardaki birçok müze nesnesi üzerindeki zararlı etkilerin farkında olan konservatörler, genellikle diğer kurumlara ödünç verilen eserler için belirli bağlı nem sınırları belirler. Bağlı nem (RH) ile ilişkili riskler ideal olarak bireysel nesne bazında değerlendirilmelidir. Bağlı nemin çok önemli bir bozulma faktörü olmasının yanı sıra sıcaklığın müze nesnelere ve malzemeleri üzerinde geniş bir etki yelpazesine sahip olduğu, aşırı sıcaklıkların nesnelere en büyük tehdit unsuru olduğu kanıtlanmaktadır (Caple, 2012:36).

Bağlı nem (RH) seviyesindeki değişiklik hem ham deri hem de yarı tabaklanmış derideki sorunların başlıca nedenidir. Bir deri parçasının boyutlarında önemli değişiklikler, su emerken veya havaya salınırken meydana gelecektir. Bu doğal süreç davul vb. gibi postun hareketinin bir çerçeve tarafından kısıtlandığı nesnelere özellikle ciddi bir sorundur. Bu durumda ya post bölünür ya da koşullar kurudukça çerçeve kırılır. Bu olasılıkların her ikisini de önlemek için ideal olarak %45 ile %55 arasında sabit bir bağlı nem sağlanmalıdır. Derinin nemlenmesini önlemek küf oluşumunu önleyecektir. Küf, bağlı nem yaklaşık %65'in üzerine çıktığında büyür, bu nedenle 25°C altındaki sıcaklıklar tercih edilmelidir (CCI, Notes 8/4, 2020:2).

Deri çeşitli aşırılıklardan ve bağlı nem dalgalanmalarından (RH) korunmalıdır. Çok kuru koşullar (%30'dan az bağlı nem) nem kaybına ve gevrekleşmeye neden olur. Yüksek nem (%65'in üzerinde bağlı nem) küf büyümesini ve deri liflerinin hidrolitik bozulmasını teşvik eder. Bağlı nem dalgalanmaları, bitkisel tabaklanmış deride aşamalı bir sertleşme oluşturabilir. Ayrıca bitkisel tabakların yer değiştirmesine neden olarak deri yüzeyinin koyulaşmasına ve kırılma olmasına neden olabilir. Bir nesne dikilmiş veya az çok duyarlı başka bir malzemeye tutturulmuş deriden oluşuyorsa, dalgalanmalar derinin bükülmesine veya yarılmaya yol açabilir. %45 ile %55 aralığında sabit bir bağlı nem ve 18°C ile 20°C sıcaklık önerilen çevre koşullarıdır. Deride küf oluşumu, ince gri, yeşil veya beyaz toz birikintisi veya deri yüzeyinde küçük siyah noktalar olarak görünür. Küfün oluşmaması için yeterli bağlı nem kontrolleri ve hava sirkülasyonu salgını önleyecektir. Deri nesnelere küf oluşumu belirtileri görülürse, ortamın bağlı nemi düşürülmeli etkilenen nesnelere izole edilmeli ve bir fan ile hava sirkülasyonunu artırarak veya daha kuru, iyi havalandırılan bir odaya yerleştirilerek yavaşça kurutulmalıdır. Yerel olarak yükselen sıcaklıklar kuruma ve protein denatürasyonu yoluyla derinin bozulmasını da hızlandırabilir ve bundan kaçınılmalıdır (CCI Notes 8/2, 2019).

2.1.3. Boncuk, Metal vb. Dekoratif Malzemeler İle Süslenmiş Deriler

Ağır dekoratif panellere sahip deri ve kürk nesnelere (cam boncuklar özellikle ağırdır), ağırlığı taşıyamayabilecekleri için yırtılmaya ve bozulmaya karşı hassastır. Ürün desteksiz olarak ele alınırsa yırtılma meydana gelebilmektedir. Deri nesnelere tutturulan boncuklar, payetler, tüyler ve diğer dekoratif öğelerin iplik veya diğer bağlantı araçları artık zayıf veya kırılabilir olduğundan kullanım ve taşıma sırasında kaybedilme riski altındadır (Dignard, Mason, 2018).



Resim: 3 a) Çok sayıda küçük parçaya sahip köpük bir altlık ile desteklenen, fitilli bantla sabitlenmiş ve bir kutu içinde yer alan kürk başlık, b) McCord Müzesi koleksiyonundaki mokasenler için iç destek ve yastıklı kutu, c) Tambur, içten görünüm, çapraz çubuğa uyacak şekilde oyulmuş bir köpük ile desteklenmiştir, (Dignard and Mason, 2018, Canadian Conservation Institute).

2.1.4. Aydınlatma / Işık (Light-Radiation)

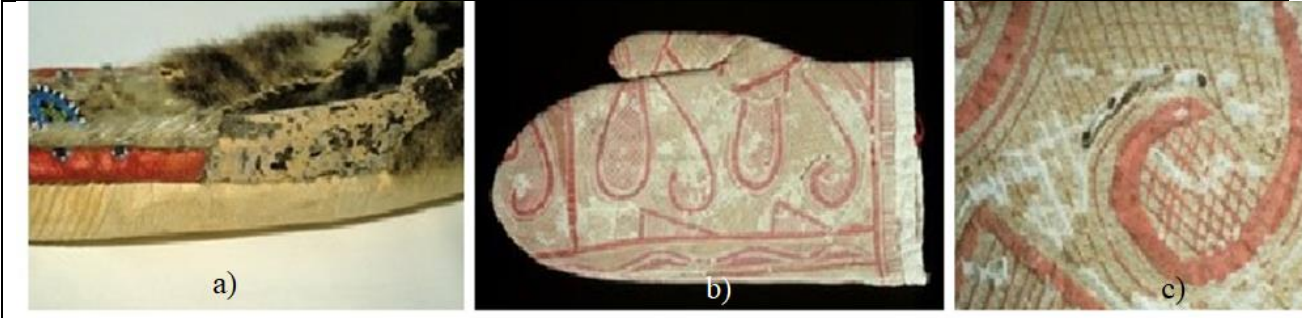
Eserleri görmek için ışığın gerekli olduğu, ancak organik malzemelerden yapılmış birçok esere zarar verdiği antik çağlardan beri bilinmektedir. Işık ve UV seviyelerinin izlenmesi ve bunları kontrol etmek için atılabilecek adımlar gibi sorunlar çok net bir şekilde ele alınmaktadır. Müzelerde gün ışığına daha az ve elektrikli aydınlatma kaynaklarının kullanımına daha fazla vurgu yapılmaktadır. Bu tür müze ve galerilerde spektral dağılım ve renk oluşturma soruları önem kazanmaktadır. İnsanın görsel algı seviyelerindeki gelişmeler, bir rengin fark edilmeden önce ne kadar değişebileceğine (yani solacağına) ilişkin bir çalışma modeli olduğu anlamına gelir (JND - sadece fark edilir fark); 1,5 birim CIEDE2000 (uluslararası bir renk ölçüsü). Bu, belirli bir nesnenin farklı renklerinin solma oranının test edilmesiyle ilk kez algılanabilir bir solma meydana gelmeden önce bir nesnenin alabileceği ışık dozunun bir tahmini anlamındadır (Caple, 2012:35).

Boyanmamış deri, ışığa orta derecede duyarlıdır ve sonuç olarak $75 \mu W / 1m^2$ 'den az ultraviyole ışık içeriğiyle maksimum 150 lux 'e maruz kalabilir. Boyanmış deri aşırı derecede ışığa duyarlı olabilir ve maksimum $75 \mu W / 1m^2$ ultraviyole ışığa sahip 50 lux 'den fazla maruz bırakılmamalıdır. Işıktan kaynaklanan hasar kümülatif ve geri döndürülemez olduğundan, maruz kalma süresi sınırlandırılmalıdır. Deriyi spot ışıklarına, doğrudan güneş ışığına veya gün ışığına maruz bırakmaktan kaçınılmalıdır. Bunların tümü renk bozulmasına, kurumaya ve fotokimyasal bozulmaya neden olabilmektedir (CCI Notes 8/2, 2019).

2.1.5. Zararlılar / Haşarat

1980'lerden önce müze nesnelere veya koleksiyonlarına böcek istilası normalde tepkisel bir şekilde ele alınmıştır. Bir istila keşfedildikten sonra, nesne veya koleksiyon, böcekler için toksik olan ve potansiyel olarak insan sağlığı için zararlı olabilecek kimyasal maddelerle fümige edilmiş veya püskürtülmüştür. 1990'larda proaktif bir yaklaşım benimsenmiştir ve önlemenin tedaviden daha uygun maliyetli olduğu kabul edilmiştir. Bu yaklaşım "Entegre zararlı yönetimi" olarak bilinmektedir. Başarılı olmak için, etkili bir müze yönetimine dayanmaktadır. Entegre zararlı yönetim sistemlerinin benimsenmesi ve dondurma, ısıtma ve anoksi gibi böcekleri yok etmeye yönelik alternatif yaklaşımlardır. Entegre zararlı yönetimi tekniklerinin kullanımı, önceki yıllardaki toplu fümigasyon yaklaşımından daha yüksek düzeyde bir organizasyon kontrolü gerektirmektedir. 1980'lerin ortalarından itibaren müzelerde uygulanmaya başlanan entegre zararlı yönetim sistemlerinin temelini oluşturan, nihayetinde "temizlik" olarak benimsenen ve geliştirilen bir tekniktir (Caple, 2012:31).

Deriler ve kürkler, dermestidler (halı böceği ailesinden) dahil birçok böcek türü için iyi bir besindir. Kürkler, bazı böcekler için, özellikle dermestidler ve güveler için oldukça çekici bir besin olduğundan ve kürkler, böceklerin saklanıp gelişebilecekleri bir barınak sağladığı için istilaya daha da yatkındır. Kirli veya bozulmamış nesnelere en çok saldırıya eğilimlidir. Böcek istilasının işaretleri arasında sıyrık yüzeyler, delikler (Resim 4) ve füm ve kılıfların varlığı bulunur (Godfrey, 2017).



Resim 4: a) Bir mokasen (moccasin-tek parça deriden oluşan Kızılderili çarığı) ayakkabı üzerindeki fok derisi kürküne böcek saldırısının sonucu, b) Dermestid böceklerinin saldırısından sonra, deride oluşan hasarlar, c) a ve b'nin detayı, (Dignard and Mason, 2018, Canadian Conservation Institute).

Bu durumda; izleme, temizlik, bina ve ekipman özellikleri dahil olmak üzere tam entegre bir haşere yönetim sistemi uygulanmalıdır. Koleksiyonların zararlılara en yatkın kısmı için, soğuk depolama veya anoksik depolama gibi diğer önleyici tedavi seçenekleri düşünülmelidir. Koleksiyona entegre etmeden önce, gelen nesnelere karantinaya alınmalıdır. Depolama alanları belirli aralıklarla böcek aktivitesi belirtileri açısından incelenmelidir. Bir istila meydana gelirse temel zararlı yönetimi prosedürleri uygulanmalıdır (Godfrey, 2017).

2.1.6. Ateş ve Su (Afetler)

Afetlerin eserler üzerinde oluşturduğu tehditlerin etkisini azaltmak için, bu tür olayların yıkım düzeyini tahmin etmek ve uygun tedbirleri almak gerekmektedir. Bu tür olayların ayrıntılı analizi, uygun ekipmanın sağlanması ve personelin planlanması ve eğitiminin koleksiyonlar üzerindeki olası etkilerini azaltabileceği ortaya konmuştur. Afet planlarının hazırlanması, afet ekiplerinin oluşturulmasına ve bu tür acil durumlarla başa çıkmaya yardımcı olacak acil durum ekipmanı önbelleklerinin oluşturulması gerekmektedir. Bu tür büyük olayların meydana gelmesi, nihayetinde koruma kapsamına yangın ve selin (afet ve acil durum planlaması) dahil edilmesine neden olmuştur. Yangın ve su baskını olasılığının ve etkisinin azaltılmasının ışık seviyelerini azaltmak kadar önleyici korumanın bir parçası olduğuna dair bir değerlendirmeye yol açmıştır (Caple, 2012:29). Yangın deriler için önemli bir risktir. Deri yanıcı bir malzemedir, bu nedenle bozulma [etkeni](#) başlığı altında yangın da ele alınmıştır. Çoğu deri, suyla doğrudan temas halinde zarar görür. Meydana gelen hasarın derecesi, deri için büyük ölçüde kullanılan işleme ve bitirme yöntemlerine ve durumuna bağlıdır.

2.1.7. Kirleticiler (Gazlar ve Toz)

Müzelerdeki başlıca gaz kirleticilerinin koleksiyonlardaki eserlerle olan etkileşimi çeşitli testlerle ölçülmektedir. Eserlerin bulunduğu ortamlarda bulunan indirgenmiş sülfür gazlarına ve formaldehit ve etanoik (asetik) asit kirleticiler gibi uçucu organik bileşiklere özellikle ayrıntılı bir bakış açısı sağlanmıştır. Gazın konsantrasyonu, bağıl nem, nesnenin doğası ve nesnenin geçmişinin çürüme olasılığını etkilediği gözlemlenmektedir. Gazların izlenmesi, hasara neden olan gazların ortadan kaldırılması yaklaşımı savunulur iken, eserler ve gazların reaksiyonu hakkında edinilen bilgi proaktif bir yaklaşımın gelişmesine, kasıtlı olarak mikroklimaların oluşturulmasına, nesnelere iyi huylu veya faydalı bir etkiye sahip olacak gazlı bir ortamda depolanmasına izin vermektedir. Ortaçağ döneminden itibaren eserleri fiziksel, böcek ve hafif hasarlara karşı koruma sağlamak için kutular, çerçeveler ve diğer kaplar kullanılmıştır. Artık nesnelere, zararlı gazlarla teması önlemek için gaz sızdırmaz muhafazalarda saklanmaktadır. Son yıllarda, anoksik (oksijensiz) ortamlar yaratmaya özel bir ilgi oluşmuştur. Bu sistem, özellikle birkaç başka depolama seçeneğinin bulunduğu çürüyen plastikler olmak üzere bir dizi tarihi eser üzerinde kullanılmıştır (Caple, 2012:34).

Toz, eserler için uzun süreli bir sorundur. Rahatsız edici ve aşındırıcıdır, ayrıca istila riskini artırabilir. Tüpler toz tuttuğu ve temizlenmesi zor olduğu için kürklerle özellikle korunmaya ihtiyaç duyar. Toz veya el temasından kaynaklanan kirlenme ve lekelenme genel bir sorundur.

Tozun doğası ve birikimi ile ilgili olarak yüksek bilinç düzeyine ulaşılmıştır. Basit bir yaklaşımla “tozun kaldırılması” tutumunun yerini, kaldırmanın verebileceği zararın farkında olunması, bunun nasıl ve nerede bırakıldığını ve bu birikimi azaltmak için hangi adımların atılabileceğini anlama ihtiyacı almıştır.

Reaktif yaklaşım yerine proaktif bir yaklaşıma geçiş görülmektedir. Toz birikiminin dağılımı ve seviyesi tespit edilmelidir. Her sahada farklı dikey ve yatay toz dağılım modelleri olmasına rağmen, bazı faktörlerin nispeten sabit olduğu görülmektedir. Ziyaretçiler açık bir toz kaynağıdır, nesnelere ne kadar yakın olurlarsa, eserler o kadar kirlenir. Nesnelere zeminden 30 cm yukarı kaldırarak (çoğu durumda), bunları binanın girişinden ve ziyaretçi yolundan daha uzağa taşıyarak kir azaltılabilir. Ayrıca ilaç ve giriş paspasları tozu azaltmaktadır (Caple, 2012:34).

2.1.8. Hırsızlar ve Vandallar

Vandalizm, bir varlığa kasıtlı olarak zarar verilmesidir. Bu, imha veya şekil bozukluğu olarak görülebilir. Hırsızlar ve vandallar, özellikle korumasız ortamda her tür nesne için risk oluşturur. Özellikle, bazı hayvan türlerinin kürk mantolarının sergilenmesi bazı topluluklarda tartışmalı olabilmektedir, bu durumda protestocuların zarar verme riski değerlendirilmelidir. Genellikle parşömen üzerine yazılan tüzük veya anayasalar gibi siyasi belgeler vandalların hedefi olabilir. İhtiyaç duyulması halinde bu riskler göz önünde bulundurulmalı ve ek güvenlik önlemleri alınmalıdır (Dignard, Mason, 2018; Gilroy, Godfrey, 2017).

Önleyici koruma kapsamında, eserler için risk oluşturan ve çeşitli bozulmalara neden olan etkenler ve bu etkenlere karşı alınan önlemlerin gelişim süreci (Tablo 4) aşağıdaki tabloda özetlenmiştir.

	19 th + early 20 th Century	1930's-1990's	1990's to the present
Işık Light	Koleksiyonu görmek için pencerelerden sağlanan doğal ışık. Kumaşlar, baskılar ve çizimler gibi solduğu bilinen bazı malzemeler, çekmecelerde veya perde arkasında direkt ışıktan uzak tutulmalıdır.	Işık seviyelerine ilişkin yönergeler oluşturulmuştur. Teknoloji, ışık seviyelerinin doğru şekilde ölçülmesini sağlamıştır. Profesyonel standartlar için sürecin bir parçası olarak, onaylı seviyeleri karşılamak için müze aydınlatması artık büyük ölçüde elektrikle kontrol edilmektedir.	Ziyaretçinin gereksinimleri giderek daha önemli kabul edilmektedir. Koleksiyonların görünürlüğünün artması arzusu, yıllık ışık döşeme kavramının kullanılmasına yol açmaktadır. Nesnelere döndürmek için koleksiyonun yönetimi. Enerji verimliliği için floresan ışıklar, ayrıca efekt için LED ve fiber optikler
Haşarat Insects	Böcek istilasına büyük ölçekli kimyasal işleme tepki vermektedir. Arsenik tozu veya benzer toksik böcek öldürücüler kullanılmaktadır.	DDT ve klorlu hidrokarbonlar gibi bir dizi yeni kimyasal arseniğin yerini alınmıştır. Böceklerin tamamen yok edilmesi için düzenli olarak fosfin, metil bromür ve etilen oksit gibi gazlı fumigantlar kullanılmaktadır.	Entegre Zararlı Yönetim sistemleri geliştirilmiştir. Sürekli izleme, tüm yardım kaynaklarının ortadan kaldırılması böcek aktivitesini caydırmaktadır. Kimyasal olmayan anoksi veya ısı işlemleri elde edilen yok etme yöntemi.
Yanlış nem Incorrect humidity	Nemden kaçınma bilinci; küf riskini en aza indirmek için binanın uygun alanlarında bulunan nesnelere. Düzenli temizlik ve bakım. Kışın sınırlı ısıtma, düşük bağıl nem koşullarının nadir olduğu anlamına gelmektedir.	Yüksek ve düşük bağıl nem etkisinin bilinci. 1960'lardan itibaren merkezi ısıtma, kışın düşük bağıl nem sorunlarına yol açmıştır. RH'yi ölçebilme yeteneği, beklentileri ve 1990'ların imkanları için katı RH limitlerini yükseltmiştir. Sıkı bağıl nem kontrolünün gerekli olduğu yerlerde klima kullanılmıştır.	Revize edilmiş RH sınırları, katı RH limitlerinin nadiren gerekli olduğu anlamına gelmektedir. Klimanın maliyeti ve gerekliliği sorgulanmıştır. Müze ortamının bilgisayar tabanlı izlenmesi, Bağıl Nem ve Sıcaklık verilerini giderek daha erişilebilir hale getirmiştir. Mikro iklimlerin modellenmesi başlamıştır.
Afetler, su ve ateş Disasters, water and fire	Bireysel afetlere tepki verin. İkinci Dünya Savaşı'na kadar çok az veya hiç planlama yapılmamıştır. Acil servislerin kurulması can ve mal kaybını azaltmıştır.	Yangın alarmları ve duman dedektörleri algılamayı artırmıştır. Profesyonel acil durum hizmetleri ve 1980'lere kadar malzeme ve bina tasarımlarının geliştirilmiş yangına dayanıklılığı yangından	Afet / acil durum planlaması, acil durumlara yönelik norm, proaktif yönetilen yaklaşımlar haline gelmiştir. Kamu binalarında sigara içmenin yasaklanması, elektrikli cihazların artan güvenliği

		kaynaklanan hasarları azaltmıştır. Afet / acil durum planlaması oluşturulmuştur.	ve toprak kaçağı devre kesicilerinin kullanılması yangın sayısını azaltmıştır.
Güvenlik Security	Müze nesnelerinin değeri düşüktür ve bu nedenle nadiren alınmıştır çok az güvenlik gerekir. Müze görevlileri ve bekçiler caydırıcıdır.	Müze obje değerleri keskin bir şekilde yükselmiştir. Tüm müze ve galerilerde kurulu alarmlar. Bazı nesnelere sipariş için çalındı, ancak fırsatçı suç en büyük artış.	CCTV, görevlilerin yerini almak için giderek daha fazla kullanılmıştır. Güvenlik bazen yüksek, ancak yüksek değerli ürünlere odaklanmaktadır. Fırsatçı suç devam etmektedir.
Gazlar ve Toz Gases and Dust	Toz, bakımsızlık anlamına gelmektedir, bu nedenle nesnelere sosyal bir norm olarak tozlanıp temizlenmiştir. Yanan gaz ve kömürden kaynaklanan gazların zararlı etkileri, ancak alternatif ısıtma kaynaklarının olmaması, kömür yakmanın devam ettiği anlamına gelmektedir.	Daha geniş bir gaz yelpazesinin Müze nesneleri üzerindeki zarar verici etkileri mevcuttur. Müze malzemeleri için bazı yeni polimerlerin yarattığı sorunlar ortaya çıkmıştır. Malzeme testi geliştirilmiştir. 1956'da Temiz Hava Yasası, Britanya'da SO ₂ ve toz seviyelerini düşürülmüştür. Araba kirliliği bir sorun olarak ortaya çıkmıştır.	Gaz ve toz izleme giderek daha fazla kullanılmaktadır. Daha güvenli malzemelerin kullanımının artırılması, örn. polyester kılıflar, Plastazoat ambalajlar ve emiciler, ör. aktif kömür ve moleküler elekler. İç mekânda sigara içmekten kaynaklanan toz seviyesi aynıdır, ancak arabalardan kaynaklanan NOX kirliliği seviyeleri artış göstermektedir.
Yanlış sıcaklık Incorrect Temperature	Yalnızca insan konforu için sıcaklıklar. Tutarlı Sıcaklık seviyeleri korunmaya çalışılmamıştır.	İnsan konforu için daha yüksek sıcaklık beklentileri. Artan sıcaklıklar, haşerelerin mevsimi ve çeşitliliğini artmıştır. Düşük bağıl nem seviyeleri, kışın yüksek düzeyde ısınmadan kaynaklanmaktadır.	Hala öncelikle insan konforu için ısıtma. Kontrol seviyesi = daha yüksek. Isıtma maliyetlerini düşürme çabaları. RH'yi kontrol etmek için sınırlı ısıtma kullanımı.
Doğrudan fiziksel kuvvetler Direct physical forces	Cam kutulardaki nesnelerin kullanımı sınırlanmıştır. Kullanımla ilgili endişeler mevcut, sınırlı nesne hareketi benimsenmiş. Depremlerde nesnelere için koruma yoktur.	Giderek daha fazla eldivenle tutulan nesnelere, dikkatli kullanım ve paketleme bilinci. Bununla birlikte, birçok nesne giderek daha fazla ödünç verilmiştir ve uzun mesafeler kat edilmiştir. Koleksiyonların işlenmesinde ve açık teşhirde bulunan nesnelere. Depreme karşı önlemler, vandalizm artmaktadır.	Artan sergiler, artan nesne hareketi ve kullanımı anlamına gelmektedir. İyileştirilmiş malzemeler, kasa ve bina tasarımı yoluyla depremlere ve geçişe karşı korumanın artırılması.

Tablo 4: Müzelerde önleyici koruma alanındaki gelişmeler, (Caple, 2012:22-23).

2.2. Depolama

Yarı tabaklanmış deri eserler, asitsiz (nötr pH) kâğıt ile herhangi bir kırıksık veya keskin açılı olmadan, raflarda düz bir şekilde saklanmalıdır. Ancak çüppe ve ceketler asılmalıdır. Tel askılar yetersiz destek sağladıkları ve korozyona duyarlı oldukları için kullanılmamalıdır. Gerekli durumlarda askıların çevresi ağartılmamış pamuk veya polyester kapitone malzemesi ile doldurulmalıdır. Giysinin kendisi veya üzerindeki süsleme ağırlığının yıllar içinde yırtılmaya veya esnemeye neden olma olasılığı kontrol edilmeli, bu olası görünüyorsa nesne yatay olarak saklanmalıdır. Her tür deri eser küf ve böcek saldırısına maruz kalmaktadır. Nemli alanlarda depolanmadıklarından ve makul miktarda hava sirkülasyonu olduğundan emin olunmalıdır. Ancak en önemlisi, eserleri yılda en az iki kez, mümkünse daha sık, saldırı veya bozulma belirtileri açısından kontrol etmektir (CCI Notes 8/4, 2020).

Diğer organik materyallerin çoğunda olduğu gibi, deri nesnelere de mümkünse karanlıkta saklanmalıdır. Boyanmış deri objeler karanlıkta saklanmalı, depo aydınlatılmışsa nesnelere kutularda veya diğer kapalı kaplarda saklanmalıdır. Yukarıda belirtilen nem ve sıcaklık nedeniyle, radyatörlerin veya fırın borularının üzerinde, nemli bodrumlarda hiçbir deri nesne depolanmamalıdır. Nesnelere asitsiz kâğıt veya pamuklu kumaş gibi higroskopik malzemelere sarılması ve asitsiz karton veya oluklu plastik kutularda saklanması, RH dalgalanmalarının etkilerini azaltarak derinin korunmasına yardımcı olacaktır. Toz parçacıkları deri nesnelere için zararlıdır çünkü su buharını çekerler ve derinin bozulmasına katkıda bulunan kirleticiler içerebilirler. Toz, süslenmiş veya bozulmuş bir yüzeyden temizlenmesi çok zor olabilir. Polietilen veya pamuklu toz tabakalar, oluklu plastik asitsiz karton kutular veya kapalı saklama dolapları kullanarak depodaki deri nesnelere tozdan korunmalıdır. Destek veya dolgu malzemesi olarak kullanılan kâğıt, mat tahta ve karton, asit içermemelidir, ancak tamponlu malzemeler alkalidir ve deri için potansiyel olarak zararlı olduğundan, tamponsuz olmalıdır. Dermestidler (örneğin, post ve halı böcekleri) gibi bazı böcekler deriyi yerler. Böcek istilasının belirtileri arasında deride son zamanlarda meydana gelen küçük delikler, hasarlı bir yüzey, nesne üzerindeki veya teşhir destekleri üzerindeki ve saklama kaplarındaki karanlık alanlarda larva varlığı gözlemlenir. İstilaların önlenmesi için iyi bir temizlik şarttır, depolama alanları temiz ve düzenli olmalı ve nesnelere tozdan korunmalıdır. Koleksiyonlar, küf veya böcek istilası belirtileri açısından her üç ayda bir periyodik olarak incelenmelidir (CCI Notes 8/2, 2019).

