

İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SANAT, TASARIM VE MİMARLIK FAKÜLTESİ

manifest'ou

1. ULUSLARARASI SANAT VE TASARIM SEMPOZYUMU

19-20-21
MART 2025

BELLEK
VE

DUYUSAL DENEYİMLER

KÜLTÜREL MİRASIN YARATICI PRATİKLERLE
YENİDEN YORUMLANMASI



İSTANBUL OKAN UNIVERSITY
FACULTY OF ART, DESIGN AND ARCHITECTURE

manifest'ou

1st INTERNATIONAL ART AND DESIGN SYMPOSIUM

19-20-21
MARCH 2025

MEMORY
AND
SENSORY EXPERIENCES

REINTERPRETING CULTURAL HERITAGE
THROUGH CREATIVE PRACTICES



İstanbul Okan Üniversitesi
Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Manifest'OU 1. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu
Tam Metin Kitabı

Istanbul Okan University, Faculty of Art, Design and Architecture
Full Text Book of Manifest'OU 1st International Art and Design Symposium

Eser Adı / Title:

Manifest'ou
1. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu Tam Metin Kitabı
Full Text Book of the Manifest'OU 1st International Art and Design Symposium

Yayıncı / Publisher:

İstanbul Okan Üniversitesi

Adres / Address:

Tepeören Mah., Tuzla Kampüsü 34959 Tuzla/İstanbul

ISBN:

978-605-5899-78-3

Yayına Hazırlayanlar / Prepared By:

Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarioğlu
Dr. Öğr. Üyesi Eda Çekil Konrat
Dr. Öğr. Üyesi Gizem Yücelen
Dr. Öğr. Üyesi Kamile Öztürk Kösençig
Dr. Öğr. Üyesi Melody Safarkhani
Dr. Öğr. Üyesi Özgün Arın
Arş. Gör. İlayda Pınarlı
Arş. Gör. Tuğçe Günaydın Sinir

Kapak ve Grafik Tasarım / Cover and Graphic Design:

Dr. Öğr. Üyesi Pelin Özyol

Elektronik Yayın Formatı / Digital Publication Format:

Pdf

Yayınlanma Tarihi / Date of Publication:

20.10.2025

İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SANAT, TASARIM VE MİMARLIK FAKÜLTESİ

İSTANBUL OKAN UNIVERSITY
FACULTY OF ART, DESIGN AND ARCHITECTURE

MANIFEST'OU

1. ULUSLARARASI SANAT VE TASARIM SEMPOZYUMU

**"BELLEK VE DUYUSAL DENEYİMLER:
KÜLTÜREL MİRASIN YARATICI PRATİKLERLE YENİDEN YORUMLANMASI"**

MANIFEST'OU

1ST INTERNATIONAL ART AND DESIGN SYMPOSIUM

*"MEMORY AND SENSORY EXPERIENCES:
REINTERPRETING CULTURAL HERITAGE THROUGH CREATIVE PRACTICES"*

TAM METİN KİTABI

FULL TEXT BOOK

19-20-21 MART 2025

19-20-21 MARCH 2025

ONURSAL BAŞKAN
HONORARY CHAIR

:

Prof. Güliz Muğan**DÜZENLEME KURULU BAŞKANI**
CHAIR OF THE ORGANIZING COMMITTEE

:

Prof. Mehmet Reşat Başar**DÜZENLEME KURULU**
ORGANIZING COMMITTEE

Dr. Öğr. Üyesi Didem Kara Sarioğlu	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Eda Çekil Konrat	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gizem Yücelen	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kamile Öztürk Köse	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Melody Safarkhani	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özgün Arın	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Pelin Özyol	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Arş. Gör. İlayda Pınarlı	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Arş. Gör. Tuğçe Günaydın Sinir	:	İstanbul Okan Üniversitesi

BİLİM KURULU
SCIENTIFIC COMMITTEE

Prof. Arif Can Güngör	:	İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Behiye Işık Aksulu	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Prof. Dr. Çiğdem Kaya	:	İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Demet İrklı Eryıldız	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Prof. Dr. Emre Aysu	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Prof. Dr. Evangila Şarlak	:	Işık Üniversitesi
Prof. Dr. Fuat Akdenizli	:	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Gordana Vrencoska	:	European University Skopje
Prof. He Sien	:	Chengdu Academy of Academy of Fine Arts
Prof. İdil Akbostancı	:	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. İsmail Tetikçi	:	Bursa Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Nermin Saybaşı	:	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz Makal	:	Beykent Üniversitesi
Prof. Dr. Osman Ürper	:	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Rıfat Şahiner	:	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Sevgi Avcı	:	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Vladimer Asatiani	:	Tbilisi State University
Doç. Dr. Atilla Cengiz Kılıç	:	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Devabil Kara	:	Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Dilek Tunalı,	:	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Elif Dastarlı	:	Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Elif Tekin Gürgen	:	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Fatma Yelda Gezicioğlu	:	Tarsus Üniversitesi
Doç. Dr. Fehime Yeşim Gürani	:	Çukurova Üniversitesi
Doç. Fusun Çövenoğlu	:	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Naci Madanoğlu	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Associate Prof. Roberto Liberti	:	Università Vanvitelli
Doç. Dr. Sabire Soytok	:	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Safiye Başar	:	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Sinem Budun Gülas	:	İstanbul Aydın Üniversitesi

Doç. Dr. Vildan Tok Dereci	:	Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Batu Bozoğlu	:	Bahçeşehir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Borga Kantürk	:	Dokuz Eylül Üniversitesi
Asst. Prof. Burim Ukiçi	:	Universiteti i Tetovës
Dr. Öğr. Üyesi Canan Demirok Balcı	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Assistant Prof. Celia Figueiredo	:	Evora University
Dr. Öğr. Üyesi Dilek Tina Winchester	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hayri Ağan	:	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İlkay Gök	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İpek Şenel Özyayten	:	Kafkas Üniversitesi
Dr. Johannis Tsoumas	:	University of West Attica
Dr. Öğr. Üyesi Mira Elif Demirhan	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Assistant Prof. Moutushi Chakraborty	:	Amity University Kolkata
Dr. Öğr. Üyesi Murat Tırpan	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mürteza Fidan	:	Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Pınar Boztepe Mutlu	:	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Pınar Çevikayak Yelmi	:	University of Leeds
Dr. Öğr. Üyesi Sema Yalçın	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi Yılmaz	:	İstanbul Okan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sinan Savaş	:	İstanbul Okan Üniversitesi

ANA KONUŞMACILAR:
KEYNOTE SPEAKERS

Prof. Dr. Eva Şarlak	:	Kültürel Mirası Koruma Derneği Kurucu Başkanı, YK üyesi <i>Association for the Protection of Cultural Heritage Board Member</i>
	:	Işık Üniversitesi Görsel Sanatlar Öğretim Üyesi <i>Işık University, Visual Arts Faculty Member</i>

Bager Akbay	:	Tasarımcı, Sanatçı, Eğitimci <i>Designer, Artist, Educator</i>
--------------------	---	---

DAVETLİ KONUŞMACILAR:
GUEST SPEAKERS

Fisun Yalçınkaya	:	Sanat Dünyamız, Genel Yayın Yönetmeni <i>Sanat Dünyamız, Editor-in-Chief</i>
-------------------------	---	---

Burcu Çimen	:	Yapı Kredi Müzesi, Müze Direktörü <i>Yapı Kredi Museum, Museum Director</i>
--------------------	---	--

ÇAĞRI METNİ

İstanbul Okan Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi bünyesinde hibrit olarak düzenlenecek 1. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu, kültürel miras aktarımında bellek-duyusal deneyimler-yaratıcı pratikler arasındaki diyalogların çeşitlendirilmesini ve bu bağlamda ortaya çıkan yaklaşım biçimlerini araştırmayı amaç ediniyor.

Kültürel miras, yalnızca maddi yapılar ve yazılı belgelerle sınırlı kalmadan geçmişin izlerini bugüne taşıırken; bu mirasın tarihsel süreçler, çevresel etkiler ve toplumsal dönüşümlerle şekillendiği noktada duyuların, bu aktarımın vazgeçilmez bir bileşeni olarak ön plana çıktığı görülüyor. Duyular, bireysel ve kolektif belleğin yapı taşları olarak, koku, tat, işitme, dokunma ve görme gibi algılar aracılığıyla kültürel kimlik ve toplumsal hafızanın yeniden üretilmesine katkı sağlarken, özellikle sanat ve tasarım alanlarında duyuların etkin rolü, kültürel mirasın aktarımını zenginleştiren, geçmişi bugünün dünyasında yeniden kurgulayan ve konumlandıran bir öge olarak ele alınmayı mümkün kılıyor. Duyusal deneyimlerin belleği nasıl etkilediği ve bu etkilerin sanat ve tasarım pratiklerinde nasıl somutlaştığı soruları, disiplinler arası tartışmalara zemin hazırlayan önemli bir tartışma alanına işaret ediyor. Bu anlamda, duyular, hafıza, sanat ve tasarım kesişiminde yer alan dinamik ilişkiler, yalnızca geçmişin bugüne taşınmasını değil, aynı zamanda geleceğin de kültürel ve sanatsal perspektifler üzerinden yeniden inşa edilmesine olanak tanıyan bir alan açıyor.

Sempozyum kapsamında gerçekleşecek okumalarda bellek, aktarım, duyusal deneyim ve kültürel mirasın yeni yaratıcı pratiklerle tartışılmasıyla, duyuların bireysel ve kolektif belleğin taşıyıcısı olarak nasıl işlev gördüğü ve kültürel kimliğin yeniden üretimi üzerine tartışma alanları açılması öngörülmektedir.

- Duyusal deneyimler, kültürel miras aktarımının tasarımında ve sanatsal üretim süreçlerinde hangi ölçüde yer alırlar, etkileri nelerdir?
- Bir mekânın kokusu, bir kumaşın dokusu, bir görselin rengi, bir sesin tınısı kültürel belleği nasıl harekete geçirir ve bu mirasın yeniden canlandırılmasına nasıl katkı sağlar?
- Bellek ve duyusal deneyimler, disiplinler arası bir yaklaşımla nasıl yeni sanat ve tasarım pratikleri ortaya çıkarabilir?
- Dijitalleşen dünyada, duyusal deneyimlerin kültürel mirası koruma ve dönüştürme süreçlerine etkisi nedir?
- Zamanın, mekânın ve kültürlerin farklı duyusal temsilleri, sanat ve tasarım disiplinlerinde nasıl bir diyalog kurar?

Bu ve benzeri sorulardan referanslarla üretilecek problematiklerin irdeleneceği sempozyum, yaratıcı alanlarda çalışan akademisyenlere, sanatçılara ve tasarımcılara, duyusal deneyimlerin kültürel mirasın korunması ve dönüştürülmesi süreçlerindeki potansiyellerini keşfetme fırsatı sunarken, modern dünyada bu mirasın yeniden üretiminde duyuların rolünü daha derinlemesine anlamaya davet etmektedir. Bu çok disiplinli platform, geçmiş ile günümüz arasındaki bağı duyular aracılığıyla kurarak, geleceğe yönelik yeni sanatsal ve tasarım ile ifadesini güçlendiren yaklaşım biçimleri geliştirmeyi hedeflemektedir.

CALL FOR PAPERS

Organized in a hybrid format by the Faculty of Art, Design and Architecture at Istanbul Okan University, the 1st International Art and Design Symposium aims to explore the diverse dialogues between memory, sensory experiences, and creative practices in the transmission of cultural heritage, and to investigate the forms of approaches that emerge within this context.

Cultural heritage carries traces of the past into the present, extending beyond tangible structures and written documents. At the point where this heritage is shaped by historical processes, environmental influences, and social transformations, the senses come to the forefront as an indispensable component of transmission. As building blocks of individual and collective memory, the senses—through perception such as smell, taste, hearing, touch, and sight—contribute to the reproduction of cultural identity and social memory. Particularly in the fields of art and design, the active role of the senses allows for the transmission of cultural heritage to be enriched, reinterpreting and repositioning the past within today's world. Questions around how sensory experiences affect memory, and how these effects are materialized in artistic and design practices, open up fertile ground for interdisciplinary discussion.

In this regard, the dynamic intersections of senses, memory, art, and design create a space not only for carrying the past into the present, but also for reimagining the future through cultural and artistic perspectives.

Through symposium presentations that will address memory, transmission, sensory experience, and cultural heritage via new creative practices, it is anticipated that discussions will be generated on how the senses function as carriers of individual and collective memory, and how they contribute to the reproduction of cultural identity.

Key questions to be addressed include:

- To what extent do sensory experiences play a role in the design of cultural heritage transmission and in artistic production processes, and what are their effects?
- How do the scent of a place, the texture of a fabric, the color of a visual, or the sound of a tone activate cultural memory and contribute to the revitalization of this heritage?
- How can memory and sensory experience, through an interdisciplinary approach, lead to new art and design practices?
- What is the impact of sensory experiences on the preservation and transformation of cultural heritage in an increasingly digital world?
- How do different sensory representations of time, space, and cultures establish dialogue within the disciplines of art and design?

The symposium invites academics, artists, and designers working in creative fields to explore the potential of sensory experiences in preserving and transforming cultural heritage. It calls for a deeper understanding of the role of the senses in the reproduction of heritage in the modern world. By establishing a connection between the past and the present through the senses, this multidisciplinary platform aims to develop new expressive approaches in art and design for the future.

SEMPOZYUM PROGRAMI / SYMPOSIUM PROGRAM

19 MART 2025 - ÇARŞAMBA / 19 MARCH 2025 - Wednesday

SALON 1 - Mimar Sinan Konferans Salonu | ROOM 1 - Mimar Sinan Conference Hall

10:00-10:20

AÇILIŞ KONUŞMALARI / OPENING SPEECHES

Prof. Reşat Başar: Manifest'OU 1. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu Düzenleme Kurulu Başkan | *Manifest'OU 1st International Art and Design Symposium Organizing Committee Chairman*

Prof. Dr. Güliz Muğan

İstanbul Okan Üniversitesi Rektörü, Manifest'OU 1. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu Onursal Başkanı | *Rector of Istanbul Okan University, Manifest'OU 1st International Art and Design Symposium Honorary President*

10:20 - 10:50

ANA KONUŞMACI / KEYNOTE SPEAKER

Prof. Dr. Eva Şarlak: Işık Üniversitesi Görsel Sanatlar Öğretim Üyesi | *Işık University, Visual Arts Faculty Member*

11:00 - 12:15

HATIRLAMANIN BİÇİMLERİ: GÖRSEL ANLATI VE KOLEKTİF BELLEK

MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Murat Tırpan

- **Toplumsal Bir Yarayı Hatırlama Figürü Olarak: “Alyazma Anıtı”** - Doç. Dr. Lütfiye Bozdağ
- **Bastırılmış Bellek ve Ortaya Çıkan Sıcak Gerçekler: Kaygı (Inflame, 2017)** - Edip Cevahir Moroğlu
- **Anlatının Dokusu: Diasporik Sanatta Tekstil ve Postkolonyal Eleştiri** - Sanaz G. Dordinejad, Dr. Öğr.Üyesi Şakir Özüdoğru

13:00 - 14:15

GÖRSEL HAFIZANIN HARİTALARI

MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Sevgi Yılmaz

- **Eko-Eleştirel Bağlamda Bellek-Hakikat Kurgusu ve Fotoğrafik Bakış** - Dr. Öğr. Üyesi Pınar Boztepe Mutlu
- **Kültürel Mirasın Aktarılmasında Çağdaş Sanatın Rolü ve Yansımaları Üzerine Bir İnceleme** - Öğr. Gör. Dilek K. Şener
- **Bakha Ayinlerinden Mevsimlik Köy Eğlencelerine Çağdaş Bir Mit Yaratmak: Balkan Erotik Epik** - Erdal Demir

14:30 - 15:30

SANATÇILARIN GÖZÜNDEN HAFIZA VE TEMSİL

MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Canan Demirok Balcı

- **Kimiyo Mishima'nın Yapıtlarında Anlamanın ve Malzemenin Dönüşümü** - Ecem Yerman
- **Kültürel Bellek Taşıyıcısı Olarak Çamur Malzeme ve Üç Çağdaş Sanatçı** - Doç. Ayşe Canbolat, Doç. Melis Boyacı

19 MART 2025 - ÇARŞAMBA / 19 MARCH 2025 - Wednesday

SALON 2 - Osman Hamdi Bey Konferans Salonu | ROOM 2 - Osman Hamdi Bey Conference Hall

11:00 - 12:15

MODA VE TEKSTİL TASARIMINDA KÜLTÜREL ETKİLEŞİMLER*MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Serna Uçar Hatipoğlu*

- Kültürel Mirasın Güncel Tekstil Tasarımına Aktarım Sürecinde Hayal Gücünün ve Yaratıcılığın Kullanımı - *Dr. Öğr. Leyla Aksoy Gülen, Doç. Nuray Er Bıyıklı, Prof. Dilek Alpan*
- Eskişehir Halk Oyunları Kostümlerinin Dijitalleştirme Süreci - *Burçin Sabiha Yeşil, Dr. Öğr. Üyesi Şakir Özüdoğru*
- Popüler Kültür Ekseninden, 1960'lar ve Günümüz Moda Anlayışına Bir Bakış - *Dr. Öğr. Üyesi Havva Meryem İmre*

13:00 - 14:15

SANAT VE TASARIMDA DENEYİMSEL ÖĞRENME PRATİKLERİ*MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Eda Özsoy*

- Tasarım Stüdyosunda Duyusal Deneyimler: Karaköy'ün Çok Katmanlı Yapısının Keşfi - *Dr. Öğr. Üyesi Sezen Tarakçı, Dr. Öğr. Üyesi Duygu Özgür, Öğr. Gör. Sanem Coşan Acar, Arş. Gör. Gizem Kepenek*
- Kültür İçindeki Benlik Kavramı: Otoetnografi - *Dr. Öğr. Üyesi Huriye Çelikan*
- Linol Baskı ve Mekan Tasarımı: Geometrik Derinlik ve Doku Arayışında Yaratıcı Bir Yaklaşım - *Öğr. Gör. Eser Kasapoğlu Gesoğlu*

14:30 - 15:30

MÜZİKAL GELENEKLER VE KÜLTÜREL AKTARIMLARI*MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Alper Mazman*

- Yurttan Sesler Topluluğu ve Kültürel Belleğimizdeki Yansımaları - *Dr. Öğr. Üyesi İsmail Güngör*
- Bağlama Açışlarında Doğaçlamanın Rolü ve Kültürel Belleğimizdeki İzdüşümleri - *Dr. Öğr. Üyesi Erhan Özdemir*

19 MART 2025 - ÇARŞAMBA / 19 MARCH 2025 - Wednesday

ONLINE - *MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Burak Kaplan, Dr. Öğr. Üyesi Damla Taymaz*

11:00 - 12:00

KÜLTÜREL MİRASIN DİJİTAL EVRİMİ 1

- Kültürel Mirasın Geleceğe Aktarılmasında Yenilikçi Bir Yaklaşım: Dijital Oyunlar - *Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Kayabaşı*
- Animasyon Yoluyla Osmanlı Minyatürlerinin Kültürel Bellekteki Yeniden İnşası - *Artür Vahe Karapekmez, Dr. Öğr. Üyesi İsmail Erim Gülaçtı*

13:00 - 14:15

KÜLTÜREL MİRASIN DİJİTAL EVRİMİ 2

- Yapay Zekada İstem Mühendisliği ve Aracın Görünmez Etkisi - *Sibel Gök, Dr. Öğr. Üyesi İsmail Erim Gülaçtı*

• Kültürel Miras Yapılarının Video Oyunlarında Temsilinin Duyusal Deneyim Açısından İncelenmesi - *Açelya Özdirek, Arş. Gör. Selin Kaynar*

14:30 - 16:00

SANAT VE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ: KAMUSAL MÜDAHALELER, SOSYAL MEDYA VE AKTİVİZM

- Toplumsal Faydacılık ve Doğa Bağlamında Sanat Üretimi - *Dr. Öğr. Üyesi İpek Şenel Özyayten*
- Yıkıcı Sanat Pratikleri Bağlamında Banksy Örneği - *Dr. Öğr. Üyesi M. Fatih Gök*
- Red Dot Theory: Kamusal Mekânı Hack'lemek - *Arş. Gör. Elif Köse Akdemir*

20 MART 2025 - PERŞEMBE / 20 MARCH 2025 - Thursday

SALON 1 - Mimar Sinan Konferans Salonu | ROOM 1 - Mimar Sinan Conference Hall

10:00 - 11:15

İNŞA EDİLEN HAFIZA: MİMARİ KİMLİK VE MEKÂNSAL BELLEK*MODERATÖR: Doç. Dr. Seyhan Yardımlı*

- Mimari Mirasın Korunmasının Yerel Turizme Etkisi: Tirilye Taş Mektep Örneği - *Dr. Öğr. Üyesi Eda Özsoy*
- Kültürel Miras Bağlamında Camilerde Minarelerin Duyusal ve Sembolik Rolü - *Arş. Gör. İrem Sedef Cebecioğlu*
- Kültürel Hafıza ve İyileştiren Mekan: Royal Edinburgh Hospital Örneği - *Dr. Öğr. Üyesi Elif Özgen, Dr. Öğr. Üyesi Mine T. Sarıberberoğlu, Dr. Öğr. Üyesi Saime G. Babalı*

11:30 - 12:45

İKONİK YAPILAR VE HAFIZANIN KATMANLARI*MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Ceyhan İlsever*

- Dokunsaldan Görsele Bellek Aktarımı: Örtü Metaforu Üzerinden Art Nouveau Formların İncelenmesi - *Dr. Öğr. Üyesi Derya Ülker*

14:00 - 15:15

TRACING THE CITY*MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Özlem Çiçek Ünal*

- Comprehending Cities Through Graphic Novels: Pedrosa's Portugal - *Dr. Öğr. Üyesi Ceren Çelik*
- Remembering "Night" Along With the Narratives of the "Kadife Sokak" Aka Bars Street Workers - *Nazlı Mutlu*
- Adaptive Reuse Through Sensory Experience: the Case of Ankara Ziraat Bank Museum - *Dr. Öğr. Üyesi Ayça Özmen*

20 MART 2025 - PERŞEMBE / 20 MARCH 2025 - Thursday

SALON 2 - Osman Hamdi Bey Konferans Salonu | ROOM 2 - Osman Hamdi Bey Conference Hall

10:00 - 11:15

GELENEKTEN GELECEĞE: DİJİTAL ÇAĞDA KÜLTÜREL DENEYİMLER*MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Özlem Çiçek Ünal*

- **Duyusal bir iç mekan örneğinin geri dönüşü: “Zeyrek Çinili Hamam”** - Öğr. Gör. Dr. Gayem Doğan
- **Dijitalleşen Müzeler: Yeni Medya Sanatının Mekânsal Diyaloğu** - Hanife Çelikoğlu, Doç. Kamuran Özlem Sarnıç
- **Müze ve Sergi Alanlarında Dijitalleşen Kültürel Miras: Tasarım Süreci İncelemesi** - Arş. Gör. Selin Kaynar, Arş. Gör. Mehtap Keklik

11:30 - 12:30

GELENEKTEN GELECEĞE: DİJİTAL ORTAMDA SANAT VE KÜLTÜREL İMGELER

MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Bahar Kılıç Adilçe

- **Dijital Oyunlarda Görsel Sanat ve Tasarım Yoluyla Kültürel Mirasın Duyusal Deneyimlerle Aktarımı** - Gökçe Özturan, Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Şahin
- **Kültürel Mirasın Dijital Platformda Şekil/ Zemin İlişkisi** - Alev Cınbarcı

20 MART 2025 - PERŞEMBE / 20 MARCH 2025 - Thursday

ONLINE - *MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Elif Mira Demirhan, Dr. Öğr. Üyesi Kamile Öztürk Kösençig*

10:00 - 11:15

MÜZE, MEKÂN VE BELLEK: FİZİKSEL VE DİJİTAL ORTAMDA KÜLTÜREL MİRASIN YENİDEN KURGULANMASI 1

- **Bellek ve Duyusal İzler: Ayvalık Rahmi M. Koç Müzesi** - Yağmur Söker, Dr. Öğr. Üyesi Sennur Hilmioğlu
- **Siber Uzayda Kentsel Dinamizm: Ajan Tabanlı Simülasyon ve Etkileşimli Sistemlerle Belleğin Yeniden Yapılandırılması** - Gözde Betül Yörülmez
- **Kültürel Mirasın Dijital Dönüşümü: Müzelerde AR ve VR Deneyimi** - İlkem Tek, Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Birgönül

11:30 - 12:45

MÜZE, MEKÂN VE BELLEK: FİZİKSEL VE DİJİTAL ORTAMDA KÜLTÜREL MİRASIN YENİDEN KURGULANMASI 2

- **Ayasofya'nın Sesli Hafızası: Kültürel Mirasın İşitsel Anlatımlarla Dinamikleşmesi** - Arş. Gör. Feyzanur Çelik, Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman
- **Kültürel Mirasın Sanal ve Artırılmış Gerçeklik Ortamında Yeniden Üretimi: Küratöryel Perspektifte Dijital Anlatım** - Arş. Gör. Özge Kalyoncu Fırat, Dr. Öğr. Üyesi İsmail Erim Gülaçtı
- **Museum as a Playground: New Sensory Experiences in Contemporary Museums** - Dr. Öğr. Üyesi Gamze Ergin

14:00 - 16:00

SANAT, HAFIZA VE KÜLTÜREL MİRASIN ÇAĞDAŞ YORUMLARI

- **Tasavvufi Döngüselliliğin Çağdaş Türk Resim Sanatında Uygulanması** - Çağla Saydağ Karter
- **Anadolu Uygarlıklarından Esinlenerek Üretilen Sanat Eserlerinin Kültürel Miras Aktarımı Açısından İncelenmesi** - Dr. Öğr. Üyesi Başak Danacı Polat
- **Geçmişe Açılan Perdeler: İngiliz Tiyatrosunda Bellek ve Duyusal İzdüşümler** - Gülten Akgül, Nurcan Ada Çetinkaya
- **Kültürel Mirasın Halkla İlişkiler Stratejileriyle Yaratıcı Aktarımı** - Dr. Öğr. Üyesi Deniz Özer Alper
- **Kültürel Mirasın Yaratıcı Pratiklerle Yeniden Yaşatılmasında Bir Marka Yaklaşımı** - Senanur Genç, Deniz Yahyabeyoğlu, Doç. Nuray Er Bıyıklı

21 MART 2025 - CUMA / 21 MARCH 2025 - Friday

ONLINE

11:45 - 12:15

1. OTURUM

ANA KONUŞMACI / KEYNOTE SPEAKER

- **Bager Akbay** - Tasarımcı, Sanatçı, Eğitimci / *Designer, Artist, Educator*

12:15 - 12:45

2. OTURUM

DAVETLİ KONUŞMACILAR / GUEST SPEAKERS

- **Fisun Yalçinkaya** - Sanat Dünyamız, Genel Yayın Yönetmeni / *Sanat Dünyamız, Editor-in-Chief*
- **Burcu Çimen** - Yapı Kredi Müzesi, Müze Direktörü / *Yapı Kredi Museum, Museum Director*

13:00 - 14:15

KENT, BELLEK VE ANLATI: İSTANBUL'UN KAMUSAL ALANLARINDA SANAT VE MEKÂN

MODERATÖR: Dr. Öğr. Üyesi Sinan Savaş

- **Bellek, Mekân ve Sanatın Dönüştürücülüğü (7 Sanat, 7 İstasyon)** - Öğr. Gör. Cemal Çağdaş Erol, Pembegül Unutulmaz
- **Sanat ve Mimarlık Kesişiminde Beyoğlu Hafıza Mekânları** - Öğr. Gör. Rabia Kocaer, Prof. Dr. Demet İrklı Eryıldız
- **“Yapısal Gerçeklikler” ile “Yazınsal Düşler” Arasında Atmosfer** - Ezgi Çavuş, Dr. Öğr. Üyesi Beyza Nur Batı, Arş. Gör. Serkan Can Hatipoğlu
- **Geçmişe Açılan Perdeler: İngiliz Tiyatrosunda Bellek ve Duyusal İzdüşümler** - Gülten Akgül, Nurcan Ada Çetinkaya

AÇILIŞ KONUŞMASI / KEYNOTE SPEECH

Eva Şarlak, Prof. Dr.

Işık Üniversitesi Görsel Sanatlar Öğretim Üyesi / Işık University, Visual Arts Faculty Member

Saygıdeğer Mütevelli Heyet Başkanı Rektörüm, Dekanım, Sayın katılımcılar, değerli meslektaşlar ve sanatseverler, Akademisyenler, Öğrenciler, Konuklar;

Kültürel Mirasın hissedilen ve yeniden yorumlanan bir varlık olduğunu belleğin ve duysal deneyimlerin kültürel mirası ne ölçüde dönüştürdüğünü konuşmak üzere bizleri bir araya getiren çok değerli meslektaşlarım sizlerle birlikte olmaktan büyük bir onur ve mutluluk duyuyorum. Burada benimle birlikte bu düşünsel yolculuğa çıkacak olan siz değerli katılımcılara da teşekkür ederim.

Üniversiteye başladığım 1980'li yıllarında arkeolog olmak istediğimde bir kazı alanında toprak altından çıkan her nesnenin geçmişle kurduğumuz bağı güçlendirdiğini düşünüyordum ve bakış açım yalnızca bir bulguyu ortaya çıkarmak üzerineydi. Kültürel miras veya kültür varlığı gibi kavramları bilmeksizin! (kültürel miras kavramı bizlere o dönemlerde hiç bu kelimelerle sunulmaz, hatta hocalarımız dahi bu konuda bir vurgu yapmazdı) Ben geçmişini anlamamın ve aktarmanın en önemli aracının fiziksel kalıntılar olduğuna inanıyordum. Ancak zamanla fark ettim ki, kültürel miras sadece maddi bileşenlerden değil bundan çok daha fazlasını barındırıyordu... tam tersine, toplulukların hafızasıyla, anlatılarıyla, göçleriyle, travmalarıyla şekillenen çok daha geniş bir yapıydı. Akademik hayatımın ilerleyen dönemlerinde, bu mirasın ne kadar farklı katmanlardan oluştuğunu ve onu anlamamın tek yolunun duysal ve deneyimsel boyutları da içeren kapsamlı bir yaklaşımdan geçtiğini fark ettim.

Kültürel miras çalışmalarına yöneldiğimde, bu kez aslında 'kazdıklarım' farklılaşmıştı. Nesneleri irdelerken, salt malzemeyi değil, belleği kazıyordum; hafızayı gün yüzüne çıkarıyordum. Toprağın altından çıkarılan duvarlar değil, kaybolmuş hikâyeler, unutulmuş anılar ve saklı kalmış aidiyet duygularıydı. Binaların altındaki gizlenmişlikleri keşfederken, bu yapıların yalnızca ahşap, taş, harç gibi malzemelerden ibaret olmadığını, içlerinde yaşamış insan tınlarını, göçleri, travmaları ve daha nice duyguyla yoğrulmuş mekânlar olduğunu biliyordum artık. Zorunlu göçlerle ilgilenmeye başlamam bu bilincimi daha da derinleştirdi. Anadolu'nun birçok bölgesinde göçün izlerini takip etmeye başladım. Göç etmek zorunda kalan toplulukların geride bıraktıkları varlıklar, sadece bir zamanlar yaşadıkları evlerden, okullardan, dini yapılardan ibaret değildi; duvarlara sinmiş sesler, terk edilmiş avlularda yankılanan ayak sesleri ve taşlara kazınmış hatıralardı. Bu çalışmalar sadece fiziksel mekânlara odaklanmakla kalmadı; aynı zamanda toplulukların hafızaları, ritüelleri ve kaybettikleri aidiyet duygusu üzerine de yoğunlaştı.

Kültürel varlıkların salt korunması değil, aynı zamanda yaşatılması gerektiğini en derin şekilde Antakya'daki deprem sonrası çalışmalarım sırasında anladım. Deprem, sadece tarihi yapıları yıkmakla kalmamıştı; sokakların hafızasını silmiş, duvarların içine işlemiş hikâyeleri de enkaz altında bırakmıştı. Deprem insanların geçmişine ve kimliğine dair izleri de silmeye başladı. Hafıza mekânlarının kaybı, toplulukların aidiyet duygularının da sarsılmasına neden oldu. İnsanlar evlerini kaybetmiş olabilirlerdi, ancak hatıralarını yeniden inşa etmenin yollarını aramak gerekiyordu.

Kendi yolculuğumdan ayrılıp, birlikte bizleri Sempozyumda sunulacak ve her biri birbirinden değerli bildirilerin bir sentezi 'Duyuların İzinde Kültürel Miras: Belleğin ve Deneyimin Yolculuğuna odaklanalım.

Bellek, çoğu zaman bir arşiv veya depo gibi düşünülse de ondan çok daha canlı bir olgudur. Ricoeur, "Hafıza bir depo yeri değil, geriye dönüp kendimize anlattığımız bir hikâye" cümlesiyle belleğin dinamik ve anlatısal doğasını vurgular. Yani geçmişimizi, tıpkı bir hikâye anlatır gibi yeniden kurgular, anılarımızla kimliğimizi sürekli inşa ederiz. Ricoeur'nün anlatısal kimlik kavramına göre, birey olarak kendimizi ve topluluk olarak ortak kimliğimizi, anlattığımız hikâyeler yoluyla sadece kelimelerle değil, tüm duyularımızla yazılır.

Duyular Belleği Nasıl Harekete Geçirir? Hikâyeye nasıl katkı sunar? Bireysel ve kolektif hafızanın dışsal nesnelerle sürekli etkileşim içindedir ve maddi nesneler ve semboller – bir koku, bir tat, bir ezgi veya bir mimari eser – hafızamızı tetikleyen hatırlatıcılar olarak işlev görür der kültürel kuramcı Jan Assmann.

Bir an düşünelim: Bir kütüphanede el yazmalarının bulunduğu parşömen kokusunun, bir tarihçiye o dönemin entelektüel atmosferini hatırlatması gibi ya da gotik bir katedralin yankılı akustiğinin, bir sanat tarihçisini Orta Çağ'daki dinsel ritüellerin ses dünyasına götürmesi neden mümkündür? Veya, restorasyon sırasında ortaya çıkan bir freskin renk paleti, bir sanatçının zihninde o dönemin estetik anlayışını nasıl canlandırır? Yıllar sonra yeniden çalınan bir halk ezgisinin, bir müzisyenin belleğinde unutulmuş dansları ve kaybolmuş sesleri çağrıştırması. Belleğin ve duysal deneyimlerin, kültürel mirası yeniden yorumlamamızda nasıl başrol oynadığını gösteren canlı birer örnektir.

Hafıza, geniş bir kütüphanedir; aradığınız bir kitabı bulmak için raflar arasında gezinirken, tozlu bir cilt size yıllar önce okuduğunuz ve unuttuğunuz bir hikâyeyi hatırlatabilir. Hafıza, karmaşık bir labirenttir bir yol ayrımında yanlışlıkla farklı bir yöne saparsınız ve beklenmedik bir anıya ulaşırsınız. Hafıza bazen mutfak dolabı gibidir. Bir şeyi almak için kapağı açarsınız, ama bambaşka bir şey düşer! bir baharat kokusu sizi aniden büyükannenizin mutfağına götürür çocukluk anınıza taşır.

Peki, sanat ve tasarım bu duysal köprüleri nasıl kullanıyor? Belleği canlandıran deneyimler sadece kişisel mi, yoksa kolektif hafızayı da şekillendiriyor mu?

Anish Kapoor, heykellerinde ışık ve yansımalar aracılığıyla mekân algısını değiştirerek izleyicinin görsel hafızasında yeni katmanlar yaratır.

Christian Boltanski, ses ve nesnelerle çalışarak toplumsal bellek ve kayıp temalarını duysal bir deneyime dönüştür.

Janet Cardiff, ses yerleştirmeleriyle, geçmişin yankılarını mekânsal belleğe taşıyarak zamansal geçişleri duyulur hale getirir.

James Turrell, ışık ve renkleri kullanarak mekânın nasıl algılandığını değiştirir; bu, hafızanın yalnızca geçmişten gelen bir olgu olmadığını, aynı zamanda bugünün deneyimiyle yeniden inşa edildiğini gösterir. Sanatçılar ve tasarımcılar duyulara hitap ederek geçmişini bugüne taşımakla kalmıyor, aynı zamanda geleceği de yeniden inşa ediyor.

Edebiyatta Marcel Proust'un ünlü "madlen keki" anısı, duyuların hafızayı nasıl tetiklediğini en iyi anlatan örneklerden biridir. Marcel Proust'un Kayıp Zamanın İzinde (À la recherche du temps perdu) adlı romanında geçen ünlü madlen keki anısı, duyuların hafızayı nasıl tetiklediğini açıklayan en etkileyici edebi anlatımlardan biridir. Bu olay, psikolojide istem dışı bellek (involuntary memory) olarak bilinen fenomenin edebiyattaki en güçlü örneklerinden biri olarak kabul edilir. Romanda, anlatıcı bir gün çaya batırılmış madlen kekini yediğinde, beklenmedik bir şekilde çocukluğuna, Combray'de büyükannesinin evinde geçirdiği günlere dair canlı anı lar hatırlar. Bu anı, onun bilinçli bir çabası olmaksızın, tamamen tat ve koku duyusunun etkisiyle ortaya çıkar. Kekin ve çayın birleşimi, geçmişte yaşadığı benzer bir duysal deneyimi tetikler ve o ana kadar unutulmuş gibi görünen anılar bir anda zihninde canlanır. Bu olay, nörobilim ve psikolojide duysal hafıza olarak bilinen olguyla açıklanır. Özellikle koku ve tat duyuları, beynin gibi duygu ve hafızayla ilişkili bölgelerine doğrudan bağlanır. Bu yüzden, belirli bir koku ya da tat, bir insanın çok eskiden yaşadığı bir anıyı aniden hatırlamasına neden olabilir. Madlen Kekin Kültürel Etkisi Proust'un bu anlatımı o kadar güçlü olmuştur ki, psikolojide ve edebiyatta "Proust etkisi" olarak adlandırılan bir kavram doğmuştur. Bu terim, özellikle koku ve tat duyularının hafızayı beklenmedik bir şekilde tetiklemesini ifade eder.

Ancak bu sadece bireysel bir deneyim değildir; koku ve tat alma, toplumsal hafızanın da anahtar unsurlarındandır. Bir şehrin tarihini sadece belgelerde değil, o şehirde yaşayan insanların seslerinde, duvarlarındaki dokularda, pazar yerlerindeki baharat kokularında bulabiliriz.

Sanat tarihine baktığımızda, Giorgio De Chirico'nun metafizik resimlerinde terk edilmiş meydanların, uzun gölgelerin ve sessizlik içindeki heykellerin bellekle kurduğu ilişkiyi görürüz. Bu resimler sadece bir mekânı değil, o mekânın duyusal geçmişini de anımsatır.

Dokunsal bellek (haptic memory), geçmiş deneyimleri canlandırmada güçlü bir araçtır. Örneğin, taş, ahşap, seramik gibi geleneksel malzemeleri çağdaş sanat ve tasarımda kullanmak, geçmişin hissini bugüne taşır. Japon sanatçı Tadao Ando, mimari tasarımlarında betonu dokunsal bir his yaratacak şekilde kullanır; soğuk, pürüzsüz yüzeyleriyle duyusal bir hafıza yaratır. Mekânların ses hafızası, belleği harekete geçirebilir. Ses enstalasyonları, bir mekânın geçmişte nasıl duyulduğunu simüle etmek için kullanılabilir. Renkler ve ışık oyunları, belirli bir dönemi veya kültürel atmosferi çağrıştıracaktır. Örnek: Yves Klein, meşhur “Klein Mavis” tonuyla, ruhanî ve sonsuzluk hissi yaratan bir deneyim sunar. Bu renk, izleyicide belirli bir ruh hâli ve hatırlama hissi uyandırır. Geleneksel danslar, tiyatro ve ritüeller, duyusal hafızayı harekete geçirerek kültürel belleğin aktarımını sağlar. Örnek: Mevlevî sema ayinleri, sadece bir dini ritüel değil, aynı zamanda beden hareketi, müzik ve mekânın birleşimiyle duyusal hafızayı besleyen bir sanatsal deneyimdir.

Orhan Pamuk, “Şeylerin Masumiyeti” ve “İstanbul: Hatıralar ve Şehir” gibi eserlerinde, nesnelerin belleği nasıl taşıdığını ve insanın hayal gücüyle geçmişi nasıl yeniden inşa ettiğini sıkça vurgular. Özellikle “Masumiyet Müzesi” ve ona paralel olarak kurduğu Masumiyet Müzesi konsepti, nesnelerin bireysel ve kolektif hafıza içindeki rolünü derinlemesine ele alır. Bu bağlamda, nesneler yalnızca geçmişin pasif tanıkları değil, aynı zamanda belleğin aktif unsurları olarak anlam kazanır. Dolayısıyla, “şeylerin gücü, içlerinde birikmiş hatıralar kadar, bizim hayal ve hatırlama gücümüzün cilvelerine de bağlıdır” ifadesi, hem Proust'un Madeleine kurabiyesi anlatısına hem de Orhan Pamuk'un bellek ve nesne ilişkisi üzerine düşüncelerine doğrudan referans yapan bir yorumdur.

Toplumlar da tıpkı bireyler gibi hatırlar, unutur ve yeniden hatırlar. Fransız tarihçi Pierre Nora, bu ortak hafızanın mekânlarını “hafıza mekânları (lieux de mémoire)” olarak tanımlar – anıtlar, müzeler, tarihi yapılar ve hatta efsaneler bu mekânlara örnektir. Bu coğrafyada, sayısız hafıza mekânı bizi atalarımızın deneyimlerine bağlılar.

Bellek ve duyuların kesişimi, aslında kimlik dediğimiz şeyi de biçimlendirir. Ricoeur, bireysel hikâyelerimizin yanı sıra ortak geçmişimizin de kimliğimizi belirlediğini, “insanın ancak çoğul ve kolektif bir bütün içinde var olabildiğini” vurgular. Toplumsal bellek, bayramlardan yas törenlerine, mimariden müziğe kadar çeşitli duyusal deneyimlerle nesilden nesile aktarılır. Eğer bugün bir toplum olarak aynı marşı dinleyince benzer duyguları hissediyor, aynı geleneksel yemeği tadınca çocukluğumuzu anımsıyorsak, bu duyusal hafızanın eseridir.

Öyleyse, kültürel mirasımızı yalnızca yazılı tarihte veya akademik bilgilerde değil; kokularda, seslerde, dokularda ve tatlarda aramalıyız. Duyular, kültürel mirasın can damarıdır; geçmiş ile bugün arasındaki köprüyü onlar kurar. Şimdi bu düşüncüyü, somut örnekler eşliğinde tarihî bir yolculukla derinleştirelim.

Yazının henüz yaygın olmadığı dönemlerde bellek büyük ölçüde sözlü ve duyusal kültür ile taşınyordu. Homeros'un İlyada ve Odysseia destanlarını düşünün; nesiller boyunca ozanlar tarafından ezberden, coşkulu bir ses tonuyla ve lir eşliğinde söylenerek aktarıldı. Örneğin, M.Ö. 5. yüzyılda Atina'da bir tiyatro festivali sırasında binlerce insanın antik tiyatroları doldurduğunu hayal edin. Epidaurus veya Efes'in büyük tiyatrolarında günün doğuşuyla birlikte başlayan tiyatro oyunlarında halk, trajedileri ve komedileri hep birlikte izlerdi. Bu yalnızca bir eğlence değil, aynı zamanda ortak değerlerin ve tarihlerin hatırlandığı bir ritüeldi. Yarım daire şeklinde yükselen oturma sıraları, herkesin sahneyi görmesini ve sesleri duymasını sağlarken, açık hava akustikliği aktörün sesini en üst sıralara kadar taşıyordu. Böylece görme ve işitme duyuları, ortak bir katarsis (arınma) yaşayarak toplumsal belleği güçlendiriyordu. Antik çağ filozofları ve tarihçileri iyi biliyordu ki, bir toplumun kendini devam ettirebilmesi için ortak bir hafıza şarttır. Bergama Asklepion'unda fısıltıyla iletilen şifa dualarını, Delphi'de rahibelerin kehanetlerini ya da Efes Artemis Tapınağı'nda yükselen tütsü dumanlarını imgelemek bile, ortak geçmişimizin duyusal zenginliğini gözler önüne seriyor.

Ayasofya'nın görkemli iç mekanı, Bizans'tan Osmanlı'ya uzanan çok katmanlı bir hafızayı barındırır. Stanford Üniversitesi'nin Icons of Sound projesinde, Ayasofya'nın Bizans dönemindeki akustik dijital olarak yeniden yaratılmış ve dinleyiciler, bir Bizans ayininin orijinal mekândaki yankısını deneyimlemiştir. Ayasofya'nın bu eşsiz akustik mirasını dijital teknolojiyle yeniden canlandırmayı başarmış ve orta çağda bir ilahinin Ayasofya içinde nasıl duyulduğunu bugünün insanına tecrübe ettirmişlerdir. Stanford Üniversitesi'nde gerçekleştirilen “Icons of Sound” projesinde, bir balon patlatılarak ölçülen akustik veriler kullanılıp Ayasofya'nın ses ortamı dijital olarak kopyalandı; korolar bu veriyle Ayasofya'daymışçasına şarkılar söylemiştir. Mekân, kubbesinde yankılanan dualar ve ışık huzmeleriyle ziyaretçilerine duyusal bir deneyim sunarak, “kutsal hikâyeyi” hissettirir. Modern teknoloji sayesinde, Ayasofya'nın o “sublim” akustikliğini dijital ortamda yeniden duymak mümkün olmuştur. Kültürel hafızayı zengin bir duyusal mozaiğe dönüştüren Osmanlı'yı ele alalım. Farklı dinlerin, dillerin ve geleneklerin bulunduğu Osmanlı kültürü, hem önceki medeniyetlerden devraldığı mirası yorumladı hem de yenilerini ekledi. Osmanlı'da mimari, müzik, edebiyat ve el sanatları, toplumun ortak hafızasını besleyen başlıca alanlardı.

Sinan'ın Süleymaniye, Selimiye gibi camileri, sadece muhteşem birer yapı olmakla kalmaz, aynı zamanda geçmişin bilgisini ve görkemini duyular yoluyla bugüne taşıyan mekanlardır. Örneğin Süleymaniye Camii'ne girdiğinizde, Sinan'ı kubbe mimarisinin akustik mucizesini deneyimlersiniz – en uç köşede okunan bir Kur'an ayeti, hiçbir teknolojik ses yükseltme olmaksızın kubbenin akustikliğiyle her yere ulaşır. Bu bilinçli tasarım, ibadet eden cemaatin işitsel birliğini sağlar; herkes aynı sözleri aynı anda duyup, aynı duyguda buluşur. Sinan'ın tasarladığı cami iç mekanları, yüksek kubbeleri, zarif sütunları ve renkli cam işlemeli pencereleriyle hem görsel hem işitsel hafızayı şekillendirir. Müzik ve performans sanatları ise belki de en zengin duyusal mirası barındıran alanlardı. Mevlevî Sema ayini musikinin ve hareketin iç içe geçtiği benzersiz bir performanstı.

Tüm bu örnekler, belleğin ve duyuların kültürel mirası nasıl yeniden şekillendirdiğini gösterirken, ya duyular ve belleği tehlike altına alan faktörler? bu olguları en çarpıcı şekilde deneyimleyebileceğimiz mekânlardan biri de hiç şüphesiz İstanbul'un kalbi olan UNESCO Dünya Mirası Listesi'ndeki Tarihi Yarımada'dır. Ancak, geçmişin izlerini taşıyan bu eşsiz bölge, aynı zamanda hızlı kentleşme, koruma politikaları nedeniyle belleğin silinme tehdidiyle de karşı karşıyadır. yalnızca geçmişin izlerini taşıyan bir miras değil, aynı zamanda geleceğe nasıl şekil vereceğimizle doğrudan ilgili çok katmanlı ve dinamik bir alan, bölge, hızla değişen kent dinamikleri, yoğun turizm baskısı, ticaretin dönüştürücü etkisi, restorasyon süreçlerinde yaşanan problemler ve mekânsal hafızanın giderek görünmez hale gelmesi gibi pek çok sorunla karşı karşıya.

Tarihi Yarımada, yaşayan bir kent organizmasıdır. Bu nedenle, palimpsest kent, disiplinler arayüz, atık hafızasına sahip kırılğan mekân, mekânsal arşiv ve kentsel ekoton olarak ele alınmalıdır.

Sanat ve tasarım, mekânın hafızasını duyular aracılığıyla yeniden canlandırma gücüne sahip. Ancak bu hafızanın yaşaması için mekânın kendisinin de yaşayabilmesi gerekiyor. İşte tam da bu noktada, Tarihi Yarımada gibi kültürel miras alanlarında karşılaştığımız temel sorunlarla yüzleşmek zorundayız: turizm baskısı, kentleşme ve mekânsal kimlik kaybı.

Tarihi Yarımada'nın belleği bir başka tehdit altında: Kentleşme politikaları. Kültürel mirasın 'taşınamaz' olduğu söylenir, ancak İstanbul örneğinde 'taşınan' şeyin sadece binalar değil, yaşayan hafıza olduğunu görüyoruz. Yarımada'da artık eski mahalle kültürünü, zanaat atölyelerini ya da geleneksel dükkânları görmek zorlaştı. Bunun yerine butik oteller, Airbnb daireleri ve hızla yükselen ticari kompleksler karşımıza çıkıyor. Yani, mimari yapılar yerinde dursa da, içlerindeki hayat çoktan yerinden edilmiş oluyor.”

“Bu süreç, mekânın hafızasını da doğrudan etkiliyor. Bir zamanlar ahşap kepenkli dükkânlardan taze baharat kokularının yayıldığı sokaklar, bugün büyük restoran zincirlerinin tabelalarıyla kaplanmış durumda. Daha dramatik bir örnek vermek gerekirse, Kapalıçarşı'yı ele alalım: Bir zamanlar bakırcılar, dericiler, kuyumcuların yankılandığı bu kapalı mekânda, artık hediyelik eşya dükkânlarının neon tabelaları gözleri yoruyor. Ticaretin baskısıyla, zanaatkarlar yerini yatırımcılara bırakıyor; bakırcının

çıkardığı çekiç sesi yerine artık kredi kartı post cihazlarının bip sesi duyuluyor!

Tam da bu nedenle, kültürel mirasın duyular yoluyla korunması ve yeniden yorumlanması üzerine konuşmak çok önemli. Tarihi Yarımada'nın sadece turistik bir çekim noktası olmaktan çıkıp, yaşayan bir bellek alanı hâline gelebilmesi için, sanatı, tasarımı ve mekânsal hafıza stratejilerini birlikte düşünmeliyiz. Bu sempozyum, işte tam da bu sorunları konuşmak ve yeni yaklaşımlar geliştirmek için büyük bir fırsat sunuyor.

Mekânın belleği, sadece yapıların kendisiyle değil, o mekânda üretilen, tüketilen ve hatta çöpe atılan şeylerle de ilgilidir. Eğer geçmişin izlerini silmeden korumaktan bahsediyorsak, yalnızca binaları değil, onların içinde dönen hayatı ve bu hayatın ürettiği atıkları da düşünmeliyiz. Tarihi Yarımada'da yaşanan dönüşüm, yalnızca kültürel belleği etkilemiyor, aynı zamanda büyük bir atık sorunu yaratıyor. Peki, bu atıkları sadece bertaraf etmek yerine, kültürel ve ekonomik bir döngüye sokabilir miyiz?"

"Bugün restorasyon projeleri, turistik tüketim ve ticaret faaliyetleri, Tarihi Yarımada'da büyük miktarda atık üretiyor. Ama bu atıkların kaderi sadece çöpe gitmek mi olmalı? İşte tam da burada, döngüsel ekonomi prensiplerini tarihi mekânlara entegre etmek, hem sürdürülebilirliği artırabilir hem de belleğin korunmasına yardımcı olabilir. Önerilen bazı stratejiler, bu dönüşümü mümkün kılabilir.

Döngüsel Ekonomi ve Atık Yönetimi: Kültürel Mirasın Geleceği Tarihi Malzeme Bankası: Hafızayı Taşlarla ve Ahşaplarla Koruma

"Restorasyon projeleri sırasında eski taşlar, tuğlalar ve ahşap elemanlar sıklıkla atılıyor ya da kişisel koleksiyonlara gidiyor. Ancak bu malzemeler, tarihi hafızanın bir parçası. Eğer bir 'Tarihi Malzeme Bankası' kurulursa, bu unsurlar kataloglanarak sonraki restorasyon projelerinde yeniden kullanılabilir. Böylece, bir binanın taşları başka bir binada yaşamaya devam eder; geçmişin dokusu, bugünün restorasyonuna katkı sunar. Bu, mimari hafızanın döngüsel ekonomi ile nasıl korunabileceğine dair güçlü bir örnek olabilir."

Ambalajsız Ticaret: Kapalıçarşı'nın Geleneksel Ticaret Kültürüne Dönüş Kapalıçarşı'da ve çevresindeki ticari bölgelerde plastik ve tek kullanımlık ambalajlar hızla artıyor. Oysa bu alanlar, tarih boyunca ambalajsız ticaretin en güçlü olduğu yerlerden biriydi. Eskiden çarşıdan alışveriş yapan biri, kumaş keseler içinde baharatını, kese kâğıtlarında kahvesini alırdı. Bugün ise neredeyse her şey plastikte kaplanıyor. Eğer çarşı içinde yeniden 'tekrar kullanılabilir ambalaj' sistemleri teşvik edilirse, hem plastik atık azaltılabilir hem de çarşının geleneksel alışveriş ruhu korunabilir. Böylece, bir taraftan sürdürülebilirliği artırırken, diğer taraftan geçmişin ticaret pratiklerine saygı gösteren bir yenilik getirmiş oluruz."

Kompost ve Gıda Atığı Yönetimi: Tarihi Mekânlarda Biyolojik Döngüyü Sürdürmek

"Tarihi Yarımada'nın en yoğun kullanılan alanlarından biri de restoranlar ve kahvehaneler. Ancak buradaki gıda atıkları genellikle çöp olarak bertaraf ediliyor. Oysa bu atıklar, merkezi bir kompost sistemine entegre edilebilir ve şehir içinde doğal döngünün bir parçası hâline getirilebilir. Örneğin, belirli noktalarda kurulacak kompost istasyonları sayesinde restoran atıkları geri dönüştürülebilir ve bu organik madde yeniden kullanılarak Tarihi Yarımada'daki yeşil alanların bakımı için kullanılabilir. Böylece, geçmişin sürdürülebilir tarım ve tüketim kültürü, modern sistemlerle yeniden uyarlanabilir."

Sonuç: Hatıralarımızın İzinde Yarınlar Yürürken

Gördük ki, bir toplumun kültürü, sadece tarih kitaplarının satır aralarında değil; aynı zamanda şarkılarında, mimarisinde, yemek tariflerinde, dans figürlerinde ve hatta gündelik ritüellerinde yaşamaya devam ediyor.

Unutmamak gerekir ki hatırlamak bir sorumluluktur. Ricoeur'ün işaret ettiği gibi, belleğin bir etiği vardır: Ne aşırı unutup geçmiş silmek ne de aşırı hatırlayıp onun yükü altında ezilmek erdemlidir. Adil

bir hafıza politikası, geçmişin gölgesinde kalmadan onu anlamamızı ve dersler çıkarmamızı gerektirir. Duyularımız burada bir denge unsuru olabilir. Çünkü duyular, yargılamaz; sadece deneyimler. Bir çocuk, dedesinden bayramda şeker alırken o anın kokusunu, sıcaklığını zihnine kazır. Yıllar sonra aynı kolonya kokusu burnuna geldiğinde, dedesini sevgiyle anar. İşte bu masum duyusal hafıza, geçmişle kurduğumuz en saf, en doğrudan bağıdır.

Kültürel mirasımızı yorumlarken, bir ayağımız geçmişte bir ayağımız gelecekte olmalıdır. Geçmişten ilham almak, onu yeni nesillerin diliyle, estetiğiyle buluşturmak önemlidir. Bu yüzden genç bir sanatçı Osmanlı minyatürlerini alıp dijital animasyonlara dönüştürdüğünde, ya da klasik bir Türk müziği parçasını elektronik müzikle yeniden düzenlediğinde, aslında hafızanın yeniden yorumlanmasına katkı sunuyor. Kimi zaman tartışmalar olsa da – “geleneğe saygısızlık mı, değil mi” diye – unutmamak lazım ki her nesil mirası kendi algı dünyasıyla yeniden yoğurur. Önemli olan özün korunması ve deneyimin devam etmesidir.

Sözlerimi bitirirken, sizleri kendi duyusal hafızanızda bir yolculuğa davet ediyorum. Gözlerinizi kapatın ve çocukluğunuzdan bir anıyı düşünün – belki bir bayram sabahı, belki okulda ilk gününüz veya sevdiğiniz birinin sesini son kez duyduğunuz an... O ana ait bir kokuyu, bir sesi, bir rengi hatırlamaya çalışın. İşte o hatırladığınız şey, sizin kültürel mirasınızın bir parçası. Bireysel gibi görünse de, emin olun bu salondaki pek çok kişi benzer şeyleri hatırlıyor, benzer duyguları yaşıyor. Ortak mirasımız, böyle böyle, milyonlarca küçük anının kesişiminden oluşuyor.

Bellek ve duyular, geçmişin sandukalarını açan anahtarlar gibidir. Bu anahtarları kullanmaktan çekinmeyelim. Müzeleri gezerken sadece eserleri değil, mekanın havasını içimize çekelim. Bir türkü dinlerken sadece melodiyi değil, o melodiyi ilk söyleyen insanların ruh halini anlamaya çalışalım. Bir caminin avlusunda otururken, kuşların civıltısının asırlardır orada yankılandığını, nice gönüllere şifa verdiğini bilelim. Ve en önemlisi, bu mirası geleceğe taşıırken onu zenginleştirelim; kendi anılarımızı, kendi duygu ve düşüncelerimizi de katarak...

Beni dinlediğiniz, bu duyusal ve zihinsel yolculukta bana eşlik ettiğiniz için hepinize gönülden teşekkür ederim. Umarım, buradan ayrılırken etrafınıza baktığınızda, belki her zamankinden biraz daha farklı, biraz daha derin görür; kokuların, seslerin, görüntülerin ardında yatan o engin kültürel hikâyeyi duyumsarsınız.

Teşekkürler.

İÇİNDEKİLER / CONTENT

ÇAĞRI METNİ	6
CALL FOR PAPERS	7
SEMPOZYUM PROGRAMI / SYMPOSIUM PROGRAM	8
AÇILIŞ KONUŞMASI / KEYNOTE SPEECH	13
TAM METİN BİLDİRİLER / FULL TEXT	22
Toplumsal Bir Yarayı Hatırlama Figürü Olarak: “Alyazma Anıtı” Doç. Dr. Lütfiye Bozdağ	23
Bastırılmış Bellek ve Ortaya Çıkan Sıcak Gerçekler: Kaygı (Inflame, 2017) Edip Cevahir Moroğlu	35
Anlatının Dokusu: Diasporik Sanatta Tekstil ve Postkolonyal Eleştiri Sanaz G. Dordinejad, Dr.Öğr.Üyesi Şakir Özüdoğru	49
Bakha Ayinlerinden Mevsimlik Köy Eğlencelerine Çağdaş Bir Mit Yaratmak: Balkan Erotik Epik Erdal Demir	64
Kimiyo Mishima’nın Yapıtlarında Anlamanın ve Malzemenin Dönüşümü Ecem Yerman	73
Yıkıcı Sanat Pratikleri Bağlamında Banksy Örneği Dr. Öğr. Üyesi M. Fatih Gök	89
Kültürel Miras Bağlamında Camilerde Minarelerin Duyusal ve Sembolik Rolü Arş. Gör. İrem Sedef Cebecioğlu	100
Kültürel Hafıza ve İyileştiren Mekan: Royal Edinburgh Hospital Örneği Dr. Öğr. Üyesi Elif Özgen, Dr. Öğr. Üyesi Mine T. Sarıberberoğlu, Dr. Öğr. Üyesi Saime G. Babalı	120
Dokunsaldan Görsele Bellek Aktarımı: Örtü Metaforu Üzerinden Art Nouveau Formların İncelenmesi Dr. Öğr. Üyesi Derya Ülker	133
Duyusal Bir Ekoloji Örneğinin Geri Dönüşü: “Zeyrek Çinili Hamam” Gayem Doğan	146
Kültürel Mirasın Dijital Platformda Şekil/ Zemin İlişkisi Alev Cınbarcı	161
Bellek ve Duyusal İzler: Ayvalık Rahmi M. Koç Müzesi Yağmur Söker, Dr. Öğr. Üyesi Sennur Hilmioğlu	176
Siberuzayda Kentsel Dinamizm: Ajan Tabanlı Simülasyon ve Etkileşimli Sistemlerle Belleğin Yeniden Yapılandırılması Gözde Betülâ Yorulmaz	185

Kültürel Mirasın Dijital Dönüşümü: Müzelerde AR ve VR Deneyimi	
İlkem Tek , Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Birgönül	200
Tasavvufi Döngüselliğin Çağdaş Türk Resim Sanatında Uygulanması	
Çağla Saydağ Karter	213
Anadolu Uygarlıklarından Esinlenerek Üretilen Sanat Eserlerinin Kültürel Miras Aktarımı Açısından İncelenmesi	
Dr. Öğr. Üyesi Başak Danacı Polat	233
Kültürel Mirasın Halkla İlişkiler Stratejileriyle Yaratıcı Aktarımı: Bir Model Önerisi	
Dr. Öğr. Üyesi Deniz Özer Alper	252
Kültürel Mirasın Yaratıcı Pratiklerle Yeniden Yaşatılmasında Bir Marka Yaklaşımı	
Senanur Genç, Deniz Yahyabeyoğlu, Doç. Nuray Er Bıyıklı	271
Sanat ve Mimarlık Kesişiminde Beyoğlu Hafıza Mekânları	
Öğr. Gör. Rabia Kocaer, Prof. Dr. Demet İrklı Eryıldız	279

TAM METİN BİLDİRİLER / FULL TEXT

TOPLUMSAL BİR YARAYI HATIRLAMA FIGÜRÜ OLARAK: “ALYAZMA ANITI”

AS A FIGURE OF REMEMBRANCE OF A SOCIAL WOUND:
ALYAZMA MONUMENT

Lütfiye Bozdağ, Doçent Doktor, Bağımsız Araştırmacı

ÖZET

Sanat yapıtı sadece sanat yapıtı değildir. Toplumsal bir yarayı hatırlama figürü olarak sanat yapıtı toplumsal bellek için 'hafıza tetikleyicisi' olarak orada durur. “Al yazma” Antalya Kent Konseyi Kadın Meclisi ve Muratpaşa Belediyesinin iş birliğiyle gerçekleştirilen bir kadın heykeltıraş Meriç Hızal'ın kadın cinayetlerine duyulan tepkiyi toplumun hafızasına bırakmak üzere yaptığı bir sanat yapıtıdır. Bu anıt, Muratpaşa ilçesindeki Palmiye Parkı'nda 07 Mart 2012 tarihinde kamuya açıldı.

“Anadolu'da kadınların başlarına örttüğü yazma formundan yola çıkarak üçgen biçiminde tasarlanan bu anıt, patriarkal düzende, toplumsal cinsiyet bakışında taciz, tecavüz sonucu öldürülen kadınları sembolize ediyor” (Bozdağ, 2020).

Yazmanın üçgen formundan yola çıkan sanatçı kırmızı metal bir piramit form olarak tasarımını yapıyor. Bu üçgen metal formun üzerine şiddete kurban giden kadınların isimlerini oyarak harflerin boşluğundan ışığın içeri sızmasını sağlıyor. Kırmızı piramit form üzerine oyulan kadın isimlerinin boşluğundan sızan ışığın anıtın içine giren insanların üzerine düşmesi, bu yapıtı deneyimleyen alımlayıcıda yoğun bir duygu durumu oluşturuyor. Öldürülen kadınların isimlerini yansıma sonucu üzerinde gören alımlayıcılar, ürperdiklerini, bu cinayetlerle yüzleştiklerini söylüyorlar. Ziyaretçiler oyulmuş isimlerin boşluklarından yere yansıyan kadın kurbanların isimlerinin üzerine basmak istemiyorlar. Sanki üzerine basarlarsa onları bir kez daha inciteceklerini düşünerek tedirgin oluyorlar.

“Alyazma Anıtı” toplumsal bir acıyı unutmamak, o acıyla yüzleşmek için canlı bir bellek yaratma ve evrensel hakikati temsil etmek üzere orada duruyor. Bu anıt, sanat nesnesinin uyandırdığı estetik duygulanımı aşan “kadın cinayetleri” gibi toplumsal bir olgunun düşünce zemininde evrenselleşen bir konuma oturuyor. Kadın cinayetlerine maruz kalan bir toplumun duyusal deneyimlerinin belleği nasıl tetiklediğini ve sanat tasarım pratiklerinde nasıl somutlaştığını bize gösterirken toplumsal hafızanın yeniden üretilmesine katkı sağlıyor.

Anahtar Kelimeler: Kadın Cinayetleri, Alyazma Anıtı, Meriç Hızal, Toplumsal Bellek, Toplumsal Cinsiyet, Yüzleşme

ABSTRACT

A work of art is not only a work of art. As a figure of remembering a social wound, the

work of art stands there as a 'memory trigger' for social memory. 'Al yazma' is a work of art realised in cooperation with the Antalya City Council Women's Assembly and Muratpaşa Municipality by a woman sculptor Meriç Hızal to leave the reaction to femicides in the memory of the society. This monument was opened to the public on 07 March 2012 in the Palmiye Park in Muratpaşa district.

'This monument, designed in the form of a triangle based on the form of writing that women in Anatolia cover their heads with, symbolises the women who are murdered as a result of harassment and rape in the patriarchal order and gender perspective'.

Starting from the triangular form of writing, the artist designs a red metal pyramid form. On this triangular metal form, she carves the names of women who have been victims of violence, allowing light to seep in through the gaps of the letters. The light leaking from the cavity of the women's names carved on the red pyramid form falls on the people entering the monument, creating an intense emotional state in the receiver who experiences this work. The perceivers, who see the names of the murdered women on the reflection, say that they shudder and confront these murders. Visitors do not want to step on the names of the female victims reflected on the ground through the gaps of the carved names. It is as if they feel uneasy thinking that if they step on them, they will hurt them once again.

The 'Alyazma Monument' is there to create a living memory in order not to forget a social pain, to confront that pain and to represent universal truth. This monument sits in a position that transcends the aesthetic sensations aroused by the art object and universalises on the ground of thought of a social phenomenon such as 'femicides'. It contributes to the reproduction of social memory while showing us how the sensory experiences of a society subjected to femicides trigger memory and how they are embodied in art design practices.

Keywords: Femicides, Alyazma Monument, Meriç Hızal, Social Memory, Gender, Confrontation

1. Giriş

Toplumsal sorunların sanat yoluyla ele alınması, sanatın politik ve eleştirel işleyişin bir parçası haline gelmesine imkân tanır. Alyazma Anıtı bu mümkünlüğün kanıtı olarak orada duruyor. Adorno'dan Rancière'e, Benjamin'den Sontag'a kadar birçok düşünür, sanatın yalnızca estetik bir deneyim aracı olmadığını, aynı zamanda toplumsal hafızanın inşasında, protesto hareketlerinde, kolektif bilincin oluşturulmasında kritik bir rol oynayabileceğini vurgulayan referanslar vermekteler.

Bourdieu (1993), sanatın toplumsal hafıza üretiminde önemli bir rol oynadığını belirtir. Ona göre, hafıza bireysel değil, toplumsal bir süreçtir ve bu süreç sanat yoluyla biçimlenir. Sanat eserleri, yalnızca estetik objeler olmanın ötesinde, belirli bir tarihsel dönemin, sınıfsal yapıların ve kültürel kodların taşıyıcısı olarak işlev görmektedir.

Halbwachs'a göre hafıza yalnızca bireyler veya anlatılar aracılığıyla değil, aynı zamanda mekânlar ve fiziksel yapılar aracılığıyla da korunur. Kentler, kadınlar, dini mekânlar ve tarihsel yapılar, kolektif hafızanın taşıyıcısı olarak işlevsellik görür (Halbwachs, 2017).



Görsel 1. Meriç Hızal Alyazma Anıtı Önünde, Antalya, Muratpaşa, Palmiye Parkı, 2012.

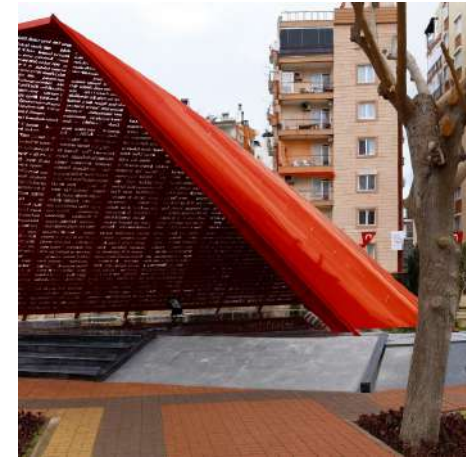


Görsel 2. Alyazma Anıtı, detay, Antalya, Muratpaşa, Palmiye Parkı, 2012.

1.1. Alyazma Anıtı Nedir?

Heykel sanatçısı Meriç Hızal'ın kadın cinayetlerine duyduğu tepkiyi dışa vurmak için kamusal alana yaptığı bir anıttır. Antalya Kent Konseyi Kadın Meclisi ve Muratpaşa Belediyesi iş birliğiyle gerçekleştirilen “Alyazma Anıtı”, 7 Mart 2012 tarihinde Antalya'nın Muratpaşa ilçesindeki Palmiye Parkı'nda açıldı. Anadolu'da kadınların başına örttüğü yazma formundan yola çıkarak üçgen biçiminde tasarlanan anıt, toplumsal cinsiyet zihniyetiyle öldürülen kadınları sembolize ediyor. Alyazma anıtını kırmızı metal bir piramit formuyla tasarlayan sanatçı, bu formun üzerine şiddete kurban giden kadınların isimlerini oyarak harflerin boşluğundan ışığın sızmasını sağlıyor. Oyulan kadın isimlerinden geçen

ışığın anıtın içine giren insanların üzerine düşmesi, sanat yapıtını deneyimleyen insanlarda yoğun bir duygu durumu oluşturuyor. Yağmur yağdığında öldürülen kadınların isimlerinin oluşturduğu oyuklardan su damlalarının içeri süzülmesi ölen kadınların yakınlarının gözyaşlarıyla özdeşiyor. İsimleri üzerinde gören izleyiciler ürperdiklerini, cinayetlerle yüzleştiklerini hissediyorlar. Metal form üzerine oyulan isimlerden sızan ışık sayesinde kadın kurbanların isimleri yere yansıyor, gelen ziyaretçiler yere yansıyan isimlerin üzerine basmak istemiyorlar. Onları bir kez daha inciteceklerini düşünerek isimlerin üzerine basmak istemiyorlar. Adları yere yansıyan kadınların isimlerine basmak onlar için sanki o kadınları bir kez daha öldürmek anlamına geliyor ve bundan imtina ediyorlar.



Görsel 3. Alyazma Anıtı, Antalya-Muratpaşa- Palmiye Park h: 5.20m, 2012ma.



Görsel 4. Alyazma Anıtı İçi, detay, Antalya, - Muratpaşa, Palmiye Parkı, 2012



Görsel 5. Alyazma Anıtı detay, Antalya-Muratpaşa Palmiye Park h: 5.20 m.

2. Başka Ülkelerde Benzer Anıtlar ve Hatırlama Figürleri

Türkiye'den başka ülkelerde de benzer anıtlar ve hatırlama figürleri var. Meksika 1990'lardan

itibaren kadın cinayetleri (feminicidios) ile uluslararası gündeme oturdu. Ciudad Juárez'deki (Siudad Quari) şehrinde, özellikle genç ve yoksul kadınların hedef alındığı, sistematik ve vahşi şekilde işlenen cinayetlerin çoğu cinsel şiddet, işkence içeriyordu ve failleri bulunmuyordu. Kurbanların aileleri ve aktivistler, adalet talebiyle sokaklara çıktı. Siyah ve pembe haçlar, elektrik direklerine çizilerek kayıplar ve cinayetler protesto edildi. *“Kadın cinayetine kurban giden Maria Sagrario González Flores’in annesi Paula Flores, kızının kayb olduğu gün polise kayıp ihbarında bulunmaya gittiğinde karakolun karşısındaki elektrik direğine siyah bir haç çizmişti. Bu haçla beraber Ciudad Juárez’in fiziksel görünüşü de değişmeye başladı. Paula Flores haçı, kızını bulmak için kapsamlı bir arama çalışması yapmayı reddeden polis memurlarını utandırmak için çizmişti. Polislerin arama yapmayı reddetmelerinin gerekçesi Maria Sagrario’nun erkek arkadaşıyla kaçmış olduğunu düşünmeleri idi”* (Bonilla ve Pedroza, 2009). Polisler anneye yardım etmek yerine ona eve gitmesini ve kızının geri dönmesini beklemesini emrettiler. Yetmiş iki saat geçinceye kadar kayıp kişi ihbarında bulunmasına izin vermediler. 72 saat geçtiği halde Maria Sagrario’nun yerini teşhis etmek için hiçbir şey yapmadılar; sadece aile üyelerinden duruma dair son gelişmeleri kendilerine bildirmelerini istediler. Maria Sagrario’nun cansız bedeni günler sonra, belirgin işkence ve tecavüz izleriyle birlikte ortaya çıktı.

Bu olay Paula Flores için bir dönüm noktasıydı; kızının ölümünü öğrendikten sonra kadın hakları mücadelesinde aktif rol almaya başladı. Flores bu durumu şu sözlerle ifade ediyordu: *“Bütün bunlar olup biterken herkes sessiz kaldı. Aileler kızlarının cansız bedenlerine ulaştıklarında bunun mücadelenin sonu olduğunu düşündüler. Kızlarını buldular, onları gömdüler ve onlar için her şey orada sona erdi. Bizim durumumuzda ise, Maria Sagrario’nun bedenini bulduğumuzda hiçbir şey bitmedi. Hatta bu bizim için sadece başlangıçtı. Bizim mücadelemiz işte o zaman, Maria’nın bedenini bulduğumuzda başladı”* (Bonilla ve Pedroza, 2009). Paula Flores o andan itibaren, diğer kadın cinayeti kurbanlarının ve zorla kaybedilenlerin anneleriyle beraber cinayetlere ve kaybedilmelere dikkat çekmek ve farkındalık yaratmak için elektrik ve telefon direklerinin üzerine siyah haçlar çizdikleri bir haç kampanyası başlattı. Ailelerin polislerin ihmallerini ve baştan savmalarını protesto etmek için başlattıkları bu kampanyayla beraber, geleneksel haç simgesi yeni bir anlam kazandı. *“Siyah ve pembe haçlar artık şehri baştan başa kaplamaya başlamış, devlet kurumlarının yoksul kadınları korumak için hiçbir şey yapmadıklarını sürekli hatırlatır olmuştur”* (Campos, 2002).