Deri nesnelere üzerindeki düğmeler, tokalar, perçinler ve çiviler gibi metal bileşenler genellikle korozyon belirtileri gösterir. Bakır ve bakır alaşımları (pirinç ve bronz) derideki yağlarla reaksiyona girerek deri ile temas noktalarında mumsu yeşil korozyon (bakır stearat) oluşturur. Gümüş, az miktarda bakır içeriyorsa, bu korozyon oluşumunu da gösterebilir. Demir, demir alaşımları ve teneke, asitli deri ile temas ettiğinde paslanır. Bu metaller çevredeki derinin zayıf, kırılabilir ve pudralı olmasına neden olur. Mümkünse ara tabakaya polietilen levha vb. yerleştirilerek deri ve metal parçalar arasında doğrudan temas önlenmelidir. Şekilsizken sarkan ve sertleşen eserleri yeniden şekillendirmek zordur ve genellikle imkansızdır. Derinin çatlamasını ve sonunda yarılmasını önlemek için keskin kıvrımlar veya kırışıklıklar doldurulmalıdır. Dekoratif donanımın sahip deri nesnelere, tüm elemanların orijinal sabitleme cihazları tarafından güvenli bir şekilde tutulduğundan emin olmak için incelenmelidir. Bağlantı alanında deri üzerindeki gerilimi azaltmak için ağır, tutturulmuş elemanlar için ayrı destekler sağlanmalı ve ayrılmış parçaların potansiyel kaybını önlemek için nesne bir kaba yerleştirilmelidir (CCI Notes 8/2, 2019).

2.3. Yönetim

Yönetim, müzelerdeki koleksiyon ortamlarının kontrolü ve yönetimi ile ilgili araştırmaları ve pratik konuları ele alan çok yönlü bir girişimdir. Bu girişimler; higroskopik (nem çeken) malzemelerin iklimsel dalgalanmalara tepkisini ve nesnelere yerinde izlenmesini, bilimsel araştırmayı saha çalışmasıyla birleştirmektedir. Son yıllarda, nesnelere için iklim koşullarının korunmasına yönelik uygulamalarla ilgili endişeler artmaktadır. Bu endişeler, çevresel ve finansal sürdürülebilirliğin zorunluluğunun yanı sıra, depolama gereklilikleri ve çevresel kontrole yönelik yaklaşımlardaki ilerlemeler hakkındaki yeni anlayışları dikkate alma ihtiyacını yansıtmaktadır. Genel olarak uzun vadeli teşhirden ve depolamadaki koleksiyonlar için müzeler, kütüphaneler ve arşivler artık hem çevresel hem de ekonomik sürdürülebilirliğin artan zorunluluğunu dikkate alarak, koleksiyon ortamları için şartlarını yeniden gözden geçirmektedirler (The Getty Conservation Institute, Managing Collection Environments Initiative).

Koleksiyon ortamlarını yönetme girişimi, sürdürülebilir koleksiyon ortamlarıyla ilgili önemli konulara ve sorulara odaklanmaktadır. İklim koşullarını sürdüreceği bina türlerini ve çevre sistemlerini göz önünde bulundurarak ve herhangi bir stratejinin bir bütün olarak kültürel miras korumasının ayrılmaz bir parçası olması gerektiğini kabul etmektedir. Koleksiyonlar için çevresel stratejileri ve bilgilendirmeyi amaçlarken, hedefleri şunlardır:

- Çeşitli çevresel koşullar altında malzemelerin davranışına ilişkin kritik soruları ele alan araştırma yapılması,
- Risk anlayışına, aktif ve pasif çevre kontrolündeki son gelişmeleri değerlendirmeye dayalı eserlerin toplanma ortamları için uygulanabilir karar verme ve pratik stratejiler önermek,
- İş birliği, atölye çalışmaları ve uzman toplantıları aracılığıyla bu alanda çalışan meslektaşlar arasında kritik diyalogun teşvik edilmesi,
- Eğitim faaliyetleri, yayınlar ve profesyonel toplantılar aracılığıyla araştırma sonuçlarını ve saha faaliyetlerinin yaygınlaştırılması.

Ayrıca, geniş bir iklim aralığına izin veren yeni şartnamelerle çalışılmasını savunan bazı görüşlere rağmen, meslek içinde sergileme ve depolama ortamlarına daha liberal bir yaklaşım benimsemenin koleksiyonlara getireceği sonuçlarla ilgili belirsizlik mevcuttur. Daha geniş çevresel parametrelerin daha geniş bir şekilde kabul edilmesinin önündeki en büyük engel, alanın şu anda bazı higroskopik materyallerin bağıl nem ve dar bir aralığın dışındaki sıcaklık seviyelerine karşı kimyasal ve mekanik reaksiyonlarını tam olarak anlaşılmasının kabul edilmesidir. Söz konusu durumun materyallerde kalıcı hasar olup olmadığını belirlemek ve dayanabilecekleri dalgalanma oranını ve derecesini anlamak için daha fazla araştırmaya ihtiyaç vardır (Caple, 2012:37).

SONUÇ

Bu çalışmada, deri eserlerin korunması için uygun ortam koşullarının sağlanmasının önemi vurgulanmıştır. Nitekim ısı, ışık, bağıl nem vb. etkenlerin doğal ve hassas olan deri üzerindeki olumsuz etkileri bozulma sürecini hızlandıran önemli unsurlardır. Bu olumsuz koşulların kontrol altına alınarak eserin sürdürülebilirliğinin sağlanması amacıyla yapılması gerekenler belirlenirken öncelikle derinin yapısal ve fiziksel özellikleri tanımlanmıştır. Derinin cinsi, üretim yöntemi, üretimde kullanılan malzeme kimyasının envanter kaydında bulunması önemli konulardır. Eserin periyodik bakımının sağlanarak, mevcut durumuna göre toz ve kirlere arındırmak için yapılacak temizleme işlemi, gerekiyorsa destekleme, sağlamlaştırma tekniklerinin uygulanması önerilmiştir. Ayrıca derinin hassas yapısı nedeniyle gerekli çevre koşulları ve sergileme koşulları, aydınlatma, iklimlendirme vb. şartların sağlanması gerekmektedir. Çalışmada, deri eserlerin sürekli bakım ve uygun depolama ile uzun yıllar iyi durumda muhafaza edilebileceği tespit edilmiştir. Belirli ilkeler çerçevesinde uygulanan önleyici koruma teknikleriyle herhangi bir aktif müdahaleye gerek kalmadan pek çok deri eserin sağlıklı bir şekilde gelecek kuşaklara aktarılmasının mümkün olduğu görülmüştür. Sonuç olarak önleyici koruma yaklaşımında, tehditler bütünsel olarak değerlendirilmeli ve eserin işlevselliğinin sürdürülebilmesi için, derinin aşınması veya çürümesi önlenmelidir. Alınacak önlemlerle eserin sergileme ögesi olma yeteneği artırılmalı ve özgün yapısına müdahale edilmeden eser mevcut durumunda korunmalıdır.

KAYNAKÇA

- Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 8/2 (2019). Care of Alum, Vegetable, and Mineral Tanned Leather, CCI Notes 8/2. Ottawa, ON: Canadian Conservation Institute, 1992.
- Canadian Conservation Institute (CCI) Notes 8/4 (2020). Care of Rawhide and Semi-tanned Leather, Canadian Conservation Institute, Notes, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/caring-leather-skin-fur.html>, Erişim tarihi: 19.11.2020.
- Caple, C. (2000). *Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making*, London: Routledge.
- Caple, C. (2012) *Preventive Conservation in Museums*, Oxford: Routledge, Leicester Readers in Museum Studies.
- Dignard, C., Mason, J. (2018). Caring For Leather, Skin And Fur, Canadian Conservation Institute Notes, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/caring-leather-skin-fur.html>, Erişim tarihi: 19.11.2020.
- Dikmelik, Y. (2013). *Deri Teknolojisi*, Sepici Kültür Hizmeti Yayınları 4, İzmir.
- Dirksen, V. (1997). *The Degredation and Conservation of Leather*, LCMS- Journal of Conservation & Museum Studies, No.3, November.
- Getty Conservation Institute, Managing Collection Environments Initiative, http://www.getty.edu/conservation/our_projects/education/managing, Erişim tarihi: 19.11.2020.
- Getty Conservation Institute (1992). Preventive Conservation, GCI Newsletter, 7 (1): 4-7.
- Gilroy, D., Godfrey, I.M. (2017). *Presented Is A Digitised Edition Of Conservation And Care Of Collections*, The original text was compiled by the WA Museum's Department of Materials Conservation in 1998, edited by Ian Godfrey and David Gilroy, Western Australian Museum.
- Godfrey, I.M. (2017). *Leather*, In D. Gilroy and I. Godfrey, eds., A Practical Guide to the Conservation and Care of Collections, Perth, Australia: Western Australian Museum, 1998, 23–32.
- ICOM-CC (2008). Terminology to Characterize The Conservation Of Tangible Cultural Heritage, *The 15th Triennial Conference Held in New Delhi in September*.
- Kılıçoğlu, S. (1993). *Ham Deri*, Dericilik Araştırma Enstitüsü Yayınları, Pendik.
- Michalski, S. (1993) *Relative Humidity: A Discussion of Correct / Incorrect Values*. ICOM-CC 10th, Triennial Meeting, Washington, DC, USA, 624-629.
- NPS Museum Handbook, Part I (1996). *Curatorial Care of Objects Made From Leather and Skin Products*, Chapter 1: National Park Service Museums and Collections, National Park Service Museum Management Program Washington, DC.
- NPS Museum Handbook, Part I (2012). *Preservation: Getting Started*, Chapter 3.
- Öncü, C. (1968). *Dericilik Temel Bilgileri*, Mezbaha Mahsulleri Teknolojisi, Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Procter, H.R. (2018). *The Principles of Leather Manufacture*, Project Gutenberg's, London: E. and F. N. Spon, Limited, 125 Strand New York; Spon and Chamberlain, 123 Liberty Street 1903.
- Thomson, R. (2006). The Nature and Properties of Leather, *Conservation of Leather and Related Materials*, Routledge, London, New York, 1-3.
- Tomaszewski, A. (2002). *Environmental Preventive Conservation*. In: Estrategias Relativas Al Patrimonio Cultural Mundial. La Salvaguarda En Un Mundo Globalizado, Principios, practicas y perspectivas. 13th ICOMOS General Assembly and Scientific Symposium, Actas, Comité Nacional Español del ICOMOS, Madrid, 264-266. [Book Section]
- Toptaş, A., (1993). *Deri Teknolojisi*. İstanbul Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Dericilik Programı., Sade Ofset Matbaacılık, İstanbul.
- URL 1: <https://www.conservationwiki.com/wiki/LeatherandSkin#DeteriorationofWaterloggedArchaeologicalLeather>, Erişim Tarihi: 18.11.2020.
- URL 2: <http://www.icom-cc.org/242/about-icom-cc/what-is-conversation/terminology/#.X2pic2gzblU>, Erişim Tarihi: 23.09.2020.
- Waller, R. (2019). *Collection Risk Assessment Preventive Conservation*, Collection Storage Chapter 4, (pp.59-90), Publisher: Society for the Preservation of Natural History; American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works; Smithsonian Institution The George Washington University Museum Studies Program.

KUR'AN'I KERİM'DEKİ HZ. YUNUS KISSASI VE MİNYATÜR SANATINA YANSIMALARI

The Anecdote of Prophet Jonah in Quran and Its Reflections into the Art of Miniature

Elif BAYRAK KAYA ¹

ÖZET

Kur'an'da ismine sûre olan Hz. Yunus'un kıssası bize Yunus peygamber ve peygamber olarak gönderildiği Ninova ahalisinin başından geçenleri anlatmaktadır. Kur'an da anlatılan ve bir masal kahramanının başından geçen olayları anımsatan bu kıssa, Avrupa ve İslam ikonografisinde de kendine geniş bir yer bulmuştur. Makalenin evrenini, Hz. Yunus kıssasının yorumlandığı minyatürlerden seçmeler oluşturmaktadır. Örneklem gurubu olarak bir adet Yunus'un gemiden atılma ve balık tarafından yutulma anı, yedi adet Yunus'un balığın karnından kurtarılma sahnesi ve bir adet Yunus'un kıyıda iyileşme sürecini yorumlayan toplam dokuz minyatür örnek olarak incelenmiştir. Araştırmada; tarama ve analiz yöntemleri kullanılmıştır. İnsanlar arasında hemen hemen her dönem ilgi ve merak uyandıran Hz. Yunus'un balık tarafından yutulması ve mucizevi kurtuluşu, farklı dönemler ve üsluplarda resmedilmiş pek çok minyatür yorumu bulunmaktadır. Minyatür örneklerde, ejder, yılan, balık, kaplumbağa, at, karaca gibi mitolojik yaratıklar ve çıplak insan bedenlerinin tasvir edildiği görülmüş ve minyatür yorumların içine yerleştirilen bu motiflerin mitolojideki anlamları ve kompozisyon ile bağlantıları arasında değerlendirmeler yapılmıştır. Minyatür örneklerdeki konu dağılımı Hz. Yunus'un bindiği dolmuş geminin denizde kalması ile Hz. Yunus'un denize atılması, denize düşen Hz. Yunus'un bir balık tarafından yutulması, balığın karnından çıkarılması ve kıyıda iyileşme sürecini anlatan yorumlar olarak karşımıza çıkar.

Anahtar Kelimeler: Hz. Yunus Peygamber kıssası, minyatür, balık, gemi, Cebrail.

ABSTRACT

The Prophet Jonah, who owns a surah referred with his name in Quran, and his anecdote narrate the life of him as well as what happened to Nineveh community to whom he was sent as prophet. This Quran anecdote which was narrated like the adventures of a fairy tale character has received a widespread attention both in European and Islamic iconography. The selections of miniatures in which the anecdote of Prophet Jonah was depicted constitute the population of the article. In the sample group, one work of miniature with the theme of expelling from the ship and his being swallowed by the big fish; seven works of miniature depicting the scene in which Prophet Jonah was recovered from the mouth of the big fish as well as one work with the scene Jonah's recovery period on the shore have been investigated as example. Field study, scanning and analysis methods have been used in the study. That Prophet Jonas was swallowed by the big Fish (dolphin) and he was cast forth in a miraculous way has always aroused interested. In miniature examples, it was seen that mythological creatures such as dragons, snakes, fish, turtles, horses, roe deer and naked human bodies were depicted, and evaluations were made between the meanings of these motifs in mythology and their connections with the composition. The themes of how the ship that Prophet Jonah was on board remained in the sea and he was thrown into sea; how he was swallowed by big fish, how he was cast forth from the stomach of the fish and how he recovered on the shore are widespread in these representations of miniature

Keywords: Prophet Jonah of anecdote, miniature, fish, ship, Gabriel.

EXTENDED ABSTRACT

That Prophet Jonas was swallowed by the big Fish (dolphin) and he was cast forth in a miraculous way has been narrated both in Quran and Torah. However, there are a number of differences between the information presented in Quran and those in Torah. The period following the independence of The Prophet Jonah from the big Fish is depicted in detail in Quran while Torah does not involve such information.

The visual representations of this anecdote have always received a widespread attention both in European and Islamic iconography. Though the Islamic iconography has interpreted the anecdote through the information obtained from Quran, it is clear that they have borrowed some inspiration from Torah.

Stranding of the ship in the sea, expelling from the ship, his being swallowed by the big fish and recovered from the mouth of the big fish as well as his healing period are the most common interpretations of these miniature samples. It has been found out that, having studied the samples in which this anecdote has been interpreted, the scene in which the Prophet Jonah was recovered the stomach of the big Fish has occupied more space in the miniatures having been done within the framework of Islamic iconography.

The miniaturists depicted the same plot of anecdote by using limited number of characters and composition components. In these samples, The Prophet Jonah and the big Fish (dolphin) and their tales have been depicted via only two figures. Along with The Prophet Jonah and dolphin, The Angel Gabriel appears as the third character in some representations. The Angel Gabriel could be seen while pulling The Prophet Jonah from the mouth of the fish. However, the information presented in Quran in the surah called The Prophet Jonah conflicts with these representations.

The miniature samples with the theme of The Prophet Jonah have been put schematically. The way the figures is placed in this plain schematic order that repeats itself quite often in the most of the compositions bear a lot of similarities. The minimum use of the natural components arouses the feeling of excursiveness and impetuosity while the underlying reason is that the miniaturists have tried to reflect the waste and open shore representation that appears in the anecdote in Quran.

How the Prophet Jonah is saved from the stomach of the big fish is narrated as follows in Surah As-Sâffât in Quran:

“But We cast him onto the open shore, totally worn out; and caused a squash plant to grow over him. Surah As-Sâffât 145. 146) (URL 3)

These plain interpretations in the miniatures overlap with the information in Quran while they also tally with the iconography. While some miniature samples involve the description of the squash plant growing over him (pumpkin) as narrated in Quran, it has been found that some miniatures ignore this detail.

In the miniature samples, the frontal area is covered with the silvery-colored sea while the rear front area involves a high hill reaching down to the shore as well as a gold-filled sky embroidered with Chinese clouds and the plot is narrated within this scheme. The big fish never appears on its own but always accompanied with other fish of various sizes. Besides, it could be seen that there are various motives and figures in the sea that all differ from each other. These motives differing in types and number in each sample are mostly snakes, dragons, turtles, roe-deer and nude human beings. Those varying motives placed in the sea definitely hold a certain significance other than filling the gaps in the miniatures. To be able to appreciate and comprehend the significance of these visual representations, it is of great importance to explore the mythological representations of the motives and to track the references and attributions of the miniaturists.

It is seen that the mythological dragon motif in miniature examples is used in compositions with both its advanced design and primitive designs. Like the dragon motives, the snake motives were illustrated as the symbol of the hell and malignancy, even a reflection of the demon, along with its pre-Islamic representations. It is highly possible that the snakes communicate these meanings within the compositions. Besides these mythological creatures, there are a number of nude human figures within the sea in the miniature samples. The nude human figures, which could often be encountered in the miniatures depicting the lives of prophets, symbolize the sinful nature of human beings both in Islamic and European drawing iconography.

GİRİŞ

Hız Yunus, Kur'an'da anlatılan peygamberlerden biridir. Kur'an'da onun adına bir sûre indirilmiştir. Yunus sûresinin yanı sıra (Saffât, Kalem ve Enbiyâ) sûrelerinde de Hz. Yunus ve başından geçenler aktarılmıştır. Hz. Yunus kıssası tam anlamı ile macera dolu sonu güzel biten bir masalı anımsatmaktadır.

“Kur'an'ın onuncu sûresi Yunus adını taşımaktadır. Bu sûrede, kendilerine azap geleceği bildirilince iman etmeleri sayesinde azaptan kurtulan yegâne kavmin Yûnus kavmi olduğu beyan edilir (Yûnus 10/98)” (URL 1).

“Kur'an'da Hz. Yunus'un peygamber olarak gönderildiği beldede kalış süresi, bu sûrede peygamberlik görevi ile ilgili yaptıklarına değinilmeden bu beldeye peygamber olarak gönderilişi ve buradan ayrılışı muhtelif sûrelerdeki şu ayetlerle haber verilmektedir: affât, 37/139, Saffât, 37/140, Kalem, 68/48 ve Enbiyâ, 21/87” (Polater, 2007:140-141).

“Hz. Ali'den nakledilen bir rivayete göre ,otuz yaşında iken kendisine vahiy gelen Yunus kavmine otuz üç yıl peygamberlik yapmış, fakat kendisine sadece iki kişi iman etmiştir (Sa'lebî, s. 408)” (URL1).

Hız Yunus'un peygamber olarak gönderildiği Ninova toplumu azgın ve putlara tapan bir topluluk olmuştur. O'nun ilahî çağrısına yıllarca kulak asmayıp inkârda ısrar etmişler. Kur'an'da bildirilen pek çok peygamber gibi Hz. Yunus da böylesi inançsız ve küfürde ısrar eden tebaası için senelerce uğraşmış ve onları doğru yola ulaştırma çabası içinde didinmiştir.

“Kur'ân'a göre Hz. Yunus kıssasının; şu üç ana safha içinde cereyan etmiş olduğu söylenebilir: 1. Hz. Yunus'un peygamber olarak gönderilişi ve bu esnada görev yerinden ayrılmasına kadar geçen süreç, 2. Hz. Yunus'un gemiye binişinden büyük bir balık tarafından yutulmasına ve ardından karaya çıkmasına kadar geçen süreç, 3. Hz. Yunus'un balığın karnından karaya çıkarılmasından sonraki tebliğ sürecidir” (Polater, 2007:140).

“Ninova halkı sürekli peygamberlerini yalanladı, küfürlerinde direndi. Hz.Yunus buna daha fazla dayanamayıp dağa çıkmış, Allah'tan gelen uyarı üzerine yeniden dönmüştür” (And, 1998:220).

“Yunus kavminden ümit kesince onlara beddua ederse de kendisine bu hususta acele davrandığı bildirilir; kırk gün daha tebliğde bulunması emredilir, iman etmedikleri takdirde kendilerine azap ineceği haber verilir. Bunun üzerine Yûnus tekrar tebliğe başlar, otuz yedinci günde kavmine üç gün sonra azabın geleceğini, bunun alâmeti olarak da renklerinin değişeceğini söyler” (URL 1).

“Hazreti Yunus Ninova ahalisine, “Allah tarafından azap gelecek ve kırk güne kadar Ninova şehri yere batacak” diye korkutur ama Ninova ahalisi yinede kulak asmadı. Hazreti Yunus dahi onlara darıldı ve me'yus oldu. Gazap ve hiddet ile Dicle kenarına iner ve bir dolmuş gemiye biner” (Paşa, 1966:34).

Hız Yunus inançsız kavmine gelecek felaketi haber verir ama yine de onları buna inandıramaz ve kavminin bu küfrüne dayanamayan Hz.Yunus sonunda kavmini terk eder.

“Hâlbuki Allahhü Teâla tarafından vahiy gelmedikçe peygamberlerin malal-i me'muriyetlerini bırakıp da bir tarafa gidivermeleri caiz degildir. Onun için gemi gitmedi. Gemi reisi “ içimizde bir suçlu adam olmalı der. Kura atarlar kime isabet ederse suya atalım” dedi. Kura attılar, Yunus'a isabet eder. O dahi “ Suçlu benim” deyip kendisini suya atar, derhal onu bir büyük balık yutar” (Paşa, 1966:35).

Hız Yunus Hint'ten geldiği söylenen bir balık tarafından yutulur. Balığın karnında üç veya kırk gün kalır (Muhammed b. Abdullah el-Kisâî, 296-301, URL 1). “Ancak gücü her şeye yeten Yüce Allah, balığın karnındaki Hz.Yunus'u öldürmez. Bir süre sonra balık onu sahile bırakır” (Kabakçı, 2011:371).

Kur'an'da bildirilen hak peygamberlerinden birisi olan Hz. Yunus'un pişmanlığı ve tövbesi Allah tarafından kabul edilmiş. Balık tarafından yutulan Hz. Yunus Allah'ın izni ile balığın karnından hasta ama sağ bir biçimde kurtarılmıştır.

“Allah'ın emriyle balık onu tüysüz yavru kuş gibi, ayakta duramaz, göremez ve yürüyemez bir halde Dicle kenarına çıkarır. Allah onun için dört dallı bir bitki yaratır, Cebrâil gelerek vücudunu mesh eder. Dişi bir ceylan onu emzirir.

Yunus kırk günlük uykusundan uyanınca bitkinin kurduğunu, ceylanın gittiğini görerek üzülür. Bunun üzerine Cenâb-ı Hak kendisinin kuruyan bitkiye üzüldüğünü, fakat 100.000 insana acımadığını söyler” (Muhammed b. Abdullah el-Kisâî, 296-301, URL 1).

Hız Yunus bindiği gemi denizin ortasında kalmış ve çıkan fırtınaya rağmen gemi hareket etmeyince Hız Yunus denize atlar. Hız Yunus gemiden karanlık sulara atladığında mı, yoksa kendisini balık yutunca mı pişman olduğu bilinmez lakin pişmanlığı ve tövbesi yüce yaratıcı tarafından kabul edilmiş ve tekrar gün yüzü görmüştür.

“Eğer Yunus, Allah’ı tesbih edenlerden olmasaydı insanların tekrar dirileceği güne kadar o balığın karnında kalabilirdi; fakat o, “Senden başka ilâh yoktur, şüphesiz ben zalimlerden oldum” demiş (el-Enbiyâ 21/87-88; es-Sâffât 37/143-144), ve duası kabul edilmiştir”(URL 1).

Hız Yunus’un gönderildiği kavmin farklı bir özelliği bulunmaktadır. Felaket belirtilerini gören Ninova halkı durumun ciddiyetini anlarlar ve peygamberlerini ararlar fakat bulamazlar. Yana yakıla tövbe eden Ninova halkı günlerce Allaha yalvarıp kendilerinin bağışlanmalarını dilemişlerdir. Ninova halkının bu yürekten tövbesini kabul eden yüce Allah onları bağışlamıştır. Allah’ın inayeti ile Ninova kavmi üstlerine indirilen azap ve felaketten kurtulmuşlardır.

“Yunus’un kavmi iman etmiş, başlarına geleceği bildirilen azaptan kurtulmuş, bir süre daha nimetlerden faydalanarak yaşatılmıştır (Yunus 10/98; es-Sâffât 37/148)”, (URL 1).

1. Hız Yunus’un Peygamberliği Hakkındaki İtilaflar

Hız Yunus’un peygamberliğinin vakti ve süresi hakkında âlimler arasında farklı görüşler bulunmaktadır.

“İslâm kaynaklarında Yunus’un peygamberliğinin balık tarafından yutulmadan önce mi sonra mı olduğu, öfkeyle çıkıp gittiğinde kime öfkelendiği hususunda çeşitli yorumlar vardır; “ve o balık sahibini de an; hani o gücümüzün kendisine ulaşamayacağını sanarak öfkeyle çıkıp gitmişti” ayeti (el-Enbiyâ 21/87) müfessirlerce farklı şekillerde yorumlanmıştır”(URL 1).

“Biz onu halsiz bir durumda ıssız bir kıyıya çıkardık ve onun üzerinde bir bodur fidan yeşerttik, onu 100.000 veya daha fazla kişiye gönderdik” mealindeki ayet (es-Sâffât 37/145-147) peygamberliğin kendisine balık tarafından yutulduktan sonra verildiğini gösterir”(Fahreddin er-Râzî, XXII, 212-213). “Diğer bir izaha göre ise balığın Yunus’u yutması Ninevâ’daki tebliğ görevinden sonradır. Nitekim o halka, inanmadıkları takdirde hemen azabın geleceğini bildirmiş, fakat Allah tövbeleri sayesinde onları affedince Yunus yalancı durumuna düşmüş ve bundan duyduğu öfkeyle oradan ayrılmıştır (Fahreddin er-Râzî, XXII, 213)”,(URL 1).

Hız Yunus’un peygamberliği Ninova ahalisine kızıp onları terk etmeden önce mi? Yoksa balık yuttuktan sonra mı? Gibi soruları uzmanlarına bırakıyoruz. Hız Yunus kıssası ile ilgili minyatür örnekleri incelenirken bu bilginin önemi ortaya çıkıyor. Makalede incelenen eserler arasında (Görsel-1)’de Hız Yunus’un başında kutsallık belirtisi olan hareyi göremeyiz. Hız Yunus’un gemiden atılıp büyük balıkla karşı karşıya gelme anını canlandırılan sahnede nakkaşın, Hız Yunus’u haresiz görüntülenme sebebi, bu rivayetler doğrultusunda balık tarafından yutulduktan sonra peygamberliğin Hız Yunus’a verildiği düşüncesinden kaynaklanmış olabilir.

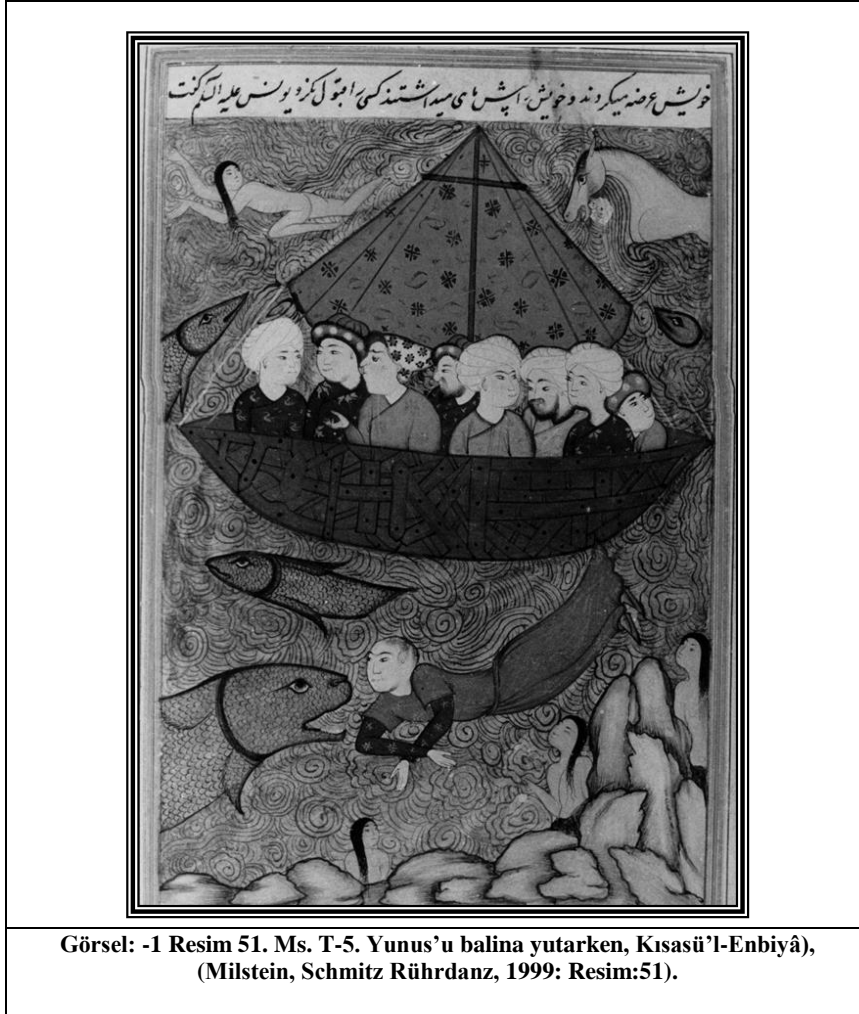
“Yunus kıssası hem Kur’an ve hem de Kitâb-ı Mukaddes’te yer alan bir kıssadır. Bu kıssa, her iki kitapta sahip oldukları bazı benzerliklere rağmen, şu önemli hususlarda birbirinden ayrılmaktadır: Evvelâ, Kitâb-ı Mukaddes’te bu kıssayla ilgili bazı olayların seyri, Kur’an’da anlatılan olayların seyrine uymamaktadır. İkinci olarak da Kitâb-ı Mukaddes’te Hız Yunus’la ilgili anlatılanlar, Kur’an’da peygamberlerle ilgili dikkat çekilen özelliklerle çelişmektedir. Kitâb-ı Mukaddes kıssalarının bu konulardaki problematik vurguları, sadece Kur’an’la değil, tüm peygamberlere yapılan vahyin özülle de çelişmektedir” (Polater, 2007:135).

Kur’an’da anlatılan Hız Yunus kıssası diğer pek çok kıssa gibi Kitâb-ı Mukaddes’te geçmektedir. Kur’an’da bildirilen peygamberlerin hepsi Allah’ın kulu ve elçisidir. Allaha şüphesiz iman edip, gönderildikleri toplulukları ilahi dine, tek Allah inancına davet etmişler ve tüm ömürlerini bu kutsal görev için feda ederek Allah’ın rızasından başka hiçbir şeyi gözetmemişlerdir.

Kitâb-ı Mukaddes'in aksine, Kur'an peygamberleri Allah'ın ismet sıfatını taşıyan temiz yaratılışlı insanlardır. Onlar günahattan ve inkârdan çok uzaktırlar.

2. Yunus Peygamberin Balığın Karnındaki Öyküsü ve Minyatür Sanatına Yansımaları

Yunus kıssasının minyatür sanatında yorumlanan örneklerine bakıldığında; Hz. Yunus'un gemiden atılma sahnesi, ağırlıklı olarak balının Hz. Yunus'u ağzından çıkartma sahnesi ve balının Yunus peygamberi karaya çıkartma sahnelerinin yorumlandığı görülür.



Görsel: -1 Resim 51. Ms. T-5. Yunus'u balina yutarken, Kısasü'l-Enbiyâ), (Milstein, Schmitz Rührdanz, 1999: Resim:51).

Görsel-1'de: Kıssaya göre; gemi denizde seyir halindeyken büyük bir fırtına çıkar. Denizin ortasında kalan ve tıklım tıklım dolu olan gemi hareket etmez. Bu durumun sebebinin gemiye binenlerden birinin günahkâr olması, olduğu düşünülür ve aralarında kura çekerler ve Hz. Yunus çıkar. Yunus peygamber suçlu olduğunu kabul ederek denize atlar ve büyük bir balık tarafından yutulur.

Eserde; gemi içerisinde sekiz erkek, denizde Hz. Yunus, biri büyük üç balık, üç kadın ve bir at resmedilmiştir. Minyatür örneğin merkezinde Hz. Yunus'un denize atıldığı gemi ve geminin alt kısmında Hz. Yunus ve balıklar görülmektedir.

Hz. Yunus'un gemiden denize atılması ve kendisini yutacak büyük balık ile karşı karşıya gelme anı görüntülenmiştir (Görsel: -1). Büyük balık ağzını açmış Yunus'u yutmak üzereyken resmedilmiştir. Deniz içerisindeki Hz. Yunus dibe doğru batarken, balığın karşısında iki kolunu bileklerden üst üste getirmiş teslimiyet ve çaresizlik içerisinde tasvir edilmiştir. Hz. Yunus içlik üzerine giyilen yarım kollu uzun bir entari ile gösterilmiştir. Baş açık olan Hz. Yunus'un sarığı muhtemelen denize atarken, başından düşmüş ve karanlık sulara gömülmüş izlenimi vermektedir. Bu minyatür örnekte dikkat çekici bir durum Hz. Yunus'un başında harelerin olmayışıdır.

İslam ikonografisinde peygamberlerin ve kutsal kişilerin başına çizilen ve kutsallık belirtisi olan hareler Hz. Yunus'un başında görülmez. İslâm kaynaklarında tartışılan Hz. Yunus'un peygamberliği balık yuttuktan sonra mı yutmadan önce mi tartışmalarına atıf yapılmış olabileceği gibi Allah'tan izinsiz kavmini terekeden Hz. Yunus'un günaha girmiş olduğu düşüncesi ile de hare çizilmemiş olabilir. Nakkaşın bu iki durumdan birine atfen Hz. Yunus'a hare çizmemiş olabilir. Yunus'un denize atıldığı küçük gemi, iğne atsan yere düşmez deyimine uygun bir biçimde oldukça kalabalık çizilmiştir. Gemideki figürler, oturur pozisyonda ve belden yukarıları görülmektedir. Figürler farklı başlık ve kıyafetler içerisinde başlarından geçen olayı tartışırken, şaşkın ve hüzünlü bir biçimde resmedilmiştir.

Geminin ön cephesinde kayalıklar arasında olan biteni izleyen yarı çıplak üç kadın figürü görülmektedir. Gökyüzüne yerleştirilen kompozisyonun üst cephesinde ise bir çıplak kadın figürü resmedilmiştir. İslam ikonografisinde günahın simgesi olarak kullanılan çıplak insan bedenleri, bu yorumda kadın figürleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Günahın simgesi olan çıplak insan vücutları pek çok minyatür örnekte kullanılmış özellikle Nuh'un gemisinin görüntülediği tufan minyatürlerinde sıklıkla yer verilmiştir. Bu minyatür örnekte görülen at ve balık figürleri oldukça yoğun olan kompozisyonu zenginleştirmekten ziyade taşıdığı mitolojik mesaj açısından değerlendirilmelidir. Geminin sol üst köşesinde deniz içinde bir at figürünün resmedilmesi bir hayli ilginçtir. Burada Türkler için kutsal sayılan atın mitolojideki yeri önem arz etmektedir.

2.1. Kısasü'l-Enbiyâ (Resim 51. Ms. T-5) Görsel- 1'deki At Tasviri

“At, bedeni ile yere, ayakları ile dört yöne, başı ile de semaya atıf yapmıştır (Bayat, 2015:66). Türk mitolojisinde önemli bir yeri vardır. At kurban olarak, gökteki en büyük tanrı olarak kabul edilen Ülgen'e sunmak için yapılır. Eski Çin yıllıkları da Hun devrinden bahsederken, daha evvel belirttiğimiz gibi dünyanın merkezinde olduğu kabul edilen bir dağda yapılan törenlerde Gök Tanrı'ya beyaz at kurban edildiğinden söz ederler” (Çoruhlu, 2014:220).

Minyatürün sol üst köşesinde betimlenen beyazımsı at figürü ile nakkaş, semaya atıf yapmış ve Hz. Yunus'un başından geçen bu vahim olayla sema arasında bir bağlantı kurmuş olabileceği gibi fırtınadan kurtulmak ve geminin ilerlemesi için Yunus peygamberin denize atılmasını bir çeşit kurban vermek olarak düşünmüş olabilir.

2.2. Kısasü'l-Enbiyâ (Resim 51. Ms. T-5) Görsel -1'de ki Balık Tasvirleri

“Verbitskiy'in derlediği Altay yaratılış destanında önemli bir yeri olan balık Türk kozmolojisinde gök gürültüsü unsurunun hayvan biçimli timsalidir. Özellikle göl ve nehir kıyılarında yaşayan Türk topluluklarında bereket, refah ve bolluk timsali olarak görülmüştür. Türk ve İslam sanatında balığın tasvir edildiği ilginç konulardan biride Yunus'un bir balık tarafından yutulması ve sonra kurtuluşuyla ilgili olup Kuran'da (Saffat Suresi 139-148) anlatılan kıssadan kaynaklanmaktadır” (Çoruhlu, 2011:185)



Görsel: -2 Atlar ve balıklar ile tasvir edilmiş “Evren” tasarımı, Türk Memlukü Devleti Minyatürü, (Bilgili, 2014:63).

Balık Türk mitolojisinde her ne kadar bolluk ve bereketi simgelese de yer aldığı bazı kompozisyonlarda farklı anlamlarda yüklenmiştir. Örneğin, görsel-2 ‘de kare alan dünyayı, karenin dört tarafından saat yönünde dörtlüğe koşan atlılar, dünyanın döngüsünü simgelemektedir. Dünyayı simgeleyen içi su dolu kare alan içerisindeki balıklar ise yeraltı dünyasını simgelemektedir.

Bu bağlamda baktığımızda, minyatür örnek (Görsel-1)’de Hz. Yunus’un yutan büyük balık ve çevresindeki balık tasvirleri ile deniz altının karanlık dünyasına atıf yapılmıştır diyebiliriz.



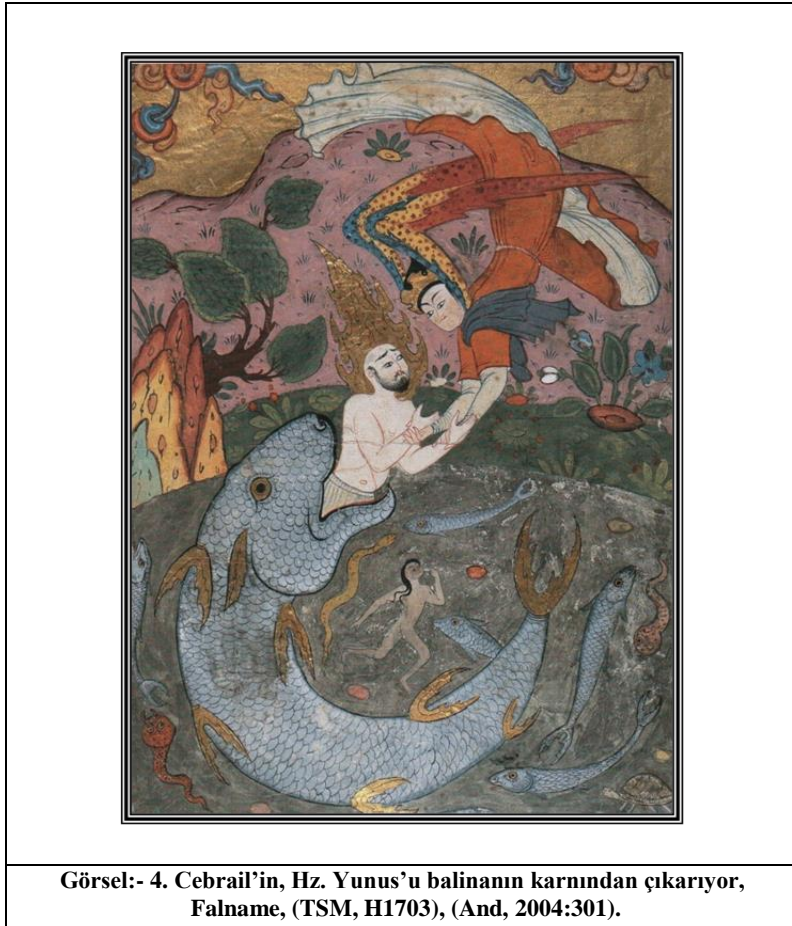
Görsel:-3. Resim 11. Ms. C. Yunus balığın karnından çıkarken, (Milstein, Schmitz Rührdanz, 1999: Resim:11)

Görsel-3'te; Hz. Yunus'un gemiden denize atlamak zorunda kalması ve büyük bir balık tarafından yutulmasının kendi hatası olduğunu anlar. Allah'ın rızası olmadan Ninova ve halkını terk etmesi sebebiyle başına bunların geldiğini idrak edip tövbe eder. Yüce yaratıcı tövbesini kabul ederek Hz. Yunus'u affeder.

Onun kurtuluşu ve daha sonraki hali Kur'an'da şöyle haber verilir: "Ama balığın karnında bizi andı, tesbih etti, biz de onu hasta bir halde ağaçsız, boş bir yere attık ve üzerine (gölge yapması için) kabak türünden bir ağaç bitirdik." (Kabakçı, 2011: 371).

Allah'ın izni ile balinanın, Hz. Yunus'u kıyıya çıkarma anı resmedilmiştir. Minyatür örnekte Hz. Yunus, balina ve iki küçük balık görülmektedir. Balinanın su dışında kalan başı minyatürün büyük bir kısmını kaplamaktadır. Üzerinde ince bir gömlekle olan Hz. Yunus'un belinden yukarısı, balinanın açık olan ağzından dışarı çıkmıştır. Balinanın Hz. Yunus'u midesinden çıkarırken oluşturduğu sarsıntının etkisi ile Hz. Yunus'un eli kolu savrulmuş bir biçimdedir. Nakkaş, örnekte, kıssanın açıkça anlatıldığı Kur'an ayetlerindeki gibi ağaçsız bir kıyı tasvirine yer verilmiştir. Yine Kur'an'da bildirilen, Hz. Yunus'a gölge yaparak güneşten ve herhangi bir durumdan korumak için yaratılan kabak cinsinde geniş yapraklı ağaç motifi, deniz kıyısında resmedilmiştir.

Hz. Yunus'un görsel- 1 de olduğu gibi bu görselde de haresiz çizilmiş olduğu görülmektedir. Kompozisyonda ön cepheyi derin ve karanlık sular oluştururken arka cepheyi cılız ot ve kuru bir ağacın süslediği çıplak kıyı şeridi oluşturmaktadır. İkonografiye uygun bir biçimde resmedilen kıssa oldukça sade bir anlatım sergilemektedir.



Görsel:- 4. Cebrail'in, Hz. Yunus'u balinanın karnından çıkarıyor,
Falname, (TSM, H1703), (And, 2004:301).

Görsel- 4'de; Balina tarafından yutulan Hz. Yunus'un Allah'ın emri ile kıyıya çıkma anı resmedilmiştir. Minyatür örnekte Hz. Yunus, Cebrail (a.s)'in yanı sıra balina deniz içerisinde bir kadın, büyüklü küçüklü balıklar ve yılanlar tasvir edilmiştir. Minyatür örnek (Görsel -4)'ü görsel-1 ve 3 ile karşılaştırdığımızda Cebrail (a.s) yorumuna girmiş ve Hz. Yunus yarı çıplak başında hare ile tasarlanmıştır.

Minyatürde, Cebrail balığın ağzında olan Hazreti Yunus'un bileklerinden kavramış onu dışarı doğru çekmektedir. Cebrail in kıvrak vücut hareketi Hz. Yunus'u kurtarmak için acele ettiği izlenimi uyandırır.

“Rivayete göre Yunus balığın karnında üç, yedi, yirmi veya kırk gün kalmıştır”(URL1). “Balığın karnında Hazreti Yunus'un cismi palüze gibi olmuştu (Paşa, 1966:35). Allah'ın rahmetiyle (el-Kalem 68/49) güçsüz bir halde balığın karnından çıkarılmış, kendisine gölge yapması için yanında kabak cinsinden geniş yapraklı yaktın bitkisi yaratılmıştır (es-Sâffât 37/145-146; el-Kalem 68/49-50)”(URL 1).

Kompozisyonun ön cephesini, deniz içindeki dev balina kaplarken, arka cepheyi yeşil alanın devamı olan pembe tepe ve gökyüzü oluşturmuştur. Balinanın vücudu yarım ay biçiminde kıvrılmış ve baştan kuyruğa kadar tamamı su dışındadır. Minyatür örnekte kayalıklar üzerinde küçük sık yapraklı bir ağaç, çevresinde çeşitli ot ve çiçek betimlemelerine yer verilmiştir. Kur'an'da kıssanın anlatıldığı boş ve ağaçsız kıyı şeridi ve Hz. Yunus için yaratılan kabak cinsinden geniş yapraklı bitki yorumuna değinilmemiştir. Bu bağlamda minyatür mekân, İslam ikonografisine uymamaktadır. Aynı zamanda Kur'an'da Hz. Yunus'un balığın karnından güçsüz ve hasta bir biçimde çıkarıldığı bildirilirken görsel- 3'ün aksine bu minyatürde Hz. Yunus yorumu, gözleri açık, gayet sağlıklı ve güçlü bir görüntü sergilemektedir. Bu yorumda Kur'an'da bildirilen bilgiyle çelişmektedir.

Minyatür örnekte balinanın kuyruğu ve başı arasında çıplak bir kadın figürüne yer verilmiştir. Daha öncede bahsettiğimiz gibi günahın simgesi olarak kullanılan çıplak vücudun görsel -1 de olduğu gibi bu minyatür örnekte de kadın figürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra balinanın çevresinde küçük büyük balıklar, yılan ve birde deniz kaplumbağası kullanılmıştır.

Kaplumbağa birçok kültürün mitolojisinde yer almaktadır. Kültürler arası farklı anlamlar içeren kaplumbağa Türk İslam inancında uğurlu sayılmış ve güvenli ve uzun ömrün simgesi sayılmıştır. Nakkaş görsel -4 de kaplumbağa figürüne yer vermesi, yüce yaratıcı Allah tarafından Hz. Yunus'un affedilerek ömrünün uzatmasına atıf yapılmıştır diyebiliriz.

Kompozisyonda kullanılan renklerin temiz ve canlı olması, ince kalın fırça hareketleri ve zarif işçiliği göz doldurmaktadır. Ön cepheyi oluşturan deniz gümüşle kaplanmıştır. Osmanlı minyatürlerinde su vb. alanların boyanmasında sık tercih edilen gümüşün zamanla oksitlenerek kararmasından dolayı koyu gri renge dönüştüğünü görüyoruz. Altın ile kaplanan gökyüzünü, münhani tekniği ile boyanmış mavi, turuncu renkli Çin bulutları ile süslemiştir.

2.3. Falname (TSM, H1703) Görsel- 4'deki Yılan Tasvirleri

Yılan tasviri Türk İslam sanatlarında duvar kabartmaları ve minyatürlerde sık görülen bir motiftir.

“Radloff'un derlediği yaratılış efsanesinde, muhtemelen İslamiyet ve Hıristiyanlık etkileri ile, yılan şeytanın simgesi olup, yeraltında yaşamaya mahkum ediliyordu. Buna rağmen yılan Türklerin girdiği kültür çevrelerinden olan Budizm'de ise yine yeraltı ile ilişkisi olmakla birlikte çoğu kez kutsal bir yaratık olarak kabul ediliyordu”(Çoruhlu, 2014.220).

Türk İslam minyatürleri ve özellikle Âdem ile Havva'nın cennetten çıkarılmalarını anlatan minyatür örneklerine baktığımızda; Radloff'un İslamiyet ve Hıristiyanlık etkileri altında oluşan, yılan ve şeytan eşleştirmesini doğrular niteliktedir. Türk İslam ve Hıristiyan kökenli Avrupa resminde, Hz. Âdem ile Havva'nın resmedildiği birçok örnekte İblis'in yanında bir yılan tasviri hatta doğrudan İblis yılan biçiminde de tasvir edilmiş olduğu görülür.



Çizim: -1 Minyatür (detay), Su unsuruna hükmeden malik Bu, Ahnaf'ın Resmi, 1270 tarihli, (Çoruhlu, 2014:267).

Falname. (TSM, H1703), görsel- 4'te; deniz içerisinde görüntülenen yılan tasvirleri incelendiğinde, yılan biçiminde ejder tasviri olabileceğini düşündürmektedir. Türk İslam minyatür örnekleri tarandığında, erken örneklerde ejder betimlemesinin nadiren de olsa yılan biçiminde tasvir edildiği görülmektedir (Çizim-1).

“Yılanları andıran ejderler, belki de İslamiyet'ten önceki Yer- Su ejderinin hatıraları nedeniyle bu şekilde tasvir ediliyorlardı. Özellikle M.S 1270 tarihli, Nasuriddin Sıvası'nin eserlerinden bir minyatürde su unsuruna hükmeden ve aslan üzerinde oturmuş olarak tasvir edilen figür bu konuya işaret etmektedir. Bu figür elinde gövdesi yılan gibi kıvrılan ağız açık bir ejderi tutmaktadır” (Çizim-1). (Çoruhlu, 2014:46-47).

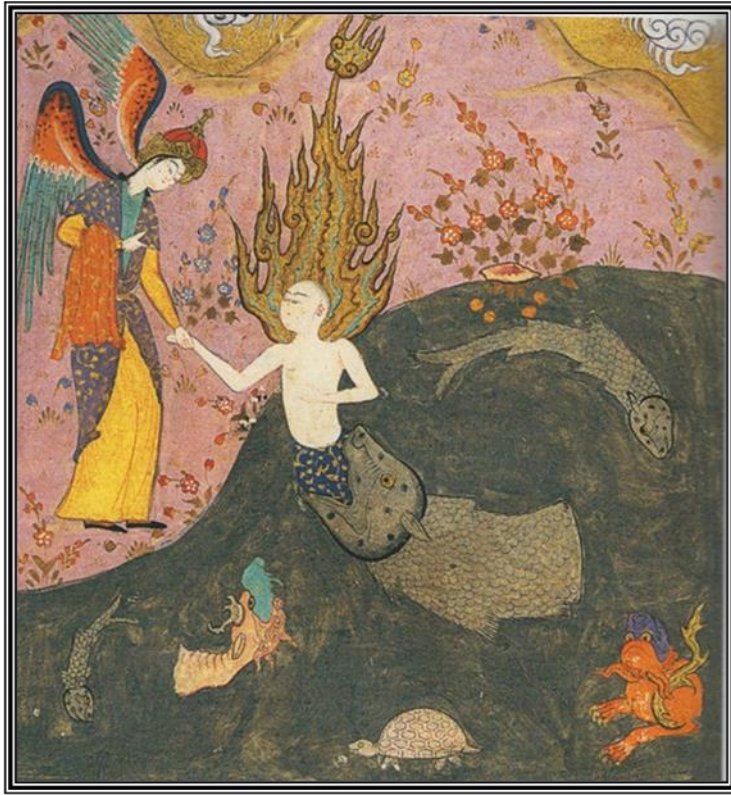


Görsel:-5. Resim XI. Ms. N-1. Yunus bahğın karnından çıkarken (Kısasü'l-Enbiyâ). H.1225, 14b. (Milstein, Schmitz Rührdanz, 1999: Resim:11).