Görsel 6. Meksika Ciudad Juárez'deki Pembe Haçlar.

Pembe haçlar, kadın cesetlerinin bulunduğu mevkilere, kurbanın ismiyle beraber yerleştirilmeye başlandı. Yine de pek çok kadın cesedinin kimliği teşhis edilemediğinden çoğu isimsiz haçın üzerinde siyah ve beyaz boyalarla sadece justicia (adalet) kelimesi yazılıyordu. Kamusal alanlarda sergilenen bu pembe haçlar, kadın cinayetlerinin cezasız kaldığının bir göstergesi olarak zaman içerisinde bütün şehri doldurdu. Kurbanların annelerinin öncülüğünü yürüttüğü bu haç kampanyası, Juárez'deki ana ticaret bölgesinin karşısında bulunan boş arazi Campo Algodonero'da (Pamuk Tarlasında) sekiz kadının cesedinin bulunduğu 2001 yılından itibaren daha fazla görünürlük kazandı. Campo Algodonero'da pek çok kitlesel protesto düzenlendi. Protestolara ek olarak, kadın cinayetlerine karşı mücadelenin sürekliliğini temsil etmeleri için biri Ciudad Juárez'de, diğeri de bir başka şehir olan Chihuahua'da olmak üzere iki tane haç anıtı dikildi.

Huyssen (2003), Hafıza kültürünün en belirgin tezahürlerinden birinin kent mekânlarında görüldüğünü belirtir. Şehirler, geçmişin izlerini taşıyan ve toplumsal hafızanın inşa edildiği yerlerdir. Anıtlar, müzeler ve kamusal sanat eserleri, geçmişin unutulmaması için üretilen hafıza mekânlarıdır.

Juárez Chihuahua'daki bu anıtlara, Şilili ünlü sanatçı Veronica Leiton tarafından toplumsal cinsiyete dayalı şiddete kurban giden kadınlar ve genç kızlar anısına Flor de Arena (Kum Çiçeği) isimli bir heykel yapıyor. Bu bronz heykel Campo Algodonero'da, 2001 yılının Kasım ayında cesetleri bulunan sekiz kadının hatırası için dikiliyor. *“Leiton’ın heykeli ismini, bölgenin coğrafi yapısının oluşturduğu kumlardan ve kadınları temsil eden güllerden alıyor”* (Fregoso, 2013). Heykelin kaidesini oluşturan kadın figürünün elbisesinin eteklerinde on beş gül bulunuyor; güllerin her biri yüz kadını simgeliyor. Bu kadın heykeli, Leiton’ın ifadesiyle özgürlüğe gözünü dikmiş, etrafına sakinlik ve tefekkür dağıtan güçlü ve genç bir kadını temsil ediyor.



Görsel 7. Verónica Leiton, Flor de Arena (Kum Çiçeği), Campo Algodonero Anıt Parkı, Ciudad Juárez, Meksika 2012.

Veronica Leiton'un “Kum Çiçeği” heykeli, şiddete maruz kalan kadınların anısını yaşatmak ve hatırlama figürü olarak orada durmaktadır. Heykel, güçlü ve özgürlük arayışındaki

kadınları temsil ederken, yanındaki pembe haç, annelerin adalet mücadelesini hatırlatıyor. Paula Flores, kızı öldürüldükten sonra bir aktivist olarak bir kampanya başlatıyor, kadın cinayetlerine dikkat çekmek ve devletin ihmallerini protesto etmek için şehirdeki elektrik direklerine siyah ve pembe haçlar çiziyor. Bu haçlar, zamanla şehrin her yerine yayılıyor ve kadın cinayetlerinin cezasız kalmasının sembolü haline geliyor. Campo Algodonero'da bulunan kadın cesetleri, kitlesel protestoları ve anıtların dikilmesini tetikliyor. Bu anıtlar, hatırlama figürleri olarak kadın cinayetlerine karşı mücadelenin sürekliliğini simgeliyor, devletin ihmali ve yozlaşmasıyla yüzleşme sağlıyor. Leiton'un heykeli ve haç kampanyası, toplumsal cinsiyete dayalı şiddete karşı farkındalık yaratmayı ve toplumu adalet arayışında birleştirmeyi amaçlıyor. Bu anıtlar, kadın cinayetlerinin unutulmaması ve adalet talebinin sürmesi için hatırlama figürleri olarak iş görüyor.

W. Benjamin (1936), Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı, (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*) adlı eserinde, sanatın toplumsal işlevini ve estetikleşen politik söylemlerle olan ilişkisini inceler. Ona göre, sanatın tekrarlanabilir hale gelmesi, estetik deneyimi kitlelerle buluşturarak toplumsal bilinç oluşturabilir. Ancak aynı zamanda, sanatın propaganda amaçlı kullanılarak iktidar tarafından manipüle edilebileceğini de vurgular.

Shibboleth, Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo'nun 2007 yılında Tate Modern'e yerleştirdiği geçici bir sanat enstalasyonudur. Eser, zeminde 167 metre uzunluğunda, kıvrımlı bir çatlak şeklindedir. Salcedo'nun Shibboleth eseri, bastırılan bir hafızayı görünür kılma çabası olarak okunabilir. Tate Modern'in Turbine Hall'unda sergilenen bu eser, galeri zemininde uzanan 167 metre uzunluğunda derin bir yarıktan oluşur. Yüzeyden farklı olarak, bu yarık yerde fiziksel bir kopuşu temsil ederken, aslında *“tarih boyunca süregelen ırkçılık, göçmen karşıtlığı ve sömürgecilik mirasını simgeleyen metaforik bir çatlak, bir kırılma olarak tasarlanmıştır”* (Salcedo, 2007). Eser, hafızanın mekansal bir temsilini sunarak, geçmişin görülebilen izlerini fiziksel bir gerçekliğe dönüştürüyor.

“Kimlik, büyük ölçüde hafıza ile şekillenir ve ulusal ya da etnik kimliklerin inşasında belirli anlatıların öne çıkması ve diğerlerinin bastırılması söz konusudur” (Nora, 1989). Salcedo'nun eseri, göçmenlerin ve sömürge sonrasında toplumun maruz kaldığı dışlanmayı temsil eden bir kimlik çatışmasını yansıtır. “Shibboleth” terimi, kelimenin tam anlamıyla bir topluluğa ait olup olmadığını belirlemek için kullanılan bir dilsel sınavdır. Tarih boyunca, belirli bir şekilde doğru telaffuz edilemeyenler dışlanmış veya öldürülmüştür. Salcedo, bu oluşumsal yarıkla somutlaştırarak, Batı'nın sömürgeciliğinin ardından geçmişte varlığını sürdürdüğü ayrımcılık politikalarını eleştirir. Burada sanat, kimlik politikalarının eleştirel bir sorgulayıcısı olarak devreye girer. Bellek, sadece geçmişini anımsamak değil, aynı zamanda bugünün kimliğinin mücadelesine yön veren bir araçtır. Shibboleth, fiziksel bir yarık boyunca toplumsal bölünmeleri ve Batı'nın “öteki” olarak gördüğü gruplara karşı kurulmuş tahakkümü somutlaştırır.

Berlin'deki “Boş Kütüphane” (1995) anıtı, Nazi rejimi sırasında yasaklanan ve yakılan kitaplar simgeleyen bir hafıza mekanıdır. Kamusal alandaki bu sanat eseri, yalnızca geçmişini anımsatmakla kalmaz, aynı zamanda geleceğe yönelik bir gösterme işlevi de görmektedir.

Her Cumartesi, Galatasaray meydanında toplanarak gözaltında kaybedilen yakınlarının akıbetini soran Cumartesi Anneleri, hafızanın sadece bireysel bir süreç olmadığını,

toplumsal olarak inşa edildiğini ve sürdürüldüğünü gösteriyorlar.

Resmi ideolojilerin sakladığı, unutturmak istediği, görmezden geldiği olayları ortaya çıkarmanın bir yolu da hatırlama figürleri oluşturmaktır. Assman kültürel bellek kitabında hatırlama figürleri kavramına yer vermektedir. “Düşünce ne kadar soyut bir eylem ise, hatırlama o kadar somuttur. Düşünceler belleğin bir parçası olmadan önce algılama aşaması yaşanır. Bu işlem, kavram ile görüntünün, ayrılması imkânsız biçimde birbirinin içinde erimesi ile gerçekleşir. *“Bir gerçeğin toplumun belleğinde yer etmesi için belli bir kişi, yer ya da olay biçiminde yaşanması gereklidir. Öte yandan, bir olayın toplumun belleğinde kalabilmesi için anlamlı bir gerçekle zenginleşmesi gerekir. Her kişilik, her tarihi olay belleğe bir kavram, bir sembol aktarır; kavramlar toplumsal düşünce sisteminin unsuru haline gelir. Kavramlar ve deneyimler arasındaki bu paslaşmadan “hatırlama figürleri” olarak adlandırdığımız olgu doğar”* (Assmann, 2015: 46). Rancière'e göre “duyusalın paylaşımı”, toplumda neyin görülüp duyulabileceğini, neyin temsil edilmeye değer olduğunu ve hangi anlatıların geçerli kabul edildiğini belirleyen estetik-politik bir çerçevedir (Rancière, 2020). *“Sanat, bu çerçevenin sınırlarını zorlayarak, hâkim anlatıların dışında kalan veya bastırılan toplumsal hafıza unsurlarını açığa çıkarabilir. Örneğin, resmi tarih yazımında yer almayan bir topluluğun deneyimleri, sanat aracılığıyla görünür hale getirildiğinde, bu durum sadece hafızaya katkı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda hafızanın kimin için ve nasıl üretildiğini yeniden tanımlar”* (Rancière, 2019).

20. Yüzyılın ilk yarısında yaşanan Yahudi soykırımı, hatırlama figürleriyle, sanatsal üretimlerle yeni düşüncülerin ve tartışmaların önünü açmıştır. *“Bireysel hafıza tamamen izole ve kapalı değildir. Bir insan kendi geçmişini hatırlamak için diğerlerinin hatıralarına başvurmaya sıkça ihtiyaç duyar. Kendisinin dışında var olan ve toplum tarafından onanmış referans noktalarına geri gider”* (Halbwachs, 2017: 46).

Yaşanan zulümleri unutturma eğilimi, geçmişle yüzleşmenin önünü kapatmak için iktidarlar tarafından politik bir tavır olarak benimsenmiştir. Unutturmaya karşı kurulan birçok sivil toplum örgütü, dernek ve inisiyatifler vardır. Bunlardan biri olan “hafıza kaydı inisiyatifi” kendisini şöyle ifade ediyor; *“Toplumsal bellek, geçmişle hesaplaşma, tarihle yüzleşme, diyalog, uzlaşma, iyileşme ve toplumsal barış konusunda adım atmak isteyen insanların başlattığı bir açık platform. Görmezden gelmek istemeyen, umursayan herkesin alanı. Açık ve güvenilir bilginin herkese “dokunacağını”, sağa sola dağılmış küçük parçaları bir araya getirmenin, bütünün resmiyle yüzleşmek konusunda cesaret verebileceğine inananların işi. Bilgiye sahip olan ve onu yoğurup sanatsal, kurgusal veya belgesel bir iletişim aracı haline getirecek herkesle beraber içerik oluşturma derdinde olan bir çalışma grubu”* (<http://www.hafizakaydi.org>).

Adorno'nun sanatın eleştirel bilinç oluşturmadaki rolüne dair düşünceleri, onun “kültür endüstrisi” kavramıyla da doğrudan ilişkilidir. Horkheimer ile birlikte kaleme aldığı Dialectic of Enlightenment (1944/2002) adlı eserinde, sanatın iki farklı işlevi olduğunu öne sürer: *“Bir yanda, kapitalist üretim ilişkileri içinde sanat, metalaşarak “kültür endüstrisinin” bir parçası haline gelir ve bireyleri edilgen tüketicilere dönüştürür; diğer yanda, eleştirel ve özerk sanat biçimleri, bireyleri sistemin baskıcı yönlerini fark etmeye teşvik eden bir direniş alanı yaratabilir”* (Adorno & Horkheimer, 2010).

İki büyük dünya savaşından sonra özellikle 1960 sonrası sanat bir dışavurum alanı olarak birçok farklı eyleme biçimi ile kendini yeniden kurdu. *“Sanat sadece estetik bir form değil, yaşanan felaketlerin, toplumsal sorunların dokümanları, arşivleri olarak hatırlama figürleri oluşturarak toplumsal hafızaya katkı sağlıyor”*. (Bozdağ: 2020)

Toplumsal bellekte hatırlamayı sağlayacak fügürlere ihtiyaç vardır. *“Hatırlama figürleri aynı zamanda modeller, örnekler, bir çeşit öğretici parçalarıdır”* (Assmann, 2015: 48). Tarih boyunca toplumsal belleğin oluşumuna ve canlı kalmasına katkı sunan sanat nesnelere rastlanır. Kent meydanına dikilen bir heykel, Birleşmiş Milletler binasına asılan bir resim ya da başka pek çok sanat nesnesi bu hafızayı diri tutar. *“Toplumsal bellek hem geriye hem ileriye doğru iki yönde işler. Bellek sadece geçmişti kurgulamakla kalmaz, aynı zamanda şimdi ve geleceğin deneyimlerini de organize eder”* (Assmann, 2015: 50)

“Ortak yaşanmış geçmişler, birlikte yaşayanların belleklerinde benzer izler bırakır. Geçmişe yönelik ortak hatırlamalar, yaratılan semboller ve onlara yüklenen anlamlar süreçte kendisini ortak bazı amaçların tanımlanmasını ifade eder ve toplumda ortak bir iletişim ağı yaratır” (Akçam, 2003:53).

Bir sanat nesnesi toplumsal bellek için ‘hafıza tetikleyicisi’ dir. Al yazma Anadolu kadınıni temsil eden günlük kullanım nesnesinden farklı olarak sanat yapıtında kendi anlam ve kavrayışını aşan, olgusal düşünce zemininde evrenselleşen politik bir hatırlama figürüdür. Bazı sanat yapıtları iktidarın unutturmaya çalıştığını, görmezden geldiğini gündeme getirerek, gizlenenin, üstü örtülenin perdelerini açarak zihinlerde bir sıçrama yaratma imkânını sağlar. Bilincin gelişimini, insan düşüncesinin devamlılığını sağlayan öncül; kültür sanatın kendisidir.

Lucy Lippard, feminist sanatın toplumsal hafızaya katkısını incelerken, özellikle sanatın “anlatılmayan hikâyeleri” nasıl açığa çıkardığına vurgu yapar. Cinsel şiddet, aile içi şiddet ve kadın cinayetleri gibi konular, feminist sanatçılar tarafından farklı medya araçları kullanılarak işlenmiş ve böylece bu travmatik deneyimler kolektif hafızaya dahil edilmiştir. *“Sanatçılar, bireysel travmaları kamusal alana taşıyarak, bu olayların unutulmasını ve toplumsal yapılar içinde normalleştirilmesini engellemeye çalışırlar”* (Lippard, 1990).

3. Sonuç

Meriç Hızal kadın sanatçı olarak tanıklık ettiği toplumsal acıyı kişisel belleğinden toplumsal belleğe aktarmış, toplumsal bir yaranın iyileşmesi için, çözümü yüzleşmede bulmuş ve bu travmatik sorunun farkındalık oluşturması için sanatsal bir öneri sunmuştur. Can yakan bir sorunu estetize ederek kavramsal bir sanat formu üzerinden sorgulanmasını sağlamıştır. Bu anıt heykel formu olarak sanat yapıtının karakterini taşımaktadır. Bu anıt, formu, rengi, etrafına yaydığı etkileme gücüyle estetik algı oluşturmada son derece başarılı iken sunduğu kavramsal içeriği ile de son derece politiktir. Toplumsal bir sorun ile yüzleşme ve sorgulama yapmak üzere bakanın zihninde yeni pencereler açmaktadır. Biçim ve kavramın sürekli birbirine dönüştüğü akış içinde yaşamın sanatla, sanatın yaşamla beslenmesine, zenginleşmesine olanak vermektedir.

Alyazma anıtı kavramsal olarak ele alındığında durağan değil zihinsel bir akışın duygusunu veriyor. Toplumsal bir yaranın ifadesi, hatırlanması, unutulmaması olarak ele alındığında eleştirel bir yerde duruyor. Meriç Hızal'ın, çoğu heykelinde olduğu gibi bu heykel de dekoratif bir öge olmanın sınırlarını aşan, içine girilebilen, deneyimlenebilen bir etkilenme alanı olarak orada duruyor. Sanatçı tasarladığı algıyı yaratmıştır, ziyaretçiler anıtın içine girince yüzleşme yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Meriç Hızal bu heykeliyle, kavramsal olanın eylemsel olan ile buluşmasına imkân sağlamıştır.

Alyazma anıtına, simgesel bir anlamlar bütünü olarak bakılabilir. İçine girilebilen anıtta hissedilen duygular irite edicidir. Anıtın çevresiyle kurduğu ilişki; sınırları ortadan kaldıran, sanat ile hayatı birleştiren, sanattan hayata, hayattan sanata geçişliliğin bir örneğidir.

Resmi ideolojinin, iktidarların unutturma politikalarına karşı toplumsal hafızayı diri tutmak için sanat yapıtları önemlidir. Sanat nesnesi toplumsal bellek için ‘hafıza tetikleyicisi’ dir. Alyazma anıtı, sadece şiddete uğrayan bir kadının trajedisini anlatmaz, bireye ait bir olayın topluma ait bir olguya dönüştüğü yerde, şiddete uğrayan bütün kadınları temsil eder.

Zaman-mekân-bellek ilişkisi koparıldığında yabancılaşma başlar, insan anlamsız bir yerde kendini kaybolmuş hisseder. Bireysel ve toplumsal kimlik arayışında popüler kültürün kaygan zemininde güvenli bir liman aramak, hızla akıp giden imgeler arasında kaybolmamak için tutunacağı değerlere ihtiyaç duyar. Modernitenin yarattığı yabancılaşmaya karşı, yeni düşünüş ve duyuş biçimleri bularak rahatlamak ister. Duygu ve düşünce aktarımının alanı olarak sanata başvurur. Söylenemeyenler, örtük olanlar, bir nesnede temsil edildiği zaman hatırlamayı, saklamayı, muhafaza etmeyi baki kılar. Bazen bir sanat yapıtında, bir hatırlama figüründe kamusal bilinç ortaya çıkar. Hatırlama figürü olarak sanat nesnesi geçmişten şimdiye, şimdiden geleceğe bellek aktarımında, travmatik olaylarla yüzleşilmesi gelecekte yaşanabilecek benzer acı deneyimlerin önüne geçilebilmesi bakımından önem taşımaktadır.

“Alyazma anıtı, kadınlara yönelik cinayetlerin sorularını ve cevaplarını içinde taşıyan bellek olarak orada durmaktadır, toplumsal cinsiyetle yüzleşmek için yürütülen mücadelenin bir temsili olarak, hakikati ortaya çıkarmanın, kadınların yaşam hakkı savunusunun, adaletin yerine gelmesi için verilen mücadelenin kamusal alanda karşılığı olarak orada durmaktadır. Kadın cinayetlerinde yakınlarını kaybedenlerin hukuk mücadelesinde sivil toplum kuruluşları ve inisiyatifler için direnmenin ve umudun sembolü olarak orada durmaktadır. Toplumsal bir acıya son verilmesi için bir kadın sanatçının ürettiği etik-estetik bir yapıt olarak orada durmaktadır. “Alyazma anıtı hatırlama figürü olarak bellek yitimine karşılık toplumsal hafızanın karanlık dehlizine sızan bir ışık olarak orada durmaktadır” (Bozdağ; 2020).

KAYNAKÇA

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2010). Aydınlanmanın Diyalektiği (N. Üner, Çev.). Kalcı Yayınları.

Akçam, T. (2003). Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler, Modern Türkiye’de Siyasi

Düşünce (Cilt 4). İletişim Yayınları.

Assmann, J. (2015). Kültürel Bellek (A. Tekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Benjamin, W. (2023). Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı (Orijinal eser 1936 yılında yayımlanmıştır). Can Yayınları.

Bonilla, R., & Pedroza, J. R. (Yönetmenler). (2009). La Carta [Film]. IMCINE-Huapanguero Volador Films. <http://www.cultureunplugged.com/play/2859/La-Carta> (Erişim tarihi: 15.05.2025).

Bourdieu, P. (1993). Kültürel Üretim Alanı: Sanat ve Edebiyat Üzerine Denemeler. Columbia Üniversitesi Yayınları.

Bozdağ, L. (2020). Toplumsal Hafızanın Karanlık Dehlizine Sızan Işık: “Alyazma Anıtı”. 2. Uluslararası Küresel Dünyada Kadın ve Siyaset Kongresi, Toplum ve Politika Serisi (8). Transnational Press London. ISBN: 978-1-80135-063-1 (baskı), 978-1-80135-064-8 (dijital).

Fregoso, R. L. (2013). For the women of Ciudad Juárez. The Feminist Wire. <http://thefeministwire.com/2012/12/for-the-women-of-ciudad-juarez> (Erişim Tarihi: 15.05.2025)

Halbwachs, M. (2017). Kolektif Hafıza (B. Barış, Çev.). Heretik Yayınları.

Huyssen, A. (2003). Günümüz Geçmişleri: Kentsel Palimpsestler ve Hafızanın Politikaları. Stanford Üniversitesi Yayınları.

Lippard, L. (1990). Karışık nimetler: Çok kültürlü Amerika’da Yeni Sanat. Pantheon.

Nora, P. (1989). Bellek ve tarih arasında: Les lieux de mémoire. Representations, 26, 7–24.

Hafıza Kaydı. (2021, Ocak 30). <http://www.hafizakaydi.org> (Erişim tarihi: 30.01.2021)

Ranci  re, J. (2020). Dissensus: Siyaset ve Estetik Üzerine. Ayrıntı Yayınları

Ranci  re, J. (2019). Aisthesis: Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler. Monokol Yayınları.

Salcedo, D. (2007). Shibboleth ve Belleğin Politikaları. Tate Belgeleri, 23.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Meriç Hızal Alyazma Anıtı Önünde, Antalya, Muratpaşa, Palmiye Parkı, 2012 (Meriç Hızal Arşivi)

Görsel 2: Alyazma Anıtı, detay, Antalya, Muratpaşa, Palmiye Parkı, 2012 (Meriç Hızal Arşivi)

Görsel 3: Alyazma Anıtı, Antalya-Muratpaşa- Palmiye Park h:5.20m, 2012ma (Meriç Hızal Arşivi)

Görsel 4: Alyazma Anıtı İçi, detay, Antalya, Muratpaşa, Palmiye Parkı, 2012 (Meriç Hızal Arşivi)

Görsel 5: Alyazma Anıtı detay, Antalya-Muratpaşa- Palmiye Park h: 5.20 m (Meriç Hızal Arşivi)

Görsel 6: Meksika Ciudad Juárez'deki Pembe Haçlar
<https://thefeministwire.com/2012/12/for-the-women-of-ciudad-juarez/> / Erişim Tarihi: 15.05.2025

Görsel 7: Verónica Leiton, Flor de Arena, Campo Algodonero Anıt Parkı, Ciudad Juárez, Meksika 2012. Veronica Leiton, Kum Çiçeği / Flor de Arena, 2012, <https://thefeministwire.com/wp-content/uploads/2012/11/138.jpg>, / Erişim Tarihi: 15.05.2025.

BASTIRILMIŞ BELLEK VE ORTAYA ÇIKAN SICAK GERÇEKLER: KAYGI (INFLAME, 2017)

*REPRESSED MEMORY AND EMERGING HARSH REALITIES:
INFLAME (KAYGI, 2017)*

Edip Cevahir Moroğlu, Doktora Öğrencisi

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

e-mail: edipcevahirmoroglu@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3777-5021

Özet

Bu çalışmada, bellek ve toplumsal travma kavramlarının sinemadaki yansımaları incelenmiş, özellikle Ceylan Özgün Özçelik'in Kaygı (Inflame, 2017) filmi üzerinden bireysel ve toplumsal belleğin baskılanması, unutturulması ve hatırlanması süreçleri filmde kullanılan ev, kentsel dönüşüm sahaları gibi mekanların ve hissedilen fiziksel duyuların aracılığıyla ele alınmıştır. Bu doğrultuda amaçlanan, geçmişte yaşanmış travmatik olayların birey ve toplum üzerindeki etkilerinin, sinema aracılığıyla nasıl görünür hale getirilebileceğinin ortaya çıkarılmasıdır. Bu amaç izleğinde, bellek kavramının felsefi ve sosyolojik boyutları Platon, Aristoteles, Halbwachs ve Benjamin gibi düşünürlerin görüşleri ile beraber ele alınarak bununla birlikte bellek mekanları ve duyuların bellek ve travma arasındaki ilişkisine değinilmiştir. Söz konusu bu eğilimle sinemanın bu olguları nasıl işlediğiyle ilgili daha derin bir anlayış oluşturmak hedeflemiştir. Filmin karakter analizleri, mekan kullanımı ve anlatı yapıları, unutturma ve hatırlama süreçleri bağlamında değerlendirilmiştir. Çalışmada, başkarakter Hasret'in hikayesi, toplumsal hafızanın birey üzerindeki etkilerini anlamak için bir araç olarak kullanılmıştır. Hasret'in belleği, geçmişte yaşanan Sivas Katliamı gibi bir toplumsal travmanın izlerini taşımakta olup bu travmanın bastırılması, birey belleğinin şekillendirilmesi yoluyla ele alınmıştır. Film, bireylerin hatırlama süreçlerinin nasıl engellendiğini ve hatırlama eyleminin bir mücadele biçimi olduğunu vurgulamaktadır. Hasret'in iş ve yaşam alanındaki kısıtlamalar, toplumsal belleğin manipüle edilmesiyle ilişkili olarak ele alınırken, karakterin geçmişe dair sorular sorması ve hatırlama çabaları, bireysel bir kurtuluşun ötesinde toplumsal bir farkındalık yaratmaya işaret etmektedir. Filmin, bireysel hikayenin içine yerleştirilen toplumsal meselelerle, geçmişin travmalarını gün yüzüne çıkararak seyirciyi yüzleşmeye davet ettiği vurgusu yapılmıştır. Çalışmanın bulguları; sinemanın yalnızca sanatsal bir araç değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın yeniden inşasında güçlü bir yöntem olduğunu göstermektedir. Sinemanın, toplumsal travmaların ifşa edilmesi, geçmişte yaşanan acıların hatırlanması ve daha geniş bir toplumsal farkındalık yaratılması için önemli bir araç olduğu ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Kaygı filmi, geçmişteki travmaların toplumsal bellekteki yeri, bu travmaların birey üzerindeki uzun süreli etkileri ve bu travmaların unutturulma çabalarına karşı verilen mücadelenin simgesel bir anlatısı olarak işlenmiş, bu bağlamda, benzer çalışmalarda farklı kültürel ve tarihsel bağlamların ele alınması önerilerek, sinemanın toplumsal sorunları tartışan bir platform olarak değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Bellek ve sinemanın kesişiminde yapılan bu çalışma, hatırlama

ve unutturma kavramlarının birey ve toplum üzerindeki etkileriyle mekanın ve duyuların bu süreçte nasıl bir rol oynadığının anlaşılması adına katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Anahtar Sözcükler: Bellek, Unutma, Hatırlama, Toplumsal Travma, Kaygı

ABSTRACT

In this study, the reflections of memory and social trauma concepts in cinema are examined, focusing particularly on the film Kaygı (Inflame, 2017) by Ceylan Özgün Özçelik. The processes of repression, erasure, and recollection of individual and collective memory are analyzed through the use of spaces such as homes and urban transformation areas, as well as the physical sensations evoked in the film. The aim is to reveal how the impact of traumatic events from the past on individuals and society can be made visible through cinema. To this end, the study explores the philosophical and sociological dimensions of the concept of memory through the perspectives of thinkers such as Plato, Aristotle, Halbwachs, and Benjamin. Additionally, it examines the relationship between memory, memory spaces, and senses with trauma. With this approach, the study seeks to deepen the understanding of how cinema addresses these phenomena. The analysis includes character development, the use of space, and narrative structures in the context of forgetting and remembering processes. The story of the protagonist, Hasret, is used as a tool to understand the effects of collective memory on the individual. Hasret's memory carries traces of a social trauma, such as the Sivas Massacre, and this trauma is addressed through its repression and the shaping of individual memory. The film emphasizes how individuals' remembering processes are hindered and frames the act of remembering as a form of resistance. The restrictions in Hasret's work and living spaces are analyzed in connection with the manipulation of collective memory, while her questioning of the past and efforts to remember signify the creation of societal awareness beyond individual salvation. The film is highlighted as an invitation for the audience to confront past traumas through its integration of social issues into the individual story. The findings of the study demonstrate that cinema is not only an artistic medium but also a powerful tool for reconstructing social memory. It argues that cinema plays a significant role in exposing social traumas, remembering past sufferings, and fostering broader social awareness. The film Kaygı is presented as a symbolic narrative of the place of past traumas in collective memory, their long-term effects on individuals, and the struggle against efforts to erase these traumas. The study suggests that future works address different cultural and historical contexts to evaluate cinema as a platform for discussing social issues. Situated at the intersection of memory and cinema, this study aims to contribute to the understanding of the effects of remembering and forgetting on individuals and society and the role of space and senses in these processes.

Keywords: Memory, Forgetting, Remembering, Social Trauma, Inflame

1. Giriş

Fernando Solanas ve Octavio Gettino 1968 yılında hayata geçirdikleri Kızgın Fırınların Saati adlı filmlerinden yola çıkarak kaleme aldıkları Üçüncü Bir Sinemaya Doğru (1969) adlı manifestolarında belki de o zamana kadar sinema üzerine yapılmış en radikal tanımlamalardan birini gerçekleştirirler. İkili *“Kamera tükenmez bir kamulaştırıcı imge-silahtır; gösterici saniyede 24 kare çekeabilen bir silahtır.”* (Solanas ve Gettino, 2008, s.165.) sözlerini sarf ederek sinemanın aslında toplumsal yaşantıya dair neleri gerçekleştirebileceğini ortaya koymuşlardır. İkilinin manifestosunun üzerinden 50 yılı aşkın bir zaman geçti. Ortaya attıkları kuram çokça tartışıldı üzerine kitaplar ve makaleler yazıldı. Paul Willemen'dan Teshome Gabriel'e kadar birçok isim Üçüncü Sinema olarak adlandırılan film türünün üzerine çeşitli kıyafetler giydirmeyi denedi bazıları ise onu anlamaya ve günümüze uyarlamaya çalıştı. Mike Wayne ve Julianne Burton gibi isimler çeşitli kuramlar ve yöntemlerle ilişkilendirerek birtakım sonuçlar çıkarmaya çalıştı. Göstergebilim, anlatı yapısı gibi birçok yönden ilişkilendirildi. Peki geçtiğimiz 50 yılda ne oldu? Üçüncü Sinema olarak değerlendirebileceğimiz herhangi bir film devrime veya toplumsal mücadelelere katkı mı yaptı? Ya da kitleleri sokağa döküp, geniş eylemlilikleri mi hayata geçirdi? Dikkatlice bakıldığında bu soruların cevabı ne yazık ki hayır olacaktır. Ancak burada bir nokta var ki gözden kaçırılmaması gerekir. Bu noktayı da Walter Benjamin'den dinlemek gerek. Walter Benjamin'e (2002) göre; sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren yapıtın biricikliğidir. Gelenek sarsıntısını ortaya çıkartan bu durum insanlığın yenilenişidir. Söz konusu bu süreçler kitle devinimleriyle bağlantılıdır ve buradaki en güçlü araç da sinemadır. Sinemayla güzellik kültürü tahtından indirilir ve sanat sanat içindir anlayışı terk edilebilir. Sanat yapıtı sinema aracılığıyla kutsal törenlerin bir ögesi olmaktan kurtarılır ve özgürleştirilir. Böylece toplumsal bir işlev ortaya çıkar (Benjamin, 2002, s.55-59). Walter Benjamin'in de parmak bastığı gibi sinema sanat yapıtının üstündeki seçkinci ağırlığı atar. Belki Solanas ve Gettino'nun tezahür ettiği gibi kendini özgürleştirdiği kadar toplumu özgürleştiremedi. Ancak geçmişin mücadelelerini, acılarını, ve saklanan, bastırılan gerçekliğini gün yüzüne çıkardığını herhalde kimse inkar edemez. İnsanların bilinçlenmelerini sağlaması ve tavır takınmalarına sebebiyet vermesi de olası sonuçlar arasında gözükmekte. Rahatsızlık yaratmak da bir seçenektir hatta. Aynısını Ken Loach da dile getirir: *“Yapabileceğimiz en iyi şey insanları bir soruyla baş başa bırakmak ya da onlarda bir tür rahatsızlık yaratmak...”*. *Carla'nın Şarkısı* filmini izleyen herkes bu dünyadaki sömürü düzeninden rahatsız olur ve sömürgecilerden iliklerine kadar nefret eder. Sinema bunu sağlayabilir.

Peki ya geçmiş? Bastırılan, unutturulan ve normalleştirilen onca acı, olaylar ve gerçeklik? Sinema bu konuda ne yapabilir? Özellikle bizimki gibi Maraş'tan Sivas'a geçmiş travmalarla ve çalkantılı olaylarla dolu olan bir ülkenin geçmişi için sinema nasıl konumlanabilir? Bu konuda da “Mükemmel Olmayan Sinema” manifestosunu kaleme alan Julio Garcia Espinoza'nın söyleyecekleri var. Julio Garcia Espinoza'ya (2003) göre; mükemmel olmayan sinema sanatı acı çekenlerde ve bu acıyla mücadele edenlerde arayan kanıt ve bilgilerle mücadele edenlere silah görevi gören ifşa edici bir sinemadır. Durumların suçlularını ve sebeplerini ele alır (Espinoza, 2003, s.100-105) Mükemmel olmayan ama ifşacı bir sinema, bizimki gibi tarihi olan ülkeler için gayet kullanışlı gözüküyor.

Tüm bunların ışığında şu soruyu vurgulama ihtiyacı ortaya çıkıyor. **“Sinema gerçeğe nasıl hizmet eder?”** Göstererek, ifşa ederek, suçluları ele alarak ya da küçük bir bireysel hikayenin içine büyük toplumsal bir meseleyi yerleştirerek. Nasıl yaparsa yapsın sinema bunu yaparken birtakım enstrümanlara ihtiyaç duyuyor. Geçmişin gerçekliğinin aktarılması fikri şüphesiz ki bellek, unutma ve hatırlama gibi olguları karşımıza getiriyor. Özellikle 90'ların sonundan itibaren sinemamız ifşacı tavrını sıklıkla gösteriyor. Yeşim Ustaoglu, Özcan Alper gibi yönetmenler bu ülkenin toplumsal sorunlarını gerek geçmişten gerekse günümüzden işleyen filmler yaptılar. *Gelecek Uzun Sürer* filmindeki annelerin hesap sorucu yakarışları izleyenlerin birçoğunun hala aklındadır şüphesiz.

Bellek kavramı burada çok önemli toplumsal bir göreve denk düşüyor. Geçmişin geleceğe aktarılması, yaşanan olayların bastırılıp unutturulmaya çalışılması gibi eğilimlere karşı bellek ve taşıdığı izlerin sinemayla gün yüzüne çıkarılması Solanas ve Gettino'nun hayal ettiği sinemanın bir yansıması olarak da görülebilir. Bu bağlamda sinemamızın son on yılda ortaya çıkardığı filmlerden biri olan Kaygı (2017) söz konusu bu işlevin vücut bulduğu örneklerden biri olarak da karşımızda uzanıyor.

2. Kavram Olarak Belleğe Bakış

Bellek kavramı unutuş ve hatırlama ile birlikte ilişkilendirilerek ele alınmış, Antik Yunan'dan beri işleyişi ve doğası hakkında düşünceler üretilmiştir. Bilgi, anı ve kimlik gibi unsurların da bellekte muhafaza edildiği belirtilebilir. Julia Shaw (2017) bu anıların kimliklerimizin temel yapıtaşı olduğunu ve hem geçmişini hem de geleceği şekillendirebileceğini belirtir (s.9). Bellek hem geçmişini ortaya çıkarabilir hem de geleceğe dair tahminlerde rol oynayabilir. Bununla beraber üretimi yaşayan toplumlar tarafından yapılan bellek canlı bir özellik taşır. Hatırlama ve unutma gibi etkilere açık olan bu yapı, gelişmeye ve değişmeye elverişlidir. Bu yöntemle dinamik kılınan bellek nesiller arası aktarılabilir (Nora, 2006, s.19). Daha öncede belirttiğimiz gibi bu kavramlar Antik Yunan'dan beri üzerine çalışmalar yapılmış ve tartışıl原因mış kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Meselenin en temelinde ise Platon ve Aristoteles yatmaktadır.

Bu doğrultuda Platon'a göre insan belleği; zihnin rasyonel parçasının hakikat üzerine bilinçli bir şekilde düşünmesini sağlayan bir araç, anlamlı sorularla yanıtları bulmayı sağlayan diyalektik bir sanat olarak nitelendirilir. Öğrenme kavramına değinen Platon, bunun anımsama olduğunu söyler. Ona göre zihnimizde mevcut olan bilgiler, bilinç düzeyine çıkarılmalıdır. Ancak Platon bunlara ek olarak gerçek bilgi nesnelerinin formlar olduğunu, bu formların tekil ve somut şeylerden bağımsız olarak var olduğunu belirtir. Bilinen, hatırlanan şeyler düşüncenin nesneleridir ve deneyimi hatırlamakla o deneyime sahip olmak aynı değildir. Bir diğer olgu ise Platon'un bellek içinde bulunan hakikate herkesin ulaşamayacağını söylemesidir. Bu doğrultuda Platon'a göre yalnızca felsefi düşünce biçimine yatkın insanlar bunu bulmaya elverişlidir. Diğer temel isim Aristoteles ise bilginin kaynağının duyulardan geliştiğini belirterek Platon'a kıyasla anımsama tekniklerine daha fazla önem vermektedir. Ona göre her şeyi hatırlarız ancak belirli bir anı hatırlamakla hatırlamaya eğilimli olmak arasında bir fark vardır. Bu eğilim bedensel bir duyudan kaynaklanmaktadır ve algılarımız üzerinde birtakım sonuçları oluşturur. Bu algıyı yaratmak için ise nesnelere ihtiyacımız vardır. Burada Aristoteles'e göre şeyleri imaj veya

görüntü biçeminde hatırlama, nedensellik çerçevesinde o şeylere gönderme yapar. Bu şeyler düşünmemizi kolaylaştıran araçlar olarak nitelendirilir. Aristoteles'in düşüncesine göre düşünce biçimleri zorunlu olarak görüntü kullanırlarken, duyularla algılanabilecek nesnelere ihtiyaç duymaktadırlar. Burada algı gerçekleştiğinde anımsamaya ve düşünmeye yönelik görüntü üreten bir mekanizma ortaya çıkar. Bu doğrultuda bellek nesneyi eskiden nasıl algılamış isek söz konusu algılama biçimiyle uyumlu biçimde geçmişten sahnelerle ev sahipliği yapar ve bu nesnelerin imajı şimdiki zaman boyutunda duyularımızla tekrardan açığa çıkarılır. Aristoteles bellekteki görüntüleri ruhun yüzeyinde bırakılmış bir fiziksel iz olarak nitelendirir. Ona göre bellek; sadece bir süreç olarak işlemez ve anımsama ne tek başına algılanmalıdır ne de tek başına bir kavramsallaştırmadır. Süreç zamanın akışı içerisinde ikisiyle de bağlantılı bir ruh haline denk düşer. Bu doğrultuda Aristoteles'e göre bellek geçmişle ilgilidir ve şimdiki zamanın belleği yoktur, sadece algılamayla ilgilidir. Bellek anı veya çağrışım söz konusu ise düşünce alanına ait olabilir. Aralarındaki yaklaşım farkı şu şekilde özetlenebilir; Platon dışarıdan yardım görmeyerek önceden edinilmiş bellek üzerinden diyalektik sorular sorar, Aristoteles için ise anımsama özerk ve bilinçli bir araştırma yani hatırlamak isteme eğilimine denk düşer. Aristoteles'in yaklaşımı bizlere toplumsal bir insan anlayışı penceresi açarak bellek üzerine düşünmeyi tarihe ve sosyolojiye yaklaştırır (aktaran Çağla, 2007, s.220-227).

Belleğin inşasına yönelik bir başka görüş ise Friedrich Nietzsche'ye aittir. Nietzsche bellek ve acı arasında bir ilişki kurar. Ona göre bellekte kan, şiddet ve gözyaşı bulunur. Bu olguların olduğu yerde ise mutlak bir kurban bulunabilir. Belleği acının canlı evi olarak nitelendiren Nietzsche burada kalanın yakılamayacağını ve söz konusu acının, şiddetin bir izi doğuracağını belirtir. Kaçıp kurtulmanın imkansız olduğu bu yer rahatsızlık ve huzursuzluğun mekanı olarak da betimlenir (aktaran Polat, 2007, s.77-78.) Maurice Halbwachs ise belleğin oluşması ve korunması için sosyal çevre faktörünü ortaya koyarak toplumsal bellek kavramını ortaya atar. Ona göre bellek, bireye ait olmasına rağmen toplum tarafından şekillendirilir ve sosyalizasyon sürecinde oluşur. Burada bir farkındalık şartı söz konusudur. Halbwachs bu doğrultuda sadece başkalarından öğrendiklerimizi hatırlamadığımızı, aynı zamanda onların anlattıklarını, anlamlı diye vurguladıklarını ve yansıttıklarını da hatırladığımızı da belirterek her şeyden önce başkaları tarafından sosyal açıdan belirlenmiş anlamları bağlamında algıladığımızın altını çizmektedir. Daha da ötesinde Halbwachs, bellek ve hatırlamanın öznesini toplum olarak işaret ederek grup belleği ve ulus belleği kavramlarını ortaya çıkarır. Ona göre bireysel bellek sosyal bir olgu olmakla beraber bireysel ve toplumsal bellek arasındaki farklar da unutulmamalıdır. Bu bağlamda Halbwachs bireysel olanın, çeşitli grupların ortak belleğinin mekanı olarak toplumsal bellekle kurulan benzersiz ilişki ve bu ilişkilerin her birinin kendine özgü olduğu olarak nitelendirir (aktaran Assmann, 2015, s.43-46). Bu isimlerin ötesinde bellek üzerine düşünmüş ve çalışmalar gerçekleştirmiş birçok isime rastlanabilir. Bunlardan Karl Marx belleği tarihsel olarak ele alırken belleği geride bırakmamız gerektiğini çünkü sosyal devrimin sadece geleceğe bakılarak gerçekleşebileceğini belirtmiştir. Henri Bergson ise alışkanlık belleği, saf bellek gibi kavramları ele almış ve zaman ifadesi bakımından değerlendirmiştir. Öznel, deneyim ve canlılık onun için önemlidir. Marcel Proust ise belleği istem dışı ve istemli bellek olarak görmüş, duyuların önemine dikkat çekmiştir. Ona göre istemli bellek mekanlara, insanlara ve olaylara dair bilinçli bir çaba harcanarak kazanılan hatıralar iken; istem dışı bellek ise geçmişin hatıralarını canlandıran dış çağrışımların oluşturduğu duyusal ve fiziksel bellektir. Walter Benjamin ise Marcel

Proust'un istemli ve istem dışı bellek kavramları üzerinde durarak istem dışı belleği zevk tecrübesi olarak tanımlarken; istemli belleği ise sıkıcı ve cansız biriktirme uygulaması olarak nitelendirir. Sigmund Freud ise daha önce yapılan bellek nitelendirmelerine ek olarak travma, unutma, bastırma, yer değiştirme, intihar, yas gibi kavramları bellekle ilişkilendirmiştir (aktaran Avcu, 2019, s.633-636). Görüldüğü üzere tarih boyunca bellekle ilgili çeşitli tanımlamalar yapılmış nasıl işlediğine, neleri gerçekleştirebildiğine dair birçok çıkarımda bulunulmuştur. Sinemadan edebiyata birçok alanda geçmişin aktarılması, toplumsal bilinçliliğin yeniden yaratılması hatta sorgulamaların gerçekleştirilmesi için sıklıkla kullanıldığını belirtmek yanlış olmaz. Bu doğrultuda belleğin yapılandırılması ve baskılandırılması gibi uygulamalar da egemenler tarafından çeşitli yollarla gerçekleştirilmiştir. Adına ister normalleştirme densin isterse unutturma densin bu eylemler yine bellek üzerinde gerçekleştirilmiş ve bireylerin tahakküm altında tutulmasını, ses çıkarmamasını sağlamak amacıyla yapılmıştır. İster bellek deyin, isterseniz toplumsal bellek ya da kolektif hafıza; kavramın adı ne olursa olsun unutma hatta unutturulma ve hatırlama eylemlerine sosyolojik olarak büyük bir görev düştüğü görülebilir. "Nasıl unuturuz? Hatırlamamıza ne yardımcı olur?" gibi soruların cevapları kritik önem arz etmektedir.

3. Tahakkümün Sonucu Olarak Unutma ve Bir Mücadele Biçimi Olarak Hatırlama

Bellek aracılığıyla kültürel kimliği, tarihi ve geçmişin yaşanmışlıklarını ve hatta acılarını taşıdığımız gerçeği gözle görülür bir biçimde açıktır. Geçmiş ister tanıdığı olunsun isterse o geçmişini yaşayan bir topluluğun ferdi olunsun elbet bir şekilde geleceğe yansır. Peki ya bu geçmiş öğrenilmemesi gereken ya da açığa çıkmaması gereken hakikatlerin, acıların ve suçların yaşandığı bir geçmişse, birey ve toplum kendi iradesi veya başkalarının zorlaması sonucunda söz konusu bu geçmişini belleğinde baskıladıysa? İşte burada devreye unutma ve hatırlama ya da anımsama kavramları devreye girer. Bu olgular bellek çalışmalarından ayrı düşünülemez. Beatriz Sarlo unutmanın irade dışı olduğunu belirterek bireyin kendi iradesiyle unutmanın mümkün olmayacağını dile getirir. Unutulmak istenenler istem dışı bir hatırlamaya da sebebiyet verir. Bu iki eylem birbirini ardıllayan olgulardır (aktaran Kılıç ve Akça, 2023, s.40). Julia Shaw (2017) da bu yönde bir yaklaşımla hatırlama ve unutma arasında her hatırlayışımızda aynı zamanda unuttuğumuz ve her unutmaya çalışışımızda hatırladığımızı belirtir. Ona geri her anı hatırlanmaya girildiğinde geri çağırılarak incelenir ve tekrardan depolanmak üzere yeniden yaratılır (s.85). Jan Assmann (2015) ise unutmanın çevre değişimiyle ilişkisine değinir. Ona göre yaşam koşulları ve sosyal ilişkilerin değişmesi unutmaya doğurur. Eski gerçeklikte var olan birisi, yeni gerçekliğin düzenine aykırı düşer; bu yüzden unutulur ve unutulması güdülenir. Assmann bunun doğal bir sonuç olduğunu belirtir (s.233-234). Paul Connerton ise unutmanın dışsal sebeplerine vurgu yaparak toplumsal düzenin ve yaratılan hegemonyanın dayatmalarının da unutmaya sebebiyet verdiğini belirtir. Ona göre bu tip düzenler bireyleri sisteme dahil etmek işlerlik kazandırmak için unutmaya dayatırlar (aktaran Kılıç ve Akça, 2023,s.40). Burada moderniteye ayrı parantez açmak gerekir, çünkü modernitenin getirdiği hız ve yenilik bireylerin ve grupların kimliğinden feragat etmelerini ve kendisine bağımlı hale gelmelerini sağlar. Bu bireyler ve gruplar; ayak uydurmak ve dışarıda kalmamak için unutmaya eğilim gösterirler. Kapitalizm, para ve yenilikler hızlı bir yaşamı beraberinde getirerek belleğin sürekli yenilenmesini

ve insanın sorgulamadan uzak yaşamasını sağlar. Bellekte yatan geçmiş olaylar ise bu sayede ya bastırılarak ya da çarpıtılarak unutturulur. John Urry; toplumsal düzenin unutmaya sebebiyet vermesinin kaçınılmaz olduğunu belirterek toplumun ve belleğin bu hususlar etrafında şekillendiğini belirtir (aktaran Kılıç ve Akça, 2023, s.41). Özetle unutmaya egemen güçlerin baskı aracıyla şekillendirdiği bir eylem olarak nitelendirilebilir. Bu güçler ve ilişkileri tahakkümlerini artırmak ve iktidarlarını sağlamlaştırmak amacıyla bellek ve toplum arasındaki nesiller arası geçmiş, tanıklık ve olguların aktarılmasını engellerler ve unutmaya zorlarlar. Burada mücadeleler çarpıtılır, mekanlar ya yok edilir ya da isimleri ve anlamları değiştirilerek tahrip edilir. Mekan bellek için önemlidir. Serdar Öztürk (2012) mekanın farklı disiplinlerde birçok boyuttan incelenebileceğini belirterek bir sosyoloğa göre mekanın toplum için ifade ettiği anlamlar olduğunu ve mekanın içinde üretilen ilişkilerin iktidar veya egemenler açısından sorun kaynağı olabileceğini belirterek bu yerlerin politik bir mücadele sitesi olduğunu söyler. Ona göre taraflı ve politik olan bu yerler mekan üzerinde ve mekan aracılığıyla yürütülen mücadeleyi anlamak için önem teşkil etmektedir (s.19-22). Bu yaklaşımdan sonra egemen güç ilişkilerinin mekanlar üzerinde niye bu kadar çok durduğunu, onları değiştirmek için neden bu kadar tahrip etmeye çalıştığını anlamak mümkündür. Mekan; itiraz edişleri, karşı gelişleri ve mücadeleleri taşıyabilir. Hatta geçmişi ve geçmişin mücadelelerinin, acılarının yer aldığı belleği de taşıyabilir. Bu yüzden unutturulmak istenen geçmişe mekan üzerinden de saldırılır. Bunlarla birlikte güç sahipleri topluma unutturmak için baskı, şiddet, korku ve medya gibi araçları da kullanır. Tek istedikleri kendi yarattıkları yapay gerçekliğin hakim kılınmasıdır. Dışsal unutmaya; genel olarak bu şekilde gerçekleştirilir. Amaç tahakküm altında, sorgulamayan ve harekete geçemeyen bireylerle uysal bir toplum yaratmaktır. Başka bir deyişle mekan var olan tahakküm ilişkilerini güçlendirebilirken bir yandan da bu ilişkileri tam tersine zayıflatabilir hatta ortadan kalkmasına yardımcı olabilir.

Peki ya hatırlama? Bastırılan ya da unutilan şeyleri nasıl hatırlarız? Hatırlama nasıl sağlanır veya nasıl bir eylemdir? Hatırlayarak mücadele edilebilir mi? Jan Assmann (2015) hatırlamanın somut bir eylem olduğunu belirterek kavram ile görüntünün birbirinin içinde erimesi ile gerçekleşeceğini dile getirir. Bir gerçeğin belleğe girebilmesinin ön koşulu gerçek bir kişi, yer ya da olay biçiminde yaşanmasına bağlıdır. Assmann burada “hatırlama figürleri” denilen olguların ortaya çıktığını ve bunların üç özellik üzerinden daha ayrıntılı karakterize edilebileceğini dile getirir. Bunlardan ilki “zaman ve mekana bağlılık” da söz konusu figürlerin belirli bir mekanda cisimleştirilmek ve zamanda güncelleştirilmek istedikleri vurgusu yapılır. Daha düz anlamla somut bir mekana ve zamana dayanmaktadırlar. Assmann'a göre ortak bellek bireylere somut bir dayanak noktası vererek ayrışma yaratmaktadır. Hatırlanan bu içeriklerin zamansallık kazanmaları eski zamanlarda yaşanmaları veya olağanüstü olaylarla bağlantılarıyla hatırlamanın periyodik ritmi vasıtasıyla gerçekleşir. Hatıraların dayanak noktalarından biri yaşanan mekandır. Türü ve yeri fark etmeksizin bu mekanlar o bölgenin mekânsal hatırlama çerçevesini oluşturmaktadır. Söz konusu bu mekanlara, şeyler dünyasına ait olanlar da dahildir. Bu maddi elementler benliğin taşıyıcısı ve destekleyicisidir. Buradaki süreklilik ve istikrar görüntüsü veren özel düzen sosyal olarak belirlenmektedir ve bunların hem değerleri hem de anlamları sosyal gerçekliklerdir. Jan Assmann burada her grubun kimliklerinin sembolü ve hatıralarının dayanak noktası olarak bu mekanları yaratmak ve garanti altına almak isteme eğilimleri olduğunu belirterek belleğin mekana ihtiyacı olduğunun altını çizmektedir. İkinci kategori olan “gruba bağlılık” kategorisinde ise

Assmann toplumsal belleğin onu taşıyanlarla birlikte varlık kazandığını ve gelişigüzel devredilemeyeceğini belirtir. Bu doğrultuda, ona göre toplumsal bellek yalnızca yaşayan bir gruba ilişkilendirilebilir. Yukarıda bahsedilen zaman ve mekan kavramları buradaki grubun iletişim biçimleri sonucudur. Söz konusu bu figürler grupların öz imgeleri ve hedefleri doğrultusunda yaşamöyküsü olarak ortaya çıkmaktadır. Bu öyküler aynı zamanda geçmişi yeniden üreterek toplulukların tavırlarını, varoluşlarını, özelliklerini ve zayıflıklarını aktarırlar. Bu gruplar geçmişini kendine özgüllüğü ve sürekliliği yönlerinden korurlar. Jans Assmann üçüncü kategori olarak da “tarihin yeniden kurulması” kategorisini gösterir. Ona göre toplumsal belleğin gruplara özgüllüğü ile yakından ilişkili bir başka özellik ise yeniden kurulabilmesidir. Bu doğrultuda Assmann hiçbir belleğin geçmişi olduğu korumasının mümkün olmadığını ve ondan geriye kalanın grupların her dönemde kendi bağlamına özgü olarak yeniden kurulmuş biçiminin olduğunu belirtir. Özetle Jan Assmann belleğin yeniden kurma işlemine dayandığını ve geçmişin bellekte olduğu gibi kalmadığını belirtir. Değişken ilişkiler ve ilerleyen şimdiki zamanın çerçevesinde devamlı olarak örüldüğünün altını çizer. Toplum sadece geçmişi o zamana değin etkili olmuş çeşitli gruplardan farklı biçimde ele almaktadır. Toplumsal belleğin hem geri hem ileri doğru çift yönlü işlemesi de bununla bağlantılıdır. Bellek hatırlama ile hem geçmiş kurgular hem de geleceğin deneyimlerini tasarlar (s.46-50). Yugin Teo ise (aktaran Avcu, 2019, s.643) hatırlamanın kolektif bakış açısı olduğunu belirterek bireylerin egemenlerin dayattığı çarpıtılmış gerçekleri kabul etmemekle ve sindirmemekle yükümlü oldukları kadar gerçekleri hatırlama sorumluluklarının da olduğunu dile getirir. Ona göre bireyler ifadeleri, sakladıkları görselleri ve materyalleri ve cesaretle tutumlarıyla geçmişin tüm gerçekliğini doğru bir biçimde belleklerinde yaşatmalıdırlar. Çünkü bireyler hem kendilerine hem de insanlığa hesap vermek ile yükümlüdürler. Unutmaya eylemi ya da hatırlamadaki isteksizlik bu hesaptan ya da başka bir şeylerden kaçışın sonucu olarak ortaya çıkabilir. Özetle; unutmaya ya da unutturma ne kadar tahakküm ve ilişkileriyle ilgili ise hatırlama veya anımsama denilen eylem de mücadele ve karşı koyuş ile ilgilidir. Aristoteles'ten Assman'a Halbwachs'den Shaw'a kadar fikirlerine başvurduğumuz birçok ismin çalışmalarından yola çıkılarak denilebilir ki bu eyleme duyular, mekanlar ya da iletişim gibi birçok olgu yardım edebilir. Hatırlamanın sağlanması için birtakım koşullar da bu doğrultuda gelişmektedir. Hatırlamaya ve sorgulamaya eğilimli olarak gerçekler ortaya çıkarılabilir. Bellek bu şekilde suç ve suçluyu ifşa etmenin alanına dönüştürülebilir. Bellekteki bu arayış ve eylem dışarı taşarak yayılma şansı bulur.

4. Bellek, Acı ve Sıcaklık: Kaygı

Ceylan Özgün Özçelik'in ilk uzun metrajlı bu filmi “Tek Tv” kanalında belgesel kurgucusu olarak çalışan Hasret'in unutturulmuş belleği üzerinden toplumsal hafızayı günümüzde karşılaşılan medyada tekelleşme, kentsel dönüşüm, kutuplaşma gibi olgularla birlikte ele alan bir film olarak karşımıza çıkıyor. Hasret, teyzesinden kalan kentsel dönüşüm bölgesinde bir evde yaşamaktadır ve iktidarın güdümündeki bir medya organında siyasetten ve politikadan uzakta belgesel kurgulayan edilgen bir karakterdir. Annesini ve babasını bir trafik kazasında kaybettiğini sanan Hasret, geçmişe dair sorgulamalarını ise çalıştığı medya organında belgesel kurgusundan haber kurgusuna verilmesiyle beraber psikolojik bir çöküntüyle paralel bir şekilde başlatır. Ailesinin ölümü üzerinden geçmişe dair sesler ve rüyalar aracılığıyla gerçeğin peşine düşen Hasret, aynı zamanda

unutturulan, hasıraltı edilmiş bir katliamın; Sivas katliamının da izlerini yavaş yavaş hissetmeye başlar. Masa başında kurgulanan gerçeklere ve baskılara dayanamayarak işinden ayrılan Hasret, kendini kentsel dönüşüme uğramak üzere olan evine kapatır. Film boyunca giderek sıcaklayan ve terleyen Hasret, geçmişin peşine düşerek o dönemim tanıklarını bulmaya çalışır, kayıtları tarar ve ulaştığı birkaç isimle görüşmek ister ama başarılı olamaz. Dışarıdaki dünya ise Hasret için fazla kurgulanmış ve baskı altındadır. Bunun için Hasret tekrar kendini eve kapatır ve geçmişin sanrılarını ve acılarını vücudunda hissetmeye başlar. Bu gibi şeylerin etkisiyle Hasret geçmişten anılarını görür, anne, baba ve teyzesini evin içinde hissetmeye başlar. İçine kapandığı evde ise geçmişin sıcaklığı günden güne artınca Hasret için o ev artık Madımak Oteli gibi içten içe yanan bir yere dönüşmüştür. Sıcaklığın artması ve hemen akabinde duvardaki tahtaların altında gizlenmiş yanan otel resmini görmesiyle Hasret geçmişi tüm çıplaklığıyla hatırlar. Bu hatırlama ile birlikte artık yanmak üzere olan güvenli alanından çıkması gereken Hasret kapıların kilitli olması nedeniyle çıkamaz, son çareyi ise pencereden atlamakta bulur. Evini sarmalayan bariyerlerin ötesine atlayan Hasret'in, bu hareket sonucu hem belleğini hem de özgürlüğünü baskılayan bariyerleri aşmasıyla, toplumsal hatırlamanın bir temsili olarak gerçeklere ulaşmış olarak film son bulur. Tüm bu hikayesiyle birlikte Kaygı filmi, hem geçmişte yaşanan bir katliamın travmatik etkilerini birey ve toplum üzerinde anlatıp hem de günümüz Türkiye'sinin tek tipleşen medyasını, dönüşüme uğratılarak devasa bir şantiyeye çevrilen sokaklarını ve baskıcı bir rejimin etkisiyle gerçeklerin nasıl yönetilip kutuplaşmanın sağlandığını ele alır. Filmin karakteri Hasret'in üzerinden kurulan bu hatırlama olgusunun hem geçmişle hesaplaşma ve sorgulama hem de günümüzü anlama ve anlamlandırma doğrultusunda yapılandırıldığı söylenebilir.

Filmde başta Hasret olmak üzere birçok kişinin belleği ve yaşadıkları dünyanın gerçekliği iktidar tarafından baskılanmış ve çarpıtılmıştır. Unutma burada devreye girer. Geçmişte birçok olay yaşanmıştır ancak kimse hatırlamaz. Ya konfor alanının dışına çıkmamak için ya da yaşanan acıların yarattığı tahribatın gün yüzüne çıkmaması için uyumluluk adına unutmuşlardır ya da güç sahipleri iktidarlarının devamlılığı adına baskı ve zor kullanarak unutma eyleminin gerçekleşmesini sağlamışlardır. Bu doğrultuda başta Hasret'in belleği olmak üzere film dünyasının içindeki büyük çoğunluğun bellekleri şekillendirilmiş ve çarpıtılmış belleklerdir. Öyle ki filmde her şey tek elden yönetilir. Farklılık ve çeşitliliğe izin verilmez, insanların sorgulama hakları neredeyse yok gibidir. Gazeteler bile aynı manşetle çıkar, eski ve anı dolu sokaklar kentsel dönüşüme uğrar. Bu gibi görüntülerle anlatıda gücü elinde tutanların her şeyi kendi istedikleri minvalde şekillendirdikleri belirtilebilir. Hatta öyle bir noktaya gelmiştir ki mahallelerin isimleri “Karamolla” gibi isimlerle değiştirilerek tahribatın gücü artırılır ve tahakküm güçlendirilir. Karakterimiz Hasret de böyle bir dünyada unutturulmuş, belleği herkes gibi biçimlendirilmiş bir kadındır. Unutma düzeyi o kadar yüksektir ki kendine verilen adın bile taşıdığı anlamı hatırlamaz. Kimliğine dair hiçbir ayrıntıya da yer verilmez. Alevi oluşunu hatırlamaz ya da unutmuştur. Kültürleri ne Hasret'in belleğinde ne de film düzleminde neredeyse yoktur, gömülmüştür. Babası ve annesinin ölümleri bile hafızasında yanlıştır. Tabi ki bunda hem iktidarın etkisi hem de yaşanan büyük travmanın getirdiği acıyı unutmak istemenin de etkisi olabilir. Ancak filmde bu olgu genellikle ilk nedene dayandırılır. Böyle bir dünyada Hasret de gerçeklerden uzak, unutmaya eğilimli bir halde belgesel kurgusu yapmaya devam eder. Edilgenliğe dair ilk kriz de bu doğrultuda çıkar. Çalıştığı kanalda belgesel kurgusundan birden alınıp haber kurgusuna verilmesiyle Hasret, gündelik hayatın

gerçekliği ile karşılaşır. Daha önce politik olarak ilgilenmediği meseleler ile karşı karşıya kalan Hasret, film anlatısında da konum değiştirir. Haber kurgusu yapmaya başlamasıyla beraber Hasret, adeta şekillendirilen bellekleri oluşturanlardan birine dönüşmüştür. Kurbandan faillığe doğru yavaş bir geçiştir burada söz konusu olan. Hasret adına filmdeki ilk kırılma da tam bu noktada gerçekleşir. Hasret masa başında kesilip kurgulanan haberlerle yeniden yaratılan gerçekliği eleştirmeye sorgulamaya başlar. Gerçekliğin böyle yaratıldığını fark eden Hasret bireysel olarak ilk mücadelesini tekrar belgesel kurgusuna geçme çabasıyla verir ancak başarılı olamayınca edilgen yapısına geri dönerek biraz daha çarpıtılmış haberleri kurgulamaya devam eder. Ancak artık gerçekliğiyle ilişkisi değişmiştir. Hatırlamayacak hale gelir ve bunu da gerçekleştirebilmek için çeşitli yollar dener. İlk başta bir figür olarak teyzesinin ona küçükken mırıldandığı şarkıyı hatırlamaya çalışır, sokaklarda gezerek parklarda oturur. Hasret artık belleğinin şekillendirildiğinin ve geçmişteki olayları unuttuğunun farkındadır. İşine devam ettikçe bu farkındalık artar. Aynı zamanda burada Nietzsche'nin bahsettiği acı ortaya çıkar. Hasret hatırlamaya çalıştıkça belleğindeki gömülü olan gerçeklerin tortularını bedeninde iz olarak görür. Baskılanan geçmiş Hasret'in bedeninde yanık izleri olarak ortaya çıkar. Sanki Madımak Oteli Hasret'in bedeninin içinde yanmaya devam ve Hasret hatırlayana kadar da bu yanışın izlerini bedeninde taşıyacaktır.



Görsel 1. Aynı manşetle çıkan gazeteler (Mattaetskisi, 2024)

Bir süre sonra Hasret daha fazla bu baskıcı sahte dünyaya dayanamaz ve işinden ayrılarak evine yani hatırlamanın savaşını vereceği bellek mekanına kendini kapatır. Bu mekan aynı zamanda huzursuzluğun ve bellek izlerinin acılarının olduğu mekandır. Buna rağmen yine de politik mekan olarak nitelendirilen egemenler için sorun teşkil edebilecek bir mekana dönüşür. Onlar bunun farkında değildir ancak bir kişi; yani Hasret uyanmaya başlamıştır artık. Dış dünya ile iletişimini büyük oranda kesen Hasret, bu uğurda çıldırmaya bile yaklaşır. Sorgulamaların ve hatırlamaya çalışmanın peşinden Hasret, ilk önce dönemin tanıklarına gider; ancak onlar da suskundur. Yanına gelen arkadaşlarına “Ya bizden bir şeyler saklıyorlarsa?” gibi sorular sorar, ancak bu çabaları da cevapsız kalır. Resmi tarihte de arayışını gerçekleştirir ancak yanıt bulamaz. Bu çabalarından Hasret tekrar kentsel dönüşümün ortasındaki evine geri döner. Bu noktada artık Hasret'in mücadelesi tek

başına yürütülmesi gereken bir mücadele olarak görülür. Bu doğrultuda Hasret, belleğinin derinliklerde yolculuğa çıkar. Onun unutmamasını sağlayan dış dünyadan uzaklaşır. Burada Hasret'e daha önce şeyler dediğimiz ve dış etkiler olarak nitelendirdiğimiz hatırlama araçları yardım eder. Babasının türkü defterlerini sandıktan bulup çıkartan Hasret, gerçeğe adım adım yaklaşır. Hafızasında kalan türküler, deyişler babasıyla annesinin görüntüleri gözünün önüne gelir. Bastırılmış bellek yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır. Ancak ortaya yine bir sorun çıkar. Hasret parça parça bir şeyler hatırladıkça dünyası daha da ısınır. Evin duvarları ateşten örülmüş gibidir, belleğini kazdıkça Madımak Otel'i'ni saran ateş Hasret'in mücadele alanını da sarmaya başlar.



Görsel 2. Hasret'in ve evinin giderek yanması (Cineritüel, 2017)

Hasret'in bellek mekanı giderek yanarken gerçekleri hatırlamaya da yaklaşır. Bu doğrultuda belleğini gerçeklerin ortaya çıkması için kullanmaktadır. Evi olan mekan ise ona eşlik eder. Hasret bu bellek yolculuğuyla tarihi yazmaz, ancak tarihi gerçeklere hizmet eder. Kendi kültürüne ait izler, evdeki materyaller ise Hasret'e bu hatırlama yolculuğunda eşlik eder. Tüm bu sürecin sonunda ev artık dayanılmaz hale gelir, bastırılmış bellekteki acı, şiddet, gözyaşı ve sıcaklık eve dolar. Bu noktadan sonra Hasret her şeyi hatırlamaya başlayarak evde duvarda gömülü olan tabloyu ortaya çıkardığı gibi belleğindeki gömülü gerçekliği de ortaya çıkararak kendi üzerindeki tahakkümü kırar. Sivas Katliamı'nın yaşandığı sırada Hasret ve teyzesi de oradadır, babası ve annesi de bu katliamda hayatını kaybetmiştir. Hasret'in üzerindeki baskı ve tahakküm o kadar büyüktür ki yaşananları bir tanık olarak bile hatırlayamaz. Ne zaman ki soru sormaya, hatırlamaya eğilim göstermeye ve bunun için mücadeleye etmeye karar verir, ancak o zaman hatırlamaya başlar. Ancak her şeyin bedeli olduğu gibi bunun da bir bedeli vardır. Ev artık o kadar sıcak bir hal almıştır ki içinde yaşanılmaz hale gelir. Hasret için tek çıkar yol belleğinin önündeki bariyerleri yıkıp gerçeğe ulaştığı gibi evindeki camdan atlayıp geri dönüşüm için konulan bariyerleri aşmaktır. Hasret de bunu yapar. Filmin son sahnesinde artık Hasret'in belleğinde kazılı olan ve gün yüzüne çıkan acı gerçeklik artık sokağa taşar ve toplumun da bu doğrultuda tahakkümden kurtarılması yönünde hazır bir hale gelir.



Görsel 3. Hasret'in bariyerler arasında geçen yaşantısı (Altyazı Sinema Dergisi, 2021)

Özetle Kaygı, günümüz Türkiye'sinde de artık normalleştirilmiş, kanıksanmış toplumsal acı bir olayı bellek üzerinden tekrar sinema perdesinde tartışır. Hasret'in bu bellek savaşı ve hatırlayışı aslında bizim normalleştirme ya da kanıksama dediğimiz davranışa bir tepki olarak görülebilir. Hasret bize "hatırla", ancak "sadece yıldönümlerinde değil her gün hatırla" demektedir adeta. Ve normalleştirmeye devam ettiğimiz sürece Hasret içinde yaşadığı dünyaya doğru yol aldığımızı da yüzümüze vurur gibidir. Film bireysel bir hikayenin içine alegorik olarak daha büyük bir toplumsal sorun yerleştirilerek aslında meselenin ne denli önemli olduğunu ve ortadaki suçun cezasız kaldığını da hatırlatır. Son sahnesinde çıkan yazıda davanın zaman aşımına uğradığını ve sanık avukatlarının bazılarının milletvekilliğiyle "ödüllendirildiğini" adeta ifşa eder. Bu ifşayla birlikte bizlere de Hasret'in yaptığı gibi hatırlamamızı önerir. "Hatırla!" Hatırlamayıp unutursak, belleğimizin köşelerinde bir takım şeyleri saklı tutarsak ya da kanıksamaya devam edersek bir gün biz de camdan atlamak zorunda kalabiliriz.

5. Sonuç

Giriş bölümünde "Sinema gerçeğe nasıl hizmet eder?" sorusunu sormuştuk. Tarih boyunca bunun birçok varyasyonda cevabını aldık. Sovyetlerde yapının korunmasına katkıda bulunurken Nazi Almanyası'nda Nazilerin propagandalarındaki gerçekliğe hizmet etti. Latin Amerika'daki devrimci mücadelelerden Afrika'daki toplumsal gerçekliğin anlatılmasındaki yerini aldı. Amerikan film endüstrisinin ise başlıca yapay gerçeklik yaratma aracı olarak on yıllardır görevini yerine getiriyor. Ancak buna karşın saklanmaya çalışılan, hasıraltı edilen gerçekliği gün yüzüne çıkarma, bir itiraz veya karşı koyuş mekanizması gerçekleştirme eğilimlerini de gördük. Zaman zaman bizi naif ve tatlı bir şekilde uyardı, zaman zaman ise oturduğumuz koltukta bizleri sarsarak yüzümüze indirdiği tokat darbeleri eşliğinde gerçekliğe gözlerimizi açtı. Sanırım tam bu noktada bellek ve sinema ilişkisi önemli bir alana denk düşüyor. Sinema aracılığıyla geçmişte yaşanan bazı hadiseler tekrar tartışmaya açılıp buradan birtakım sonuçlar çıkarılabiliyor. İşte sinema gerçeğe ve geleceğin şekillenmesine de bu şekilde katkı sağlıyor. Bellekteki acılar, unutturulmaya ve normalleştirilmeye çalışılanlar sinema aracılığıyla tekrar tekrar hatırlatıyor. Kaygı filmi de bunun son dönem sinemamızdaki örneklerinden biri. Belki olay özelinde yaşananları unutmamak ama kanıksadık. Film, anlatısıyla bu davranışa da kapılmamız gerektiğini, tarihin ve mücadelenin aktarımında belleğin ne denli

önemli olduğunu, şekillendirilmiş ve yapılandırılmış dünyamızın içinden biz izleyenlere **“hatırlatıyor”**. Bu özelliğiyle de filmin kendisi başlı başına bir hatırlama nesnesine dönüşüyor. Tıpkı Hasret’in bağlaması ya da otelin kendisi gibi.

Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışmada ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyulmuştur. Çalışmada Etik Kurul izni gerekmemiştir. Çalışmanın ortaya çıkmasına olanak sağlayan Manifest'OU 1. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu düzenleme ve bilim kurulu üyelerine ve İstanbul Okan Üniversitesi'ne teşekkürlerimi sunarım.

KAYNAKÇA

Assmann, J. (2015). Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik. (Çev. Ayşe Tekin) İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Avcu, İ. (2019). Bellek, Travma ve Edebiyat. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (63) , 627-646

Benjamin, W. (2002). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı. (Çev. Ahmet Cemal) W. Benjamin içinde, Pasajlar (s. 50-86). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çağla, C. (2007). Bellek Üstüne Düşünmek. Şeyda Öztürk içinde, Cogito Dergisi 50. Sayı Bellek: Öncesiz ve Sonrasız (s.217-232). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Espinosa, J. G. (2003). Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin. (Çev. A. Ufuk) Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, 93-102.