Görsel -5’de; Hz. Yunus’un balığın karnından çıkma anı canlandırılmıştır. Minyatürde Hz. Yunus ve Cebrail (a.s)’in yanı sıra deniz içerisinde balina ve büyüklü küçüklü balıklar görüntülenmiştir. Minyatür örnek görsel- 4 deki gibi Hz. Yunus’un balının ağzından çıkan bedeni yarı çıplak ve başında kutsallık belirtisi olan hareler görünmektedir. Alev biçimindeki hareler İslam ikonografisine uygun resmedilmiştir. Görsel- 5’de de görüntülenen Cebrail (a.s) dizleri bükük, kanatları açık havada uçarak Hz. Yunus’u balının ağzından çekmektedir.

Ön cepheyi oluşturan gümüş ile kaplı deniz içindeki balina baştan kuyruğa kadar tam boy resmedilmiştir. Arka planda, yeşil zeminli alan gri renkli tepeye geçişi sağlanmıştır. Gri tepe gökyüzünü iki eşit parçaya bölerek simetri oluşturmuştur. Mavi zeminli gökyüzü sade Çin bulutları ile süslemiştir.

Minyatürde çeşitli türlerden renkli çiçek ve otlarla bezenirken, kıssada bahsi geçen kabak türünden geniş yapraklı bitkiye yer verilmediği görülür, bu bağlamda ikonografiye uymamaktadır. Bu minyatürde yorumlanan Hz. Yunus görsel-4’te olduğu gibi gözleri açık gayet sağlıklı bir biçimde görüntülenmiştir ki kıssanın metin bilgisiyle çelişmektedir.



Görsel:- 6. Cebrail’in Hz. Yunus’u balığın karnından çıkarılması (Ravzatü’s-Safa, SK Damat İbrahim Paşa 906), (And, 1998:218).

Görsel -6’da; Hz. Yunus’un balığın karnından çıkma sahnesi canlandırılmıştır. Hz. Yunus, Cebrail (a.s)’in yanı sıra balina ve deniz içerisinde iki ejderha, bir kaplumbağa ve büyüklü küçüklü balıklar görüntülenmiştir. Minyatür örnek görsel: 4- 5’ de olduğu gibi Hz. Yunus’un balının ağzından çıkan bedeni yarı çıplak ve başında kutsallık belirtisi olan, hareler görülmektedir. Minyatürde görüntülenen Cebrail (a.s) açık kanatları ile ayakta Hz. Yunus’un sağ elinden tutmuş balının ağzından çıkarırken resmedilmiştir. Cebrail’in sağ kolunda Hz. Yunus’un giyinmesi için kıyafet bulunmaktadır.

Gümüş ile kaplı deniz ön cepheyi oluşturmaktadır. Deniz sınırlarında, kıyı şeridini oluşturan pembe zemin doğruca arka planı oluşturan tepe ile arka plana geçişi sağlamıştır. Gökyüzünü iki eşit parçaya bölen tepenin arındaki Çin bulutları ile süslü gökyüzü, altın varakla kaplanmıştır. Minyatür, renkli çiçek ve otlarla

bezenirken, kıssada bahsi geçen kabak türünden geniş yapraklı bitkiye görsel:4-5’de olduğu gibi bu minyatürde de yer verilmemiştir. Kur'an'daki anlatımı ile örtüşmeyen bu detay ikonografiye uygun değildir.

Kur'an'ın Hz. Yunus'un balığın karnında hasta ve yorgun bir biçimde çıkarılmıştır, anlatımına uygun tasarlanan bu minyatürde Hz. Yunus figürü gözleri kapalı ve oldukça yorgun bir biçimde betimlenmiştir.

2.4. Ravzatü’s-Safa (SK Damat İbrahim Paşa 906) Görsel- 6’da ki Ejder Tasvirleri

Ravzatü’s-Safa, (SK Damat İbrahim Paşa 906) adlı yazmada bulunan minyatür örnek (Görsel- 6) Ejderha motifi nakkaş, balinanın alt kısmında deniz içerisinde iki ejderha betimlemesi yapmıştır. Ejderhanın eski Türk inancında var olduğunu ve olumlu anlamlarının yanı sıra olumsuz anlamlarda taşıdığı bilinmektedir. Ejderha figürü Türk İslam sanatlarında oldukça sık kullanılan bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. İslamiyet’ten önceki Türk eserlerinde olduğu gibi İslamiyet’ten sonraki eserlerde özellikle minyatür örneklerde ejder tasviri sevilerek kullanılmıştır.

Deniz içerisinde yarım görüntülenen balinanın başı ejder başına benzetilmiştir. Bu stilize edilmiş ejder başlı balınayı yorumlayabilmek için ejder motifinin mitolojik anlamına bakmak gereklidir. Ejder tasviri ilk çağlardan beri birçok kültürde var olmuş hem edebi hem görsel sanatlar alanlarında kendine yer bulmuştur. Çeşitli sanat ürünlerinde birbirinden farklı tasarımlarla karanlık ve aşırılığın sembolü olarak kullanılmıştır.

“Ejderha başlangıçta Çinlilerde olduğu gibi bereket ve kuvvet sembolü iken özellikle İslamiyet’ten sonra ancak kökleri yine de Orta Asya’ya dayanan kötülüğün sembolü olarak tebarüz etmiştir” (Çoruhlu, 2014:30).

“Türk kozmoloji düşüncesinde ejderha zaman tanrısıdır ve zamanı yönetir. Türk ikonografisinde zaman çarkını iki ejderha çevirir. Evren, ejderha demektir. Eviren yani çarkifeleği çeviren ve zamanı yaratan anlamında kullanılır” (URL 2).

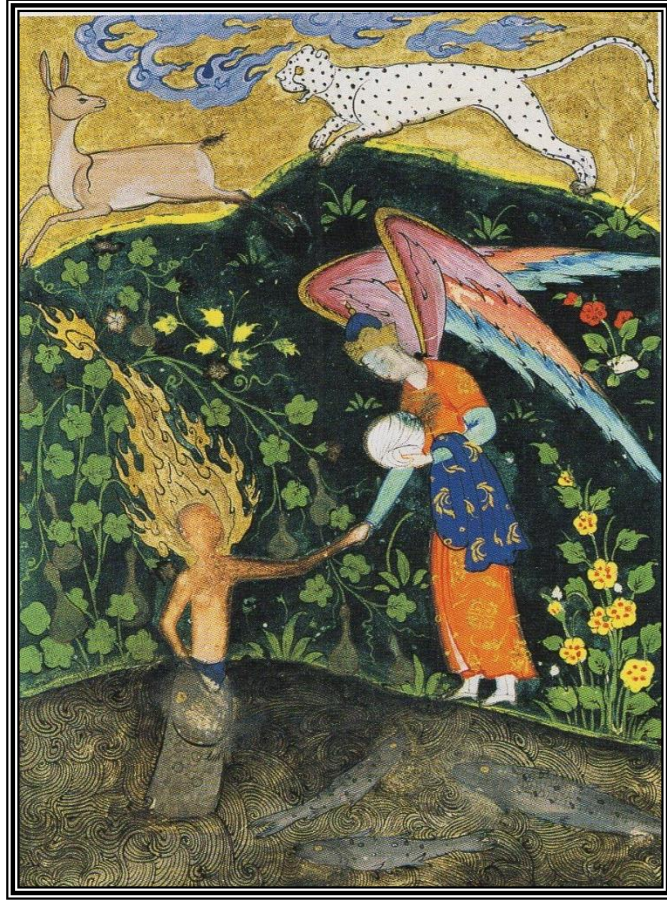
Yunus Emre *bir şiirinde ejderden* şöyle bahsetmiştir.

"Bu dünya bir evrendir, âdemleri yuducu. Bize dahi gelüben, yuda doyuna bir gün". "Bu dünya bir evrendir âdemleri yutucu" ifadesiyle zamanı ejderhaya benzetmiştir (Bilgili, 2014:111).

“Ejderle ilgili hikâyeler Mevlana’nın mesnevisinde zaman zaman yer alır. Mevlâna, bir hikâyesinin sonunda; senin nefsin de bir ejderhadır. O nereden öldü ki? Dertten, eline fırsat düşmediğinden dondu yoksa. Firavunun eline geçenler, onun da eline geçse neler yapmaz... diyerek, ejderhanın kötülüğü derecesinde insan nefsinin de kötü olduğunu vurgulayarak bir benzetmede bulunuyor” (Çoruhlu, 2014:47).



Çizim: -2 Minyatür, kentavros şeklinde düşünülmüş yıldız kümesi. kuyruk ve kanat uçları ejder başı şeklinde sonuçlanmaktadır, TSM. A.3632, 14.yüzyıl, (Çoruhlu, 2014:328).



. Görsel:-7. Hz. Yusuf'un, Cebrail'in yardımıyla balığın karnından çıkması
(Kıyasü'l-Enbiya, SK Hamidiye 980), (And, 1998:220).

Ejderin taşıdığı anlamlar bakımından değerlendirildiğinde, İslamiyet sonrası kabul gören ve yaygın bir biçimde kötülüğün sembolü olarak çeşitli sanat ürünlerinde karşımıza çıkmaktadır. Yunus Emre evreni Âdemleri (insanoğlunu) yutucu bir evrene benzetirken, Mevlâna ise insan nefsini güçlü ve azgın bir ejderhaya benzetmektedir. Bu ve buna benzer birçok olumsuz simgeyi içinde barındıran ejder motifi ile nakkaş tarafından bilinçli bir eşleştirmenin yapıldığı açıktır. Ejder başlı balınada nefesine uyan Hz. Yunus'u yutmuştur (Çizim-2).

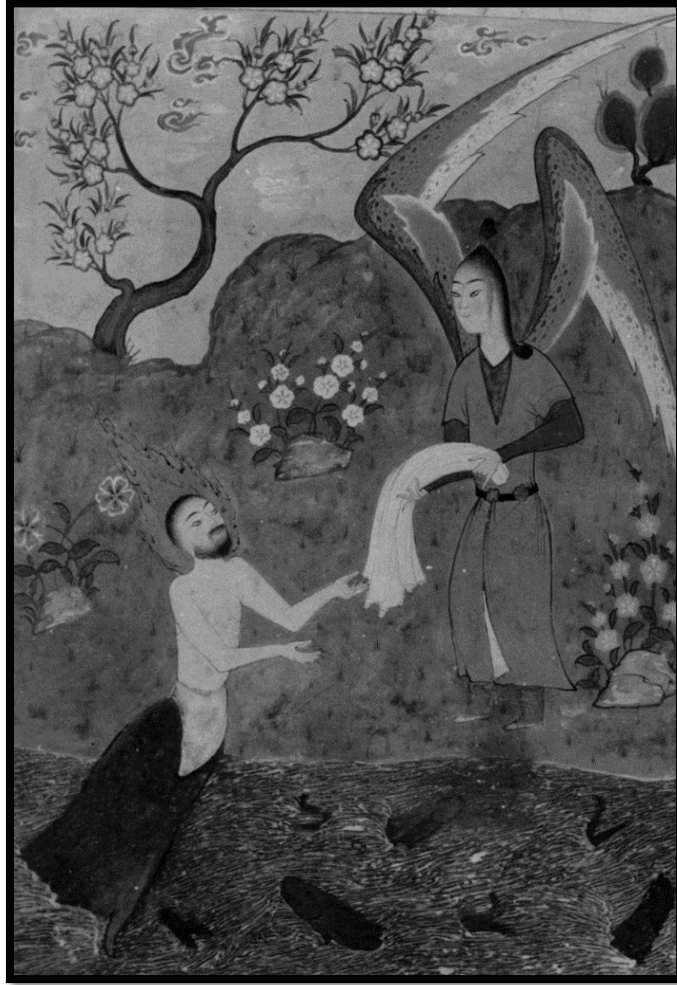
Görsel:- 7' de; Kıyasü'l-Enbiya'da bulunan minyatür örnekte, Hz. Yunus'un balığın karnından çıkması konu alınmıştır. İkonografik anlatımın tekrar ettiği kompozisyon düzeni içerisinde Hz. Yunus, Cebrail (a.s)'in yanı sıra balına ve deniz içerisinde büyüklü küçüklü balıklar ve bir geyik ile kaplan tasvirine yer verilmiştir.

“Minyatür görselde İshak bin İbrahim'in Kıyasül- Enbiya'sındaki Kazvin okulu özellikleri taşıyan Hz. Yunus'un balığın karnından Cebrail'in yardımıyla çıkarılışını gösterir. (SK Hamidiye 980)” (And, 1998:221).

Minyatür örnekler görsel: 4- 5ve 6' da olduğu gibi Hz. Yunus'un balınının ağzından çıkan bedeni yarı çıplak ve başında kutsallık belirtisi olan, hareler ile betimlenmiştir.. Bu minyatürde görüntülenen Cebrail (a.s) açık kanatları ile ayakta, sol elinden Osmanlı sarığı ve kolunda takılı mavi entariyi tutarken, sağ eliyle de Hz. Yunus'u balınının ağzından çekerken tasvir edilmiştir.

Ön cepheyi oluşturan gümüşle ile kaplı deniz içinde, balina ve irili ufaklı üç balık bulunmaktadır. Arka planı oluşturan koyu yeşil zeminli alan, bir tepe oluşturarak gökyüzüne doğru uzanmıştır. Minyatürde koyu yeşil alan renkli çiçeklerle bezenirken, kıssada bahsi geçen kabak türünden geniş yapraklı bitki Hz. Yunus'un arka kısmında, kıyı şeridinde tasvir edilmiştir. Kuran'daki kıssanın anlatımı ile örtüşen bu yorum ikonografiye uygun olarak betimlenmiştir.

Yeşil zeminin devamı niteliğindeki tepenin üzerinde, beyaz bir kaplan dişi bir geyiği kovalarken görüntülenmiştir. Kıssanın anlatımında yer almayan bu av sahnesi bundan önceki hiçbir örnekte de yer almamaktadır. Nakkaş bu av sahnesi ile kıssaya bireysel yorumunu katmış diyebiliriz. Kompozisyonun arka cephesinde yer alan bu av sahnesi ikonografide yer almaz. Minyatür örnekte yorumlanan Hz. Yunus tasviri görsel:-3 ve 6'da olduğu gibi eli yüzü bir birine geçmiş, zayıf ve yorgun bir biçimde görüntülenerek, Kur'an anlatımı ile örtüşmektedir. Altın zeminli gökyüzü sade ve mavi renkli Çin bulutları ile süslenmiştir.



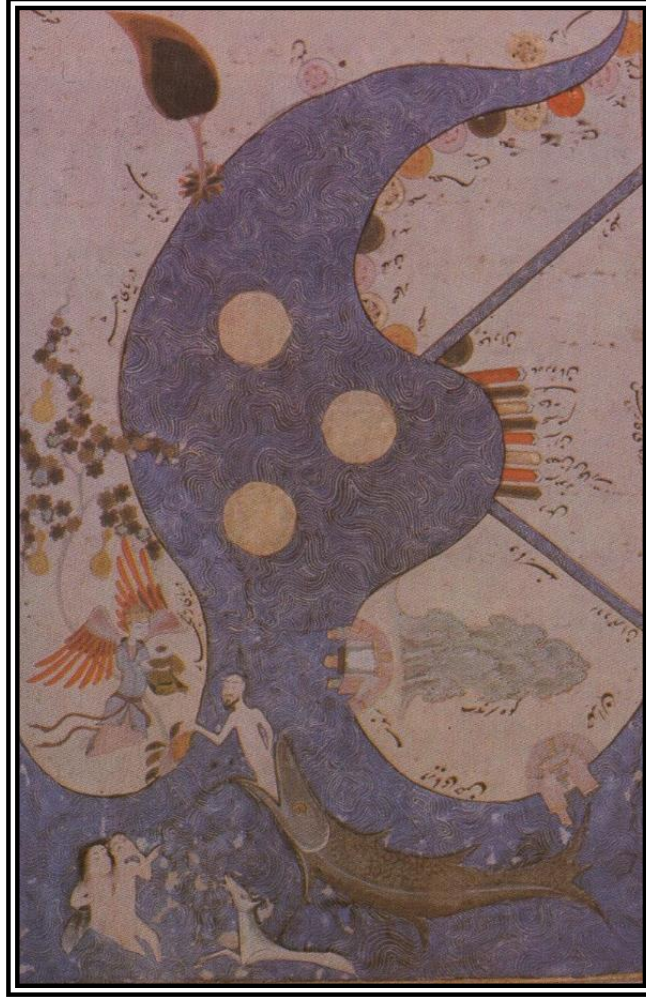
Görsel- 8. Resim 54. Ms. T-6. Yunus balığın karnından çıkarken, Kısasü l-Enbiya. (Milstein, Schmitz Rührdanz, 1999).

Görsel -8'de; ikonografik anlatımın tekrar ettiği kompozisyon düzeni içerisinde yine Hz. Yunus, Cebrael (a.s)'in yanı sıra balina ve deniz içerisinde büyüklü küçüklü balıklar tasvir edilmiştir.

Minyatür örnek görsel: 4- 6 ve 7' de olduğu gibi bu minyatürde de Hz. Yunus'un balinanın ağzından çıkan bedeni yarı çıplak ve başında kutsallık belirtisi olan, hareler ile görüntülenmiştir. Ayakta görüntülenen Cebrael (a.s) bu örnekte Hz. Yunus'u balinanın ağzından çekerken değil sadece iki eliyle tuttuğu kıyafeti Hz. Yunus'a uzatırken betimlenmiştir.

Ön cepheyi oluşturan gümüşle kaplı denizden, mekân çizgisinin olduğu kıyı şeridine geçilmiş ve arka planı oluşturan tepeyle sonuçlandırılmıştır. Bu örnekte de balinanın ağzından çıkmak üzere olan Hz. Yunus gözleri açık ve gayet sağlıklı bir biçimde betimlenmiş olması, kıssanın anlatımı ile örtüşmemektedir.

Minyatürde kıyı şeridi renkli çiçeklerle bezenirken tepenin üzerinde biri bahar dalı diğeri çam olmak üzere iki ağaç resmedilmiştir. Kıssada bahsi geçen kabak türünden geniş yapraklı bitkiye burada da yer verilmemiştir. Kuran'daki kıssa anlatımı ile örtüşmeyen bu yorum, ikonografiye uygun olarak betimlenmemiştir.



Görsel- 9 Resim 88- Yunus hikâyesinden, Coğrafya Kitabı, B. 334, 17r.
(İnal, 1995:88).

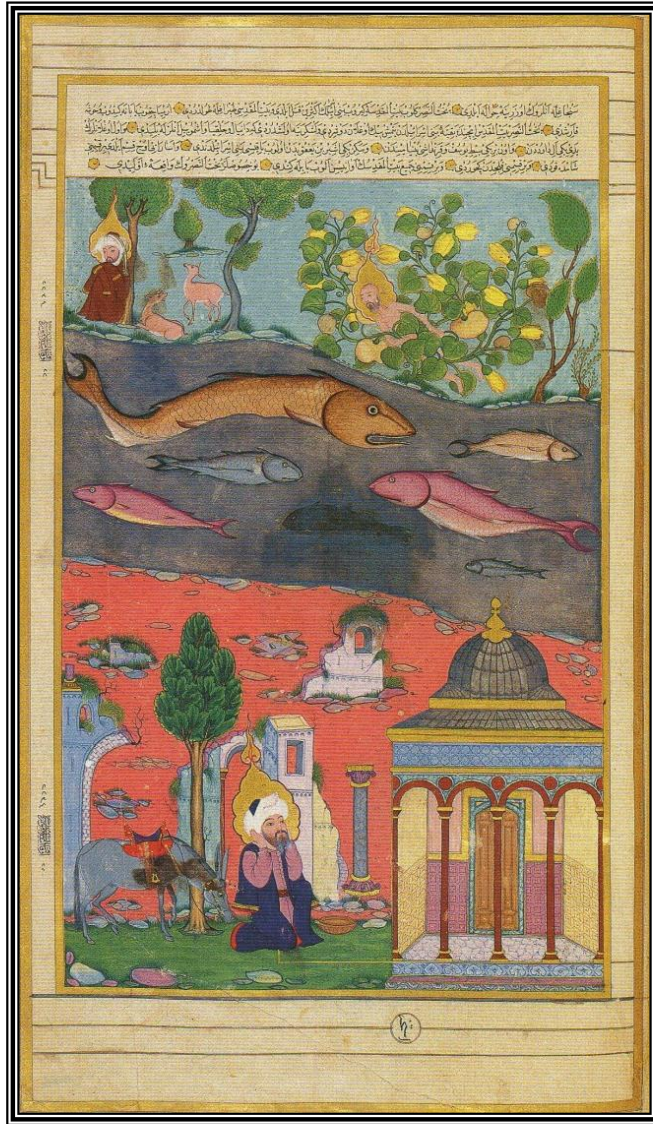
Görsel- 9'da diğer minyatür örneklerden daha farklı bir kompozisyon düzeni görülmektedir. Hz. Yunus, tam boy gösterilen bir balinanın ağzından çıkarken yarı çıplak tasvir edilmiştir. Hz. Yunus'un başında kutsallık belirtisi hare bulunmamaktadır.

Bir coğrafya kitabında bulunan ve muhtemelen coğrafi bir konum belirtmek amacı olan örnekte, Yunus kıssası yorumlanmıştır. Kıyı şeridinde ellerinde kıyafetler, diz üstü oturmuş Cebrail (a.s) Hz. Yunus'u bekler vaziyette görüntülenmiştir. Kıssada bahsi geçen kabak cinsinden bitkinin kökleri, Hz. Yunus'un hemen önündedir. Minyatürde uzun bir gövde üzerinde yükselen bitki, kıssanın anlatımına uygun geniş yapraklar ile

donatılmıştır. Bu yorumda dikkat çeken bir nokta, bitkinin yaprakları arasında görülen su kabağı motifleridir. Nakkaş'ın bu yorumu gerçekçi ve cesur olmakla beraber ikonografıye uygun olduğu görülmektedir.

Deniz içerisindeki balınanın hemen altında, cinsiyetleri tam seçilemeyen iki çıplak insan ve bir karaca resmedilmiştir. İkonografide günahı simgeleyen çıplak insan vücutları, daha önce görsel: -1 ve 4'te ki örneklerde de görüntülenmişti. Diğerlerinden farklı olarak bu minyatürdeki çıplak insanlardan birisi elinin işaret parmağı ile Hz. Yunus'u işaret etmesi oldukça ilginç bir yorum oluşturmaktadır.

Yine deniz içerisinde balina ve çıplak insanlar arasında koşar vaziyette bir hayvan figürü resmedilmiştir. Bu figürün esnek vücut hatları, ince beli ve ayaklarına bakarak narin bir karaca anımsatır. Nakkaş, çıplak insan ve karaca figürleri ile bireysel yorumunu katmıştır diyebiliriz. Deniz içerisinde gösterilen bu figürler ikonografide yer almaz.

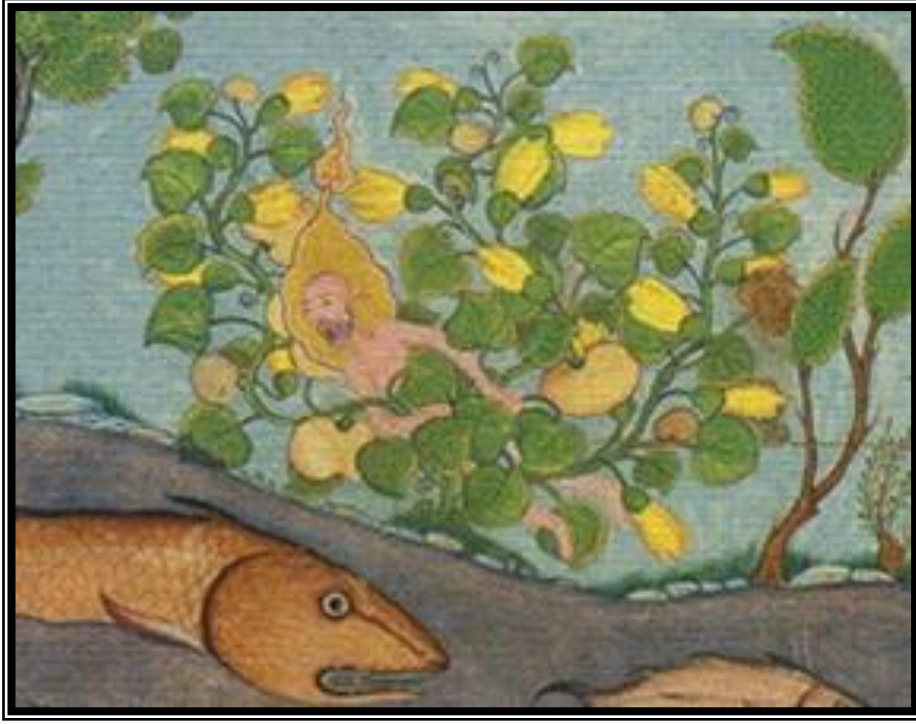


Görsel:- 10. Resim 98 Yunus, Uzayr ve Yeremya Peygamberler. Seyit Lokman, Zübdet-üt Tevarih, 1583, TİEM, 1973,y.38a, (Bağcı vd., 2006:135).

Görsel- 10'da ‘‘Zübdet-üt Tevarih’’te Yunus peygamberin öyküsü, Uzeyir ve Yeremya peygamberlerle bir arada gösterilmiştir. Üst kesimde solda ağacın altında oturan Hz. İrmiya (Yeremya) ve sağda ağaçlar arasında kendine gelmeye çalışan Hz. Yunus; alt kesimde ise Hz. Uzeyr’in üzüntüyle başını iki elinin arasına alarak hayretle Kudüs’ü seyretmesi, arkasında kendi gibi can verilen eşeği bulunmaktadır’’(Renda, 1977:217).

Hz. Uzeyr’in dalgın bir biçimde oturarak izlediği yapı, Kudüs’tür.

‘‘Nakkaş, Kudüs’ü, revaklı girişi olan kubbeli bir Osmanlı yapısı ile simgelemiştir’’ (Renda, 1977 :60).



Görsel: -11. Hz. Yunus’un kıyıda iyileşme anından bir detay, Zübdet-üt Tevarih, (Bağcı vd., Serpil, 2006:135).

Hz. Yunus minyatür örneğin üst kısmında, kabak bitkisinin meyvesi ve yaprakları arasında başında haresi ile yarı çıplak görüntülenmiştir. Hz. Yunus incecik bedeni ile oldukça bitkin bir biçimde yatar vaziyettedir. (Görsel- 10). Hz. Yunus’u çevreleyen kabak bitkisi üzerinde kabak meyvesi ve kabak çiçeği tasvir edilmiştir. Gümüş kaplı deniz içerisinde Hz. Yunus’u kıyıya bırakan balina ve büyüklü küçüklü altı balık görüntülenmiştir. Minyatür örnek görsel-10’da kıssayı anlatan diğer minyatür örneklere göre oldukça farklı tasarlandığı görülmektedir. Görsel-1 dışındaki diğer örneklerde Hz. Yunus’un balığın karnından çıkma anı canlandırılmıştır. Bu örnekte Hz. Yunus’un kıyıda iyileşme süreci yorumlanmıştır. Kur’an anlatımı ile örtüşen örnekte nakkaş, konu dışı hiçbir öğeye yer vermezken, abartıdan uzak sade bir anlatım sunmuştur. Zübdet-üt Tevarih’te bulunan minyatür örnek ikonografiye uygun bir biçimde yorumlanmıştır.

SONUÇ

Hız Yunus'u balığın yutması ve buradan kurtuluş hikâyesi Kur'an'da ve Tevrat'ta anlatılmıştır. Kıssa hakkında Kur'an'da anlatılan bilgiler ile Tevrat'ta anlatılan bilgiler arasında farklılıklar görülmektedir. Özellikle Hz. Yunus'un balığın karnından çıkarıldıktan sonraki süreç Kur'an-ı Kerim'de açıkça belirtilirken, Tevrat'ta böyle bir bilgiye yer verilmemiştir.

Hem İslam ikonografisinde hem Avrupa resim sanatında kıssanın görsel yorumları geniş bir yer tutmaktadır. İslam ikonografisi Kur'an-ı Kerim'den edinilen bilgiler ışığında şekillenmiş olsa da bazı yorumlara, Tevrat kaynaklı bilgilerin sızdığı açıktır.

Araştırmada; nakkaşlar tarafından minyatür sanatına aktarılan dokuz farklı örnek seçilerek incelenmiş, Kur'an'da bildirilen Yunus kıssasının metin bilgileri ile minyatür örnekler arasındaki uyum ve çelişkiler değerlendirilmiştir. Minyatür örnekler arasındaki benzer yönleri ve farklılıkları birbirleri ile mukayese edilerek aktarılmıştır.

Minyatür örneklerdeki konu dağılımı Hz. Yunus'un bindiği geminin denizde kalması ve Yunus'un denize atılması, denize düşen Hz. Yunus'un bir balık tarafından yutulması ve balığın karnından çıkarılması ile iyileşme sürecini anlatan tasvirler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kıssanın yorumlandığı minyatür örnekler incelendiğinde, İslam ikonografisi çerçevesinde gerçekleştirilen minyatürlerde Hz. Yunus'un balığın karnından çıkarılma sahnesinin ön plana çıktığı görülmüştür.

Kıssayı aktaran minyatürlerde nakkaşlar, aynı olay örgüsünü kısıtlı sayıda karakter ve kompozisyon elemanı kullanarak aktarmışlardır. Minyatür örneklerde, Hz. Yunus ve büyük balık (balina) tasviri ile sadece iki figür kullanılarak konu aktarımı yapılmıştır. Hz. Yunus ve balinanın yanı sıra bazen üçüncü karakter olarak Cebrail (a.s)'in yorumlara girdiği de görülmektedir. Örneklerde Cebrail, Hz. Yunus'u balinanın ağzından çekerken resmedilmiştir. Kur'an'da anlatılan Yunus kıssasının metin bilgileri ile bu yorum çelişmektedir.

Hız Yunus kıssasının yorumlandığı minyatür örnekler, şematik bir düzen içerisinde ele alınmıştır. Kompozisyonların büyük bir kısmında tekrar eden bu sade şematik düzen içerisinde figürlerin yerleştiriliş biçimlerinde de benzerlikler söz konusudur. Asgari düzeyde uygulanan doğa elemanları eserlerin aceleye getirildiği hissini uyandırır da esasen amaç Kur'an'da kıssanın anlatımında verilen, boş ve ağaçsız bir kıyı betimlemesi gerçekleştirme çabasıdır.

Kur'an'da Hz. Yunus'un balığın karnından çıkarılması Sâffât suresinde şöyle anlatılır.

“Sağlığı bozulmuş olarak onun ıssız bir kıyıya bırakılmasını sağladık; üstüne (gölge yapması için) kabak türünden bir bitki bitirdik (Sâffât Suresi 145.146)” (URL 3).

Minyatür örneklerde bu sade yorumlar kıssanın Kur'an'da aktarılan bilgisiyle örtüşürken ikonografiye de uygun düşmektedir. Bunun yanı sıra minyatür örneklerin bazısında Kur'an'da bahsi geçen kabak türünden geniş yapraklı bitki betimlemesi yapılırken bir kısmında göz ardı edildiği görülmektedir. Hatta kabak cinsi bitkinin tasvirine yer verilmeyen bazı örneklerde farklı türden birkaç ağaç tasvirine yer verilmiştir. Bu örneklerde nakkaşların kişisel yorumlarının karıştığı söylenilebilir. İkonografiye uymayan bu tasvirler de oldukça ilginçtir.

Genellikle minyatür yorumlarda ön cephe gümüş kaplı deniz ile verilirken, kıyı şeridine ulaşan yüksek bir tepelik ve Çin bulutları ile süslenmiş altın kaplı gökyüzü arka cepheyi oluşturulmuş ve olay bu kurgu içerisinde aktarılmıştır. Deniz içinde balina tek gösterilmemiş yanında mutlaka büyüklü küçüklü balıklarla betimlenmiştir. Bunların yanı sıra kompozisyonlara deniz içerisinde birbirinden farklı figür ve motiflerinde girdiği görülmektedir. Her bir örnekte türleri ve sayıları değişiklik gösteren bu motifler; yılanlar, ejderler, kaplumbağa, karaca ve çıplak insan bedenleri olarak sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Deniz içerisinde kullanılan birbirinden farklı motiflerin yüzeyi doldurmak amacı dışında bir anlam taşıdığı açıktır. Bu görsel betimlemeleri anlamak için; kullanılan motiflerin mitolojik anlamlarını değerlendirmek ve kıssayı yorumlayan nakkaşların yaptıkları atıfları izlemek önem arz etmektedir.

Minyatürde kullanılan mitolojik yaratıkların, İslamiyet'ten önceki Türk mitolojisindeki inanç sistemi ile İslamiyet'ten sonraki dönemi kapsayan inanç sistemi arasında bir birbirinden farklı biçim ve anlamlar taşıdığı görülmektedir. Bu mitolojik yaratıkların taşıdıkları anlamlar bakımından, İslam sonrası üstlendikleri

manalarının daha ağır bastığı ve nakkaşların bu anlamlarla konuya atıf yaptıkları düşünülmektedir. Biçim olarak ise bu yaratıklar hem İslam öncesi hem İslam sonrası çizimleri ile minyatür örneklerde yer aldıkları görülmektedir.

Bu motiflerden özellikle ejder motifi uzak doğu dışında hem gelişmiş tasarımı hem de ilkel tasarımları ile kompozisyonlar içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Karanlık ve kötülüğü temsil eden ejder motifi evren ve zamanla ilişkilendirilerek insanoğlunun düşmanı olarak yorumlanmış, hatta Mevlâna, ejderi azgın ve doyumsuz insan nefesine benzetmiştir. Taşdığı bu olumsuz anlamlar göz önünde tutularak nakkaşlar yorumladıkları eserleri bu motiflerle süslemekten öte izleyicisine pek çok mesaj vermenin çabası içinde olduğu görülmektedir. Yılan tasvirlerinin yine ejderde olduğu gibi İslam öncesi taşıdığı anlamın dışında, yer altının ve kötülüğün simgesi olarak hatta şeytanın bir çeşit yansıması olarak düşünülmüş ve kompozisyon içerisinde bu anlamları ile kullanılmış olması muhtemeldir. Bu mitolojik yaratıkların yanı sıra deniz içerisinde çıplak insan figürleri kullanılan motifler arasındadır. Peygamber kıssalarının yorumlandığı minyatür örneklerde de yine sıklıkla betimlenen çıplak insan bedenleri hem İslam ikonografisinde hem Batı resmi ikonografisinde günahın simgesi olarak da kullanılmıştır.

Minyatür örneklerde dikkat çekici başka bir durum ise; Hz. Yunus tasvirleridir. Hz. Yunus, görsel-4-5-8-9'da diri ve oldukça sağlıklı bir biçimde tasvir edildiği görülür. Hz. Yunus, balığın karnından çıkarken sağlıklı ve kuvvetli bir biçimde yorumlanması ikonografiye ters düşmektedir. Hâlbuki Kur'an'da;

“Sonunda o hasta bir durumdayken onu çıplak bir yere (sahile) attık.” (Sâffât Suresi 145.) (URL 4). Sâffât Suresi 145 ayetinde bildirildiği üzere Hz. Yunus'un balığın karnında hastalanmış olduğu bilgisi görsel-3-6-7 ve 10'da gözler kapalı, zayıf ve hasta bir biçimde görüntülenerek, Kur'an anlatımı ile örtüşmekte ve ikonografiye uymaktadır.

İslam ikonografisinde Hz. Yunus kıssası ile minyatür örnekler incelendiğinde Hz. Yunus peygamberin balığın karnından çıkış sahnesi ağırlıklı olarak işlenmiştir. Kompozisyonlar şematik olarak birbirine benzediği görülür. Olay örgüsüne anlatılırken Hz. Yunus'a Cebrail'in eşlik ettiği örnekler çoğunluktadır. Bunun yanı sıra kıssa ile ilgili ikonografik öğeler kompozisyonlar içerisinde yer yer serpiştirilmiştir. Görsel sanatlar alanında kıssanın minyatür yorumları oldukça ilgi çekici ve bilgilendirici olmuştur.

KAYNAKÇA

- And, M. (1998). *Minyatürlerde Osmanlı-İslam Mitologyası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayat, F. (2015). *Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi*, 1. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.
- Bilgili, N. (2014). *Türklerin Kozmik Sembolleri – Tamalar*, İstanbul: Hermest Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2014). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, Ankara: Kömen Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2011). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Görsel: -1 Resim 51. Ms. T-5. *Yunus'u Balina Yutarken*, Kısası'l-Enbiyâ, (Milstein, Schmitz Rührdanz,1999: Resim:51).
- Görsel: -2 *Atlar ve Balıklar ile Tasvir Edilmiş "Evren" Tasarımı*, Türk Memlûklü Devleti Minyatürü, (Bilgili,2014.63).
- Görsel: -3 Resim11. Ms. C. *Yunus Emerging From the Belly of the Fish*. Kısası'l-Enbiyâ, (Milstein, Schmitz Rührdanz,1999: Resim:11).
- Görsel:- 4 *Cebrail'in, Hz. Yunus'u Balinanın Karnından Çıkartıyor*, Falname. (TSM, H1703), (And,2004:301).
- Görsel: - 5 Resim XI. Ms. N-1.*Yunus Emergin From the Belly of The Fish*. Kısası'l-Enbiyâ, H.1225, 14b. (Milstein, Schmitz Rührdanz,1999: Resim:11).
- Görsel:- 6 Cebrail'in Hz. Yunus'u Balığın Karnından Çıkarılması (Ravzatü's-Safa, SK Damat İbrahim Paşa 906), (And,1998:218)
- Görsel: -7 Hz. Yusuf'un, Cebrail'in Yardımıyla Balığın Karnından Çıkması, Kısası'l-Enbiya, SK Hamidiye 980, (And, 1998:220).
- Görsel- 8 Resim 54. Ms. T-6. *Yunus Emerging From the Belly of the Fish*, Kısası l – Enbiya, (Milstein, Schmitz Rührdanz,1999)
- Görsel: -9 Resim 88- *Yunus Hikâyesinden*, Coğrafya Kitabı, B. 334, 17r, (İnal, 1995:88).
- Görsel: - 10 Resim 98 *Yunus, Uzeyr ve Yeremya Peygamberler*. Seyit Lokman, Zübdet-üt Tevarih, 1583, TIEM, 1973, y.38'a., (Bağcı vd., 2006:135).
- Görsel: - 11 Hz. Yunus'un Kıyıda İyileşme Anından Bir Detay, Zübdet-üt Tevarih, (Bağcı vd.2006:135).
- Kabakçılı, O. (2011). Hz. Yunus Kıssasında İşari Anlamlar, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 10 (36): 369-380.
- Paşa, A.C. (1966). *Kıssa-ı Enbiya ve Tevarih-i Hulefa*, Birinci Cilt, İstanbul, Üç Dal Neşriyat.
- Polater, K. (2007). Kur'an ve Kitâb-ı Mukaddes'e Göre Yunus Kıssası, *Din bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, VII (2): 133-163.
- Renda, G. (1977). İstanbul, Türk ve İslam Eserleri Müzesindeki Zübdet-üt Tevarih 'in Minyatürleri, *Sanat*, 3(6): 67-188, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- URL 1: Harman, Ö.F. *Yunus*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/yunus>, Erişim tarihi: 04.05.2020.
- URL 2: Bilgili, N. *Ejder ve zaman*, <https://www.turkceindirilisi.com/turk-tarihi/ejderha-ve-zaman>, Erişim Tarihi: 05.06.2020.
- URL 3: <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir>, Erişim tarihi: 12.07.2020.
- URL 4: <https://www.kuranmeali.net/saffat-suresi-145.ayet.htm>, Erişim Tarihi: 12.07.2020.

RACHEL WHITEREAD'İN "EV" HEYKELİ ÜZERİNE BİR OKUMA: BURJUVA ESTETİĞİ YARA KABUĞU GİBİ DÖKÜLÜYOR

A Read on Rachel Whiteread's "House" Sculpture: Bourgeois Aesthetics Crumble Like a Scab

Tufan AKYOL¹

ÖZET

Bu çalışmada, Rachel Whiteread'ın Londra'da yer alan *Ev* heykelinin mekânla kurduğu biçimsel etkiler araştırılmıştır. Eserde *Viktoria* mimarisinin işaret ettiği politik kavramlar, heykelin biçimsel tavrıyla bir arada değerlendirilmiştir. İzlenen bu yöntemin sosyolojik karşılıklarının anlaşılması için *Viktoria* döneminin sanayi proletaryası ve fabrika prensiplerinin toplumsal etkileri ifade edilmelidir; çünkü Whiteread, doğrudan *Viktoria* dönemini temsil eden mimariyi yıkarak o dönemin kasvetli izlerini *Ev* heykeliyle açığa çıkartmıştır. Söz konusu olan *Viktoria* döneminde doruğa çıkan sanayileşmenin tarifi için Friedrich Engels (1820-1895)'in *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu* yapıtına ve Christopher Caudwell (1907-1937)'in *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*'ine başvurulmuştur. Engels, *Viktoria* döneminde yükselen endüstri devriminin ilk adımlarına çok yakından tanıklık etmiştir; İngiltere'deki emekçi sınıfı üzerine olan gözlemleri, fabrika yasalarının toplumda açtığı -kapanmaz- yaraları ve sınıflar arasındaki çatışmayı açıkladığı gibi heykelde yıkılan *Viktoria* mimarisine de karşılık getirmektedir. Üretim elemanlarını elinde bulunduran burjuvazi, fabrika sistemindeki otoriter tavrını mimaride ve estetikte göstermiş, kendi güzellik anlayışını, estetik kültürünü (yoksunluğunu) diğer sınıfları eritmek için kullanmıştır; şüphesiz büyük kentler, tüm karmaşıklığına rağmen sokaklarıyla ve mimarisiyle, sınıflar arasındaki bu ayrımı belirgin şekilde çizmiştir. Estetik düzleme taşınan bu sınıfsal gerilim, Whiteread'ın gri renkli betondan *Ev*'inde gözlemlenebilmektedir. Whiteread'ın negatifini çıkardığı *Viktoria* evi, adeta işçi sınıfının yaşadığı konutları tasvir eder; *Ev*, en az o konutlar kadar havasız, penceresiz ve hatta kapısızdır. Diğer bir açıdan Whiteread, evin *Viktoria* mimarisini ortadan kaldırarak burjuva ideolojisine de eleştiri sunmuştur. Burjuvanın ilahlaşma arzusu, mimari tasarımda desenlerle, motiflerle ifade bulurken emekçi sınıfın hayatta kalma mücadelesi evin tanımını değiştirmiştir; emekçi sınıfta evin işaret ettiği tek bir ifade vardır: Barınma. Arzuların etki ettiği mimari tasarımları incelerken Hal Foster (1955)'in *Tasarım ve Suç* eseriyle bağ kurulmuştur. Foster'ın Art Nouveau tasarımı üzerinden burjuva estetiğiyle kurduğu ilişki *Viktoria* mimarisine farklı bir bakış sunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Rachel whiteread, ev, viktoria dönemi, art nouveau

ABSTRACT

In this study, the formal effects of Rachel Whiteread's house sculpture in London relationship with place have been investigated. In the work, the political concepts pointed out by the *Victorian* architecture are evaluated together with the formal attitude of the sculpture. To understand the sociological equivalents of this method, the social effects of the *Victorian* industrial proletariat and factory principles must be expressed. For the description of the industrialization that reached its peak in the Victorian era in expression, Friedrich Engels (1820-1895)'s *The Condition of the Working Classes in England* and Christopher Caudwell (1907-1937)'s *Studies on a Dying Culture* were used. Engels, observations on the working class in England, as well as explaining the unclosable wounds caused by the factory laws in society and the conflict between classes, corresponds to the Victorian architecture destroyed in sculpture. The bourgeoisie, which holds the production elements, has shown its authoritarian attitude in the factory system in architecture and aesthetics, using its own understanding of beauty, its aesthetic culture (lack) to dissolve other classes; undoubtedly, the big cities, with their streets and architecture, despite their complexity, have drawn this distinction between classes. This class tension carried to the aesthetic plane can be observed in Whiteread's gray concrete House. The *Viktoria* house, in which Whiteread deduces its negative, depicts the dwellings where the working class lives; House is as airless, windowless and even doorless as those. On the other hand, Whiteread actually eliminated the Victorian architecture of the house and criticized the bourgeois ideology. While the desire of the bourgeois to become deified found expression with patterns and motifs in architectural design, the struggle for survival of the working class changed the definition of the house; In the working class, there is only one expression that the house points to: shelter.

Keywords: Rachel whiteread, house, viktoria era, art nouveau

EXTENDED ABSTRACT

Whiteread, in a documentary on House, She talks about the Victorian terraces destroyed during World War II and the subsequent residential architecture that changed in England.

¹ Unlike the Victorian architecture, there are no terraces in the houses built after 1950 in England. War wasn't the only reason for the absence of terraces in the architecture of the period and the simplification of designs; the developing industry has also had a direct impact on design.

The developing industry has begun to change the architectural forms in the city, as well as affecting human life. Production-induced monotony has an effect on this change in architecture. The unequal distribution of income in production has also created formal distinctions in architecture. Economically, the reflection of class problems in architecture can be observed. There are differences between the dwellings in the regions where the poor live and the houses where the rich people live. These distinctions in architecture are more evident in the early years of the industrial revolution. The statue is in Victorian architecture before the negative is taken. Although the Victorian era is thought to be like when England was on the rise, this situation was in favor of the working class. During the Victorian era, the working class struggled with life by living in slums. Engels observations on the working class are illuminating in this particular issue.

The architecture expressed by the statue after Whiteread's intervention also points to the dwellings of the working class in poverty. The audience is not unfamiliar with the architecture reflected by the sculpture, it is a building that it encounters in the city.

The plastic effects created by the sculpture in the space are evaluated and explained on class distinctions. At this point, while benefiting from Caudwell's views, a connection was established with what Hal Foster said on bourgeois aesthetics. With Foster's views, it can be thought that the Victorian architecture in the sculpture will spontaneously collapse, and Whiteread only accelerated this destruction.

In this reading, it was evaluated not the intention of the artist but what the sculpture offered to the reader. The war that the artist points out with the House sculpture also represents the working class oppressed for capital in England; thus, another dimension of the war is witnessed. The conflict created by the industrial revolution in the structure of society, "Social Murder"² in Engels' words, finds its formal equivalent with Whiteread's House sculpture.

¹ Rachel Whiteread'in *Ev*'inin yapımını ve yıkılmasını izleyen bir belgesel. 1995 yılında Artangel ve Hackneyed Productions tarafından üretildi. VHS sürümü: 1998. DVD sürümü: 2005 (URL1)

² Engels'in bahsettiği sosyal cinayet: "Bir birey, bir diğerine bedensel bir zarar verirse ve bu ölümlerle sonuçlanırsa, buna insan katli deriz. Müteceviz kimse yapacağı zararın ölümle sonuçlanacağını önceden bilirse, onun bu davranışına cinayet deriz. Aynı şekilde toplum da yüzlerce proleter kılıcın ya da kurşunun yol açacağı ölümler kadar vahşice ve doğal olmayan, zamansız bir ölümün pençesine ittiğinde, binlerce kişiyi yaşamı için gerekli olan şeylerden yoksun bıraktığında ve yaşayamayacağı koşullar içinde sürüklediğinde -kanunun güçlü kolları arasında kaçınılmaz bir son olan ölüm teslim alana dek onları bu koşullar altında kalmaya zorladığında- ve bu binlerce insanın yok olacağını bile bile bu koşulların sürmesine izin verdiğinde cinayet işlemektedir, bir bireyin işlediğinden farksız bir cinayet. Kasti, maskelenmiş, katili somut olarak görünmeyen, kimsenin kendini koruyamayacağı bu cinayet, bir emrin değil de bir ihtimalin ürünü olarak ortaya çıktığından gerçekte cinayete benzemektedir. Ama yine de bir cinayettir." (Engels, 2019: 120)

GİRİŞ

Londra'nın doğu bölgesi komisyonu, park bölgesini düzenlemek ve yeşil alanı ferahlatmak için bazı evlerin yıkımına karar vermiştir. *Ev* heykelinin sanatsal destekçilerinden James Lingwood süreci şöyle anlatır: “Aylarca süren ikna çabaları ve ara sıra halka açık toplantılardan sonra Bow Mahallesi Meclis üyeleri, 193 Grove Road'da *Viktoria* döneminden kalma teraslı birkaç evin kiraya verilmesi için oy kullandı. Birkaç ay sonrasında da Whiteread, geçici süreliğine *Viktoria* döneminden kalma bu eve sahip oldu; böylece 1993 yılında *Ev* heykelinin çalışmalarına başladı.”³ Sanatçı en başından beri heykeli bir süreç üzerine kurduğunun bilincindedir. Evin yıkılmasıyla birlikte heykelin kamusal alandaki etkisi farklı bir noktaya taşınmıştır.

1. Ev İçinde Ev

Sanatçının bilinçli müdahalenin ardındaki fikrini anlamak için öncelikle heykelin plastik yapısına göz atılmalıdır. Whiteread adeta evin içine yeni bir ev inşa ederek kalıbını almış, yapının negatif görüntüsünü çıkartarak -kendi deyişle- zamanı işaretlemiştir. Whiteread'in müdahalesinden sonra ev, insanların girip çıkabildiği, barınabildiği bir alan olmaktan çıkar. Artık o bir ev değil; boşluksuz, gri renkli blok betonlardan mimari bir heykeldir.



Resim 1. Rachel Whiteread-ev, doğu Londra 1993, (URL 2).

Ev heykelinde mimari yapı ön plana çıkar; oda bölünmeleri, pencereler ve merdiven detayları gibi planlar dikkat çeken mimari unsurlardır. Heykelde evin iç cephesinden kalan sarı boyalar yer yer hissedilir.

³ James Lingwood Artangel organizasyonun üyelerinden biridir. Artangel gibi kuruluşlar İngiltere'de Whiteread'in heykelinde olduğu gibi mekâna özgü işlere finansal destek sunmaktadır. (URL 3)

Sanatçı evin iç kalıbını aldıktan sonra dış cepheyi parçalarken duvarda kalan izleri muhafaza etmiştir. Soyulmuş duvar boyalarının ardında güçlü bir yaşanmışlık duygusu barınmaktadır. Sanki evin içinde yaşayan insanlara dair duygular, boyalar aracılığıyla seyirciye aktarılır. Hatta bunun da ötesinde duvardaki izler, heykelde sunulan mimariyle birleştiğinde daha da anlamlı hale gelir; tematik birliktelik oluştururlar.

Çünkü evin eski mimarisinde bulunan çatı ve veranda artık heykelde yer almamaktadır. Heykelin yansıttığı mimari yapı artık alt sınıfta yaşadığı apartmanları temsil eder; *Ev*, en az o konutlar kadar beton ve blok yapıdadır. Soyulmuş sarı boylarla beraber yıpranan bir yaşam, işçi sınıfı temasıyla bütünleşir.

Whitread, *Ev* heykelinin bir benzerini daha önceden 1990 yılında uygulamıştır; *Ghost* (Hayalet) isimli eseri, *Ev* heykelinin küçük ölçekli ve yarım katlı hâlidir. Ayrıca *Ghost* heykeli, *Ev* için gerekli sanatsal desteği bulmasını sağlar.⁴ Sanatçının *Ghost* heykeli de *Ev* gibi *Viktoria* mimarisinden ortaya çıkmıştır. Ancak *Ghost* heykeli kapalı bir mekânda yer alır ve biçimsel olarak tek katlı bir evin kesit görüntüsündedir. *Ev* ise bir park alanındadır ve çatısız olmasına rağmen kesit etkisine sahip değildir. Ayrıca *Ghost* heykeli, *Ev* gibi bir parkta bulunsada dahi, *Ev*'deki etkiye kavuşması pek olanaklı görünmez. *Ev* heykelindeki yıkılmış, sökülmiş plastik doku, park gibi düzenli bir bölgede gerilim yaratır. Bu etki *Ev*'i, *Ghost* heykelinden farklı bir noktaya taşır: Düzenlilik içinde düzensizliğe. Heykelin inşa aşamasından kalan parçalanmalar araziye yayılmıştır.



Resim 1. Rachel Whitread – Ghost 1990, (URL 4)

Park alanının düzenli duran ve biçilmiş çimleri heykelin etrafında yer almaz. Kazı sonrası alt üst olan toprak görüntüsü adeta park alanını işgal eder. Bu işgalin ardından heykelin işçi sınıfını uyandıran söylemi bir araya gelir ve anlatım güçlenir.