Kılıç, M.N ve Akça H. (2023). “Gürsel Korat’ın Çift Aslan Serisinde Unutmanın Sosyolojisi,” Temaşa Felsefe Dergisi sayı: 19: 36-59. <https://doi.org/10.55256/temasa.1250781>. Nora, P. (2006). Hafıza Mekanları. (Çev. Mehmet Emin Özcan) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Öztürk, S. (2012). Mekan ve İktidar Filmlerle İletişim Mekanlarının Alpolitikası. Ankara: Phoenix Yayınevi

Polat, N. (2007). Bellek ve Yabancı İçin Sorumluluk: Etik “iyi yaşam” Fikri İçin Kısa Bir Giriş. Şeyda Öztürk içinde, Cogito Dergisi 50. Sayı Bellek: Öncesiz ve Sonrasız (s.77-86). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Shaw, J. (2017). Bellek Yanılgısı: Hatırlama, Unutma ve Sahte Anılar Üzerine Bir İnceleme. (Çev. Funda Sezer) Ankara: Say Yayınları

Solanas, F., & Getino, O. (2008). Üçüncü Bir Sinema'ya Doğru. (Çev. Ertan Yılmaz) B. Bakır, Y. Ünal, & S. Saliji içinde, Sinema İdeoloji Politika Sinemasal Yazılar I (s. 167-193). Ankara: Orient Yayınları

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Aynı manşetle çıkan gazeteler, <https://mattaetskisi.com/wp-content/uploads/2024/12/kaygi-gazete-bufe.jpg> / Erişim Tarihi: 10.08.2025

Görsel 2: Hasret ve evinin giderek yanması, https://www.cinerituel.com/wp-content/uploads/2017/04/Kaygi_Inflame_2017-1731x411.jpg / Erişim Tarihi: 10.08.2025

Görsel 3: Hasret'in bariyerler arasında geçen yaşantısı, <https://media.altyazi.net/wp-content/uploads/2021/10/kaygi-3-740x312.jpg> / Erişim Tarihi: 10.08.2025

ANLATININ DOKUSU: DİASPORİK SANATTA TEKSTİL VE POSTKOLONYAL ELEŞTİRİ

*THE THREAD OF NARRATIVE:
TEXTILE AND POSTCOLONIAL CRITIQUE IN DIASPORIC ART*

Sanaz Ghorbandordinejad

Eskişehir Teknik Üniversitesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Anabilim Dalı

e-mail: sanazdordi@gmail.com

ORCID ID: 0009-0000-0144-0946

Şakir Özüdoğru, Doktor Öğretim Üyesi

Eskişehir Teknik Üniversitesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Anabilim Dalı

e-mail: sakiro@eskisehir.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-5451-1971

ÖZET

Postkolonyalizm, sömürge sonrası dönemde kimlik ve kültürel ifadeler arasındaki ilişkileri anlamaya yönelik kritik bir çerçeve sunmaktadır. Postkolonyalizmin araştırma alanı ise kimlik üzerinden göçmen meselesi olmuştur. Dolayısıyla göçün ve özelinde diasporanın, sanatçıların kişisel kimliklerini ve sanatlarını şekillendirmedeki etkisi büyüktür. Bu bağlamda, diasporik sanatçılar, göç ve kimlik deneyimlerini sanatsal üretimlerine yansıtarak, kendi tarihlerini, ana vatanına duyduğu aidiyet duygusuyla kültürel belleği sanatına yansıtıp yaşatmaya çalışmaktadır ve kimlik mücadelelerini ifade etmektedir.

Son yıllarda sanatçılar, postkolonyal düşünce başta olmak üzere geniş bir teorik birikimden faydalanarak tekstil sanatını daha karmaşık fikirlerin iletimi için bir araç olarak kullanarak katmanlı anlatılar barındırmaktadır. Geleneksel el sanatları ile modern ifade biçimlerini bir araya getiren bu sanat dalı, kültürel kimliklerin hem görsel hem de dokunsal bir temsili olarak öne çıkmaktadır.

Bu çalışma, postkolonyal ve diaspora sanatının kesişim noktasını ele alarak, İran kökenli diasporik sanatçı Niyaz Azadikhah'ın tekstil alanındaki eserlerini analiz ederek, sanatçının tekstile özgü kültürel formları, üretim pratiklerini ve zanaat temelli ifade biçimlerini nasıl yeniden yorumladığını ve bunları postkolonyal kimlik anlatıları oluşturmak için nasıl kullandığını tartışmaktadır. Bu bağlamda, eserlerin hem bireysel hem de kolektif kimliklerin ifade edilmesindeki rolü detaylı bir şekilde analiz edilecektir.

Araştırma, nitel yöntemlerden içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Yarı yapılandırılmış mülakat ve postkolonyal teori çerçevesinde literatür taraması kullanılarak sanatçının çalışmalarının diasporik bağlamda yeniden anlamlandırılması kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Bu bağlamda çalışmanın önemi, tekstil sanatının hem bireysel hem de kolektif bir postkolonyal eleştiri biçimi olarak sunduğu olanakları vurgulamak ve kültürel bellek ile kimlik inşasında sanatın rolüne dair yeni bir perspektif sunmaktır.

Anahtar Kelimeler: Postkolonyalizm, Diaspora Sanatı, Tekstil Sanatı, Kültürel Kimlik, Göç

ABSTRACT

Understanding the relationship between identity and cultural expression in the postcolonial era is made significantly easier by the framework that postcolonialism offers. In this context, migration has arisen as a significant topic of investigation, particularly with regard to the concept of identity. As a result, migration and, more specifically, diaspora have had a profound impact on the formation of personal identities and artistic practices among artists worldwide. via their creative production, diasporic artists attempt to maintain cultural memory, express their sense of belonging to their country, and explain their struggles for identity. In this context, diasporic artists reflect their experiences of migration and identification via their body of work.

Drawing from a wide range of theoretical opinions, particularly postcolonial thought, artists have been using textile work more and more in recent years as a means of communicating difficult concepts. Textile art today metaphorically describes complex themes, transcending its historical function as a utilitarian item. Through the combination of traditional skill and modern forms of expression, textile art has developed into an effective tactile and visual symbol of cultural identities.

By analyzing the textile-based artwork of Iranian diasporic artist Niyaz Azadikhah, this study investigates the relationship between postcolonial and diasporic art. It looks at how the artist creates postcolonial narratives of identity by reinterpreting culturally particular textile forms, production methods, and craft-based forms of expression. In this regard, the study offers a thorough examination of how her artworks convey both personal and societal identities.

Through content analysis, a qualitative methodology is used in the study. In a diasporic setting, the study provides a thorough reconstruction of the artist's work through semi-structured interviews and a review of the literature using a postcolonial theoretical framework. Therefore, this study is important because it shows how textile art can be used as a private and public form of postcolonial critique and because it provides a fresh viewpoint on how art shapes cultural memory and identity.

Keywords: Postcolonialism, Diaspora Art, Textile Art, Cultural Identity, Migration

1. Giriş

Postkolonyalizm, sömürgecilik sonrası dönemde kimlik, aidiyet ve kültürel temsiller arasındaki ilişkileri analiz eden eleştirel bir çerçeve sunmaktadır. Edward Said'in "Oryantalizm" (1978) adlı eseriyle temelleri atılan postkolonyal teori, Batı'nın Doğu'yu nasıl egzotikleştirdiği ve ötekileştirdiği üzerine derinlemesine bir tartışma başlatmıştır

(Şafak, 2014, s. 356).

Homi K. Bhabha'nın "mekânsal ara bölgeler" (third space) üçüncü mekân kavramı, kültürel kimliklerin sabit ve homojen yapılar olmadığını, aksine farklı kültürel alışkanlıklar ve hikâyeler arasında etkileşimle oluştuğunu söylemektedir (Abou-Agag , 2021, s. 26). Diaspora kavramı, ortak bir coğrafi kökene sahip insanların dünya geneline dağılımını ifade ederken, aynı zamanda "kimlik", "kültür", "bellek" ve "aidiyet" gibi temel meseleleri de içinde barındırmaktadır (Oskay, 2021, s. 199). Bu bağlamda diaspora, kültürel ve kimliksel anlamda tam da bir "ara bölge" olarak tanımlanmaktadır. Diasporik sanatçılar, göçün yol açtığı yer değiştirme ve aidiyet krizleriyle yüzleşirken, bir yandan da Batı'nın kendilerine dayattığı öteki kimliğini sorgulayarak alternatif anlatılar inşa etme mücadelesi verirler. İşte bu nedenle diaspora sanatı, ne tam olarak ana vatana ne de yeni yerleşilen topraklara ait olmayan bu üçüncü mekânda biçimlenir ve anlam kazanır.

Kimlikle ilgili yaşadığımız birçok sorun, hâlâ sömürgecilik ve postkolonyal dönemin etkilerinden beslenmektedir (Phillips, 2020, s. 12). Sanat, bu kimlik mücadelelerinin ve kültürel bellek aktarımının en güçlü araçlarından biri olmuştur ve her sanat eseri bir kimlik göstergesi olarak yorumlanmaktadır (Yılmaz, 2016 ,s. 991).

Stuart Hall, kültürel kimliğin değişen, çok katmanlı ve farklı anlatılarla yeniden üretilen bir yapı olduğunu vurgulayarak, diaspora sanatının bu sürece nasıl katkıda bulunduğuna dikkat çekmektedir (Hall, 1998, s. 173–192). Diasporik sanatçılar, ana vatanlarından uzakta ürettikleri eserlerde göç, aidiyet, köken ve kimlik meselelerini sanatsal bir dil aracılığıyla işlerken, kültürel belleklerini ve tarihlerini yeniden yorumlamaktadır.

Son yıllarda tekstil sanatı, postkolonyal ve diaspora çalışmalarında önemli bir anlatı aracı sayılmaktadır. Tekstil, işlevsel bir nesne olmanın ötesinde, metaforik ve sembolik anlamlar taşıyan, dokunsal ve görsel bir ifade biçimi sunmaktadır.

Bu çalışmanın konusu, postkolonyal teori ve diaspora sanatı çerçevesinde tekstil sanatının kimlik anlatıları üzerindeki etkisini incelemektir ve diaspora sanatının postkolonyal bağlamını diasporik tekstil sanatçısının çalışmaları üzerinden ele almayı amaçlamaktadır. Araştırmanın temel sorunu, diasporik sanatçıların eserlerinde yaşadıkları deneyimleri ve düşüncelerini nasıl yeniden yorumladıkları ve bu süreçte bireysel ve kolektif kimliklerini hangi sanatsal anlatım ve teknikler aracılığıyla ifade ettikleridir.

2. Post Kolonyal Eleştiri Perspektifinden Tekstil Sanatı

Postkolonyalizm, sömürgeciliğin eski koloniler ve merkez ülkeler üzerindeki kalıcı etkilerini inceleyen bir düşünce akımı ve akademik çalışma alanıdır. Sadece tarihsel bir dönem olarak değil, sömürgeciliğin devam eden etkilerine karşı teorik bir eleştiri olarak da ele alınmaktadır (Steinmetz, 2014, s. 81).

1980'lerde edebiyat ve kültürel çalışmalar içinde ortaya çıkan bu alan, Batı merkezli düşünce sistemlerinin Üçüncü Dünya ülkeleri üzerindeki tarihsel ve güncel etkilerini inceleyen disiplinlerarası bir yaklaşım olup sömürgecilik sürecinde ve sonrasında bu

ülkelerin maruz kaldığı ekonomik, kültürel ve siyasi tahakkümü eleştirel bir bakış açısıyla analiz etmektedir (Akçay, 2017, s. 66).

Bu alandaki çalışmalar, başlangıçta çoğunlukla "Sömürge Söylemi Analizi" olarak adlandırılmış, ancak 1990'ların başlarından itibaren kapsamını genişleterek "Postkolonyal Çalışmalar" adıyla anılmaya başlanmıştır (Young, 2007, s. 56). Young'a göre (2007), postkolonyal kuramın öncülerinden Edward Said, "Postkolonyal Çalışmalar" kavramıyla yalnızca üçüncü dünya ülkelerini değil, aynı zamanda birinci dünya ülkelerinde yaşayan geniş göçmen topluluklarının karşılaştığı toplumsal ve kültürel sorunları da kapsamaktadır.

Postkolonyal çalışmaların temel konusu, Batılı ülkelerin Batılı olmayan ve "öteki" olarak konumlandırılan toplumlara yönelik siyasi, ekonomik ve kültürel müdahaleleridir (Köktener, Sayılganoğlu ve Topçu, 2018, s. 1). Bu çalışmalar, sömürgecilik deneyimlerinin bireyler ve toplumlar üzerindeki etkilerini, özellikle travma ve kimlik oluşumu bağlamında ele almaktadır (Yıldız, 2017, s. 605). Kimlik ve aidiyet arayışı, postkolonyal edebiyatın temel temalarından sayılmaktadır. Bu edebiyatta karakterler, çoğunlukla birden fazla kültürel kimlik arasında gidip gelmektedir; bu durum da sabit bir ulus ya da kültüre bağlılıktan ziyade, daha değişken ve soyut bir aidiyet anlayışını beraberinde getirmektedir (Yılmaz, 2012).

Postkolonyal teori bağlamında, sömürgeci tahakkümün meşrulaştırılmasında sanatın önemli bir araç işlevi gördüğü görülmektedir (Taşkın, 2023, s. 787). Sanat, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda sömürgeci düşüncelerin toplumsal belleğe yerleşmesinde ve kabul görmesinde etkili bir araç olmuştur.

Postkolonyal teori, sömürgecilik sonrası toplumların kimliklerini, tarihlerini ve kültürlerini nasıl yeniden inşa ettiklerini ve nasıl temsil ettiklerini araştırırken (Çiftetepe, 2024, s. 112), tekstil sanatı da, postkolonyalizmin irdelediği bu konuları görselleştirme ve sorgulama açısından önemli bir araç olarak kullanılmaktadır. Postkolonyalizm, tarih ve bellek bağlamında geçmişin nasıl hatırlandığını ve aktarıldığını sorgularken; aynı zamanda kültürel melezlik ve hibritlik kavramlarını da tartışmaya açmaktadır.

Kültürlerin birbiriyle etkileşimi ve bu etkileşimden doğan yeni kimlikler, tekstil sanatında sıkça ele alınan konulardandır. Dokuma, nakış ve kumaş baskı gibi tekniklerle sanatçılar, sömürgecilik sonrası kimliklerin dönüşümünü, kültürel geçişkenlikleri ve çok katmanlı kimliklerin karmaşıklığını görselleştirerek bu tartışmalara kimlik odaklı ve özgün bir yorum getirmektedir.

Batı merkezli yapıları ve "öteki"yi dışlayan söylemleri eleştiren postkolonyalizm, öncelikli olarak kimlik temelli göçmenlik olgusunu inceleme alanı olarak benimsemiştir (Dastarlı, 2020, s. 89). Göçten ayrı bir disiplin olarak tanımlanan diaspora ise, kavramsal bakımdan uzun bir süre yalnızca trajik olaylar yaşamış ve ana yurtlarından sürgün edilmiş toplulukları tanımlayan bir terim olarak kabul edilmiştir. Günümüzde ise diaspora yalnızca sürgün edilmiş toplulukları tanımlamak için kullanılan bir terim olmaktan çıkmış ve göçün nihayete erdiği nokta olarak yeni bir toplumsal konum kazanmıştır (Ulusoy, 2015, s. 208). Postkolonyal düşünce, sömürgeleştirilmiş bireylerin pasif mağdurlar olmadığını, aksine kimliklerini yeniden inşa eden, aktif ve bilinçli özellikler olduğunu vurgulamaktadır.

Bu bağlamda, diaspora toplulukları postkolonyal teorinin önemli bir konusu hâline gelmektedir.

Dolayısıyla göçün ve özelinde diasporanın, sanatçıların ve onların atalarının, kişisel kimliklerini ve sanatlarını şekillendirmedeki etkisi büyüktür. Çünkü yaşanan bu süreçte sanatçı, ana vatanına duyduğu aidiyet duygusuyla kültürel belleği sanatına yansıtıp yaşatmaya çalışmaktadır. Postkolonyal perspektif, diaspora sanatçılarının eserlerini anlamlandırmak için güçlü bir kuramsal zemin sunmaktadır. Bu çerçevede, sanatçının üretimleri; kültürel melezlik, aidiyet, yerinden edilme, sessizlik ve temsil gibi temalar üzerinden değerlendirilebilir ve böylece sanatçının yaşadığı göç deneyimiyle kurduğu estetik ilişki daha derinlikli biçimde analiz edilebilir hâle gelmektedir.

3. Diaspora Kavramı ve Sanattaki Yansımaları

Kalıcı ikamet amacıyla başka bir ülkeye giriş yapan yabancı bireyler göç sürecine dahil olurken, mevcut yaşam koşullarından memnuniyetsizlik nedeniyle ülkelerini terk ederek, yasal ya da yasa dışı yollarla başka bir ülkeye geçen kişiler ise “göçmen” olarak tanımlanmaktadır (Ziya, 2012, s. 232).

Göç sonucu bir toplumsal grubun yer değiştirmesi ve sonrasında bulunduğu coğrafyayı tam anlamıyla vatan olarak kabul etmemesi, ana vatanla aidiyet ve duygusal bağlarını sürdüren göçmen gruplarının oluşturduğu topluluklar diaspora olarak adlandırılabilir (Çakabey, 2023, s.5).

Diaspora kavramı, köken olarak “dağılma” veya “kopuntu” anlamlarına gelmekle birlikte, günümüzde bir ulus ya da inanç grubuna ait bireylerin, tarihsel veya zorunlu nedenlerle kendi ana vatanları dışında yaşadıkları ancak kültürel, sosyal ve duygusal bağlarını hâlâ sürdürdükleri toplulukları ifade etmektedir (Hopyar, Topal ve Tauscher, 2022, s. 49).

Ana vatanından başka bir ülkeye göç eden diasporik topluluklar, zamanla kimlik ve kültürlerine dair çeşitli sorunlar yaşarken farklı dönüşüm süreçlerinden geçebilmektedir. Cohen’in diaspora özelliklerine göre bu topluluklar, ana vatana dair kolektif hafıza ve güçlü bir soydaşlık bilinci taşıırken, ev sahibi toplumla bazen sorunlu ilişkiler kurmaktadırlar ve kültürlerini koruma ve yaşatma konusunda direnç göstermektedirler (Cohen, 2008, s. 17). Bir diasporaya ait olmanın anlamı ise, ortak kökenlerin yanı sıra din, kültür, anadil veya diğer kimlik unsurlarına dayalı duygusal bağ ve ortak bilinçle şekillenmektedir.

Diaspora kavramı, yalnızca coğrafi dağılmayı değil, aynı zamanda kimlik, kültür ve toplumsal ilişkilerin mekânlar arası dolaşımını da kapsamaktadır (Hall, 1998, s. 173–192). Bu kavram, sanat alanında kimi zaman doğrudan tematik bir unsur olarak karşımıza çıkmaktayken; kimi zaman ise göç deneyimine sahip sanatçıların diasporik kimliklerini ifade etme biçimi olarak sanat üretimlerine yansımaktadır.

Kimlik, çoğuzamankaybolduğudüşünülen bir “öz” veya “köken” etrafında şekillenmektedir, bu yüzden diaspora oluşturmak, sadece fiziksel bir coğrafyaya özleminden çok; ana vatana sembolik bir dönüş anlamına gelmektedir (Turner, 2019, s. 42). Kimlik, bireyin ait olduğu

kültürel yapıyı motifler aracılığıyla yansıtan ve bu yönüyle toplumsal aidiyeti belirleyen önemli bir yapıdır.

Aileden başlayarak din, gelenek, görenek gibi unsurlarla şekillenen kimlik, bireyin içinde yaşadığı toplumun dinamikleri doğrultusunda zamanla değişime uğrayabilmektedir (Nar, 2019, s. 73). Kimliğin sosyo-kültürel yönünü oluşturan aidiyet duygusu, bireyin toplumsallaşma süreci içinde benzer inanç ve değerleri paylaştığı kişilerle bağ kurmasıyla gelişmektedir. Aidiyetle yakından ilişkili olan kültürel kimlik kavramı ise, toplumları kendi özgün koşulları içinde değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır.

Dolayısıyla göçün ve özelinde diasporanın, sanatçıların ve onların atalarının, kişisel kimliklerini ve sanatlarını şekillendirmedeki etkisi büyüktür. Çünkü yaşanan bu süreçte sanatçı, ana vatanına duyduğu aidiyet duygusuyla kültürel belleği sanatına yansıtıp yaşatmaya çalışmaktadır.

4. Diasporik Sanatın Tekstil Üzerindeki İzleri ve Kültürel Anlamı

Hemmings’e (2013, s. 5) göre tekstil ürünleri, yalnızca üzerlerinde yer alan metinlerle değil; aynı zamanda kullanılan malzemeler, dokuma teknikleri ve sergilenme biçimleri aracılığıyla da kültürel anlamlar taşıyan ifade araçlarıdır. Tıpkı bir metin gibi, dikkatle incelendiklerinde daha fazla ayrıntı ve anlam açığa çıkmaktadır, ancak bazı tekstiller doğrudan okunabilir unsurlar içerse de, mesajlarını anlamak yalnızca yazılı kelimelerle sınırlı değildir. Bunun yanında Hemmings, tekstilin anlam üretiminde kullanılan malzemeler, dokuma teknikleri ve sunum biçimlerinin de önemli bir rol oynadığına işaret etmektedir.

Günümüz görsel odaklı dünyasında duyusal deneyimler sıklıkla göz ardı edilmektedir. Bu nedenle, tekstilin kültürel ve sanatsal bir anlatım biçimi olarak tam anlamıyla kavranabilmesi için yalnızca yüzeyine değil, üretim tekniklerine, kullanılan malzemelere ve sergilenme biçimlerine de bütüncül bir bakışla yaklaşmak gerekmektedir. Bu bağlamda, tekstilin materyal, teknik ve renk gibi özellikleriyle kültürel kimliğin aktarımında ve diaspora olgusunun yorumlanarak izleyiciye yeniden sunulmasında önemli bir kaynak olduğunu vurgulanmaktadır (Hemmings, 2013, s. 203).

Tekstil sanat objeleri, sanatçının endüstriyel üretimin kısıtlamalarından bağımsız olarak ortaya koyduğu özgün ve benzersiz eserler olarak tanımlanmaktadır (Alpan, 1986, s. 100). Alpan’a göre, bu objeler yalnızca görsel estetik sunan dekoratif nesneler değil, aynı zamanda dokunma, doku ve malzeme aracılığıyla izleyicinin duyularını harekete geçiren ve derin bir sanatsal ifade taşıyan önemli kültürel ürünlerdir. Bu bağlamda, tekstil sanatı hem yaratıcı bir üretim sürecini hem de kültürel belleğin somutlaşmasını temsil etmektedir. Sanatçının kullandığı teknikler, malzemeler ve biçimlendirme biçimleri, eserin anlam dünyasını zenginleştirirken, izleyici ile eser arasında çok yönlü bir iletişim kurulmasını sağlamaktadır. Böylece tekstil objeleri, yalnızca estetik bir fonksiyon görmemekte, aynı zamanda toplumsal ve kültürel kimliklerin ifadesinde önemli bir rol üstlenmektedir.

Tekstilin insanla ilişkisi kültürel ve sosyal ritüeller üzerinden temellendirilir, dokunma

duyusuna hitap eden yönünün ise dilin gelişiminden önce geldiğini ifade edilebilmektedir (Turney, 2009,s. 111). Tekstilin sanat olarak ayrıcalıklı konum kazanmasında, farklı kültürel kimliklerin oluşumuna katkısı büyük rol oynamıştır.

Diaspora teması, tekstil sanatında kültürel kimliklerin ifade edilmesi, korunması ve yeniden yorumlanması açısından farklı ve çok katmanlı biçimlerde ele alınmaktadır. Sanatçılar, geleneksel motifler, teknikler ve özgün malzemeler üzerinden, ana vatanlarına duydukları derin özlem ve aidiyet duygusunu eserlerine aktarmaktadırlar. Bu süreçte, sadece bireysel deneyimler değil, aynı zamanda kolektif hafıza ve kimlik unsurları da görsel bir dil ve semboller aracılığıyla sanatın içinde yeniden inşa edilmektedir (Oskay, 2021, s. 206). Böylece tekstil sanatçıları, diaspora deneyiminin taşıdığı kültürel karmaşıklığı ve çok yönlülüğü yansıtarak, hem geçmişle bağ kurmayı hem de mevcut kimliklerin dönüşümünü sanat yoluyla ifade etmektedirler. Eserler, bu anlamda, kültürel aidiyetin canlı birer göstergesi ve anlatıcısı olarak ortaya çıkmaktadır.

Tekstil sanatının küresel tarihi ve sürekli evrilen gelenekleri, hem fiziksel göç olgusu hem de kavramsal düzeyde yaşanan dönüşümlerle birlikte yeniden şekillenmektedir. Tekstil sanatının küresel tarihi ve sürekli hareket hâlinde olan gelenekleri, diaspora kimliğinin sabit olmayıp, sürekli değişen bir yapıda şekillendiğini göstermektedir (Kinneer, 2008, s. 60). Bu dinamik süreç, hem fiziksel göç hem de kavramsal dönüşümle birlikte sanatçının diaspora deneyiminin doğasını belirlemektedir.

Bu çerçevede, diaspora deneyimi yalnızca bir yer değiştirme süreci olarak değil; aynı zamanda kimlik, aidiyet ve kültürel bellekle yeniden kurulan çok katmanlı bir anlatı olarak ele alınmalıdır. Tekstil sanatının sunduğu ifade olanakları, bu anlatının hem bireysel hem kolektif düzeyde görünür kılınmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda, diaspora kimliğini sanatsal üretim üzerinden okuma girişimi, sanatçının kendi geçmişiyle kurduğu ilişkiyi anlamak açısından önemli bir zemin sunmaktadır. Çalışmanın devamında İran kökenli diasporik tekstil sanatçısının eserlerini postkolonyal düşünce ve diaspora kuramları ışığında ele alınacaktır.

4.1. Diaspora ve Sanatın Kesişiminde Bireysel Anlatılar: Niyaz Azadikhah

Niyaz Azadikhah, Paris'te ikamet eden, disiplinlerarası üretimler gerçekleştiren ve topluluk odaklı çalışan bir sanatçıdır. Resimden dikiş işlerine, video animasyonuna kadar uzanan çalışmalarıyla Niyaz, karşılaştığı insanların hikâyelerini eserlerinde anlatmaktadır ve bir İranlı sanatçı olarak içinde bulunduğu korku, aşk, çocukluk anıları, itiraflar, kültürel tabular ve travmalar etrafında şekillenen duyguların ve hikâye anlatıcılarının iç dünyalarını keşfetmektedir.

Sanatçı her hikâyeyi bir görsel sese dönüştürmekle kalmayıp, hikâyeyi adeta bir iğne gibi işlerken, anlatıyı iplikle dokuyarak bir dikiş çizimine dönüştürmektedir.

Bu çalışmada sanatçının yer almasının başlıca nedeni, eserlerinin postkolonyal teori ve diaspora sanatına dair güçlü anlatılar barındırmasıdır. Sanatçının İran'daki sansür ve kısıtlamalar nedeniyle özgürce üretememesi, diaspora bağlamında sanatın kimlik, bellek

ve ifade biçimleriyle nasıl şekillendiğini anlamak için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Göç sürecinde yaşadığı bireysel ve toplumsal dönüşümler, sanatına doğrudan yansımış; özellikle Paris'e göç ettikten sonra kimlik, aidiyet ve yalnızlık gibi kavramlara odaklanması, diasporik sanatın duygusal ve politik katmanlarını ortaya koymaktadır.

Geleneksel el işçiliği ile çağdaş sanatın kesişiminde konumlanan bu üretim biçimi, diasporanın sanatsal pratiği nasıl dönüştürdüğünü anlamak açısından değerli bir örnektir. Ayrıca sanatçının, göç sürecinde yaşadığı zorlukların sanatsal üretimine doğrudan etki etmesi, diaspora sanatçılarının karşılaştığı yapısal engelleri ve kimlik mücadelesini gözler önüne sermektedir.

Sanatçının sosyal sorumluluk projelerine katılımı ve İranlı kadınlarla yürüttüğü kolektif çalışmalar da diaspora bağlamında kimlik anlatılarının nasıl yeniden üretildiğini göstermesi açısından önemlidir. Bu çalışmalar, bireysel hafızayı kolektif bir sanatsal pratiğe dönüştürerek, diaspora kimliğinin sanat aracılığıyla nasıl şekillendiğini ve ifade edildiğini ortaya koymaktadır.

Sanatçının sanat pratiği, zorlayıcı sosyo-politik koşullar altında İran'da başlamış ve göç deneyimi ile birlikte derin bir dönüşüm geçirmiştir. Sanatçı, herhangi bir akademik sanat eğitimi almadan, tamamen kendi olanaklarıyla sanatsal üretime yönelmiş; bu durum, özgün ve içsel bir anlatım dilinin oluşmasına katkı sağlamıştır. İran'da sürdürdüğü sanat pratiği, devlet denetimi ve sansür mekanizmaları nedeniyle ciddi biçimde sınırlanmış; kamusal alanda sergileme imkânı neredeyse hiç olmamıştır. Kültür ve İrşad Bakanlığı'ndan izin alınamaması ve galeri yöneticilerinin denetim korkusuyla eserleri saklama eğilimi, sanatçının üretimlerinin görünürlüğüne büyük ölçüde engellemiştir. Bu bağlamda Azadikhah'ın erken dönem üretimi, dışa dönük bir sunum kaygısından çok, bireysel bir ifade alanı olarak şekillenmiştir.

Göç deneyiminin ileri yaşta ve planlanmamış şekilde gerçekleşmiş olması, sanatçının adaptasyon sürecini daha karmaşık bir hâle getirmiştir. Fransa'ya gelişi, sanatçının sadece bu ülkenin sunduğu vize olanakları nedeniyle gerçekleşmiş; bu zorunluluk hâli, hem göç politikalarının bireysel sanatçılar üzerindeki etkisini hem de sanatsal kimliğin dönüşüm sürecindeki kırılganlığı gözler önüne sermektedir. Başlangıçta daha özgür bir üretim ortamı beklentisi taşımasına rağmen, göçün ilk evresi, mekânsal sınırlılıklar ve yalnızlık duygusuyla şekillenmiş; sanatçı, üretimini yaşam-çalışma alanında sürdürmek zorunda kalmıştır. Bu süreçte küçük ölçekli çalışmalarla üretime devam etmiş, ancak yaşadığı derin depresyon, sanatsal faaliyetlerinin temposunu yavaşlatmıştır. Paris'in dinamik kültürel ortamına rağmen hissedilen yalnızlık, üretim sürecine duygusal olarak sirayet etmiş ve bu bağlamda göçmen sanatçının içsel dünyası ile üretimi arasındaki ilişki daha da belirginleşmiştir.

Zamanla sanatçı, bu zorlukları aşarak yeniden üretime odaklanmış; göç sonrası dönemde önemli sanatsal başarılar elde etmiştir.

4.2. Görsel Anlatı Yoluyla Diasporik Hafızanın Yorumlanması

2022 yılında sanatçının Centre Pompidou'da Alireza Shojaian ile birlikte gerçekleştirdiği

Suture sur le corps de la liberté (Özgürlüğün Bedenine Atılan Dikişler) başlıklı performatif yerleştirme çalışması, hem göç sonrası sanatsal yönelimlerini hem de politik belleği yansıtan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir. Eser, Mahsa Amini'nin İran ahlak polisi tarafından öldürülmesinin ardından bir direniş sembolüne dönüşen saç kesme eylemini merkezine alır. Saç, burada yalnızca bir yas ifadesi değil; aynı zamanda kolektif hafızayı ve dayanışmayı temsil eden sembolik bir araç olarak kullanılmıştır.

Azadikhah ve Shojaian, kendi bedenleri üzerindeki ataerkil kontrol deneyimlerinden hareketle, sanatı yeniden bir kurtuluş alanı olarak konumlandırır. Performanslarında saç telleri ve iplikleri kullanarak “Özgürlüğün Yaralı Bedenine Dikiş Atmak” metaforunu somutlaştırmışlardır. Bu eylem, sadece bireysel bir travmanın temsili değil; aynı zamanda ulusal bir direnişin, cesaretin ve adalet arayışının sanatsal belleğe işlenmesidir. Göç sonrası kimlik inşası, bu tür performanslarla hem sanatçının geçmişle bağını korumasına hem de yeni bir ifade biçimi geliştirmesine imkân tanımıştır. Sanatçının bu eseri, diaspora kimliğinin yalnızca bir kopuş değil, aynı zamanda çok katmanlı bir yeniden bağlanma ve toplumsal sorumluluk alanı sunduğunu göstermektedir. “Kadın, Yaşam, Özgürlük” sloganıyla tamamlanan bu performans, sadece İran'daki kadınların değil, aynı zamanda tüm baskı altındaki bedenlerin direnişine ses veren, politik-şiişel bir anlatıdır. Azadikhah'ın sanatı, bu anlamda, göç sonrası yeniden şekillenen sanatsal kimliğin bir ifadesi olarak değil; aynı zamanda kolektif bir yaraya atılan sanatsal bir dikiş olarak okunabilmektedir.



Görsel 1. Azadikhah, N & Shojaian, A. (2022) Suture sur le corps de la liberté, (Özgürlüğün Bedenine Atılan Dikişler). Centre Pompidou, Paris

Sanatçı, göçün ilk yıllarında bir dizi dikiş temelli çalışma gerçekleştirmiş, ancak bu eserleri kimseyle paylaşmamıştır. Bu süreçte, yalnızca iç huzur bulmak amacıyla dikiş pratiğiyle ilgilenmiş ve bu tekniğe, kara kalem çizimlerdeki kullanılan çizgi tarama (haşur) tekniğinden esinlenerek “dikiş atma” Farsçası “Bakhiye zadan”, “yaralara dikiş atma” olarak adlandırmıştır.

Azadikhah, bu tekniğe başlamadan önce terzilikle ilgilenmiş ve bu pratiğin, onun kişisel geçmişindederin bir yer edinmiştir. Sanatçının büyükannesi ile kurduğu derin bağ, sanatsal

üretimine doğrudan yansımıştır ve sanatçının birçok eserine konu olmuştur. Büyükanne vefat ettikten sonra sanatçı, büyük bir psikolojik çöküş yaşayacağını öngördüğünden bu derin bağlılık, sosyal sorumluluk projelerine yönelmesine de vesile olmuştur. Kurulan bağ, kültürel belleğin yeniden inşasına olanak tanımaktadır ve geleneksel tekniklerin sanata aktarılması, kimlik sürekliliğini ve aidiyet hissini güçlendirmektedir.

Sanatçı, İran'da sosyal açıdan dezavantajlı, kimsesiz, travmatik aile koşullarında yaşayan veya bağımlılıktan kurtulmaya çalışan kadınlarla çalışmış ve onlara dikiş ve nakış becerileri kazandırarak üretkenliklerine katkıda bulunmuştur. Bu süreç, sanatçı için kişisel yaralarını sarma yöntemi olmuş; kendi ruhsal acılarını bu yaratıcı projelerle iyileştirme çabasına dönüşmüştür. Uzun süre bu kadınlarla vakit geçiren sanatçı, onların farklı yaşam hikâyelerinden ilham alarak deneyimlerini sanatsal projelerine taşımıştır.

Barselona Çağdaş Sanat Müzesi'nde sunulan ve takdir gören “The Maids”, “Ev işçileri” adlı projede, sanatçı öncelikle taslaklar hazırlayıp, sosyal sorumluluk projelerinde yer alan kadınlar ise, bu taslakları geleneksel nakış teknikleriyle hayata geçirmiştir ve bu süreç, sanatçının geliştirdiği çizgi tarama tekniğine dayalı dikiş pratiğiyle birleşmiştir. Çalışmanın üretim pratiğini aşağıdaki ifadelerle tanımlamaktadır:

Daha önce birlikte çalıştığım kadınlarla birebir görüşmeler yaparak, onların hikâyelerini ve özellikle korkularını kaleme aldım. Bu korkuları ilk etapta sulu boya kullanarak kâğıt üzerinde görselleştirdim. Ardından, bu çizimlerin daha büyük boyutlu taslaklarını kumaş üzerine, 1.5 metre çapında dairesel formlar hâlinde akrilik boya ile uyguladım. Her kadın, kendine ait korkuyu bir ip yardımıyla kumaş üzerine nakışla işledi. Son olarak, çalışmanın gölgelendirme aşamasını tamamlayarak eseri bitirdim.

Bu doğrultuda kadınların hikâyeleri, doğrudan kendi elleriyle işledikleri nakışlarda ve emekle oluşturdukları dikişlerde somutluk kazanmıştır. Kadınlarla birlikte yürütülen bu sosyal sorumluluk projesi, hem üretimin kolektif doğasını hem de kadın emeğinin görünmezliğini görünür kılmaktadır. Bu bağlamda sanat, sessizleştirilmiş toplulukların sesini duyurmak için bir araç hâline gelmiştir. Bu, postkolonyal düşüncenin altını çizdiği “ötekilik” ve “direniş” kavramlarıyla da örtüşmektedir.



Görsel 2. The Maids (Ev İşçileri). (2018) Barselona Çağdaş Sanat Müzesi

Bu proje, farklı sergilerde çeşitli başlıklar altında izleyiciyle buluşmuştur. Özellikle, izleyiciyle etkileşime giren büyük bir paraşüt şeklinde tasarlanan bu çalışma, oldukça dikkat çekmiştir. Bu eser, izleyici yaklaştıkça kapanan, uzaklaştıkça açılan dinamik yapısıyla, sanatçının interaktif sanat anlayışını gözler önüne sermiştir.

Eserler arasında bir diğeri ise, bireysel anıların ve toplumsal eleştirinin kesişiminde yer almaktadır. “Anıların Masası” adlı çalışmada, sanatçı ve arkadaşlarının bir masa etrafında gerçekleştirdikleri uzun sohbetler ve paylaşımlar temel alınmıştır. Bu masa, ataerkil sistemin eleştirisine de bir metafor olarak kullanılmaktadır. Eserde, konuşmaya çalışan bireyin ağzına bir elin soğan yerleştirmesi tasviri, Polonyalı şair Wisława Szymborska’nın “The Onion” (Soğan) adlı eserinden esinlenilmiştir. Eser, insanın karmaşık doğasını soğanın katmanları ile karşılaştırarak sade bir varoluşu vurgulamaktadır. Bu metafor, ataerkil düzenin bireyin sesini bastırma biçimini simgelerken sanatçının kendi deneyimleriyle bu sistemi nasıl içselleştirdiğini gözler önüne sermektedir. Sanatçının ifadesine göre, bu yapı bireyin kendini tam anlamıyla ifade etmesine olanak tanımamakta; dolayısıyla, kişisel katmanların görünür kılınması mümkün olmamaktadır.



Görsel 3. Memories of a Table (Anıların Masası). 2022

Bu eser, diaspora bağlamında yerinden edilmenin bireysel hafıza üzerindeki etkilerini ve postkolonyal düşüncenin merkezinde yer alan ataerkil yapıların eleştirisini bir araya getirmektedir. Kolektif anılar üzerinden kimlik inşasına odaklanırken, aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarının bireysel ifade üzerindeki baskısını görünür kılmaktadır. Bu bağlamda, diaspora sanatçısının deneyimi yalnızca fiziksel bir yer değişiminden ibaret değildir; aynı zamanda kültürel kodların, sessizliğin ve direnç pratiklerinin yeniden üretildiği bir alana işaret etmektedir. Bu çalışma, kişisel deneyim ile toplumsal olanın kesiştiği noktada, bireysel hafızayı ve bu hafızanın bastırılma yollarını sanatsal bir ifade biçimine dönüştürmektedir.

Özgürlüğün Bedenine Atılan Dikişler”, “The Maids” ve “Anıların Masası” gibi projeler, geleneksel el işlerini politik bir söyleme dönüştürürken, bastırılmış hafızanın katmanlarını nakışın ilmekleriyle açığa çıkarmaktadır. Bu diasporik sanatçının kendi göçmenlik deneyimiyle iç içe geçen bu anlatılar, evsizliğin değil, yeni bir aidiyetin inşasına dair

umudu beslemektedir. Böylece, iğne ve iplikle dokunan her desen, yalnızca kumaşta değil, toplumsal hafızada da iz bırakmaktadır.

5. Sonuç

Yaşantılanmış deneyimlere ilişkin çalışmalar, teorilerin geçerliliğini sorgulama ve değerlendirme açısından büyük önem taşımaktadır. Çalışmanın literatüre katkısı, tekstil sanatının sadece estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda postkolonyal kimlik anlatılarının bir aracı olarak ele alınmasını sağlamasıdır. Diasporada yaşayan Niyaz Azadikhah’ın eserleri üzerinden yürütülen bu analiz, sanatçının göç deneyimi ile birlikte sanatsal pratiğinin nasıl dönüştüğünü ve bu sürecin kimlik anlatılarına nasıl yansıdığını, bireysel hikâyesi, kültürel bellek ve toplumsal tabular ekseninde şekillenerek, derin bir anlatı temelinde inşa edilmiştir ortaya koymuştur.

Sanatçı sanatsal yaklaşımını, ünlü bir alıntıya dayalı olarak dile getirmiştir: “In the end, we all become stories” (“En nihayetinde hepimiz birer hikâye oluruz”). Bu perspektif, sanatçının üretim sürecinde hikâye anlatıcılığına verdiği önemin altını çizmektedir ve bireysel deneyimlerin kolektif hafızaya dönüşümünü işaret etmektedir. Bu bağlamda sanatçının çalışmaları, yalnızca estetik bir tekstil üretimi değil, aynı zamanda anlatsal bir hafıza pratiği olarak değerlendirilmelidir.

Tekstil sanatının diasporik bağlamda kimlik inşası ve kültürel aktarım süreçlerindeki rolü de sanatçının bu anlatsal yaklaşımıyla örtüşmektedir; sanat, hem bireysel hem de toplumsal hafızayı şekillendiren güçlü bir araç olarak yeni bir perspektif sunmaktadır.

Bununla birlikte, çalışma, diasporada yaşamının sanatçılar üzerindeki etkisini vurgulayarak, göç deneyiminin toplumsal boyutlarını ve nasıl sanat pratiğini şekillendirdiğinin altını çizmektedir. Diaspora sanatı, hem sanatçının aidiyet duygusuyla hesaplaşmasına hem de göçmen kimliklerin kültürel ve sanatsal temsilini güçlendirmesine olanak tanımaktadır. Ayrıca, bu tür sanatsal üretimler, izleyicilere göç, kimlik ve kültürel bellek konularında daha derin bir farkındalık kazandırarak, diaspora sanatının sosyal bilinç oluşturma potansiyelini göstermektedir. Bu bağlamda, çalışma yalnızca akademik bir analiz sunmakla kalmayıp, sanatın toplumsal etkilerini anlamak ve sanatçıların göç deneyimlerini nasıl dönüştürdüğünü keşfetmek isteyen araştırmacılar ve sanatseverler için de önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Sanatçının bu pratiği, postkolonyal teorinin temel kavramları olan travma, melez kimlik, toplumsal cinsiyet, ötekileştirilmişlik, kültürel yeniden yazım ve direniş eksenlerinde okunabilmektedir. Kişisel olanın politikle kesiştiği bu üretim, diaspora kimliğinin sadece kayıptan ve yitim anlatısı olarak değil, aynı zamanda direnç, iyileşme, onarım ve yeniden kurulumdan oluştuğunu göstermektedir.

Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışmanın ilk adımlarının atılmasına vesile olan ve değerli akademik tartışma

zemini sağlayan sempozyum programını düzenleyerek bu fırsatı sunan İstanbul Okan Üniversitesi Sanat, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi'ne, lisansüstü eğitimim süresince akademik gelişimime önemli katkılarda bulunan Eskişehir Teknik Üniversitesi eğitim kadrosuna içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, araştırma kapsamında yürütülen görüşmeye katılarak çalışmaya bilgi ve sanatsal perspektifleriyle anlamlı katkılarda bulunan sanatçının desteğini takdirle anmak isterim.

Bu çalışma, Eskişehir Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Ana Bilim Dalı'nda tamamlanan "Türkiye'deki İran Göçmenlerinin Perspektifinden Ortak Anlatıların Dans Kostümlerine Yansımaları: Şehrazat Balesi Örneği" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Çalışmada, ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur. Çalışmada Etik Kurul izni gerekmemiştir.

KAYNAKÇA

Abou-Agag, N. (2021). Homi Bhabha's third space and neocolonialism. *Global Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*, 9(3), 25–43.

Akçay, E. (2017). Halkla ilişkileri Postkolonyal Perspektifle Yeniden Düşünmek. *Selçuk İletişim Dergisi*, 9(4), 66–88.

Alpan, D. (1986). Tekstilde sanat objeleri. 3. Ulusal Tekstil Sempozyumu (Bildirisi), Bursa. Çakabey, K. (2023). Göçmen Toplulukları Olarak Diasporalar: Kuramsal Yaklaşım. *Sosyoloji Notları*, 7(2), 1–16.

Çiftetepe, N. (2024). Çağdaş fotoğraf sanatında postkolonyalizm (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü).

Cohen, R. (2008). *Global diasporas: An introduction*. Routledge.

Dastarlı, E. (2020). Kimlik, Madun, Öteki... Postkolonyal Teoriler Bağlamında Çağdaş Sanatı Tartışmak. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5(8), 85–104.

Hall, S. (1998). *Kültürel Kimlik ve Diaspora*. Çev. İrem Sağlam, Kimlik: Topluluk / Kültür / Farklılık. İstanbul: Sarmal Yayınları.

Hemmings, J. (2013). Postcolonial textiles: Negotiating dialogue. In *Postcolonial Studies Across the Disciplines*. Brill.

Hopyar, Z., Topal, F., & Tauscher, S. (2022). Diaspora kavramı ve Türkiye'nin diaspora politikasına yönelik üniversite öğrencilerinin algısı. *Journal of Political Administrative and Local Studies*, 5(1), 46–65.

Kinnear, J. (2008). *Diaspora: textiles as paradox* (Doctoral dissertation, University of Southern Queensland).

Köktener, A., Sayılanoğlu, S., & Topçu, Ö. (2018). Postkolonyal perspektiften halkla ilişkiler çalışmalarında küresel bir marka: Zara örneği. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 10(2), 1–20.

Nar, M. Ş. (2019). Kültürel Kimlik Sorunsalı: Görecelik mi, Evrenselcilik mi? Yoksa Uzlaşım mı? *Antropoloji*, 37, 72–80.

Oskay, N. (2021). Çağdaş Lif Sanatçıları Perspektifinden Diaspora Olgusu. *Sanat Dergisi*, (38), 196–215.

Phillips, T. S. (2020). *Patterns of Identity*. Electronic Theses and Dissertations. 2184.

Şafak, Z. (2014). An outlook on postcolonialism through the ethos of orientalism by Edward Said. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(2), 355–367.

Steinmetz, G. (2014). The sociology of empires, colonies, and postcolonialism. *Annual Review of Sociology*, 40(1), 77–103.

Taşkın, Y. (2023). Oryantalizm, postkolonyalizm ve Amerikan Barış Gönüllüleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö13), 771–789.

Turner, S. (2019). The Social Construction of Diasporas: Conceptual Development and the Rwandan Case. In R. Cohen & C. Fischer, *Routledge Handbook of Diaspora Studies*. London: Routledge.

Turney, J. (2009). *The Culture of Knitting*. Oxford: Berg Publishers.

Ulusoy, E. (2015). Diasporayı Yeniden Düşünmek: Diaspora Teorisi ve Modern Diasporanın Temel Parametreleri. *Göç Dergisi (GD)*, 2(2), 208–228.

Yıldız, H. (2017). The Autobiography of My Mother: Narrative as an Access to Post/Colonial Trauma. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 57(1), 605–621.

Yılmaz, D. T. (2012). Çağdaş Edebiyatta Küreselleşme Eğilimleri ve Feridun Zaimoğlu'nun Hinterland (2009) Romanı. *Folklor/Edebiyat*, 18(71), 143–163.

Yılmaz, S. T. (2016). Geçmişten Bugüne Kimlik Göstergesi Olarak Sanat. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9, 42.

Young, R. J. C. (2007). Edward Said'in postkolonyal kararsızlığı. *Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu (Bildiri)*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Müdürlüğü Yayınları.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Niyaz Azadikhah ve Alireza Shojaian, *Suture sur le corps de la liberté*, (Özgürlüğün Bedenine Atılan Dikişler), Centre Pompidou, Paris, 2022.

<https://www.alirezashojaian.com/2022-suture-sur-le-corps-de-la-libert/> / Erişim Tarihi: 23.09.2025

Görsel 2: The Maids (Ev İşçileri), Barselona Çağdaş Sanat Müzesi, 2018.
<https://www.artnews.com/art-news/news/maids-museu-dart-contemporani-de-barcelona-9534/> / Erişim Tarihi: 23.09.2025

Görsel 3: Memories of a Table, (Anıların Masası), 2022.
<https://artslife.com/tag/niyaz-azadikhah/> / Erişim Tarihi: 23.09.2025

BAKHA AYINLERİNDEN MEVSİMLİK KÖY EĞLENCELERİNE ÇAĞDAŞ BİR MİT YARATMAK: BALKAN EROTİK EPİK

*CREATING A CONTEMPORARY MYTH FROM BAKKHOS RITES TO
SEASONAL VILLAGE ENTERTAINMENTS: BALKAN EROTIC EPIC*

Erdal Demir, *Sanatta Yeterlik Öğrencisi*

Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım Fakültesi Lisans Üstü Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı

e-mail: erdal96872@ogr.duzce.edu, demirerdal767@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1998-2556

ÖZET

Animizm temelli mevsim eğlenceleri ve ritüellerine modernitenin monokrom akılcılığına eleştirel bir mesafede, romantizmin halk kültürüne eğildiği söylencesel perspektifte, modern öncesi zamanlarla ilişki kurma eğilimindeki çağdaş sanatta da rastlamaktayız. Marina Abromoviç Balkan Erotik Epik’ de, insan doğa özdeşliğini doğurganlık, bereket ve tarım kültünü içeren Doğu Avrupa ritüel ve inanışlarının oyunsal yapısı ve folklorik anlatısı ile ele almıştır. Ayinsel bu ritüeller, ekinleri, bereketi artırmak için toprakla çiftleşmek ya da kuraklık ve fırtınalara neden olan kötü güçleri korkutmak için cinsel organlarını gökyüzüne göstermek gibi oyunsal/ büyüsel bir karakter taşımaktadır. Güneydoğu Avrupa’ da kuraklık zamanlarında bereketi arttırmak amaçlı ritüelistik anlayışla dodola temsili sergilenir ve çıplaklık doğayla özdeşleyim adına burada da öne çıkan unsurlardan biridir. Bunun gibi mevsim eğlenceleri ve bereket üzerine Anadolu’da da farklı yöre ve bölgelerde birçok ritüel ve temsil mevcuttur. Abromoviç, halk kültürüne çağdaş bir gerçeklikten eğildiği çalışmasında, kadının doğa ile olan bağını ve doğal cinsel döngülerini kutsayan anlatısını sunmaktadır. Balkan Erotik Epik, akıl ve mekanik ilerleme üzerine kurulu çağdaş kültürün karşı kutbuna konumlanarak özgürlüğün ve akışkan doğanın temsil bulduğu bir Dionisos tapımına, kadınların katılımıyla oluşan formundan kaynaklı modern bir Bakkhos ayinine dönüşmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Ritüel, Mit, Balkan Erotik Epik

ABSTRACT

Animism based seasonal festivities and rituals can also be found in contemporary art, which tends to relate to pre-modern times at a critical distance from the monochrome rationalism of modernity, in the mythical perspective of romanticism’s focus on folk culture. In Balkan Erotic Epic, Marina Abromovic has dealt with the identity of man and nature through the playful structure and folkloric narrative of Eastern European rituals and beliefs involving the cult of fertility, abundance and agriculture. These rituals have a playful/magical character, such as copulating with the earth to increase crops and fertility, or showing their genitals to the sky to scare away the evil forces that cause droughts and storms. In Southeastern Europe, in times of drought, dodola representation

is exhibited with a ritualistic understanding to increase fertility, and nudity is one of the prominent elements here in terms of identification with nature. Similarly, there are many rituals and representations of seasonal entertainment and fertility in different regions and regions in Anatolia. Abromovic presents a narrative that consecrates women's connection with nature and their natural sexual cycles in a work that looks at folk culture from a contemporary reality. Balkan Erotic Epic is positioned at the opposite pole of the contemporary culture based on reason and mechanical progress, turning into a Dionysian worship where freedom and fluid nature are represented, and a modern Bakkhos ritual due to its form with the participation of women.

Keywords: Culture, Ritual, Myth, Balkan Erotic Epic

1. Giriş

Kadınlarımız” der Pentheus “sözde Bakkhos şenliklerini kutlamak için evlerini bırakıp gitmişler; ıssız dağlarda, korolarla Dionisos dedikleri... yeni bir tanrıya ibadet ediyorlarmış... testiler dolusu şarap varmış...kendilerini erkeklerin kucağına atıyorlarmış, güya maniadların ibadeti böyle olurmuş.

Euripides/ Bakkhalar

Kültür tarihçisi J. Huizinga’ ya göre homo sapiens; bilen insan ya da görece geç bir tanım olan homo faber; yaratıcı insan, insanın ontolojik varlığını tam olarak açığa çıkartmıyor. Huizinga’nın insanı tanımladığı kavram homo ludenstir, insan oynayandır. Huizinga’ dan alıntıyla; *kültür oyun biçiminde doğar, kültür başlangıçtan itibaren oynanan bir şeydir* (Huizinga 67). Huizinga insanı kültür varlığı içerisinde konumlandırırken kültür, bir istenç, bir irade sonucu dışarıdan tasarımılanan bir şey değil, insanın oyun doğasında gelişen bir yapı olarak karşımıza çıkıyor. Bu yapıyla kültür rastlantısaldır. Bu rastlantısallıkta insan, varlığı potansiyelleri ile görür, şeyleri değiştirebilme, dönüştürebilme kapasiteleri ile tanır ve yaşadığı gerçeklikte kendine böyle alan açar. Ancak kültürün kurumsallaşması için insanın oyun doğasından kaynaklı yapıp etmeleri yeterli değildir. Bu yüzden kültürün oluşumu için insanın oyun doğasından başkaca tanımlara ihtiyaç duymaktayız. Bu bağlamda kültürün oluşumunda insanın anlam arayışı da ayırıcı bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanın anlam arayışı mitostan logosa söylencelerde kendine bir anlam bulur. *Anadolu İnançları/ Anadolu Mitolojisi* kitabında İsmet Zeki Eyuboğlu *Söylence* bölümünde Thales'den söz eder:

Thales varlığın özünü us ölçülerine uygun bir anlayışla araştırırken söylence ürünlerini andıran bir varlık ortamı yaratmaktan geri kalmamıştır. Bütün varlığın ilkesi sudur derken suyun yapısı üzerinde bilimsel deneylere girişmiştir, suyun özünü kuran öğeleri tanımıştır denemez. Evrende suyun etkisini gözlemlemiş, bu konuda söylencelerden esinlenmiş, bunlara us ölçülerine uygun biçim vermiştir... Suya diri bir varlık diye bakarken eski Anadolu söylencelerinin suyu tanrılaştıran görüşünü büsbütün ortadan kaldırmamış, ona yeni, çağına göre bilimsel, deneycil yorum getirmiştir (Eyuboğlu, 1987; 273).

İnsanın ontolojik varlığında dair diğer bir tanım ise İsmail Gezgin'e göre insan anlam kurandır. Burada ki tanımıyla homo narans yani insan anlatandır. (Gezgin, 2020) İnsan içinde bulunduğu doğada fiziki ve biyolojik yetersizliğini soyutlamalar yaparak gidermek konumundadır. Thales gibi Sokrates öncesi doğa filozoflarının suya diri bir varlık gibi bakarken eski söylencelerden esinlenmesi insanın anlam kuran doğasındandır. Homo Ludens ve Homo Narans tanımlarından baktığımızda insan, kültürünü oyunca bir doğa ve anlama ihtiyacında olan bir zihin üzerine inşa etmiştir. Böylece kendine korunaklı bir var oluş alanı çizmiştir. İnsanın kültür ediminde tüm yapıp ettikleri; yeri geldiğinde çalıp söyledikleri bu var oluş dahilinde gerçekleşmiştir. Bu var oluş alanının dışında kalan bilinmez/ bilinemez, korktuğu, kavrayamadığı unsurlar ise yine insanın oyun doğasından kaynaklı ritüel, inanç nesnesine dönüşmüşleridir. Kültürün oyun doğasından hareketle Marina Abromoviç 'in 2005 tarihli video performansı “Balkan Erotik Epik” adlı çalışması bu araştırmada mevsimlik köy eğlenceleri ve Bakkha ayinleri üzerinden ele alınacaktır.

2. Mevsimlik Köy Eğlenceleri ve Anadolu Halk Takvimi

Metin And Oyun ve Büğü kitabında çocuk oyunlarından, halk oyunları ve köy seyirlik oyunlarına Anadolu'nun birçok bölgesinde oynanan oyunların biçim, içerik ve isimden oluşan kaydını tutar ve bu oyunların ritüelistik köklerini araştırır. (And, 2007) Dionisos ve Anadolu Köylüsü kitabında ise Köy seyirlik oyunlarını ortak tema, içerik, anlatım ve dil birliği/ayrılığı açısından değerlendirir. (And, 2020) Kitabın başlığında da belirttiği gibi bu köy seyirlik oyunlarının köken öyküsünü Dionizyak kültürde bulur. Huzinga’nın insanı tanımladığı biçimiyle Metin And’ın çalışmalarında kültürün oyunca, ritüelistik kurucu dinamiğini kavrayabiliriz. Ancak burada araştırma kapsamında önemli olan unsur ise Metin And’ın ortaya koyduğu Anadolu Kültürünün Dionizyak karakteridir.

Coğrafi bir belirlenim çizebilmek adına Dionisos ve Anadolu kütür, uygarlığına dair İsmet Zeki Eyüboğlu ve Halikarnas Balıkcısı; Cevat Şakir Kabaağaçlı’nın şu tanımlamaları yerinde ve önemlidir. İsmet Zeki Eyüboğlu “Anadolu Uygarlıkları” çoğul tanımının Batı Tarih Yazımının Yunan öncesi kültür ve uygarlıklarını Miken, Minos gibi bazı unsurlarını Yunan kültür ve düşüncesine bağlama ve Urartu, Hatti, Fenike uygarlıkları gibi diğer unsurlarını dışarda bırakma çabası olarak yorumlar. İtirazını şu şekilde ifade eder:

...uygarlıklar” sözcüğünden anlatılmak istenen, Anadolu'da birbirinden bağımsız değişik toplulukların yaşadığı savıysa buna katılmamızın olanağı yoktur, der. (Eyuboğlu, 1987)

Halikarnas Balıkcısı; Cevat Şakir Kabaağaç ise Anadolu'ya “Altıncı kıta Akdeniz” der; Minoenler, Hititler, Amazonlar, Frigyalılar, Lidyalılar, İonlar Anadolu Uygarlığının kurucuları olduğunu söyler. (Balıkcı, 1982) Her iki yazarımızın da kültür ve uygarlık tarihimize dair geliştirdiği örnekler Metin And’ın “Dionisos ve Anadolu Köylüsü” nü anlamamızı kolaylaştırmakta ve Anadolu mevsim eğlencelerinin Dionizyak kökenine ışık tutmaktadır. Bu Dionizyak kökten hareketle de Marina Abromoviç'in Balkan Erotik Epiğ'inin halk kültürüne dayanan içeriğini Anadolu Mevsim eğlenceleri üzerinden okumamıza olanak sağlamaktadır.

2.1. Anadolu Halk Takvimi

İnsanın doğayı kavrama pratiklerinden Anadolu halk takvimi kültür serüveninde kendi mitini kuran insanın, inanç ve söylenceler eşliğinde edindiği, ritüel, drama ve mitos formuyla bugün bir inanış, memorat ve folklorik bir bilgi olarak hala gelenekte var olagelen, doğayı gözleme ve kavrama pratiğinin ürünüdür. Gök haritalarından anlam çıkarması, bulutların şeklinden hava tahmininde bulunması; ağaçların kızaran, sonrası sararan ve en sonu dökülen yapraklarından kışın soğuk mu sıcak mı geçeceğini ön görmesi; havanın, suyun ve de toprağın ısınırken (yani kırsal kültürde cemre düşerken) günlerin yağmurlu veya yağmursuz oluşundan, beklenen yılın bereketli mi bereketsiz mi olacağına dair merakı ve temennisi doğayı gözleyen insanın arzu ve inanışını içerir. İnsanın bu arzu ve inanışı iş tuttuğu işlikte işler ve günlerini görmesine olanak sağlayacaktır. İnsan söylence varlığını buradan kurmaktadır. İlk söylencelerinde insan, doğanın yıldırım, ateş, yağmur gibi görünümünün belirleyici gücüne öykünecektir. Doğada yaşam mücadelesini sürdüren insan, doğanın döngülerini fark edecek, bu döngülerden anlam, iş devşirecek, evrenin sabitlerini keşfedecektir. Hesiodos' un *İşler ve Günler*'i bir takvim yılında yapılacak işlerin kardeşi Perses'e öğüdü ve anlatımıdır. Yunan Panteonun kurucu metinlerinden Teogina'nın yazarı Hesiodos *İşler ve Günler* (Hesiodos, 2022) kitabında mevsimsel dönümler ve yapılacak işlere dair kardeşi Perses'e şunları öğütler:

Ekinini biç görünce gökte
Atlas kızlarını Peliad yıldızlarını
Görünmez oldukları zamanda ek toprağını
O yıldızlar kaybolur gökte kırk gün kırk gece
Ama yılın çarkı durmaz döner
Ve insanlar bilemeye başlayınca oraklarını
Gözükürler gökte yeniden.

Mitik bir boşlukta başlayan insanın kültür edimi doğayla girdiği pratikte somut içerik ve nedensellik kazanmaktadır... güneşe, yıldırıma, yağmura, buluta tapındıkça, onlara adaklar sundukça; güneşi, ayı, yıldırım, bulutu ve yağmuru arzu ve istekleri doğrultusunda mitler ve söylenceler eşliğinde temsil ettikçe doğaya hükmettiğini düşünecekti. Bunlar tanrısallık buyurucuların doğadaki nedensellik yasalarıydı. İnsan ritüelistik ve mitik karakterini bu boşlukta anlamlandırmış, bu saymaca uzlaşılarla bir fikir geliştirmiştir. İnsanın kültür üretimini doğayla girdiği bu uzlaşıda görmekteyiz.

Animizim temelli inanış ve düşünceler bugün tektanrıci baskın dinlerde memorat, büyü gibi farklı form ve içeriklerle halk kültüründe folklorik bir öge olarak söylence varlığını sürdürmektedir. Diğer taraftan bugün yok olmakta olsa da Anadolu'da çeşitli mevsim eğlenceleri ve ritüelleri olarak bugüne değin devam eden Köy seyirlik oyunları ya da temsilleri, hâkim üst kimlik ve kültürlerden kaynaklı ifade biçimini değiştirmiş olsa da köken öyküsünü bu geçmişten alır.

2.2. Dionisos ve Mevsimlik Köy Seyirlik Oyunları

Anadolu seyirlik oyunları kış yarısı, hayvan yavrularının doğması, bitkisel yaşamın uyanması yahut uykuya dalması, yaz kış karşıtlığı, hayvan çiftleşmesi gibi olgulara/

temalara yönelir. Halk dilinde bunlar oyun çıkarma, oyun kurma olarak adlandırılır. Burada sergilenenin oyun olduğu bilinmektedir. Sayın Tekerek 'in aktarımıyla ancak bu oyunların neden oynandığı sorulduğunda ise “oynamamak olmaz ki” diye şüpheyle karışık bir açıklamada bulunulur. (Tekerek, 2008) Tekerek 'in de belirttiği şekliyle Dionisos ve Anadolu köylüsü kitabından sayın And *köken öyküsüyle ilkelerde sanat yaşamın süsü ya da temsili değil kendisidir*, der (And, 2020) Yani bir inanış gibi ritüelistik bir gerekliliği barındırır köy seyirlik oyunları. Burada ki ritüelistik gereklilik ölümün kovulmasıdır yani mevsimler gibi ölüp dirilme mefhumudur. Kız kaçırma, tarımsal oyunlar, çoban oyunları ve sair tüm dramatik köy seyirlik oyunları ölüp -dirilme temasına bağlanır. Tarımsal üretim temelli halk takvimi izleğinde mevsimlere ve canlıların döllenip doğumuna eşlik eden zamansal belirteçlere göre isim ve temsil biçimi kazanır.

Örneğin, Anadolu'da birçok bölgede sergilenen saya gezmesi oyununda şu ve benzeri maniler söylenir:

Koyunun yüzünü yitirdik
Kuzunun tüyünü bitirdik
Şurada ne kaldı ne kalmadı
Elli gün kaldı. (akt. Veren, 2019)

Koç Katımı Fırtınasından (15-20 Kasım arası) 100 gün sonra 15-20 Şubat arası Koyun Yüzüdür. “Kuzunun tüyünü bitirmek” ise kuzunun ana karnında canlandığı zamanı işaret eder. “Şurada ne kaldı ne kalmadı, Elli gün kaldı” denen ise 21 Mart nevruzu ile başlayan üç dokuzların sonu 5-6 Nisandır. Halk arasında Aprilin 5'i denen zamandır. (Veren, 2019) Bu tarihle birlikte kış artık soğuğuyla geride kalmıştır. Bu mevsimsel belirteçlerle doğasal olaylar arasında nedensellik ilişkisi kurulur. Bu nedensellik ilişkisinin dışında kalmamak adına bu belirli gün ve zamanlarda bolluk ve bereketi arttırmak ve de birliği, beraberliği sürdürmek adına, çeşitli dramatik temsil ve anlatımlarla bu günler kutsanır, artı anlamlandırılır, değer verilir. Saya gezmesi de bunlardan biridir. Köyün ileri gelenleri ya da çocukları yukarıdaki ve benzeri maniler eşliğinde kapı kapı gezer her kapıdan, undur, buğdaydır, yağdır, pekmezdür yöresel kimliğe ve kültüre göre öteberi toplanır. Toplanan öteberi, tüm köy halkının katılımıyla şarkı, dans ve temsillerle ortaklaşa pişirilip tüketilir. Nevruz, Hidrellez, Harfanalar gibi bu içerik ve anlatımda berekete yönelik birçok birliktelik, beraberlik ritüelleri bulunur. Amaçlanan ölümün kovulması, yaşamın kutsanmasıdır. Aynı yaşam temennisi koyun karnında ki kuzu içinde geçerlidir.

Somut doğa bilgisine dayanan ve kuzunun ne zaman doğacağını ön gören bu bilgi, kültürel yaşamda soyut bir içerik kazanarak bir inanış temsiline dönüşmektedir. Bu inanıştaki temenni berekettir. Bereket, kışın ölüp yazın yeniden doğan doğanın dirimsel, coşkun tarafıdır. Yani insanın arzusunu inşa ettiği geleceğidir. Bahar bu yüzden insanlarda ritüelistik bir ayine dönüşmektedir. Kış ise, katlanılması gereken, çekilen bir gerçektir. Kış aylarının bir diğer adı da çile aylarıdır. Kış oyunları ise bu yüzden dayanışma, eğlence ve gösterileridir. Bu yaz- kış Dikotomisi, köy seyirlik oyunlarında “ölüp-dirilme” temsiline canlandırılacaktır. Mevsim eğlencelerinde oynanan, köse, deve, kız kaçırma ya da geyik oyunu gibi oyunlarda bu temsil canlandırılır. Eski ile yeni, kuraklık ile yağmur, yaşam ile ölüm bu temsillerde anlam kazanıyordu.

Metin And bu oyunların Dionizyak kökenini çeşitli yerel örneklerde, temsillerde kullanılan,

giyim, kuşam, katılımcı sayısı ve oyunlarda kullanılan sepet, keçi derisi ve benzeri örnekler üzerinden değerlendirir, tasnif eder ve Dionisos söylencesiyle bu bilgiler üzerinden bir bağlantı kurar. (And, 2020) Kurduğum bağlam çerçevesinde, Metin And'ın verdiği sonuçlara göre, Dionisos' un titanlar tarafından parçalanışını sonra ki anlatılarda Zeus'un baldırından yeniden doğuşu ile köy seyirlik oyunlarının ölüp-dirilme teması ortak bir anlatıyı işaret eder.

2.3. Bakkha Ayinlerinden Çağdaş Bir Mit Yaratmak: Balkan Erotik Epik

Yazkışkarşıtlığındankaynaklıölüp-dirilmedikotomosineYunanmitolojisindePersefone'nin Hades tarafından yeraltı ülkesine kaçırılışında da rastlamaktayız. Persofone'nin yeraltı ülkesine kaçırılışıyla Demeter yer yüzünden bereketini çeker. Demeter 'in yeryüzünden bereketini çekmesi yemişlerin, meyvelerin yeryüzünden çekilmesini; ölümü simgeler: Mevsimsel karşılığı kıştır. Persofene'nin yer yüzüne ayak basmasıyla bahar mevsimi gelir. Doğa yeniden canlanır. Varılan anlaşma sonucu Persefone'nin yılın altı ayını yeraltı ülkesinde ve diğer altı ayını yeryüzünde geçirmesi Anadolu Mevsim eğlencelerinin de ortak konusudur. (Erhat, 2008) Tüm anlatı bunun üzerine kuruludur. Doğada ki bu döngüsellğe Hızır-İlyas kültünde de karşılaşmaktayız. Diğer taraftan Kıymet Erzincan Kına'ya göre Hızır-İlyas kültü Yahudi söylencesi kökeniyle Umay Ana, Kibele gibi dirimsel yaşam formunun kadından alınıp erkeğe temsil edilmesini de simgeler. (Kına, 2022) Bu durum kök kültürlerin üst egemen kültür tarafından soğrulması, kendi yaşam, düşünce pratiğine göre biçimlendirilmesine bir örnektir. Araştırmada bu ayrımlar Balkan Erotik Epik üzerinden kurmaya çalıştığım eko-feminist eleştiridir. Bu eko-feminist eleştiri üzerinden Balkan Erotik Epik 'i Dionisos ve Bakkha Ayinleri kökeni üzerinden yeniden okuyabilmekteyiz.

Yuna düşün dünyasının karşı kutbunu oluşturan Dionisos Yunan panteonuna en son katılan tanrılardandır. Dionisos da Demeter gibi, toprakla ilişkilidir. Panteonun diğer tanrıları gibi Demeter ve Dionisos 'un uzun uzun anlatılan kahramanlık hikayeleri yoktur. Demeter 'in tek temsili bereketi simgelemesi ve Persefonen 'nin annesi olmasıdır. Söylencedeki kimlik varlığı buradan kurulur. Dionisos Semele 'nin, Hera tarafından Yunan' da istenmeyen oğludur. Zeus'un oğlu olsa da Zeus'un söylencede ki tek babalık vasfı onu baldırından doğurmuş olmasıdır. O yüzden Dionisos Zeus 'dan çok Annesi Semele ile anılır. Dionisos 'un ömrü yollarda, bağlarda, bostanlarda geçmiştir. Ve Dionisos birçok tanımıyla beraber iki kere doğan anlamına gelmektedir. Burada da bir ölüm yaşam dikatomisi söz konusudur. Demeter insanlığın ilk artı değer üretimi elindeki buğday demetiyle simgelenir. Azra Erhat 'ın anlatımına göre Dionisos ise elindeki asma yaprağı ile bu tarım devriminden sonraki ikinci aşamayı simgeler. (Erhat, 2008) Yani şarabın esrimesiyle tanrısal yaratıcılığı kültüre dahil eder. Huzinga' nın ifade ettiği şekliyle oyun- kültür iş birliğini burada da görmekteyiz. Yani Dionizyak kültür sabit, verili, ilerlemeci kültür sisteminin değil kültürün oyun doğasından kaynaklı akışkan doğanın temsiline dönüşür. Dionisos Yunan panteonuna en son katılan tanrı olmasıyla da surlarla çevrili sabit bir kültürün değil, sürekli yollarda olmasından kaynaklı devinim ve akış halindeki doğayla bütünleşik kültürün tanrısıdır. Ancak Yunan temsilinde kültür, varlığını Apollon' da bulmuştur. Bu noktada Marina Abromoviç 'in ritüelistik Balkan Erotik Epik video performansı ilerlemeci Apollonik kültür karşısında Dionizyak kültür temsine

dönüşmektedir.

Bu Apollonik-Dionizyak kültür karşıtlığını Heseidos' un İşler ve Günler 'inde de görmekteyiz. Heseidos İşler ve Günler 'inde kadının kapatılması ve bastırılması düşüncesine *Kadın ve Cinsel İlişkiler* bölümünde yer verir. Hesiodos 'un kardeşi Perses'e öğüt ettiği şekliyle kadın, Apollonik sistemde şöyle konumlanır:

Ekinini biç görünce gökte
Atlas kızlarını Peliad yıldızlarını
Görünmez oldukları zamanda ek toprağını
O yıldızlar kaybolur gökte kırk gün kırk gece
Ama yılın çarkı durmaz döner
Ve insanlar bilemeye başlayınca oraklarını
Gözükürler gökte yeniden.

Hesiodos kurulu düzenin, yani akışın ve bilinmezliğin temsil bulduğu Dionizyak kültürün değil, aklın ve ölçünün belirleyici olduğu Apollonik kültürün ozanıdır. Theogonia'sı Yunan düşün dünyasının kurucu metinlerindendir. Ancak Yunan panteonunda temsilini bulduğu Apollonik sistemde, doğanın ve kadının özgürlüğü bastırılmıştır, kadın kapatılmıştır. Dionisos yollarda, dağlarda, ormanlarda geçen hayatıyla tamda bu kurulu, verili sistemin karşısında konumlanmıştır. Dionisos 'da açığa çıkan akışkan, oluş halinde ki doğadır.

3.Sonuç

Euripides, Bakkhalar'ında Dionisos ile Dionisos'un tanrısallığına inanmayan Kadmos kralı Pentheus'u konuşturur.

Kadınlarımız” der Pentheus “sözde Bakkhos şenliklerini kutlamak için evlerini bırakıp gitmişler; ıssız dağlarda, korolarla Dionisos dedikleri... yeni bir tanrıya ibadet ediyorlarmış... testiler dolusu şarap varmış...kendilerini erkeklerin kucağına atıyorlarmış, güya maniadların ibadeti böyle olurmuş. (Euripides, 2022)

Hesiodos'un kardeşi Perses'e öğüdünden alıntıladığımız üzere Apollonik kültürde doğanın ve kadının özgürlüğü bastırılmıştır, kadın kapatılmıştır. Mâniadalar kırlarda dere yataklarında özgürlük ve esrime içerisinde şarkılar, türkülerle hora teperek Dionisos'a tapınmaktadırlar. Bu temsilde kültür- doğa birbirinden ayrışmamış, sabit cinsiyetli bir üst yapı oluşmamıştır. Kültür, doğa içerisinde tanrısal esrimeler ve esinlerle oyun, ritüel formuyla varlık bulur, söylencesel içeriğiyle mitik anlamlar doğurur. Bu kültürde, insan diline ek olarak ağaçlar, taşlar, nehirler; rüzgarlar, kurtlar solucanlar gibi insan dışı canlı, cansız varlıkların da bir dili vardır. Bu temsilde insan dilini, bilgisini ve beklentisini bu ortak dil üzerine inşa eder.

Marina Abromoviç Balkan Erotik Epik' de, insan doğa özdeşliğini doğurganlık, bereket ve tarım kültürünü içeren Doğu Avrupa ritüel ve inanışlarının oyunsal yapısı ve folklorik anlatısı ile ele almıştır. Ayinsel bu ritüeller, ekinleri, bereketi artırmak için toprakla çiftleşmek ya da kuraklık ve fırtınalara neden olan kötü güçleri korkutmak için cinsel organlarını gökyüzüne

göstermek gibi oyunsal/ büyüsel bir karakter taşımaktadır. Bölgede, Güneydoğu Avrupa’ da kuraklık zamanlarında dodola temsili sergilenir ve çıplaklık doğayla özdeşleyim adına burada da öne çıkan unsurlardan biridir. (Frazer, 2023) Bunun gibi farklı yöre ve bölgelerde birçok ritüel ve temsil mevcuttur. Diğer taraftan modern bir mit olarak Balkan Erotik Epik, bereket ve cinsel özgürleşme içeriği ve sadece kadınların katılımıyla oluşan formundan kaynaklı modern bir Bakkha ayinine dönüşmektedir. Abramoviç eseri ile bu tarihsel ve mitolojik bağlamı çağdaş sanat pratiği dahilinde kadınların doğayla ve kendi bedenleriyle olan ilişkilerini özgürleştirici bir şekilde yeniden yorumlamaktadır.

Son söz olarak Metin And'ın Dionisos ve Anadolu Köylüsü kitabından anladığımız şekliyle doğa gözlem, deneyim ve bilgisine dayanan mevsim eğlenceleri; temsil biçimi ve ismiyle bölgesel farklar gözetse de köy seyirlik oyunlarında ölümün kovulması ve baharın karşılanması içeriğiyle kökenini bu Dionizyak kültürden almakta; folklorik anlatım biçimi büyü, memorat formuyla hâkim inanç sisteminde varlığını hala sürdürmektedir. Marina Abromoviç, Balkan Erotik Epik video performansı ile bu tarihsel temsili Balkan inaniş ve kültürü dahilinde yeniden görünür kılmıştır.

Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışma, Düzce Üniversitesi Lisansüstü Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalında çalışılan SANAT DOĞA PRATİĞİNDE SÜRDÜRÜLEBİLİR DENEYİM OLARAK ANADOLU HALK TAKVİMİ DOĞA DEFTERLERİ isimli sanatta yeterlik tezinin “Halk Anlatılarından Çağdaş Bir Mit Yaratmak: Balkan Erotik Epik” adlı bölümünden üretilmiştir. Çalışmada, ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur. Çalışmada Etik Kurul izni gerekmemiştir.

KAYNAKÇA

And, M. (2020). Dionisos ve Anadolu Köylüsü. Yapı Kredi Yayınları

And, M. (2007) Oyun ve Bügü. Yapı Kredi Yayınları

Erhat, A. (2008) Mitoloji Sözlüğü. Remzi Kitapevi

Euripides (2022), Bakkhalar. çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Eyuboğlu, Z. İ. (1987) Anadolu İnançları. Anadolu Mitolojisi, Geçit Kitapevi

Frazer, G. J. (2023) Altın Dal, Dinin ve Folklorun Kökleri. çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları

Gezgin, İ. (2020) Homo Narrans, İnsan Niçin Anlatır, Redingot Kitap

Hesiodos, (2022) Theogonia- İşler ve Günler, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları

Kına, E. K. (2022) Umay Ana’ dan Al Karısı ‘na Atlı Gelip Yaya Kalanlar, Temkeş
Tekerek, N. (2008) Köy Seyirlik Oyunları, Mitos-Boyut Yayınları

Veren, E. (2019) Kocakarı Soğuklarından Zemheriye Anadolu Halk Takvimi, Doğan Kitap

KIMIYO MISHIMA'NIN YAPITLARINDA ANLAMIN VE MALZEMENİN DÖNÜŞÜMÜ

THE TRANSFORMATION OF MEANING AND MATERIAL
IN THE WORKS OF KIMIYO MISHIMA

Ecem Yerman, *Bağımsız Araştırmacı, Sanatta Yeterlik Mezunu*

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Heykel Bölümü

e-mail: ecemyerman@gmail.com
ORCID ID: 0009-0007-4630-2820

ÖZET

Osaka doğumlu Mishima, II. Dünya Savaşı'nın yıkımına şahitlik etmiştir. Savaşın yarattığı travma ve travma sonrası toparlanma sürecindeki toplumun edindiği davranış biçimleri, sanatçının üretimine yansır. Mishima, yapıt üretiminde seçmiş olduğu tema, kullandığı malzemeler ve serigrafi tekniği ile insanın, nesnelerin ve hatta kültürün ikili yapısına karşı diyalektik birdil oluşturur. “Bilgi içinde boğulmak korkusu ve endişesi” teması ile bilginin sürekli yinelenildiği; güncelliğini yitirdiği, öğrenilen her şeyin anında demode olduğu, neyin doğru neyin yanlış olduğunun anlaşılmadığı bir yığınla mücadele halinde olduğumuzu vurgular. Böylelikle toplumun belirsizliğe sürüklendiğinin altını çizen Mishima'nın yapıtlarında bilgi bir tehlike-tehdit unsuruna dönüşür. Zira iletişimin sağlıklı bir şekilde gerçekleşemediği savaş ortamında bilgi merkezileşir, denetim amaçlı topluma sunulur ve toplumun kaygıları, korkuları, umutları tetiklenir, duyuları kırılgaştır. Belleğimiz olayların bize yansıtılma ve bizim olayları deneyimle, algılama durumumuza göre şekillenir. Bu sebepten toplumsal hafızanın oluşumu toplumunun algılarına müdahale ile gerçekleşir. Günümüz toplumunda ise bilgi istenci, tüketim çılgınlığının, insanın doymak bilmez arzularının bir uzantısını oluşturur. Mishima bu durumu “Kırılabilir Basılı Malzeme” (1971-2024) serisinde gazete, dergi, manga vb. yazılı iletişim araçlarını ve içecek kutuları, bira şişeleri gibi tüketim kültürünün kalıntıları olarak nitelendirdiği nesneleri seramikten hiperrealist bir şekilde üreterek eleştirir. Sanatçının kullandığı teknik ve seçtiği malzeme algılarımız ile oynayarak dokunma istencimizi harekete geçirir. Gündelik hayatımızda sürekli elimizin altında olan nesneleri bir yapıta dönüştüren Mishima, bu nesnelere yüklediğimiz anlamın değişkenliğini ele alır. Bununla birlikte bu nesneleri seramikten taklit etmesi duyusal bir yanılsama da yaratarak gerçeklik algımızı sorgulatar. Sanatçı için seramik çatlayabilen, kırılabilen doğası ile hassas bir malzemedir, bu sebepten aynı bilgi gibi dikkatli bir şekilde kullanılması gerekir. Başka bir açıdan değerlendirmek gerekirse, yazılı tarihi, belleği oluşturan bu kaynakları seramikten tekrardan üreterek bir tür arşiv de oluşturmaktadır. Zira tüketime dayalı kültür içinde anlam her an yeniden değişip, dönüşebildiğinden bellek de kırılgaştır; olaylar unutulmakta veya hatırlanma biçimleri farklılaşmaktadır. Toplumun geçmişi hatırlama şekli değişmekte ve yeniden yapılandırılmaktadır. Sanatçının “kırılgaştır” seramik yapıtları üzerinden toplumsal hafızanın, kültürün tüketime dayalı “çağdaş” dünya içerisinde nasıl şekillendiği ve yeniden oluşturulduğu incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Anlam, Malzeme, Kırılgaştır, Bilgi, Tüketim

ABSTRACT

Born in Osaka, Kimiyo Mishima witnessed the devastation of World War II firsthand. The trauma induced by war and the subsequent social recovery period deeply influenced her artistic production. Through her chosen themes, materials, and use of silkscreen techniques, Mishima constructs a dialectical language that challenges the duality inherent in human beings, objects, and even culture itself. In her work, she frequently addresses the theme of the “fear and anxiety of drowning in information.” She emphasizes how we are constantly confronted with a torrent of repeated, outdated, and increasingly meaningless information—blurring the lines between what is true and what is false. Thus, in Mishima’s artistic universe, information becomes a source of threat and danger, highlighting society’s descent into uncertainty. During wartime, when communication is disrupted, information tends to become centralized and is distributed to the public as a means of control. This process triggers collective anxiety, fear, and fragile hope, distorting sensory perceptions. Our memory is shaped not only by how events are reflected to us but also by how we perceive and experience them. Therefore, the construction of collective memory is closely tied to how perception is manipulated. In contemporary society, the will to knowledge becomes an extension of consumerist frenzy and the insatiable desires of human beings. Mishima critiques this phenomenon in her long-standing series “Breakable Printed Matter” (1971–2024), where she hyperrealistically recreates objects such as newspapers, magazines, manga, beverage cans, and beer bottles—remnants of consumer culture—using ceramics. Through this technique and material, Mishima disrupts our sensory expectations and invites a tactile urge from the viewer. By transforming everyday, disposable objects into fragile ceramic artworks, the artist underscores the instability of meaning we attribute to such items. Her ceramic reproductions also create a sensory illusion, prompting viewers to question their perception of reality. For Mishima, ceramics—as a medium that can crack and break—is inherently delicate. Much like information, it must be handled with care. From another perspective, the artist also engages in an act of archiving. By recreating the sources that constitute written history and collective memory through ceramics, she offers a material preservation of otherwise transient cultural fragments. In a culture dominated by consumption, where meaning is continuously reshaped and transformed, memory becomes equally fragile. Events are forgotten, or the modes of remembrance shift. The way society recalls its past is altered and reconstructed. Through Mishima’s “fragile” ceramic works, this study investigates how collective memory and culture are shaped and redefined within the framework of a consumer-driven contemporary world.

Keywords: Meaning, Material, Fragility, Information, Consumption

1. Giriş

Mishima toplumun tarihini ve davranış biçimlerini konu edindiği yapıtlarında, tanık kimliği ile kendi anlatısını- kişisel belleğini izleyiciye aktarır. Şu anda namevcut olan bir durumun, değerlerin hatırlanmasını kendi anılarını yapıtları aracılığıyla izleyiciye **vekaleten** devreder.

Böylelikle unutulmuş, mevcut olmayan, geçmişte kalmış bir duruma tanıklık edilmesini sağlar. Ricoeur'e göre tanıklık hem bireysel hem de kollektif hafızanın taşıyıcısıdır; geçmişin izlerini şimdiye taşır.

“Geçmiş “şeyin”, daha önceden görülmüş, duyulmuş, hissedilmiş, öğrenilmiş şey'in hedefi özgül bir hakikat talebidir. Bu hakikat talebi hafızayı bilişsel bir etmen olarak niteler. Daha keskin söylersek bu hakikat talebi, hatırlama çabasının son durağı olan tanıma anında kendini açığa vurur. İşte o zaman bizi eyleyen, maruz kalan, tanık olan kişi haline getiren bir şeyler olduğunu, bir şeylerin meydana geldiğini hissedip anlarız.” (Ricoeur, P. 2020, a. 73-74)

Mishima'nın yapıtlarında geçmişin kalıntıları seramik, tuğla ve kâğıt gibi malzemeler aracılığıyla maddesel forma dönüşür. Geçici çöp-atık olarak gözüken gazete, yiyecek-icecek kutuları, dergiler gibi nesneleri hiperrealistik bir şekilde seramikten yeniden üretmesiyle hem bu nesnelere işlevsellik katmakta hem de gündelik hayatın kaydını tutmaktadır. Bu nesneler, yerinden edilmiş ve dönüştürülmüş bir geçmişin fiziksel kalıntılarını sembolize eder; bir zamanlar işlevsel olan, şimdi ise farklı anlam katmanları yüklenmiş tanıklık objelerine dönüşür. Toplumsal bellek aynı tüketilen nesneler gibi yani bir meta gibi işlenip dönüştürülmektedir. Atık olarak nitelendirilen tüketim nesneleri hem hafıza taşır hem de modası hızla geçtiğinden unutuşun bir parçasıdır. Seramiğin hem kalıcı hem de kırılğan yapısı ile toplumsal hafızanın manipüle edilmeye açık hassas yapısı iç içe geçer. Hem malzemenin ikili doğası hem de anlamın uğradığı değişim ve dönüşüm düşüldüğünde Mishima'nın yapıtları “göçebelik” niteliğini taşır. Braidotti'ye göre “göçebelik” karşıtlıklara dair düalizmi bozar, sekteye uğratar, dağıtır ve dönüştürür. Böylelikle farklı karşıt bellekleri etkileşime sokar. Braidotti'nin “göçebe özne” figürasyonu sabitlenemeyen, akışkan kimlik yapısına sahiptir. Mishima'nın yapıtlarındaki kırılğanlık ve kalıcılık arasındaki gerilim ile bağdaşmaktadır. Bu doğrultuda Mishima'nın yapıtları “göçebe nesneler” olarak okunabilir. Gündelik, değerini yitirmiş, bir kenara fırlatılıp atılmış nesneleri seramikten yeniden üreterek onları dikkate değer ve hassas davranılması gereken sanat eserlerine dönüştürmektedir. Böylelikle nesneler anlam kaymasına uğramaktadır; seramiğin kalıcılığına karşı bu kalıcılığın temsil ettiği geçici, kırılğan nesneler. Mishima nesneleri seramikten yeniden üreterek sadece taklit edilmiş imgeler sunmaz; anlamsal ve maddesel değişime uğramış, modernitenin tüketim alışkanlıklarını, hızlı bilgi akışını ve bunun getirdiği savurganlığı bedenselleştirdiği “göçebe” nesneler üretir. Bu bağlamda göçebelik kavramı sanatçının pratiğini daha derinlikli anlamamıza olanak tanır. Braidotti'ye göre

“Göçebe oluş ne yeniden üretim ne de taklittir; daha ziyade, empatik yakınlık, yeğin bir karşılıklı-bağlılıktır. Bazı haller ve deneyimler, sırf belli sıfatları paylaştıklarından birleşebilir. Öyleyse göçebe geçişler, bir tür yaratıcı oluşa, aksi takdirde gerçekleşmesi pek ihtimal dahilinde olmayan karşılaşmalara ve akla gelmeyen deneyim ve bilgi etkileşimine işaret eder.” (Braidotti, R. 2017, s. 41)

Göçebe nesneler yalnızca geçmişi taşımakla kalmaz; izleyicinin belleğinde de yer değiştirir, sabitlemez. Bu açıdan Mishima'nın modernite eleştirisi yaptığı yapıtları, kimlik ve unutkanlık sorunun bir uzantısıdır. Her şeyin hızla tüketilip, modasının geçtiği endüstriyelleşmiş toplumun savurganlığına eleştiri sunar.

Aşırı tüketim neticesinde sadece nesneler ve bilgi değil kimliğimiz, hafızamız manipüle edilerek anlam yitimine; değişime ve dönüşüme uğrar. Bu durum tarihi, kültürü yani dünü, bugünü ve yarını tanımlama biçimimizi etki eder. Hem kendi kişisel belleğimize müdahalede bulunur hem de toplumsal belleğimize; çünkü şeylere yüklediğimiz anlam ve bu anlamın tarihselliği bizim olayları anlama, deneyimleme biçimimize göre değiştiği gibi bize yansıtılma şekliyle de farklılaşmaktadır. Toplumların anımsama biçimini incelediği metninde Connerton bu durumu şöyle tanımlar;

“Günümüz dünyasını, geçmişin olaylarıyla ve nesneleriyle nedensellik bağlamında yaşarız. Bu da şimdiki zamanı, çeşitli geçmiş yaşantılarımızdan hangisiyle bağlantısını kurabilirsek ona göre yaşayacağımızı gösterir. Bu durumda, geçmişi günümüzden süzerek çıkartma güçlüğüyle karşılaşırız; bu yalnızca bugünün etmenlerinin geçmişe ilişkin anımsamalarımızı etkilemeye (kimileri “çarpıtmaya” diyebilir) yatkın olmasından doğan bir güçlük değildir; geçmiş etmenlerin, günümüzle ilgili deneyimlerimizi etkileme ya da çarpıtma eğiliminden kaynaklanan bir güçlüktür de.” (Connerton, P. 2019, s. 9)

Mishima da toplumun çarpıtma eğilimine karşı gerçekçi bir üslupla tekrarlar halinde gündelik nesneleri üretir. Toplumu unuttukları, unutmak istedikleri, bir tarafa itip öteledikleri ile yüzleştirerek toplumsal belleğin yeniden sorgulanmasına olanak tanır.

2. Kimiyo Mishima

1932' de Osaka'nın Juso semtinde doğan Mishima, 2024 yılında 91 yaşında hayatını kaybetti. Uzun yaşamı ve geniş sanatsal külliyatında resim, heykel, fotoğraf ve yerleştirme gibi farklı ifade araçları ile üretimde bulunmuştur. “Bilgi içinde boğulma korkusu” ve aşırı tüketim neticesinde insan karbon ayak izinin doğal çevreye vereceği zarardan duyduğu kaygı yapıtlarının temasını oluşturur. Bununla birlikte sanatçı sadece kâğıt, seramik gibi malzemeler ile kendisini kısıtlamamış; volkanik kül, endüstriyel atıkların 1300 derecede ısıtılması ile elde edilmiş erimiş cüruf, hurda parçaları, fiber takviyeli plastik (FRB), polyester, tuğla gibi farklı materyaller kullanarak denemeler yapmıştır. (MEM Inc., n.d.) 1945 yılında çocuk yaştayken II. Dünya Savaşı'nın yıkımına tanıklık etmiştir. Hava saldırısından korunmak için girdiği sığınaktan enkaza dönüşmüş bir şehre çıkmıştır. Dönemin kaotik yapısı ve Savaş sonrası toparlanma sürecinde toplumun benimsediği davranış biçimleri sanatçının üretiminde gerek malzeme seçimini gerekse de tema seçiminde etkili olmuştur. Bu bağlamda Mishima'nın yapıtları modernite eleştirisidir; unutma ve aşırı savurganlığa karşı gündelik hayatın kaydını tutar. Zira savaş sonrasında Japon toplumu hızla endüstriyelleşmiş ve unutma edimini tercih ederek yası maskelemiştir. Bilinçli bir şekilde devlet politikası olarak tercih edilen unutma; bellek yitimine, yetersiz hafızaya neden olmuştur. Mishima ise yapıtlarında hatırlama edimini tercih ederek, tanık kimliği vasıtasıyla sunduğu anılarını forma dönüştürerek, toplumu tarihi ile yüzleştirir. Tekrarlar halinde sunduğu imgeler ile dünü yeniden hatırlatarak bugünü ortaya çıkarır. Mishima'nın yapıtları kendi belleğinin, anlatısının temsilini oluşturduğu gibi toplumsal hafızanın da bir parçasıdır. Sarlo'nun bellek üzerine çalıştığı *Geçmiş Zaman* kitabında belirttiği üzere;

“Tanıklıklar bir öznenin hatırlayabildiklerinden ya da hatırlamak

istediklerinden, unuttuklarından, kasten söylemediklerinden, değiştirdiklerinden, uydurduklarından, bir türden diğerine ya da bir üsluptan başka bir üsluba aktardıklarından, kültürel birikiminin geçmişten alınmasına izin verdiklerinden, politik ve ahlaki tutumun ışığı altında şekillenen bugünkü düşünce yapısının gösterdiği çizgilerden, kanıtlamak saldırmak ya da kendini savunmak için kullandığı retorik mekanizmasından, kendi deneyimlerinden ve medyadan öğrendiklerinden (bir zaman sonra bu ikisi birbirine karışır) vs. vs. oluşur” (Sarlo, B. 2022, s. 52-53) 2017, s. 41)

Lise yıllarında *Dokuritsu Bijutsu Kyokai* (Bağımsız Sanat Derneği) üyesi bir ressamdan yağlı boya resim eğitimi almaya başlamıştır. Lise mezuniyetinin ardından, *Dokuritsu Bijutsu Kyokai* tarafından düzenlenen Dokuritsu Sergisi'nde eserlerini sergilemiştir. Sanat kariyerinin başlangıcında temsili resimler, özellikle natürmortlar, figüratif sanat üzerine yoğunlaşan Mishima, daha sonra soyut sanata yönelmiştir. (MEM Inc., t.y.)

1951 yılında liseden mezun olduktan sonra sanat hayatına devam edebilmek için Tokyo'ya taşındı ve *Altelier Montagne* Youga Kenkyusho sanat alanına katıldı. Mekân ileride eşi olacak olan ressam Shigeji Mishima tarafından işletilmekteydi. Shigeji Mishima, savaş öncesinde Tsuguro Ito'dan, savaş sonrasında ise Jiro Yoshihara'dan eğitim görmüş, aynı zamanda Kyoto Üniversitesi'nde özel öğrenci statüsüne sahip olan entelektüel bir sanatçı ve felsefeye hâkim bir figür olmuştur. Kimiyo ve Shigeji Mishima çifti, Jiro Yoshihara tarafından kurulan Gutai Grubu ile yakın ilişkilere sahip olsalar da bu gruba üye olmamışlardır. Grup üyesi olan ve kendileri ile aynı kuşaktan olan sanatçılar ile etkileşim halinde olmak Mishima çiftinin sanatsal bakış açılarını genişletmiştir. (Asian Women Artists: Gender/History/Border, 2021) Kimiyo Mishima gazete, dergi parçaları ile yeni denemeler yapmaya başlamış ve soyut sanata yönelmiştir. Tuval üzerine yaptığı kolajlar ve kendi kendine öğrendiği serigrafi yöntemi 1970'lerden itibaren yapmaya başlayacağı seramik heykellerinin düşünsel altyapısını oluşturur.

2.1. Venüs'ün Başkalaşımı

Kimiyo Mishima, *papier collé** tekniği kullanarak dergilerden ve gazetelerden kestiklerini tuval üzerine yapıştırmaya başlamasıyla temsili sanattan soyut dile yönelmiştir. Mishima'nın yapıtlarına özenle seçerek dahil ettiği gazete ve dergi makaleleri; dönemin sosyal ve siyasal koşullarını temsil etmektedir.

Venüs'ün Başkalaşımı (Görsel 1,2,3,4) serisinde karşımıza 1965 tarihli İngilizce bir haber çıkmaktadır; 1890'da Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nda savaşanların torunları tarafından kurulan bir örgüt olan *Amerikan Devrimi'nin Kızları'ndaki (Daughters of American Revolution-DAR)* liderlik değişikliğini bildiren bir gazete yazısı. Mishima bu yazıyı Botticelli'nin 1485 yılında ürettiği *Venüs'ün Doğuşu* tablosundaki Venüs ile yan yana getirir. (MEM Inc., 2021) Serigrafi yöntemi ile çoğalttığı Venüs imgesi ve gazeteden kestiği haberin aynı düzlemde, katmanlar halinde iç içe geçmesi ile teknik ve anlam kesişir.

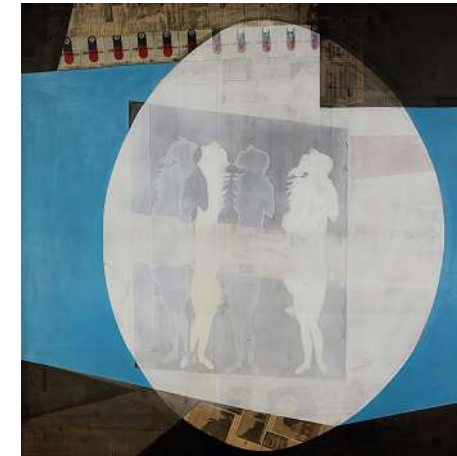
Mishima'nın Venüs imgesini seçmesi, hem imgenin kendi içinde barındırdığı ikili anlam hem de 1960'ların sonuna gelindiğinde Feminist hareketin etkisi ile Japon toplumunun kadına bakışının ikircikli yanı ile birleşir. Bununla birlikte Mishima röportajlarında kadına

bakışının ikircikli yanı ile birleşir. Bununla birlikte Mishima röportajlarında sıklıkla bir “kadın” sanatçı olarak anılmaktan duyduğu rahatsızlıktan, Japon sanatının eril yapısından dem vurmaktadır. Kendisinin kabare sahibi bir babanın kızı olarak büyümesinin bu rahatsızlığını pekiştirdiğini vurgulamaktadır.

Venüs, kadın bedeninin idealize edilmiş hâlini sunar. Çıplaklığını gizlemeye çalışması ve utangaç duruşuyla etken değil, edilgen bir kadınlığı simgelediği düşünülebilir. Ancak tablonun üretildiği dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda, bu temsil aynı zamanda kadın bedeninin ve cinselliğinin tüm dini baskılara rağmen görünür kılınması, teşhir edilmesi ve tanınması anlamına da gelebilir. Mishima'nın bu ikili anlamı feminist bağlamda yeniden yorumlaması, imgeye yeni ve eleştirel bir katman ekler.

1966'dan itibaren üretmeye başladığı bu seride Mishima, “kadın” oluşa dair tarihsel bir bakış sunar. Katmanların hem anlam bakımından hem de teknik olarak üst üste bindiği bir seri oluşturur. Mishima'nın çocukluğunun kabare ortamında geçtiği düşünüldüğünde serigrafi yöntemi ile çoğalttığı Venüs'ün negatif-pozitif, kimi zaman belirgin, kimi zaman silik yapısı 1920'lerden 1940'lara kadar kabarelerde çalışan kadınların durumu ile benzerlik taşımaktadır hem görünür hem de görünmezdirler.

Kabareler Japon toplumu için batılılaşmanın ve modernleşmenin sembolü olan eğlence kültürünün bir parçası konumunda popülerlik kazandı. Dans, müzik, tiyatro, performans ve mizahın iç içe geçtiği gösterilerin sergilendiği bu mekanlar özellikle genç ve şehirli kesimin toplumsal baskılardan kaçtığı özgürleşme mekanlarına dönüşmüştür. (Bernstein, G.L.,1991)



Görsel 1. Transfiguration of Venus II (Venüs'ün Başkalaşımı II)1966 serigrafi baskı, gazete, dergi kontrplak üzerine akrilik, 183x183 cm



Görsel 2. Transfiguration of Venus IV (Venüs'ün Başkalaşımı IV)1966 serigrafi baskı gazete, dergi kontrplak üzerine akrilik, 183x183 cm

Kabarelerde çalışan kadınlar ise dönemin “*modan gaaru*” (modern kız) imajının etkisini taşır gerek görünümüleri gerekse kendi ekonomik özgürlüklerini kazanmaları ile dönemin toplumsal cinsiyet normlarını sarsarlar. Sigara, alkol içen, kısa saçlı, zaman zaman

“erkek” gibi giyinen ve “erkek” rolüne bürünen, bedenlerini özgürce sahnede gösteren figürlerdir. Bununla birlikte burada çalışan kadınlar genellikle düşük gelirli ailelerden gelmektedir ve “geleneksel evlilik”, “ev kadını” gibi kadını evin içine hapseden ve “itaatkâr eş” modeline dönüştüren sistemden kaçmak ve ona karşı bir duruş sergilemek için kabare sahnesini seçmişlerdir. Orta gelirli veya burjuva ailelerin kadınları evlendiklerinde fabrikalarda ve aile işletmelerinde çalışabiliyor olsalar da bu sınırların dışında varlık göstermeleri mümkün görülmemiştir. Bu açıdan kabarelerde çalışan alt tabaka mensubu kadınlar hem kendi sınıflarından hem de üst sınıftan kadınlara başka olasılıkların, kimlik rollerinin varlığını bedenlerini ifade aracı olarak kullanarak göstermeye çalışmıştır. Kabare sahnesi toplumsal normlara meydan okunan bir platforma dönüşmüştür. Ancak kabarelerdeki gösteriler tamamen erkek bakışından soyut halde değildir, kadın bedeni halen cinselleştirilmektedir ve burada çalışan kadınlar “ahlaken” eksik olarak görülmüştür. (Silverberg, M.,1991)

Kabareler gibi eğlence mekanlarının toplum üzerindeki etkileri ve toplumsal düzenin bu ikili yapısı düşünüldüğünde Mishima’nın Venüs’e bakışı daha net okunabilmektedir. Yer yer hayaletsi bir forma dönüşen Venüs imgesi ataerkil bir toplum içinde kadın kimliğinin var olma biçimini sorgular. Tekrarlar halinde negatif-pozitif baskılarda imge çoğaldıkça hem aynı kalıyor gibi gözükür hem de başkalaşır; aynı kimlik rollerimiz gibi. Tek bir imgenin, bir söylemin altında kategorize edilmek istensek de birbirinden çok farklı, kimi zaman kesişen kimi zamansa ayrışan varoluş biçimlerimiz vardır. Bu açıdan Mishima Venüs’ü göçebe bir imgeye dönüştürerek kendi anlatısına dahil eder. Braidotti’nin göçebelik tanımında olduğu gibi “hem kırılabilirliği hem de olumlamayı imler. Bununla potansiyel oluşu, açılımı- sömürülen, marjinalleştirilen ve ezilen bütün azınlıkların dönüştürücü gücünü” vurgular. (Braidotti, R. 2019, s.163)



Görsel 3. Transfiguration of Venus V (Venüs’ün Başkalaşımı II)1967, serigrafi baskı, gazete, dergi, kontrplak üzerine akrilik, 180x180 cm



Görsel 4. Transfiguration of Venus V (Venüs’ün Başkalaşımı VI)1967, serigrafi baskı, gazete, dergi, kontrplak üzerine akrilik, 180x180 cm

Mishima, kâğıdı parçalayarak, fragmanlara ayırarak ve yeniden birleştirerek adeta beden kabare sahnesinde yeniden inşa edilmesini andıran bir yapılandırma süreci kurgular. Bu yaklaşım, “*Kırılabilir Basılı Malzeme*” (*Breakable Printed Matter*) serisinin fikrîsel,

anlamsal ve teknik altyapısını oluşturur; anlam ile biçimin ikili doğasını harmanlamasında bir köprü işlevi görür. Tanıdık bir imgeyi çoğaltarak kullanması bakımından Mishima’nın üretimi, pop art estetiğiyle benzerlik taşır. Ancak o, gündelik ve görünmez nesneleri sanatsal forma taşıyarak geçicilik ile kalıcılık, sıradanlık ile temsil arasında estetik bir gerilim yaratır.

2.2. Kırılabilir Basılı Nesne

1970’lere gelindiğinde Mishima odağını seramiğe çevirir. Gazete, dergi, reklam broşürü ve boşaltılmış ve ezilmiş kola, kahve, bira, meyve kutuları gibi gündelik tüketim nesnelerini kil üzerine serigrafi yöntemi ile hiperrealistik bir üslupla işler. “*Kırılabilir Basılı Malzeme*” adını verdiği bu serideki yapıtlarının temasını bilgi içinde boğulma korkusu ve endişesi oluşturur. Mishima’nın endişe duyduğu bir diğer konu ise çöpe atılan malzemelerin miktarıdır; zira nesneler kullanıldıktan sonra anlamını yitirmekte, modası geçmekte ve atığa dönüşmektedir.

Mishima’nın kolaj çalışmaları için biriktirdiği gazeteler atölyesinde geri dönüştürülmek için bağlanıp, istiflenmiş yığınlar halinde veya buruşturulup yere atılmış parçalar halinde bulunmaktadır. Bu kaotik ortam bu serinin başlangıcı için sanatçıya fikir vermiştir. Röportajında belirttiği üzere yerdeki buruşturulmuş bir gazete kağıdını eline alıp, “tehlikeli bir şeyden, daha tehlikeli ne üretebilirim?” sorunu kendisine sorması ile seramik işlerini üretmeye başlamıştır. Onun için bilgi özellikle de gazetelerden ulaşılan bilgi tehlikelidir; hızla güncelliğini yitirir, çarpıtılmaya açıktır. Bu açıdan bilgi kırılıktır ve dikkatli kullanılması gerekir, aynı seramik malzeme gibi. İnsanlar gazeteyi okuduktan sonra onu çöp olarak görür ve bir kenara atar. Benzer durum gündelik nesneler için de geçerlidir, kullanıldıktan sonra değerini yitirir. Mishima’ya göre “bunlar çağdaş olmanın getirisi”dir”. (Sokyo Gallery, 2020)

Connerton, *Modernite Nasıl Unutur* adlı kitabında gündelik nesnelerin anlamının dönüşüm süreci üzerine düşünür ve bunun toplumsal bellek üzerindeki etkilerini araştırır. Sürekli olarak karşı karşıya geldiğimiz nesneler ile kurduğumuz ilişkiyi sorunsallaştırır. Üretim süreçlerinin dışında kaldığımız ve bu doğrultuda yabancılaştığımız ve ilgimizi yitirdiğimiz nesnelere yalnızca “nesnel” bir varoluş atfettiğimizden yakındır. Mishima’da nesneleri seramikten yeniden üreterek anlamsal varoluşlarını değiştirir; fiziksel olarak kırılabilir ama zamansız nesnelere dönüştürür. Çünkü bu davranış biçimi Connerton’a göre nesneleri yanlış anlamamıza ve algılamamıza neden olur. Sürekli olarak tüketme istenci unutkanlığa ve bellek yitimine neden olmaktadır. Ayrıca Connerton’un gazete hakkındaki referansı da Mishima’nın dert edindiği anlam yitimi ve bilgi içinde boğulma endişesi ile benzerlik taşır;(Connerton, P. 2021)

“Eşzamanlılık fikri de gazetelerin dolaşımıyla inşa edilmiştir; buna göre; bilgiler söz konusu bilgilerin basıldıktan bir gün sonra eskiyeceğini bilen insanlara eşzamanlı olarak aktarılmalıdır. Hegel günlük gazete okuma eyleminin modern insanın sabah duası olduğunu söylerken yeni bir ritüelin ortaya çıkmakta olduğunu öngörmüştü, yıl boyunca her gün yinelenen bu ritüelin katılımcıları, sergiledikleri tüketim davranışının binlerce hatta milyonlarca insan tarafından da tekrarlandığını biliyordu. Hegel, gazetenin

modern bir ritüel olarak işlev göreceğini öngörürken, Benjamin'e göre gazeteler, geleneksel biçimlerden farklı olarak, önceki tekrarları yansıttıkları için belleği güçlendirmek bir yana bellek kaybına neden olurlar." (Connerton, P. 2021, s.87)

Benjamin habercilik ilkelerinin toplum üzerindeki etkisinden duyar. Çünkü manşet yapılan başlıklar, birbirinden bağlantısız öğelerin bir araya getirilmesi, haberdeki olayın gerçekleştiği zaman vb. insanlara duyusal olarak etki eder, algılama biçimlerini şekillendirir. (Connerton, P. 2021) Mishima'nın da vurguladığı gibi tehlikeli bir unsura dönüşür.



Görsel 5. Breakable Printed Matter Series (Kırılabilir Basılı Nesne Serisi) 2017, Enstalasyon, MEM, Tokyo

Mishima 1972'de Tokyo'daki Muramatsu Galerisi'nde ilk kişisel sergisini yaptı ve seramikten gazetelerini ilk sergilediğinde aynı atölyesindeki gibi kimini yerde, kimini duvar dibinde kimini ise kaide üzerine konumlandırır. (Görsel 5) Sergi alanında yere bırakılmış halde görülen seramik gazeteler ve diğer malzemeler, bazı ziyaretçiler tarafından serginin henüz hazırlık aşamasında olduğu şeklinde yanlış anlaşılmıştır. (MEM Inc., t.y.)



Görsel 6. Breakable Printed Matter Serie (Kırılabilir Basılı Nesne Serisi Enstalasyon (detay)



Görsel 7: "Another Rebirth 2005-N Başka Bir Yeniden Doğuş 2005-N)

Aslında Mishima'nın yapıtlarını sunarken seçtiği sergileme biçimi onun teması ile doğrudan paralellik gösterir. Nesnelerin ikircikli anlam bütünlüğünü korur. Geçici nesneler seramikten üreterek kalıcı ve korunması gereken nesnelere dönüştükleri gibi zaman ve mekân içindeki tüketimleri de duraksar. Bununla beraber sıradan olan anıtsallık kazanır. (Görsel 6,7) Özellikle 1980'lerden sonra devasa boyutlarda ürettiği yapıtlarında bu durum hakimdir. Nesnelere yüklenen anlam Mishima'nın müdahalesi ile göçebeleşir.

Mishima röportajında anime dergileri için İncil benzetmesi yapmıştır. Her Japon ailenin vazgeçilmezi olarak yolculuklarda dahi ellerinden düşürmediklerini vurgular. Ancak anime dergiler her ne kadar bir dönemin en çok rövanşta olan popüler ürünlerinden biriyken şimdi yeterince takdir dahi görmemektedirler. Aynı otomatlardan alınan kahveler, kola şişeleri gibi ihtiyaç karşılandıktan sonra çöpe dönüşmektedir. Mishima bunları çağdaşlığın bir getirisi olarak görmektedir. İnsanın doymak bilmeyen tüketme arzusu, ihtiyacından fazlasına sahip olma istenci, hırsı ve faydacılığı neticesinde korkutucu boyutlara ulaşan atık miktarı doğaya zarar vermektedir. Hem doğaya verilen zarar bağlamında hem de kültürel anlamda bir çürüme yaşanmaktadır. Bauman yazılarında eşsiz olana duyulan özlem doğrultusunda reklamcıların belirlediği pazarlama stratejilerinin kitlesel tüketime nasıl yön verdiğinden bahseder. Eşsiz nesne algısı için eskiyen nesne algısı ve buna dayalı bir ekonomik düzenin gerekliliği olduğunu vurgular; (Bauman, Z. 2022)

"Bugün eşsizliğe damga vuran ve onu ayırtıran şey, "modaya uygun" olanlarla "demode" olanlar arasındaki farktır. Yahut bugünün metalarıyla hâlâ "modaya uygun" olan ve bu sebeple hâlâ raflara konan çünkü metalar arasındaki farktır. Eşsizlik uğruna verilen mücadelede başarı ve hüsrana, koşucuların hızına, birinci ligden düşen şeylerden hızla kurtulma becerilerine bağlıdır." (Bauman, Z. 2022, s.37)

Atıklar hem silinip gitmeye, yok olmaya açıktır hem de hafıza taşıyıcıdır. Atık olarak görülen nesnenin seramik malzeme ile yeniden üretilmesiyle hafızanın kırılğan, müdahaleye açık ve hassas yapısı vurgulanır. Çünkü toplumsal bellek de aynı tüketilen nesneler yani metalar gibi işlenip dönüştürülür. Mishima'nın seramikten ürettiği gündelik nesneler, yalnızca tüketim kültürünün eleştirisini değil; aynı zamanda belleğin ve bilginin biçimlenme süreçlerine dair derin bir sorgulamayı da içerir. II. Dünya savaşı sonrasında Japon toplumunun savaşın yaralarını sarmak için benimsediği hızlı kalkınma programı ve bilinçli unutuşu eleştirir; devlet politikası ekonomik kalkınmaya önem vermiş ve endüstriyellemeye ağırlık verilmiştir. Bol bol tüketen ve unutkan bir toplum yaratılmıştır.

Auge'ye göre üç unutma figürü vardır; birincisi geriye dönmedir. Geriye dönme eylemi musallat oluşu beraberinde getirir. İkincisi ertelemedir ve üçüncüsü de yeniden başlamadır. (Auge, M. 2024) "Sonuç olarak unutma, daima şimdiki zamanda çekimlenir. Hatta diyebiliriz ki, unutma söz konusu olduğunda bütün zamanlar şimdiki zamanlıdır, çünkü geçmiş onun içinde kaybolur ya da kendisini onda yeniden bulur ve gelecek ancak bir taslak olarak ortaya çıkar." (Auge, M.2024,49)

Toplum her ne kadar kendisini bulmak için unutmayı tercih etse de bu bellek yitimi neticesinde meydana gelen kimlik bunalımı toplumu tüketmeye itmiş ve metalar üzerinden bir değer algısı oluşmuştur. Mishima ise yapıtlarında hatırlama edimine yönelerek, toplumu değersizleştirdikleri ve unutmayı tercih ettikleri ile yüzleştirir.

2.3. 08 Gazete

Kimiyo Mishima'nın 08 Gazete (1997–2008) adlı yerleştirmesi, bilgi yığınlarının fizikselleştiği, yönsüzlüğün ve duygusal baskının bedenle deneyimlendiği bir mekân yaratır. Tokyo'daki Jonanjima Art Factory'de kalıcı olarak sergilenen bu yapıtta, sanatçı bilgi ile unutma arasındaki gerilimi yalnızca tematik değil, mekânsal düzlemde de işler.

Labirent formundaki Gazete 08'in (Görsel 8,9) dış cephesinde polyester ile sabitlenmiş gazeteler yer almaktadır. Labirentin içinde ise üst üste yığılmış seramikten gazete kağıtları ve yalnızca ampullerle aydınlatılarak loş, huzursuzluk hissi veren bir atmosfer yaratılmıştır. Mishima, Gazete 08 yapıtı ile insanların günlük hayatta maruz kaldığı bilgi akışını mekânlaştırır. 1990'lardan 2000'lere kadar geçen süre zarfında internet yayılmış ve insanlar artık basılı medyaya ihtiyaç duymamaya başlamıştır. Basılı gazeteyi alıp okumak yerine internette bilgi edinme sürecine geçiş yaşanmıştır. Bu durum da bilginin hızla dolaşıma çıkmasına ve sürekli yinelenmesini sağlamıştır. Bu yapıt aracılığı ile Mishima “bilgiyi fiziksel olarak somutlaştırırsak işte bu kadar büyük ve boğucu bir hacme ulaşır” mesajı vermektedir. Labirent içinde yer alan gazeteler 1970'ten 2000'lere kadar Mishima'nın seyahat ettiği yerlerden topladığı gazetelerden oluşmaktadır. Otuz yıllık zaman dilimindeki bilgi yoğunluğunu gözler önüne serer. (Yoshiteru, 2022)



Görsel 8. “Newspaper 08” (“Gazete 08”) 1997-2008, baskılı polyester, 300 x 1500 x 1000 cm



Görsel 9. “Newspaper 08” (“Gazete 08”) 1997-2008, baskılı polyester, 300 x 1500 x 1000 cm

Mishima bu toplama eylemi ile bir arşiv meydana getirir. Oluşturduğu arşiv hem kendi belleğinin hem de gittiği yerlerdeki toplumun belleğini içerir. Bu açıdan tarafsız olduğunu düşünebilir; çünkü farklı yerler, farklı görüş ve düşünceleri, olayları farklı anlama ve yorumlama biçimlerini beraberinde getirir. Mishima da ayırım gözetmeksizin hepsini bir arada sunar. Aynı bir arşiv gibi.

Labirentin içine giren izleyici, geçmişe ait bilgi yığınları arasında yönünü bulmaya çalışırken, belleğinde kimi haberleri tanıdık, kimilerini ise yabancılaştırıcı bulur. Bu deneyim, bilgiyle kurduğumuz seçici ve taraflı ilişkiyi açığa çıkarır. Bu durum bizi tarih yazım sürecinin taraflı yapısı ile de yüzleştirir. Anlatının, söylemin nasıl şekillendiği ve kimin anlatısına, söylemine inanmak gerektiğinin bilinemediği, doğru ve yanlışın iç içe geçtiği sürecin içinde yolculuğa çıkarır. Arşivlerdeki metinler, Ricouer'ün ifade ettiği

üzere kendilerini müdafaa edemezler.

“Arşiv belgesi her yazı gibi okuma bilen herkese açıktır; bu yüzden belli bir alıcıya yönelmiş olan sözlü ifadenin aksine, belli bir alıcısı yoktur. Bundan başka, arşivlerde uyuyan belge hem dilsizdir hem de yetim. İçerdiği tanıklıklar kendilerine “can vermiş” yazarlardan kopmuştur; kendilerini sorgulamaya ve savunmaya, kendilerine yardım etmeye ve güvenlik sağlamaya yetkili kişinin bakımına muhtaçtır.” (Ricoeur, 2020, s. 192)

Bu belgelerdeki tanıklıklar taraflıdır. Aynı gazetelerde bize sunulan haberler gibi. Mishima'nın labirent formundakini yapıtını başka bir açıdan değerlendirmek gerekirse onun çocukluk döneminde II. Dünya Savaşı'nın yıkımından kaçmak için girdiği sığınakta yaşadıklarının bir yansıması olarak düşünülebilir. Sığınağın sıkışık karanlık yapısı ile labirentin yön duygusunu kaybettiren formu ve kasvetli atmosferi ile örtüşür. Günümüz ile geçmişin iç içe geçtiği, kendi deneyimi üzerinden günümüz toplumundaki dezenformasyonun yarattığı duygu durumları ile savaş döneminin kaotik iletişimin tetiklediği duygular bir arada okunabilir. Şimdinin doğru okunabilmesi için geçmiş bilmeyi şart koşan bir yapıta dönüşür. Günümüz üzerinden okuma yapmak gerekirse çağın getirdiği baskının sadece zihinleri değil fiziksel olarak da toplumu kuşattığını ve bunalıma, kaybolmuşluk hissine sürüklediğini söyleyebiliriz. İçerideki loş yanan ampuller ise günümüz toplumu için yaşadığı sıkışıklıkta ihtiyacı olan nefesi, savaş dönemindeki durum içinse tüm belirsizlikler, kaygı ve korkuya rağmen hissedilen umudu sembolize ettiği düşünülebilir.

2.4. 20. Yüzyılın Hafızası

Mishima'nın bir “hafıza mekânı” şeklinde izleyiciye sunduğu ve aynı 08 Gazete yerleştirmesi gibi Tokyo'daki Jonanjima Art Factory'de kalıcı olarak sergilenmekte olan *20. Yüzyılın Hafızası* (görsel 10,11) yapıtında bu sefer karşımıza yığın halinde tuğlalar çıkar. Tuğlaların yerleştirilme şekli, izleyicide tanıdık ama kimisine deneyimsel olarak yabancı bir imge olan yıkım ile karşı karşıya getirir.

Tuğla, genellikle yapılarla, kalıcılıkla ve düzenle ilişkilendirilse de Mishima'nın yerleştirmesinde bu malzeme, tersine, bir yıkımın sonrasına işaret eder niteliktedir. Anlamsal olarak göçebe bir zemindedir. Düzensiz ve üst üste yığılmış halde sunulan tuğlalar ne inşa hâlinindedir ne de tamamlanmış bir yapının parçasıdır. Bu arada kalmışlık hissi, belleğin parçalı ve kesintili doğasını çağırıştırır. İzleyici, bu yığın karşısında bir enkazla karşılaşmışçasına duraklar; tanıdığı ama bastırdığı, acısını maskeleydiği bir sahneyle yüzleşir. Mishima'nın diğer işlerinde olduğu gibi burada da gündelik nesne olan tuğla işlevini ve bağlamını kaybederek yeniden yorumlanır. Bu yolla sanatçı, modernitenin ardında bıraktığı yıkıntılarla hem kişisel hem de kolektif bir yüzleşmeye zemin hazırlar. Bununla birlikte Mishima, kendi deneyimini ve anlatısını da izleyiciye aktarır. Savaşın bitimiyle birlikte sığınaktan çıkıp karşılaştığı yıkılmış şehir manzarasını, bu yerleştirme aracılığıyla izleyiciyle paylaşır. Böylece izleyici, doğrudan tanık olamayacağı, geçmişte kalmış bir olaya sanatçının belleği üzerinden tanıklık eder.



Görsel 10. Work 2000-memory of 20th Century (Çalışma 2000-20. Yüzyılın Hafızası) 1984-2013 tuğla üzeri baskı, 25 × 2000 × 1100 cm



Görsel 9. Work 2000-memory of 20th Century (Çalışma 2000 - 20. Yüzyılın Hafızası) 1984-2013, tuğla üzeri baskı, 25 × 2000 × 1100 cm (Detay)

Mishima, 1900 yılından 2000 yılına kadar olan son yüz yıl içindeki gazete makalelerinden seçtiği metinlerin eski tuğlalar üzerine aktarmıştır. Toplamda yaklaşık 10.600 adet tuğla kullanılmıştır. Tuğlalar yapının üretim sürecinde seramik fırınında pişirilerek yeniden kullanılmıştır. Tuğlaların ön yüzüne yerel gazetelerden, arka yüzeyine ise yabancı basından haberlere yer verilmiştir. Tüm metinler izleyicinin harfi harfine okuyabileceği gibi okunaklı bir şekilde işlenmiştir. (Yoshiteru, 2022)

Aynı *Gazete 08* yerleştirmesinde olduğu gibi tarafsız bir tutum sergileyerek yüz yıllık bir anlatıyı sunar. Hem toplumsal belleği hem kişisel belleğini hem de başka toplumların belleğinin mekân içinde yayıldığı bir anıta dönüşür. Her bir tuğlada birbirinden farklı belleklere ait anlatılar barınır. II. Dünya Savaşı'nın toplumlar üzerindeki etkilerini yansıtan; yıkım, yeniden inşa ve yas gibi süreçleri içinde barındıran bir “hafıza mekânı” işlevi görür. İzleyici gerek buradaki yazıları okuyarak gerekse tuğlaların yarattığı imge aracılığı ile sürecin sancılı yapısı ile yüzleşmek zorunda kalır. Anlatının göreceli yapısının ideolojilerce nasıl şekillendiği, belleğe yapılan müdahaleler tüm çıplaklığı ile izleyiciye temsili olarak sunulur. Ricouer’ün de belirttiği üzere:

“Hafıza fenomeni eskiden olmuş olan, ama artık olmayan bir şeyin zihindeki mevcudiyetinden ibarettir. Anı ister mevcudiyet olarak ve bu nedenle de phatos olarak anılsın, isterse tanıma olgusuyla sonuçlanacak hatırlama eylemi sırasında etkin olarak aransın, temsildir (representation), yeniden-sunumdur (re-presentation)” (Ricoeur, P. 2020, s. 214)

3. Sonuç

Kimiyo Mishima’nın yapıtları, yalnızca gündelik nesnelerin seramikle yeniden üretilmesinden ibaret değildir; her biri belleğin kırılğan doğasına, bilginin dönüşümüne ve anlamın yerinden edilmesine dair hem kişisel hem toplumsal bir anlatı sunar. Seramik aracılığıyla kurduğu dil, bilgiyle ve belleğin hassas yapısıyla ilişkilidir; geçmişi maddesel olarak taşıyan ama onu aynı anda çatlatan, kıran ve yeniden biçimlendiren bir dile

dönüşür. Kullanılan biçimsel, maddesel ve anlamsal dilin kapsayıcı yapısı, göçebe bir söylem yaratır.

Bu bağlamda Mishima’nın işleri, sabitlenemeyen anlamlara, göçebe formlara ve parçalanmış anlatılara alan açar. Rosi Braidotti’nin kavramsallaştırdığı insan sonrası öznenin taşıdığı geçirgenlik, süreksizlik ve maddi oluş halleri ile örtüşür. Bu nedenle yapıtları, “göçebe özne” kavramından hareketle, “göçebe nesne” olarak okunabilir.

Sanatçının erken dönem işlerinde, serigrafi ve kâğıtla ataerkil sistem eleştirisi ve kadın kimliği ön plandadır. Görünür ile görünmez aynı düzlemde buluşması, sınırları sorunsallaştırır. Seramikten yapılmış gazeteler, meyve ve içecek kutuları, reklam broşürleri gibi nesneler, hızla sanayileşen toplumun tüketim arzusu karşısında hem bir endişe hem de bir direniş üretir. Otuz yıl boyunca biriktirdiği gazetelerle oluşturduğu labirent formu, bilgi yığınlarının maddeselleşmiş hâli olarak izleyicide yönünü kaybetmişlik ve kuşatılmışlık hissi yaratır. Tuğla formu işlerinde ise yüzyıllık bir belleği, mekâna yayılan çok katmanlı bir anlatı olarak inşa eder.

Mishima’nın işleri, unutmak ile hatırlamak arasındaki gerilimi; seramiğin kırılğan, hassas ama kalıcı doğasında taşıdığı metaforik hafızayla görünür kılar. Gündelik olanı, tüketilip atılanı kalıcı ve korunmaya değer bir forma dönüştürürken, aynı zamanda bu nesnelere geçmişin tanıklığını yükler. Her yapıt hem bireysel bir hatırlama pratiği hem de kolektif belleğin biçimlenişine dair bir sorgulama içerir. Seramiğin ikili doğası—hem kırılğan hem kalıcı olması—toplumsal unutma biçimlerinin maddesel bir karşılığına dönüşür. Bu sebeple Mishima’nın yapıtları, birer “göçebe nesne” gibi sabitlenemez ama iz bırakan, geçici ama kalıcı, sıradan ama anıtsal anlatılar yaratır. Bu anlatılar, nesneler aracılığıyla kişisel ve toplumsal belleği, dolayısıyla tarih yazımının göreceli ve seçmeci doğasını sorunsallaştırır. Sanatçı, savurgan ve unutkan insan doğasının yalnızca nesnel değil, bilinçsel atıklarına da ayna tutar.

Bu çalışma, Mishima’nın sanat pratiğini seramiğin politik potansiyeli üzerinden ele alarak, sanat ile malzeme ilişkisini yalnızca estetik değil, aynı zamanda eleştirel ve kavramsal bir alan olarak yeniden konumlandırmayı önermektedir. Bu yönüyle hem çağdaş sanat kuramına hem de materyalite tartışmalarına katkı sunmayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

Ague, M. (2024), *Unutma Biçimleri*, Çev. Mehmet Sert, 7. Baskı, YKY, İstanbul

Asian Women Artists: Gender/History/Border. (2021). Mishima Kimiyo. <https://asianw-art.com/mishima-kimiyo/>

Bauman, Z. (2022), *Akışkan Hayat*, Çev. Akin Emre Pilgir, 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
Bernstein, G. L. (Ed.). (1991). *Recreating Japanese women, 1600–1945*. University of California Press

Braidotti, R. (2017) *Göçebe Özneler*, Çev. Öznur Karakaş, 1. Baskı, Kolektif, İstanbul

Braidotti, R. (2019) Kadın-Oluş, Çev. Ece Durmuş & Münevver Çelik, 1. Baskı, Otonom, İstanbul

Connerton, P. (2019), Toplumsal Nasıl Anımsar, Çev. Alaeddin Şenel, 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Connerton, P. (2021), Modernite Nasıl Unutur, Çev. Kübra Kelebekoğlu, 4. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul

MEM Inc (2021, 21 Eylül) Kimiyo Mishima Papier Colle MEM, <https://mem-inc.jp/2021/09/08/mishima2021-2/>

MEM Inc. (t.y.). Kimiyo Mishima | Artists.

MEM. https://mem-inc.jp/artists_e/mishima_e/

Ricoeur, P. (2020) Hafıza, Tarih, Unutuş, Çev. M. Emin Özcan, 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul

Sarlo, B. (2022) Geçmiş Zaman, Çev. Peral Bayaz Charum& Deniz Ekici, 2.Baskı, Metis Yayınları, İstanbul

Silverberg, M. (1991). The Modern Girl as Militant. In G. L. Bernstein (Ed.), Recreating Japanese Women, 1600-1945 (pp.239–266). University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnmjh.15>

Sokyo Gallery, (2020, 27 Ekim). Kimiyo Mishima Talks Her Career And Philosophy [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pjvPQJ5fjtw>

Yoshiteru. (2022, 21 Haziran,) Kimiyo Mishima Permanent Exhibition “KIMIYO MISHIMA Installation”|An art spot where you can immerse yourself in the overflow of goods and information products. https://yoshiteru-blog.com/kimiyomishima_installation/

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Transfiguration of Venus II (Venüs'ün Başkalaşımı) 1966, Serigrafi Baskı <https://mem-inc.jp/2021/09/08/mishima2021-2/#pgcSgb-cl0-4-cl0> / Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 2: Transfiguration of Venus IV (Venüs'ün Başkalaşımı) 1966, Serigrafi Baskı <https://mem-inc.jp/2021/09/08/mishima2021-2/#pgcSgb-cl0-4-cl0> / Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 3: Transfiguration of Venus V (Venüs'ün Başkalaşımı V) 1967, Serigrafi Baskı <https://www.mori.art.museum/jp/exhibitions/anotherenergy/works/site-011.html> / Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 4: Tranfiguration of Venus VI (Venüs'ün Başkalaşımı VI)1967, Serigrafi Baskı <https://www.mori.art.museum/jp/exhibitions/anotherenergy/works/site-011.html> Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 5: Breakable Printed Matter Serie (Kırılabilir Basılı Nesne Serisi) 2017, Enstalasyon https://mem-inc.jp/2017/09/24/171007_mishima_en/ Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 6: Breakable Printed Matter Serie (Kırılabilir Basılı Nesne Serisi) Enstalasyon (detay) https://mem-inc.jp/artists_e/mishima_e/ Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 7: “Another Rebirth 2005-N, (Başka Bir Yeniden Doğuş 2005-N) 2005 <https://japannews.yomiuri.co.jp/society/obituaries/20240627-194985/> Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 8: “Newspaper 08” (“Gazete 08”) 1997-2008 https://yoshiteru-blog.com/kimiyomishima_installation/ Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 9: “Newspaper 08” (“Gazete 08”) 1997-2008 https://yoshiteru-blog.com/kimiyomishima_installation/ Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 10: Work 2000-memory of 20th Century (Çalışma 2000- 20. Yüzyılın Hafızası) 1984-2013 https://yoshiteru-blog.com/kimiyomishima_installation/ Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 11: Work 2000-memory of 20th Century (Çalışma 2000- 20. Yüzyılın Hafızası) 1984-2013 (Detay) https://yoshiteru-blog.com/kimiyomishima_installation/ Erişim Tarihi: 18.05.2025

YIKICI SANAT PRATİKLERİ BAĞLAMINDA BANKSY ÖRNEĞİ

THE BANKSY EXAMPLE IN THE CONTEXT OF DESTRUCTIVE ART PRACTICES

M. Fatih Gök, Doktor Öğretim Üyesi

Adıyaman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü

e-mail: mgok@adiyaman.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-9686-7888

ÖZET

Sanat yaratımı veya sanat eseri üretimi geleneksel olarak yüzyıllardır üretmek, yaratmak ve mevcut olana eklemek üzerine olmuştur. Günümüz sanatında ise bu akışı tersine çevirerek yeni yollar ve anlamlar yaratmaya çalışan yeni yaklaşımlar ortaya konulmaktadır. Kendini yok eden veya yok edilmek üzere inşa edilen sanat olarak nitelendirilebilecek bu sanat anlayışı, 1960'ların kavramsal sanat hareketlerinden günümüze gelen süreçte sanat alanında görülen önemli yaklaşımlardan biridir. Yaratma ve üretme yönündeki doğrusal akışın tersine çevrilmesi, yeni anlamlar ve bağlamlar yaratma potansiyelinin yanı sıra kural yıkıcı anlamda anarşist bir sanatsal tavır olma potansiyelini taşır. Resim, heykel, performans gibi çok çeşitli görünümlemlerle gerçekleştirilen bu sanat türü, sanata teknikten ziyade kavram üzerinden yaklaşımı içermektedir. Bu kavram ise, geleneksel yaklaşımlarla karşılaştırıldığında içine sürecin de dahil olduğu daha geniş bir zaman aralığını gösterir. Süreç içerisinde dönüşen sanat, olmuş bitmiş tastamam sanat eseri mefhumunu sorgulamaya açmıştır. Bu yıkıcı sanat pratikleri, süreci vurgulamanın yanı sıra sanat eserinin ve sanat nesnesinin varoluşunun da sorgulanmasını sağlamıştır. Sanat eserinin bir meta olarak alınıp satılabilme özelliği, göze hoş gelecek estetik değer yaratma koşulu ve eserin maddesel varlığı gibi konularda yeni sorgulamalara olanak tanımıştır. Bir eser, müzede, galeride veya kamusal alanda sergilendiğinde kültürel belleğin bir parçası olur. Bellek ve bir sanat eserinin kalıcılığı arasında metaforik bir ilişki vardır. Müzede sergilenmek üzere korunmaya alınan bir eser belleğe kaydedilir ve gerektiğinde hatırlanmak üzere izlenmeye açıktır. Yıkıcı sanat pratiklerinde ise eserin kalıcılığının saldırı altında olması, bir bellek metaforu olarak unutmaya kavramına denk düşer. Hatırlama ve unutmaya ile var olma ve yok olma arasındaki ilişkide yıkıcı sanat pratiklerini incelemek mümkündür. Çalışmada gerçek kimliği belirsiz ve spekülasyon olan, İngiliz olduğu düşünülen sanatçı Banksy'nin son dönem eserlerinin bu bağlamlarda incelenmesi amaçlanmıştır. Banksy'nin sanat çalışmalarının yıkıcı sanat pratikleri, sanat eserinin kalıcılığı, eleştirel sanat ve kültürel belleğin inşası gibi bağlamlarda okunmasıyla günümüz sanat dünyasında yeni yaklaşım olanakları ve olasılıkları tartışmaya açılmıştır. *Çöp Kutusunda Aşk* ve *Yakılmış Banksy* gibi kendi kendisini yok eden çalışmalar, sanat eserinin imha sürecinin aslında ironik olarak yeni bir eserin inşa süreci olduğunu göstermiştir. Yöntem olarak Banksy'nin çalışmaları üzerinden eser analizleri ve kavramsal araştırmalar yapılacaktır. Sonuçlara bildiride yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Yıkıcı Sanat, Geçicilik, Eleştiri, Kültürel Bellek, Banksy

ABSTRACT

Art creation or the production of artworks has traditionally been about producing, creating and adding to the existing for centuries. In today's art, however, new approaches are put forward that try to create new ways and meanings by reversing this flow. This understanding of art, which can be characterized as art that destroys itself or art that is built to be destroyed, is one of the important approaches seen in the field of art in the process from the conceptual art movements of the 1960s to the present day. The reversal of the linear flow of creation and production has the potential to create new meanings and contexts, as well as being an anarchist artistic attitude in the sense of rule-breaking. This type of art, which is realized in various forms such as painting, sculpture and performance, involves an approach to art through concept rather than technique. Compared to traditional approaches, this concept indicates a wider time span in which the process is also included. Art that transforms in the process calls into question the notion of a finished and complete work of art. In addition to emphasizing the process, these subversive art practices have also questioned the existence of the work of art and the art object. The ability of the work of art to be bought and sold as a commodity, the condition of creating aesthetic value that is pleasing to the eye, and the material existence of the work have enabled new inquiries. When an artwork is exhibited in a museum, gallery or public space, it becomes part of cultural memory. There is a metaphorical relationship between memory and the permanence of a work of art. An artwork that is preserved for exhibition in a museum is stored in memory and is available for viewing to be remembered when necessary. In destructive art practices, the fact that the permanence of the work is under attack corresponds to the concept of forgetting as a metaphor of memory. It is possible to examine destructive art practices in the relationship between remembering and forgetting, existence and extinction. In this study, it is aimed to analyze the recent works of Banksy, a British artist whose real identity is uncertain and speculative, in these contexts. By reading Banksy's artworks in contexts such as destructive art practices, the permanence of the artwork, critical art and the construction of cultural memory, the possibilities and possibilities of new approaches in today's art world are opened to discussion. Self-destructive works such as *Love in a Trash Can* and *Burnt Banksy* have shown that the process of destruction of an artwork is ironically the process of construction of a new work. As a method, artwork analysis and conceptual research will be conducted through Banksy's works. The results will be included in the paper.

Keywords: Destructive art, temporality, criticism, cultural memory, Banksy

1. Giriş

Sanat yaratımı veya sanat eseri üretimi geleneksel olarak yüzyıllardır üretmek, yaratmak ve

mevcut olana eklemek üzerine olmuştur. 19. Yüzyıl Modern Sanat hareketleri öncesinde konunun öneminin baskın olduğu gerçekçi anlatım olanakları sanatta egemen olmuştur. Bunun yanı sıra biçimsel olarak bakıldığında da resim-heykel gibi belirli araçlar üzerinden ilerleyen bir yaratım söz konusudur. Günümüz sanat ortamına gelindiğinde biçim, içerik ve konu bakımından yaşanan radikal değişimler, tarihsel olarak belirli kırılma noktalarının sonucudur. Güncel sanatın zengin anlatım olanakları, bu tarihsel kırılmaların birbirine eklenmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada da sanatın fiziksel bağlamda dönüşen görünümünden yola çıkılarak yıkıcı sanat pratiklerinin ne olduğu kısaca tanımlanmış; akabinde ise Banksy'nin Çöpteki Aşk isimli tablosu bu bağlamda analiz edilmiştir.

2. Yıkıcı Sanat Fikrinin Kökeni



Görsel 1. Caravaggio, Meryem'in Ölümü, 1604–1606, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 369 cm × 245 cm, Louvre, Paris

Yıkıcı sanat pratiklerinin ortaya çıkışını anlamlandırmak için sanatın ve sanat nesnesinin tarihsel dönüşümüne dair birkaç durak noktasından bahsetmek gerekir. İlk olarak Rönesans ve devamında yaşanan gelişmelerle sanatçıların tuval resminde üslup bakımından ayrışmaya başladığı görülmüştür. Örneğin hemen Rönesans sonrası dönemin yaygın üslubu olan Barok sanat anlayışında sanatçıların ışığı kullanma yaklaşımıyla önceki sanat eserlerinden ayrıştığı görülür. Konu ve içerik önceki dönemin sanatına benzer olsa da biçim açısından ortaya konulan eser farklılaşmaya başlar. Caravaggio'nun kendine has Chiaroscuro tekniğiyle ışık-gölgeyi dramatik bir etkiyle kullanması, alışılmış resim anlayışına karşı ayrışan sanatçı kişiliğine örnektir. Bu noktada Caravaggio'nun önemi, resimde farklı ifade olanaklarının sorgulanmasıdır.

Diğer önemli kırılma 1860'lar sonrası Modern Sanat hareketlerinin de başlangıcını oluşturan İzlenimcilik sanat akımı ile olmuştur. 19. Yüzyıl ortalarında bilimsel, kültürel ve sosyal pek çok alanda yaşanan gelişmeler sanatı da etkilemiştir. Sanayi devriminin tamamlanması, Aydınlanma hareketleri ve fotoğrafın icadı gibi gelişmeler sanatın ve

sanatçının anlamının yeniden belirlenmesiyle sonuçlanmıştır. İzlenimcilik akımı ile biçimsel bir devrim yaratılarak resmi özgürleştirmenin ilk adımlarından birisi daha atılmıştır. Monet, Rouen Katedrali'ni tekrar tekrar resmettiği çalışmalarında izleyiciye hem zamanın değişen görünümünü hem algının göreceliğini hem de sanatçının bakışının önemini göstermiştir. Monet'nin resmi gerçeği taklit etmeye çalışmaz, aksine sanatçının gerçekliğini vurgular. Caravaggio örneğinde hissedilen sanatçının özgün ifade arayışı, İzlenimci sanatçılar ve sonrası dönemde oldukça belirleyici olmuştur.



Görsel 2. Claude Monet, Rouen Katedrali Serisi, 1892-1894

Sanat nesnesinin görünen yüzündeki dönüşümlerin ötesinde Yıkıcı sanat pratikleri esas olarak Kavramsal Sanat düşüncesiyle temellendirilebilir. Bu ilişkiyi tanımlamadan önce; hem Kavramsal Sanat hem de yıkıcı sanat pratikleri açısından öncü bir çalışma olan Marcel Duchamp'ın Pisuar'ından söz etmek gerekir. Duchamp, Çeşme isimli çalışmasıyla sanat nesnesinin ne olduğunu sorgulamış; yerleşik estetik ve sanat anlayışına saldırıda bulunmuştur.



Görsel 3. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Hazır Nesne

Duchamp'ı kavramsal sanatçılardan ve yıkıcı sanat pratiklerinden ayıran ise onun çıkış noktasının anti-sanat düşüncesi olmasıdır. Duchamp sanat yapmak değil, onu yok etmek ister. Yeniden anlam yaratmak değil, anlamı yok etmek ister. Duchamp'dan alıntı yapmak gerekirse; 1950'lerin Neo-Dadaist sanat anlayışını "Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelerimde estetik güzellik buluyorlar!" (Antmen, 2014: 161) diyerek eleştirmiştir.

1960'ların sanat ortamında ortaya çıkan Kavramsal Sanat düşüncesi, kendisinden sonraki tüm sanatı önemli ölçüde etkilemiştir. Kavramsal sanat ile ilk defa sanat eseri yaratımında öncelik eserden bir düşünceye, fikre veya iletilmek istenen mesaja geçmiştir. Bu bakış açısı sanatın nesneye olan gereksiniminin sorgulanmasına neden olmuştur. Performans Sanatı, Arazi Sanatı, Süreç Sanatı, Beden Sanatı gibi yeni sanat pratikleri de nesnesiz, kalıcı nesnesi olmayan veya nesnenin düşünce karşısında ikinci planda kaldığı kavramsal sanat çerçevesinde gelişen akımlardır.

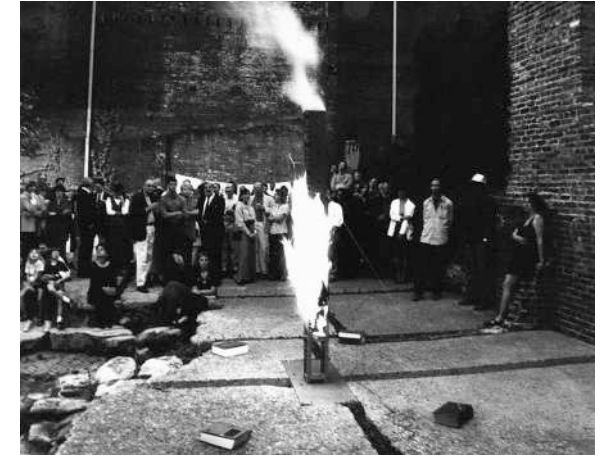


Görsel 4. Gustav Metzger, Asit Resim Performansından Fotoğraf, 1961

Kavramsal Sanat'ın hemen öncesinde kalıcı sanat nesnesi mefhumuna bir başka saldırı da *Auto-Destructive Art* olarak tanımlanan yıkıcı sanat pratikleridir. Metzger, 1959 yılında Otomatik Yıkıcı Sanat üzerine ilk manifestosunu yayımlamıştır. Burada, *endüstriyel toplumlar için bir kamusal sanat* olarak tanımladığı, zaman içinde değişmek, çürümek ve parçalanmak üzere yapılmış sanat eserleri fikrini ortaya atmıştır (Tate, t.y.). Bu bağlamda 1961 tarihinde gaz maskesi takarak üç naylon tabakaya hidroklorik asit püskürttüğü performans, yok edilmek üzere tasarlanmış yıkıcı sanat pratiklerine dair erken örneklerdendir. Metzger'in yıkıcı sanat pratiğinde İkinci Dünya Savaşı'nın etkisi vardır kuşkusuz. Savaşın yıkıcılığının etkisi, sanat eserinin yıkımı aracılığıyla temsil edilmiştir.

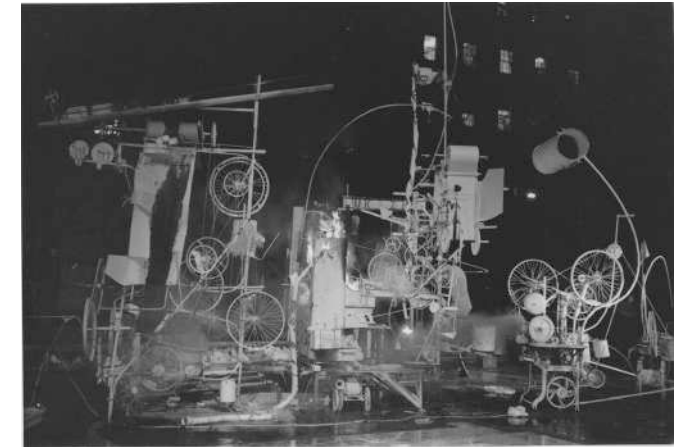
Bir başka örnek sanatçı John Latham'ın 1964-1968 tarihli *Skoob Tower Ceremonies* çalışmasıdır. Çalışma, bir kitap kulesinin yakılması performansını içerir. Latham'ın Performansları kurumsal olarak öğrenilmiş bilgiye ve Latham'ın 'Zihinsel Mobilya Endüstrisi' ve 'yanlış hakikatler' olarak adlandırdığı kabul edilmiş görüşlere bir saldırı olarak değerlendirilmiştir (Archive of Destruction, t.y.). Latham kitap ve dergilerden

altı kule üretmiş; bu kuleleri de genellikle hukuki ve tarihi olarak onaylanmış bilginin kullanıldığı Hukuk Mahkemeleri, British Museum, Parlamento Binası ve Senato Binası gibi kamusal alanlarda veya yakınlarında yakmıştır. Çalışmanın ismi İngilizce Books kelimesinin tersten yazılmış halidir. Bu tavır, isimlendirme üzerinden de hakikatin görünenin tam tersi olabileceğini göstermektedir.



Görsel 5. John Latham, Skoob Kule Törenleri, Oxfordshire, İngiltere, 1964-1968

Tam anlamıyla kendi kendisini yok etmek üzere üretilmiş sanat eseri ise sanatçı Jean Tinguely'nin yıkıcı çalışmalarında görülür. 1960 yılında Tinguely MoMA'nın Heykel Bahçesi önünde bir performans heykel sergiler. Tekerleklerden ve hurda parçalarından oluşan New York'a Saygı isimli heykel kendi kendini imha edecek şekilde tasarlanmıştır. Makine, özel olarak davet edilmiş bir grup konunun önünde 27 dakika boyunca performans sergiler (Lempesis, t.y.). Tinguely'nin makinesi kısmen kendini yok eder ve hatta bir kısım parçaları günümüzde MoMA'da sergilenmektedir. Tinguely'nin işi endüstri devrimi sonrası aşırı üretim-tüketim kültürünün sorgulanması şeklinde okunabilir.



Görsel 6. Jean Tinguely, New York'a Saygı, 1960

3. Yıkıcı Sanat Bağlamında Çöp kutusunda Aşk

Banksy tam olarak kim olduğu bilinmeyen, genellikle kamusal alanda yaptığı grafitileriyle tanınmış bir sokak sanatçısıdır. Banksy takma adı eserlerine zaman zaman bıraktığı imzasından bilinmektedir. Kimliğini gizli tutması ve kamusal alanlarda izinsiz eserler gerçekleştirmesi onun protest sanatçı olarak ön plana çıkmasını sağlamıştır. Savaş, çevresel sorunlar ve insan hakları gibi konulardaki eleştirel çalışmalarının yanı sıra sanat piyasası üzerine de çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sanat eserinin bir metaya dönüşmesini eleştirdiği en önemli çalışmalarından birisi ise eserin geldiği son haliyle *Çöp Kutusunda Aşk* resmidir.