Heykelin çevresindeki kazılı toprak ve düzenli arazi seyircide bir baskı oluşturur. *Ev* heykelinde politik söylemi güçlendiren mekânsal birliktelik incelendiğinde bu durum daha iyi anlaşılacaktır. Aslında seyirci heykele dair bir adım attığında yahut onu okumaya başladığında oluşturulan baskıyı kabullenir; heykele daha

⁴ Artangel'in cömert destekçileri: Arts Council England ve özel himayesi Artangel Uluslararası Dairesi, Special Angels, Guardians Angels ve The Company of Angels. Bu proje hakkında daha fazla yardım Henry Moore Vakfı ve Londra Sanat Kurulu tarafından alındı. Alman bira şirketi Beck's de *Ev*'in destekçilerindedir. (URL 3)

fazla direnç göstermez. Çünkü Whiteread'ın heykelinde ele aldığı problem, en az heykeli kadar katı bir şekilde, tüm gerçekliğiyle ortadadır. Diğer bir açıdan Whiteread, heykelini park alanında planlayarak amacını açıkça belli etmiş, adeta seyircinin gözüne sokmuştur. Park alanının düzenli yapısı yıkık dökük *Ev*'i ele verir. *Ev* yalnızca park alanında fark edilir. Heykel park alanının dışında, yıkık dökük konutların arasında fark edilmeyecektir. Çünkü o çevresinde olan binalardan hiçbir farkı yoktur. Onu görünür hale getiren en büyük etken park alanının düzenli hâlidir. Ayrıca kent yaşamının en büyük problemlerinden olan çarpık gelişme, insanı yeterince boğarken bir de parkın içinde betondan bir evin olması seyircide kaygı uyandırır.

Diğer bir açıdan yeşil alanlar yalnızca kent estetiği için değildir. Yeşil park alanları, çiçeklerle süslenmiş bahçelerin (aslında dikkatli bakıldığında) insanlar için temel bir ihtiyaç olmadığı anlaşılır. Yine de insan, yaşadığı çevreyi düzenlemek ve onu süslemek ister, buna ihtiyaç duyar. Freud *Uygarlığın Huzursuzluğu* kitabında insanın uygarlıktan barınma ve korunma gibi temel ihtiyaçları dışında talepleri olduğunu söyler:

“İlginçtir, bu taleplerimizi söz konusu ülkelerde gerçekleşmiş olarak bulmayı umarız. Sanki ilk dile getirdiğimiz talebimizi yadsımak istercesine, insanların hiç de yararlı olmayan, hatta gereksiz görülen şeylere, örneğin şehirlerde oyun ve hava alma alanı olarak gereken parklarda çiçek tarlalarının da bulunmasına ya da evlerin pencerelerinin çiçek saksıları ile süslü olmasına özen göstermesini de “uygarca” bularak takdir ederiz. Uygarlığın takdir etmesini beklediğimiz gereksizliğin güzellik olduğunu fark ederiz. Uygar insandan, doğada rastladığı güzelliği takdir etmesini ve nesnelere, el emeğiyle yapabildiği ölçüde, bu güzelliği üretmesini talep ederiz. Uygarlıktan beklediklerimiz bu kadarla kalmaz. Temizlik ve düzen de görmek isteriz.” (Freud, 2018:51)

Freud'un ifadesinden anlaşıldığı üzere insan, uygarca yaşama ve uygar olduğunu gösterme talebindedir; bu nedenle hava almak, ferahlamak için inşa edilen parkları çiçeklerle, ağaçlarla süslemiştir. Whiteread'ın *Ev*'i de bu düzenli ve biçilmiş çimenlerin, renkli çiçeklerin tam ortasında yer almakta, adeta yeşil alanı tehdit eden bir inşaat çalışması gibi görünmektedir. *Ev*, seyirciye şehirleşme sürecindeki plansız, çarpık büyümeyi hatırlatır. Ayrıca *Ev* heykelinde boşluğun olmayışı seyirciyi sınırlamakta ve baskı altına almaktadır; böyle düşünüldüğünde huzur bulmak, ferahlamak için parka dolaşmaya gelen bir insanın görmek istediği son şeydir bu. Belki de bu yüzden komisyon ekibi *Ev*'i kaldırırken hiç tereddüt etmemiştir. Hal Foster (1955) heykelin kaldırılma sürecini şöyle değerlendirir: “(...) [*Ev*'in] Doğu Londra'nın kaybolan işçi sınıfı ile bağ kurması[dır]. Çalışmaya karşı çıkanlar belki de bu bağı yakalamıştı- belediye meclisi önce bu çalışmaya izin vermiş, sonra da yıkılmasına karar vermişti.” (Foster, 2017: 181)

Ev, gittikçe büyüyen makinalar ve fabrikaların griye boyadığı gökyüzünün mimari bir yansımasıdır. Gökyüzüne yayılan kara dumanlar nasıl insanı boğuyorsa, uygarlığın modern beton mimarisi de insanı sınırlıyordu. Whiteread, kültürel bir kimliği temsil eden *Viktoria* mimarisini yıkarak aslında uygarlığın biricik eserini çıkarmıştır: Renksiz, kasvetli bir grilik. Heykel aracılığıyla insanlığa unuttukları veya unutmaya çalıştıkları bir gerçeği hatırlatarak seyirciye şu soruyu yöneltmiştir: “Adil bir dünyada mı yaşıyoruz?”

2. Evin Kapalı Formundaki Direniş

Yıkımdan sonra *Ev* heykelinde XIX. yüzyılın *Viktoria* mimarisinden eser kalmaz. Heykele dönüşümle birlikte *Ev*, şehir merkezlerinin uzağında, çok katlı konutların mimari strüktürünü yansıtır. Heykelin mimari yapısı doğrudan kentlerin arka sokaklarını, çoğu insanın görmekten, gezmekten çekindiği mahallelerini işaret eder. *Ev* heykelinin mimari açıdan işçi sınıfıyla bağ kurmasını güçlendiren bir diğer sebep ise yıkılan evin daha önceden *Viktoria* mimarisine sahip olmasıdır. *Viktoria* dönemi, endüstri devriminin en şiddetli yaşandığı çağlardan biridir. *Viktoria* döneminde şahlanan ekonomi ülkenin refah seviyesini artırmıştır; ancak bundan kârlı çıkan yalnızca üst ve orta sınıf olmuştur. Fabrika gibi işletmelerde, zor şartlarda çalışan işçi kesim, gecekondu gibi mahallelerde kalmaya devam etmiştir. Bu dönemin sosyo-ekonomik tarihi incelenirse işçi sınıfının yaşamlarında bozulmaların had safhaya çıktığı gözlemlenebilir. Engels bu evlerin bulunduğu yerleri teneke mahalleler olarak ifade etmiştir ve mülk sahibi olmaya çalışan işçi sınıfının yaşam mücadelesini şöyle açıklamıştır:

“Her büyük kentte işçi sınıfının yaşadığı bir ya da daha fazla teneke mahalle vardır. Gerçi sefalet [çekenler] zenginlerin saraylarına yakın ve gizli vadilerde yaşar, ama genellikle ayrı bir bölgede yoğunlaştığı da görülür. Burada mutlu sınıfların gözünden uzak yaşama mücadelesi verilir. Bu teneke mahallelerin,

İngiltere'nin büyük kentlerindeki yerleşimi şöyledir: En kötü evler kentin en kötü bölgelerindedir. Genellikle sıra halinde bulunan bir ya da iki katlı kulübelere, ev olarak kullanılan mahzenleriyle birlikte hemen hemen şekilsiz bir yapıya sahiptirler. (...) Bu evlerde tam bir pencere pervazı yoktur. Duvarlar yamuk yumuk ve çatlak, kapılarla pencereler ise kırıktır. Kapılar eski tahtaların birbirlerine çivilenmesiyle yapılmıştır. Aslında bu hırsızlar mahallesinde çalınacak hiçbir şey olmadığı için kapıya da gerek yoktur.” (Engels, 2019:64-65)

Engels ifadesinde işçi sınıfının konakladığı evleri: derme çatma, kapısız gecekondular olarak betimlemiştir. Engels'in tarif ettiği bu evler ile Whiteread'ın *Ev*'i arasında ilişki kurmak mümkündür. Sanatçı evin *Viktoria* dönemine ait mimarisini yıkarak -dolaylı olarak- sınıfsal ayrıma dikkat çekmektedir.

Üretimde yaşanan makine devrimi kent tasarımını da şekillendirmiştir. Mimarideki göstergeleri Engels'in tabiriyle teneke mahalleler, kentin görünmeyen izbe alanlarıdır. Ancak üst sınıfın yaşadığı evlerin tasarımına bakıldığında hem iç dekorda hem de dış cephede süsleme gibi dekoratif motiflere başvurduğu görülür.

Adeta yönetici kesim, kendi varlıklarını ortaya çıkarmak -hatta kendi aralarındaki sermaye yarışı için- ve makineleşen üretimin tekdüzeliğine karşı durabilmek için estetik bir duruş sergilemiştir. Burjuvanın bu tavrı, makinenin yok ettiği özneye karşı bir varoluş mücadelesidir. Hal Foster (1955) bu durumu *Tasarım ve Suç* yapıtında, Art Nouveau kültürüyle açıklar ve bu durumu makineleşmeye karşı bir direnç olarak ifade eder. Foster, *Tasarım ve Suç* yapıtında Art Nouveau tasarımını Gesamtkunstwerk⁵ diye tanımlar. Foster, anti-dekoratif estetik anlayışını benimseyen mimar Adolf Loos (1870-1933)'un tasarımları üzerinden ilerleyerek Art Nouveau tasarımcısını şöyle anlatır: “Bu Gesamtkunstwerk, mimarlığı sanatla ve zanaatla birleştirmekten öte bir iş yapar; özne ile nesneyi birbiri içine geçirir: ‘Her süste, her formda, her çivide mal sahibinin bireyselliği dışı vurulur.’ Art Nouveau tasarımcısı için mükemmellik budur: ‘İşte tamamlandın!’ diye haykırır sevinçle mal sahibine. (...) Art Nouveau tasarımcısına göre bu tamamlanmışlık sanat ile hayatı yeniden birleştirir, ölümün tüm göstergeleri ortadan kaldırılmıştır.” (Hal Foster, 2017:31) Loos, zenginin makinenin tekdüzeliğine karşı tutunduğu Art Nouveau kültürünü, onu özgürleştirmek yerine sınırladığını söyler.⁶ Loos'un ifadesiyle ölüme karşı koyduğu varoluşta zengin, ölü gibi yaşamıştır.⁷

Üretim kültüründeki makineleşmenin yarattığı etkilere açıklık getirilmesi için endüstri devriminin toplumdaki yansımalarına bakılabilir. Çünkü üretim hem öznenin kimliğinde hem de nesnelere tasarımında belirleyici bir etken olmuştur. İkinci sanayi devrimi sonrası değişen dünya düzeni, insanı hem kendisine hem de doğaya yabancılaştırmıştır. Georg Lukacs (1885-1971) bu yabancılaşma durumunu Karl Marx (1818-1883)'in ‘meta fetişizmi’ ilkesinden ilerleyerek üretimdeki bölünmeyi şöyle açıklar: “Çalışma sürecinin el zanaatlarından başlayıp kooperasyon ve manüfaktür yoluyla makineli üretime kadar geride bıraktığı gelişme yolunu izlersek giderek artan bir rasyonelleştirme göze çarpıyor. İşçinin bireysel nitel özelliklerinin giderek dışta bırakıldığı ortaya çıkıyor. Bu, bir yandan çalışma sürecinin gitgide gelişen ölçülerde soyut-rasyonel parça-işlemlere bölünmesi yoluyla oluyor ki böylece işçinin ürettiği ürünün bütünüyle olan ilişki de parçalanmış ve harcadığı emek, kendini mekanik olarak tekrarlayan özgül bir işleve indirgenmiş bulunuyor. Bireysel nitel özelliklerin gitgide dışta bırakılması öte yandan da bu rasyonelleştirme boyunca ve sonucunda oluyor.” (Lukacs, 2014:163) Gelişen iktisadi süreç insanı parçalara bölüyor.

⁵ Art Nouveau tasarımını benimseyen mimarlar, evin dış cephesinden iç dekoruna kadar her şeyi dekoratif bir biçimde süslemektedir; kelimenin tam anlamıyla ‘topyekün sanat’ anlamına gelen “Gesamtkunstwerk” kültürü içinde yer aldılar. (Foster, 2017: 29)

⁶ Caudwell burjuva etiği üzerine düşüncelerinde burjuvanın özgürlüğünün bir yanılsama olduğunu söyler. Loos'un estetik üzerinden sunduğu görüşlerle, Caudwell'in burjuva ve özgürlük (-süzlüğü) üzerine bağlantı kurulabilir. Büyük burjuva ve küçük burjuva arasındaki güç mücadelesi ve kendi sermayesini korumak isteyen burjuvanın kurduğu ilkeler, doğrudan özgürlüklerini sınırlamaktadır. Böyle bir durumda Caudwell'in söylediği gibi özgürlükten bahsetmek imkânsızdır; özgürlük bir yanılsamadır.

⁷ Mimaride estetik tasarım, bireye özgü gibi görünse de, aslında özne-nesne ilişkisinde öznenin yok oluşuna neden olur; tasarımdaki şekiller, formlar yaşamını sınırlandırır. “Loos'a göre, [Art Nouveau'da] sınırların bertaraf edildiğine işaret eden bu zafer, aslında bir felakettir: “Hayatın gelecekte sunacağı bütün imkânlar[ın], çaba[ların] ... gelişme[nin] ve arzulama[nın]” hatlarını çizmek için gerekli olan nesnel kısıtlamalar yitirilmiştir. Ölümü aşmak şöyle dursun, bu sınır kaybı yaşayan ‘ölü olmak’ demektir, Loos'un son sözlerinde belirtildiği üzere ‘ölü gibi’ yaşamaktır. “Zavallı Zengin”in sorunu şudur: seçkin niteliklere sahip bir adam değil, niteliksiz bir adamdır. Çünkü bütün o tamamlanmışlığın içinde, farklılıktan, kendisini ayırt edilir kılaçak özelliklerden yoksundur.” (Foster, 2017:31-32) Whiteread, Viktoria mimarisini yıkarak üretimin yok ettiği işçiyi ortaya çıkarmakla kalmıyor, özerkliğini tasarımla ortaya çıkaran bireyin de niteliksizliğini belirtmektedir.

Artık üretici olan insan büyük üretim sahalarında, fabrikalarda makinelerin tahakkümüne girmiştir. Önceden üretimin merkezi konumunda olan öznenin, makineleşme sürecinde dışarı atılmasıyla bir tür niteliksizleşme söz konusudur. İşçinin üretim alanında yaşadığı bu durum ile Art Nouveau tasarımlarında niteliksizleşen özneye benzerlik kurmak mümkündür. İşçinin de, zenginin de hareket alanını kısıtlayan doğrudan üretimin kendisi, Marx'ın sözünü ettiği metadır. Meta fetişizminin yarattığı rekabet, beraberinde narsisizmi doğurmuştur. Foster, Art Nouveau tasarımının özneyi yok ederek bir narsisizm yarattığını söyler; Loos gibi burjuva estetiğini, sanatını eleştirir. Kendini yüceleştirmeye çalışan burjuva, tasarım üzerinden işçiyle sınırlarını çizerken bilinçsizce kendisinin de hareket alanını kısıtlamaktadır. Foster'ın Art Nouveau tasarımında yok olan özneyi, narsist öge olarak ifade edişi şöyledir:

“(...) Tasarım, aynı zamanda bizi günümüz tüketimciliğinin neredeyse topyekûn hale gelen sisteminin içine çeken başat âmillerden biri. Tasarım, sadece arzuya ilgili; ne tuhaftır ki bu arzu, bugün neredeyse öznesiz -ya da en azından eksiksiz- gibi görünmekte. Yani tasarım, adeta yeni bir tür narsisizm ortaya çıkarmakta: Görüntüden ibaret, derunu olmayan bir narsisizm; öznenin, aynı zamanda kendi potansiyel yok oluşu anlamına gelen ilahlaştırılması. Zavallı zengin: Neo-Art Nouveau'nun topyekûn tasarım ve Internet dünyasında 'hayatın gelecekte sunacağı bütün imkânlardan yoksun bırakılmış, bir şeyler için çabalamaktan, gelişmekten ve arzulamaktan men edilmiş' durumda.” (Foster, 2017:43)

Foster'ın sözünü ettiği narsisizm, burjuvada topyekûn sanatın, estetiğin kaynağıdır. Burjuvanın ilahlaşma arzusu, güzeli ve çirkini keskin biçimde ayırmıştır. Estetik düzlemdeki bu ikilem burjuva ve proletarya arasındaki sınıfsal çatışmayla bağlantılıdır. Christopher Caudwell *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*'de burjuva estetiğini ikilik üzerine kurar ve güzelin karşısına gerçeği koyarak burjuva estetiğini eleştirir.⁸ Caudwell'in sözünü ettiği gerçek, emek gücüdür; insandan bağımsız 'saf' bir doğa değildir. Caudwell'e göre gerçek, insanın çevreyle kurduğu etkileşim sonucu elde ettiği deneyim, kültürdür; özünde doğa karşısında mücadele eden insanların iş birliği yatar. Ayrıca Caudwell'in gerçeklik üzerinde durması önemlidir; çünkü gerçeklik, *Ev*'in *Viktoria* mimarisinin yıkımından sonraki yapısal karşılığına açıklık getirmektedir.

Ev'in yıkılan duvarlarıyla ortaya çıkan yapı, -Caudwell'in ifade ettiği gibi- sermaye gücünü diğer sınıfları eritmek için harcayan burjuvanın estetiğinden sıyrılmıştır. *Ev* yıkımdan sonra gözlemlendiğinde, barınma için kullanılamaz bir duruma, bir enkaza dönüştüğü anlaşılacaktır. Bu durum Caudwell'in burjuva estetiği üzerinden değerlendirilebilir. Caudwell burjuva estetiğini şöyle ifade eder:

“Gerçek artık güzel değildir, çünkü burjuva kültüründe gerçek olmak insan dışı olmak demektir. Güzel artık gerçek değildir, çünkü burjuva uygarlığında güzel olmak düşsel olmak anlamına gelir. Bu, temel burjuva durumunun bir ürünüdür. Bizim güzellik üzerine önermemizse şudur: Toplumsal olarak bilinen şeylerdeki duygusal öğelerin, toplumsal bir düzen gösterdikleri her yerde ve ancak böyle yerlerde güzellik vardır. Bu düzeni yaratmak sanatın görevidir, bütün toplumsal olarak bilinen şeylere, evlere, jestlere, anlatılara, tanımlamalara, derslere, şarkılara ve emeğe uygulanabilir bu. Bu önerme burjuvaya korkunç gelir; çünkü o toplumsal sürecin anarşisinden yükselmiştir. Bu önermeyi tanımayı reddeder. Burjuva yalnızca bir tek toplumsal süreç tanır -mal üretimi; bir tek toplumsal bağ tanır- pazar. Burjuva, pazar için üretir ve oradan satın alır, birey olarak arz ve talep yasaları altında maskelenmiş toplumsal ilişkiler tarafından yönetilir.” (Caudwell, 2015:223).

⁸ Caudwell, burjuva estetiğinin eleştirisiyle Adolf Loos'un tasarımına yakınlık kurmak mümkündür. Loos'un Art Nouveau üzerinden "ölü gibi" yaşayan zengini, Caudwell'in şu sözleriyle pekişir: "O bir avuç insan (burjuva) tattıkları yönlendirme gücünün kendilerini özgürleştirdiğine ve egemen oldukları için kendi eylemlerinin belirlenmediğine inanırlar; oysa olaylar -ekonomilerinin savaşı ve kriz yoluyla, ideolojilerinin ise içsel olarak anarşiyle çöküşü- bu efendilerin bile özgür olmadığını, arzularının kültürlerini çürüttüğünü açığa çıkarır." (Caudwell, 2015:229) Caudwell, *Ölen Bir Kültür Üzerine İnceleme* yapısının özgürlük bölümünde burjuva özgürlüğünü daha detaylı incelemektedir.

Ev heykeli burjuvanın çürüyen kültürünü yansıtır. Çürüme sınıflar arasındaki sermaye yarışından kaynaklanmaktadır. Burjuvanın ana ereği Caudwell'in söylediği gibi pazardır; çıkar ve paradır. Burjuva toplumunu ayakta tutan paradır.⁹ Tüm saygınlığını, ihtişamını mimari dekorlarla anlatırken parayı kullanmıştır. Bunu başkalarının emek gücünden kâr ederek kazandığı sermaye ile yapmıştır. Sermayeyi denetiminde tutan burjuvanın, hükmetme arzusu proletaryanın konaklanma alanlarını gecekonduya, yaşanamaz bir çevreye dönüştürür. Whiteread'ın *Ev*'inde de sınıfsal mücadelenin izlerine rastlanır: mülkiyet eşitsizliği, işçilerin yaşadığı kötü koşullar heykelin biçimsel öğeleri üzerinden okunmaktadır.

SONUÇ

Whiteread'ın müdahalesinden sonra *Ev*, seyirciyi sınıf bilinci üzerine okumaya yöneltmektedir. Evin *Viktoria* mimarisi, mülk sahibi burjuvaziyi temsil ederken yapının yıkımdan sonraki hali, yoksul sınıfın yaşadığı havasız alanların, sağlıksız koşulların tarifini yapar. Whiteread'ın ortaya çıkardığı form ve boşluk ilişkisinden bu sınıfsal ayırım okunabilir. Heykelin boşluksuz oluşu, eserin dış sınırlarını belirginleştirir ve güçlenen kontur, heykelin mekânda yayılmasını engeller; bu durum mekânın heykel üzerindeki kuvvetini artırır. Burjuvanın proletarya üzerindeki hâkimiyeti, tıpkı mekânın heykel üzerinde kurduğu baskı gibidir.

Bu baskının özünde endüstrileşen toplum ve onun yarattığı sermaye rekabeti yatmaktadır. Sermaye, eserin oluşumundan, sergilenmesine kadar tüm sürecin belirleyicisi olmuştur. *Ev* Artangel gibi zenginlerin desteklediği kuruluşların yardımıyla yapılmasına rağmen Whiteread'ın ev üzerindeki müdahalesi burjuva tasarımını derinden sarsar. *Ev*'in yıkılan *Viktoria* mimarisi bu çöküşü seyirciyeye anlatmaktadır. Yıkılan, aslında burjuvanın yanılmasıdır da; bu yanılmanın ardında burjuvanın görmek istemediği proleterin yaşadığı yoksulluk, sıkıntı, açlık ve ölüm yatar. Whiteread burjuvanın görmezden geldiği bu gerçeği evin negatif kalıbını alarak aktarır. *Viktoria* tasarımının fiziki olarak yıkımıyla birlikte anlatım (dilsel) da değişime uğrar. *Ev* sözcüğü temel bir ihtiyacı işaret eder: Barınma. Ancak Whiteread'ın sunduğu *Ev*, yaşanması mümkün olmayan bir yapıdır; böylece barınma anlamındaki ev, biçimsel olarak yaşanmazlıkla birleşir. *Ev* heykeli, proleterin yaşam mücadelesini somutlaştırarak uygarlığın en büyük problemlerinden birini tekrar açığa çıkarır: Mülkiyet eşitsizliği ve Engels'in sözünü ettiği sosyal cinayet.

⁹ Friedrich Engels'in İngiliz burjuvazisi üzerinden incelemeleriyle daha açık hale gelecektir: “[Burjuvazi] için yeryüzünde paradan başka bir şey yoktur. Para kazanmaktan başka hiçbir mutluluk, kaybetmekten başka da hiçbir acı tanımaz. Böylesi ne bir tamah ve kazanma hırsı karşısında, herhangi bir insanca duygunun yozlaşmadan kalması olanaksızdır. Gerçi bu İngiliz burjuvaları iyi kocalar ve aile erkekleridir, birçok fazilet sahibidirler ve günlük ilişkilerde diğer bütün burjuvalar kadar namuslu ve saygıdeğer görünürler. Hatta iş konusunda Almanlardan bile iyidirler, bizim hilebaz tacirlerimiz gibi sıkı pazarlık etmezler. Ama bütün bunların ne önemi vardır? Sonuç olarak tek kesin amaç, kendi çıkarları ve özellikle de para kazanmaktır.” (Engels, 2019:270) Engels, burjuvazi topluluğun içine aristokrasiyi de dâhil etmiştir. Engels'e göre burjuvazinin işçiyi kurduğu ekonomik ilişkide insansal bir taraf yoktur. İşçinin ve emeğinin sömürülmesi söz konusudur. Burjuvazinin ortak çıkarının para olduğu açıktır. Fabrikada çalışan işçi emek gücü karşılığında para kazanır; böylece para bir emek nesnesine, alınıp satılabilen bir metaya dönüşür. İşçinin yaşamak için paraya, para için de çalışmaya mahkûm olması toplumsal bir yabancılaşmaya evrilmiştir.

KAYNAKÇA

- Caudwell, C. (2015). *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*, (Müge Gürsoy Sökmen ve Ali Bucak Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Debord, G. (2016). *Gösteri Toplumu*, (Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent. Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Engels, F. (2019). *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu*, (Oktay Emre. Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2017). *Tasarım ve Suç*, (Elçin Gen Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Freud, S. (2018). *Uygurlığın Huzursuzluğu*, (Haluk Barışcan. Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kıvılcımlı, H. (2014). *İlkel Sosyalizmden Kapitalizme İlk Geçiş İngiltere* (2.Baskı), İstanbul: Sosyal İnsan Yayınları.
- Lukacs, G. (2014). *Tarih ve Sınıf Bilinci* (Yılmaz Öner. Çev.), Belge Yayınları.
- URL 1: <https://www.youtube.com/watch?v=ZVueGIKQTE8&feature=youtu.be>, Erişim Tarihi: 28.06.2020.
- URL 2: <https://romanroadlondon.com/rachel-whitereads-house-bows-legacy/>, Erişim Tarihi: 14.07.2020.
- URL 3: <https://www.artangel.org.uk/project/house/>, Erişim Tarihi: 22.06.2020.
- URL 4: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable>, Erişim Tarihi: 24.07.2020.