Görsel 7. Banksy, Balonlu Kız, 2002, Şablon Grafiti

Banksy'nin kendi kendini yok eden çalışmasının ilk versiyonu 2002 yılında Londra'daki bir köprü'nün ayağına yapmış olduğu Balonlu Kız isimli grafiti çalışmasıdır. Bu araştırma her ne kadar Banksy'nin Çöpteki Aşk isimli tablosunu merkeze almış olsa da yıkıcı sanat kavramı Banksy'nin sanatının genelinde önemli yer tutar. Çünkü izinsiz ve korunaksız yapılmış olan sokak resimleri, doğal şartlar veya otoriteler tarafından yok edileceği bilinerek yapılmıştır. Marshall McLuhan'ın ünlü araç mesajdır sözünde olduğu gibi araç ve içerik arasında tutarlılık vardır. Grafiti sanatı, 1960'ların kavramsal sanatının sorunsallaştırdığı sanat nesnesi problemini devam ettirir. 2002 tarihli Balonlu Kız bir duvar resmi olarak, nesnesi olmayan, dolayısıyla meta değeri taşımayan salt bir imge ve fikir konumundadır. Orijinal haliyle alınıp satılması mümkün olmadığı gibi, aynı zamanda da tamamen kamuya aittir.

Banksy 2006 yılında aynı kompozisyonun tuval versiyonunu yaptığında ise çalışma artık nesnesi olan ve alınıp satılabilecek bir ürün haline gelmiştir. İmge ve mesaj aynı olsa da araç ve bağlam değişmiştir. 2002 tarihli duvar resminin akıbeti doğaya, kamuya ve şehrin yöneticilerine bağlıken, 2006 tarihli resmin akıbeti alıcısına bağlıdır. Banksy'nin Balonlu Kız kompozisyonunu bir nesne ile yeniden yaratması, salt sanat nesnesini sorunsallaştırmadığının göstergesidir. Ona göre bir resmin ilgisine satılmasında bir sorun yoktur. Sorun, eseri ve sanatı araçsallaştıran sanat piyasası, galeri ve müzayede

gibi sistemlerdedir. Banksy'nin "İşlerimi insanların satın almasıyla kahrolası muhafazakâr bir spekülâtörün satın alması arasında büyük fark var" (Saka, 2012) sözleri de bu çıkarımı doğrular. Bir sonraki aşamada eserin herhangi bir zamanda değil; tam da müzayedede satıldığı anda parçalanmaya başlaması da bu bağlamda değerlendirilmelidir.



Görsel 8. Banksy, Balonlu Kız, 2006, Sprey Boya, Akrilik Boya, Tuval, Karton

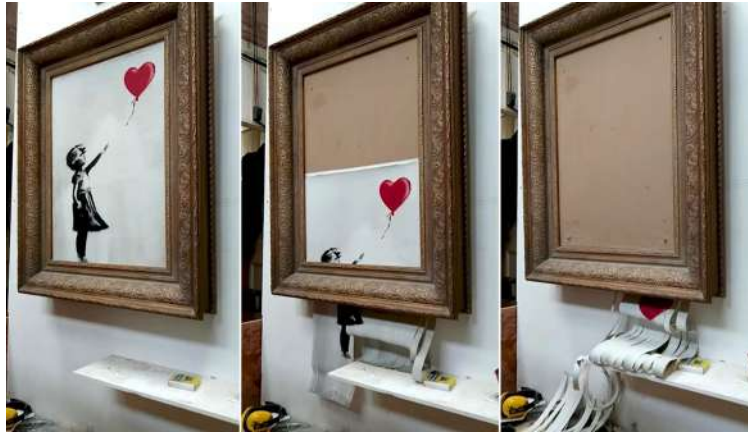


Görsel 9. Banksy, Çöpteki Aşk, 2018, Sprey Boya, Akrilik Boya, Tuval, Karton, 101x78x18 cm

2006 tarihli Balonlu Kız çalışması 5 Ekim 2018 tarihinde Sotheby's müzayede evinde açık artırmayla satışa sunulur. Satış gerçekleştiği anda uzaktan kumanda yardımıyla tuvale gizlenmiş mekanizma tetiklenir ve eser kısmen parçalara ayrılır. Banksy olay sonrası Instagram hesabından "Birkaç yıl önce gizlice bir tabloya bir parçalayıcı inşa ettim" ve "Açık arttırmaya koyulmuş olması durumunda" yazılarıyla bir video paylaşır (Law, 2018). Kısa bir süre sonra da sildiği bu videoda tuval içerisine gizlediği mekanizmayı gösterir. Banksy'e ait eser doğrulama sistemi Pest Control parçalanmış Balonlu Kız eserinin yeni bir eser haline geldiğini kabul ederek Çöpteki Aşk ismiyle yeniden tesciller. Bir sanat

eseri ilk kez müzayede sırasında yok edilip yeniden yaratılmıştır. Eser nesnesi tamamen parçalanıp yok olmasa bile Banksy'nin teyit ettiği isim değişikliği sonrasında Balonlu Kız resmi gitmiş, Çöpteki Aşk resmi yaratılmıştır.

Bu durum Schumpeter'in yaratıcı yıkım kavramı bağlamında da açıklanabilir. Schumpeter, yaratıcı yıkım kavramını kapitalist teori ile ilişkilendirir. Kapitalizmin doğası gereği sürekli kendini yenilemesini yaratıcı yıkım olarak adlandırır (Schumpeter, 1974: 141). Örneğin tarihsel olarak tarımda insan emeği azalırken traktör gibi teknoloji araçları günden güne gelişir. Bu durum eskinin yok olup yeninin egemen olmasıdır. Banksy örneğinde, sanatın bir nesneden çok bir fikir olduğu düşüncesinden yola çıkılarak bakıldığında 2002 tarihli Balonlu Kız resmi başlangıçta yok olmak üzere yapılmıştır. Hatta eserin zamanla yok olup günümüze ulaşmaması da bu durumu doğrular. Banksy 2006 yılında eseri yeniden ürettiğinde sanat nesnesine kavuşur ve zamanla meta haline gelir. 2018 yılında sanatçı tarafından programlı olarak yok edilerek 2002 versiyonuna geri döner. Artık nesnesi olan eser Balonlu Kız değil, Çöpteki Aşk'tır. Sanatçının çalışmaya yeni bir isim vermesi bu nedenle anlamlıdır. Balonlu Kız eseri üzerinden, sanatın nesneyle olan ilişkisinin farklı boyutları gösterilmiştir. Banksy'nin Çöpteki Aşk tablosu, kapitalist sistemin araçlarından biri olan müzayede sistemini eleştiren bir kapitalist yaratıcı yıkımdır. Bu açıdan bakıldığında da paradoksaldır.



Görsel 10. Balonlu Kız Resmi'nin Parçalanma Provası

Banksy, performans sonrasında başlangıçta niyetinin eserin tamamını parçalara ayırmak olduğunu açıklar fakat Tinguely'nin makinesinde olduğu gibi eser kısmen parçalanır. Tinguely'de yıkıcı eylem başka bir esere dönüşmezken Banksy'nin performansı bir eserin ölümü ve başka bir eserin yaratılmasını aynı anda içerir.

Performansın tam satış anında kameralar doğal olarak kayıttayken gerçekleşmesi çağdaş sanatın sansasyon stratejisiyle açıklanabilir. Çağdaş sanatçılar daha fazla görünür olmak ve tartışma alanlarını genişletmek amacıyla bu şekilde şaşırtıcı yöntemler kullanmaktadırlar.

3. Sonuç

Sonuç olarak Banksy'nin Balonlu Kız performansı yıkıcı sanat geleneğine yaratıcı bir yorum olarak eklemlenmiştir. Banksy'nin kendi sosyal medya hesabında da atıfta bulunduğu çoğunlukla Picasso'ya atfedilen Mikhail Bakunin'in meşhur sözünde olduğu gibi "yok etme dürtüsü de yaratıcı bir dürtüdür" (Medium, 2018). Sanat nesnesine saldırarak yaratıcı anlamlar yaratmanın olanaklarını 20. yüzyıldan günümüze Metzger, Latham, Tinguely gibi pek çok sanatçı farklı bağlamlarda göstermiştir. Bu noktada doğrudan sanatçı müdahalesi ve programlanmış yıkım şeklinde iki başat yaklaşım olduğu ve bunların farklı kavramsal çıkarımlar sağladığı söylenebilir. Banksy Balonlu Kız tablosunu atölyesinde parçalayıp kameraya çekmiş olsaydı eğer, bu performans anti-sanat bağlamında okunabilirdi. Bu haliyle ise açıkça bir sanat piyasası ve müzayede eleştirisi olarak konumlanmaktadır.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2014). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. Sel Yayıncılık

Archive of Destruction. (t.y.). <https://archiveofdestruction.com/artwork/skoob-towers-ceremonies/>

Law, S. (2018, 6 Ekim). 'The urge to destroy is also a creative urge': Banksy strongly hints that he WAS behind the shredding of his iconic painting Girl With Balloon after it SELF-DESTRUCTS moments after it was sold for £1,042,000 at Sotheby's. DailyMail. <https://www.dailymail.co.uk/news/article-6246709/Banksy-dupes-art-world-iconic-Girl-Balloon-print-SHREDS-moments-sale.html>

Lempesis, D. (t.y.). TRACES: Jean Tinguely. Dreamideamachine. <https://www.dreamideamachine.com/?p=13167>

Medium. (2018). https://medium.com/@rachelthompson_15193/the-urge-to-destroy-is-also-a-creative-urge-911c5650e395

Saka, Y. (2012, 8 Aralık). Banksy: politik sanatın uzlaşmacı yüzü. E-Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/banksy-politik-sanatin-uzlasmaci-yuzu/994>

Schumpeter, J. A. (1974). Kapitalizm, Sosyalizm ve Demokrasi. (T. Akoğlu, Çev.). Varlık Yayınevi.

Tate. (t.y.). <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/artist-and-society/gustav-metzger>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Caravaggio, Meryem'in Ölümü, 1604–1606, TÜYB, 369 cm × 245 cm, Louvre, Paris [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Death_of_the_Virgin-Caravaggio_\(1606\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Death_of_the_Virgin-Caravaggio_(1606).jpg) Erişim

Tarihi: 21.04.2025

Görsel 2: Claude Monet, Rouen Katedrali Serisi, 1892-1894
https://www.riseart.com/fr/article/2581/claude-monet-en-10-oeuvres Erişim Tarihi: 21.04.2025

Görsel 3: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Hazır Nesne
https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_%28Duchamp%29 Erişim Tarihi: 21.04.2025

Görsel 4: Gustav Metzger, Asit Resim Performansından Fotoğraf, 1961
https://forward.com/culture/364801/remembering-gustav-metzger-pioneer-of-auto-destructive-art/ Erişim Tarihi: 21.04.2025

Görsel 5: John Latham, Skoob Kule Törenleri, Oxfordshire, İngiltere, 1964–1968
https://archiveofdestruction.com/artwork/skoob-towers-ceremonies/ Erişim Tarihi: 21.04.2025

Görsel 6: Jean Tinguely, New York'a Saygı, 1960
https://smarthistory.org/tinguely-homage-new-york/ Erişim Tarihi: 21.04.2025

Görsel 7: Banksy, Balonlu Kız, 2002, Şablon Grafiti
https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1rm%C4%B1z%C4%B1_Balonlu_K%C4%B1z Erişim Tarihi: 21.04.2025

Görsel 8: Banksy, Balonlu Kız, 2006, Sprey Boya, Akrilik Boya, Tuval, Karton
https://www.abc.net.au/news/2018-10-07/why-banksys-artwork-could-be-worth-more-shredded-than-intact/10348210 Erişim Tarihi: 21.04.2025

Görsel 9: Banksy, Çöpteki Aşk, 2018, Sprey Boya, Akrilik Boya, Tuval, Karton, 101x78x18 cm
https://banksyexplained.com/love-is-in-the-bin-2018/ Erişim Tarihi: 21.04.2025

Görsel 10: Balonlu Kız Resmi'nin Parçalanma Provası
https://news.sky.com/story/banksy-reveals-he-meant-to-shred-entire-1m-girl-with-balloon-painting-11528598/ Erişim Tarihi: 21.04.2025

KÜLTÜREL MİRAS BAĞLAMINDA CAMİLERDE MİNARELERİN DUYUSAL VE SEMBOLİK ROLÜ

THE SENSORY AND SYMBOLIC ROLE OF MINARETS IN MOSQUES WITHIN THE CONTEXT OF CULTURAL HERITAGE

İrem Sedef Cebecioğlu, Araştırma Görevlisi

İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

e-mail: irem.cebecioglu@nisantasi.edu.tr
ORCID ID: 0009-0002-8312-9688

ÖZET

Camiler, mimari estetikleri, tarihsel zenginlikleri ve manevi değerleriyle toplumların kültürel mirasını taşıyan önemli yapılar arasındadır. Bu mirasın simgesel unsurlarından biri olan minareler, görsel ve işitsel etkileriyle kullanıcı algısını derinleştirerek bireylerde aidiyet, maneviyat ve estetik deneyimlerin bütünleşmesini sağlar. Bu çalışma, minarelerin sosyal ve kültürel bağlamdaki rolünü inceleyerek, duysal deneyimler ve kültürel bellek üzerindeki etkilerini gösterecek olan bir araştırmayı konu alır. Çalışmanın amacı, minarelerin algısal ve toplumsal bellek bağlamında taşıdığı simgesel anlamları değerlendirmektir. Araştırmada göstergebilimsel analiz yöntemi tercih edilmiştir. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki araştırmacı tarafından tablolar halinde analiz edilmiştir. Araştırmanın örnekleme, Mardin Ulu Cami olarak belirlenmiş olup, analiz süreci Mardin Ulu Cami minaresi üzerinden gerçekleştirilmiştir. Mardin Ulu Cami, yalnızca dini bir ibadet yeri olmanın ötesinde, Mardin'in tarihsel ve kültürel kimliğini temsil eden ve toplumsal yaşamda birleştirici bir rol üstlenen önemli bir yapıdır; bu yönüyle hem mimari hem de kültürel miras açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu sebeple seçilmiş olan Mardin Ulu Cami, çalışmanın odağı olan minarenin duysal deneyimler bağlamında etkileri üzerinden okunmuştur. Çalışmanın bulgusu, minarelerin sadece camilerin fiziksel yapıları değil, aynı zamanda kültürel bellek ve duysal deneyimlerin taşıyıcıları olduğudur. Minareler, görsel ve işitsel etkileriyle bireylerin mekânla kurduğu bağları güçlendirir, aidiyet, maneviyat ve estetik deneyimlerin bütünleşmesini sağlar. Böylelikle, bir toplumun manevi ve kültürel mirasını yaşatan önemli semboller arasında yer alır. Mardin Ulu Cami örneğinde olduğu gibi, minareler toplumların manevi ve kültürel mirasını simgeleyen önemli unsurlar olarak, kültürel bellek ve duysal algı üzerinde derin bir etki bırakmaktadır. Bu doğrultuda, minare tasarımlarının sosyal, kültürel ve duysal boyutlarda daha ayrıntılı bir şekilde incelenmesi gerektiği sonucuna varılmıştır. Çalışmada, minarelerin toplumsal ve kültürel anlamlarını derinleştirerek, bu yapıtların bireylerin duysal algıları ve kültürel belleği üzerindeki etkilerini açığa çıkarmak hedeflenen husustur. Araştırmanın sonucu olarak, gelecek cami çalışmaları hususunda minare tasarımlarının duysal bağlamda incelenmesi tek başına detaylı bir araştırma konusu olabilir ve minarelerin farklı tasarım parametreleri çerçevesinde ele alındığı detaylı çalışmaların gerçekleştirilebileceği önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Cami Mimarlığı, Minare, Kültürel Bellek, Duyusal Algı, Göstergebilim

ABSTRACT

Mosques are among the important structures that carry the cultural heritage of societies with their architectural aesthetics, historical richness and spiritual values. Minarets, one of the symbolic elements of this heritage, deepen the user perception with their visual and auditory effects and ensure the integration of belonging, spirituality and aesthetic experiences in individuals. This study is about a research that will examine the role of minarets in the social and cultural context and show their effects on sensory experiences and cultural memory. The aim of the study is to evaluate the symbolic meanings that minarets carry in the context of perceptual and social memory. The semiotic analysis method was preferred in the research. The relationship between the signifier and the signified was analyzed by the researcher in the form of tables. The sample of the research was determined as Mardin Ulu Mosque and the analysis process was carried out on the minaret of Mardin Ulu Mosque. Mardin Ulu Mosque is an important structure that represents the historical and cultural identity of Mardin and plays a unifying role in social life, beyond being only a religious place of worship; in this respect, it has great importance in terms of both architectural and cultural heritage. For this reason, the selected Mardin Ulu Mosque was read through the effects of the minaret, which is the focus of the study, in the context of sensory experiences. The finding of the study is that minarets are not only the physical structures of mosques, but also the carriers of cultural memory and sensory experiences. Minarets strengthen the ties that individuals establish with space with their visual and auditory effects, and ensure the integration of belonging, spirituality and aesthetic experiences. Thus, they are among the important symbols that keep the spiritual and cultural heritage of a society alive. As in the example of the Mardin Ulu Mosque, minarets, as important elements symbolizing the spiritual and cultural heritage of societies, leave a deep impact on cultural memory and sensory perception. In this direction, it was concluded that minaret designs should be examined in more detail in social, cultural and sensory dimensions. The aim of the study is to deepen the social and cultural meanings of minarets and to reveal the effects of these structures on individuals' sensory perceptions and cultural memory. As a result of the research, it is suggested that examining minaret designs in a sensory context can be a detailed research topic on its own for future mosque studies, and detailed studies can be carried out in which minarets are considered within the framework of different design parameters.

Keywords: Architecture, Minaret, Cultural Memory, Sensory Perception, Semiology

1. Giriş

Minareler, camilerin yalnızca mimari bir bileşeni olmanın ötesinde, kültürel mirasın taşıyıcısı, dini pratiklerin mekânsal bir simgesi ve kolektif hafızada yer eden önemli unsurlar arasında bulunmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde farklı işlevler üstlenmiş olan minareler, İslam sanatında başlangıçta işlevsel bir gereklilik olarak ortaya çıkmış, belirli dönemlerde savunma veya gözetleme amacıyla da kullanılmıştır. Ancak zamanla, Allah'ın

varlığını ve birliğini hatırlatan dini bir nişane olarak kabul edilmiş, yalnızca ibadet işleviyle sınırlı kalmayıp mimari ve kültürel bir gelenek haline gelerek dini yapılarla özdeşleşmiştir. Şehir silüetine etkileri, anıtsal kimlikleri ve estetik değerleriyle minareler hem bireysel hem de toplumsal hafızada önemli bir yere sahiptir. Minarelerin fiziksel varlığı, cami silüetinin ayrılmaz bir parçası olmakla birlikte, ibadet çağrısını duyuran işitsel fonksiyonu da mekânsal aidiyetin pekiştirilmesinde etkili olmaktadır. Bu bağlamda minareler, görsel ve işitsel algının kesişim noktasında bulunan mimari öğelerden biri olarak değerlendirilebilir.

Araştırma, minarelerin toplumsal ve kültürel bağlamda taşıdığı anlamları ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada, örneklem olarak seçilen Mardin Ulu Cami minaresinin duyusal algı üzerindeki etkileri, mekân-insan ilişkisi bağlamında değerlendirilecek ve kolektif bellek açısından minarelerin sembolik rolü ele alınacaktır. Araştırmada şu sorulara yanıt aranacaktır:

- Mardin Ulu Cami minaresi, kolektif bellek ve duyusal algı bağlamında nasıl bir rol üstlenmektedir?
- Minarelerin tarihsel süreçte değişen işlevleri, kültürel miras bağlamında nasıl değerlendirilebilir?
- Minareler, bireylerin mekânsal algısı ve duyusal deneyimleri üzerinde nasıl bir rol oynamaktadır?
- Minareler, dini ve mimari kimlik bağlamında nasıl bir sembolik anlam taşımaktadır?

Bu sorular doğrultusunda çalışmada, minarelerin işlevsel ve simgesel anlamları ile duyusal deneyim üzerindeki etkileri göstergebilimsel analiz yöntemi çerçevesinde incelenecektir. Araştırmanın örneklemi olarak seçilen Mardin Ulu Cami minaresi üzerinden bir vaka analizi gerçekleştirilerek, bu yapının duyusal deneyim ve kolektif hafıza açısından taşıdığı anlamlar ortaya konulacaktır.

2. Minareler

*“Şahadet parmağıdır, göğe doğru minare!
Her nakışta o mânâ: Öleceğiz ne çare?”*

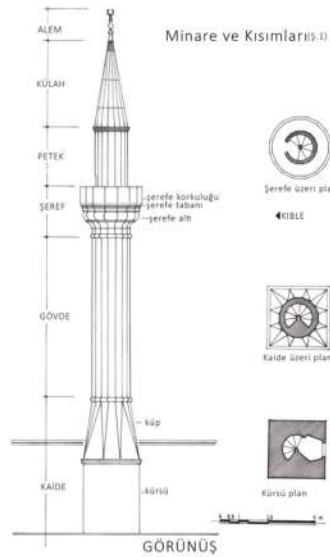
(Necip Fazıl Kısakürek, 1995: 167).

Minareler, İslam mimarisinin en karakteristik unsurlarından biri olup hem işlevsel hem de sembolik anlamlar barındıran yapılar arasında yer almaktadır. Minarelerin temel işlevi, ezanın okunmasını sağlamak olsa da zamanla bu yapıların dini kimliğin yanı sıra kültürel ve estetik birer simgeye dönüştüğü görülmektedir (Grabar, 1998). İlk örneklerinden itibaren minareler, farklı coğrafyalarda çeşitli mimari formlar ve bezemelerle inşa edilmiş, böylece her bölgenin yerel kültürel ve sanatsal anlayışını yansıtan önemli yapılar haline gelmiştir (Bloom, 1989). Minarelerin tarihsel süreçteki dönüşümü hem kent silüetine hem de mekânsal algıya katkıda bulunarak, bireylerin dini mekânlarla kurduğu bağları güçlendirmiştir (Necipoğlu, 2005).

2.1. Minarelerin tanımı ve tarihsel gelişimi

Minareler, insanları namaza davet etmek amacıyla inşa edilen kule formundaki yapılardır. Arapça'da ateş veya ışık yeri (nar veya nur) anlamına gelen manār veya manāra olarak da bilinmektedir (AlSulaiti, 2013). İslam mimarisinin en karakteristik unsurlarından biri olan bu yapılar, köşeli, silindirik ve sarmal formlarda şekillendirilebilmektedir (Grabar, 1998). Çoğunlukla caminin kuzeybatı veya kuzeydoğusunda konumlandırılan minareler, camiye bitişik olarak inşa edilebildiği gibi bağımsız bir yapı olarak da tasarlanabilmektedir (Elpe, 2021).

Minareler tipolojik özellikleri bakımından yedi kısımdan oluşmaktadır. Bu kısımlar zeminden başlayarak; *Kürsü*, *Pabuç*, *Gövde*, *Şerefe*, *Petek*, *Külâh* ve *Alem* şeklinde adlandırılmaktadır.



Görsel 1. Minare ve kısımları (Yazıcıoğlu, 1975).

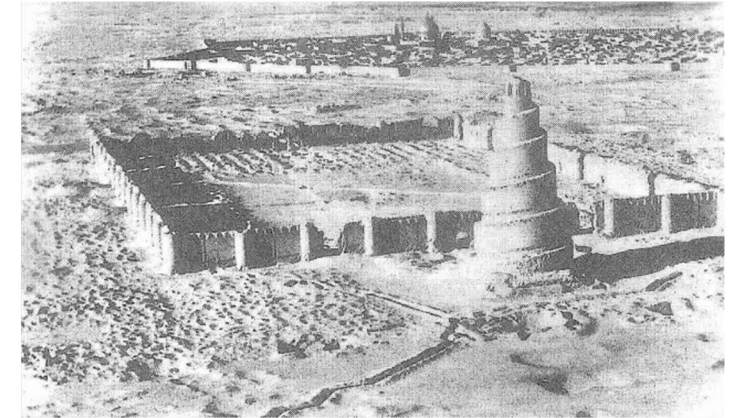
Tarihsel süreçte bazı minareler, caminin inşa sürecinde eklenen işleme ve kitabeleriyle dönemi hakkında bilgi veren önemli kaynaklardan biri olarak değerlendirilmiştir. Minarenin kökeni ve ortaya çıkışına dair farklı görüşler bulunmaktadır. Erken dönem İslam mimarisinde minarelerin yalnızca ibadet amacıyla değil, aynı zamanda gözetleme, savunma ve okçu nişancı kulesi olarak da kullanıldığı bilinmektedir (Baday, 2021). Bazı araştırmacılar, minarenin çıkış noktasının ateş kuleleri veya haberleşme kuleleri olduğu düşüncesini öne sürmektedir. Tarihteki ilk minareleri Perslerin kullandığına dair yaygın bir kabul bulunmakta olup, bu yapılar zamanla Hristiyan dünyasında çan kulelerine, İslam toplumlarında ise ezan okunan minarelere dönüşmüştür (Konyalı'dan aktaran Yaylalı, 2022).

İslam mimarisinde 8. yüzyıldan itibaren camilerin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilen minareler, dönemin mimari ve kültürel anlayışına göre farklı biçimlerde inşa edilmiştir.

Hız. Peygamber döneminde Mescid-i Nebvî'nin kible tarafında, üzerine ipe tırmanarak çıkılan ve 'üstüvane' (silindir) olarak adlandırılan özel bir bölüm bulunmaktaydı. Minarenin ilk şekli olarak değerlendirilebilecek bu yapının yanı sıra, mescidin çevresindeki bazı yüksek noktalar da ezan okumak için kullanılmıştır (TDV İslam Ansiklopedisi, 2022, s. 98).

İlk minare Muaviye devrinde Amr Cami'ne inşa ettirilmiştir (Yaylalı, 2022). Bu minare, Emevî Halifesi I. Muâviye'nin Mısır valisi Mesleme b. Muhalled tarafından, Amr b. Âs'ın Fustat'ta inşa ettirdiği ancak tamamlanamayan camiye tamamlarken binanın köşelerine eklenmiştir (TDV İslam Ansiklopedisi, 2022, s. 98). Emevî Dönemi'nde (661-750) minareler genellikle camilere eklenen basit kuleler olarak şekillenmiştir.

Emevilerden sonra, Abbâsîler Dönemi'nde (750-1258), minareler mimari açıdan daha gelişmiş formlar kazanmış, özellikle Samarra Ulu Cami'nin sarmal minaresi bu dönemin dikkat çeken yapılarından biri olmuştur. Bu dönemde tuğla malzeme yaygınlaşmış, minarelerde silindirik ve konik formlar daha fazla görülmeye başlanmıştır (TDV İslam Ansiklopedisi, 2022).



Görsel 2. Samarra Ulu Cami'nin sarmal minaresi
(<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/70325>)

Selçuklu Dönemi'nde (11.-13. yüzyıl), minareler yüksek, zarif ve çokgen gövdeli olarak tasarlanmış; taş ve tuğla süslemelerle zenginleştirilmiştir. Konya Erzurum ve Sivas Çifte Minareli Medrese, Selçuklu minare mimarisinin en bilinen örnekleri arasında yer almaktadır (TDV İslam Ansiklopedisi, 2022).

Erken İslam camilerinin tümünde camilerin tek minaresi olduğu görülmektedir (Baday, 2021). Benzer şekilde orta ölçekli camilerde de çoğunluğunda tek minare bulunmakla birlikte, genellikle süslemesiz olan minareler, birlikte inşa edildikleri yapılarla bir uyum içerisinde, mütevazî ölçülerle inşa edilmişlerdir (Atak, 2016). Türk-İslam coğrafyasında, dönemin ve yörelerin üslup özelliklerine bağlı olarak farklılık gösteren minareler, en büyük gelişimini Osmanlı döneminde yaşamıştır. Süleymaniye ve Selimiye camileri gibi anıtsal yapılar, Osmanlı mimarisinde minare tasarımının ulaştığı estetik ve teknik zirveyi temsil etmektedir (Necipoğlu, 2005).

Osmanlı sanatında, 14. yüzyıldan itibaren başlayan erken dönemden 20. yüzyıla kadar uzanan Geç Osmanlı dönemine kadar minare tasarımları, dönemin üslup anlayışından önemli ölçüde etkilenmiştir (Eroğlu & Kaya, 2022, s. 200). 18. yüzyıldan itibaren barok mimari etkisiyle daha oval hatları olan, bezemelerin de görülmeye başlandığı oldukça yüksek ve çok ince minareler yapılmaya başlanmıştır (Yaylalı, 2022). Nuruosmaniye ve Ayazma camileri, bu dönemin en önemli örneklerindendir.



Görsel 3. Nuruosmaniye cami minaresi (<https://www.flickr.com/photos/sinandogan/8729889052>)

Günümüzde ise minareler, modern malzeme ve tasarım anlayışlarıyla yeniden yorumlanmaktadır. Bu duruma örnek olarak, beton ve yalın formlarıyla geleneksel minare anlayışını çağdaş bir üslupla yorumlayan Sancaklar Cami minaresi gösterilebilir.



Görsel 4. Sancaklar cami minaresi (Kişisel arşiv, 2024).

Çelik, beton ve cam gibi çağdaş yapı malzemelerinin kullanımıyla inşa edilen minareler, teknolojik gelişmeler doğrultusunda dönüşüme uğramış ve ezanın hoparlörler aracılığıyla

duyurulmasının yaygınlaşması, minarelerin geleneksel işlevlerinden birinin giderek kaybolmasına neden olmuştur. Ancak, minareler tarihsel ve kültürel miras bağlamında önemli bir simgesel değer taşımaya devam etmekte ve geleneksel mimari anlayış içerisindeki yerini korumaktadır.

2.2. Minarelerin simgesel işlevleri ve duyusal algıya etkisi

Minareler, yalnızca camilerin fiziksel bir uzantısı olmakla kalmayıp, simgesel anlamları ve duyusal algıya etkileriyle de İslam mimarisinde önemli bir yer tutmaktadır. Tarih boyunca ibadet mekânlarının görsel ve mekânsal kimliğini belirleyen bir unsur olarak şekillenen minareler hem bireysel hem de toplumsal bellek içinde güçlü bir yer edinmiştir.

Şehirlerin silüetine eklemlenen bu yapılar, caminin fiziksel varlığını pekiştirerek, onu çevresindeki dokudan ayırt edici bir unsur haline getirmektedir. Osmanlı, Selçuklu ve Abbâsî mimarisi gibi farklı dönemlerde, minarelerin boyutları, formları ve süslemeleri değişkenlik gösterse de temel anlamları sabit kalmıştır. Özellikle Osmanlı şehirlerinde, minarelerin konumu ve yüksekliği belirli bir plan çerçevesinde düzenlenmiş, bu yapılar kentin en uzak noktalarından bile algılanacak şekilde konumlandırılmıştır (Necipoğlu, 2005). Osmanlı döneminde inşa edilen çok şerefeli ince minareler, manevi yükselişi simgelerken; Selçuklu döneminde yaygın olan masif ve süslemeli tuğla minareler, güçlü ve kalıcı bir yapı anlayışını temsil etmiştir.

Baday (2021, s. 79), minarelerin elif harfiyle olan benzerliğinin tesadüf olmadığını ve bu formun İslam sanatında sonsuzluk, soyutluk ve güç kavramlarıyla ilişkilendirildiğini belirtmektedir. Elif harfinin dik duruşuyla gücü simgelemesi gibi, minareler de aynı anlamları taşıyan yapılar olarak değerlendirilmektedir.

Minarelerin duyusal algı üzerindeki etkisi, görsel, işitsel ve mekânsal algının birleşimiyle şekillenmektedir. Görsel algı açısından, minareler caminin en yüksek noktası olarak şehir silüetinde belirleyici bir unsur oluşturmakta ve mekânsal hiyerarşiyi güçlendirmektedir. Farklı dönemlerde ve coğrafyalarda geliştirilen minare tipolojileri, her kültürel bağlamda değişen görsel algı dinamiklerine işaret etmektedir.

İşitsel algı bağlamında, minarelerin en önemli işlevlerinden biri olan ezan, sesin belirli bir yüksekliğe ulaşmasını sağlayarak, bireylerin ibadete çağrısı duyumsamasına olanak tanımaktadır. Geleneksel olarak müezzinin minareye çıkarak okuduğu ezan, sesin doğal yollarla yayılmasını sağlarken, teknolojik gelişmelerle birlikte hoparlör kullanımının yaygınlaşması, minarenin bu işlevini büyük ölçüde değiştirmiştir. Buna rağmen, ezanın minareden duyulması, bireylerin zamansal ve mekânsal farkındalığını artırarak, şehir yaşamı içinde belirli bir ritim oluşturmakta ve ibadet pratiğini gündelik hayatın bir parçası hâline getirmektedir.

Camiler, avlu, minber ve mihrap gibi çeşitli bölümlere sahip olmakla birlikte, minare, sembolik açıdan diğer bölümlere kıyasla daha öne çıkan bir unsurdur (Baday, 2021). Mekânsal ve duyusal bütünlük açısından, minarelerin cami avlularında ve şehir peyzajı içindeki konumlanışı, bireylerin mekânla kurduğu deneyimi güçlendirmektedir.

Gökyüzüne uzanan dikey formları, bireylerde manevi bir yükseliş hissi uyandırırken, taş, tuğla ve çini gibi farklı malzemelerle bezenmiş yüzeyleri, ışık ve gölge oyunları yaratarak minarelerin algılanışını daha dinamik hâle getirmektedir. Mimari açıdan minarelerin cami kubbesi ile kurduğu estetik denge, mekânsal deneyimin bütüncül bir forma ulaşmasını sağlamaktadır.



Görsel 5. Minarelerin sembolik ve duyusal etkilerine yönelik kelime bulutu (yazar tarafından oluşturuldu).

Günümüzde çağdaş minare tasarımlarında duyusal algıyı güçlendiren unsurlar, geleneksel formlar radikal bir şekilde değişime uğrayarak yeniden yorumlanmaktadır. Bu doğrultuda, malzeme, aydınlatma ve biçimsel farklılıklar öne çıkmakta, modern mimari anlayışla bütünleşen yenilikçi tasarımlar geliştirilmektedir. Örneğin, Sancaklar Cami'nin yalın beton minaresi, geleneksel minare anlayışını tamamen farklı bir üslupla ele almakta ve ışık-gölge etkisiyle mekânsal algıyı güçlendirmektedir. Şakirin Cami'nin çelik konstrüksiyonlu minaresi, hafifliği ve çağdaş malzeme kullanımıyla öne çıkarken, klasik minare formundan uzaklaşarak yenilikçi bir estetik sunmaktadır. Kuveyt'teki Büyük Cami minaresi, dış yüzeyine entegre edilen aydınlatma elemanları ile gece ve gündüz farklı algısal deneyimler oluşturmakta ve dinamik bir görsel etki yaratmaktadır.

Bununla birlikte, bazı çağdaş tasarımlarda minarelerin tamamen cam veya metal strüktürlerle inşa edilmesi, yapıya hem transparanlık kazandırmakta hem de ışık yansımalarıyla etkileyici bir atmosfer oluşturmaktadır. Bu bağlamda, çağdaş minare tasarımları, kimi örneklerde geleneksel mimari anlayıştan tamamen uzaklaşırken, bazı uygulamalarda klasik formları modern malzeme ve teknoloji ile harmanlayan duyusal algıya etki eden yaklaşımlar benimsendiği görülmektedir.

3. Yöntem

“Dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır.”

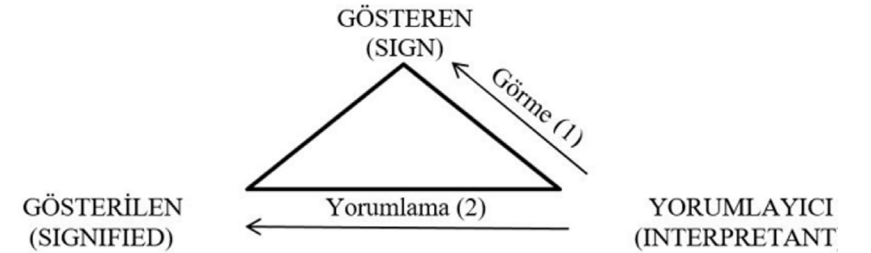
(Barthes, 1993: 83).

Bu çalışmada, minarelerin simgesel ve duyusal algıya etkilerini değerlendirmek

amacıyla nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Araştırmada, göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılarak, Barthes'ın düz anlam (denotasyon) ve yan anlam (konotasyon) ilkeleri doğrultusunda minarelerin taşıdığı anlam katmanları çözümlenmiş ve mekânsal deneyime katkıları incelenmiştir. Örneklem olarak Mardin Ulu Cami minaresi seçilmiş olup, bu yapı üzerinden mimari unsurların kültürel bellek ve duyusal algı üzerindeki etkileri analiz edilmiştir.

3.1. Göstergebilim

Göstergebilim (semiotics, semiology), insanı çevreleyen anlam dünyasında yer alan dizgeleri kavrama, yorumlama ve çözümleme amacı taşıyan bir yöntem olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda hem insanın kendisiyle hem de dünya ile kurduğu anlam ilişkilerini inceleyen bilimsel bir yaklaşım sunduğu ifade edilmektedir (Rifat, 2019). Göstergebilimin kökleri, insanlık tarihinin erken dönemlerine kadar uzanmaktadır. Antik Yunan'da, ilk semiotik düşünürlerden biri olarak kabul edilen Herakleitos, dili ve sembolleri anlamının önemine vurgu yapmıştır (Bağder, 1999). Modern anlamda göstergebilim, 20. yüzyılda ayrı bir disiplin olarak ortaya çıkmış ve farklı kuramsal yaklaşımlarla gelişimini sürdürmüştür. Göstergebilimin en önemli kurucularından biri, Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce'tir. Peirce, göstergelerin üçlü yapısını açıklayan “semiyotik üçgen” modelini geliştirerek bu alandaki çalışmalara önemli katkılar sunmuştur (Deledalle, 2001). Avrupa'da ise Ferdinand de Saussure, dilbilim alanındaki çalışmalarıyla göstergebilimin gelişimine yön vermiştir. Saussure, dilin yapısını ve işaretlerin ilişkisini incelerken, göstergebilim kavramlarını kullanarak anlam üretimi üzerine yeni bir yaklaşım ortaya koymuştur.



Görsel 6. Peirce'nin semiyotik üçgen modeli (Charlotte M., Echtner'den aktaran Gültekin & Özpay, 2018).

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, yapısal göstergebilim ve post-yapısalcı göstergebilim gibi yeni kuramsal yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva ve Umberto Eco gibi düşünürler, sembolik yapıları, metinleri ve kültürel fenomenleri inceleyerek göstergebilimi geliştirmişlerdir (Çakar & Kaplanoğlu, 2023). Özellikle kültürel göstergebilim ve edebi metinlerin çözümlenmesi gibi yeni yaklaşımlar, göstergebilimin sadece dilbilimle sınırlı kalmayıp, sanat, medya ve mimari gibi farklı disiplinlerde de uygulanmasına olanak tanımıştır.

“İmgeler dili içinde, yaşantılarımızı sözcüklerin yetersiz kaldığı yerlere göre daha iyi bütünleyebilmekteyiz. (Görme, sözcüklerden önce gelmektedir). Yalnızca kişisel yaşantılarımızı değil, geçmişle olan ilişkilerimizin temel

tarihsel yaşantılarını, yaşamlarımıza anlam katma arayışını, canlı öğeleri olabileceğimiz bir tarihin anlaşılması yaşantısını da bütünleyebilmek mümkündür.” (Berger, 1995, s. 33).

Göstergebilimin tarihsel gelişimi ve kuramsal temelleri, yalnızca dilbilimle sınırlı kalmayıp, toplumsal anlatılar ve algı süreçleriyle de yakından ilişkilidir. Anlamın üretimi ve aktarımı, kültürden kültüre farklılık gösterse de her toplum kendi anlatı sistemini oluşturmakta ve bunu ortak bir paydada paylaşmaktadır. Bu bağlamda, anlatıların evrensel bir olgu olduğu ve tüm insan topluluklarının kendilerine özgü anlatılar geliştirdiği belirtilmektedir. Dahası, bu anlatılar yalnızca belirli bir kültüre ait olmakla kalmaz, farklı ve hatta birbirine karşıt topluluklar tarafından da ortak bir anlam dünyasında algılanabilmektedir (Barthes, 1993). Anlatıların insanlar ve topluluklar tarafından ortak bir şekilde deneyimlenmesi, algının aktif bir süreç olduğunu ve bireyin çevresindeki dünyayı yalnızca pasif bir şekilde algılamakla kalmayıp, aynı zamanda onu yorumladığını göstermektedir. Algı sürecinde özne, gözlemleyen ve anlamlandıran bir konumda yer almakta, karşılaştığı her göstergeyi kendi deneyimleri doğrultusunda çözümlemektedir. Bu bağlamda, algılanan öznenin bir bilim insanı gibi yargılar ürettiği, kestirimlerde bulunduğu ve sonuçlar çıkardığı ifade edilmektedir (Ponty, 2017, s. 25).

Göstergebilim, günümüzde hala aktif bir disiplin olarak kullanılmakta ve sembollerin, işaretlerin anlamı, kültürel ürünleri ve toplumsal iletişimi anlamak için kullanılan önemli bir araçtır (Çakar & Kaplanoğlu, 2023). Mimari öğeler, bulundukları bağlam içinde belirli bir anlam üretir ve bu anlam, bireylerin mekânı algılama ve deneyimleme biçimlerini şekillendirir. Bu doğrultuda, mimarlıkta göstergebilim yaklaşımı, yapıların taşıdığı sembolik ve mekânsal anlamları çözümlemeye yönelik önemli bir etki sunmaktadır.

3.2. Mimarlıkta göstergebilim: mekânsal ve sembolik anlamlar

Mimarlık, yalnızca yapıları inşa eden teknik bir disiplin değil, aynı zamanda mekânın anlam üretim süreçlerini yönlendiren bir anlatı aracıdır. Mekânsal unsurlar, fiziksel biçimleriyle belirli bir işlev taşıırken, aynı zamanda toplumların kültürel hafızasını ve kimliğini yansıtan simgesel değerler de barındırmaktadır. Göstergebilim perspektifinden bakıldığında, mimari yapılar yalnızca birincil anlamlarıyla değil, taşıdıkları simgesel ve kültürel katmanlarla da ele alınmaktadır. Mimari ürünlerin algılanan ve iletilen anlamları, her toplumun kendi kültürel değerleri ve bireysel deneyimleri doğrultusunda şekillenmekte, bu nedenle birincil işlevlerinden çok, taşıdıkları ikincil anlamlar ön plana çıkmaktadır (Aydınlı, 1993).

Mekân, yalnızca fiziksel sınırları belirleyen bir unsur değil, aynı zamanda içinde barındırdığı ritim ve anlamlarla bir iletişim aracıdır. Mimari öğeler, kentlerin dokusunu oluşturan ve mekânın okunmasını sağlayan bir dil işlevi görmektedir. Bu bağlamda, göstergebilimsel yaklaşım, mekânın fiziksel varlığının ötesine geçerek, onun kültürel ve sembolik anlamlarını çözümlemeye imkân tanıyan disiplinler arası bir araştırma yöntemi sunmaktadır (Bali, 2020).

Mekânın algılanışı bireyden bireye farklılık gösterebilir. Mimari unsurlar, ilk bakışta fiziksel

bileşenler olarak algılsa da onlara yüklenen anlamlar mekânın öznel deneyimlerle şekillenmesine neden olmaktadır. Ziyaretçiler, mekânla kurdukları etkileşim sırasında ona belirli sembolik anlamlar yükleyerek, bireysel ve kolektif algılar doğrultusunda bir kimlik atfetmektedir (Bali, 2020). Bu nedenle, göstergebilimsel analiz, yalnızca mekânın fiziksel bileşenlerini değil, aynı zamanda kullanıcıların mekânı nasıl anlamlandırdığını da dikkate almaktadır.

Mimari yapıları ve kent dokusunu anlamlandırmada fiziksel karakteristikler temel bir analiz unsuru olarak öne çıkmaktadır. Doku, alan, form, semboller, yapı tipleri ve kullanım biçimleri gibi bileşenler, mekânın algılanmasında belirleyici rol oynamaktadır (Lynch, 2017, s. 75). Aynı şekilde, bir yapının strüktürü, ışık kullanımı, kütle ilişkisi, kesit-plan organizasyonu, sirkülasyon ve hiyerarşik düzenlemeleri gibi unsurlar da göstergebilimsel çözümlemenin temel ölçütleri arasında yer almaktadır (Şentüner, 1995, s. 99).

Bu doğrultuda, mimari mekânın göstergebilimsel analizi, onu yalnızca fiziksel bileşenleriyle değil, aynı zamanda taşıdığı kültürel ve simgesel anlamlarla bir bütün olarak ele alan bir yaklaşım geliştirmektedir. Mekânı belirleyen göstergeler, yalnızca yapıyı anlamlandırmakla kalmayıp, aynı zamanda kullanıcılar ve toplumlar arasındaki ilişkileri, kültürel devamlılığı ve kolektif belleği de şekillendirmektedir.

4. Vaka analizi

Mardin, tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olması nedeniyle zengin bir dini mimariye sahiptir. Şehirde Ulu Cami'nin yanı sıra Zinciriye Medresesi, Kasımiye Medresesi, Latifiye Cami ve Şehidiye Cami gibi önemli dini yapılar bulunmaktadır. Bu yapılar, bölgenin mimari geleneğini yansıtan taş işçiliği, süsleme detayları ve yapısal organizasyonlarıyla dikkat çekmektedir.

Mardin Ulu Cami, bölgenin en eski ve en önemli ibadet mekânlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Artuklular tarafından inşa edilen cami, mimari karakteri, sade ancak etkileyici taş işçiliği ve dikkat çekici minaresiyle bölgedeki diğer yapılar arasında özel bir konuma sahiptir. Minarenin tasarımı, üzerindeki süslemeler ve yazıtlar hem dini hem de estetik bir değer taşımakta olup, yapının kültürel bağlamda derin bir anlam içermesine katkıda bulunmaktadır.

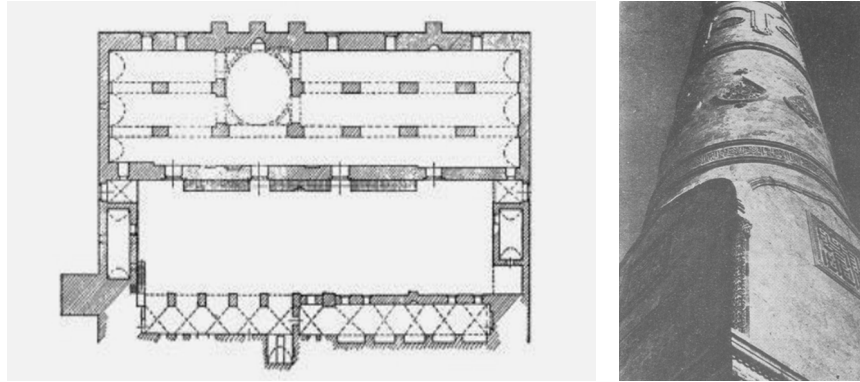
Bu çalışmada, Mardin Ulu Cami'nin minaresinin incelenmesinin temel nedeni, bölgenin karakteristik mimari anlayışını yansıtmasının yanı sıra, fiziksel ve sembolik anlam katmanlarıyla zengin bir analiz imkânı sunmasıdır. Minarenin yüksekliği, süsleme programı, yazıtları ve kentsel bağlam içindeki konumu, işlevsel ve anlam boyutlarıyla ele alınmaya değer bir vaka olarak öne çıkmasını sağlamaktadır.

4.1. Mardin Ulu Cami

Mardin, Artuklular döneminde uzun yıllar başkentlik yapmış olup, bu döneme ait birçok mimari eser günümüze kadar ulaşmıştır. Bu yapılar arasında, dönemin en önemli

örneklerinden biri olarak Mardin Ulu Cami öne çıkmaktadır (Erdal, 2017). Mardin Ulu Cami, şehri batıdan doğuya ayıran ana caddenin güneyinde, çarşılarla çevrili bir konumda yer almakta olup, doğu-batı doğrultusunda uzanan dikdörtgen bir alanı kapsamaktadır (Altun, 1971, s. 191). Caminin çeşitli bölümlerinde birçok kitabe yer almakla birlikte, yapının ilk inşa tarihi ve tarihsel gelişimiyle ilgili kesin belgeler bulunmamaktadır. Araştırmacılar, özellikle Ara Altun'un çalışmalarına dayanarak, camide yer alan en eski kitabenin Ulu Cami'nin Selçuklu döneminde, 11. yüzyılda inşa edildiğine işaret ettiğini belirtmektedir. Ayrıca, yapının 12. yüzyılın son çeyreğinde mevcut formunu kazandığı ileri sürülmektedir (Erdal, 2017).

Caminin tarihlendirilmesindeki belirsizliğin yanı sıra, çifte minareye sahip olup olmadığı da tartışmalı konular arasındadır (Erdal, 2017). Vakfiye kayıtlarında, caminin biri doğuda, diğeri batıda olmak üzere iki uzun minaresinin bulunduğu belirtilmektedir. Ancak, bu minarelerden yalnızca doğuda yer alanı günümüze ulaşabilmiştir (Baday, 2021). Araştırmacılar, özellikle Ara Altun'un çalışmalarına dayanarak, yapının çifte minareli olabileceğini kesin olmamakla birlikte kabul etmektedir (Altun, 1971). Bu durum, caminin geçmişteki mimari formuna dair farklı yorumların ortaya çıkmasına neden olmuştur.



Görsel 7. Mardin Ulu Cami planı (solda) ve minaresi (sağda) (Altun, 1971).

Cami'nin vakfiye kayıtlarına göre, yapıdaki iki minareden yalnızca doğu tarafında bulunan günümüze ulaşabilmiştir (Altun, 1971). Minarede malzeme olarak kesme taş kullanıldığı bilinmektedir. Minarenin orijinal gövde formu kesin olarak bilinmemekle birlikte, girişten pabuçluk kısmına kadar kare planlı olması nedeniyle gövdesinin de kare planlı olduğu ileri sürülmektedir (Erdal, 2017). Ara Altun, minarenin kare kaidesine dayanarak gövdesinin de kare formda olabileceğini aktarmıştır (Altun, 1971, s.191).

Altun'un verdiği bilgilere göre, minarenin yüzeyinde kare bir çerçeve içinde belirgin şekilde işlenmiş geometrik kûfi hatla "Lâ ilâhe illallah" ifadesi yer almaktadır. Batı cephesinde bulunan girişin hemen altında, bir sıra nesih hatlı kitabe bulunmaktadır. Kapı, avlunun doğusundaki mekânın üst kısmında yer almakta olup, buraya avludan dar bir merdivenle çıkılmaktadır. Minarenin süslemelerinin iki farklı karakter sergilediğini belirtilmektedir. Bunlardan biri, sekiz kollu yıldız motifleriyle oluşturulan haçvari örgü düzeninde sonsuz bir tekrar sunarken, diğeri daha sık dokulu ve ağ formunda bir işçilikle kaplanmıştır. Sütun

başlıklarında büyük bitkisel motifler yer almakta, rozet çiçeklerin yanı sıra rumi benzeri yaprak motifleri de görülmektedir. Kemer içi üzüm salkımı ve asma yaprağı kıvrımlarıyla bezenmiş olup, orta kısmı üç kollu bir yaprak motifiyle birleştirilmiştir. Minarenin alınlık kısmında girift nesih yazılı bir kitabe bulunmakta ve burada H. 1306 (M. 1888-89) tarihi kayıtlıdır. Gövde silindirik bir formda yükselmekte, farklı seviyelerde yazı kuşakları ve damla motifleriyle süslenmektedir. Şerefenin altında taşkın mukarnaslı detaylar yer almakta, korkuluklar ise demir malzemeden yapılmıştır (Altun, 1971, s. 194).



Görsel 8. Mardin Ulu Cami minaresi detayları (Atatürk Kültür Merkezi Fotoğraf Arşivi (<https://web.archive.org/web/20170719032444/http://akmb.gov.tr/userfiles/files/%C4%B0LLER%20VE%20ULU%20CAM%C4%B0LER%C4%B0/MARD%C4%B0N/MARD%C4%B0N%20ULU%20CAM%C4%B0%C4%B0/MARD%C4%B0N%20ULU%20CAM%C4%B0%C4%B0.pdf>)).

Minarenin ucu yirmi dört dilimli bir kubbe şeklinde bitmektedir (Baday, 2021). Minare, iki küplü ve ay-yıldızlı alemle tamamlanır (Çağlayan, 2018). Mardin Ulu Cami minaresi, yalnızca bir ibadet yapısının parçası olmanın ötesinde, kültürel ve tarihsel bir kimlik taşıyıcısı olarak değerlendirilmektedir. Sahip olduğu estetik ve sembolik unsurlar, dönemin sanat anlayışını yansıtırken, dini ve kültürel belleğin aktarılmasında da önemli bir rol üstlenmektedir. Bu yönüyle minare, hem geçmişle kurulan bağın bir temsilcisi hem de İslam mimarisinin anlam katmanlarını barındıran önemli bir mimari unsurdur.

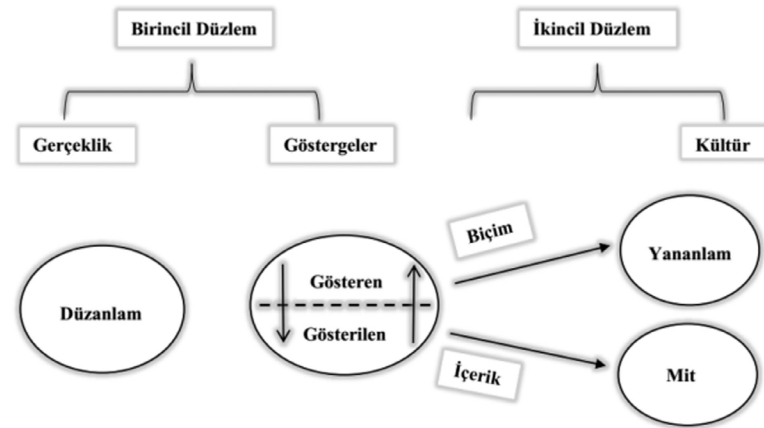


Görsel 9. Mardin Ulu Cami (https://tr.wikipedia.org/wiki/Mardin_Ulu_Camii)

4.2. Mardin Ulu Cami minaresinin göstergibilimsel analizi

Minare, düz anlam (denotasyon) ve yan anlam (konotasyon) düzeylerinde farklı göstergeler içeren bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Düz anlam çerçevesinde incelendiğinde, fiziksel görünümü ve işlevsel boyutlarıyla öne çıkmakta olup, mekânın temel unsurlarını belirleyen görsel ve yapısal özellikler vurgulanmaktadır ancak, yan anlam düzlemine geçildiğinde, bireysel ve toplumsal algılar devreye girerek yapıya kültürel, dini ve simgesel anlamlar yüklenmektedir (Bali, 2020).

Barthes'ın göstergibilimsel yaklaşımına göre, yan anlam, gösterenler, gösterilenler ve bunları birbirine bağlayan anlamlama sürecinden oluşmaktadır (Barthes, 1979, s. 89). Barthes'a göre yan anlam, gösterenler, gösterilenler ve bunları birbirine bağlayan anlamlama sürecinden oluşan bir dizgedir. Bu dizge, düz anlamdaki göstergelerin belirli bir bağlam içinde yeniden anlam kazanmasıyla şekillenir. Bu bağlamda, düz anlam düzleminde yalnızca fiziksel veya işlevsel bir unsur olarak değerlendirilen öğeler, yan anlam düzleminde kültürel ve simgesel değerler kazanarak anlam aktarıcı hâle gelebilmektedir (Barthes, 1993).



Görsel 10. Barthes'ın anlamlandırma şeması (Fiske'den aktaran Bircan, 2015).

4.2.1. Düz anlam (denotatif anlam)

Minare, fiziksel ve işlevsel özellikleriyle ibadet mekânının tamamlayıcı bir unsur olarak değerlendirilmektedir. **Düz anlam** (denotasyon) bağlamında, minarenin temel **işlevleri** ve **yapısal bileşenleri** öne çıkmaktadır.

Minarenin en belirgin özelliği yüksekliğidir. Mekânın bir parçası olarak yükselen minare, ezan sesinin geniş bir alana ulaşmasını sağlamak amacıyla inşa edilmiştir. Bu doğrultuda, yükseklik, işlevsel olarak sesin yayılımını kolaylaştıran bir mimari unsur olarak değerlendirilmektedir.

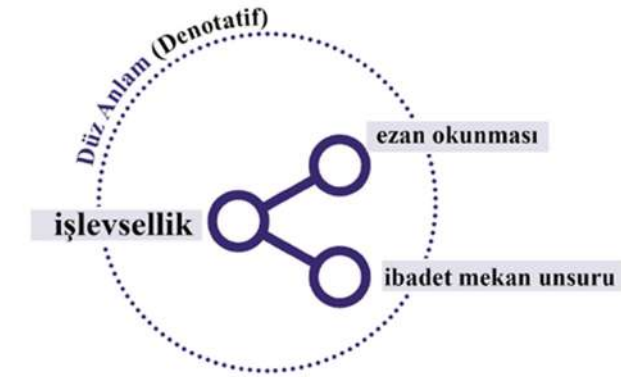
Minarelerin en önemli unsurlarından biri de ezan sesinin duyurulmasıdır. Müezzin, minarenin şerefesine çıkarak ezanı okur ve cemaati ibadete davet eder. Bu yönüyle minare,

sesin fiziksel bir taşıyıcısı olarak işlev görmekle birlikte daha geniş alanlara duyurulmaktadır.

Minarelerin şerefeli olması, yapının mimari kimliğini oluşturan bir başka önemli fiziksel unsurdur. Şerefeler, müezzinin ezan okuyabilmesi için yapılan balkon benzeri bölümlerdir ve minarenin kullanım amacını destekleyen bir öğe olarak öne çıkmaktadır.

Aydınlatma ise, minarenin gece görünürlüğünü sağlayan bir diğer fiziksel özelliktir. Özellikle modern uygulamalarda, minareler ışıklandırılarak hem fonksiyonel hem de estetik bir unsur olarak öne çıkarılmıştır.

Minare üzerinde bulunan ayet ve dualar, yapının dini karakterini vurgulayan yazıtlardır. Farklı hat teknikleriyle işlenen bu metinler, minarenin süsleme detayları arasında yer almakta ve yapıya eklenmiş metinsel öğeler olarak öne çıkmaktadır.



Görsel 11. Mardin Ulu Cami minaresinin düz anlam düzleminde okunması (yazar tarafından oluşturuldu).

Düz anlam düzleminde bakıldığında, minare temel olarak ezanın okunmasını sağlamak, ibadet mekânının bir parçası olmak ve işlevselliğiyle yapıyı tamamlamak amacıyla inşa edilen bir mimari unsurdur.

4.2.2. Yan anlam (konotatif anlam)

Yan anlam (konotasyon) düzleminde, minarenin mimari unsurları yalnızca işlevsel özellikleriyle değil, aynı zamanda **mekânsal**, **kültürel** ve **dini bağlamlarla** yüklenen anlamlarıyla değerlendirilmelidir.

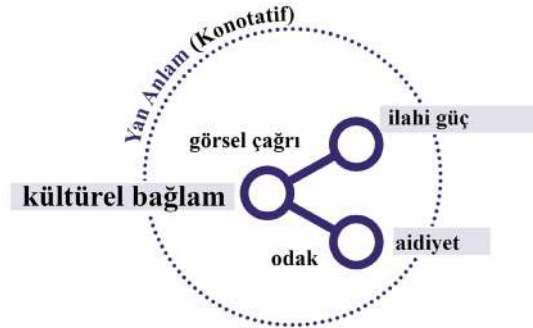
Minarenin en belirgin özelliği olan yükseklik, yalnızca ezan sesinin yayılımını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda ilahi gücü ve kutsal mekânın yüceliğini temsil eder. Göğe doğru yükselen formu, manevi yükselişi ve Allah'a yönelişi sembolize ederken, şehir dokusu içinde bir yön belirleyici (landmark) olarak da işlev görmektedir. Tarih boyunca kentlerin en yüksek yapılarından biri olarak tasarlanan minareler, mekânda yön bulmayı kolaylaştıran anıtsal göstergelerden biri hâline gelmiştir. Mardin bölgesinde ise Ulu Cami minaresi oldukça önemli bir landmark işlevi görmektedir.

Minarenin işlevlerinden biri olan ezan sesi, yalnızca bir duyuru değil, bireylerde aidiyet duygusu oluşturan ve cemaati ibadete çağıran bir simgesel öğedir. Ezanın minarelerden yükselmesi, bireylerin mekânla kurduğu manevi bağı güçlendirirken, aynı zamanda kolektif hafızada ibadete davet anlamına gelen bir unsur olarak yer etmektedir.

Minarede yer alan şerefe, yalnızca işlevsel bir unsur olmanın ötesinde, yapının ait olduğu dönemin mimari anlayışını ve estetik değerlerini yansıtan önemli bir bileşen olarak öne çıkmaktadır. Osmanlı ve Selçuklu mimarisinde çok şerefeli minareler yaygın olarak kullanılmış, bu mimari anlayış yapının anıtsallığını artırmıştır. Mardin Ulu Cami minaresinin şerefesi, yapının anıtsal kimliğini güçlendiren bir tasarım öğesi olarak dikkat çekmektedir. Bu bağlamda minare, sadece fiziksel bir yapı değil, bulunduğu dönemin dini mimari anlayışını ve kültürel belleğini yansıtan önemli bir semboldür.

Mardin Ulu Cami minaresinin aydınlatması, yalnızca yapının gece görünürlüğüne sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda onu şehir dokusu içinde öne çıkaran bir odak noktası hâline getirmektedir. Tarihî ve kültürel mirasın önemli bir parçası olan bu minare, aydınlatma sayesinde günün her saatinde algılanabilirliğini koruyarak, ibadet mekânının manevi atmosferini pekiştirmektedir. Özellikle Mardin'in taş dokusuyla bütünleşen bu aydınlatma, yapıyı çevresiyle ilişkilendirerek gece boyunca hem estetik hem de simgesel bir anlam kazandırmaktadır. Böylece, Mardin Ulu Cami minaresi, yalnızca fiziksel bir yapı unsuru değil, ışık aracılığıyla şehrin kültürel belleğinde yer eden bir simge hâline gelmektedir.

Üzerlerinde bulunan ayet ve dualar, yalnızca işitsel değil, görsel boyutta da ibadete çağrı işlevi görmektedir. Bu dualar yapının dini kimliğini pekiştirirken, bireylerin kutsal mekâna yönelik algısını da güçlendirmektedir. Bunlar yalnızca bir süsleme unsuru olarak görülmemeli, ibadet çağrısını ve dini mesajları mekân üzerinde somutlaştıran bir gösterge olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 12. Mardin Ulu Cami minaresinin yan anlam düzleminde okunması (yazar tarafından oluşturuldu).

Yan anlam düzleminde bakıldığında, minare yalnızca fiziksel ve işlevsel bir yapı olmaktan çıkarak, dini kimliği, toplumsal hafızayı ve kültürel sürekliliği şekillendiren çok katmanlı bir anlam sistemine dönüşmektedir.

Tablo 1. Gösterge ve gösterilen ilişkisi bağlamında Mardin Ulu Cami minaresi için gerçekleştirilen göstergebilim çözümlemesi

Gösterge	Gösterilen	
	Düz Anlam	Yan Anlam
	Yükseklik	İlahi Güç
	Ezan Sesi	Aidiyet / Davet
	Yükseklik	Landmark / Silüete Yön
	Şerefeli	Osmanlı - Selçuklu Dönemi Kültürel Bağlam
	Aydınlatma	Odak
	Ayet / Dua	Yalnızca işitsel değil, görsel boyutta da ibadete çağrı

Görsel 13. Mardin Ulu Cami, Mardin merkez (<https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=2670>)

5. Sonuç

Bu çalışmada, minarelerin yalnızca fiziksel ve işlevsel bileşenler olarak değil, aynı zamanda mekânsal, simgesel ve duyusal bağlamda nasıl anlam kazandığı göstergebilimsel yöntemle ele alınmıştır. Mardin Ulu Cami minaresi üzerinden gerçekleştirilen analizde, yapının düz anlam düzleminde yüksekliği, ezan sesi, şerefesi, aydınlatması ve üzerindeki yazıtlarla işlevselliği ön plana çıkarken; yan anlam düzleminde ilahi güç, aidiyet, kültürel bağlam ve mekânsal odak noktası gibi kavramlarla ilişkilendirildiği tespit edilmiştir.

Göstergebilimsel çözümleme sürecinde, Mardin Ulu Cami minaresinin, tarihsel süreç içinde mimari ve simgesel değerler taşıyan bir yapı olduğu, ancak bu yapıya ilişkin bazı bilgi eksikliklerinin mevcut olduğu belirlenmiştir. Özellikle, caminin çifte minareli olup olmadığına dair görüşler, yapının kesin tarihine ilişkin belirsizlikler ve mimari unsurlarına dair farklı yorumlar, minareye yönelik gelecekteki araştırmalarda ele alınması gereken konular arasında yer almaktadır.

Bunun yanı sıra, minarelerin duyusal algıya etkileri üzerine gerçekleştirilecek daha kapsamlı araştırmalar, hem tarihi yapıların kültürel miras içindeki yerini anlamak hem de çağdaş cami tasarımlarında duyusal boyutu daha bilinçli bir şekilde ele almak açısından önemli katkılar sağlayacaktır. Gelecek çalışmalar, minarelerin farklı tasarım parametreleri bağlamında incelenerek, yalnızca mimari unsurlar üzerinden değil, kullanıcı deneyimi ve mekânsal algı açısından da değerlendirilmesini içerebilir. Bu doğrultuda, Mardin Ulu Cami minaresine yönelik kabul gören ancak kesinliği kanıtlanmamış bilgilerin yeniden ele alınması, literatüre katkı sağlayacak önemli bir çalışma alanı oluşturacaktır.

Teşekkür ve Bilgi Notu

Çalışmada, ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur. Çalışmada Etik Kurul izni gerekmemiştir.

KAYNAKÇA

AlSulaiti, F. (2013). Minaret (B. Melek, Trans.). World History Encyclopedia.

Altun, A. (1971). Mardin Ulu Camii ve çifte minareler üzerine birkaç not. Vakıflar Dergisi, 9, 191-200.

Atak, E. (2016). Tokat yöresindeki ahşap minareli camiler. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 37, 240-277.

Aydınlı, S. (1993). Mimarlıkta estetik değerler. İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Basım Atölyesi.

Baday, M. (2021). Mardin'deki camilerin minare çeşitleri. International Journal of Mardin Studies, 2(2), 76-93.

Bağder, D. (1999). Sinema göstergebilimi. Dilbilim Araştırmaları Dergisi, 10, 143-152.

Bali, M. (2020). Kamusal mekânın göstergebilim bağlamında incelenmesi: İstanbul Eyüp Sultan Meydanı. Kültür Araştırmaları Dergisi, 6, 225-242.

Barthes, R. (1979). Göstergebilim ilkeleri (B. Vardar & M. Rifat, Çev.). Kültür Bakanlığı Yayınları.

Barthes, R. (1993). Göstergebilimsel serüven (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, 26, 17-41.

Bloom, J. (1989). Minaret: Symbol of Islam. Oxford University Press.

Creswell, K. A. C. (1989). Early Muslim architecture. Clarendon Press.

Çağlayan, M. (2018). Ortaçağ'dan günümüze bir anıt: Mardin Ulu Camii. Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi, 21(1), 29-40.

Çakar, B. Z., & Kaplanoğlu, L. (2023). Algı tasarımı bağlamında animasyon filmleri ve göstergebilim: Karlar Ülkesi Elsa filminin göstergebilim ve Greimas'ın eyleysel örnekçesine göre çözümlenmesi. Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 10(3), 301-312.

Deledalle, G. (2001). Charles S. Peirce's philosophy of signs: Essays in comparative

semiotics. Indiana University Press.

Grabar, O. (1998). İslam sanatının oluşumu. Hürriyet Vakfı Yayınları.
Gültekin, G., & Özpay, O. (2018). Hiper-gerçeklik bağlamında Gamer filminin analizi. International Symposium on Communication in the Digital Age, Mersin.

Elpe, E. (2021). Konum olarak camiden ayrı minareler. AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, 9(23), 191-214.

Erdal, Z. (2017). Mardin Ulu Cami üzerine yeni görüşler. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(2), 433-446.

Eroğlu, Ö., & Kaya, M. (2022). Hurmal Ulu Cami Minaresi. Akademik Tarih ve Araştırmalar Dergisi, 7, 198-220.

Kısakürek, N. F. (1995). Çile. Büyük Doğu Yayınları.

Lynch, K. (2017). Kent imgesi (İ. Başaran, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Necipoğlu, G. (2005). The age of Sinan: Architectural culture in the Ottoman Empire. Reaktion Books.

Ponty, M. (2017). Algılanan dünya: Sohbetler (Ö. Aygün, Çev.). Metis Yayıncılık.

Rifat, M. (2019). Göstergebilimin ABC'si. Say Yayınları.

Şentürer, A. (1995). Mimaride estetik olgusu. İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.

TDV İslam Ansiklopedisi. (2022). Minare. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 30.

Yaylalı, M. S. (2022). 21. yüzyılda Türkiye'de düzenlenen cami tasarım yarışmalarında kullanılan kubbe ve minare öğelerinin karşılaştırmalı olarak analizi [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Yazıcıoğlu, M. L. (1975). İstanbul'da minare kaideleri [Lisansüstü araştırma tezi, İstanbul Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Minare ve kısımları (Yazıcıoğlu, 1975).
https://isamveri.org/pdfdrg/D03505/2011_2/2011_2_TOKAYH_HAMDIK.pdf Erişim Tarihi: 12.02.2025

Görsel 2: Samerra Ulu Cami'nin sarmal minaresi
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/70325> Erişim Tarihi: 10.02.2025

Görsel 3: Nuruosmaniye cami minaresi

<https://www.flickr.com/photos/sinandogan/8729889052> Erişim Tarihi: 12.02.2025

Görsel 4: Sancaklar cami minaresi (kişisel arşiv, 2024).

Görsel 5: Minarelerin sembolik ve duyusal etkilerine yönelik kelime bulutu (yazar tarafından oluşturuldu)

Görsel 6: Peirce'nin semiyotik üçgen modeli (Charlotte M., Echtner'den aktaran Gültekin & Özpay, 2018).

https://www.researchgate.net/publication/348550687_Hiper-Gerceklik_Baglaminda_Gamer_Filminin_Analizi Erişim Tarihi: 11.02.2025

Görsel 7: Mardin Ulu Cami planı (solda) ve minaresi (sağda) (Altun, 1971).

<https://katalogtarama.cekulvakfi.org.tr/resimler/3/4/1824/ab00000199.pdf> Erişim Tarihi: 10.02.2025

Görsel 8: Mardin Ulu Cami minaresi detayları (Atatürk Kültür Merkezi Fotoğraf Arşivi).

<https://web.archive.org/web/20170719032444/http://akmb.gov.tr/userfiles/files/%C4%B0LLER%20VE%20ULU%20CAM%C4%B0LER%C4%B0/MARD%C4%B0N/MARD%C4%B0N%20ULU%20CAM%C4%B0%C4%B0/MARD%C4%B0N%20ULU%20CAM%C4%B0%C4%B0.pdf> Erişim Tarihi: 12.02.2025

Görsel 9: Mardin Ulu Cami

https://tr.wikipedia.org/wiki/Mardin_Ulu_Camii Erişim Tarihi: 12.02.2025

Görsel 10: Barthes'ın anlamlandırma şeması (Fiske'den aktaran Bircan, 2015).

https://www.academia.edu/24832024/ROLAND_BARTHES_VE_G%C3%96STERGEB%C4%B0L%C4%B0M Erişim Tarihi: 12.02.2025

Görsel 11: Mardin Ulu Cami minaresinin düz anlam düzleminde okunması (yazar tarafından oluşturuldu).

Görsel 12: Mardin Ulu Cami minaresinin yan anlam düzleminde okunması (yazar tarafından oluşturuldu).

Görsel 13: Mardin Ulu Cami, Mardin merkez

<https://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=2670> Erişim Tarihi: 01.03.2025

KÜLTÜREL HAFIZA VE İYİLEŞTİREN MEKAN: ROYAL EDINBURGH HOSPITAL ÖRNEĞİ

*CULTURAL MEMORY AND HEALING SPACE:
THE CASE OF ROYAL EDINBURGH HOSPITAL*

Elif Özgen, Doktor Öğretim Üyesi

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Mimarlık Bölümü

e-mail: elif.ozgen@ibu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-8081-2097

Mine Tunçok Sarıberberoğlu, Doktor Öğretim Üyesi

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Mimarlık Bölümü

e-mail: mine.tuncoksariberberoglu@ibu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-6931-0539

Saime Gümüştas Babalı, Araştırma Görevlisi

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Mimarlık Bölümü

e-mail: saimegumustas@ibu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-7448-5213

ÖZET

Kullanıcı odaklı tasarım yaklaşımı, modern tıbbın gelişimiyle birlikte sağlık yapılarında daha fazla önem kazanmış ve bu alanı deneyim ile bellek arasındaki en güçlü iletişim noktalarından biri hâline getirmiştir. Sağlık sektörü, devamlılığının sağlanması ve temel ihtiyaçlar arasında yer almasından ötürü diğer sektörlerden ayrılmakta ve kullanıcı odaklı modern yaklaşımıyla mekânsal olarak da devamlı yenilenmektedir. Sağlık yapılarının tasarımı, enfeksiyon ve hastalıkların yayılımını önlemek için belirlenen teknik gerekliliklerle sınırlı kalmayan; aynı zamanda kullanıcı odaklı bir yaklaşımla estetik ve işlevselliği birleştirerek bireylerin fiziksel ve psikolojik iyilik hâlini destekleyen bir tasarım anlayışına dönüşmüştür. Kullanıcı odaklı tasarım, bireylerin ihtiyaçlarını, mekân algılarını ve deneyimlerini merkeze alan bir yaklaşımı ifade etmektedir. Bu yaklaşım, hasta memnuniyetini artırmanın yanı sıra iyileşme süreçlerini hızlandırma ve çalışanların verimliliğini artırma gibi olumlu etkiler yaratmaktadır. Sağlık yapılarında mekân tasarımının bu potansiyeli, duyusal deneyimler ve bellek üzerinden şekillenen yaratıcı pratiklerle daha anlamlı bir hale gelmektedir. Çalışma bu bağlamda; bellek, duyusal deneyimler ve yaratıcı pratikler arasındaki dinamik ilişkileri inceleyerek sağlık yapılarında iç mekân tasarımının kullanıcı deneyimleri üzerindeki etkisini sanat ve tasarım bağlamında ele almaktadır. Sanat ve estetik değerlerin işlevsellekle ele alınma biçimlerini ve bu birleşimin kültürel kimlik ile toplumsal hafıza üzerindeki katkılarını araştırmayı konu edinmektedir. Çalışma kapsamında, sanat ve tasarım unsurlarının sağlık yapılarında duyusal deneyimleri zenginleştirme potansiyeli üzerinde durulmaktadır. Araştırmanın saha çalışması, İngiltere'de yer alan ve günümüzde de sağlık hizmeti sunmaya devam eden Royal Edinburgh Hospital üzerinden gerçekleştirilmektedir. Hastane, coğrafi, tarihsel ve kültürel kimliğini estetik unsurlarla birleştirerek güçlü bir iç mekân tasarımı

sunmasıyla öne çıkmaktadır. Hastane koridorlarının farklılaştırılarak tanımlayıcı bir kimlik unsuru hâline getirilmesi, geçmişin izlerini bugüne taşıırken toplumsal hafızanın yeniden üretilmesine de olanak tanımaktadır. Ayrıca iç mekanda yer alan, Frances Priest'in seramik tasarımları ve sanat uygulamasının Viktorya dönemi estetiğini çağdaş tasarım pratikleriyle birleştirerek duyusal algıları zenginleştiren bir mekânsal deneyim yaratımına katkı sunduğu görülmektedir. Sağlık yapılarında kullanıcı odaklı tasarım yaklaşımı çerçevesinde, iyileştirme kavramı ve duyusal mekânsal parametrelerin ilişkisi araştırılmakta; ayrıca, sağlık yapılarında sanat ve tasarımın rolüne dair özgün bir sanatsal yaklaşım sunularak, bu yapıların kültürel kimlik ve toplumsal hafıza bağlamındaki önemi Royal Edinburgh Hospital örneği üzerinden tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel hafıza, Duyusal deneyimler, Yaratıcı pratikler, Sağlık yapıları, Mekan ve sanat.