TÜRKİYE’DE DİJİTAL DERGİ YAYINCILIĞI: 2015-2019**Digital Magazine Publishing in Turkey: 2015-2019**Belgin İPEK¹, Pelin ÖZTÜRK GÖÇMEN²**ÖZET**

Enformasyon çağıyla birlikte teknoloji; reklam, sanat, sağlık ve eğitim gibi pek çok alanda bireyin gündelik yaşamının bir parçası haline gelmiştir. Özellikle artan teknolojik olanaklar, son yıllarda basılı medyayı da etkilemektedir. Basılı medya, tarihsel süreç içerisinde birçok değişim geçirmiş ve günümüzdeki halini almıştır. İlk zamanlarda papirüs kağıtlarına basılarak çoğaltılan dergiler, baskı teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte seri üretime geçmiş, bu sayede dergiler daha erişilebilir olmuştur. Baskı teknolojilerindeki her gelişmeyi, dergicilik sektörü yakından takip etmiştir. Geleneksel bir mecra olarak basılı dergilerin, sadece yayın ve satış ağının bulunduğu bölgelerde erişilebilir olması, geniş kitlelere erişimi güçleştirmektedir. Basılı dergilerin özellikleri göz önüne alındığında, dijital dergiye geçiş sürecinin neden kaçınılmaz olduğu kolaylıkla anlaşılabilir. İnternet yayınlarının geniş kitlelere mekândan ve zamandan bağımsız olarak kolaylıkla erişilebilir olması, akıllı mobil cihazların kullanım oranının artması, dijital dergiciliğin önünü hızla açmıştır. Dijital ortama taşınan dergilerin gelişim süreci, teknoloji geliştigi sürece devam edecektir. Dijital dergiciliğin, basılı dergi sektörü için bir alternatif oluşturabileceği, basılı dergi sektöründe yer alan maliyet, dağıtım, baskı hataları gibi sorunların üstesinden gelineceği yönünde tartışmalar son yıllarda sıklıkla yapılmaktadır. Bu çalışma kapsamında, TÜİK raporları incelenerek, dergilerin basım sayıları ve bu dergilerin tirajları üzerine bir araştırma yapılmış; bu veriler ışığında Türkiye’de dergi sektörü incelemeye alınmış; dijital dergiler avantaj ve dezavantajlarıyla incelenerek alternatif çözüm önerileri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İnternet yayıncılığı, dijital dergi, dijital medya

ABSTRACT

Technology with the information age; It has become a part of the daily life of the individual in many areas such as advertising, art, health and education. Especially the increasing technological possibilities have been affecting the print media in recent years. Print media has undergone many changes in the historical process and has taken its current form. The magazines, which were reproduced by printing on papyrus paper in the early days, started mass production with the development of printing technologies, thus magazines became more accessible. The magazine industry has closely followed every development in printing technologies. The fact that printed magazines as a traditional medium are only accessible in regions where there is a publishing and sales network makes it difficult to reach large masses. Considering the characteristics of printed journals, it can easily be understood why the transition to digital magazine is inevitable. The fact that internet broadcasts are easily accessible to large masses regardless of location and time, the increase in the use of smart mobile devices, has rapidly paved the way for digital magazine publishing. The development process of journals that have been transferred to the digital environment will continue as long as technology improves. Discussions have been made frequently in recent years that digital magazine publishing can be an alternative for the print magazine industry and that problems such as cost, distribution and printing errors in the print magazine sector will be overcome. Within the scope of this study, by examining the reports of TURKSTAT, a research was conducted on the publication numbers of journals and their circulation; These data were taken in the light of the review magazine industry in Turkey; Digital journals were examined with their advantages and disadvantages, and alternative solutions were offered.

Keywords: Internet publishing, digital magazine, digital media

1. ORCID: 0000-0002-2220-7956
2. ORCID: 0000-0003-2301-9831

1. Öğr. Gör., Karadeniz Teknik Üniversitesi, belginbaldas@gmail.com
2. Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, pelin.ozturk@hbv.edu.tr

EXTENDED ABSTRACT

Technology has become a part of the daily life in many areas such as advertising, art, health and education. Especially the increasing technological possibilities have been affecting the print media in recent years. Print media has undergone many changes in the historical process and has taken its current form. The magazines that were printed and reproduced on papyrus paper in the early days started mass production with the development of printing technologies, thus magazines became more accessible. The magazine industry has closely followed every development in printing technologies. The fact that printed magazines as a traditional medium are only accessible in regions where there is a publishing and sales network makes it difficult to reach large masses. Considering the characteristics of printed journals, it can easily be understood why the transition to digital magazine is inevitable. The fact that internet broadcasts are easily accessible to large masses regardless of location and time, the increase in the use of smart mobile devices, has rapidly paved the way for digital magazine publishing. The development process of journals that have been transferred to the digital environment will continue as long as technology improves. Discussions have been made frequently in recent years that digital magazine publishing can be an alternative for the print magazine industry and that problems such as cost, distribution and printing errors in the print magazine sector will be overcome.

Within the scope of this study, by examining the reports of TURKSTAT, a research was conducted on the publication numbers of journals and their circulation; These data were taken in the light of the review magazine industry in Turkey; Digital journals were examined with their advantages and disadvantages, and alternative solutions were offered.

In recent years significant work on the digitalisation of mania and speed of information transfer is performed in Turkey. However, it is possible to say that digital technologies have not yet been sufficiently widespread compared to developed countries. Digital magazine publishing is one of the important fields related to the use of digital technologies. On the other hand, it is known that, unfortunately, the reading rate of printed journals is not very high in our country. When analyzed TSI reports, the number of magazines in Turkey in 2015 with 6646, in 2019 it is seen that the fall 5361. Considering the annual distribution of the journals, it is seen that the number of journals other than the type of training / examination decreased by 19.3% in the 5-year period. Between the said years, 65.9% of the journals at local, regional and national level (Figure 8) were widely published (national), 29.5% were local and 4.5% were regional. The circulation of magazines at local, regional and national level (Figure 9), on the other hand, while local journals had a circulation of 18.6% in 2015, a decrease of 12.9% in 2019; regional magazine circulation decreased from 4.5% in 2015 to 3.5 in 2019 and a decrease of 23% was experienced. On the other hand, the circulation of national magazines increased from 76.8% in 2012 to 83.7 in 2019 and increased by 8%. Although the number of visitors of Turkish versions of digital magazines (Figure 10) decreased rapidly after 2015, there was a slightly fluctuating graph in the following years. English versions of digital magazines were visited the most in 2016. It is seen that the number of visitors, which decreased rapidly after 2016, increased again in 2019. Table 2 shows the number of journals that subscribe over the Internet and do not have a subscription application. When these numbers are examined, it is seen that there is a decrease in the number of both types of journals compared to 2015. While 197 magazines were subscribed to in 2015, this number dropped to 167 in 2019. The number of journals without subscription application decreased from 1702 in 2015 to 1379 in 2019.

As a result of this study conducted within the scope of TURKSTAT reports, it was found that the number of journals, journal circulation and the number of visitors of digital magazines decreased compared to five years ago. The closure of the journals may be due to the change in the habits of the individuals and the decrease in the audience. Another factor may be the lack of buying behavior as a result of the decrease in the sense of curiosity among the readers as a result of the magazine owners and readers sharing too much on social media. Another reason can be interpreted as the inability of magazines to follow the digitalization process and difficulties in dollar-indexed payments such as foreign-dependent paper and ink.

GİRİŞ

Basılı medya, veri biriktirme, yayma ve sınıflandırmanın yapılabildiği bilgi akışını hızlandıran ve geniş kitlelere ulaştırılmasını sağlayan bir yöntem olarak geçmişten günümüze hayatın içinde yer almaktadır. Basılı medya, tarihsel süreç içerisinde, zaman ve mekân sınırlarını aşmak, geniş kesimlere bilgi akışını sağlamak için kullanılmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte internetin günlük yaşamın bir parçası olması sonucu zaman ve mekân sınırları tamamen ortadan kalkmış; teknolojinin izin verdiği ölçüde basılı medya da dijitalleşerek hayatımıza dahil olmuştur.

Batıdaki dergi yayıncılığı ile ülkemiz kıyaslandığında, Türkiye'de dergi yayıncılığının köklerinin çok daha yeni olduğu görülür. Dergicilik anlayışının yerleşmesi doğrudan matbaanın kullanılmasıyla ilgili olduğu için 18. yüzyıla kadar Türkiye'de diğer basılı eserlerde (gazete, kitap, ansiklopedi vb.) olduğu gibi dergicilik alanında da faaliyet gösterilememiştir (Maden, Altunbay, 2016:3). Türkiye'deki dergicilik sektöründe, 2015-2019 yılları göz önüne alındığında dergi sayılarının azaldığı görülmektedir. Bu azalışın nedenlerine ilişkin literatürde öne çıkan bazı görüşler vardır. Öncelikle genel kanı; Türkiye'de okuma alışkanlığının bulunmamasıdır (Gönenç, 2011:63). Bu, sadece tüm basılı ve dijital mecraları değil ülkemizi yakından ilgilendiren ve hızla aşılması gereken önemli bir sorundur. Bir başka neden de, dergi çıkaran kişi ile kurumların içeriği oluştururken, içinde buldukları toplumu dikkate almadan yabancı kaynaklardan etkilenmeleridir (Büyükbaykal, 2013:86). Güncel duruma bakıldığında ise, özellikle artan maliyetler nedeniyle basılı yayınların piyasada tutunması zorlaşmıştır. Ekonomik dalgalanmalar ve kâğıt, dağıtım, baskı, iş gören maliyetlerinin artması gibi nedenlerle birçok dergi dijital platforma yönelmiştir. Artan maliyetlerin çözümü olarak dijital dergiye geçen dergi sayılarının arttığı görülmektedir. Fakat teknolojik değişime ayak uyduramayan ya da dijital dergiciliğe karşı olan kurumlar dijital dergiye dönüşü reddetmiş ve dergilerini daimî olarak kapatmıştır. Nedenleri farklı olsa da Rabara, Hortlak, Penguen, Yaba vs. bu dergilere örnek verilebilir.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte; iletişim, ekonomi, politika, bilgi, eğitim gibi birçok sektör yeni bir yol haritası çizmeye başlamış ve köklü bir değişim geçirmiştir. 1980'lerde daha dinamik bir yol izleyen bilgisayar teknolojilerinin gelişimi, web teknolojisiyle birleşerek çoğu sektörün değişimine neden olurken bu değişimle birlikte toplum ve toplumun yaşam standartları ve alışkanlıkları da değişmiştir.

2000'li yılların başından itibaren internetin gelişim hızı göz önüne alınarak, pek çok alanda olduğu gibi dijital yayıncılık alanında geleceğe yönelik istatistikî çalışmalar yapılmaktadır. Örneğin MediaIDEAS (Renard, 2007:2), 2022'de dijital dergilerin dergi pazarının % 30'unu ve 2032'de tüm süreli yayın pazarının % 75'ini temsil edeceğini söylemiştir (Akt. Santos Silva, 2012). 2020 medya raporlarında ise 2019'da 24,7 milyar ABD doları olan dünya çapındaki gelirin 2025'te 32,3 milyar ABD dolarına yükselmesi beklenmektedir.

Teknolojiyle birlikte baskı dünyasında yaşanan birçok gelişme, geleneksel medyayı etkilemiş ve değiştirmiştir. İlk çıkan dergilerden günümüze dergicilik; hedef kitle, sosyo-ekonomik alt yapı, gelişen baskı teknolojileri ile değişime uğrayarak yakın geçmişe kadar gelmiştir. Fakat internetin icadı, web teknolojilerinin gelişmesi, mobil cihazların yaygınlaşmasıyla birlikte geleneksel dergilerin yerini dijital dergiler almaya başlamıştır. Teknolojinin gelişmesi ile iş gücü, sermaye, yatırım ve zaman tasarrufu sağlanmıştır.

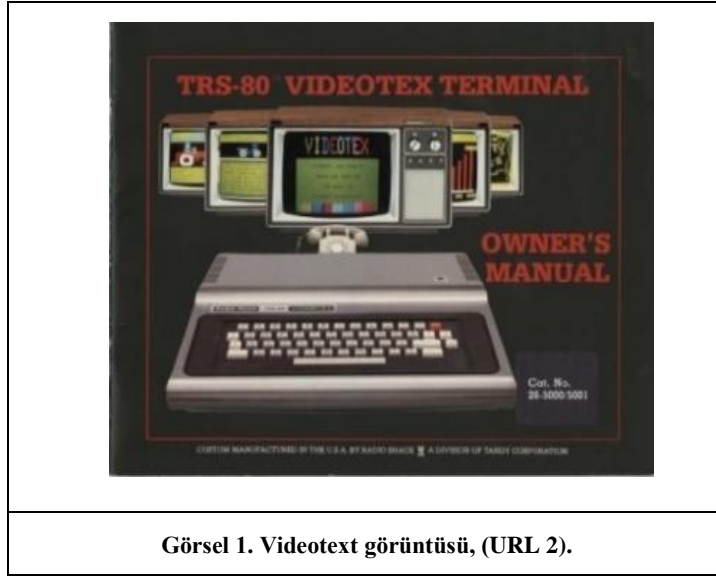
Türkiye'nin teknolojik geçmişine bakıldığında, donanım, yazılım, internet gibi teknolojiye dayalı gelişmelerin geriden takip edildiği görülür. İnternet, 1960 yılında Arpanet projesi kapsamında ortaya çıkmış, bunu izleyen yıllardan günümüze kadar gelişerek gelmiştir. Türkiye'de herkesin erişebileceği ilk internet bağlantısı, 1993 yılında ODTÜ tarafından TR_NET aracılığıyla gerçekleşmiştir (Gönenç, 2012:95). Ancak internetin yaygınlaştığı yıllar 2000'li yıllardır. Küresel çaplı teknolojik gelişmeler sonucu son yıllarda Türkiye'de internet kullanımı hızla yaygınlaşmıştır. Ülkemizin 2020 yılı internet kullanım verilerine (TÜİK, 2020, URL 1) bakıldığı zaman; internet kullanan bireylerin oranı %79,0 olurken, evden internete erişim imkânı %90,7'ye ulaşmıştır.

Bu çalışma kapsamında dijital yayınların üretimi ile ilgili teknik ve istatistiksel verilere yer verilmiştir. Araştırma kapsamında dergi sayıları, okuyucu ve üretici çerçevesinde yıllara göre analiz edilirken azalan dergi sayıları için bir çözüm önerisi niteliğinde olan dijital dergicilik sistemi teknik ve kuramsal çerçevede ele alınmıştır.

1. Dijital Yayıncılık

1.1. Tarihsel Süreçte Dijital Yayıncılık

Dijital okuyuculuk, mobil uygulamaların ortaya çıkmasından çok önce, ekranlarda haber okumanın gerçekleşeceği fikri ile ortaya atılmıştır. Son kullanıcı bilgilendirme sistemlerinin ilk örneklerindedir. Videotex (Görsel 1), özellikle 1970'lerin sonlarından 1980'lere kadar gazetelerin odaklandığı, 2010'lara kadar popülerliğini sürdüren, dijital yayıncılık yöntemlerinden birisidir. Özel bir kod çözücü ile donatılmış televizyon ve özel bir terminali olan kullanıcılara elektronik olarak basit etkileşimli içerikler sağlamıştır. 1982'de Hearst Corporation, Knight-Ridder Newspapers ve Times Mirror Company gibi şirketlerin de katılımı ile videotex endüstrisi için ticaret grupları kurulmuştur (Radolf, 1982:19). İnternetin yaygınlaşmaya başlaması ile kullanım alanı sınırlı kalmıştır.



Görsel 1. Videotext görüntüsü, (URL 2).

Bu girişim, dijital yayıncılık anlayışının ilk cesur hareketlerinden birisidir. Fakat teknik alt yapının olgunlaşmaması, kurulum maliyetleri, üretilen ürünün sınırlı sayıda olması nedeniyle ülkemizde yaygınlaşmamıştır. Türkiye'de ise videotext'e benzer uygulama, Teletext (Görsel 2) uygulaması ile gelmiştir.

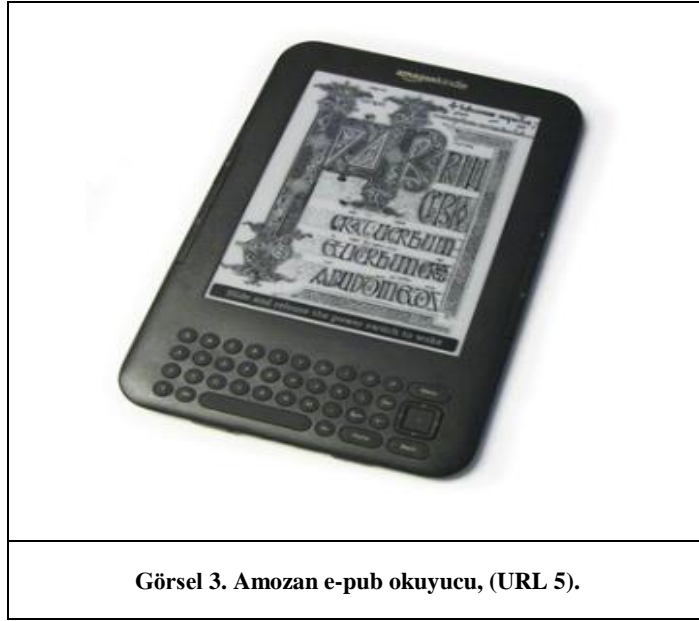


Görsel 2. Trt Teletex görüntüsü, (URL 3).

Özellikle Türkiye'nin bilgi toplumuna dönüştürülmesi hedefine katkı sağlamak amacıyla 1990 yılında teletex (Görsel 2) yayınına başlayan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, kaliteli yayıncılık

anlayışından ödün vermeden, Avrupa Yayın Kuruluşu'nun teletex yayıncılığı konusundaki teknik ve içerik biçim kriterlerini de dikkate alarak yayın yapmaktadır (URL 4). Telegün teletex uygulaması, okuyuculara güncel bilgi aktarımlarını sağlamıştır.

Dijital yayınların okunması; internet siteleri, taşınabilir belge okuyucuları, mobil uygulamalar ile gerçekleştirmiştir. Dijital yayınların dijital ortamlarda okunmasına katkı sağlayan ilk yazılım 1991 yılında Adobe'nin kurucu ortağı Dr. John Warnock, The Camelot Project adıyla basılı belgeden dijital belgeye geçişi sağlayan yazılımı oluşturmuştur. Camelot, 1992 yılının sonuna doğru PDF (Portable Document Format; Taşınabilir Belge Biçimi)'yi geliştirmiştir. Hedef; herkesin her uygulamadan belge alabilmesini, bu belgelerin elektronik sürümlerini dilediği her yere gönderebilmesini ve bu belgeleri her makinede görüntüleyebilmesini ve yazdırabilmesini sağlayarak (Adobe Acrobat, t.y.) dijital belge taşıyıcılığını sağlamaktır. Günümüzde kullanılan tabletlere benzer donanım ise Amazon'un çıkardığı ilk e-kitap (*e-pub*) (Görsel) okuyuculardır.



Görsel 3. Amazon e-pub okuyucu, (URL 5).

1.2. Dijital Medya Alanında Dijital Dergicilik

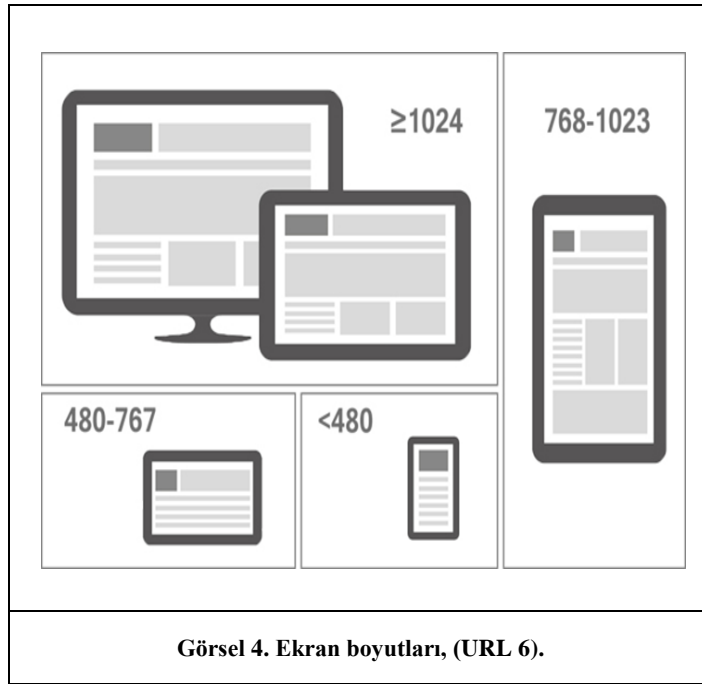
Dijital medya içerisine dahil edilen mecralar zaman ve mekân koşullarının üstesinden gelebilmektedir. Ulus ve ulus ötesi mekanları birleştiren, kişiler arası bir bağlantı sağlayan dijital ortamların üç ana modeli; kamusal toplanmayı, söylemi ve görünürlüğü ortaya çıkarır. Aynı zamanda dijital medya kamusal bir alan olarak potansiyel bir erişilebilirlik ve yeni bir sanal mekân ortamı sunar. Tarihsel süreçte, ulus ve ulus ötesi iletişimin en çok ivme kazandığı dönem yirmi birinci yüzyıldır. Dijital mecralar, bireylerin kendini ifade etme, iletişim kurma, sosyal ilişki ağlarına dahil olma, haberleşme gibi bireyin ihtiyaç duyduğu birçok sosyal aktiviteye aracılık eder.

Dijital medyanın, geleneksel medyaya kıyasla benzersiz özelliklerinin bulunduğu bilinmektedir. Dijital medya sadece iletişim ve veri sağlamaz, aynı zamanda müşterileri, reklam verenleri ve hedef kitleleri içeren etkileşimli olanakları; hedef kitle ile yakınlık, multimedya yeteneği, sınırsız alan, düşük maliyet ve etkileşim gibi başlıca farklılıklarla sunar (Kim, 2011:5). Dijital mecralarda yer alan tüm dijital yayınlar için bu durum geçerlidir.

Dijital yayınların geleneksel yayınlara kıyasla üretim ve dağıtım maliyetleri daha düşüktür. Dijital yayınların etkileşimli olması, etkileşim süreçlerinin ve sonuçlarının üretici tarafından kontrol edilebilmesi, dijital yayıncılığın önünü açmıştır. Dijital medya dolaysız erişim sağlar; baskı ve fiziki dağıtım gerektirmediğinden, internet ortamında bulunan uygulamalar ya da web arayüzleri sayesinde mekân ve zaman sınırlaması bulunmaz. Baskı tekniklerinin sınırlı olanakları göz önüne alındığında, dijital tasarımların daha özgür bir alanda tasarlandığı söylenebilir. Baskı teknikleri, örneğin Standart Amerikan ölçüleri, baskı formatı, kâğıt kalitesi, renk formatı, ekonomik endişeler tasarımın özgürleşmesini kısıtlar.

Örneğin, ulusal ve/veya uluslararası üretilen birçok basılı derginin A4 formatında ya da 18'e 24 formatında üretildiği görülmektedir. Mevcut kâğıt ölçülerinin dışına çıkılması; kâğıt masrafı, işçilik, baskı sonlandırma gibi işlemlerin maliyetli ve zahmetli olmasına neden olmaktadır.

Dijital dergicilikte ise; teknolojinin imkân sağladığı ölçüde dijital ekranlar, RGB renk formatı, ekranın istendiği gibi kullanılması ve standart ekran ölçülerinin bulunmaması tasarım süreci için daha elverişli olabilir. Dijital dergiler fiziksel baskı ve dağıtım gerektirmediğinden, dijital derginin genel kurulum ve bakım maliyetleri, geleneksel medyaya oranla daha azdır. Dijital medyalar sadece metin tabanlı değil aynı zamanda, çoklu ortamda ses, animasyon ve video tabanlı haberleri de sağlayabilir. Dijital dergiler, dergi içeriğine aktif olarak katılabilir ve etkileşim sağlayabilir. Görsel 4'te görülen ekran ölçüleri, genel olarak üretilen mobil ve elektronik cihazların ölçüsüdür. Teknolojinin elverdiği ölçüde mobil cihazlarda okunan dijital dergiler, ekran üzerinde büyüme ve küçülme sağlayabilir. Ayrıca ekranın yatay ve dikeyde kullanılması iki yönden de kolaylıkla okunmasına olanak verir.



Görsel 4. Ekran boyutları, (URL 6).

Aynı zamanda dijital dergileri geleneksel dergilerden ayıran en önemli özellik etkileşimdir. Dijital dergilerin sadece çevrimiçi ya da çevrimdışı ortamlarda okunması ya da bir kopyasının dijital ya da geleneksel ortamda saklanması mümkündür. Dijital derginin ortaya çıkış amacı göz önüne alındığında dergilerde olması gereken genel özellikler bulunmaktadır. Okuyucuların dergiyle etkileşim kurması yeni nesil dijital dergicilik anlayışı içerisinde bulunmaktadır. Bu özellikleri Gordan (2011, ksm. 5-10) şöyle sıralar:

Etkileşimli dijital dergiler, çevrimiçi okuyucuların dikkatini çekmek için ve rakip dergilerin de içeriği göz önüne alınarak tasarlanmıştır; bu nedenle, sayfa içeriği bir mobil ve bilgisayar ekranında görüntülenecek şekilde biçimlendirilirken, flash animasyon, gömülü video vb. dijital hareketli görüntüler eklenebilir.

Etkileşimli dijital dergiler, okuyucular ve dergi arasında kolay etkileşim kurabilmek için tasarlanmıştır. Örneğin, okuyucular düşüncelerini paylaşabilir, yorum yapabilir, anket doldurabilir, video içeriğini oynatmak için veya ek içerik indirmek için tıklayabilir, üyelik için kayıt olabilir, dergiyi sosyal medyada paylaşabilir.

Etkileşimli dijital dergiler, okuyucuların etkileşime girebileceği reklamlar içerir.

Gordan'ın (2011) açıklamalarını genişletmek gerekirse, dijital dergilerin etkileşimli olması, derginin içerisinde rahatlıkla gezilmesini sağlarken aynı zamanda zaman tasarrufu da sağlar. Kullanıcı okumak istediği sayfaya doğrudan erişim sağlayabilir, arama tuşu ile aratma yapabilir ya da sayfaların tümünü aynı anda görüntüleyebilir.

İçeriğin, sanal ortamlarda paylaşımı sayesinde, daha fazla okuyucuya erişebilir ve bu sayede daha fazla okuyucuya sahip olunabilir. Dergiler, reklam sektörü içinde önemli bir mecradır. Dergi içerisinde verilen

reklamlara okuyucu, web adresi, sosyal platform, qr kod(quick response; hızlı tepki) vb. ile doğrudan erişim sağlayabilir.

Ayrıca dijital dergiler içerik oluşturma konusunda daha fazla imkana sahip olabilirler. Okuma deneyimini; sayfa çevirme, sayfayı büyültüp küçültme, sayfalar arası hızlı geçiş, içeriğe ait görsellerin hareketlendirilmesi gibi olanaklar ile okuyucu deneyimini artırabilmektedir. Basılı medyada yaşanan bazı sorunlarda dijital dergicilik ile önlenebilir. Basılı medyada en sık rastlanan dergilerin tükenmesi ya da erişim için yol ve zaman kat etme gibi sorunların üstesinden gelinebilir. Kullanıcı okumak istediği dergiye abone olabilir ve tükenmeden satın alma eylemini gerçekleştirebilir. Aynı zamanda ulus ötesi dergilerin dijitalleşmesi durumunda kullanıcılara erişim sağlanabilir bu sayede sadece yerel ölçekte değil ulusal ölçekte de kullanıcının bilgi sahibi olması desteklenir.