ABSTRACT

The user-centred design approach has gained more importance in healthcare facilities with the development of modern medicine, making this area one of the strongest points of communication between experience and memory. The health sector is distinguished from other sectors due to its continuity and its status as a basic need, and it is constantly evolving spatially with its user-centred, modern approach. The design of healthcare buildings is not limited to technical requirements for preventing the spread of infections and diseases; it has also evolved into a design approach that supports individuals' physical and psychological well-being by combining aesthetics and functionality with a user-centred perspective. User-centred design refers to an approach that focuses on the needs, perceptions of space, and experiences of individuals. In addition to increasing patient satisfaction, this approach creates positive effects such as accelerating healing processes and increasing the productivity of employees. This potential of space design in healthcare buildings becomes more meaningful with creative practices shaped through sensory experiences and memory. In this context, the study examines the dynamic relationships between memory, sensory experiences, and creative practices, and discusses the impact of interior design on user experiences in healthcare buildings in the context of art and design. It explores how art and aesthetic values are handled with functionality and the contributions of this combination to cultural identity and social memory. The study focuses on the potential of art and design elements to enrich sensory experiences in healthcare buildings. The field study of the research is carried out through the Royal Edinburgh Hospital, which is located in England and continues to provide health services today. The hospital stands out by combining its geographical, historical, and cultural identity with aesthetic elements to offer a strong interior architectural design. The differentiation of the hospital corridors into a defining element of identity allows for the reproduction of social memory while carrying the traces of the past to the present. In addition, Frances Priest's ceramic/clay designs and art application in the interior space contribute to the creation of a spatial experience that enriches sensory perceptions by combining Victorian aesthetics with contemporary design practices. Within the framework of the user-oriented design approach in healthcare buildings, the relationship between the concept of healing and sensory spatial parameters is investigated; In addition, by

presenting a unique artistic approach to the role of art and design in healthcare buildings, the importance of these buildings in the context of cultural identity and social memory is discussed through the example of Royal Edinburgh Hospital.

Key Words: Cultural memory, Sensory experiences, Health structures, Creative practices, Space and art

1. Giriş

Günümüzde sağlık yapılarının tasarımı, yalnızca teknik gereklilikleri karşılamaktan öte, bireylerin fiziksel ve psikolojik iyilik hâlini destekleyen mekânsal düzenlemeleri içerecek şekilde evrilmektedir. Sağlık yapılarının kullanıcı merkezli tasarımı; hastalar, hasta yakınları ve sağlık çalışanlarının mekânsal deneyimlerini ve ihtiyaçlarını tasarım sürecine entegre etmeye odaklanmaktadır. Bu yaklaşım, sağlık hizmetlerinin etkinliğini artırmak, hasta konforunu desteklemek ve çalışma koşullarını iyileştirmek amacıyla son yıllarda giderek daha fazla önem kazanmaktadır (Lambert vd., 2013; McCormack vd., 2011; Payam vd., 2023; Sumartojo vd., 2020).

Farklı kullanıcı gruplarının ihtiyaçlarını karşılamak üzere tasarlanan sağlık yapıları, karmaşık mekânsal organizasyonlara sahiptir. Kullanıcı odaklı tasarım yaklaşımı, sağlık yapılarında yalnızca estetik bir tercih olmanın ötesinde; hizmet kalitesinin artırılması, hasta ve personel güvenliğinin sağlanması, operasyonel verimliliğin optimize edilmesi ve uzun vadede maliyetlerin düşürülmesi gibi kritik gereklilikleri karşılamak durumundadır. Bu yaklaşım bireylerin mekânla kurduğu fiziksel, psikolojik ve duyusal etkileşimleri göz önünde bulundurarak, sağlık hizmetlerinin etkinliğini ve erişilebilirliğini artırmak konusunda toplumsal faydalara odaklanmaktadır. Mekân ve kullanıcı ihtiyaçlarının, bireylerin deneyimlerini destekleyecek şekilde tasarlanması, sağlık hizmetlerinden faydalanan tüm bireylerin konforunu ve güvenliğini doğrudan etkilemektedir. Çeşitli kullanıcı gruplarının gereksinimlerini dikkate alan detaylı tasarım standartlarının oluşturulması ise, sağlık yapılarının daha kapsayıcı, erişilebilir ve sürdürülebilir mekânlar olarak inşa edilmesine olanak tanımaktadır. Dolayısıyla disiplinlerarası iş birliğiyle geliştirilen sağlık yapılarının, yalnızca işlevsel gereklilikleri karşılamakla kalmayıp, mekânsal olarak iyileştirici unsurları da barındırması büyük önem taşımaktadır.

Sağlık yapılarında kullanıcı odaklı tasarım yaklaşımının, bireylerin mekânla kurduğu ilişkiyi güçlendirerek iyileşme süreçlerini destekleme potansiyeli bulunmaktadır. Giderek artan sayıda araştırma, sağlık tesislerinin fiziksel çevresinin hastaların psikolojik ve fizyolojik iyilik hâli üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğunu ortaya koymaktadır (Kim vd., 2021). Sağlık yapılarının iyileştirici niteliğinin güçlendirilmesinde ise; sanat önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda sanatın içinde bulunduğu toplumun kültürel ve toplumsal dinamiklerinden beslenirken, aynı zamanda bu unsurları mekânsal bağlamda yeniden üreterek toplumsal belleğe katkıda bulunduğu görülmektedir.

Kültürel hafıza kavramı ve alan çalışmaları, genellikle anıtlar, kaleler, heykeller,

kervansaraylar ve meclis binaları gibi kamusal mekânlar ve yapılar üzerine odaklanmaktadır. Ancak, sanat ve kültürel hafıza, sağlık yapıları bağlamında da önemli bir role sahiptir. Sağlık yapıları, yalnızca işlevsellik temelinde değil; toplumsal hafıza, kültürel kimlik ve duyusal deneyimler çerçevesinde de ele alınmalı, mekânsal tasarım süreçlerinde bu unsurlar dikkate alınarak bütüncül bir yaklaşım benimsenmelidir.

Bu bağlamda, çalışmanın temel amacı, kültürel hafıza, duyusal deneyimler ve sanatın sağlık yapılarındaki mekânsal tasarıma etkisini incelemektir. Kullanıcı odaklı tasarım anlayışı çerçevesinde, sağlık yapılarında sanatın ve estetik değerlerin mekânsal deneyimi nasıl zenginleştirdiği ve iyileştirme sürecine nasıl katkı sunduğu konusuna değinilmektedir. Bu doğrultuda çalışma, İngiltere’de yer alan Royal Edinburgh Hospital iç mekan tasarım örneği üzerinden kültürel hafıza ve sanatın iyileştirme alanlarının tasarımındaki rolünü araştırmayı amaçlamaktadır. Söz konusu hastanenin tarihsel ve kültürel kimliği, iç mekân tasarımında sanatın kullanımı ve duyusal deneyimlerle kurduğu ilişki değerlendirme kapsamına alınmaktadır.

Çalışma gelecekte, sağlık yapılarında kullanıcı odaklı tasarım anlayışının özellikle sanat ile kurduğu ilişki özelinde güçlendirilmesine katkıda bulunmaktadır. Mekân algısı, duyusal deneyimler ve kültürel hafızanın sağlık yapılarında nasıl bir araya getirilebileceğine dair sunduğu kavramsal çerçeve, ilerleyen dönemlerde sağlık yapılarının tasarımında hasta memnuniyetini ve iyileşme süreçlerini destekleyen yeni yaklaşımların geliştirilmesine olanak tanıyacaktır. Ayrıca kültürel hafızanın sağlık mekânlarında nasıl yeniden üretildiğine dair sunduğu analiz, toplumsal belleğin ve kimliğin mekânsal organizasyonla olan ilişkisine dair daha geniş bir tartışma zemini oluşturmaya katkı sunma potansiyeline sahiptir. Bu doğrultuda, çalışma, ilerleyen dönemlerde sanat, mimarlık, psikoloji ve sağlık bilimleri gibi disiplinler arası araştırmalara katkı sunarak, iyileştirici mekân kavramının kapsamlı uzmanlık alanı çerçevesine katkı sağlayacaktır. Son olarak, Royal Edinburgh Hospital örneği üzerinden yapılan değerlendirme, benzer tasarım anlayışlarının farklı coğrafyalarda nasıl uygulanabileceğine dair yeni araştırmalara temel oluşturabilir ve sağlık yapılarında duyusal deneyimlerin nasıl optimize edilebileceğine yönelik yeni yaklaşımların geliştirilmesine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

2. Kültürel Hafıza Kavramı ve Mekân

Başaran (2010) kültürel hafızayı, geçmişe ilişkin paylaşılan anıların belirli oranda dolaylı veri içeren, metinselleşme ve iletişim eylemi olduğunu ortaya koyan bir hafıza türü olarak tanımlamaktadır. Assmann’a (2011) göre ise kültürel hafıza; gündelik olmayan olayları hatırlatan ve toplumsal belleğin sürekliliğini sağlayan bir organizasyon işlevi görmektedir. Kültürel hafıza, toplumun uzun dönemli belleğini oluşturan bir yapı olarak, medyanın kodladığı ve bireyden bireye aktarılan biyografik hafızaların saklanması için olanak tanıyan bir ortam sunmaktadır. Aynı zamanda, kurgulanmış geçmişin farklı iletişim kanalları aracılığıyla yaygınlaştırılmasıyla şekillenmektedir (Donk, 2009, s.4). Kısaca kültürel hafıza ve kolektif belleğin doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. Toplumsal hafızanın oluşum mekanizmalarını ve işleyişi aşağıdaki maddeler aracılığı ile özetlenebilmektedir;

- Hatırlananlar canlıdır ve inşası devam etmektedir.

- Geçmişe ait bilgiler dolaylı bir şekilde aktarılmakta ve kültürel hafıza kitle iletişimi aracılığıyla şekillenmektedir.
- Biçimlendirilmemiş ve törenseldir, bu yönüyle kutsal ile yakından ilişkilidir.
- Bireysel değil, toplumsal bir olgudur.
- Ait olduğu grubun sembollerinden ve değerlerinden etkilenmektedir.
- Toplumun genel anlayışı ve değerleriyle yoğun bir ilişkisi vardır (Başaran, 2010; Donk, 2009; Assman, 2005).

Tarihsel olaylara tanıklık etmiş alanlar ve mekânlar; kolektif kentsel hafızanın yoğunlaştığı, geçmişin izlerini taşıyan ve toplumsal belleğin şekillendiği odak noktaları oluşturmaktadır. Bu “yerler” kültürel kimliğin somutlaştığı ve nesiller boyunca aktarılan değerlerin mekânsal karşılık bulduğu alanlar olarak toplumun belleğinde yer edinmektedir. Mekânın hafızası, küreselleşmeyle birlikte ortaya çıkan mekânsal ve kültürel homojenleşmeye karşı direnç gösteren önemli bir unsurdur. Kentlerin özgün kimliklerini korumasına olanak tanıyan bu hafıza, yerel ve küresel dinamikler arasında bir denge kurarak, toplulukların aidiyet duygusunu güçlendirmektedir. Süreklilik duygusunun mekânlar aracılığıyla inşa edilmesi hem bireysel hem de toplumsal düzeyde geçmiş ile bugün arasında bağ kurmayı ve mekânsal aidiyeti pekiştirmeyi mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla mekânlar, kentsel hafızanın oluşturulmasında bir araç olarak, kültürel hafıza yerel ölçekte ve küresel anlamda farklılıklar taşımaktadır (Günaçan ve Erdoğan, 2018; Yıldız ve Alaeddinoğlu, 2011).

Kültürel hafıza ve mekân arasındaki ilişki, mekânın geçmişin bir taşıyıcısı olarak toplumsal belleği nasıl şekillendirdiği ve/veya sürdürdüğü bağlamları ile ele alınmaktadır. Assmann (2011) kültürel hafızanın, bireysel hafızadan farklı olarak, toplumsal grupların tarihsel sürekliliğini sağlayan ve nesilden nesile aktarılan kolektif bir yapı olduğunu vurgulamaktadır. Kültürel hafızanın mekânla kurduğu ilişki, kimlik inşası ve geçmişin hatırlanma biçimleri açısından kritik bir rol oynamaktadır.

Nora (1989), kültürel hafızanın fiziksel mekânlarla bütünleştiğini ve “hafıza mekânları” (lieux de mémoire) kavramı ile tarihsel olayların, kolektif kimliğin ve toplumsal belleğin belirli mekânlarda yoğunlaştığını ileri sürmektedir. Mekânlar; alanlar aracılığıyla geçmişin temsil edildiği ve yeniden üretildiği noktalar olarak görülmektedir. Boyer (1996)’de kentsel mekânların sadece fiziksel çevreyi değil, aynı zamanda toplumsal belleği ve kimliği şekillendiren unsurlar olduğunu belirtmektedir.

Mekânın kültürel hafızayı nasıl yapılandığına ilişkin olarak Lefebvre (1991), mekânın yalnızca fiziksel bir varlık olmadığını, toplumsal pratikler ve kolektif anlatılar aracılığıyla inşa edildiğini ifade etmektedir. Kentsel mekânlar, geçmişin sembollerini barındırarak kültürel hafızanın somutlaştığı alanlar hâline gelmektedir. Örneğin, tarihi yapılar restorasyon süreçleri ile korunarak kültürel hafızanın sürdürülebilirliğine katkıda bulunurken (Tschumi, 1996), müzeler geçmişin sergilenmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından önemli bir rol oynamaktadır (Harrison, 2013).

Sonuç olarak kültürel hafıza, mekân tasarımında sadece estetik bir unsur değil, aynı zamanda kimlik, aidiyet, kültürel aktarım ve toplumsal birliktelik gibi derin anlamlar taşıyan bir etken olduğu görülmektedir. Mekânların tasarlanması ve korunması süreçlerinde kültürel hafızanın dikkate alınması, geçmişle bağların korunmasına, kültürel zenginliklerin

yaşatılmasına ve sürdürülebilir bir gelecek inşa edilmesine katkı sağlamaktadır. Kültürel hafızanın mekânla kurduğu derin ilişkinin, sadece tarihsel ve kamusal alanlarla sınırlı kalmayıp, farklı işlevlere sahip yapılar içinde de etkilerini deneyimlemek mümkündür. Belleğin mekânsal temsili, bireylerin aidiyet duygusunu güçlendirirken, ortak değerlerin korunmasına ve aktarılmasına da olanak tanımaktadır. Bu bağlamda, sağlık yapıları da sadece tıbbi işlevleriyle değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın taşıyıcısı olarak ele alınabilmektedir. Sağlık yapılarında iç mekân tasarımı ile sanat arasında oldukça önemli bir ilişki vardır. Sanatın mekân aracılığıyla sunduğu estetik ve duyusal deneyim, sağlık yapılarında bireylerin iyilik hâlini destekleyen, mekânsal belleği güçlendiren ve mekânın kimliğini pekiştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

3. Kültürel Hafıza - Sağlık Yapılarında Sanat ve İyileştiren Mekan Kavramları

Sanat ve kültürel hafıza arasında derin, dinamik ve karşılıklı etkileşim içinde olan bir ilişki bulunmaktadır. Hafızaya ilişkin kavramlar, sanatın yalnızca bir ilham kaynağı olmanın ötesine geçerek, sanat üretiminin temel temalarından biri hâline gelmiştir. Sanat, geçmişin kayıt altına alınmasını ve yorumlanmasını sağlayarak hem bireysel hem de kolektif hafızanın inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, sanat eserleri yalnızca geçmişin belgelenmesi ve arşivlenmesi işlevi görmekle kalmamakta; aynı zamanda toplumsal hafızanın yeniden şekillendirilmesine, dönüştürülmesine ve farklı nesillere aktarılmasına aracılık etmektedir. Kültürel hafızanın sürdürülebilirliği açısından sanat, anıların görselleştirilmesi, sembolleştirilmesi ve mekânsal olarak temsil edilmesi yoluyla kolektif kimliğin inşasına katkıda bulunmaktadır. Böylece sanat, bireysel hatıraların ötesine geçerek toplumsal bilinçte kalıcı izler bırakmakta ve kültürel kimliğin korunmasında aktif bir rol oynamaktadır. Başka bir deyişle sanat hem kişisel hafızanın hem de toplumsal hafızanın kaydını tutmaktadır (Tural, 2024; Günaçan ve Erdoğan, 2018).

İyileştiren mekân kavramı ise, bireylerin fiziksel ve psikolojik iyilik durumunu destekleyen, duyusal ve mekânsal deneyimler aracılığıyla rahatlama, huzur ve güven hissi sağlayan mekânsal düzenlemeleri ifade etmektedir. Bu bağlamda, kültürel hafıza ile iyileştiren mekân arasında güçlü bir etkileşim bulunmaktadır. Kültürel hafızanın mekânsal olarak temsil edildiği yapılar bireylere tanıdıklık hissi sunarak, duygusal olarak güvenli ve huzurlu bir ortam yaratabilmektedir. Özellikle sağlık yapıları gibi stres seviyesinin yüksek olduğu mekânlarda, mekânsal belleğe referans veren tasarım yaklaşımları, bireylerin psikolojik iyilik durumunu olumlu yönde etkilemektedir. Çünkü sağlık yapıları, yalnızca fiziksel tedavi süreçlerine hizmet eden mekânlar olmaktan öte, kullanıcıların psikolojik ve duygusal ihtiyaçlarını da karşılayan çevreler olarak değerlendirilmektedir (Ulrich, 2005).

Kültürel hafıza ve iyileştiren mekân arasındaki ilişki ise; mekânın bireyler ve toplum üzerindeki psikolojik, duygusal ve kimliksel etkilerini anlamak açısından önemli kavramsal bir çerçeve sunmaktadır. Kültürel hafıza, bir toplumun geçmişine dair kolektif deneyimlerin, imgelerin ve mekânsal referansların ortak bilinçte korunmasını sağlayan bir olgu olmanın yanı sıra, bireylerin aidiyet hissini güçlendirirken, aynı zamanda kimlik inşasında ve toplumsal sürekliliğin sağlanmasında etkilidir. Sanatsal müdahaleler ise, kültürel hafızayı görünür kılıp güçlendirerek, toplumsal dönüşümlere uyum sağlayan, bu dönüşümleri ve olası başkalıkları gerçekleştiren ve yeniden yaratımına imkan

tanımlanmaktadır. Sanat, bu yapılar içerisinde yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda bireylerin iyileşme süreçlerini destekleyen, mekânsal belleği güçlendiren ve mekâna kimlik kazandıran önemli bir araç olarak işlev görmektedir. Ulrich'in (2005) çalışmalarında da vurgulandığı gibi, hastane ortamlarının fiziksel tasarımı, hastaların iyileşme sürecini doğrudan etkilemekte ve sanatsal müdahaleler ile stres seviyelerini azaltarak hasta konforunu artırmaktadır.

Türk toplumunda ise geçmişte kültürel hafıza yaratacak nitelikte iyileştirici uygulamalar ile sıkça karşılaşıldığını görmekteyiz. Şifahane, darüşşifa, bimarhane gibi kültürel hafızamızda yer etmiş önemli sağlık işlevlerinin topluma hizmet sunduğu bilinmektedir. Darüşşifalar, hayırseverler tarafından vakıf olarak kurulmuş önemli sosyal yardım kuruluşlarıken, Osmanlı döneminde tophane, bedesten, aşhane, sakahane gibi farklı alanlarda hizmet veren sağlık kuruluşlarının yanı sıra maristan, bimaristan, darülmerza gibi çeşitli isimlerle anılan tedavi ve bakım hizmeti veren sağlık kuruluşları ile karşılaşılmaktadır. Şifahane kavramı ise darüşşifa ve bimarhane gibi spesifik bir şekilde tanımlanmamakla birlikte, genel olarak şifa veren yer, hastaların tedavi edildiği mekan anlamına gelmektedir. Bu yapılar; su ögesi, geometrik biçimler, müzik ile iyileşmeye katkı sunmak gibi mekanda duyusal elemanların yer aldığı bir geleneğe sahiptir. Türk-İslam vakıf kültürünün önemli bir parçası olarak, toplumun sağlık ve sosyal yardım anlayışını yansıtmaktadır. Yoksullara ücretsiz hizmet sunmaları ve yüzyıllar boyunca varlıklarını sürdürmeleri, kültürel hafızamızda yardımlaşma, dayanışma ve sosyal sorumluluk gibi değerlerin önemli bir göstergesi olarak yer etmiştir. Döneme ilişkin tarihi sağlık hizmeti sunan bu mimari yapıların; dönemin sanat ve mimari anlayışını yansıtarak kültürel mirasımızın bir parçası olarak günümüz kültürel hafızasında önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir (Aydın, 2013; Yıldırım, 2014).

Günümüz sağlık yapıları tasarımı “şifa” ile kurduğu ilişkiyi iyileştirmek üzere kullanıcı odaklı bir yaklaşıma sahiptir. Yapı iç mekânları ve çalışma ortamlarının, yoğun insan etkileşimi nedeniyle bireylerin günlük yaşamında önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Yapıların fiziksel özellikleri, bireylerin yaşam kalitesini doğrudan etkileyerek zihinsel iyi oluş üzerinde belirleyici bir faktör hâline gelebilmektedir (İldiri ve ark., 2022). Ruh sağlığı, bireyin genel sağlığının temel bileşenlerinden biri olarak kabul edilmekte olup, iş yaşamındaki stres faktörleri bu bağlamda kritik bir rol oynamaktadır. U.S. Surgeon General's Framework for Workplace Mental Health and Wellbeing (2022) raporuna göre, Amerikan işgücünün dörtte üçünden fazlası en az bir ruh sağlığı problemiyle karşı karşıya olup, işle ilişkili stres, yetişkin çalışanlar arasında en yaygın stres kaynağı olarak öne çıkmaktadır. Sürekli artan stres ve zihinsel rahatsızlıkların, bireylerin bilişsel ve fiziksel işlevlerini optimal seviyede sürdürememelerine yol açarak genel sağlık üzerinde olumsuz etkiler yarattığı görülmektedir (American Psychological Association, 2021). Bu bağlamda, günümüz modern toplumunun fiziksel iyileşme yanı sıra psikolojik ve sosyal anlamda da iyi olma eğilimine sahip olduğu, ancak bu bütüncül yaklaşımın sağlanması ve sürdürülebilirliğinin oldukça güç bir durum olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bütüncül olarak kullanıcı beden, ruh ve sosyal değerlerinin desteklenmesi gerekliliği açık olarak görülmektedir. Kültürel hafızaya olumlu etkileri barındıracak sanatsal yaklaşımlar ve etkilerinin, mekânsal olarak desteklenmesi önemli farklar yaratabilecek bir potansiyel oluşturmaktadır.

4. Royal Edinburgh Hospital Örneği

Royal Edinburgh Hastanesi, Birleşik Krallık'a bağlı dört ülkeden biri olan İskoçya'nın Edinburg şehrinde yer almaktadır. 8 Haziran 1809 yılında "Royal Edinburgh Asylum" ismi ile mental hastalıklara yönelik tedavileri barındıran bir kamu hastanesi olarak hizmet vermeye başlamıştır. Hastaneye ait önemli sembollerden biri, o dönemden önce fiziksel sağlığın dışında bir yaklaşım görülmemesine karşın yapıya ait belirleyici/tanımlı taş yüzey üzerine "sağlıklı bir vücutta sağlıklı bir zihin için dua edilmesi" gerektiği anlamına gelen "Orandum est ut sit mens sana in corpore sano" ifadesinin yer almasıdır (The Foundation of the Royal Edinburgh Hospital., t.y.).

Günümüzde hastane eski ve yeni olmak üzere iki yapıdan oluşmaktadır ve biçimsel olarak yapıldığı dönemin izlerini taşımaktadır. Yapı geçmişin izlerini estetik unsurlar ve çağdaş tasarım yaklaşımlarıyla birleştirilerek, hastalar ve sağlık çalışanları için mekânsal olarak tanıdık ve güven veren bir atmosfer sunmaktadır. Hastanelerde kullanılan seramik panolar, duvar resimleri, doğaya referans veren tasarım öğeleri ve kamusal sanat uygulamaları, hem mekânsal belleği desteklemekte hem de hastalar ve sağlık çalışanları için duysal bir yakınlık sağlamaktadır. Kültürel hafıza ve iyileştiren mekân arasındaki ilişkinin somut bir örneği, 2018 yılında uygulaması tamamlanan seramik sanatsal uygulaması ile Royal Edinburgh Hospital gibi tarihsel kimliği güçlü sağlık yapılarında gözlemlenebilmektedir. Araştırmanın inceleme sahasını oluşturan hastane iç mekanında bulunan Frances Priest tasarımı seramik panoları, Viktorya dönemi estetiğini çağdaş tasarım diliyle buluşturarak, hem kültürel sürekliliğin sağlanması hem de iyileştirici mekân anlayışına katkı sunulması anlamında önemli bir örnek teşkil etmektedir (Görsel 1).



Görsel 1: Royal Edinburgh Hospital koridoru seramik uygulaması (URL2, 2025).

Birleşik Krallık için önemli tarihsel dönemlerden biri olan Viktorya döneminin yeniden yorumlandığı sanatsal çalışma, kültürel hafızanın mekânsal organizasyon içinde korunması ve yeniden üretilmesi yolu ile kültürel hafızanın yeniden kullanılmasına ve aidiyet hissini artırmasına katkıda bulunmaktadır. Kültürel hafızanın geliştirilmesinin yanı sıra sanat ve insan arasında oluşturulan etkileşim vasıtası ile sağlık yapıları başta olmak üzere mekânsal bağlamda iyileştirici bir deneyim sunma potansiyeli taşıdığı görülmektedir. Sarı ve mavi rengin ağırlıklı kullanıldığı çalışmada farklı geometrik biçimlerden ve bu biçimlerin birbirleri ile bütüncül ilişkisinden faydalanılmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2: Royal Edinburgh Hospital sanatsal uygulamasına ilişkin parçalar (URL2, 2025).

Priest, tasarımının Viktorya dönemi estetiğiyle çağdaş sanat uygulamaları bir arada kılmaya yönelik bir fikirle ortaya çıktığını belirtmektedir. Mekansal olarak tasarlanan seramik uygulaması "The tiled corridor" ismi ile nitelendirilmiş ve 14 x 2.5 m alanda gerçekleştirilmiştir. Yaklaşık 35 metrekarelik bir alanı kaplayan çalışma, 2.500'den fazla seramik parça içermektedir (Görsel 3). Seramikler; Ironbridge, Shropshire'da bulunan Craven Dunnill Jackfield adlı seramik uzmanlarıyla işbirliği ile üretilmiştir. Her bir seramik, Priest'in tasarımlarına dayanarak el ile kalıplanmış ve stüdyosunda el yapımı olarak 2018 Aralık ayında tamamlanmıştır (Priest, F., t.y.).



Görsel 3: Royal Edinburgh Hospital sanatsal uygulamasına ilişkin parçaların detay görünüşü (URL2, 2025).

Tasarımcının sağlık yapısı iç mekanı için tasarladığı sanatsal uygulaması vasıtası ile; toplumsal hafızadaki kültürel birikimin, mekan aracılığıyla geçmişten geleceğe taşındığı görülmektedir. Yeniden yorumlanan kültürel izlerin modern bir yorumu ile mekan kullanıcısı ile duysal bir ilişki kurabilme potansiyeline sahiptir. Dolayısıyla, kültürel hafızanın mekânsal organizasyon içinde korunması ve yeniden üretilmesi, sağlık yapıları başta olmak üzere çeşitli mekânsal bağlamlarda iyileştirici bir deneyim sunma potansiyeline sahiptir.

5. Sonuç ve Öneriler

Sanat ve kültürel bellek bağlamında sağlık yapıları, yalnızca işlevsel mekânlar olmaktan öte, toplumsal hafızayı şekillendiren ve bireylerin psikolojik iyilik hâlini destekleyen alanlar olarak ele alınmaktadır. Günümüz sağlık mekanları tasarım anlayışının bütüncül olarak; fiziksel, sosyal ve psikolojik olarak iyi olma hâlini destekleyici yaklaşımı, kullanıcı ile birincil olarak ilişki kuran iç mekanlarda da büyük öneme sahiptir. Dolayısıyla sağlık yapılarında mekânsal tasarımın yalnızca işlevsellikle sınırlandırılmadığı, kullanıcı deneyimleri ve kültürel bellek bağlamında da değerlendirilmesinin iyi olma hâline olan olumlu etkileri çalışmada ele alınmıştır.

Araştırma bulguları, sağlık yapılarının yalnızca tedavi edici mekânlar olarak değil, aynı zamanda toplumsal belleği şekillendiren, kullanıcıların mekânsal aidiyetini artıran ve iyileşme süreçlerini destekleyen dinamik alanlar olarak ele alınması gerektiğini göstermektedir. Sağlık yapılarında duysal deneyimlerin güçlendirilmesi, mekânın birey üzerindeki iyileştirici etkisini artırmaktadır. Royal Edinburgh Hospital örneği üzerinden gerçekleştirilen çalışmada, sanat ve estetik unsurların iç mekân tasarımına entegre edilmesinin, bireylerin psikolojik ve duysal deneyimlerini zenginleştirme konusundaki potansiyellerine odaklanılmaktadır.

Frances Priest'in Viktorya dönemi estetiğini çağdaş tasarım diliyle harmanlayan seramik panoları, geçmişin izlerini mekânsal organizasyon içinde yeniden üretirken, hastalar ve sağlık çalışanları için tanıdık bir ortam sunarak aidiyet kurabilecekleri bir atmosfer oluşturulmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda, kültürel hafızanın sağlık yapıları içinde görünür kılınması, mekânın yalnızca fiziksel bir alan olmanın ötesinde, bireyin psikolojik ve duygusal süreçlerini destekleyen bir faktör olarak değerlendirilmektedir. Çalışmanın sonuçları, sağlık yapılarında sanatın ve mekânsal belleğin birlikte ele alınmasının, kullanıcı deneyimini olumlu yönde etkilediğini ve iyileştiren mekân anlayışını güçlendirdiğini göstermektedir. Priest tasarımı seramik tasarımları ile oluşturulmuş koridor vasıtası ile işlevsel olarak da faydalandığı görülmektedir. Bu bağlamda uygulama vasıtasıyla, çalışmanın sanatsal içeriği ile mekânsal olarak boyut kazanarak çok yönlü fayda sağladığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Gelecekte yapılacak araştırmalar, farklı coğrafyalarda ve kültürel bağlamlarda benzer mekânsal düzenlemelerin nasıl uygulandığını ele alarak, sağlık yapılarında sanat ve tasarımın rolünü daha kapsamlı bir biçimde değerlendirmelidir. Farklı kültürel özelliklerden faydalanılarak, iç mekan ve kullanıcı arasındaki bağı sanat yolu ile iyileştirici bir etkiye taşıyabilecek uygulamalar ile özgün yaklaşımlar özellikle sağlık mekanlarında büyük önem taşımaktadır. Örnek incelemede de görüldüğü üzere, mekânın kültürel bellek ile kurduğu ilişki, sağlık yapılarında sanatsal düzenlemeler aracılığıyla daha belirgin hale gelebilmektedir. Bu doğrultuda, tarihsel referanslarla zenginleştirilmiş sanatsal unsurların mekânsal deneyimi derinleştirdiği, hastalar ve sağlık çalışanları için duygusal bağ kurulmasını desteklediği ve işlevsel kullanımı güçlendirdiği gözlemlenmektedir. Çalışmanın, ileride gerçekleştirilecek teorik ve uygulamalı araştırmalara temel oluşturması ve sağlık yapılarında sanatsal uygulamaların iyileştirici etkisini artıracak tasarım parametrelerinin geliştirilmesine katkı sağlaması hedeflenmektedir.

KAYNAKÇA

American Psychological Association. (2021, October). Stress in America 2021 Stress and Decision-Making During the Pandemic. Retrieved on February 25, 2023 from <https://www.apa.org/news/press/releases/stress/2021/october-decision-making>

Assmann, J. (2005). Collective Memory and Cultural Identity, New German Critique, Cultural History/Cultural Studies Vol. 65, pp. 125-133

Assmann, J. (2011). From Moses The Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism and Collective Memory and Cultural Identity, (Editörler: Olick, K. Jeffrey, Levy Daniel vd.). The Collective Memory Reader, New York: Oxford University Press. pp. 209-216.

Assmann, J. (2011). Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination. Cambridge University Press.

Aydın, D. (2013). Anadolu'ya yayılmış ortak bir hikâye: Memleket hastanelerinin kuruluşu ve Konya memleket hastanesinin değişim süreci. Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi, Volume 8, Issue 15.

Başaran, G. (2010). Medya ve Toplumsal Hafıza, Kültür ve İletişim Dergisi, Sayı 13, Ankara, s.9-29.

Betjeman, J. (2012). Ghastly good taste: or, a depressing story of the rise and fall of English architecture. Faber & Faber.

Boyer, C. (1996). The city of collective memory: Its historical imagery and architectural entertainments. MIT Press.

Donk, A. (2009). The Digitization of Memory: Blessing or Curse? A Communication Science Perspective. M. I. Technology (Dü.), Media in Transition Conference "MIT6: Stone and Papyrus, Storage and Transmission içinde, (1-17). Boston.

Günaçan, S., Erdoğan, E. (2018). Peyzaj Mimarlığı ve Hafıza Mekânları: İstanbul, Tarihi Yarımada Örneği. Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları Dergisi (MBUD), 3 (1), 34-53. DOI: 10.30785/mbud.397380

Harrison, R. (2013). Heritage: Critical approaches. Routledge.

Ildiri, N. B. (2022). Impact of WELL certification on occupant satisfaction and perceived health, well-being, and productivity: Impact of WELL certification on occupant satisfaction and perceived health, well-being, and productivity: A multi-office pre-versus post occu. Building and Environment Volume 224, October.

Karatekin, K., Çapkın, Ö., & Üstün, S. (2017). Sosyal bilgiler öğretiminde hafıza mekânlarının önemi: Kastamonu örneği. International Journal of Eurasia Social Sciences, 8(28), 499-522.

Kim, S., Park, H., Choo, S. (2021). Effects of Changes to Architectural Elements on Human Relaxation-Arousal Responses: Based on VR and EEG. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18(8), 4305. <https://doi.org/10.3390/ijerph18084305>

Lambert, V., Coad, J., Hicks, P., Glacken, M. (2013). Young children's perspectives of ideal physical design features for hospital-built environments. *Journal of Child Health Care*, 18(1), pp. 57-71. doi:10.1177/1367493512473852

Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell (Original work published 1974).

Mackay, R. S. (2004). *Aesthetic subjects: Painting and the Victorian heroine*. State University of New York at Binghamton.

McCormack, B., Dewing, J., McCance, T., (2011). Developing Person-Centred Care: Addressing Contextual Challenges Through Practice Development. *OJIN: The Online Journal of Issues in Nursing* Vol. 16, No. 2, Manuscript 3, <https://doi.org/10.3912/OJIN.Vol16No02Man03>

Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7-24.

Payam, S., Hossaini, J., Zashka, K., Friedmann, A., Mall, V. (2023). Designing Well-Being: A Qualitative Investigation of Young Patients' Perspectives on the Material Hospital Environment. *HERD*, 16(3), pp. 168-181. doi:10.1177/19375867231165763

Sumartojo, S., Pink, S., Duque, M., Vaughan, L. (2020). Atmospheres of Care in a Psychiatric Inpatient Unit. *Design for Health*, 4(1), pp. 24–42. <https://doi.org/10.1080/24735132.2020.1730068>

Tural, A. (2024). Kültür Aktarımı Bağlamında Hafıza Mekânlarına Bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (38), 788-804. DOI: 10.29000/rumelide.1439734.

Tschumi, B. (1996). *Architecture and disjunction*. MIT Press.

Ulrich, R. (2005). Evidence-based design for better healthcare buildings. In *HeFMA Conference*.

Yıldırım, N. (2014). 14. Yüzyıldan Cumhuriyet'e Hastalıklar Hastaneler Kurumlar / Sağlık Tarihi Yazıları -I. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Yıldız, M. Z., Alaeddinoğlu, F. (2011). Küreselleşme Çağında Değişen Mekân Anlayışları, 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi: Kültürel Değişim, Gelişim ve Hareketlilik, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları: 11/2, s.845-862.

İnternet Kaynakları

The Foundation of the Royal Edinburgh Hospital. (t.y.). <https://www.rcpe.ac.uk/heritage/heritage-blog/foundation-royal-edinburgh-hospital> , Erişim Tarihi: 12.02.2025).

Priest, F. (t.y.). <http://www.francespriest.co.uk/work/projects/the-tiled-corridor.html> Erişim Tarihi: 15.03.2025)

DOKUNSALDAN GÖRSELE BELLEK AKTARIMI: ÖRTÜ METAFORU ÜZERİNDEN ART NOUVEAU FORMLARIN İNCELENMESİ

*MEMORY TRANSFER FROM TACTILE TO VISUAL:
ANALYZING ART NOUVEAU FORMS THROUGH THE METAPHOR OF COVERING*

Derya Ülker, Doktor Öğretim Üyesi

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü

e-mail: derya.ulker@msgsu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-2156-8530

ÖZET

Art Nouveau, sanat tarihinde akışkan formları ve dekoratif uygulamalarıyla dikkat çeken bir dönemdir. Çeşitli duyu alanlarına ait ortak estetik anlayışın, dokunsal, görsel, işitsel elemanların birlikteliğine dayanan bu dönem, farklı disiplinlerde ve uygulamalı sanatlarda eşzamanlı ortaya çıkar. Art Nouveau'nun çizgisel karakteri yüzeyi vurgularken mekânda strüktürel bir homojenlik yaratır ve belli elemanları geri plana iter. İki ve üç boyutluluk arası geçişliliği sağlayan bu algı oyunu, görsel ve dokunsal kesişim yaratır. Özellikle dekoratif formlarda karşılaşılan bu anlayış hem yapıya vurgu yapar hem de izleyicinin onu görmekle duyacağı hazzı ve özneliliği mimari yapıya ekler.

Bu bildiri, Art Nouveau formlar üzerinden dekorasyon kavramını farklı metinler ve görsel örnekler üzerinden irdelemeyi, dekoratif unsurların dokunsal ve görsel duyularla ilişkisini kurmayı ve bu formların taşıdığı bellekle ilgili bulguları ortaya koymayı amaçlar. Bu amaç doğrultusunda dekoratif biçimlerin görselliklerinin yanı sıra dokunsallıkları ile ilgili sorulardan yola çıkar.

Bildiride, akımın karakteristik formlarının görsel ve dokunsal karşılıklarına örtü metaforu üzerinden yer verilmiştir. Bunun iki ana sebebi vardır: İlk olarak örtü, nesneyi kaplar, nesne ile izleyenin arasında konumlanır; bu nedenle iki boyutlu ile üç boyutlu, alansal ile kütsel, görsel ile dokunsal olan arasındaki geçişi anlamak açısından elverişli bir nesnedir. Örtü metaforunun kullanılmasının ana sebeplerinden ikincisi ise birçok düşünürün bu kavramı tercih etmiş olmalarıdır. Art Nouveau formların yüzeysel karakterini ifade etmek üzere Augustus Pugin, Walter Crane, Oleg Grabar, Viollet-le-Duc, Adolf Loos, Joseph Rykwert, Mary Sheriff ve diğerleri maske, deri, giysi, kaplama, kalkan gibi örtüyle aynı işleve sahip nesnelere başvurmuşlardır. Bu metinlerde kullanılan erime, organik büyüme, katılık, akışkanlık ve benzeri sıfatlar da yine görsel ve dokunsal alanın ortak sözcükleridir. Art Nouveau formların iki ve üç boyutluluk arasındaki dinamik karakteri, görsel ve dokunsal alanların ilişkilenmesine ve bu eşikte dokunsal mekân (tastraum/ tactical space) gibi yeni kavramların yeşermesine olanak verir.

Aydınlanma felsefesi ile dekoratif uygulamaların, altında yatan gerçeği gizlediği, rasyonaliteyle çeliştiği düşüncesi ağırlık kazanmıştır. Oysa bu uygulamalar, salt görsel

haz için tasarlanmamışlardır; yapının özüne uygun olarak geçmişin strüktür anlayışını, dokunsal yapısını ortaya koyan göstergelerdir. Yapının dokunsal unsurları zamanla görsel unsurlara dönüştüğünden, bu formların hangi duyunun sahasında yer aldığına bakılarak binanın dönemi dahi tespit edilebilir. Art Nouveau formlar, mimari yapının tarihselliğini okumamızı sağlayan bellek kayıtlarıdır.

Anahtar Kelimeler: Art Nouveau, Dekorasyon, Örtü, Dokunsal, Görsel, Bellek

ABSTRACT

Art Nouveau is a period in art history that draws attention with its fluid forms and decorative applications. This period, which is based on a common aesthetic understanding of various sensory areas and the combination of tactile, visual and auditory elements, emerges simultaneously in different disciplines and applied arts. While the linear character of Art Nouveau emphasizes the surface, it creates a structural homogeneity in space and pushes certain elements to the background. The illusion of perception, which enables the transition between two and three dimensionality, establishes a visual and tactile intersection. This understanding encountered especially in decorative forms, both emphasizes the structure and adds pleasure and subjectivity to the architectural structure that the viewer will feel by seeing it.

This paper aims to examine the concept of decoration in Art Nouveau forms through different texts and visual examples, to establish the relationship of decorative elements with tactile and visual senses, and to reveal the findings about the memory carried by these forms. In accordance with this purpose, it raises questions related to the tactility of decorative forms as well as their visuality.

The visual and tactile equivalents of the characteristics of the movement are presented through the metaphor of the cover in this paper. There are two main reasons for this: In the first place, cover overlays the object, and it is positioned between the object and the viewer; therefore, it is a convenient object for understanding the transition between two-dimensional and three-dimensional, spatial and massive, visual and tactile. Secondly, the use of the metaphor of covering is commonly preferred by many authors studying this concept. Augustus Pugin, Walter Crane, Oleg Grabar, Viollet-le-Duc, Adolf Loos, Joseph Rykwert, Mary Sheriff and others have referred objects with the same function as a cover, such as masks, skin, clothing, coating, shields, etc. to express the superficial character of Art Nouveau forms. The adjectives used in these texts such as melting, organic growth, solidity, fluidity and similar adjectives are also common words of the visual and tactile fields. The dynamic character of Art Nouveau forms between two and three-dimensionality allows the visual and tactile spheres to interrelate and new concepts such as tactical space to flourish at this threshold.

With the Enlightenment, the idea that decorative applications hide the underlying reality and contradict rationality gained weight. However, these applications are not designed just for visual pleasure; they are indicators that reveal the structural understanding and tactile structure of the past in accordance with the essence of the architecture. Since

the tactile elements of the architecture have transformed into visual elements over time, even the period of the building can be determined by examining in which sense these forms are located. Art Nouveau forms are memory records that allow us to read the history of the architectural structure.

Keywords: Art Nouveau, decoration, cover, tactile, visual, memory.

1. Giriş

1880-1915 yılları arasında ortaya çıkan, Batı sanatı akımlarından biri olan Art Nouveau, farklı disiplinlerde ve uygulamalı sanatlarda akışkan formlarıyla ve dekoratif uygulamalarıyla dikkat çeker. Farklı duyu alanlarına ait ortak estetik anlayışın, dokunsal, görsel, işitsel elemanların birlikteliğine dayanan bu dönem sanat tarihinde özel bir yer işgal eder. Daha geç dönemdeki bazı modernist akımlardan, görsel ve dokunsal haz düşüncesiyle ayrılır. Mimari yapı veya gündelik nesnelerde karşımıza çıkan, kendini öne çıkaran, hoş a giden ve işlevi ikinci planda kalan dekoratif uygulamalar bu dönemin alamet-i farikasıdır. Bu dönem, Süprematizm, Konstrüktüvizm ve Bauhaus gibi geç modernist akımların geometrik formları, resimde yüzey espasını ortaya çıkaran iki boyutluluk anlayışı, tasarım ekonomisi ve sadelik önermelerinin öncesinde, organik formların, iki ve üç boyutluluk arası geçişliliğin öne çıktığı bir dönemdir.

Bu bildiride, akıma karakterini veren akışkan formların görsel ve dokunsal anlam karşılıklarına örtü metaforu üzerinden yer verilmiştir. Yüzey ve dekorasyon uygulamaları, birçok düşünüre göre, bir örtü gibi nesneyi kaplamakta, nesne ile izleyen arasında konumlanmaktadır. Modernist mimarlardan Adolf Loos, (1870-1933) malzemenin saflığını örten, işlevli olmayan ve tasarım ekonomisine aykırı bu anlayışın salt görsel hazz a hitap ettiğini öne sürmüş ve onu eleştirmiştir. Oysa dekoratif formlar kaynağını dokunsal altyapıdan alırlar. Art Nouveau'nun öncüsü sayılan Arts & Crafts akımının teorisyenlerinden Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), dekoratif unsurların mimari öğeleri vurgulaması, yapısal elemanları zenginleştirmesi gerektiği görüşündedir. (Aktaran Madsen, 1975, s. 88) Pugin, işlevin güzellikten önce geldiğini düşünür. (Madsen, 1975, s. 171) Walter Crane ise yapısal elemanları vurgulamak için kullanılan dekoratif elemanların salt estetik haz için tasarlanmadığını, malzemenin strüktürel yapısının ve bağlantı tekniklerinin zamanla çeşitli yüzey elemanlarına veya desenlere dönüşmesiyle biçimlendiğini belirtir. Gösterdiği örnekler, bu uygulamaların üç boyutluluktan iki boyutluluğa, dokunsallıktan görselliğe doğru geçirdiği evrimi anlamamızı sağlar.

Bu yazı, sözü edilen tartışmalar ışığında, Art Nouveau formların karakterine odaklanır. Art Nouveau formlar üzerinden dekorasyon kavramını farklı metinler ve görsel örnekler üzerinden irdeleme, dekoratif unsurların dokunsal ve görsel duyularla ilişkisini kurma ve son olarak bu formların taşıdığı bellekle ilgili bulguları ortaya koyma amacı güder. Bu amaçla dekoratif biçimlerin görselliklerinin yanı sıra dokunsallıkları ile ilgili sorulardan yola çıkar.

2. Art Nouveau Formlar

1880-1915 yılları arasında Batı sanat dünyasında geniş bir coğrafyada etkili olmuş, Almanya'da Jugendstil, Viyana'da Sezessionstil, Paris'te Modern Stil veya Art Nouveau olarak bilinen akım, akışkan formları ile dikkat çeker. Çeşitli duyu alanlarına ait ortak estetik anlayışın, dokunsal, görsel, işitsel elemanların birlikteliğine dayanan bu dönem, farklı disiplinlerde ve uygulamalı sanatlarda eşzamanlı ortaya çıkar.

Bir mekân bilgisi, yapı bilgisi, malzeme bilgisi, renk, doku ve diğer öğelerden ayrı düşünülemez. Richard Wagner'in Gesamkunstwerk (bütünsel yapıt) anlayışına uygun olarak Art Nouveau, resim veya heykel alanıyla sınırlı kalmaz. Duvar kâğıdı, mobilya gibi uygulamalı sanatlar, iç mimari ve endüstriyel tasarım alanını ilgilendiren pek çok nesne ve malzemeleri kapsar, sentez yaratır, hatta grafik tasarım alanına kadar yayılan bütünsel bir yaklaşım öne sürer. İç mekân ve mimari unsurların yanı sıra gündelik kullanım nesnelerinde, figür çiziminde, tipografik tasarımda da karşımıza çıkar. Art Nouveau çizgisinin yarattığı ortak dil, farklı disiplinler arasındaki ayrımı görünmez kılar. Farklı janrları da sentezleyen bu akımın, neredeyse her alanda, tasarlanabilecek pek çok şey için hayal kurmayı başardığı belirtilir. Cam, metalin, ahşap gibi birbirinden çok farklı yapıdaki ve biçimdeki maddelerin bir arada kullanmasını, sentezleme gücüne borçludur.

2.1. Art Nouveau Formlarla İki ve Üç Boyutu Uygulamalar

Art Nouveau'nun çizgisi, hareketli ve kıvrımlı bir çizgidir. Ernst H. Gombrich'in belirttiği gibi bu kıvrılan, bükülen, eğrilen çizgisiyle akım, Art Deco gibi diğer dekoratif yaklaşımlardan ayırır. (Gombrich, 1984, s. 118) Dinamizmiyle, yapıda homojen bir bütünlük kurar. Oluşturduğu akışkan etki sayesinde somut nesneleri ikinci plana iter. Gombrich Art Nouveau'nun bu yılkavci çizginin aynı zamanda resim sanatı ve dekorasyonun uyumunu sağladığını, birçok sanatın ve hatta zanaatın birbirine yakınlaşması açısından bu dönemin dikkat çekici olduğunu belirtir. (Gombrich, 1984, s. 203)

Art Nouveau yüzeyi vurgulayan bir stildir. İki boyutlu uygulamalarda yüzeyde tekrarlanan çizgisel hareket, Robert Schmutzler'in ifadesiyle canlı ve morfolojik bir geometri önerir. (Schmutzler, 1978, s. 9 ve s. 15) Bu etkiyi birçok yazarla birlikte Alastair Duncan da çiçeklenmeyle özdeşleştirmektedir. (Duncan, 1994, s. 37) Nasıl ki çizgi yüzeyi ortaya çıkarır veya rölyef etkisi verir, üç boyutlu formlar da kendi malzemelerini yüzeylerinde sergilerler; malzemenin dilini taşırlar, malzemenin esnekliğine göre hareket ederler. Örneğin formu oluşturan madde camsa nesne cam gibi akışkan hareketli, saydam ve kalındır, metalse metal gibi kıvrılır ya da bükülür, metal gibi parlar. Böylece madde doğal bir güç tarafından biçimlendirilmişçesine canlılık kazanır. Schmutzler, doğal formlarda gözlemlenen büyüme etkisinin, içeriden dışarıya doğru, iç mekândan dış mekâna doğru yayılan büyük bir enerjinin ve esnekliğin, Art Nouveau stiline karakteri olduğunu belirtir. Schmutzler, bu karakterin strüktürel bir homojenlik yaratarak belli objeleri geri plana attığını belirtir. (Schmutzler, 1984, s. 7) Bu karakter ona göre tüm boyutlarda geçerlidir: İki ve üç boyutlu uygulamaların, görselliğin ve dokunsallığın ötesinde, akış ile dördüncü boyutta ve işitsel elemanlarla da karşımıza çıkar. (Schmutzler, 1984, s. 9 ve s. 12) Yeni bir strüktür anlayışı ortaya koyan bu dinamik formlar, yerçekimini askıya alıp, alt ve üst arasındaki ayrımı yok

ederek sürekli devinimi sağlarlar; tekrar, dalgalanma ve ritim oluştururlar. (Schmutzler, 1984, s. 15) Bu enerji kimi zaman formun tekrar kendisine doğru eğilmesini sağlar, içinde bulundukları bütünü homojen akışıyla sarmalanan formlar, bir ada gibi içe kapanarak hem görsel hem de dokunsal bir bütünlük ortaya koyarlar. (Schmutzler, 1984 s. 12- 18)

Çizgiler yüzeyin bazı alanlarını doldururken bazı alanlarında da biçimli boşluklar oluşturur. Clear-cut formlar ön ve arka planları ayırır; ancak morfolojik geometri bunlardan hangisinin kapatan hangisinin kapanan form olduğunu açıkça göstermez, aksine derinlikle ilgili bir algı oyununa hizmet eder.

Buna karşılık, çizgisel uygulamalar ve yapının bütünselliği, üç boyutlu formların, hatta heykellerin bile yüzeysel görünmesine sebep olabilir. Mekân, derinlik ve renk ikinci plana atılırken, saf ve apaçık çizgisel akış ön plandadır. Bu çizgisel akış, tüm elemanların arasındaki homojenliği, uyumu sağlar. Duncan bu çizgi sayesinde mekânsal sürekliliğin sağlandığını belirtir. (Duncan, 1994, s. 38) Bu süreklilik hem görsel hem de dokunsaldır. Kullanılan malzeme ne denli katı olursa olsun gözün takip ettiği çizgi veya elin üzerinde kaydığı bir trabzan aynı akıcılık, süreklilik, esneklik hissini oluşturur. Bu yönüyle Art Nouveau çizgisi, iki boyutlu ve üç boyutlu çalışmalar arasında bir ortaklık kurar, onları birbirine yakınlaştırır.



Görsel 1. Victor Horta, 1900, Aubecq Residence, Brüksel Schmutzler, R. (1978). Art Nouveau, Thames and Hudson Ltd, s. 11.

Görsel 1 Aubecq Residence'in merdivenlerinin üzerinde bulunan cam kubbeyi göstermektedir. Burada geniş bir içbükey alanın, akışkan çizgilerin birbirine bağlanmasıyla bir yüzey etkisi elde ettiği gözlemlenebilir.

Tam tersi bir etki, iki boyutlu bir resmin, mekânla birleşerek hacim kazanması, iki boyutluluğunu ele verecek kenar ve köşelerden kurtulmasıyla elde edilir. Görsel 2a ve 2b'de görülebileceği gibi resimle çerçevesi birleşerek bölünmez bir etki yaratırlar. Bu etki, Pre-Raphaelite'ler, Rosetti ve Whistler ile başlayarak Toorop, Munch, Gauguin, Beardsley gibi ressamların eserlerinde de karşımıza çıkar. Brüksel'in önde gelen Art Nouveau yapılarından,

Mimar Victor Horta'nın yapıtı Solvey House'da bulunan Théo van Rysselberghe'in La Lecture dans le parc (Parkta Okuma) adlı resmi buna iyi bir örnek teşkil eder.



Görsel 2a. Victor Horta, 1895-1900, Solvey House, Brüksel <https://www.brussel museums.be/en/museums/hotel-solvay#cover-1> / Erişim Tarihi: 16.05.2025

Resim, iki yana doğru simetrik olarak yukarı açılan iki merdivenin ortasında, izleyiciyi karşılayan koridoru kaplayacak ve dışbükey ahşaptan eğimli çerçevesiyle kaplanacak şekilde yerleştirilmiştir. Resmin alt sınır çizgisi, tuvalin önünde bulunan ahşap kanepenin kıvrımlı formlarıyla kapatılmış, böylece doğrusallığını kaybetmiştir. Resim, yerleştirdiği duvarın içinde onu çerçeveleyen formlara doğru genişleyen bir organik yapı gibi esnek görünür. Başka bir deyişle, köşeleri doksan derecelik açılarla değil kıvrılarak döner. Aynı şekilde resim, renk armonisi açısından da bulunduğu mekânla, mekânda kullanılan sarı ışıkla, kendisini çevreleyen ahşabın sıcak rengiyle bütünleşir. Görsel 2b'de görülebileceği gibi özellikle figürlerde ve sonbahar yapraklarında kullanılan turuncu renk ve gölgeli alanlarda, öndeki figürde, havuzda kullanılan mavi ile elde edilen tamamlayıcı renk armonisi, Görsel 2a'da yerini daha sıcak bir armoniye bırakmıştır.



Görsel 2b. Théo van Rysselberghe, 1902, La Lecture dans le parc, tuval üzerine yağlıboya, Hotel Solvay, Brüksel https://www.wga.hu/html_m/r/rysselbe/readpark.html / Erişim Tarihi: 16.05.2025

2.2. Art Nouveau Formlar Yoluyla Dekoratif Uygulamalar

Art Nouveau denince akla gelen kavramların başında dekorasyon gelir. Mimari yapı veya gündelik nesnelerle bütünleşen, kendini öne çıkaran, hoşla giden dekoratif uygulamalar bu dönemin alamet-i farikasıdır. Gombrich, *The Sense of Order* adlı kitabında Art Nouveau'nun yoğun Japonist etki ve içerik taşıdığından ve gündelik hayatı dönüştürmeye aday dekoratifliğinden söz eder. (Gombrich, 1984, s. 58)

Decorum, güzelliğinden ziyade kendine vurgu yapması ve yerine uygunluğu ile dikkat çeker. Bunların bir temsil güçleri vardır, bir yere özgü kültürel bir kodu yansıtır. Dekorasyon ise dekore etme eylemini ifade eder. (Ahani ve ark, 2017, s. 27) Dekorasyon sözcüğüne, mimari terimler arasında Denis Diderot (1745-1772) tarafından Ansiklopedi 'de yer verilmiş ve Jean François Blondel (1705-1774) bu kavramı önyargılı bir şekilde de olsa ele almıştır. Gavin R. Farrell'in yayınlanmamış yüksek lisans tezinden Ahani ve arkadaşlarının aktardığına göre, Vitruvius, *De Architectura* adlı eserinde, dekorasyon sözcüğünü hem iki hem de üç boyutlu eklentileri ifade etmek üzere birbiri yerine geçecek şekilde ve anlamlarını birbirinden ayırmaksızın kullanmıştır. (Aktaran Ahani ve ark, 2017, s. 27) Blondel ise Diderot'nun Ansiklopedi'sinde dekorasyonun mimari bir terim olarak geçtiğine değinir; ona göre işlev taşımasına rağmen dekorasyon, mimarinin en ilgi çekici parçasıdır. (Sheriff, 2005, s. 156 ve s. 172'de 14. Dipnot) Blondel'e göre dekoratif unsurlar çizim ile elde edilir ve mutlaka, resim, heykel ve mimarlık eserlerini incelemeyi gerektirir. Mimari dekorasyon yapının bütünselliğini bozmadan çıkarılamayacak unsurlar olan niş, sütun, alınlık, kapı, pencere, korkuluk gibi unsurları; heykelsi dekorasyon ise sütun başlıkları, kabartmalar, serbest süslemeler, mimarinin parçası olan heykeller, rölyefler ve çeşmeler gibi unsurlardır. Blondel'e göre fabrika, hastane, bakımevi gibi işlevsel binalarla kilise, saray, zafer takı gibi bir ihtişamı gösteren binaları ayıran dekorasyondur. (Blondel, s. 156) Bu örnekten de anlaşılabilirliği gibi dekorasyon, ihtişam, hoşla gitme, sıcak ya da mesafeli hissettirme gibi estetik işlevleri yerine getirir; Georg Simmel'in belirttiği gibi hem dışarı hem de merkeze yönelik bir estetik fenomenidir. (Aktaran Wolff, 1964, s. 339) Bu görüşe paralel olarak Mary Sheriff, *Decorating Knowledge: The Ornament Book, the Philosophic Image and the Naked Truth* kitabında dekorasyonun, belli sosyal gereklilikleri gösteren bir biçim olduğu ileri sürülmüştür. Bu uygulamalar, hem nesneye vurgu yapar, onu öne çıkarır, hem de izleyicinin onu görmekle duyacağı hazzı tasarlar. Mimari anlayışı öznelliği ve hazzı içerecek şekilde genişletir.

Dekoratif uygulamalar, sosyal ve kültürel gerekliliklerin ötesinde, öznellik, estetik haz ve bireysel anlatılar söz konusu olduğunda da önem taşır. Yukarıda özetlenen yaklaşımlara koşut olarak Ceren Lordoğlu'nun ev üzerine incelemeleri, ev içi maddi dünyayla birlikte evin içindeki nesneleri ve onların yaşayanlar için yarattığı anlam dünyalarını kapsar. (Lordoğlu, 2024, s. 162) Lordoğlu, iç mekâna dair güzellikle ilgili düzenlemelerin, kişilerin duygularına dair önemli etkileri olduğunu gözlemler. (s. 167) Arthur Danto'nun (2003) güzelliği amaç edinen "Üçüncü Alem Güzelliği" kavramına değinir. (Aktaran Lordoğlu s. 167, Danto, s. 68) Ev düzenleme eyleminin çeşitli kaynaklarda sanatsal eylem olarak tarif edildiğine dikkatimizi çeker; dekorasyon amacını aşan sağaltıcı yönünü, duygusal ve

¹ Japonist etki için ayrıca bakınız Duncan, 1994, s. 14-20.

² Gavin Farrell, Ornament semantics and tectonics in contemporary urban architecture

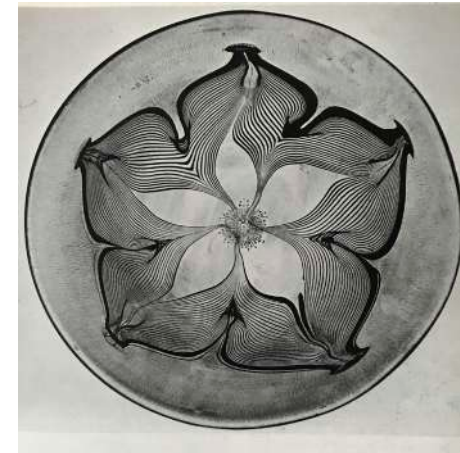
sembolik anlamlarını yaptığı görüşmeler aracılığıyla ortaya koyar. (s. 168) Bu araştırma, bildiride öne sürdüğümüz dekorasyon uygulamalarının (kişisel ya da toplumsal) bellek taşıyıcısı olduğu yönündeki düşüncemizi doğrulamak bakımından da önemlidir.

2.3 Art Nouveau Formların Örtü Metaforu ile İlişkisi

Bu bildiride, akıma karakterini veren akışkan formların görsel ve dokunsal karşılıklarına örtü metaforu üzerinden yer verilmiştir. Örtü metaforu ile bu formların ilişkisi iki temel gerekçeye dayandırılarak açıklanabilir.

Bunlardan birincisi Art Nouveau formların örtü ile yapısal ve biçimsel benzerliğidir. Bu formlar, hem yüzeysel karakterleri hem de görsel hareketin taşıdığı esneklik ve akışkanlık sebebiyle örtü kavramıyla ele alınabilirler. İki boyutluluk ile üç boyutluluk arasında özel bir aralığa işaret eden örtü, dokunsal olan ile görsel olan arasındaki geçişi anlamamız açısından elverişlidir. Örtü, iki boyutlu ve esnek yapısıyla, üzerine yerleştirildiği nesnenin hacmini ve formunu ödünç alır; onu korur, kapatır ve bir yandan da kendi yüzeyini sergiler. Yapısal elemanlar, bu akış içerisinde oluşurlar.

Art Nouveau Formlarla İki ve Üç Boyutu Uygulamalar başlıklı bölümde verdiğimiz örnekler doğrultusunda akışkan çizgi, iki ve üç boyutluluk arası bir illüzyon yaratır. Schmutzler, bu formların üç boyutlu hale gelmesiyle soyutlaşma eğilimlerinin arttığına dikkatimizi çeker. (Schmutzler, 1978, s. 17) Soyutlamadan aldığı kuvvetle canlanan yapısal elemanlar sayesinde Art Nouveau yapıda sütun yerine kıvrılarak yükselen bir çatı, niş yerine içe doğru vakumlanan bir duvar karşımıza çıkabilir. Yine bu örneklerle uygun olarak Louis Comfort Tiffany'nin cam kasesi, şeffaf bir örtü gibi, görsel ve dokunsal esneklik duygumunu, iç-dış büyüklük ile yüzeysellik arasındaki illüzyonu ortaya koyar.



Görsel 3. Louis Comfort Tiffany, 1896'dan önce, cam kase. Schmutzler, R. (1978). Art Nouveau, Thames and Hudson Ltd, s. 17.

Örtünün bu bildiride bir metafor olarak seçilmesinin ikinci sebebi ise dekorasyonun

literatürde çeşitli düşünürler tarafından örtü kavramıyla ifade edilmesidir; başka bir deyişle örtünün anlam ve işlev bakımından dekorasyonla özdeşleştirilmesidir. Oleg Grabar, Joseph Rykwert, Viollet-le-Duc, Walter Crane, Mary Sheriff'in metinlerinde dekorasyondan söz edilirken “örtü” sözcüğünün sıkça kullanımı, ortak bir görüşü ifade etmesi bakımından dikkat çeker.

Oleg Grabar'a göre dekorasyon bir nesneyi, duvarı veya insanı daha etkili bir hale getirerek tamamlar. Grabar özellikle İslam sanatında dekoratif unsurların yapıyı kapladığını, sardığını belirtmiştir. Arapça literatürde nakkaş, dekorasyonla “kaplamak” anlamına gelir. (Grabar, 1989, s. 25) Aynı şekilde İslam sanatındaki motifler de bir alanı “kaplar” veya bir alana “yayılır”. (Grabar, 1989, s. 94, s. 130) Hatta Kâbe de kutsallığı sebebiyle bir örtü ile kaplanmış, dekore edilmiş, örtülmüştür. (Grabar, 1989, s. 97) Burada “kaplama” tabiri yapının her tarafına ve her köşesine uygulanmış olma durumunu ifade eder. Kitap resminde ve iki boyutlu duvar dekorasyonunda, sayfanın veya duvarın dekoratif elemanlarla “doldurulması”ndan değil, “kaplanması”ndan söz edilir. Kaplama ya da örtü, paradoksal biçimde hem kendisini hem de üzerinde yer aldığı alanı öne çıkarır. (Grabar, 1989, s. 120)

İki boyutlu resim ve yassılık denince akla gelen ilk uygulamalardan bir olan minyatür, içerdiği bakış açılarının zenginliği bakımından çok boyutlu ve çok anlamlıdır. Begüm Özden Fırat (2015), Grabar'ın yukarıdaki görüşlerini Osmanlı minyatürü üzerinden araştırır; süs ile dekorasyonun her yeri kaplayan, boşluk bırakmayan karakterini, imparatorluğun yayılmacı anlayışı ile ilişkilendirir. (Fırat, s. 17, 84, 116 ve bkz. The Imperial Vision başlıklı bölüm s. 116- 119) Minyatür sanatının abartılmış süslemelerle yüzeysellik yarattığını, böylece izleyici ile arasında mesafe tesis ettiğini belirten (Fırat, 2015, s. 148) Fırat'a göre minyatür, emperyal gücün ve otoritenin görsel temsilini inşa etmeye programlıdır. Bu sanat, genişleme, kapsama, esneme ve içine alma ile özdeşleşen emperyal tutuma uzak düşmez. Minyatürlerde, içinde hiçbir boşluğa tahammül edemeyen, hatta boşluk korkusuyla (horror vacui) figürler dışında kalan tüm alanı dolduran bir anlayış hakimdir. (Fırat, 2015, s. 136) Tülin Ural, (2019) Fırat'ın kitabı üzerine değerlendirme yazısında, bu etkinin sultan portrelerinin etrafını kaplayan özel alan (auratic shield) için de geçerli olduğunu belirtir. (s. 150) Bu özel alan Sultan'ın görünürlüğünü ya da görünmezliğini belirleyen, bir kalkan, bir perde olarak yine örtü metaforu ile uyumludur.

Joseph Rykwert'e göre mimarlık, donatılmış bir yapıdır ve “nezaket, uygunluk, gelenek -kısaca toplum- çıplak binanın örtülmesini” talep eder. (Rykwert, 2010, s. 20) Örtü ona göre, önemsiz bir zevki karşılamakta, oysa mimarlık gerekliliklerle ilgilenmektedir. Yine de işlevsiz olduğu öne sürülen örtü olmadan mimari yapı her nasılsa çıplak kalır. Süs ise “kabul edilemez olanı ört”er. (Rykwert, 2010, s. 20) Bu anlayışa paralel olarak mimar Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, dekorasyonu ve süslemeyi, iskelet ve kaslar üzerindeki bir deri gibi görür.

Yüzey ve dekorasyon uygulamalarının bir örtü gibi nesneyi kapladığından söz eden metinler bunlarla sınırlı değildir. Simmel, Crane ve Sheriff'in metinlerinde örtü, maske, deri, giysi gibi sözcükler yoluyla bu uygulamaların nesne ile izleyen arasında konumlandığına değinilir. Bu sözcükler, Art Nouveau formların yüzeysel karakteri ile uyumludur ve onların hacimsellik ile alansallık arasında kalma durumuna işaret eder. Maske ya da giysi, onu giyen bedene göre biçim alır, esner. Aynı şekilde örtü, üzerine konduğu nesnenin biçimini

alır. Örtünün üzerindeki desen, esnekliği ölçüsünde hacimsel duruma göre genişleyip daralır, deforme olur veya perspektife alır.

Dikkat edilirse örtmek, maskelemek, giydirmek, kaplamak gibi benzetmeler, altındakini gizleyen, gerçekliğe alternatif oluşturan, oyuncu, yanılsamacı, yeni bir gerçeklik inşa eden anlamında imalar taşır. Oysa metinlerdeki bu ifadeler, Art Nouveau'nun programına son derece uygun düşer. Estetik değeri bugün hala geçerli olan akım, rasyonel, objektif ve işlevli olan ile hayalgücü ürünü, subjektif ve salt estetik olan, haz veren arasında bağ kurar. Hayalgücüne alan açması, yapıyı dönüştürme gücü, dekorasyonun bir kandırmaca, göz boyama olarak düşünülmesine yol açmıştır. Kandırma amacıyla yapılan düzeni biraz açarsak: görsel veya dokunsal haz sunmak, bakışı cezbetmek, ilgiyi üzerinde toplamak, zamanı estetik haz yoluyla yavaşlatmak, malzemenin başka bir malzeme taklidi yapması yoluyla veya illüzyon içerecek şekilde kullanılmasıyla orada olmayanın orada olduğuna inandırmak gibi durumlar sıralanabilir. Bunlar, sanatın temelidir; Aristoteles'in tabiriyle, hyle ve eidos, yani madde ve form ile ilişkili en temel oluş halleridir. Mary Sheriff'e göre süs, giysi ve ziynetin hakikatin karşısında durduğu inancı, 18. Yüzyılda yaygın olan bir kanıyı ortaya koyar: “Güzellik kötülüğü maskeler. Hayal gücü de hakikatin düşmanıdır.” (Sheriff, 2005, s. 165) Bu anlayış yüzyılın ortalarında, Aydınlanma felsefesiyle birlikte rasyonalite ile çelişen süsleme ve dekorasyon uygulamalarının neden gözden çıkarıldığını açıklar ve takip eden dönemin sanatını, soyut biçimlerini temelden etkiler.

2.4 Art Nouveau Formların Örtü Metaforu Üzerinden Görsel ve Dokunsal Olarak İncelenmesi

Yukarıda özetlediğimiz gibi birçok yazara göre dekorasyon, örtü, maske, kaplama, giysi, deri, kalkan sözcükleri ile tanımlanmıştır. Üzerine yerleştirildiği nesnenin formunu alan örtü onu kaplarken kendi yüzeyini de sergiler. Dekorasyon ile ilgili birçok metinde karşımıza çıkan “örtü” sözcüğü, dokunsal ile görsel olan arasındaki duruma işaret etmektedir; iki boyutlu ve alansal olan ile üç boyutlu ve kütleli olanın arasında, eşikte bulunmaktadır.

O halde şu sorular sorulabilir: Yapının üzerinde bir örtü gibi işlev gören, izleyicinin bakışı ile nesne arasında yer alan dekorasyon, altındaki yapıyı saklayan, kapatan, değiştiren, onun gerçekliği ile ilgili bilgileri çarpıtan bir uygulama mıdır? Yoksa tam aksine yapıyla bütünleşen, onun hakkında bilinmeyenleri dile getiren ve onun belleğine sahip çıkan bir işlevle mi varlık kazanır? İki ve üç boyutlu formların taşıdığı dinamik yüzeysel karakter altında nasıl bir yapı bulunur?

Viollet-le-Duc'un “kas ve kemikleri kaplayan deri” anlayışından yola çıkarak bu soruyu yanıtlarsak örtü ile binanın nasıl yapısal bir bağlantısı bulunduğunu anlarız. Deri dokunsal algı ve dokunsal mekân (tastraum/ tactical space) ile ilişkilidir. Bu örnekte dokunsal olarak katı, görsel olarak ise akışkan bir durum geçerlidir. Öte yandan Duncan'ın aktardığı gibi Maurice Rheims, Horta'nın evleri hakkında şunu söyler: “Evin iç organları, sanki bir anatomist ölü değil de canlı bir taslak sunmuş gibi görünüyordu; Horta, Hausmann'ın mimarının gizlemeye çabaladığı her şeyi açıkta bırakıyordu.” (Duncan, 1994, s. 37)

³ “Ornament is like the skin, and it should work in the building like a skin on skeleton and the muscles.”

Demek ki deri anatomiye saklamaz, ortaya serer. Öte yandan insan, bu yapıları dokunsal olarak deneyimlerken yine deriyle, Papatya Seçkin'in (2010) doktora tezinde belirttiği gibi mekanoreseptörler ve termoreseptörlerle iletilen duysal bilgileri kullanır. (s. 43)

Art Nouveau'ya ilham veren ve tarihsel olarak onun öncüsü sayılan akımlardan biri Arts and Crafts hareketidir. Arts & Crafts hareketinin temsilcisi Walter Crane'in görüşleri de aynı yöndedir: Yapının üzerindeki uygulamalar -ister dokunsal ister görsel olsun- onun strüktürünü ortaya koymaktadır. İngiliz tasarımcı Crane (2015) The Bases of Design adlı kitabında dekorasyonun yıllar içinde nasıl değiştiğini açıklar. Romalıların belli mimari parçaları süsleme değerini esas alarak dönüştürerek yapının cephesinde serbestçe düzenlediklerini, hatta kimi zaman binanın gerçek yapısını gizleyecek şekilde bir örtü olarak onları kullandıklarını belirtir. Bu süsleme ve dekorasyonları incelediğinde şu gerçeğe ulaşır: Strüktürel yapıya ait elemanlar zamanla, yapının strüktürünün değişmesiyle, salt görsel unsurlar haline gelir, açık koyu desenlere dönüşürler. Bu uygulamalar, yapıyı kaplayan görsel örtünün yapının strüktürüyle ilişkisini kurarlar. Aynı zamanda üç boyutluluktan iki boyutluluğa, hacimselden alansala, dokunsaldan görsele doğru evrim geçiren elemanları göstermeye devam ederler. Böylece bugün salt görsel olarak tasavvur ettiğimiz dekoratif biçimler, geçmişin strüktür anlayışı ve dokunsal yapısı hakkında fikir verebilir.

Daha ilginç olanı, bu değişimi bir bellek kaydı olarak okuyabilmemizdir. Bir dekorasyon uygulamasının hangi duyunun sahasında yer aldığına göre mimari dönemi anlaşılabilir. Örneğin eski strüktüre ait bir bağlantı parçası zamanla dokunsal anlamda ortadan kalkar ve bir düşünüm görseli onun yerini alır. Dokunsaldan görsele her türlü dekorasyon uygulaması, yapının koruduğu kültürel belleğin izini sürmemizi sağlar.

İç ve dış arasında, strüktür ve kabuk ilişkisi geçerlidir. Buna göre yapının üzerindeki örtü, onun özüne uygundur. Begüm Özden Fırat bu düşünceyi Derrida'nın parergon ve ergon kavramlarıyla ilişkilendirir. (Fırat, 2015, s. 129) Onu aktardığına göre Parergayı oluşturan dışsallığı değil, onu Ergonun iç kısmındaki eksikliğe bağlayan iç yapıdır. Bu formlar, altındaki gerçeği saklamaktansa onu açığa çıkarır. Üstelik Art Nouveau formlar bunu dinamik bir şekilde iki ve üç boyut, görsel ve dokunsal, alansal ve kütsel arasında gidip gelerek, bir illüzyon yaratarak yaparlar. Organik büyüme, canlılık, erime izlenimi veren doğal morfolojisiyle altyapısını saklamaktan çok ortaya çıkarmayı hedefler.

Üç boyutlu formlarda ve mimari yapılarda öne çıkmasına rağmen Art Nouveau'nun karakteri yüzeysel ve akışkandır. Nesneyi kaplayan, nesne ile izleyen arasında mesafelenen örtü, hem dokunsal hem de görsel duyularla onu algılayabilmemizi sağlar. Bu formlar üzerine yazılan metinlerde kullanılan erime, organik büyüme, katılık akışkanlık gibi sıfatlar da yine görsel ve dokunsal alanın ortak sözcükleridir. Nesnelerin görsel olarak erirken dokunsal olarak katı olması bu ortak düşünme sahasını ortadan kaldırmaz. Zıtlık veya uyum içinde bu alanların ilişkileneşine ve bu ara alanda dokunsal mekân (tastraum/ tactical space) gibi yeni kavramların yeşermesine olanak verir.

3. Sonuç

İki ve üç boyutlu sanatların bir arada kullanıldığı Art Nouveau binalarda, yapı, malzeme,

renk, doku ve diğer dekoratif öğeler Gesamtkunstwerk anlayışıyla birlikte varolurlar. Geç modernist mimarının yalın anlayışından farklı olarak rasyonalitenin yanında hayalgücünü, işlevin yanında estetik hazzı, objektifliğin yanında sübjektifliği ortaya koyarlar. Üstelik bu formlar alansallık ile kütsellik arasında bir illüzyon yaratırlar; bu bakımdan dokunsallık ile görsellik arasındaki geçişliliği düşünmek için elverişlidirler.

Art Nouveau formlar, dışarıdan içeri, içeriden dışarı akan bir enerjiyle hareket izlenimi verirler. Örtü, maske, deri, kaplama, giydirme gibi sözcüklerle anılsa da yüzeysel uygulamaların strüktürle bütünleştiği tespit edilmiştir. Yüzeyi kaplayan ve altındaki yapının etkisini taşıyan bu formlar, dokunsal olan ile görsel olanın kesişim alanıdır. Bu formlar, sadece kendilerini sergileyen görseller değil, bağlı bulunduğu yapının morfolojisinin dokunsal karşılıklarıdır.

Art Nouveau yapıları donatan akışkan formlar ve dekoratif uygulamalar aynı zamanda binanın strüktürüne, işlevine ve kültürel anlamına bağlı göstergelerdir. Yapıldığı döneme ait biçim anlayışı ve kültürel pratikleri hakkında fikir verir, onları günümüze aktarırlar. Bu öyle bir tarihsel kayıttır ki uygulamanın niteliğine -dokunsal mı yoksa görsel mi olduğuna- bakılarak yapının kültürel belleğinin izini sürmek mümkündür. Yapının strüktürel ve dokunsal unsurları zamanla görsel unsurlara dönüştüğünden, bu formların hangi duyunun sahasında yer aldığına bakılarak dönemi dahi tespit edilebilir.

Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışmayı yaparken son okuma desteği veren Arda Kıpçak ve görüşlerimi berraklaştırmama yardımcı olan dikkatleri için yine Arda Kıpçak, A. Evren Delilbaşı, Asaf F. Ülker ve Mesrur F. Ülker'e teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

Ahani, F., Etesam, I., Islami, S. G. (2017). The Distinction of Ornament and Decoration in Architecture, Journal of Arts & Humanities. 6(6), 25-34. <http://dx.doi.org/10.18533/journal.v6i5.1188>

Blondel, J. F. (2025, Mart 9). The Encyclopedia of Diderot & d'Alembert Collaborative Translation Project. Decoration. <https://quod.lib.umich.edu/d/did/did2222.0000.215/--decoration?rgn=main;view=fulltext;q1=Jacques-François+Blondel>

Crane, W. (2025, Şubat 21). The Bases of Design. G. Bell and Sons. https://readingroom.ms/4/7/9/6/47967/47967-h/47967-h.htm#CHAPTER_III_OF_THE_INFLUENCE

Duncan, A. (1994). Art Nouveau, Thames and Hudson Ltd.

Fırat, B.Ö. (2015). Encounters With The Ottoman Miniature: Contemporary Readings of an Imperial Art, IB Tauris.

Gombrich, E.H. (1984). The Sense of Order, A study in the psychology of decorative art,

Cornell University Press, Ithaca.

Grabar, O. (1989). The Mediation of Ornament, Princeton University Press.

Loos, A. (2020). Süsleme ve Cürüm, Çev. Erdem Ceylan, Arketon Yayınları.

Lordoğlu, C. (2024). Duygularla Yüklü Bir Mekân Olarak Ev: Yaşayan Evlerin Programı “Daire”, MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, (29), 160-176.

Madsen, S. T. (1975). Sources of Art Nouveau, Da Capo Press.

Schmutzler, R. (1978). Art Nouveau, Thames and Hudson Ltd.

Seçkin, N. P. (2010). Mimaride Malzeme Algısı: Dokunsal Ve Görsel-Dokunsal Deneyimlerin Değerlendirilmesi, [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Sheriff, M. (2005). Decorating Knowledge: The Ornament Book, the Philosophic Image and the Naked Truth. Art History, 28 (2), 151–173, <https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2005.00459.x>

Simmel, G. (1964). Adornment. İçinde: K. H. Wolff (Ed.), The Sociology of Georg Simmel (s. 338-344).

Ural, T. (2019). Book Review: Begüm Özden Fırat, Encounters with the Ottoman Miniature: Contemporary Readings of Ottoman Imperial Art. Journal of Visual Culture, 18(1), 139-143.

Viollet-le-Duc, E. E. [Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc]. (2025, Mart 15). Discovering The Origins of Art Nouveau Architecture | HENI Talks with Paul Greenhalgh (Video). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=k20doHDjMwo>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Victor Horta, 1900, Aubecq Residence, Brüksel.
Schmutzler, R. (1978). Art Nouveau, Thames and Hudson Ltd, s. 11.

Görsel 2a: Victor Horta, 1895-1900, Solvey House, Brüksel.
<https://www.brusselmuseums.be/en/museums/hotel-solvay#cover-1> /Erişim Tarihi: 16.05.2025

Görsel 2b: Théo van Rysselberghe, 1902, La Lecture dans le parc, tuval üzerine yağlıboya, Hotel Solvay, Brüksel.
https://www.wga.hu/html_m/r/rysselbe/readpark.html /Erişim Tarihi: 16.05.2025

Görsel 3: Louis Comfort Tiffany, 1896'dan önce, cam kase.
Schmutzler, R. (1978). Art Nouveau, Thames and Hudson Ltd, s. 17.

DUYUSAL BİR EKOLOJİ ÖRNEĞİNİN GERİ DÖNÜŞÜ: “ZEYREK ÇİNİLİ HAMAM”

THE RETURN OF A SENSORY ECOLOGY: ZEYREK CINILI HAMAM

Gayem Doğan, Öğretim Görevlisi

Doğuş Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi
İç Mimarlık Bölümü

e-mail: gdogan@dogus.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-2965-0221

ÖZET

İstanbul'un tarihi yarımadasında yer alan, 15. yüzyıldan kalma bir Osmanlı hamamı olarak günümüze ulaşan Zeyrek Çinili Hamam, tarihte çok sayıda kullanıcının deneyimlerinden farklı ritüeller, toplumsal etkileşimler ve kültürel pratiklerden izler barındırır. Yüzyıllar boyunca değişen toplumsal normlar, gelenekler ve kültürel unsurlar yapının iç mekanını şekillendirmiştir. Ziyaretçilerin duyusal deneyimlerini derinleştiren özel akustik etkiler, sıcak/soğuk hava ve su dengeleriyle tanımlı iklimsel etkiler, falezlerden süzülen ışık, çinilerin sanatsal yapısı ve iç mekanı duyulara sabitleyen özel Türk mermeri gibi yerel ve kültürel etkiler bireylerin duyular aracılığıyla hem geçmişle -kültürel olarak- hem de hem de şimdiyle -yerel olarak- bağ kurmasına olanak tanır. Bu durum, yapı iç mekanının sadece fiziksel bir alan olmanın ötesinde, zaman, mekan ve kültür kesişiminde bir bellek mekânı olarak deneyimlenmesine yol açmaktadır. Çinili Hamam ve yeni eklenen müze alanı yalnızca geçmişin bugüne taşınmasıyla duyusal deneyimin belleği nasıl etkilediği sorusunu değil, aynı zamanda tasarımda teknolojik yaklaşımlarıyla da ilgi çekici farklı soruları da gündeme getirmektedir. Dijitalleşmenin bellek ve mekandaki duyular üzerindeki etkilerine de değinen bu çalışma örnek analizi metodolojisi üzerinden şu soruların cevabına ışık tutmayı amaçlamaktadır: Dijitalleşmeyle çok katmanlı bir hal alan duyusal deneyim beş duyunun ötesindekini algılamamız için yeni bir anlayış sunabilir mi? Yeniden işlevlendirilen bir mekanda mimar ya da tasarımcının mekanın duyusal analizini hangi kriterler üzerinden incelemesi gerekmektedir? Mekanı geçmişine bağlayan unsurların ne kadarı dijital teknolojilerle ileriye taşınmalı ve bu bağın güçlü şekilde algılanması için neler yapılmalıdır? Pallasmaa'nın ifadesiyle (2014) mimarlık, salt görme ya da klasik beş duyu yerine birbiriyle etkileşen ve kaynaşan birçok duyusal deneyim alanı içerdiğinden duyular, hafıza, zaman ve mekan kesişimindeki dinamik varlığıyla Çinili Hamam, iç mekanda duyusal deneyimin zamanla olan ilişkisini anlamak üzere vaka analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Araştırma sonucunda dijital tasarım öğelerinin kullanımı zaman-mekan etkileşimini duyular aracılığıyla yeniden kurgulayan bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bellek, deneyim, mekan, duyusal iç mekan, dijitalleşme

ABSTRACT

Zeyrek Cinili Hamam (Zeyrek Tiled Bath), a 15th-century Ottoman bathhouse located

in Istanbul's historic peninsula, contains traces of the rituals, social interactions, and cultural practices of its many users throughout history. Over the centuries, changing social norms, traditions, and cultural elements have shaped the interior of the building. Local and cultural influences, such as special acoustic effects that enhance visitors' sensory experiences, climatic effects defined by hot and cold air and water balances, light filtered through the cliffs, the artistic structure of the tiles, and the special Turkish marble that grounds the interior, allow individuals to connect with the past culturally and the present locally through their senses. The interior of the building is experienced not only as a physical space, but also as a place of memory at the intersection of time, space, and culture. Cinili Hamam and the newly added museum area raise questions about how sensory experiences affect memory by bringing the past into the present and prompt other interesting questions about technological approaches to design. This study touches upon the effects of digitalization on memory and the senses in space and aims to shed light on answers to the following questions through the case study methodology: Can sensory experience, which has become multilayered with digitalization, offer a new way of perceiving beyond the five senses? What criteria should architect or designer use to analyze the sensory aspects of a re-functionalized space? How many elements connecting the space to its past should be carried forward with digital technologies and what should be done to ensure that this connection is perceived strongly? Since architecture, in Pallasmaa's words (2014), involves many areas of sensory experience that interact and fuse with each other rather than just sight or the classical five senses, Cinili Hamam, with its dynamic presence at the intersection of senses, memory, time and space, has been analyzed through a case study to understand and analyze the relationship of sensory experience in the interior space with time. As a result of the research, the use of digital design elements emerges as a factor that reconstructs the time-space interaction by sensory experiences.

Keywords: Memory, experience, space, sensory interior, digitalization

1. Giriş

İstanbul'un tarihi Zeyrek semtinde bulunan Çinili Hamam 13 yıllık oldukça detaylı arkeolojik bir kazıya dönüşmüş olan restorasyon sürecinden sonra 2024'te yeniden ısıtılmış, Osmanlı hamam ritüellerini günümüze taşıyarak konuklarına özel bir mekân deneyimi sunmaya başlamıştır. Hamamların yanına inşa edilen müze, yerli halkın ve turistlerin yalnızca hamamın eski işlevinde değil, bambaşka bir deneyimle de bir arada olabilmelerini sağlamaktadır. Restorasyon sürecinde entegre edilen dijital teknolojiler, mekânın fiziksel varlığını tamamlayan sanal anlatılar üretmiş; VR, AR ve hologram gibi uygulamalar, belleği çok katmanlı biçimde deneyimlemeyi mümkün kılmıştır. Bu uygulamalar sayesinde Zeyrek Çinili Hamam, yalnızca korunmuş bir yapı değil, aynı zamanda yaşayan ve dönüşen bir kültürel anlatıya ev sahipliği yapan bir deneyim alanına dönüşmüştür.

Zeyrek Çinili Hamam'ın hem fiziksel hem de duyusal belleğini analiz eden bu çalışma,

beş duyunun ötesine geçen bir mekânsal deneyim üretimini incelemektedir. Çalışmanın amacı, geçmişin izlerini taşıyan bir yapının hem fiziksel hem de dijital araçlarla nasıl yeniden işlenebileceğini; mimarlıkta ve iç mekân tasarımıyla duyusal stratejilerin ne ölçüde etkili olduğunu araştırmaktır.

Çalışmada şu sorulara cevap aranmıştır:

- Dijitalleşme, tarihî mekân deneyimini nasıl dönüştürmektedir?
- Duyusal analiz yaparken mimarlar ve tasarımcılar hangi kriterlere dikkat etmelidir?
- Tarihî bir yapıyı geçmişine bağlayan unsurların ne kadarı korunmalı ne kadarı dijital olarak yeniden yorumlanmalıdır.

Bu sorular, kullanıcı belleği, yer ile kurulan duygusal bağ ve mekânın yeniden işlevlendirilmesi gibi konuları derinleştirmeyi hedeflemektedir. Osmanlı hamamları toplumsal ritüeller, sağlık ve sosyalleşme açısından önemli alanlardır. Tarihî yapılar ise sadece fiziksel mekânlar değil, aynı zamanda bir bellek mekânı olarak işlev görür. Bu araştırma, Zeyrek Çinili Hamam'ın restorasyon sonrası duyusal deneyim, bellek mekânı olarak ve dijitalleşmeyle nasıl dönüştüğünü vaka analizi yöntemiyle inceler.

2. İzleri Anlamak

2.1. Zeyrek Çinili Hamam'ın tarihi ve mekânsal özellikleri

Zeyrek Çinili Hamam, İstanbul'un tarihi yarımadasında yer alan ve Osmanlı döneminden günümüze bozulmamış halde ulaşmış nadir yapılardan biridir. 1530 yılında Barbaros Hayrettin Paşa tarafından Mimar Sinan'a yaptırılan bu yapı, yalnızca mimari estetiğiyle değil, tarihsel sürekliliği ve mekânsal belleğiyle de dikkat çeker. Hamam, İstanbul'un Bizans İmparatorluğu'ndan Osmanlı İmparatorluğu'na geçiş döneminde şekillenen Zeyrek semtinin dokusunda önemli bir yer tutmaktadır. 15. yüzyıl öncesinde Bizans yapılarının hâkim olduğu bölgede, Osmanlı'nın fethiyle birlikte yeni bir şehir kimliği oluşmuş; Zeyrek semti bu dönüşümün önemli merkezlerinden biri olmuştur. 16. yüzyılda inşa edilen Çinili Hamam, klasik Osmanlı hamam mimarisinin özgün örneklerinden biri haline gelmiştir.

17. yüzyılda hamamın çevresindeki yapılaşma artmış, Zeyrek Kapalıçarşı civarındaki ticari bölgelerde esnaflık yapan çoğunlukla orta sınıfa mensup ve ağırlıklı olarak Müslüman nüfuslu bir yerleşim bölgesine dönüşmüştü. İstanbul'un küçük bir bölgesi olmasına rağmen halka açık hamamların çoğunlukta olduğu bir bölgeydi. Hamam, 18. yüzyıldaki yangınlar ve depremler nedeniyle çeşitli dönemlerde hasar görmüş, 19. yüzyılda ise yeni baniler tarafından restore edilmiştir. Yapı birçok kültürel ve sosyolojik kodu içinde barındıran bir hamam mekânı olmasının yanı sıra tarihi yarımada da bulunmasından dolayı yüzyıllardır kentin dinamik bir tanığı olmuştur (Görsel 1).



Görsel 1. Zeyrek Çinili Hamam'ın Yüzyıllar İçindeki Değişimi (Yazar tarafından hazırlanmıştır).

Hamam'ın mekânsal organizasyonu klasik Osmanlı hamam plan tipolojisine uygundur. Soyunmalık, ılıkılık, sıcaklık ve külhan bölümlerinden oluşan yapı hem hijyenik hem de sosyal buluşma işlevlerini bünyesinde barındırır. Kubbe ve tonozlarla örülmüş mimarisi, doğal ışığı içeri alan cam küreleri ve orijinal çini bezemeleriyle dikkat çeker. En önemli mimari elemanlarından biri olan çiniler, yapıya adını vermiştir ve özgün formda günümüze ulaşan nadir örneklerdendir (Görsel 2).



Görsel 2. Maket üzerinde çinilerin gösterimi (Kişisel Arşiv).



Görsel 3. Günümüzde hamamın iç mekanı (Arkitera, 2024).

2.2. Restorasyon süreci ve yapının anlatısı üzerine

Günümüzde restorasyon sürecinden sonra çiniler yapıya yeniden entegre edilmemiş bunun yerine çini duvar hizası mermer ile kaplanmıştır. Yapıyla birlikte restoratif süreçleri

tamamlanan çiniler ise dijital müze alanında sergilenmeye devam etmektedir. Hamam yansıtıcı ışık tünelleri ve kubbeli yapısıyla iç mekanda ritüel hissini anımsatmakta ve oldukça aydınlık bir atmosfer sunmaktadır (Görsel 3). 2024 yılında tamamlanan restorasyon süreci, Zeyrek Çinili Hamam'ın tarihsel dokusuna zarar vermeden yapının işlevselliğini günümüze uyarlamayı amaçlamıştır. Bu süreçte yapı, yalnızca bir hamam olarak değil, aynı zamanda bir müze alanı olarak da yeniden düzenlenmiştir. Mimar Cengiz Kabaoğlu ve ekibince gerçekleştirilen restorasyon yalnızca yapıyı günümüze yeniden kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda yapının tarihteki sosyolojik ve kültürel yaşamla bağını bugüne aktarmak için de oldukça iyi bir örnek olmuştur.

Hamam yapısına adım atar atmaz kullanıcıyı restore edilmiş oldukça özel tarihi bir hamamın karşılamasının yanı sıra mekan içinde adımladıkça “hamam kültürüne dair olan her şey” kuvvetli bir anlatı olarak da böylece mekana dahil edilmiş, sirkülasyon sonuna eklenen müze alanı ise bu anlatıyı tamamlar nitelikte kurgulanmıştır. Bu yaklaşım aslında anlatılamayanın görünür edilmesi açısından son derece dikkat çekicidir. Kenardakinin sessizliğinin duyulması için anlatılamayanın görünür ve analiz edilebilir olması gerekir.

Tarihi mekanlara yeni bir gözlemlerle yaklaşmak ve yapıya bir dil kazandırabilmek adına restorasyon süreçleri detaylarıyla anlatılmak istenen bir hikayeyi gün yüzüne çıkarma fırsatı sunmaktadır. Tarihi yapılar yüzyıllardır ritüelleri ve toplumsal ilişkileri içlerinde barındırmıştır. Fakat anlatılamadığında ne bu hikayeler ne de yapının karakteristiği günümüze detaylı biçimde ulaşamamaktadır. Çinili Hamam restore edilen yapının sosyal, tarihi ve kültürel süreçlerinin hikayelerini duymak adına önemli bir dil yaratım fırsatı bulunabildiğine dair oldukça iyi bir örnektir. Zeynep Tül Akbal Süalp, kaçırılmaması gereken bu fırsatlar üzerine dikkat çekici bir önerme ortaya koymuştur: “Ulusal, uluslararası, ekonomik ve tarihi anlatıların anlatmadığında, anlatamadığında neyin kendini konuşamadığını anlayabiliriz” (Süalp, 2001).

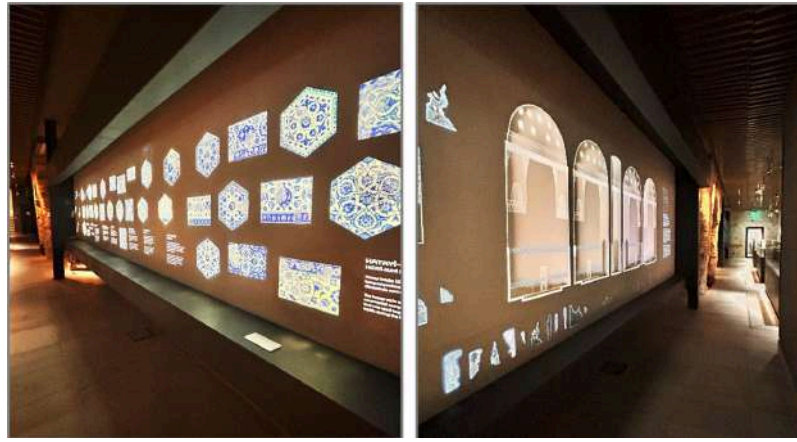
:



Görsel 4. Kazı sırasında bulunan gündelik objelere dair sergi (Kişisel Arşiv).

Yüzyıllardır Anadolu kültürünün çok önemli ve özgün bir parçası olagelmış hamam kültürüne ait olan objeler kazılar sırasında koleksiyon haline getirilmiş ve dış bahçede sergilenmeye başlanmıştır (Görsel 4). Mekânın hem fiziksel hem de dijital olarak bellek

taşıyıcısı olarak yeniden kurgulanması, tarihi yapının çağdaş yorumunu olanaklı ve anlaşılabilir kılmaktadır. Hamamın çevresindeki kentsel doku, İstanbul'un geçirdiği dönüşümlerle paralel şekilde değişmiş olsa da yapı hem doğal hem de kültürel bir odak noktası olmaya devam etmiştir. Hamamın özellikle Zeyrek gibi hala ticaretin belirgin şekilde var olduğu bir kent konumunda bulunması ise yapının kentsel ölçekte dinamizmini ve geçirdiği farklı dönemlerde kentle olan yakın ilişkisini korumaya devam etmektedir. Sarnıçlar, sokak dokusu ve komşu dini yapılarla bütünleşik biçimde varlığını sürdüren hamam, mimarlık tarihine olduğu kadar duyusal ve sosyal tarihe de yüzyıllardır katkıda bulunmaktadır. Yeni eklenen müze, sanal gerçeklik, projeksiyon ve dijital anlatı teknikleriyle ziyaretçilere 16. yüzyıldaki deneyimi aktarmayı ve yapının sistematik durumunu anlatmayı hedefler (Görsel 5).



Görsel 5. Müze alanında dijital anlatı teknikleri (Kişisel Arşiv).

Eklenen dijital unsurlar ve müze alanının nitelikli şekilde yapıyla bütünleştirilmesiyle birlikte hamam günümüzde kültür, tarih ve bellek taşıyıcısı görevini de üstlenmeye başlamıştır. Müze, izole edilmiş bir alan değil, yapının karakteristiği üzerine entegre edilmiştir. Restorasyonlar sonrası eklenen bu kısım ve yapının meditatif ve sistematik kurgusunun ortaya çıkarılması yapıyı günümüzde “görünür” ve “konuşabilir” kılmıştır.

3. Duyusal Deneyim

Bu tarihi yapının iç mekanları, atmosferde dört ana unsuru vurgulayarak özel bir duyusal iç ekoloji yaratır; ışık, ses, iklim ve malzemeler. Bu duyusal atmosferde tavan ve kubbedeki cam kürelerden gelen ışık, akışkan sulardan ortaya çıkan akustik, sıcak ve soğuk odalar arasındaki dolaşım sürekli değişerek neşeli ve şaşırtıcı bir deneyim yaratır ve son olarak özel beyaz Türk mermeri mekâna kendine özgü özelliklerini verir ve duyusal ekolojiyi sabitler. Zeyrek Çinili Hamam'ın duyusal deneyimi, yapıya adım atıldığı andan itibaren ziyaretçiyi içine çeken, çok katmanlı ve kültürel olarak kodlanmış bir atmosfer yaratır. Bu deneyim, yalnızca beş duyunun fiziksel algılarıyla sınırlı değildir; belleği, duyguları ve mekânsal ilişkileri de içine alan derinlemesine bir bağ kurma halidir. Mimar Sinan'ın mimarisinde görülen bu bütünsel yaklaşım, ses, ışık, sıcaklık, doku gibi unsurların

senkronize biçimde deneyimlenmesini ve algılanmasını sağlar. Hamamın kubbeleri altında yankılanan ses, akustik deneyimin temelini oluşturur. Su sesinin akışı, kurnaların çıkardığı doğal ritim, buharın sesi ve insan seslerinin yankılanması meditatif bir atmosfer yaratır. Bu akustik mekân, fiziksel büyüklüğü vurgularken aynı zamanda geçmişle bir bağ kurma imkânı da sunar. Kubbe içi akustik, Osmanlı mimarisinin sadece işlevsel değil, aynı zamanda deneyimsel yönünü de gözler önüne serer.

Zeyrek Çinili Hamam'ın en belirleyici duyusal unsurlarından biri sıcaklık geçişleridir. Soğukluk, ılıkılık ve sıcaklık bölümlerinde kullanıcı, bedensel bir farkındalık kazanır. Isıtılmış mermer yüzeyler ve buharın bedenle teması, ziyaretçide fizyolojik bir rahatlama yaratırken aynı zamanda zamanın yavaşladığı bir deneyim sunar. Işığın mekândaki yolculuğu, görsel deneyimin temel bileşenidir. Tavan ve kubbelerdeki cam kürelerden süzülen ışık, çini desenlerinin yansımaları, suyun titreşimleriyle birleşerek adeta mekânı canlı bir organizmaya dönüştürür. Bu ışık oyunları yalnızca görsel bir haz yaratmaz, aynı zamanda geçmişle şimdi arasında bir bağ kurarak tarihsel katmanları görünür kılar. Tablo 1'de hamam içindeki atmosferin duyusal deneyim alanları ve mekânsal etkileri belirtilmiştir.

Tablo 1. Zeyrek Çinili Hamam'da Duyusal Deneyim Alanları ve Mekânsal Etkileri (Yazar Tarafından Hazırlanmıştır).

Duyu	Deneyim Alanı	Öne Çıkan Unsurlar	Mekânsal Etkisi
İşitsel (Ses)	Akustik ve yankı	Kubbe içindeki ses yankılanması, su sesi, insan sesleri	Derinlik hissi yaratır, mekânın büyüklüğünü vurgular, meditatif bir atmosfer oluşturur
Termal (Sıcaklık)	Sıcak-soğuk dengesinin hissedilmesi	Ilık, sıcak ve soğuk odalar; sıcak mermer yüzeyler, su buharı	Bedensel rahatlama sağlar, farklı bölümler arasında geçiş hissini güçlendirir
Görsel	Işık ve renk algısı	Falezlerden süzülen doğal ışık, çini desenleri, suyun yansımaları	Tarihî ve mistik atmosferi güçlendirir, mekânın zaman içindeki değişimini hissettirir
Dokunsal	Malzeme ve yüzey deneyimi	Soğuk mermer, sıcak taşlar, su ile temas, pürüzsüz ve desenli yüzeyler	Fiziksel hafızayı aktive eder, geçmişle bağlantıyı güçlendirir

Hamamda kullanılan malzemeler, özellikle Türk mermeri, dokunsal ve kültürel hafızayı

harekete geçirir. Soğuk taşın yüzeyinden sıcak suya, pürüzsüz duvarlardan çini süslemelere kadar her unsur, ziyaretçiye bir deneyim sunar. Mekânın farklı bölümlerinde değişen doku, ritüel sürecini pekiştirir ve fiziksel bir hatırlama aracına dönüşür. Duyularla kurulan bağ, mekânın belleğini her daim ziyaretçinin bilincinde canlı tutar. Görsel 6'da Çinili Hamam erkekler bölümü sıcaklık alanı, Görsel 7'de ise yapının iç mekanının günümüzdeki atmosferi görülmektedir. Hamam mekanı mimari elemanlarla ve fiziksel özellikleriyle günümüzde hala duyusal ekolojisini korumaktadır.



Görsel 6. Çinili Hamam erkekler bölümü sıcaklık alanı (Arkitera, 2024).



Görsel 7. Çinili Hamam iç mekan (Germen, 2024).

Schulz, mekânı, faaliyetin kendisinin kavranan uzayın düzenlenmesinden ayrılması imkânsız olan, organizmayla çevre arasında bir etkileşimin ürünü olarak tanımlar (Schulz, 1980). Mekânların karakterleri onların oluşumunda başat rol oynamaktadır ve o bu durumu mekânın -yerin- ruhu, “genius loci” kavramıyla açıklar. Bu inanişâ göre görünen her varlığın onu koruyan bir ruhu vardır. Bu ruh onları tüm yaşamları boyunca korur, varlıklarını sürdürmelerine yardımcı olur ve onlara belli bir karakter verir (Schulz, 1980). Mekân onu deneyimleyen öznelere ve onların deneyimleriyle karakter kazanır. Bu karakter ise mekânın ruhunu oluşturur. Mekanın ruhu açısından düşünüldüğünde ise duyusal atmosfer bu yapının Mimar Sinan'ın düşünsel düzleminden çıkarak beden bulduğu ilk andan itibaren deneyimcisiyle birlikte var olmaktadır. Çinili Hamam'ın ruhu görsel, işitsel, dokunsal ve termal tüm duyuların etkileşimiyle kullanıcıyı mekana sabitler ve deneyimi anda oldukça güçlü şekilde hissettirir. Zaman ise mekan ve deneyimcisi arasındaki bu ilişkiyi bozmamış, aksine postmodernizm süreçlerindeki sıradanlaşmayla birlikte ritüellerin ve geçmiş anlatıların öneminin daha da arttığı günümüzde bu bağ güçlenmeye devam etmiştir.

Zeyrek Çinili Hamam, bir yandan Osmanlı dönemine ait ritüelleri günümüze taşıırken, diğer yandan bireyin kendi geçmişiyle kurduğu bağı da derinleştirir. Pallasmaa'nın (2014) belirttiği gibi, mimarlık yalnızca görsel değil, çok duyulu bir deneyim alanıdır. Hafıza, zaman ve duyular arasındaki bu geçişkenlik, mekânı yalnızca kullanıma açık bir alan değil, belleği taşıyan bir yapı olarak konumlandırır. Bu da deneyimcinin mekan içinde

hem geçmişle hem de günümüzle bağının güçlenmesi açısından katkı sağlar. Hamam iç mekanı deneyimin sürekliliğiyle birlikte ruhunu korumakta ve duyusal mekan deneyimini vurgular.

Bu doğrultuda mimarların ve mekân tasarımcılarının deneyimci odaklı, duyularla anlam kazanan yeni bir tür mekân yaklaşımını anlayarak hayata geçirmeye ihtiyaçları vardır. Bu yaklaşım, bizleri geçmişin izleriyle yoğrulmuş fakat günümüzde özgünlüğünü koruyan yeni bir tür mekânsallığın kapılarını açar. Deneyiminin yücelerek yapısal çevrenin -çoktan var olan- karakterini daha da fazla anlamdığını ve bu anlamla kullanıcıya deneyimi süresince mekanın ruhuyla ilgili kültürel ve tarihi geri bildirim veren mekânlar yaratabilme potansiyelini göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Görsel 8'de görülen, yapının duyusal atmosferine ait ışık unsurlarının geçmişten günümüze değişmeyen atmosferi tanımlayan önemli bir etken olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Bu etki, yaklaşık beş yüz yıl önceki deneyimlerle bugünün deneyimini kesiştirerek mekanın ruhunu güçlendirmektedir.



Görsel 8. Çinili hamam duyusal atmosferinde görsel öğeler (Germen, 2024).

Mekan, geçmişteki toplumsal yaşamı, gelenekleri ve kültürel ritüelleri yeniden canlandırma kapasitesine de sahiptir. Çinili Hamam, tarihi ve kültürel hafızanın somut bir yansıması olarak her köşesinde geçmişe dair bir hikaye barındırmaktadır. Zeynep Tül Akbal Süalp'in ifadesiyle: “Zaman ve mekânın izleri ellerimize, gözlerimize, odalara, şehrin sokaklarına işlemiştir; ‘sahici’ olanın öyküsü buralarda çıkılan yolculukların öyküsüdür” (Süalp, 2004). Zeyrek Çinili Hamam duyularda yarattığı titreşimlerle ve bireylerin zaman içindeki deneyiminin esnek varlığıyla tam olarak bu sahiciliğin vücut bulduğu bir iç mekândır.

4. Dijitalleşme, Mekan ve Bellek

Adorno, bireylerin gündelik yaşam içerisindeki deneyimlerinin, büyük ölçüde toplumsal makro yapılar tarafından belirlendiğini; bu yapıların ise gündelik eylemlerin hem ne

olduğuna hem de bu eylemlere atfedilen anlamlara yön verdiğini ifade eder (akt. Bernstein, 2003). Özellikle günümüz neo-kapitalist kentlerinde hız olgusu ile ortaya çıkan zaman-mekân sıkışması bağlamında, bireyin eylemlerinin mekânın üretimi üzerindeki etkisi daha fazla tartışılması gereken bir konu hâline gelmiştir.

Bu çerçevede Lefebvre'nin şu ifadesi dikkat çekicidir: “Bir düzenin mekânı, mekânın düzeninde gizlidir” (Lefebvre, 2014, s.296). Bu ifade, mekânın yalnızca fiziksel bir yer değil; toplumsal ilişkiler ve üretim biçimleriyle iç içe geçmiş dinamik bir düzen olduğunu ortaya koyar.

Dolayısıyla, soyut bir kavramsal çerçeveden çıkıp deneyimsel düzleme taşınan her durum, öznenin belirli bir zamansallık ve mekânsallık içinde gerçekleştirdiği eylemlerle ilişkilidir. Bu da mekânın yalnızca tüketilen değil, aynı zamanda eylemlerle üretilen bir gerçeklik olduğunu gösterir. Mekanda eylemlerin sürekliliği ise geçmişle olan bağına güçlendiren en önemli faktörlerden biridir. Deneyimin çağlar içindeki sürekliliğine ithafen bu durum, mekanda bellek kurgusunun önemine işaret etmektedir.

Yine de mekânın geçmişle olan bağına sürdürmesi, sadece deneyimin sürekliliği ya da duyusal atmosferin zamana yayılımıyla değil, bunlara ek olarak dijital anlatı biçimlerinin güçlü varlığıyla da mümkündür. Günümüzde kültürel mirasın aktarımında dijital teknolojilerin etkisi giderek artmaktadır. Zeyrek Çinili Hamam, restorasyon sürecinde bu anlayışla yeniden işlenmiş; dijitalleşme, yapının belleğini -ve duyusal ekolojisini- görünür ve erişilebilir kılan önemli bir araç olarak değerlendirilmiştir.

Hamamın müze bölümünde kullanılan sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) uygulamaları, kullanıcıların mekânı farklı zaman katmanlarıyla deneyimlemesine olanak tanımaktadır. Restorasyon sürecinin tamamlanmasının ardından hamam kısmına ek olarak inşa edilen müze alanında kullanılan 360 derecelik dijital donatılar, hamamların 16. yüzyıldaki tasvirlerini içererek tarihi atmosferi bugüne taşımaktadır. Ziyaretçiler, 16. yüzyıldaki özgün kullanım biçimlerini canlandıran dijital anlatımlarla yapı içinde yönlendirilmekte; böylece mekânın belleği yalnızca yazılı veya görsel belgelerle değil, müze alanındaki bireysel deneyimle de kazandırılmaktadır.

Müze alanında odak noktası yapının özgün atmosferinde var olan ve yapıya karakteristik ismini veren çinilerdir. Günümüze çok az sayıda ve çoğunlukla parçalı şekilde ulaşmış olan çiniler müze alanında dijital göstergelerle tamamlanmış ve önemli bir sergi unsuru olarak kullanılmıştır. Giriş alanından müzeye kadar olan sürkülasyonda devam eden yapının hikayesinin anlatıldığı yolculuk çinilerin de hikayelerinin dijital unsurlarla aktarılmasıyla devam etmiştir. Görsel 9 ve 10, dijital ekranlar sayesinde çinilerin deneyimciye aktarılması amacıyla kullanılan çok katmanlı sergileme modeli içeren iç mekan ekipmanlarına işaret etmektedir.

Müze kısmına entegre edilen projeksiyonlar ve etkileşimli ekranlar, geçmişteki günlük yaşam sahnelerini canlandırmakta ve kullanıcıyla birebir temas kuran bir anlatı stratejisi sunmaktadır. Bu teknolojiler yalnızca bilgi sunmakla kalmayıp, ziyaretçiyi aktif bir katılımcı haline getirmekte, böylece bireyin kişisel belleğiyle kolektif mekân belleği arasında köprü kurulmaktadır. Mekânlar, yalnızca fiziksel yapılar değil, aynı zamanda tarihsel ve

kültürel izlerin toplandığı bellek alanlarıdır. Dijital teknolojiler bu belleği somutlaştırmak ve katmanlandırmak açısından büyük avantaj sunar. Zeyrek Çinili Hamam'daki dijital uygulamalar, kullanıcıların geçmişle duyusal ve bilişsel düzeyde bağ kurmasını mümkün kılmaktadır. Bu da mekânı pasif bir izleme nesnesinden, aktif bir zaman-mekân deneyim aracına dönüştürmektedir. Dolayısıyla yapıya yeni bir takım üretim araçları eklenmiştir. Dijital unsurlar mekanın tüketiminden çok mekanın üretimine katkı sağlamakta etkin bir rol oynamaktadır.



Görsel 9. Çinilerin görsel anlatısı (Kişisel Arşiv).



Görsel 10. Çinilerin çok katmanlı sergialanlarında sunumu (Kişisel Arşiv).

Günümüzde dijital teknolojiler, müze deneyimlerini dönüştürme potansiyeliyle yalnızca bilgi aktaran araçlar olarak kalmamakta, aynı zamanda katılımcı bir anlatı atmosferi yaratan etkileşimli platformlara dönüşmektedir. Zeyrek Çinili Hamam'daki uygulamalar da bu yaklaşımı örnekler niteliktedir. Ziyaretçiler, interaktif ekranlar aracılığıyla tarihî olaylara tanıklık edebilmekte, bir zaman yolcusu gibi geçmişle etkileşime geçmektedir. Bu durum, izleyiciyi edilgen bir gözlemci olmaktan çıkarıp, anlatının yaşayan bir parçası hâline getirir. Dijital tasarım öğelerinin kullanımı zaman-mekan etkileşimini yeniden kurgular. Dijitalleşme böylece geleceğin yerel, kültürel veya sanatsal perspektifler üzerinden yeniden inşa edilmesine olan katkısıyla kültürel mirasın aktarımında etkili bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüzyıllar boyunca değişen toplumsal normlar, gelenekler ve kültürel unsurlar yapının iç mekanını şekillendirmiştir. Tüm bu şekillenmelerin anlaşılır hale gelmesine dijital unsurlar fayda sağlamaktadır. Zengin kültürel ve tarihi geçmişi anlatabilmek için tasarımcı veya mimar bugünün teknolojik yaklaşımlarından faydalanmalıdır hatta geleceğin düşünsel pratiklerini tahayyül etmelidir. Böylece tasarımcılar zaman-mekan-kültür kesişiminde yeniden üretim imkanları bularak mekan kullanıcılarına aktif bir deneyimi sunma fırsatına erişmiş olur.

Dijital projeksiyonlarla yeniden inşa edilen sahneler, geçmişin imgelerini yalnızca görsel olarak değil, mekânsal olarak da yeniden üreterek ziyaretçilerin mekânla fiziksel bağ kurmasına imkân tanır. Örneğin, müzede canlandırılan 16. yüzyıl ritüelleri tarihî bilgiyle duygusal rezonans arasında bir eşik oluşturarak belleği harekete geçirir. Görsel 12'de interaktif ekran sayesinde kullanıcı kollarını salladığında buhar dağılıyormuş gibi

görünmekte ve buharın arkasında hamam tasviri ortaya çıkmaktadır. Bu tür uygulamalar, mekânın tarihsel ruhunu çağdaş kullanıcıya taşıyan yeni bir dil geliştirmekte ve tarihsel empati kurmayı mümkün kılmaktadır.



Görsel 11. Hamam tasviri içeren interaktif ekran (Germen, 2024).

Ek olarak dijital uygulamalar sayesinde ziyaretçi, kendi hızında ilerleyebileceği, merakını yönlendirebileceği bir bilgi ekosistemi içinde var olabilir. Bu özelleştirilebilir deneyim, klasik müze düzeninin çizgisel anlatısından farklı olarak çok katmanlı bir keşif alanı sunar. Her ziyaretçi, kendi ilgi alanına göre tarihsel bir sahneyle daha fazla vakit geçirebilir, farklı anlatı yollarını deneyimleyebilir. Böylece tarih yalnızca bir anlatı değil, aynı zamanda yaşanan bir deneyim olarak kavranır.

Müzelerde dijitalleşme, bilginin geçici bir sunumdan kalıcı bir belleğe dönüşmesini de mümkün kılar. Etkileşimli dijital panellerde görülen animasyonlar, holografik anlatımlar ya da AR destekli objeler, kullanıcıların zihinsel haritalarında güçlü izler bırakır. Bu dijital dokunuşlar, mimarlık tarihi açısından özellikle değerli olan mekânlarda -örneğin Zeyrek Çinili Hamam gibi çok katmanlı yapılarda- hem koruma hem de anlama aracı olarak ikili bir işlev üstlenir. Yapının restorasyonu sırasında eklenen ve yapı hakkında anlamı güçlendiren bir diğer önemli dijital unsur Mimar Sinan'ın tasarısı olan özelleşmiş sıcak-soğuk hava sirkülasyonlarıdır. Neredeyse beş yüz yıl önce sistemsel olarak kusursuz çözülmüş olan hamam ısıtma ve soğutma sistemi müze alanı bahçesinde dijital göstergeler yardımıyla betimlenmiştir. Burada anlatı “Buharın Yolculuğu”, “Ateşin Yolculuğu” ve “Suyun Yolculuğu” olarak üç aşamada detaylı olarak deneyimciye sunulurken proje süresince benimsenmiş ve korunmuş olan “yapının kendi hikayesine olanak tanıma ve kendi karakterini anlatmasını mümkün kılma” stratejisi uygulanmaya devam edilmiştir. Dijital unsurlar bu anlatının güçlendirilmesinde oldukça vurgulayıcı rol oynamıştır. Kendileri doğaları gereği akışkan olan su, buhar ve ateş elementleri dijital arayüzler sayesinde dinamik bir altyapıda deneyimciye aktarılmıştır (Görsel 13).

Zeyrek Çinili Hamam örneğinde dijitalleşme, mekânın hafızasını daha geniş kitlelerle buluşturmak için düşünülmüş, deneyimi destekleyen bir öge olarak başarılı şekilde entegre edilmiştir. Fakat her ne kadar dijital araçlar mekânsal belleğin güçlendirilmesinde

etkili olsa da bu teknolojilerin sınırsız bir biçimde uygulanması bazı sorunları beraberinde getirebilir. Gerçeklik algısının bozulması, deneyimin yüzeyselleşmesi ya da estetik unsurların ticari amaçlarla yeniden kurgulanması gibi riskler, dijitalleşmenin etik boyutunu gündeme getirir. Bu nedenle dijital uygulamalar, yapının ruhunu ve tarihî sürekliliğini gözeterek kullanılmalıdır.



Görsel 12. Hamam yapısındaki sistemsel unsurların dijital arayüzlerle gösterimi (Kişisel Arşiv).

Tasarım ve mimarlık yalnızca görsel değil çoklu-duyusal bir deneyimdir. Dijital teknolojiler bu çok katmanlılığı derinleştirmek için oldukça verimli araçlar haline gelebilir ancak mekânın özüne nüfuz etmeyen uygulamalar, yalnızca yüzeyde kalma riskini de taşıyabilir. Bu doğrultuda dijitalleşme mekanla ve hatta bu çalışmanın özünü oluşturan örnekteki gibi tarihi bir yapı söz konusuysa bellekle yakın ilişki içinde ve bu iki paradigmayla da karşılıklı bir ilişki içinde kurgulanmalıdır. Bu iki durum -mekân ve bellek- dijitalleşmeyle birlikte birbirini besleyen, bütüncül bir deneyim alanına dönüşür. Böylece dijital unsurlar yapının kendisini anlatmasına fırsat vererek yüzeysel olma tehlikesini de ortadan kaldırmış olur. Dijitalleşmenin, mekân ve bellekle anlamlı bir bütünlük içinde işlemesi; yalnızca bu üç unsurun bir araya gelmesiyle değil, aynı zamanda yapının varlığının detaylı biçimde çözümlenmesi ve taşıdığı anlatının, restorasyon sürecinden önce detaylıca anlaşılmış olmasına bağlıdır. Tarihi bir yapı söz konusu olduğunda dijitalleşme, mekân ve belleğin uyumlu bir matris oluşturabilmesi için, yapının anlatısının restorasyon öncesinde doğru şekilde anlaşılması ve sistematığının derinlemesine çözümlenmiş olması gereklidir. Dijital uygulamaların modern sistemlere entegre edilmesi hedeflendiğinde ise, tasarım ve planlama aşamasında kavramsal altyapının yanı sıra, kullanıcıya aktarılmak istenen atmosferin bütünsel bir analizle ele alınması; dijitalleşmenin mekânla doğru ve anlamlı biçimde bütünleşmesi açısından belirleyici bir rol oynar.

5. Sonuç

Bu çalışma, Zeyrek Çinili Hamam'ı mekân, bellek ve dijitalleşme arasındaki ilişkiler çerçevesinde inceleyerek hem mimari hem de kültürel anlamda çok katmanlı bir iç mekân deneyimini incelemektedir. Yapının tarihsel sürekliliği, fiziksel dokusu ve

dijitalle desteklenmiş yeniden işlevlendirme süreci; mekânın bir bellek taşıyıcısı olarak günümüzde nasıl okunabileceğini göstermektedir. Hamamın ışık, ses, sıcaklık ve malzeme gibi duysal unsurları, bireylerin geçmişle bağ kurmasını kolaylaştıran bir iç mimari kurgu oluşturur. Bu kurgu, yalnızca geçmişini hatırlatmakla kalmaz, aynı zamanda bireyin kendi öznel belleğinde yeni anlamlar üretmesine olanak tanır. Bu yönüyle Zeyrek Çinili Hamam, duysal ekolojinin kültürel mirasla nasıl birleştiğini gösteren güçlü bir örnektir.

Zeyrek Çinili Hamam örneği, kültürel mirasın korunması, yeniden işlevlendirilmesi ve deneyimlenmesi konularında mimarlık, iç mimarlık ve tasarım disiplinlerine teorik ve pratik bir yaklaşım sunmaktadır. Duyuların, belleğin ve dijital teknolojilerin kesişiminde konumlanan bu yaklaşım, mekâna yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda duygusal ve anlatımsal değerler yüklediğinde duysal deneyimin nasıl süregeldiğini örnekler. Bu çalışma, tarihi yapıların restorasyon süreçlerinde duysal ve dijital boyutların entegre edilmesinin mekân deneyimini zenginleştirdiğini göstermektedir. Gelecekte yapılacak benzer projelerde, dijital teknolojilerin yalnızca bir sunum aracı değil, mekânsal hafızayı aktaran ve entegre edildiği durumların hikaye anlatıcılığını kuvvetlendiren aktif bileşenler olarak değerlendirilmesi önerilmektedir.

Aynı zamanda mimarların ve tasarımcıların duyular aracılığıyla geçmişini yeniden inşa eden kullanıcı odaklı yaklaşımlar geliştirmesi, kültürel mirasın sürdürülebilirliğini destekleyecektir. Mimar Sinan, yapıyı tasarlarlarken yalnızca bedenlerin temizlenmesi ve şifa bulması için bir alan yaratmak değil, aynı zamanda bir araya gelme / sosyal iletişim alanı oluşturarak ziyaretçilerin fiziksel sağlığının iyileştirilmesinin ötesinde zihinsel ve duygusal sağlığını da olumlu etkilediğinden emin olmuştur. Yapıda yaklaşık 500 yıl önce yaratılmış olan duysal deneyimler günümüze taşınmış, müze işlevi ile de zenginleştirilmiştir ve güçlendirilmiştir.

Mekân kullanıcısıyla katı ve sabit bir ilişkisellik kurmaz. Daha ziyade, deneyimler ve gündelik hayat pratikleri ekseninde değişken ilişkilere sahip olabilir. İnsanın mekânı algılayışı ise antikçağdan günümüze kadar sürekli irdelenmiş ve sosyal, politik, kültürel birçok çalışmanın temel prensibini oluşturmuştur. Özellikle tarihi ve kültürel anlamlara sahip yapıların gündelik hayat pratikleriyle sabitlenen varlığı onun bir duysal ekoloji olarak okunmasına sebep olur.

Bu çalışmanın amacı Zeyrek Çinili Hamam'ın hem eski işleviyle bir hamam hem de yeni eklenen müze işleviyle vaka çalışması olarak incelenmesi ve bu özel yapının duysal bir ekoloji olarak okunabilmesini sağlayan unsurları fiziksel ve görsel olarak detaylı şekilde incelemektir. Günümüzde oldukça önemli hale gelen kültürel mirası koruma ve yeniden işlevlendirme konularına duysal ekoloji yaklaşımıyla “yeniden işlevlendirilen bir mekânda duysal deneyimin sürdürülebilirliği” bakış açısıyla yaklaşan bu araştırma yapılacak olan koruma ve restorasyon çalışmaları için özgün bir kuramsal yaklaşım sunmaktadır.

Ziyaretçinin duysal deneyimini ilk anlarından itibaren uyarmaya başlayan Çinili Hamam, karmaşık organizmasıyla duysal deneyimin belleği nasıl etkilediğini ve bu etkilerin sanat ve tasarım pratiklerinde nasıl somutlaştığı soruları, disiplinler arası tartışmalara zemin hazırlayan önemli bir tartışma alanına işaret etmektedir. Bu anlamda, duyular, hafıza, sanat ve tasarım kesişiminde yer alan dinamik ilişkiler, yalnızca geçmişin bugüne

taşınmasını değil, aynı zamanda geleceğin de kültürel ve sanatsal perspektifler üzerinden yeniden inşa edilmesine olanak tanıyan bir alan açmaktadır.

Sonuç olarak Zeyrek Çinili Hamam, geçmişiniyle barışık, bugünü deneyimleten ve geleceğe seslenen çok katmanlı bir mekân olarak okunabilir. Duyular, teknoloji ve bellek ekseninde yeniden kurgulanan bu yapı, mimari hafızanın güncel dilini oluşturmada ilham verici bir örnek teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

Bernstein, J. M. (2003). Görünüşü kurtarmak niye? metafizik deneyim ve etiğin olabilirliği. Adorno: Kitle Melankoli Felsefe, Cogito Dergisi YKY Yayınları (36), 201-233.

Lefebvre, H. (2014). Mekânın üretimi (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık. (Orijinal eser 1974'te yayımlanmıştır.)

Norberg-Schulz, C. (1972). Existence, space and architecture. Studio Vista.

Norberg-Schulz, C. (1980). Genius Loci: towards a phenomenology of architecture. Rizzoli.

Pallasmaa, J. (2014). Tenin gözleri (A. U. Kılıç, Çev.). YEM Yayınları. (İlk eser 1996'da yayımlanmıştır.)

Süalp, Z. T. A. (2001). Babil kulesi tutsaklarına Bakhtin'den öneriler sesin gelmiyor, sen beni duyuyor musun? Toplumbilim Dergisi (14), 53-60.

Süalp, Z. T. A. (2004). Zaman-mekân kuram ve sinema. Bağlam Yayınları.

Görsel Kaynakçası

Arkitera. (2024). Zeyrek Çinili Hamam [Erkekler bölümü sıcaklık alanı]. Erişim tarihi: 18 Mayıs 2024, <https://www.arkitera.com/proje/zeyrek-cinili-hamam/>

Arkitera. (2024). Zeyrek Çinili Hamam [Günümüzde hamamın iç mekanı]. Erişim tarihi: 18 Mayıs 2024, <https://www.arkitera.com/proje/zeyrek-cinili-hamam/>

Germen, M. (2024). Çinili hamam duysal atmosferinde görsel öğeler. Zeyrek Çinili Hamam. Erişim tarihi: 18 Mayıs 2024, <https://zeyrekcinilihamam.com/en/bathing>

Germen, M. (2024). Hamam tasviri içeren interaktif ekran. Zeyrek Çinili Hamam. Erişim tarihi: 18 Mayıs 2024, <https://zeyrekcinilihamam.com/en/museum>

Germen, M. (2024). Zeyrek Çinili Hamam iç mekân. Zeyrek Çinili Hamam. Erişim tarihi: 18 Mayıs 2024, <https://zeyrekcinilihamam.com/en/history>

KÜLTÜREL MİRASIN DİJİTAL PLATFORMDA ŞEKİL/ZEMİN İLİŞKİSİ

FIGURE GROUND RELATIONSHIP OF CULTURAL HERITAGE ON DIGITAL PLATFORM

Alev Cınbarcı, Resim, Heykel, Tiyatro Sanatçısı, Doktora Öğrencisi

Işık Üniversitesi
Sanat Bilimi

e-mail: alevcinbarci@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-4488-7307

ÖZET

Bu çalışmada kültürel mirasın dijitalleştirilmesi sürecinde duyuşal deneyimlerin yeniden yorumlanması, McLuhan'ın iletişim kuramının şekil/zemin ilişkisi ve görüntü işleme yöntemlerinin entegrasyonu ile gerçekleştirilmiştir. Kültürel miras; geçmişten günümüze aktarılan somut ve somut olmayan değerler bütünü olarak, dijitalleşme ile yeni bir boyut kazanmıştır. Çalışmanın amacı, kültürel mirasın dijital temsillerinde şekil/zemin ilişkisinin neleri ortaya çıkardığı ve bu ilişkinin algımızı nasıl şekillendirdiğidir. Yöntem olarak, McLuhan'ın "dört yasa" tetrad modeli ve görüntü işleme teknikleri kullanılmıştır.

Çalışmada McLuhan'ın şekil/zemin ilişkisi ile görüntü işleme (histogram) tekniğiyle elde edilen entropi (düzensizliğin ölçüsü) nicel değerlerinden oluşturulan düzenek kullanılmaktadır. McLuhan'a göre, her medya kendi "şekli" aracılığıyla bir "zemin" yaratır ve bu zemin algımızı etkiler. Görüntü işlemede ise "entropi nicel değerleri" bir görüntüdeki bilgi içeriğinin ölçüsü olarak, görüntünün "zeminini" temsil etmektedir. Bu çalışmada görüntünün zeminini "İstanbul tarihi adadan alınan kesitteki" yapısal değişimler oluşturur. Şekil olarak belirlenenler; kültürel miras olarak tanımlanan ve işaretlenen mimari eserlerdir. Çalışmada dijital görüntünün entropi nicel değerleri zemini temsil eden siyah, beyaz, gri piksel değerlerinden elde edilir. Geçmişten bugüne tarihlenen uydu fotoğraflarının entropi nicel değerlerindeki değişimler, kültürel mirasta meydana gelen değişimleri ve farklı kültürel etkileri ortaya koymaktadır. Kentsel yayılmanın "tarihi yarımada" etrafında nasıl şekillendiği, tarihi yarımada kentsel mirasının ne denli korunmuş ya da gizlenmiş olduğu, kentsel mimarinin nasıl bir dönüşüm geçirdiği vb. gibi pek çok soru, McLuhan'ın kuramını görüntü işleme teknikleriyle destekleyerek derinlemesine analiz edilebilir.

Sonuç olarak; kültürel mirasın dijitalleştirilmesi sürecinde, McLuhan'ın kuramı ile görüntü işleme yöntemlerinin entegrasyonu, kültürel mirasın algılanması ve yorumlanması için yeni bir perspektif sunmaktadır. Öneri olarak, kültürel miras projelerinde, dijital görüntülerin "şekil" ve "zemin" özelliklerinin dikkatlice değerlendirilmesi için entropi nicel değerlerinin bir araç olarak kullanılması ve bu analizlerin McLuhan'ın teorik çerçevesiyle yorumlanması önerilmektedir. Görüntü işleme yöntemiyle aynı kadrage ve niteliğe eşiklenen İstanbul tarihi ada uydu fotoğraflarının entropi nicel değerleri bu sempozyuma özel çalışılmıştır. Bu yaklaşım, kültürel mirasın dijital temsillerinin çok disiplini bir alana taşınmasına katkıda bulunacaktır.

Anahtar Sözcükler: Kültürel miras, dijitalleşme, zemin/şekil ilişkisi, McLuhan'ın kuramı, görüntü işleme

ABSTRACT

In this study, the reinterpretation of sensory experiences in the digitalization process of cultural heritage was carried out through the integration of McLuhan's figure/ground relationship from his communication theory and image processing methods. Cultural heritage, as the entirety of tangible and intangible values passed down from the past to the present, has gained a new dimension with digitalization. The aim of this study is to explore what the figure/ground relationship reveals in the digital representations of cultural heritage and how this relationship shapes our perception. As a method, McLuhan's "four laws" tetrad model and image processing techniques were used.

The study employs a setup created from the entropy (a measure of disorder) quantitative values obtained through McLuhan's figure/ground relationship and image processing (histogram) techniques. According to McLuhan, every medium creates a "ground" through its own "figure," and this ground affects our perception. In image processing, "entropy quantitative values" represent the "ground" of an image as a measure of the information content in that image. In this study, the ground of the image is formed by the structural changes in the "section taken from the historical peninsula of Istanbul." The elements defined as the figure are the architectural works identified and marked as cultural heritage. The findings of the study are derived from the black, white and gray pixels values representing the "ground" of the "digital image entropy quantitative values." The changes in the entropy quantive values of satellite photographs dated from the past to the present reveal the changes and different cultural influences in cultural heritage. Questions such as how urban sprawl occurred around the "historical peninsula," to what extent the urban heritage of the historical peninsula has been preserved or concealed, and what kind of transformation urban architecture has undergone can be analyzed in depth by supporting McLuhan's theory with image processing techniques.

As a result, the integration of McLuhan's theory and image processing methods in the digitalization process of cultural heritage offers a new perspective for the perception and interpretation of cultural heritage. As a suggestion, it is recommended to use entropy quantitative values as a tool to carefully evaluate the "figure" and "ground" characteristics of digital images in cultural heritage projects and to interpret these analyses within McLuhan's theoretical framework. An analysis using image processing and entropy quantitative values based on satellite photographs has been specifically conducted for this symposium using visuals of the "historical peninsula of Istanbul." This approach will contribute to moving the digital representations of cultural heritage to a multidisciplinary field.

Keywords: Cultural heritage, digitalization, figure/ground relationship, McLuhan's theory, image processing

1. Giriş

Bu inceleme yazımızda kentsel yayılma “kültürel miras” etrafında nasıl şekillenmiş? Ve bu şekillenme sürecinde Ayasofya ve çevresi ne derece etkilenmiş? Sorularına cevap aradık.

Çalışmada Tarihi Yarımada İstanbul’un geçmişten bugüne tarihlenen uydu fotoğraflarının entropi nicel değerlerindeki değişimler (fark) dikkate alındı. Ayasofya ve çevresinde meydana gelen değişimleri açığa çıkarmak hedeflendi. İstanbul’un 1946-2025 tarih ve aralığındaki genel ve bölgesel uydu fotoğraflarının entropi değer grafiği; bu tarihlerdeki yapısal değişimleri, entropi nicel değerler üzerinden karşılaştırma olanağı tanıdı. Bu çalışmada entropi nicel değerleri zemini teşkil etmektedir. Bu yöntem McLuhan’ın zemin x şekil ilişkisine matematiksel bir yaklaşımdır. McLuhan’ın dört yasası, gerçeği bulup çıkarmak için zemine hizmet eder.

Bu çalışmada McLuhan’ın “dört yasa tablosu” model alınarak İstanbul’un tarihi modellenmiştir. Bu tabloda amaç gidebildiğimiz kadar geriye giderek hafızamızı dinamik tutmaktır. Ayrıca Tarihi Yarımada İstanbul’un kronolojik tarihlenen uydu fotoğrafları, görüntü işleme yöntemleri ile siyah - beyaz modellenmiş ve entropi değerleri hesaplanmıştır. Bu çok disiplinli düzenek kültürel mirasımızın korunması için pratik bir yöntem sunmaktadır.

2. Dijital Platformda Şekil/Zemin İlişkisi

2.1. McLuhan’ın dört yasa/ tetrad olarak bilinen medya yasaları

McLuhan’a göre, her medya kendi “şekli” aracılığıyla bir “zemin” yaratır ve bu zemin algımızı etkiler. Geçmişe yönelik bilgi analizinde “veri kaynağı” kurumların envanterlerinden oluşur. Böylelikle bireysel algı ve tercihler kurumlarla veriye dönüşür ve toplumu şekillendirir. Bu veriler ağı üzerinden “Küresel Köy” verilerini oluşturur (Logan ve Pruska-Oldenhof 2022, s. 123). McLuhan’a göre geçmişten bir şeyi alıp, zıt ya da tamamlayıcı biçimini, ulaşabildiği kökeninden yeterince uzağa iterek; bireyin hafıza ve hatırlama işlevini dinamik tutabiliriz (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 124).

Tablo 1 de McLuhan’ın “dört yasa” tablosunun evrim yasalarının işleyişinde bir modeli sunulmuştur. Dört yasa; geliştirme, eskime, geri alma ve çevirme eylemleriyle döngüseldir (örüntü). Dört yasanın her bir döngüsü, bir önceki ve bir sonraki döngüye bağlıdır. Bu nedenle spiral bir yapıya sahiptir (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 125).

Bu bağlantı kurgusu; konuşmadan piktografik yazıya, alfabeye, baskıya, bilgisayara, İnternet’e, world wide web’e, sosyal medyaya geçişi gösteren iletişim medyasının evrimini gösterir (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 125).

McLuhan, yeni teknolojilerin bizde bırakacağı etkileri anlamak için tarihi anlamının gerekli olduğunu düşünüyordu. Sık sık dikiz aynası metaforunu kullandı (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 124).

McLuhan’a göre tarih bir dizi olay olarak değil! Kültürden kültüre teknolojiye

kendini tekrarlayan, ayırt edilebilir bir modele sahip, dinamik bir süreç olarak görülmelidir. (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 124).

Tablo 1. McLuhan’ın Dört Yasa/Tetrad Olarak Bilinen Spiral Strüktürde Medya Yasaları (Logan, 2022, s. 126).

Madya'nın ortaya çıkma tarihi	Konuşma MÖ.50.000 100.000	Piktografik yazı MÖ.3000	Alfabe MÖ.1500	Baskı taş baskı MÖ.600 matbaa 1450	Bilgisayar 1945	İnternet 1969	www. 1990	Sosyal medya
Geliştirme	İnsan etkileşimli	Hafıza ve kodlama	Kodlama	Alfabetik iletişimin yayılması	Bilgi üretimi	Bilginin yayılması	Grafik ekran internet	Sosyal ağ
Eskime	Mimesis	Konuşma sözlü iletişim	Sembol yazı	El yazısı el yazması	Basılı kopya bilgiler	Bireysel bilgisayar	İnternet metin mesajlar	E-mail
Geri alma	İşbirliği	Tarihi deneyim efsaneler	Sözlü iletişim	Rönesans kanalıyla Yunan kültürü	Alfabe	Toplum	Reklam panoları tv. film	Küçük bir köy adacığı
Tersine çevirme	Piktografik yazı	Alfabe	Baskı	Bilgisayar çıktısı	İnternet	Küresel ağ	Sosyal medya	Siber zorba

McLuhan’ı etkileyen Edgar Alan Poe’nin “A Descent into the Maelström” adlı kısa öyküsünde Poe balık avına çıkmış bir denizcidir ve büyük bir girdaba yakalanır. Poe, teknesinin girdabın içine çekildiğini görür ve Maelström’ün hareketini incelemeye başlar. Bu girdapta kaybolan bazı şeylerin yeniden ortaya çıktığını gözlemler. Yeniden ortaya çıkan şeyleri inceler ve kendini bunlardan birine bağlayarak kurtulur. Büyük, ezici, yıkıcı bir gücün ortasından örüntü tanıyarak çıkış yolu bulmuştur (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 128).

Bizler de planetimizde oluşan girdapların etkilerini inceleyerek, “örüntü tanıma” yoluyla olası tehlikelere karşı önlemler alabiliriz.

McLuhan zeminin veya çevrenin farkında olmak için bir sanatçının ya da bilim insanının yaratabileceği bir anti-çevreye ihtiyaç duyulduğunu öne sürer. Bu süreçte, bir eserin veya bir hizmetin “orijinal figürünün zeminini” olarak hizmet veren ortam; anti-çevrenin zemininde faaliyet gösteren bir şekle dönüşür ve böylece zeminden şekle doğru bir sarmal yörünge belirir (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 134).

Çevre ve Anti Çevre Spiralinde Zemin ve Şeklin tersine çevrilmesi; bilinçaltında olan her zaman farkına varılmayan zeminin farkına varmayı gerektirir (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 134).

Eski ve yeni ortamlar arasındaki etkileşim, sayısız bir dizi sorun ve kafa karışıklığı ortaya çıkarır (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 134).

McLuhan’ın (1970, 192) Kültür Bizim İşimiz de açıkladığı gibi, sadece o yeni ortamın figürünü değil, yeni ortamı destekleyen çevrenin farkına varmamızı sağlar. “Herhangi bir

durumda olayların %10'u, %90'a neden olduğundan %10'u onu görmezden geliyoruz ve %90'da şaşkına dönüyoruz. Anti-çevre olmadan tüm ortamlar görünmezdir. Sanatçının rolü bir algı ve uyum aracı olarak anti-çevreler yaratmaktır” (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 135).

McLuhan'ın çevrelerimize karşı körlüğümüzü tanımlamanın en sevdiği yollarından biri; balıkların içinde yüzdükleri suyun farkında olmadıklarını belirtmekti. *“Balıkların tam olarak hiçbir şey bilmediği bir şey sudur. Çünkü içinde yaşadıkları elementi algılamalarını sağlayacak bir çevre karşılığı yoktur*” (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 135).

McLuhan'ın figür/zemin ilişkisinde tersine çevirmeye örnek *“ortam mesajdır”* söylemini verebiliriz. Bu örnekte şekil olan “mesaj”, zemin olan “ortam”dır. Ters/yüz ettiğimizde *“ortam mesajdır”* olur. İçeriğin “şekil”, kullanıcının “zemin” olduğu söylemi ters/yüz ettiğimizde ise “kullanıcı içeriktir” söylemi doğar. Bu söylemin açılımına göre; her okuyucu veya izleyici deneyimini bir ortama getirir ve içeriği kendi ihtiyacına göre dönüştürür (Ör: Sosyal Medya) (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 137).

McLuhan Medya Yasalarının nedenselliğini yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya aynı anda çalışan bir sistem teorisi ile analiz etmiştir. Medya ekolojisi, disiplinler arası, multidisipliner alanın ortaya çıkmasına öncülük eden düşünce süreçlerinin sarmal yapısına bir örnektir (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 121).

Spiral düşünce kalıpları hem liminal hem de bilinçaltı görmeyi artırır. İndirgemeci düşünceyi eskide bırakır. Genel sistem teorisini, sibernetiği ve ortaya çıkan dinamikleri geri alır (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 137).

Ve yeterince ileri itilirlerse insan sanatının nihai kontrolüne dönecektir. İnsan ihtiyaçlarına hizmet edecek gerçekler ve insanlığın teknolojilerine boyun eğmesinin servo mekanizmaları güncellenecektir (Logan ve Pruska-Oldenhof, 2022, s. 137).

2.2. Dijital görüntüde entropi değerleri

Entropi nicel değeri, fotoğrafın içerdiği bilgi miktarının ve rastgeleliğinin ölçüsüdür. Siyah Beyaz Fotoğraflarda Entropi; piksellerin dağılımı ve kontrastlığı ile ilgilidir. Kontrastlığı yüksek ve çok detay içeren bir fotoğrafın entropisi de yüksektir.

2.2.1. Histogram tabanlı entropi hesaplama yöntemi

Histogram tabanlı entropi hesaplama yönteminde öncelikle fotoğrafın histogramı oluşturulur. Histogram, her bir gri ton seviyesinin (0-255) kaç kez tekrarlandığını gösterir. Her bir gri ton seviyesinin olasılığı hesaplanır (tekrar sayısı / toplam piksel sayısı) (Gonzales S.559) . Entropi, Shannon entropi formülü kullanılarak hesaplanır. Shannon entropi formülü siyah beyaz fotoğraflar için; $H = -\sum p(i) * \log_2(p(i))$ dir. Burada H , görüntünün entropisini ifade eder. $-\sum$, toplam sembolüdür. Tüm olası gri ton seviyeleri üzerinden toplama işlemi yapar. Toplamanın önündeki eksi işareti (-) entropinin pozitif bir değer

almasını sağlar. Çünkü olasılıklar 0 ile 1 arasındadır. Formüldeki $p(i)$, görüntüdeki i . (inci) gri ton seviyesinin olasılığıdır ve i . (inci) gri ton seviyesine sahip piksel sayısının toplam piksel sayısına bölümüyle bulunur. İki tabanına göre logaritma; $\log_2(p(i))$, i . inci gri ton seviyesinin olasılığının 2 tabanında logaritmasını verir (Gonzalez ve Woods, 2018, s. 848).

Bu inceleme yazısındaki entropi değerleri Matlab de görüntü işleme araçları kullanılarak elde edilmiştir (Gonzalez ve Woods, 2018, s. 559).

2.2.2. Entropiyi etkileyen faktörler

Entropinin yükselmesini etkileyen faktörler; kontrastlık, görüntüdeki detayların yoğunluğu ve gürültü olarak nitelendirilen görüntüdeki flu, bulanık, karanlık net olmayan alanlardır. Yüksek kontrastlı fotoğraflar, daha yüksek entropiye sahip olma eğilimindedir. Daha fazla detay içeren fotoğraflar, daha fazla bilgi içerdiği için entropisi yüksektir. Görüntüdeki gürültü (bulanıklık) derecesine göre, rastgeleliği artırarak entropiyi yükseltebilir.