Dijital dergi pazarındaki gelişmeler, dijital dergilerin önünü açarak daha erişilebilir olmasını sağlamıştır. Dergilerin sadece dijital ortamda bulunması o derginin dijital dergi disiplinlerini içinde barındıracağı anlamını gelmemektedir. Bunun için dijital dergiciliğin tasarım ve yazılım uygulamaları önem taşımaktadır.

1.3. Dijital Dergilerde Mizanpaj

Tüm masaüstü uygulamalar için geçerli olan mizanpaj kuralları dijital dergicilik için de geçerlidir. Estetik kaygılarla üretilen tüm uygulamalarda okunabilirlik, görsel hiyerarşi, yazı karakteri seçimi ve uyumu oldukça önem taşır. Tipografi hem bir görsel anlatı hem de ifade aracıdır. Dergide yer alan bir yazı birçok düzeyde var olur, sadece kelimelerle oluşmaz ve her tasarım, bu yazının içeriğini nasıl okuduğunuza bir şeyler katar. Kullandığınız karakter, puntosu, harf boşluğu ya da satır aralığı yaptığımız düzenleme, bütün bunlar bir yazıyı nasıl gözle okuduğumuzu etkiler. Dijital dergilerde metinlerin, kullanıcıyla etkileşim kurması daha olanaklıdır. Sayfa düzeni, Şekil 4'te görüldüğü gibi yatay ve dikey düzlemde yön değiştirirken herhangi bir düzen kaybı yaşamaz. Bu sayede kullanıcı sadece tek bir yönden okuma yapmaz. Görsel kaydırma çubukları sayesinde ileri geri hareket edebilir. Metin içerisinde mevcut bağlantılara erişim kolaydır.

1.4. Dijital Dergilerde Görsel Kullanımı

Dijital dergilerde kullanılan görseller basılı medyaya göre daha esnek imkanlar sunar. Baskıda kullanılan CMYK renklerin yerine ekranlarda görülen RGB renklerin kullanımı ile ekranda renk kaybı olmaz. Baskıda yaşanan çözünürlüğün düşmesi ya da baskı makinelerinden kaynaklanan teknik sorunlar dijital dergilerde görülmez. Öte yandan basılı mecralarda yer alamayan hareketli görüntüler, dijital dergileri zenginleştirir.

1.5. Dijital Dergilerde Kullanılabilirlik

Nielsen (2012), kullanılabilirlik çalışmalarını insanların belli bağlamlar içindeki durumlarda teknoloji kullanırken gösterdikleri davranışları ortaya çıkarmak olarak tanımlamıştır. Hedef kitledeki kullanıcıların, dergi içerisinde kaybolmadan dolaşabilmesi önemlidir. Basılı mecraların aksine dijital mecraların tamamında kullanıcıların çoğu davranışı kayıt altına alınabilmektedir. Bu durum, verilere dayalı kullanılabilirlik çalışmalarına olanak sağlamaktadır. Kullanılabilirlik, kullanım kolaylığı, öğrenilebilirlik, verimlilik, hatırlanabilirlik, yapılan hata sayısını azaltma, geri kurtarma ve kullanıcı memnuniyeti kavramları bağlamında incelenmektedir (Nielsen, 2012). Kullanılabilirlik içerisinde önemli başka bir kavram ise etkililiktir.

Etkililik, kullanıcıların uygulamayı kullanarak yapması beklenen işleri ne kadar başarabildiğini ifade eder, bu anlamda etkililik işi yapabilme yüzdesi cinsinden ölçülebilir. Web sayfası örneğinde verimlilik, kullanıcının belirlenen işi ne kadar sürede yaptığı ya da hangi yolları izlediği, işi kaç adımda tamamladığı vb. tespit edilerek belirlenebilir. Memnuniyet, kullanıcının uygulamayı kullanırken oluşan fikirlerinin (beğenilenler, beğenilmeyenler vb.) ölçüsünü ifade eder. Memnuniyet, kullanılabilirlik üzerinde etkililik ve verimlilik ile aynı derecede kritik önceliğe sahip değildir, etkililik ve verimlilik tarafından doğrudan etkilenir (Acartürk, Çağiltay, 2006).

Dijital dergilerin kullanıcıda merak uyandırması okuma oranının düşmemesi için oldukça önemlidir. Etkili tasarlanmış bir dijital dergi için görsel iletişim tasarımı kurallarına uygunluk, sayfa düzeni ve etkileşim önemli olmaktadır. Ayrıca dijital dergilerin tüm mobil cihazlarda okunabilmesi, site

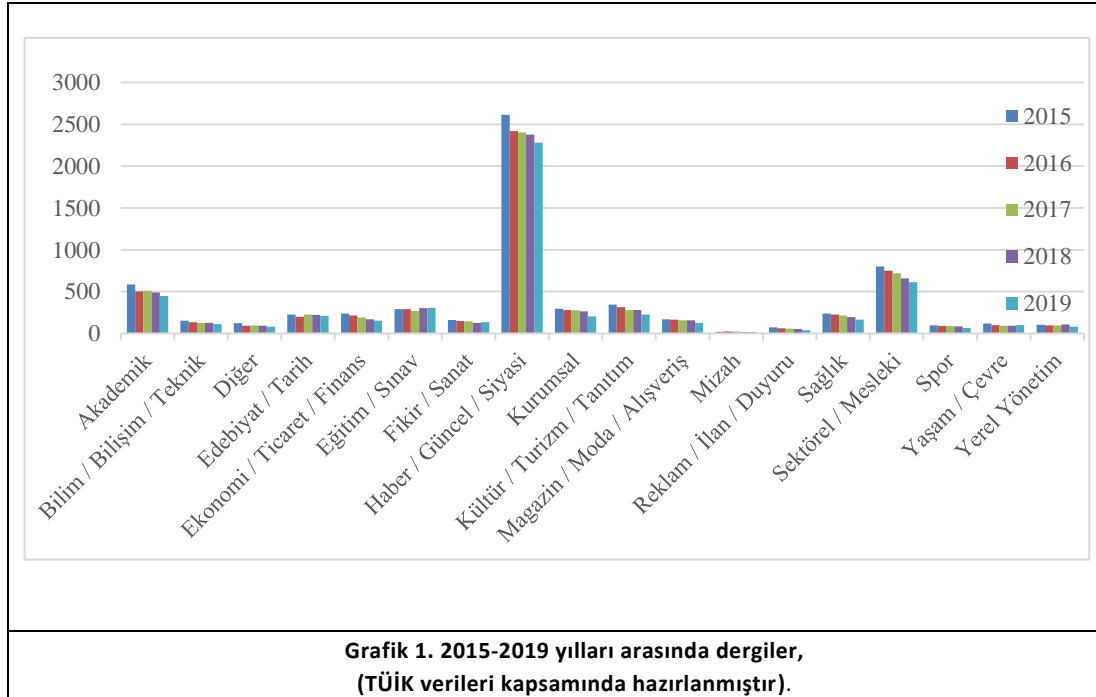
görsellerinin ve metnin bozulmadan okuyucuya ulaşması önemlidir. Bunların yanı sıra, dijital dergilerin içeriği de kullanıcılar için önemli bir etkidir. Amaca uygun içerik, içeriğin doğru ve yerinde kullanımı ile güncelliği dergi sektörü için önemlidir.

2. Yöntem

Bu araştırmada TÜİK tarafından çeşitli yöntemlerle elde edilmiş veriler üzerinden doküman incelemesi yapılmıştır. Bu doküman incelemesinin amacı, 2015-2019 yılları arasında Türkiye’de dijital dergi yayıncılığının durumunu objektif bir şekilde ortaya koyabilmektir. Bu bağlamda, 2015-2019 yılları arasında TÜİK tarafından yıllara göre dergi sayıları, dergi türleri, ziyaretçi sayıları ve aboneliklere ilişkin yayınlanmış istatistik veriler incelenmiştir.

3. Ülkemizde Sayılarla Dijital Dergi Yayıncılığı

Bilgiye dayalı ekonomilere sahip olan bilgi toplumunun ortaya çıkmasında, bilgisayar motor görevi görmekte (Acun, 2000:192), bilgi iletişim teknolojilerinin altyapısı ile tüm potansiyelinin kullanılması, bilgi toplumuna ulaşmada en önemli faktör olmaktadır. Uluslararası ölçekte, bilgiye dayalı ekonomilerin hızla ilerlediği görülmektedir (Acun, 2008:12). Türkiye’de dijitalleşmenin ve bilgi aktarımının hızı konusunda son yıllarda önemli çalışmalar yapılmaktadır. Ancak dijital teknolojilerin, gelişmiş ülkelere kıyasla henüz yeterince yaygınlaştırılmadığını söylemek mümkündür. Dijital dergicilik de dijital teknolojilerin kullanımına bağlı önemli alanlardan birisidir. Öte yandan ülkemizde, basılı dergilerin de okunma oranlarının ne yazık ki çok yüksek olmadığı bilinmektedir.



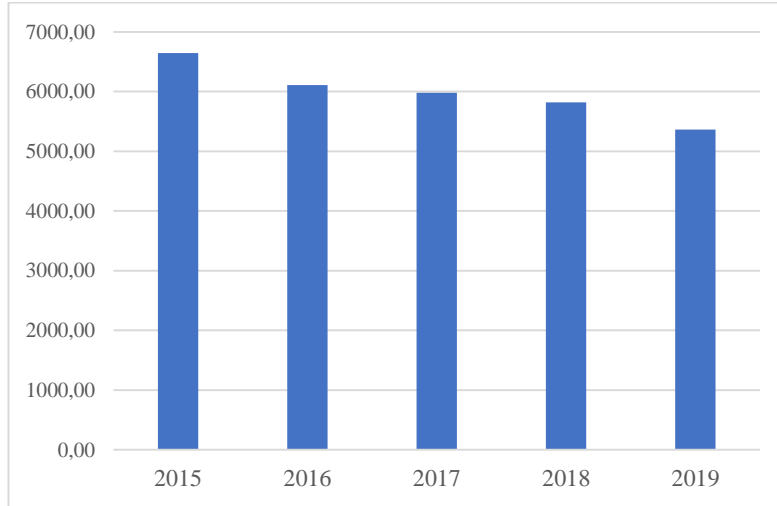
Türkiye’de dergi sayılarının (Grafik 1) 2015-2019 yıllarına göre dağılımı incelendiğinde bir dalgalanmanın görüldüğü söylenebilir. Ancak dergi sayıları da incelendiğinde genel olarak tüm dergi türlerinin 2019 yılında, 2015 yılına göre azaldığı görülmektedir. TÜİK raporuna göre hazırlanan Tablo 1’de, Türkiye’de 2015 yılında 6646 olan dergi sayısının, 2019 yılında 5361’e düştüğü görülmektedir.

Dergi Türleri	2015	2016	2017	2018	2019	Azalma Oranı
Akademik	584	501	508	490	449	23,12
Bilim/Bilişim/Teknik	155	136	128	128	111	28,39
Diğer	123	93	97	91	80	34,96
Edebiyat/Tarih	226	201	226	223	211	6,64

Ekonomi/Ticaret/Finans	239	215	190	170	153	35,98
Eğitim/Sınav	291	291	270	304	306	-5,15
Fikir/Sanat	161	148	147	127	133	17,39
Haber/Güncel/Siyasi	2614	2418	2405	2376	2281	12,74
Kurumsal	294	281	277	266	204	30,61
Kültür/Turizm/Tanıtım	345	315	280	278	225	34,78
Magazin/Moda/Alışveriş	168	163	159	158	128	23,81
Mizah	21	24	25	15	17	19,05
Reklam/İlan/Duyuru	74	63	58	53	39	47,30
Sağlık	237	225	214	194	166	29,96
Sektörel/Mesleki	799	752	720	659	613	23,28
Spor	95	89	87	85	67	29,47
Yaşam/Çevre	118	98	93	93	99	16,10
Yerel Yönetim	102	97	96	107	79	22,55
Toplam	6646,00	6110,00	5980,00	5817,00	5361,00	19,33

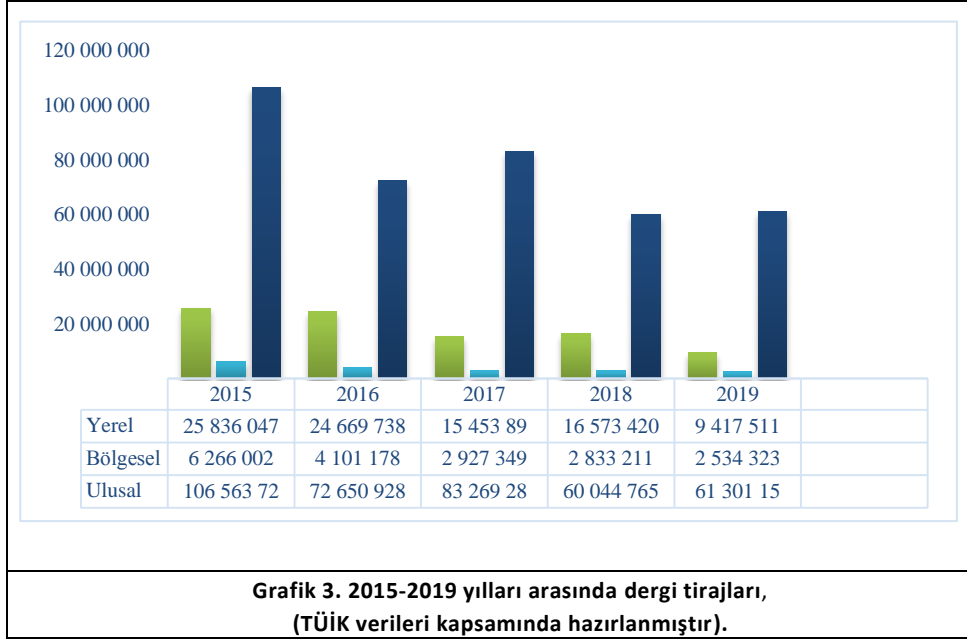
Tablo 1. 2015-2019 Yıllarına ait dergi türlerinin yıllara göre sayıları, (TÜİK verileri kapsamında hazırlanmıştır).

Hedef kitlenin dergi okuma alışkanlıklarını yitirmesi, ekonomik dalgalanmalar, sosyal mecralarda dergi sayfalarına kolay erişim gibi etmenlerin dergi sayılarının azalmasına neden olduğu düşünülebilir. Dergilerin yıllık dağılımları göz önüne alındığında, eğitim/sınav türü dışında diğer türdeki dergi sayılarının 5 yıllık süreçte %19,3 oranında azaldığı görülmektedir. Sayısal azalmanın yıllara göre değişimi Grafik 2’de açıkça görülmektedir.

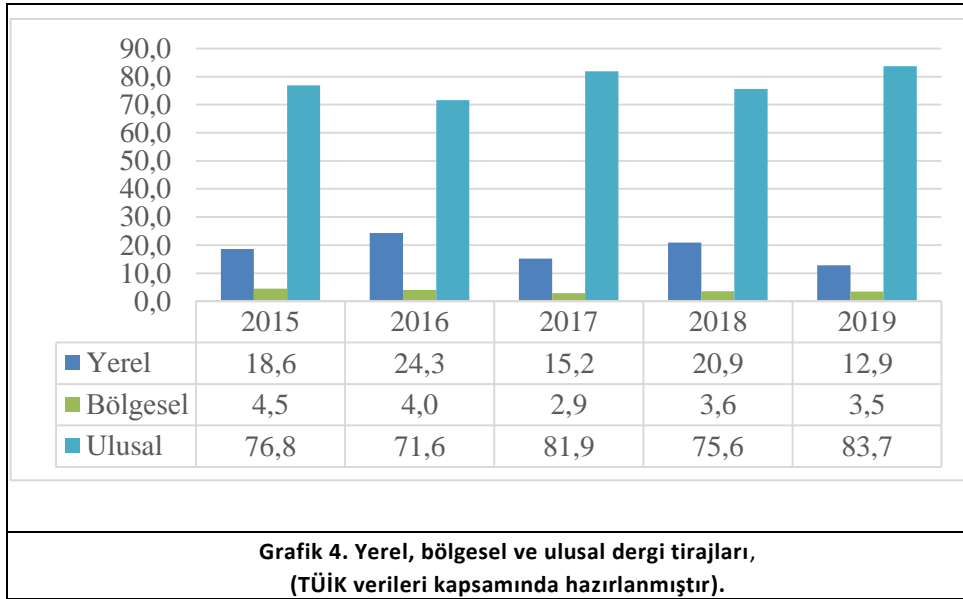


Grafik 2. 2015-2019 Yılları arasında dergilerin azalma grafiği, (TÜİK verileri kapsamında hazırlanmıştır).

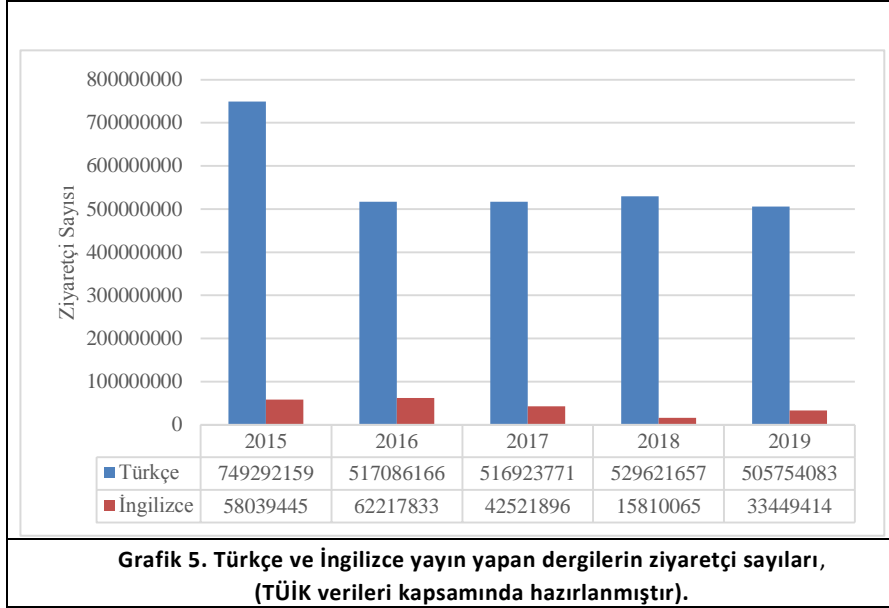
Söz konusu yıllar arasında yerel, bölgesel ve ulusal düzeyde yer alan dergilerin (Grafik 3) %65,9'u yaygın (ulusal), %29,5'i yerel, %4,5'i bölgesel yayın yapmıştır.



Yerel, bölgesel ve ulusal düzeyde yer alan dergilerin tirajları (Grafik 4) ise yerel dergiler 2015’de %18,6 tiraj sağlarken 2019 yılında 12,9 düşüş ile %30 azalma; bölgesel dergi tirajları ise 2015’de %4,5 ise 2019’da 3,5’e düşmüş ve %23 azalma yaşanmıştır. Ulusal dergiler ise 2012’de %76,8 iken 2019’da 83,7 ile tirajı yükselmiş ve %8 artış göstermiştir.



Dijital dergilerin Türkçe versiyonlarının ziyaretçi sayılarında (Grafik 5) 2015 yılından sonra hızlı bir düşüş görülse de sonraki yıllarda hafif dalgalı bir grafik mevcuttur. Dijital dergilerin İngilizce versiyonları ise en fazla 2016 yılında ziyaret edilmiştir. 2016 yılından sonra hızla düşen ziyaretçi sayılarının 2019 yılında tekrar arttığı görülmektedir.



İnternet üzerinden abonelik yapan ve abonelik uygulaması olmayan dergilerin sayıları Tablo 2’de yer almaktadır. Bu sayılar incelendiğinde iki tür derginin de sayısında 2015 yılına göre düşüş olduğu görülmektedir. 2015 yılında 197 dergi abonelik uygulaması yapmaktayken bu sayı 2019 yılında 167’ye düşmüştür. Abonelik uygulaması olmayan dergi sayısı ise 2015 yılında 1702 iken 2019 yılında 1379’a düşmüştür.

YIL	Abonelik uygulaması olan	Abonelik uygulaması olmayan
2015	197	1702
2016	159	1636
2017	190	1623
2018	188	1580
2019	167	1379

Tablo 2. İnternet aboneliği ile yayın yapan dergi sayıları, (TÜİK verileri kapsamında hazırlanmıştır).

TÜİK raporları göz önüne alındığında 2015-2019 yılları arasındaki veriler dergicilik sektörünün daraldığını göstermektedir. TÜİK üzerinden erişilen son istatistikler 2019 yılını kapsamaktadır bu nedenle 2020 yılına ait verilere henüz erişilememiştir. Fakat son yıllarda azalan dergi ve okuyucu sayısı göz önüne alındığında dergi sayılarının azalacağı ön görülmektedir.

SONUÇ

Geleneksel bir mecra iken aynı zamanda dijital mecra olarak da günümüzde var olan dergilerin, kullanıcı deneyimi, etkileşimi, memnuniyeti, teknolojik olanakları doğrultusunda hızla ilerlediği düşünülmektedir. Teknolojinin olanakları dâhilinde, okuyucuların okuma deneyiminin artacağı ve zenginleşeceği göz önüne alınarak, dijital dergilerin tercih edilme oranlarında bir artış beklenebilir. Öte yandan dijital dergi teknolojilerinin hem sektör çalışanları, hem içerik üreticileri, hem tasarımcılar hem de okuyucular açısından adaptasyon süreci göz önüne alındığında bu sürecin ilerleyen zamanlarda daha olgunlaşacağı beklenebilir.

TÜİK raporları kapsamında yapılan bu çalışmanın sonucunda, dergi sayılarının, dergi tirajlarının ve dijital dergilerin ziyaretçi sayılarının beş yıl öncesine göre azaldığı bulgulanmıştır. Dergilerin kapanması, bireylerin alışkanlıklarının değişmesi ve okuyucu kitlesinin azalmasına bağlı olabilir.

Dergi sahiplerinin ve okuyucuların sosyal mecralarda fazla paylaşım yapması sonucu okuyucularda

merak duygusunun azalması sonucu satın alma davranışında bulunulmaması da bir etken olabilir. Dergilerin, dijitalleşme sürecini takip edememesi ve dışa bağımlı kâğıt, mürekkep gibi dolar endeksli ödemelerinde güçlük çekilmesi ise başka bir neden olarak yorumlanabilir.

Türkiye'nin dijital dergi alanında ilerici adımlar atabilmesi için dergilerin bünyesinde, görsel iletişim tasarımcısı, çoklu ortam uzmanı, yazılım ekibi gibi tasarım ve yazılım sürecini takip eden iş görenlerin bulunması zorunludur. Üniversitelerin tasarım ile ilgili bölümlerindeki derslerin içeriklerinde dijital dergi tasarımı ile ilgili konuların daha yaygın olması gerekmektedir. Özellikle bölgesel ve yerel düzeyde yayın yapan dergiler açısından bu konu önemlidir. Dijital dergi yazılımları ile oluşturulan dijital dergilerin kullanılabilirlik testlerinin ve bu test sonuçlarına göre gerekli iyileştirmelerin ise sektörün geleceği açısından mutlaka yapılması gerekmektedir. Böylece dijital dergi tasarımlarının, basılı dergi formatından çıkarak daha özgür, yenilikçi ve etkileşimli kullanımları mümkün olabilir.

Okuma oranını arttırmak için ise çeşitli desteklerle yapılacak projeler hayata geçirilmelidir. Bu sayede zaman ve mekândan bağımsız olarak her an, her yerde erişilebilen dijital dergilerin okunma oranı artabilir. Mobil cihazların yüksek kullanım oranları ve internette geçirilen zaman göz önüne alındığında, okuma alışkanlıklarının artırılması için dijitalleşme sürecine girilmesi bir zorunluluktur.

KAYNAKÇA

- Acartürk, C., Çağiltay, K. (2006). *İnsan Bilgisayar Etkileşimi ve Odtü'de Yürütülen Çalışmalar*, <https://ab.org.tr/ab06/bildiri/59.pdf>, Erişim Tarihi: 08.11.2020.
- Acun, F. (2008). Küresel Rekabette Dijital Kültür, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, 9:11-46.
- Adobe Acrobat. (t.y.). *PDF'yi biz icat ettik*, <https://acrobat.adobe.com/tr/tr/acrobat/about-adobe-pdf.html>, Erişim Tarihi: 17.12.2020.
- Boczkowski, P. J. (2004). *Digitizing the News: Innovation in Online Newspapers*. MIT Press.
- Büyükbaykal, G. (2013). Türkiye'de ve Dünyada Ekonomi Dergiciliği. İçinde *Dergicilik Üzerine* (ss. 84-101). Koyu Kitap.
- Gordon, J. (2011). *The Case for Advertising in Interactive Digital Magazines*, Nxtbook Media and VIVmag, <https://www.nxtbook.com/nxtbooks/NXTbook/joshgordonsurvey/index.php>, Erişim Tarihi: 12.01.2021.
- Gönenç, A. Y. (2011). Türkiye'de Dergiciliğin Tarihsel Gelişimi, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 29.
- Gönenç, E. Ö. (2012). İnternet ve Türkiye'deki Gelişimi, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0(16).
- Kim, B. K. (2011). *New Wine in Old Bottles? The Role of Status and Market Identity in Creating a "Digital Media" Category*, Doctor of Philosophy (Business Administration) in The University of Michigan.
- Maden, S., Altunbay, M. (2016). Türk Kültür Birliğinin Sağlanmasında "Türk Amacı" Dergisi. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(04): 1-12.
- Nielsen, J. (2012). *Usability 101: Introduction to Usability*, <https://www.nngroup.com/articles/usability-101-introduction-to-usability/>, Erişim Tarihi: 12.01.2021.
- Radolf, A. (1982). *New Videotex Association Seeks Conciliatory Role*, Editor & Publisher.
- Santos Silva, D. (2012). The Future of Digital Magazine Publishing, *Information Services & Use*, 31(3-4):301-310.
- URL 1: [https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Hanehalki-Bilisim-Teknolojileri-\(BT\)-Kullanim-Arastirmasi-2020-33679](https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Hanehalki-Bilisim-Teknolojileri-(BT)-Kullanim-Arastirmasi-2020-33679), Erişim Tarihi: 12.01.2021.
- URL 2: <http://teletext.mb21.co.uk/gallery/europe/germany/index.shtml>, Erişim Tarihi: 02.11.2020.
- URL 3: <https://www.trt.net.tr/kurumsal/Teletext.aspx>, Erişim Tarihi: 17.11.2020.
- URL 4: www.trt.net.tr, Erişim Tarihi: 17.11.2020.
- URL 5: <http://krijnen.com/wp/1996/04>, Erişim Tarihi: 04.12.2020
- URL 6: <https://www.dline.com.tr/blog/responsive-tasarim-olculeri-media-screen>, Erişim Tarihi: 13.12.2020