2.2.3. Kent uydu görüntülerinde entropi

Kent alanlarının uydu görüntülerinde entropi; piksel yoğunluk dağılımlarının karmaşıklığını veya rastgeleliğini ölçer. Daha yüksek entropi değerleri, farklı doku ve yapılarla sahip daha karmaşık kentsel alanlara işaret eder (farklı bina boyutları, düzensiz sokak desenleri, çeşitli manzaralar). Düşük entropi değerleri daha tekdüze alanlara işaret eder (düzenli izgara düzenleri, benzer bina tipleri, geniş açık alanlar)

3. Kültürel Miras Tarihi Yarımada İstanbul'un McLuhan'ın Dört Yasa/ Tetrad Metodu ve Uydu Fotoğraflarının Entropi Nicel Değerleri ile Sentezlenmesi

3.1. Tarihi yarımada'nın konumu

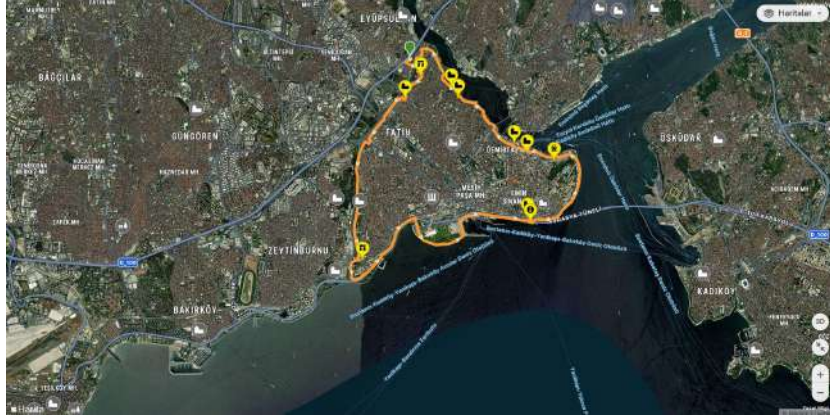
Görsel 1 de sınır çizgileriyle belirtilmiş Tarihi Yarımada, İstanbul Boğazı ve Haliç'in

¹ Liminal: Antropolojinin geliştirdiği liminal (eşiksellik) kavramı, bir toplumsal statüden diğerine geçiş sürecindeki “arada kalma, arafta olma” halini belirtir. <https://eksisozluk.com/liminal--897286>

² Sibernetik: Organize edilen sistemlerin dinamik özelliklerine odaklanan organizasyon bilimi olarak adlandırılabilir. Hem canlı hem de cansız amaçlı sistemlerin incelenmesi ve nasıl yönetildikleri, sibernetik olarak bilinir. Sibernetik, karmaşık sistemlerdeki kapalı sinyal döngülerinin döngüsel nedenselliğindeki geri bildirim mekanizmalarının işlevine odaklanmaktadır. Bu kapalı sistemlerde kendi kendine oluşan faaliyetler, sistemin çevresinde değişikliklere yol açar; bunun sonucunda da sistemin kendisinde değişiklikler meydana gelir. Hem eylem hem de sonuçları sistem içerisinde meydana gelir. Bir sistemdeki bilgi akışı ve sistemin bu bilgiyi kendi kendini yönetmek için nasıl kullandığı sibernetiğin özel ilgi alanına girmektedir. <https://evrimagaci.org/sibernetik-nedir-ve-nasil-calisir-15416?srsitid=AfmBOoqRLDkW--CPmZZKdsqr3JhjQrTinDyVI0p3YDVybiyHaGnMh18t>

³ Servo Mekanizmaları: Servo sistem olarak da bilinen ve genellikle “servo” olarak kısaltılan servo mekanizması, aldığı geri bildirimle göre çıkışı ayarlayabilen ve böylece bir nesnenin konumunu, hızını ve genel hareketini kontrol etmede benzersiz bir doğruluk elde eden otomatik bir kontrol sistemini temsil eder.

Marmara Denizi girişlerini şekillendiren coğrafi bir bölgedir (Akça, 2017, s. 580). İstanbul'un kuzeyinde Haliç, doğusunda İstanbul Boğazı, güneyinde Marmara Denizi ile çevrili olan kısmı günümüzde "Tarihi Yarımada" olarak bilinir.



Görsel 1. Tarihi Yarımada (Tarihi Yarımada (Konstantinople), 2020).

Kent; Avrupa ve Asya'yı birbirine bağlayan stratejik konumuyla, tarih boyunca kentte hüküm süren Roma, Doğu Roma ve Osmanlı İmparatorluklarının başkenti olmuştur.

1985 yılında UNESCO Dünya Miras Listesi'ne 4 bölge olarak dahil edilmiştir. Bunlar; Hipodrom, Ayasofya, Aya İrini, Küçük Ayasofya Camii ve Topkapı Sarayı'nı içine alan Sultanahmet Kentsel Arkeoloji Sit Alanı; Süleymaniye Camisi ve çevresini içine alan Süleymaniye Zeyrek Koruma Alanı ve İstanbul Kara Suları Koruma Alanı'nı içermektedir (Unesco Dünya Miras Listesi ve İstanbul), (Akça, 2017, s. 582)

3.2. Tarihi yarımada'nın ortaya çıkış ve döngüsünün dört yasa tablosu

Tablo 2'de düzenlenen Tarihi Yarımada'nın arazi kullanımından kaynaklı geçirdiği değişimler ve nedenleri çeşitli, tez, makale, İBB kaynakları taranarak oluşturulmuştur. McLuhan'ın döngüsel ve geçmişe temelli dört yasa tablosuna uyarlanmıştır.

Tarihi Yarımada'daki ilk yerleşimin Neolitik Çağ'da olduğunu arkeolojik kazılardan bilmekteyiz. Yenikapı kazılarında bulunan bulgular, şehir merkezine yerleşimi 8500 yıl geriye götürmüştür. Tarihi yarımada da ilk kent yerleşimi koloni kenti Bizantion ile başlamıştır (Ölmez, 2021, s. 5).

Sonrasında Megaralılar, Khalkedon'u M.Ö. 8. yy. da kolonize etmeye başlamışlar ve İstanbul ve çevresine yayılmışlardır. Megaralı Byzas Bizantion'u Sarayburnu üzerinde M.Ö. 660 da kurmuştur (Ölmez, 2021, s. 5). M.S. 330 yılında isminin Konstantinopolis olarak değişmesiyle yeni bir tarih sayfası açılmıştır. Roma'nın pagan tabakası ile Constantin'in görüş farklılıkları; şehrin topografik yapısı ve korunması için merkezden çevreye yayılan (doğulu şehir), yolları birbirine bağlayan, denize paralel cadde ve sokakların olduğu bir

planlama gerektirmiştir (Ölmez, 2021, s. 6). Konstantinopolis'in 4. yy.'ın sonunda Dünya'nın en önemli pazarlarından bir olmuştur. Ve hızlı nüfusu artışıyla kent batıya doğru gelişmiştir.

Roma İmparatorluğu'nun doğu ve batı olarak ikiye bölündüğü 395'ten sonra Konstantinopolis Doğu Roma İmparatorluğu'nun (Bizans) başkenti olarak kalmıştır (Döker, 2012, s. 24, 25).

Tarihi Yarımada'nın Osmanlı'nın hükümdarlığında olduğu 15., 16., 17. yy. lar külliye imarının yoğun olduğu yüzyıllardır (Ölmez, 2021, s. 6, 7). Fatih Sultan Mehmet'in 1453'te İstanbul'u fethiyle Osmanlı'nın başkenti Edirne'den İstanbul'a taşınmış, Müslüman Türklerin çoğalmasıyla da külliye ve çevresinde cami, han, çarşı imarı başlamıştır. Külliyeler Osmanlı şehir gelişiminde sosyal, kültürel, dini ve siyasi merkez olması nedeniyle önemli bir role sahiptir.

18. yy. Osmanlı'da Barok mimarisini görmekteyiz (Ölmez, 2021, s. 7). Bu batıya dönüşün göstergesidir. Bu yüzyılda fayton ve yaya yolu hakimdir.

19.yy. da İstanbul'da kışlalar, yönetim ve eğitim binaları, müze, tiyatro vb. kültür ve sanat binaları, köprü, tramvay, demiryolu vb. büyük projeler gerçekleştirilmiştir (Ölmez, 2021, s. 7).

Tablo 2. Tarihi Yarımada İstanbul'un Kentleşme Sürecinin, McLuhan'ın Dört Yasa/Tetrad Olarak Bilinen Spiral Düşünce Yapısında Düzenleniş (Kişisel Arşiv).

Tarihi yarımada'nın ortaya çıkışı	Neolitik çağ MÖ.6500	Megaralı Byzas Bizantion MÖ. 660	Konstantinopolis 324	Osmanlı 15. 16. 17. yy	Osmanlı 18.yy	Osmanlı 19.yy	Cumhuriyet Dönemi 1923-1950	1950 sonrası
Geliştirme	Hipodrom'un güneyi ilk yerleşim	Septimus Severus'un Akropolis	Constantino ile Roma pagan ayrışması	Külliyeler imarı	Külliyeler ve barok mimarisi	Kışlalar eğitim kültür binaları köprüler tramvay	1933 Elgöztz (A) Lambert, Agache, Prost (F) Y.D.İ.P	Göç ve Şehirleşme hızla artmış
Eskime	Megaralı Kalkedon'u MÖ.8.yy ticari ile kolonize ediyor	Ayasofya Tetrastio (agora)	Constantino kentin 6 km²'lik sınırları belirler	Külliyeler çevresi gelişen yerleşim	Yaya ulaşımı faytona padişah binior.	Sanayi devrimini etkisi arazi kullanım	1939-1948 Lütüf Kırdar (Beld. Baş) Prost'un planı	Gece kondu sanayi dönemi arsa ihtiyacı ev ve taşıt artışı trafik sorunu
Geri alma	İstanbul çevresine yayılıyor	Pagan tanrı ve tanrıça heykeller	Doğulu şehir merkezi yayılım	Doğulu şehir merkezi yayılım	Batıya dönüş	Yoğun mimari kaynaklı yangın, değişen yollar	2. Dün. Sav. Sonrası hızlı büyüme 1148 binanın yıkılma operasyonu	Yol ihtiyacı 1950 1960 Adnan M.
Tersine çevirme	Megaralı Byzas Bizantion MÖ.660	Konstantinopolis 324	Osmanlı 15. 16. 17. yy	Osmanlı 18.yy	Osmanlı 19.yy	Cumhuriyet Dönemi 1923 1950	1950 sonrası	Ulaşım ağı akıllı kent

1923 Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte başkentin Ankara'ya taşınması İstanbul için önemli bir kırılma noktasıdır. Tarihi Yarımada da 1923-1950 Cumhuriyet dönemin başından bugüne yön veren imar faaliyetleri yürütülmüştür. 1933 yılında Atatürk'ün isteğiyle İstanbul Belediyesi; Almanya'dan Herman Elgötz, Fransa'dan Jack H. Lambert ve Alfred Agache'yi İstanbul'a davet edilmiştir. Yapılan çalışmalardan Elgötz'ün projesi kabul edilmiştir. Ancak Ergötz'ün projesindeki önerilerin pek çoğu o dönemde değil gelecek dönemde uygulanmıştır. Ergötz'ün planını benimseyen bir dizi kural İstanbul'un şekillenmesine yön veren ilk bilimsel projelerdir, (Döker, 2012, s. 174, 175; Ölmez, 2021, s. 7, 8).

1935 yılında Dr. Martin Wagner, hazırlamış olduğu raporunda; tarımsal toprakların korunmasının gerekliliğini belirtmiş, çevresel analizlerin gerekliliğini anlatmıştır. Ancak çevreci, topografya ve doğal kaynaklara duyarlı bu yaklaşım beklentilerin altında kalmış ve yönetim tarafından kabul edilmemiştir (Ölmez, 2021, s. 8).

Wagner'ın İstanbul için hazırladığı rapordaki en önemli nokta sanayinin kent dışında geliştirilmesi. Aksine 1937'de uygulamaya konan Prost'un planı ile Haliç'teki sanayi faaliyetleri gelişmeye devam etmiştir (Döker, 2012, s. 32).

Wagner'ın planı uygulansaydı, nasıl bir İstanbul olurdu? Ayrı bir araştırma yazısının konusu olabilir.

1936 yılında Prof. Henri Prost İstanbul'a davet edilmiştir. Ve 1951 yılına kadar sürecektir çalışmalar başlamıştır. Planda bugün de geçerliliğini koruyan Boğaz'ın ve tarihi dokunun korunması ve yeni yolların yapımı, tarihi eserlerin restorasyonu, nitelikli mimari vb. bulunmaktadır. Ancak Prost'un sanayi arazisi ve kentsel gelişim planlamasında önemli hataları vardı (Ölmez, 2021, s. 8). Prost'un planı büyüyen bir şehir planı değildi. 2. Dünya Savaşından sonra İstanbul nüfusu hızla artmıştır. Lütfü Kırdar'ın belediye başkanı olduğu 1938-1949 yılları arasında meydan ve yol genişletmeleri nedeniyle 1148 binanın yıkımı gerçekleştirilmiştir (Tekeli, 2013, s. 88).

Tarihi Yarımada da 1950 sonrası gerçekleşen yoğun göç; gecekondu yapılaşması, sanayileşme için arsa talebi, taşıt artışından kaynaklı trafik sorunlarını da beraberinde getirmiştir.

1950-1960 yılları arası Adnan Menderes'in imar faaliyetlerinde yolları genişleterek trafiği azaltmak, cami ve büyük meydanlar inşa etmek vardır (Ölmez, 2021, s. 10).

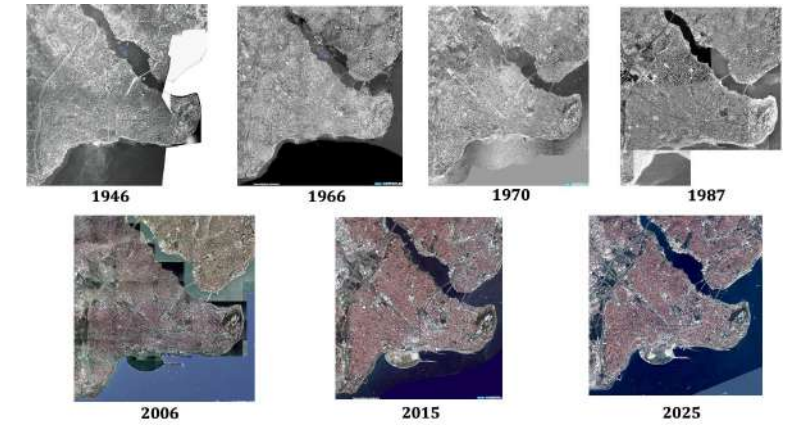
Yukarda oluşturulan Tablo 2 de; "Yol ihtiyacı 1950-1960 Adnan M." kronolojik bilgisi günümüzün mobese kameraları ile akıllı kent sistemlerine bağlanmıştır. Araştırma yazısının bundan sonraki bölümünde dört yasa tablosundan dijital "entropi nicel değer" tablosuna geçeceğiz. Tarihi Yarımada'nın günümüze uzanan analizi 1946-2025 tarih ve aralığında ki uydu fotoğrafları entropi nicel değerleri üzerinden devam edecektir.

3.3. Tarihi yarımada uydu fotoğrafları üzerinde görüntü işleme

Görüntü işlemede entropi değerleri bir görüntüdeki bilgi içeriğinin ölçüsüdür. İstanbul

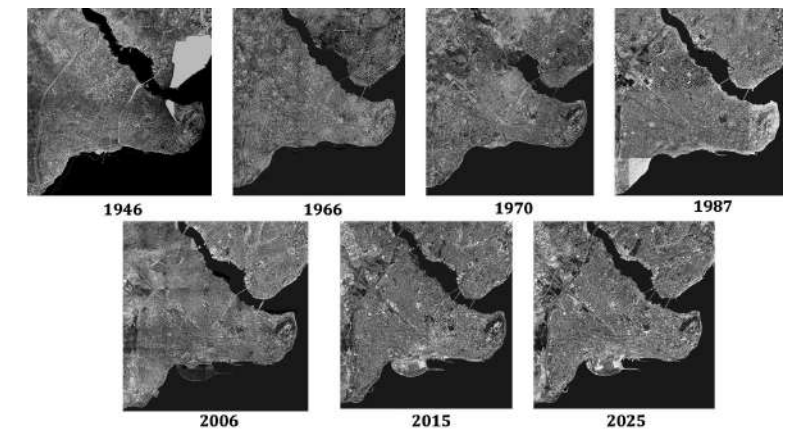
tarihi yarımada'dan alınan kadrallardaki (uydu fotoğrafları) yapısal değişimler, kronolojik farkı açığa çıkarır. Şekil olarak belirlenenler; kültürel miras olarak tanımlanan ve işaretlenen bölgelerdir. Çalışmanın bulguları, dijital görüntü entropi nicel değerlerinin "zemin" algımızı nasıl etkilediğini göstermektedir. Geçmişten bugüne tarihlenen uydu fotoğraflarının entropi nicel değerlerindeki değişimler ile kültürel mirasta meydana gelen değişimler, farklı kültürel ve ekonomik etkileri açığa çıkarmaktadır.

3.3.1. Tarihi yarımada uydu fotoğrafları



Görsel 2. Tarihi Yarımada 1946, 1966, 1970, 1987, 2006, 2015, 2025 Tarihli Uydu Fotoğrafı (İBB. Şehir Haritası).

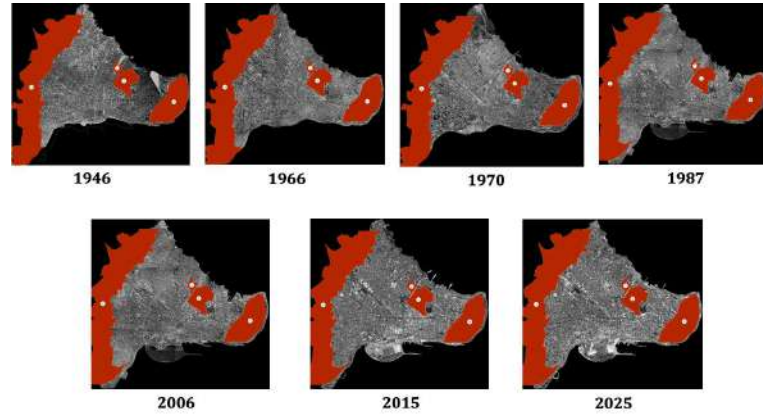
Görsel 2 de 1946, 1966, 1970, 1987, 2006, 2015, 2025 tarihli 7 adet Tarihi Yarımada İstanbul uydu fotoğrafları; Büyükşehir Belediyesi, Şehir Haritaları "Altılık" Katmanının içindeki "Arşiv" Katmanından indirilmiştir.



Görsel 3. 1946, 1966, 1970, 1987, 2006, 2015, 2025 Tarihli, Histogram Tekniğine Uygun, Görüntü İşleme Aşaması Gerçekleştirilmiş Tarihi Yarımada Uydu Fotoğrafları (Kişisel Arşiv).

Görsel 3 de ki 7 adet kronolojik uydu fotoğrafı; siyah, beyaz, gri değerlerde aynı kadralları

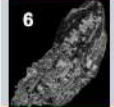
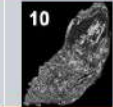
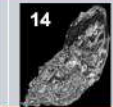
ve ölçeğe getirilmiştir. Bu teknik görüntü işleme aşamasından sonra Görsel 4 de Tarihi Yarımada Kültürel Miras bölgeleri kırmızı alan olarak işaretlenmiştir.



Görsel 4. 1946, 1966, 1970, 1987, 2006, 2015, 2025 Tarihli İşlenmiş Uydu Fotoğrafları Üzerinde Belirtilen Dünya Miras Alanları (Kent Rehberi, Dünya Miras Alanı Katmanı), (Kişisel Arşiv).

Kültürel Miras bölgelerinden biri olan Ayasofya ve çevresinin 7 adet kronolojik uydu fotoğrafı siyah, beyaz, gri değerlerde aynı kadraj ve ölçeğe getirilerek Tablo 3 de kronolojik sıralamayla yerleştirilmiştir. Matlab da kod yazılarak entropi değerleri bulunmuştur. Tablo 3, yıllarına göre Tarihi Yarımada ve Ayasofya'nın (Ayasofya ve çevresi) işlenen uydu fotoğraflarının altına entropi değerleri yazılarak düzenlenmiştir. Bir sonraki bölümde analiz için pratik bir kullanım sağlayacaktır. Dört yasa tablosu ve kronolojik entropi nicel değer tablosu bize analitik olarak farklı bir sentez yöntemi sunmaktadır. Bu yöntemle biz belirlediğimiz tarih aralıklarını sayısal değerlerle karşılaştırabiliriz. Bu çalışmada oluşturulan model 1946-2025 yılları ve aralıktadır. Bu tarihlerde tarihi yarımada arazi kullanımı değiştikçe yerleşim, yollar, ticaret alanları vb. Değişmiştir. Sanayi devriminden sonra kırsal alandan kentlere göçlerin artışı ile ortaya çıkan hızlı ve kontrolsüz kentleşmeyle birlikte özel taşıt sahiplerinin sayısı da artmıştır. Bu artış tarihi kent merkezlerinde yoğunluğu da beraberinde getirmiş, taşıt için ayrılan yollar genişletilirken yaya yolları daralmıştır. Artan trafik yoğunluğunun sebep olduğu gürültü ve hava kirliliği tarihi kent merkezlerinin dokusunu olumsuz etkilemiştir.

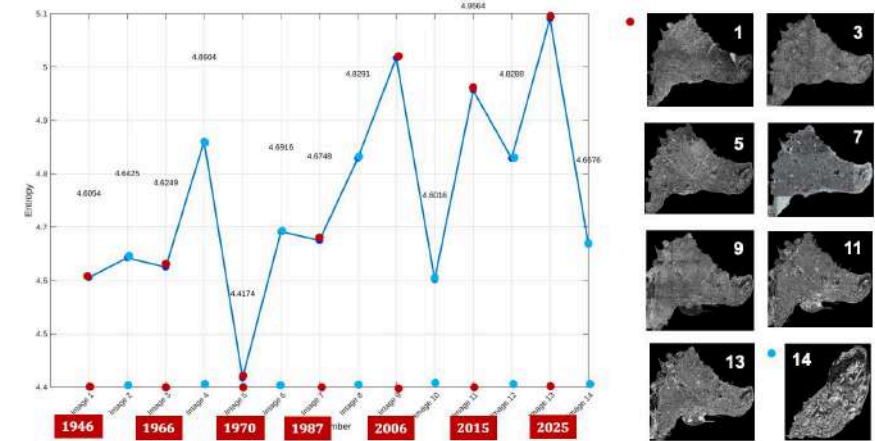
Tablo 3. Tarihi Yarımada / Ayasofya ve Çevresinin Kronolojik Entropi Nicel Değerleri (Kişisel Arşiv).

1946	1966	1970	1987	2006	2015	2025
						
4.6054	4.6249	4.4174	4.6748	5.0171	4.9564	5.0902
						
4.6425	4.8604	4.6916	4.8291	4.6016	4.8288	4.6676

3.4. Dört Yasa Tablosu ve Entropi Değer Grafiği Düzenğinde Önerilen Sentez Yöntemi

Bu inceleme yazımızda kentsel yayılma “Kültürel Miras” etrafında nasıl şekillenmiş? Bu şekillenme sürecinde Kültürel Miras olarak tanımlanan ve görüntü işleme aşamasında kırmızı bölgeler olarak işaretlenenlerden biri olan Ayasofya ve çevresi ne derece korunmuş? Sorularına cevap aradık.

McLuhan'ın dört yasa tablosundan yola çıkarak oluşturulan tablo, Tarihi Yarımada'nın ortaya çıkış tarihi M.Ö.6500 Neolitik Çağ'dan başlamaktadır. McLuhan'ın dört yasa tablosunda “dört etken” sarmal düşünce modellerini oluşturur. Bunlar sırasıyla geliştirme, eskime, geri alma, tersine çevirmedir. McLuhan spiral düşünce modeli olarak sunduğu bu düzenek için “dikiz aynası” metaforunu kullanmıştır. McLuhan geleceği öngörebilmek için geçmiş anılamının gerekli olduğunu savunuyordu. Bu araştırma yazımızda 1946-2025 tarih ve aralığındaki uydu fotoğrafları, günümüzün çevre sorunlarını anlamamızda entropi nicel değerleri ile bize rehberlik ediyor. Entropi değerleri yıllar arasındaki farkı görmemizi sağlıyor. Görsel 5 de gördüğümüz grafik; Tarihi Yarımada ile Ayasofya ve çevresinin yıllara göre entropi nicel değerlerinin patternidir.



Görsel 5. Tarihi Yarımada / Ayasofya ve Çevresi Kronolojik Entropi Nicel Değer Grafiği (Kişisel Arşiv).

Bu aşamada Tablo 3 ve Görsel 5'teki grafik ile 1946-2025 tarih ve arasındaki farkı açığa çıkarabiliriz. Çakışan ve geçmiş tarihlerde neler olduğunu anlamak için dört yasa tablomuzu da devreye sokabiliriz. İncelememizin eyleyenlerini netleştirerek problemin ana kaynağına doğru açılan yarıktan derinlere doğru ilerleyebiliriz.

Katman katman İstanbul tarihi adanın problemlerine nasıl çözüm getirebiliriz? Nasıl gerçeği açığa çıkarabiliriz? Nasıl önlemler alabiliriz? in zeminini hazırlayabiliriz.

Görsel 5 de kronolojik genel ve yakın kadrajların entropi değer grafiğini görmekteyiz. Grafikte kırmızı ile işaretlenen image 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 Tarihi Yarımada'nın genel görüntüsünün entropi değer dağılımıdır.

Bu grafiğe göre 1946 yılında 4.6054 entropi değerinde olan Tarihi Yarımada, 1966'da da 4.6 ile 4.7 aralığındadır. 1970'de ise 4.4'e yaklaşan bir düşüşe geçtiğini görmekteyiz. 1987'de bu düşüşün tekrar 4.6 ile 4.7 aralığına yükseldiğini, 1987-2006 aralığında ise bu değer 5'i geçmiş olduğunu görüyoruz. 2015'te 5 ile 4.9 aralığına düşmüş, 2025'te ise yaklaşık 5.1 e yükselmiştir (grafiki incelerken yıllara göre entropi nicel değerlerini Tablo 3 den de kontrol edebiliriz).

Bu genele yansıyan entropi artışının temelinde yatan pek çok sebep vardır. Ancak en önemli sebebin kente doğru gerçekleşen yoğun göç olduğunu biliyoruz.

Şimdi de yakın kadraj Ayasofya tarihi ada bölgesinin entropi değerlerine bakarak Ayasofya Kültürel Mirasın ne denli korunduğunu kontrol edelim.

Yıllara göre entropi değer grafiğinde mavi noktalar Ayasofya Kütür Mirası ve yakın çevresinin entropi değerlerini göstermektedir. 1946 yılında 4.6 ile 4.7 aralığındaki entropi değeri 2025 yılında da aynı aralıktadır. Bu 1946'daki dokunun korunduğunun göstergesidir. 1966, 1987 ve 2015'te entropi değerleri 4.8, 4.9 aralığına yükselmiştir. Bu da şunu gösterir ki bu tarihlerde Ayasofya ve çevresinde yol, yapım, onarım ve mimari düzenlemeleri gerektirecek yapısal değişiklikler olmuştur. Farkı açığa çıkaran bu yöntem kültür mirasının korunması için uzaktan algılama yöntemleriyle önerilen bir metottur.

Sonuç olarak tarihi adanın genelinde yıllara göre entropi değeri 4.6054'ten 4.9565 e yükselirken (fark=3511), Ayasofya ve yakın çevresinde 4.6 ile 4.7 aralığında sabitlenmiştir. Bu Kültür Mirasımıza gösterdiğimiz önemin bir göstergesidir. Ancak bu veriler yollar ve çevre düzeni için dikkate alınmalıdır. Makroskobik ölçekte her şey yolunda görünse de restorasyon, çevresel erozyon, sosyal kullanım alanları gibi tarihi dokunun korunmasında etken kültür ve çevre faktörleri konuyu mikroskobik ölçekte ele almayı gerektirir.

4. Sonuç

McLuhan'ın dört yasa tablosu ve 1946-2025 tarih ve aralığındaki uydu fotoğrafları entropi nicel değerleri ile oluşturulan düzenekte; Tarihi Yarımada'nın entropi değerleri 1946, 1987 tarihlerinde 4.6, 4.7 entropi değerlerindeyken 2006 ve 2025 de 5, 5.1 aralığına yükselmiştir.

Dört bölgeye ayrılmış kültür mirasının işaretlendiği Tarihi Yarımada da Ayasofya ve çevresini entropi nicel değerleriyle mercek altına alığımızda; 1966, 1987, 2015 tarihlerinde 4.8, 4.9 aralığına yükselmiş olsa da 2025 de 1946 tarihindeki 4.6, 4.7 aralığına geri dönmüştür. Bu bize Tarihi Yarımada da Ayasofya ve çevresinin korunduğunun gösterir.

Bu inceleme yazısında McLuhan'ın dört yasası ile uydu fotoğraflarının entropi nicel değerlerinin nasıl birlikte devreye sokulacağı örneklenerek, kültürel mirasımızın dijital platformda korunabileceği pratik bir yöntem önerilmiştir.

Görüntü işlemede entropi; bir görüntüdeki bilgi içeriğinin ölçüsü olarak, görüntünün "zemin"ini temsil etmektedir. Bu model McLuhan'ın zemin X şekil ilişkisine matematiksel

bir yaklaşımdır. McLuhan gerçeği bulup çıkarmak için zemini işaret etmiştir. Zeminde olup bitenlere bakmamızı önermiştir. Entropi değerleri kronolojik akışta zemini temsil eder. Gerçeği bulup çıkarma yolculuğumuzda siyah, beyaz fotoğraflardan histogram tekniği ile elde ettiğimiz entropi değerleri bize nicel farkı göstererek rehberlik etmektedir.

Sonuç olarak; kültürel mirasın dijitalleştirilmesi sürecinde, McLuhan'ın dört yasası ile görüntü işlemeyöntemlerinin entegrasyonu, kültürel mirasın algılanması ve yorumlanması için yeni bir perspektif sunmaktadır. Öneri olarak, kültürel miras projelerinde, dijital görüntülerin "şekil" ve "zemin" özelliklerinin dikkatlice değerlendirilmesi için entropi nicel değerlerinin bir araç olarak kullanılması ve bu analizlerin McLuhan'ın kuramsal çerçevesiyle yorumlanması önerilmektedir.

Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışma; Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Bilimi Doktora Programında Tik 5 aşamasında olduğum, entropi kavramı ile çevresel sorunları yeryüzü sanatçıları perspektifinden araştırdığım, doktora tezindeki inceleme metodu ile hazırlanmıştır. Çalışmada, ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur. Çalışmada Etik Kurul izni gerekmemiştir.

KAYNAKÇA

Akça, S. (2017). Kültürel Miras Yönetimi; İstanbul Tarihi Yarımada Örneği Değerlendirme ve Öneriler. İdealkent, 8 (22), 577-596. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/idealkent/issue/36612/416694>

Döker, M. F. (2012). İstanbul Kentsel Büyüme Sürecinin Belirlenmesi, İzlenmesi ve Modellenmesi (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi. <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/178550>

Gonzalez, R. C. ve Woods R.E. (2018). Digital Image Processing. Pearson Education Limited. <https://www.cl72.org/090imagePLib/books/Gonzales,Woods-Digital.Image.Processing.4th.Edition.pdf>

Hamamcioğlu, C. ve Yenen, Z. (2009). İstanbul Tarihi Yarımada'da Ulaşım Ağı ve Kentsel Hizmet Alanlarının Yer Seçimi Etkileşimi. Megaron, 4(3), 175-190. https://jag.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON_4_3_175_190.pdf

İstanbul Tarihi Alanları Alan Başkanlığı, (2018). İstanbul Tarihi Yarımada Yönetim Planı. <http://www.alanbaskanligi.gov.tr/tya/samples/magazine/slider.html>

Kubat, A. S. (2018). İstanbul Tarihi Yarımada: Morfogenetik Yapısı ve Değişim Süreci. Türkiye Kentsel Morfoloji Ağı, (II. Kentsel Morfoloji Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İstanbul), 17–33. <https://tnum.org.tr/index.php/tnum/article/view/63>

Logan, R. K. ve Oldenhof-Pruska, I. (2022). A Topology of Mind_ Spiral Thought Patterns. Springer.

Ölmez, M. (2021). İstanbul Tarihi Yarımada Bölgesi'nin Geçmişten Günümüze Tarihi Alanları ve Ekonomisi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi. <https://openaccess.izu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12436/4586>

Tekeli, İ. (2013). İstanbul'un Planlamasının ve Gelişmesinin Öyküsü. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Unesco Dünya Miras Listesi ve İstanbul. İstanbul İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü: <https://istanbul.ktb.gov.tr/TR-276200/unesco-dunya-miras-listesi-ve-istanbul.html#:~:text=İstanbul%2C%201985%20tarihinde%20UNESCO%20Dünya,4%20bölge%20olarak%20dahil%20edilmiştir.adresinden alındı>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Tarihi Yarımada / Erişim Tarihi:17/05/2025
<https://tr.wikiloc.com/gezi-yuruyus-rotalari/tarihi-yarimada-konstantinople-46083369>

Görsel 2: Tarihi Yarımada 1946, 1966, 1970, 1987, 2006, 2015, 2025 Tarihli Uydu Fotoğrafı/ İBB. Şehir Haritası/Altlık Haritalar/Arşiv/Tarihi Yarımada/Erişim Tarihi: 17/05/2025 <https://sehirharitasiapi.ibb.gov.tr>

Görsel 3: 1946, 1966, 1970, 1987, 2006, 2015, 2025 Tarihli, Histogram Tekniğine Uygun, Görüntü İşleme Aşaması Gerçekleştirilmiş Tarihi Yarımada Uydu Fotografları (Kişisel Arşiv)

Görsel 4: Kent Rehberi. Fatih Belediyesi/ Dünya Miras Alanı/ (Kişisel Arşiv) <https://kentrehberi.fatih.bel.tr/webgis>

Görsel 5: Tarihi Yarımada / Ayasofya ve Çevresi Kronolojik Entropi Nicel Değer Grafiği (Kişisel Arşiv)

Tablo Kaynakçası

Tablo 1: McLuhan'ın Dört Yasa/Tetrad Olarak Bilinen Spiral Strüktürde Medya Yasaları (Kişisel Arşiv)

Tablo 2: Tarihi Yarımada İstanbul'un Kentleşme Sürecinin, McLuhan'ın Dört Yasa/Tetrad Olarak Bilinen Spiral Düşünce Yapısında Düzenlenişi (Kişisel Arşiv)

Tablo 3: Tarihi Yarımada / Ayasofya ve Çevresinin Kronolojik Entropi Nicel Değerleri (Kişisel Arşiv)

BELLEK VE DUYUSAL İZLER: AYVALIK RAHMI M. KOÇ MÜZESİ

MEMORY AND SENSORY TRACES: AYVALIK RAHMI M. KOÇ MUSEUM

Yağmur Söker, Yüksek İç Mimar

İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Sanat Tarihi Tezli Yüksek Lisans Programı

e-mail: soker.yagmur@hotmail.com

ORCID ID: 0009-0001-7756-036X

Sennur Hilmioğlu, Doktor Öğretim Üyesi

Medipol Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

e-mail: sennurhilmioğlu@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8162-3407

ÖZET

Çalışma, Ayvalık'ta yer alan ve 19. yüzyılda zeytinyağı üretimi amacıyla kurulan Ertemler Zeytin Fabrikası'nın, Ayvalık Rahmi M. Koç Müzesi'ne dönüştürülmesi sürecini inceleyerek, endüstriyel mirasın korunması ve yeniden işlevlendirilmesi bağlamında duyusal tasarımın kültürel bellek aktarımındaki rolünü araştırmaktadır. Edremit Körfezi bölgesinde gelişen zeytinyağı üretimi, Ayvalık'ın sosyoekonomik yapısını şekillendirmiş; bu durum, bölgenin endüstriyel peyzajının oluşumuna ve 2017 yılında UNESCO Dünya Mirası Geçici Listesi'ne alınmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda Ertemler Zeytin Fabrikası, yalnızca bir üretim alanı değil; aynı zamanda işçilerin emeğini, yerel kimliği ve tarihsel belleği barındıran önemli bir endüstriyel miras yapısıdır. Endüstri yapılarının müze gibi yeni işlevlerle yeniden kullanılması sürecinde, duylara hitap eden mekânsal tasarım kararlarının kültürel mirasın aktarımına nasıl katkı sağladığı araştırılmaktadır. Bu kapsamda araştırmanın amacı, Ayvalık Rahmi M. Koç Müzesi örneği üzerinden, tarihî bir yapının hem fiziksel hem de deneyimsel boyutlarda nasıl yeniden kurgulandığını incelemek; duyusal izlerin bellek oluşumuna etkisini değerlendirmektir. Araştırma, nitel yöntemle gerçekleştirilmekte; mekân yerinde gözlemlenmekte, fotoğraflanmakta ve mekânsal öğeler detaylı biçimde analiz edilmektedir. Endüstriyel miras, kültürel bellek ve duylar aracılığıyla deneyimleme kavramları temel alınmaktadır. Görsel, işitsel, kokusal ve dokunsal öğelerin restorasyon sürecinde nasıl kullanıldığı; bu unsurların mekânın belleksel değerini nasıl dönüştürdüğü araştırılmaktadır. Çalışma, Ayvalık Rahmi M. Koç Müzesi'nin duyusal tasarımı üzerinden, tarihsel bir yapının sadece korunarak değil; aynı zamanda deneyimlenerek yeniden yorumlanabileceğini ortaya koymakta; endüstriyel mirasın çağdaş kullanıcıyla buluşmasında duyların rolünü vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bellek, Duylar, Miras, Ayvalık, Müze

ABSTRACT

This study examines the transformation of the Ertemler Olive Oil Factory, established in the 19th century in Ayvalık for olive oil production, into the Ayvalık Rahmi M. Koç Museum. It explores the role of sensory design in the transmission of cultural memory within the context of preserving and repurposing industrial heritage. The development of olive oil production in the Edremit Gulf region has significantly shaped the socio-economic structure of Ayvalık, contributing to the formation of its industrial landscape and leading to its inclusion in the UNESCO World Heritage Tentative List in 2017. In this context, the Ertemler Olive Oil Factory represents not only a site of production but also a significant industrial heritage structure embodying labor, local identity, and historical memory. The study focuses on how spatial design decisions that engage the senses contribute to the transmission of cultural heritage during the adaptive reuse of industrial buildings as museums. The aim of the research is to examine how a historic structure is reimagined both physically and experientially through the case of the Ayvalık Rahmi M. Koç Museum and to evaluate the impact of sensory traces on memory formation. The study employs a qualitative methodology, involving on-site observation, photography, and detailed analysis of spatial elements. It is grounded in the concepts of industrial heritage, cultural memory, and sensory experience. The research investigates how visual, auditory, olfactory, and tactile elements are utilized during the restoration process and how these components transform the memorial value of the space. Ultimately, the study reveals that through sensory design, a historical building can be reinterpreted not only by preserving it but also by enabling it to be experienced, emphasizing the role of the senses in connecting industrial heritage with contemporary users.

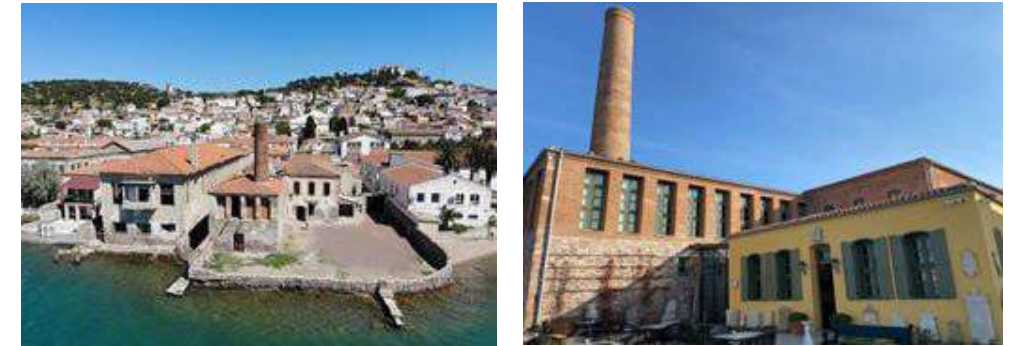
Keywords: Memory, Senses, Heritage, Ayvalık, Museum

1. Giriş

Endüstriyel miras alanlarının veya yapılarının korunması ve yeniden kullanılması, tarihi endüstriyel kimliğin kent belleğine kazandırılması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından önemlidir. Endüstriyel miras yapıları işlevlerini çoğunlukla hızlı teknolojik gelişmeler nedeniyle kaybederler. Endüstriyel miras olarak tanımlanan ve terk edilmiş bu alanların veya yapıların yeni bir işlevle ikinci bir hayat bularak günümüze adaptasyonu, endüstriyel mirasın korunmasında ve sürdürülebilirliğin sağlanmasında önemli bir yaklaşımdır (Yıldız, 2017). Endüstri mirasının değeri elle tutulup görülebilen nesnelerden daha öte koruması daha zor ve karmaşık bir kültürel miras içerir. Endüstri devriminin, teknolojik gelişmenin yanı sıra bireyin günlük rutininde, toplumsal bakışta ve kentli yaşamında birçok köklü değişim yaratmış olması, endüstri mirasının tanımlanmasına ve değerinin anlaşılmasına, ekonomik, toplumsal ve teknolojik çok ölçekli ve etkenli karmaşık bir bakış açısı getirmiştir. Endüstri devrimine konu bu anıtların günümüzde yaşatılması kentlerin kimlikleri, kültürel birikimleri, gelişmeleri ve kolektif hafızaları için oldukça önemlidir (Güngör ve Gökçen, 2022).

Ayvalık, tarihsel olarak zeytin ve zeytinyağı üretiminin merkezlerinden biri olarak, ekonomik yapısını endüstriye dayandırmış bir yerleşim alanıdır. Zamanla üretim teknolojilerindeki hızlı değişimler, iş gücü yapısındaki dönüşümler ve kentsel ihtiyaçların evrilmesi, bu endüstriye ait yapıları işlevsiz hale getirmiş ve büyük ölçüde terk edilmesine yol açmaktadır. Buna ilaveten, ekonomik odaklı yeniden kullanım projeleri, çoğu zaman kötü koşullarda gerçekleştirilerek, kentin endüstriyel kimliğine zarar vermektedir. Bu nedenle, Ayvalık'ın kentsel kimliğini koruyarak ve geçmişin mimari özelliklerini, üretim süreçlerini yansıtan bu yapıları yeniden ele almak ve değerlendirmek önem taşımaktadır. Bu bağlamda Ayvalık Rahmi M. Koç Müzesinin, endüstriyel miras bağlamındaki rolü ve duyusal belleğin mekânda nasıl yaşatıldığı incelenmektedir. Yerinde gerçekleştirilen fotoğraf çekimleriyle mekânın fiziksel ve duyusal unsurları belgelenmekte; ayrıca konuya dair arşiv ve kaynak taraması yapılarak yapının tarihî ve kültürel bağlamı araştırılmaktadır. Toplanan görsel ve yazılı verilerle, bellek ve duyusal izlerin mekânsal deneyimdeki yeri analiz edilmektedir.

1.1. Ertemler Zeytin Yağı Fabrikası (Ayvalık Rahmi M. Koç Müzesi): Tarihsel Süreç ve Yeniden İşlevlendirme



Görsel 1. Restorasyon öncesi (a) (Yıldız, G.,2017) ve Restorasyon Sonrası Görünüş (b) (Kişisel Arşiv: Söker, Y)

Ertem Zeytinyağı Fabrikası, 1910 yılında Anastasyos Yorgolos adlı bir Rum tarafından inşa edilmiştir. Fabrika, mübadele döneminde Emvali Metruka İdaresi'ne devredildikten sonra, bir banka sahibi olan Kahraman Bahadır tarafından satın alınmıştır. Kısa bir süre sonra, Güldenoğul Ailesi fabrikayı satın almıştır. 1952 yılında ise fabrika mülkiyeti Ertem Kardeşler'e geçmiştir. Mehmet ve Hasan Ertem, 1924'te Girit'ten göç ederek nüfus mübadelesi sırasında Ayvalık'a yerleşmişlerdir. Ertem ailesi, zeytin ticaretiyle uğraşan önemli bir ailedir. Mehmet ve Hasan Ertem'in dedesi Bilalzade Abdullah, Girit'te zeytin, zeytinyağı, tahıl ve bakliyat ticaretiyle tanınan bir isimdir. Hasan Ertem'in 1974'teki ölümünden sonra, Abdullah ve A. Servet Ertem fabrikayı 2000 yılına kadar işletmişlerdir (Efe ve diğ., 2013).

Ayvalık'ın endüstriyel mirası içerisinde önemli bir yeri olan zeytinyağı fabrikaları, orta avlulu ve avlusuz olarak ikiye ayrılmaktadır. Müze binasına dönüştürülen bu tarihi fabrika binası da, 19. yüzyılda kente inşa edilmiş avlusuz tipteki fabrikaların mimari özelliklerini yansıtan bir örnektir. Fabrika binası, ızgara sistemli yapı adaları ve bir doku içinde yer alan, birbirini dik kesen sokaklarla çevrilidir. Bu özelliği ile her bina kütesine dört cepheden de

ulaşılabilmektedir. Yağhane ve sabunhane olmak üzere iki bölümden oluşan fabrika, kâgir duvarlar içine ahşap döşeme kirişler yerleştirilerek inşa edilmiştir (Rahmi M. Koç Müzesi, 2022).

Yapıdaki izler ve arşiv taramaları sonucunda, fabrikanın üç dönem geçirdiği anlaşılmaktadır. Yapının 19. yüzyılın sonunu kapsayan ilk döneminde, üretim sürecinde buhar gücünden faydalandığı bilgisine ulaşılmaktadır. 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başını kapsayan ikinci dönemde, taş baskıdan çıkan yağın ve suyun kanallar aracılığıyla toplandığı polima adı verilen dinlendirme havuzlarının eklendiği bilinmektedir. 1920'lerin sonrasını kapsayan üçüncü dönemde, artan üretim ve talep ile fabrikanın sabunhane kısmına üst kat eklenmesi ise en belirgin değişimlerdendir. Bununla birlikte mülk sahiplerinin yaşaması için inşa edilmiş olan köşkün de aynı dönemde yıkıldığı bilgisine ulaşılmaktadır (Rahmi M. Koç Müzesi, 2022).

RMK Koç Vakfı tarafından satın alınarak müze işleviyle yeniden değerlendirilen yapı, 2023 yılında EMR Mimarlık tarafından restorasyon sürecine alınmaktadır. Arşiv taramaları ve kazı çalışmaları sonucunda yapının gelişim süreci üç döneme ayrılarak; buhar kazanları, çark sistemleri gibi endüstriyel unsurlar restore edilerek yeniden kullanıma dahil edilmektedir. Restorasyon, yapının özgün kimliğini korurken, yeni strüktürel sistemler ve sergi alanlarıyla işlevselliği artıracak şekilde tasarlanmaktadır. Tarihi köşk birimi arşiv fotoğraflarına dayanarak sergi amaçlı yeniden inşa edilmektedir. Böylece yapı, hem geçmiş izlerini görünür kılan hem de çağdaş kullanım senaryolarına yanıt verebilen bir müze olarak 2024 yılında kente kazandırılmaktadır. Yeniden işlevlendirilen yapının koleksiyonunda teneke oyuncaklardan, buharlı makinelere, zaman ölçüm aletlerinden, minyatürlere kadar geniş bir sergi sunulmaktadır. Bunun yanı sıra Turgut Tokuş koleksiyonuna da ev sahipliği yapmaktadır.

2. Bulgular

2.1. Bellek ve Duyusal İzler



Görsel 2. Mekânın Duyum Aşaması (Özak, N. Ö., 2008)

Görme en baskın duyuyu oluşturmakta ancak algılama sürecinde işitme, ısı veya dokunmaya ilişkin boyutlar da göz ardı edilememektedir. Algılamada bu duyular %60 görsel, %20 işitsel, %20 kokusal ve %10 dokunarak algılama olarak dağılım göstermektedir (Hall, 1968). Bellek, toplumsal bir varlık olan insanoğlunun geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir köprü oluşturarak kimlik kazanmasında etkili olmaktadır. Psikoloji, tarih, sosyoloji, mimarlık gibi çeşitli disiplinlerde yaygın olarak kullanılan bellek kavramı, TDK (2022)'da yaşayanları,

öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin olarak tanımlanmaktadır. Bellek süreci üç aşamadan oluşmaktadır. Geçmişte yaşanan deneyimlerin kodlanması, zihinde tutulması (depolanması) ve zihinden geri çağırılmasıdır (Wilson, 2015). Bellekte kodlama sistemi duyuusal deneyimler (dokunma, duyma, görme, koklama, tatma) yoluyla ve yinelenen uyarılar yoluyla kodlama süreci gerçekleşmektedir (Ganiç, 2016). Böylece bellekte kodlanan deneyimler hatırlama olanağı ile bellekten geri çağırılması sağlanmaktadır (Sungur, 2023).



Görsel 3. Restorasyon Öncesi Fabrika Fotoğrafları (Yıldız, G., 2017)



Görsel 4. Görsel Bellek Unsurları Çark Kazanı, Buhar Makinesi, Duvar İzleri ve Baca (Kişisel Arşiv: Söker, Y., 2024)



Görsel 5. Restorasyon Öncesi ve Sonrası Sabun üretiminde kullanılan büyük kazan ve bu kazanı taşıyan yapısal platform ((c) (Yıldız, G., 2017), (d) Kişisel Arşiv: Söker, Y., 2025)

Ertemler Zeytinyağı Fabrikası'nda görsel bellek unsurları olarak; korunan ve onarılan beden duvarları, tarihi baca, yeniden kazandırılan tek silindirik buhar makinesi ve çark kazanları, ahşap ve taş malzeme dokuları, kazılarla ortaya çıkarılan eski köşk

temelleri ve mekânda görünür bırakılan üretim izleri dikkat çekmektedir. Restorasyon sürecinde duvarlardaki malzeme katmanları, aşınma izleri ve geçmiş müdahalelerin okunabilirliğine önem verilmektedir. Yeniden işlevlendirme öncesi bu yapıyı farklı kılan unsur ise, donanımının büyük ölçüde sökülmüş olmasına rağmen, binanın bir parçası olan havuzlar gibi yapısal öğelerin korunarak mekânın üretim geçmişinin hâlâ güçlü bir şekilde okunabilir kılınmış olmasıdır. Zeytinyağı üretim sürecine ait mekânsal kurgu ve mevcut kalıntılar, yapının özgün işlevini ziyaretçiye hissettirecek niteliktedir. Ancak yeniden işlevlendirme sonrasında yapının genel atmosferi modern ve steril bir görünüme kavuşmuş; bu durum, mekânın ham endüstriyel karakterini ve doğal yıpranmışlığını zayıflatarak belleğin aktarımını kısmi bir düzeyde bırakmaktadır. Sonuç olarak yapı, geçmişin görsel izlerini taşımakla birlikte, bu izleri daha çok estetik ve düzenlenmiş bir çerçevede sunmaktadır.

2.3. İşitsel İzler

Ayvalık Rahmi M. Koç Müzesi'nin bulunduğu Ayvalık, kendine özgü ses peyzajı ile güçlü bir işitsel belleğe sahip bir kent dokusu sunmaktadır. Fabrika yapısının geçmişteki üretim süreci düşünüldüğünde, zeytinyağı üretimine ait makine sesleri, işçilerin gündelik uğraşları ve deniz kıyısına yakın konumunun getirdiği dalga ve rüzgar sesleri, yapının işitsel belleğini oluşturan temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Fabrikanın üretim alanları gibi özgün yapısal elemanları, mekânın işleyişine dair görsel ipuçları sağlarken, bu alanlarda geçmişte yankılanan makinelerin ritmik sesleri ve üretim faaliyetlerinin uğultusu da mekânın işitsel belleğinde yer etmektedir. Ancak restorasyon sonrası yapının modern ve steril bir atmosfere kavuşmasıyla birlikte, söz konusu endüstriyel ses izleri de kaybolmuş; mekân günümüzde sessiz, düzenli ve kontrollü bir sergi alanına dönüşmektedir. Buna rağmen Ayvalık'ın genel dokusundan gelen rüzgarın uğultusu, denizin sesi ve ilçeye özgü kuş sesleri gibi çevresel işitsel unsurlar hâlâ mekânın hafızasını kısmen beslemeye devam etmektedir.

2.4. Kokusal İzler

Ayvalık'taki Ertemler Zeytinyağı Fabrikası şu an müze olarak işlevlendirildiği için, fabrikada bir zamanlar hâkim olan zeytinyağı kokusu artık hissedilmemektedir. Restorasyon sonrası müze, geçmişin endüstriyel izlerini görsel olarak sunmakta olsa da, kokusal bellek geçmişin izlerini taşımamaktadır. Bununla birlikte, Ayvalık genelinde hâlâ aktif olan diğer zeytinyağı fabrikaları ve zeytin ağaçlarının varlığı, kokusal izlerin devam etmesini sağlamaktadır. Ayvalık'ın yerel iklimi özellikle deniz kenarındaki nemli ve tuzlu hava zeytinyağı kokusunun kalıcılığını artırarak, bu kokunun farklı noktalarında hâlâ duyulmasına olanak tanımaktadır. Böylece, Ayvalık'taki kokusal izler, alanda ki kültürel kimliği ve geçmişiyle bağlantıyı sürdürerek, kentsel belleğin sürekliliğine katkıda bulunmaktadır.

2.5. Dokunsal İzler

Dokunsal izler, bir mekânın fiziksel temas yoluyla algılanan özelliklerini ifade eder.

Bunlar genellikle yüzey dokuları, malzeme çeşitliliği, ısı farkları, doğal yaşlanma izleri gibi unsurlardır. Ziyaretçinin elleriyle ya da vücuduyla temas edebileceği her tür yüzey bu izler arasında değerlendirilir.

Ayvalık Rahmi M. Koç Müzesi'nde her objeye doğrudan dokunmak mümkün olmasa da, dokunsal izler mekânın malzeme kullanımı, yüzey dokuları ve tarihsel izlerin korunması yoluyla ziyaretçiye aktarılır. Taş duvarların pürüzlü görünümü, eski makinelerin aşınmış yüzeyleri, ahşap detayların sıcak yapısı gibi unsurlar fiziksel temas olmadan da zihinsel bir dokunsallık hissi yaratmaktadır.

3. Sonuç

Ayvalık Rahmi M. Koç Müzesi örneğinde olduğu gibi, endüstriyel miras yapılarını koruma ve yeniden işlevlendirme süreçleri, yalnızca yapısal unsurların korunmasıyla sınırlı kalmamalı, aynı zamanda bu yapıların barındırdığı duyusal ve belleksel değerlerin aktarımında da etkili olmalıdır. Görsel, işitsel, kokusal ve dokunsal bellek izlerinin mekânda sürdürülebilir biçimde varlığını sürdürmesi, kentsel kimliğin ve toplumsal belleğin güçlenmesine katkı sunacaktır.

Yapının restorasyon sürecinde, mimarlık ekibinin titiz bir çalışma yürüttüğü ve kapsamlı araştırmalar doğrultusunda müdahalelerini gerçekleştirdiği görülmektedir. Bununla birlikte, söz konusu yapının endüstriyel kimliğinin, yeniden işlevlendirme sürecinde daha belirgin şekilde vurgulanmasının mümkün olabileceği değerlendirilmektedir. Bu tür bir yaklaşım, yapının geçmişteki üretim kültürüne ve endüstriyel belleğine daha güçlü bir referans oluşturabilmektedir. Öte yandan, yapı müze işleviyle yeniden tanımlanmış ve bu dönüşüm neticesinde farklı bir kültürel kullanım kazanmıştır. Müzenin bir zeytinyağı fabrikası olması, ziyaretçilere üretim sürecini görsel, işitsel, kokusal ve dokunsal unsurlarla deneyimleme olanağı sunan interaktif uygulamalarla güçlendirilebilir. Böylece, mekan sadece bir sergi alanı değil, geçmişin duyusal ve belleksel izlerinin canlı olarak yaşatıldığı bir deneyim alanına dönüşür. Buna ek olarak, benzer projelerde yalnızca fiziksel restorasyonun ötesine geçilerek, yerel halkın ve çevresel aktörlerin de sürece dâhil edilmesi önemli bir husus olarak öne çıkmaktadır. Mahalle sakinlerinin ve çevre topluluklarının sürece katılımı ve onayının sağlanması, projelerin sosyal sürdürülebilirliğini artıracak; mekâna yönelik aidiyet duygusunu pekiştirerek belleğin kolektif bir biçimde yaşatılmasına olanak tanıyacaktır.

Teşekkür ve Bilgi Notu

Ayvalık Rahmi M. Koç Müzesi'nden çalışmamız için gerekli etik kurul izni alınmıştır. Bu süreçte gösterdikleri destek için müzeye teşekkür ederiz.

KAYNAKÇA

Efe, R., Soykan, A., Cürebal, İ., & Sönmez, S. (2013). Edremit yöresi yağhaneleri. İstanbul:

Ana Gıda- Komili.

Ganiç, K. (2016). Kentsel yapıtlar üzerinden bir mekânsal bellek okuması: Atatürk Kültür Merkezi (AKM) (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Güngör, S., & Gökçen, Ş. (2022). Endüstriyel miras alanlarının yeniden işlevlendirilmesi: İzmir yeni kent merkezi özelinde fırsatlar, sorunlar ve öneriler. Eksen Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi, 3(2), 58–71.

Hall, E. T. (1966). The hidden dimension. Garden City, NY: Doubleday.

Rahmi M. Koç Müzesi. (2022). Rahmi M. Koç Müzeleri – İstanbul / Endüstriyel mirasın aynası / Mirror of the Industrial Legacy. Rahmi M. Koç Müzecilik ve Kültür Vakfı Yayınları.

Sungur, M. (2024). Mekân ve bellek: Çocukluk evi [Space and memory: The childhood house]. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 26(4), 1949–1972.

Türk Dil Kurumu. (2022). Türk Dil Kurumu Sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 01.03.2025).

Wilson, C. S. (2015). Anıtkabir'in ötesi - Atatürk'ün mezar mimarisi: Ulusal belleğin inşası ve sürdürülmesi (M. Beşikçi, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Yıldız, G. (2017). A study for the conservation of Ertem Olive-Oil Factory in Ayvalık / Ertem Zeytinyağı Fabrikası'nın korunması üzerine bir çalışma (Yüksek lisans tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü).

Görsel Kaynakçası

Görsel 1.a: Restorasyon öncesi

Yıldız, G. (2017). A study for the conservation of Ertem Olive-Oil Factory in Ayvalık / Ertem Zeytinyağı Fabrikası'nın korunması üzerine bir çalışma [Yüksek lisans tezi (Yayın No. 489511), Orta Doğu Teknik Üniversitesi].

https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=tFlgVHDIPcl3Lbjwp4wo3w&no=0T_MmP9vM0TY6NVzM8MlzQ

Görsel 1.b: Restorasyon Sonrası Görünüş, Kişisel Arşiv: Söker, Y

Görsel 2: Mekânın Duyum Aşaması

Özak, N. Ö. (2008). Bellek ve mimarlık ilişkisi: Kalıcı bellekte mekânsal öğeler. İstanbul. (Erişim tarihi: 01.03.2025).

<https://polen.itu.edu.tr/items/97a2ab96-67f8-4dcf-a770-3269be1eec9b>

Görsel 3: Restorasyon Öncesi Fabrika Fotoğrafları

Yıldız, G. (2017). A study for the conservation of Ertem Olive-Oil Factory in Ayvalık / Ertem Zeytinyağı Fabrikası'nın korunması üzerine bir çalışma [Yüksek lisans tezi (Yayın No. 489511), Orta Doğu Teknik Üniversitesi].

https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=tFlgVHDIPcl3Lbjwp4wo3w&no=0T_MmP9vM0TY6NVzM8MlzQ

Görsel 4: Görsel Bellek Unsurları Çark Kazanı, Buhar Makinesi, Duvar İzleri ve Baca Kişisel Arşiv: Söker, Y., 2024

Görsel 5.c: Restorasyon Öncesi ve Sonrası Sabun üretiminde kullanılan büyük kazan ve bu kazanı taşıyan yapısal platform

Yıldız, G. (2017). A study for the conservation of Ertem Olive-Oil Factory in Ayvalık / Ertem Zeytinyağı Fabrikası'nın korunması üzerine bir çalışma [Yüksek lisans tezi (Yayın No. 489511), Orta Doğu Teknik Üniversitesi].

https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=tFlgVHDIPcl3Lbjwp4wo3w&no=0T_MmP9vM0TY6NVzM8MlzQ

Erişim Tarihi:-

Görsel 5.d: Restorasyon Öncesi ve Sonrası Sabun üretiminde kullanılan büyük kazan ve bu kazanı taşıyan yapısal platform, Kişisel Arşiv: Söker, Y., 2025

SİBERUZAYDA KENTSEL DİNAMİZM: AJAN TABANLI SİMÜLASYON VE ETKİLEŞİMLİ SİSTEMLERLE BELLEĞİN YENİDEN YAPILANDIRILMASI

URBAN DYNAMISM IN CYBERSPACE: RECONSTRUCTING MEMORY WITH AGENT-BASED SIMULATION AND INTERACTIVE SYSTEMS

Gözde Betül Yorulmaz, Yüksek Mimar

e-mail: gozdeyorulmaz.gy@gmail.com, g.yorulmaz2021@gtu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-4631-9207

ÖZET

Kentsel dinamizmi ve belleği, etkileşimli bir ajan tabanlı simülasyon aracılığıyla yeniden yapılandırmayı amaçlayan bu çalışma, karmaşık sistemler ve adaptasyon süreçlerini hesaplamalı yöntemlerle modellemektedir. Kenti yaşayan bir organizma olarak ele alan simülasyon, edimsel ve virtüel unsurların entegrasyonu ile kendiliğinden organize olan otopoetik bir sistem oluşturur. İstanbul'un trafik yoğunluğu verileri ve bireylerin etkileşimlerine dayalı ABM modeli, Arduino sensörleriyle ajan davranışlarını gerçek zamanlı biçimde şekillendirerek kentsel hareketliliği morfolojik olarak simüle etmektedir. Siberuzayda fiziksel ve sanal mekân arasındaki sınırların giderek bulanıklaşmasıyla insan-makine etkileşimi üzerinden yapay bir simbiyoz oluşturulmakta, mekânsal deneyim ve kolektif bellek dinamik bir olgu olarak yeniden şekillendirmektedir. Bu bağlamda, kentsel modellemenin yanı sıra biyolojik uzantılar, bellek ve etkileşim biçimlerinin evrimini inceleyen transdisipliner bir araştırmadır.

Anahtar Sözcükler: Ajan Tabanlı Modelleme, Etkileşim Tasarımı, Kentsel Bellek, Siberuzay, Yapay Simbiyoz.

ABSTRACT

This study aims to reconstruct urban dynamism and memory through an interactive agent-based simulation, modeling complex systems and adaptation processes with computational methods. The simulation, which treats the city as a living organism, creates a self-organizing autopoietic system with the integration of the actual and the virtual actors. Based on Istanbul's traffic density data and individual interactions, the ABM model morphologically simulates urban mobility by shaping agent behaviors in real time with Arduino sensors. With the increasing blurring of boundaries between physical and virtual space in cyberspace, an artificial symbiosis is created through human-machine interaction, reshaping spatial experience and collective memory as a dynamic phenomenon. In this context, it is transdisciplinary research that examines the evolution of biological extensions, memory, and interaction patterns as well as urban modeling.

Keywords: Agent Based Model, Interaction Design, Urban Memory, Cyberspace, Artificial Symbiosis.

1. Giriş

Son yıllarda, dijital teknolojilerin yoğunlaşması ve insan-makine etkileşimlerindeki dramatik evrim, kentsel belleğin geleneksel tanımlarının ötesinde, özerk, kendini yenileyen ve karmaşık geri besleme mekanizmalarıyla şekillenen canlı sistemlere dönüşmesinde belirleyici olmuştur. Pallasmaa'ya göre (2024) mekân, bireylerin deneyimlerinin çok katmanlı bir toplamı olarak varlık bulur ve insanın çevresiyle olan ilişkisini yalnızca görsel bir düzeyde değil, aynı zamanda fiziksel, duyuşsal ve zihinsel düzeyde de anlamlandırmamızı gerektirir. Bu yeni paradigma, kentsel belleğin ve dinamizminin çok katmanlı, esnek ve dijital izlerle dokunmuş yapısını, sadece fiziksel sınırlar içinde değerlendirmenin ötesinde, Lefebvre'in (1991) mekânın toplumsal üretimine dair vurgularıyla, transdisipliner bir araştırma alanı olarak yeniden yorumlamaya olanak tanımaktadır.

Bu dönüşüm, kentsel sistemlerin yalnızca statik yapılardan ibaret olmadığını, aksine bireyler, makineler ve çevresel girdiler arasında kurulan sürekli etkileşimlerle, kendi kendini organize eden bir otopoetik yapıya büründüğünü göstermektedir. Bu bağlamda, Schumacher (2023), siber-kent entegrasyonunun, fiziksel ve dijital alanların birleşiminde kullanıcı etkileşiminin sınırlarını yeniden tanımladığını ve mimarlığın, bu süreçte hem görsel hem de yapısal olarak iletişimi yönlendiren bir araç işlevi gördüğünü vurgulamaktadır. Çalışma, kentsel dinamikler ve belleğin, etkileşimli ajan tabanlı modelleme (ABM) simülasyon yöntemleri ve sibernetik ilkeler aracılığıyla yeniden yorumlanabileceğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

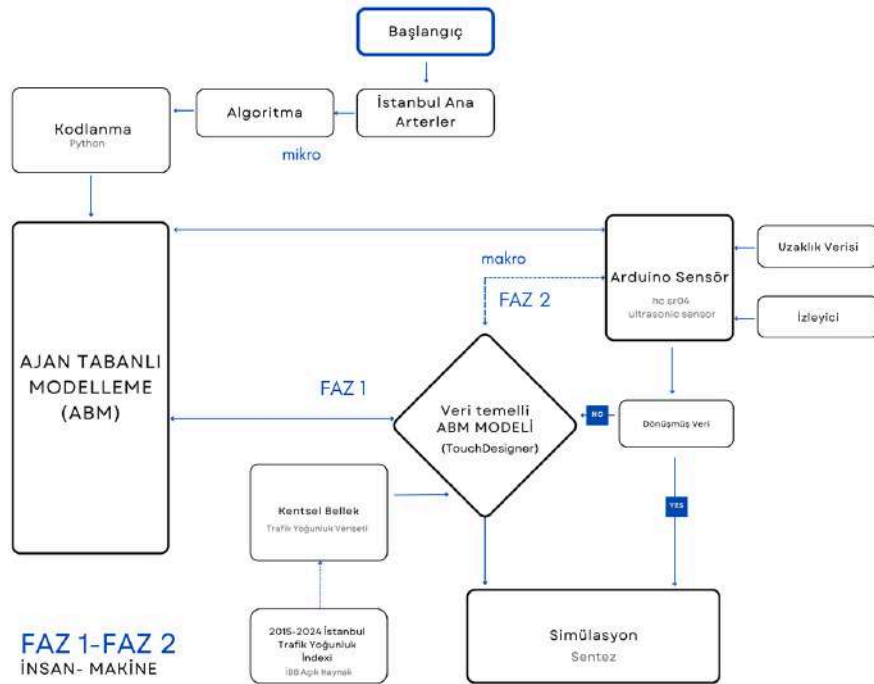
Ajan tabanlı modelleme, bireysel aktörlerin (ajanların) belirli algoritmik kurallar çerçevesinde hareket edip etkileşime girdiği, karmaşık sistemlerin makro düzeydeki davranışlarının mikro etkileşimler üzerinden modellenmesine mümkün kılan duyarlı bir hesaplamalı yöntemdir. İstanbul'un 2015-2024 trafik yoğunluğu verileri, kent arterleri ve Arduino sensörlerinden elde edilen gerçek zamanlı verilerle beslenen bu model, kentsel sirkülasyon ve mekânsal dinamikleri, bireylerin ve makinelerin etkileşimiyle nasıl şekillendiğini açığa çıkarmaktadır. Modelde, her bir etkileşim, stigmerji mekanizması üzerinden, kentsel ağda yeni etkileşimleri tetikleyen izler bırakmakta, böylece kent, yaşayan ve sürekli kendini yenileyen bir organizma formuna bürünmektedir.

Çalışmanın temelleri, karmaşık sistemler teorisi, sibernetik prensipler, morfogenez ve üretken tasarım metodolojilerinden beslenmektedir; kent, gerçek zamanlı etkileşim sistemleri aracılığıyla edimsel ve virtüel bileşenlerin kesişiminde, sınırların geçirgenleştiği bir alan olarak insan-makine birlikteliği ekseninde deneyim boyutları ve yeni mekânsal kavrayışlar üretmektedir. Bu çerçevede, kentsel bellek yalnızca tarihsel ve kültürel bir tortu olarak değil, aynı zamanda dijital veriler, çevresel algılayıcı çıktıları ve etkileşimlerin kesintisiz biyogeribildirim döngüleriyle biçimlenen dinamik ve evrilen bir olgu olarak yeniden ele alınmaktadır. Bu bütüncül yaklaşım, mimarlık, biyoloji, yazılım ve sibernetik disiplinlerinin kesişiminde gelişen kavramsal bir zemin sunmakta; böylece kentsel deneyim ile kolektif belleğin gelecekteki yaratıcı üretim biçimlerine dair yeni düşünme biçimlerinin kapısını açmaktadır (Kolarevic, 2003; Menges & Ahlquist, 2011). Böylece, kent; bireysel deneyimlerin sürekliliği ve toplumsal etkileşimlerin yoğunlaştığı, canlı, adaptif ve sürekli evrilen bir organizma olarak yeniden tanımlanmaktadır.

2. Yöntem

Kentin dinamik yapısını ve kentsel belleği anlamaya yönelik etkileşimli bir simülasyon modeli geliştirmeyi amaçlamaktadır. Bu model, çok katmanlı metodolojik stratejiler kullanarak, nicel trafik verilerinden elde edilen analitik bulguları; insan-makine etkileşimlerine yönelik ajan tabanlı modelleme (ABM) teknikleriyle birleştirerek, karma bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Kent burada yalnızca fiziksel bir mekân değil; bireylerin, makinelerin ve verilerin karşılıklı etkileşimleriyle sürekli yeniden biçimlenen, yaşayan bir sistem olarak ele alınmaktadır (Batty, 2005; Maturana & Varela, 1980).

Karmaşık sistemler teorisi ve hesaplamalı modelleme yöntemlerini bir araya getiren bu model, 2015–2024 yılları arasına ait İstanbul trafik yoğunluk verileri ile bireylerin (ajanların) kent içindeki mikro hareketleri arasındaki dinamik ve simbiyotik ilişkiler araştırılmıştır. Bu doğrultuda kent belleği verileri (ana arterler, trafik düğüm noktaları, yoğunluk verileri) ile etkileşim verileri (Arduino ultrasonik sensör ölçümleri) eşzamanlı olarak entegre edilmiştir (Görsel 1). ABM hem bireylerin mikro düzeydeki kararlarını hem de bu kararların kent düzeyinde nasıl makro etkiler yarattığını simüle etme imkânı sunar (Crooks & Heppenstall, 2011).



Görsel 1. Çalışmanın Akış Diyagramı (Yazar, 2025).

Simülasyon modeli, kentin ana arterlerine ait sirkülasyon izlerini ve ajanların hareket dinamiklerini takip eder. Ajanlar, çevresel parametreler ve ultrasonik sensörlerden alınan gerçek zamanlı mesafe verileri ile etkileşim içinde davranışlarını sürekli yeniden düzenler. Arduino'dan elde edilen bu veriler, birey ile fiziksel çevre arasındaki mesafeyi ölçerek simülasyonun geri besleme döngüsüne doğrudan dahil edilir. Fiziksel yakınlık ya da uzaklık gibi değişkenler, sistemin dinamik yapısında anlık dönüşümlere yol açarak insan-

makine birlikteliğinin yalnızca teknik bir mesele olmaktan çıkarak, kentsel deneyimin yapısal bir ögesi haline getirir.

Veri kaynakları üç düzeyde toplanmıştır: (1) İstanbul'un ana arterleri ve trafik yoğunluğu verileri (2015–2024), (2) insan-makine etkileşimine dair Arduino ultrasonik sensörden gelen uzaklık verileri ve (3) ajanların simülasyon ortamında ürettiği veriler. Bu veriler, kent içi düğüm noktalarının yapısal yoğunluk ve simülasyonda ajan davranış eğilimlerini belirlemek için kullanılmıştır.

Yöntemsel olarak, ABM ile gerçek zamanlı etkileşim sistemlerinin hibrit bir sentezi üzerine kuruludur. Ajanlar, yalnızca tanımlı algoritmik kurallara göre işlemeyen, aynı zamanda Arduino'dan gelen çevresel girdilere tepki veren öğrenen yapılar olarak modellenmiştir. Bu durum, Nicholas Negroponte'nin "karar verebilen mimarlık" yaklaşımıyla örtüşerek, mimari sistemlerin çevreyle kurduğu tepkisel değil, simbiyotik ilişkileri tanımlar (Leach, 2009; Negroponte, 1975). Sistem, çevresel uyarılara karşı sadece tepki veren bir mekanizma değil; aynı zamanda bu uyarılar aracılığıyla yeniden yapılanan bir organizma gibi davranır.

3. Siberuzayda Morfogenetik Uzantılar ile Karmaşık Sistemlerin Simülasyonu

Karmaşık sistemlerin dijital temsilleri üzerinden yürütülen simülasyonlar, siberuzayda kentsel dinamiklerin yalnızca mevcut yapılarının değil, potansiyel evrimsel yönelimlerinin de izini sürerek, kentin dönüşen doğasına dair yeni düşünsel perspektifler geliştirmeye olanak tanımaktadır. Bu simülasyonlar, kentsel sistemlerin çevresel verilerle sürekli etkileşime girerek, sibernetik ve morfogenetik süreçler aracılığıyla kendini yeniden yapılandıran, adaptif yapılar olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda, kentsel bellek, fiziksel ve dijital verilerin entegrasyonu ile sürekli olarak evrimleşen dinamik bir olguya dönüşmektedir. Çevresel faktörlere duyarlı ve özerk kararlar alabilen bu yapılar, insan-makine etkileşimleriyle gelişmekte; morfogenetik uzantılar aracılığıyla biçimlenmektedir.

Morfogenez, bir sistemin veya organizmanın biçimsel organizasyonunun ve yapısal çeşitliliğinin, içsel dinamikler ve dışsal etkiler doğrultusunda nasıl evrildiğini açıklayan bir süreçtir. Dijital ortamda morfogenetik uzantılar; çevresel etkileşimlere tepki veren, zamanla adaptasyon gösteren ve sürekli simülasyonlarla evrimleşen dinamik yapılar olarak karşımıza çıkar. Bu süreç, fiziksel mekânın ötesine geçerek, dijital ortamlar ve deneyim alanlarıyla şekillenen karmaşık sistemler oluşturur. Bu yapılar, sosyo-ekonomik ve fiziksel verilerle beslenerek kendini sürekli olarak yeniden organize eder ve evrimleşen otopoetik sistemler olarak varlıklarını sürdürebilir.

Yapay yaşam (Langton, 1997), evrimsel dinamikler (Frazer, 1995) ve dijital morfogenez (Kolarevic, 2003); biyolojik organizmaların dönüşüm süreçlerini dijital ortamda taklit eden algoritmik yapılar aracılığıyla, kendi kendini üreten sistemlerin davranışlarını yeniden üretir (Davies, 2023; Leach, 2009). Bu yaklaşımlar, kent morfolojisinin yeniden kodlanmasını ve toplumsal yapının çevresel girdilere duyarlı biçimde evrimsel olarak yeniden yapılandırılmasını mümkün kılan sentetik ekosistemlerin yaratılmasına olanak sağlar (Makki vd., 2019).

3.1. Siberuzayda İnsan-Makine Etkileşimi

Siberuzay, bilgisayar ağları üzerinden kurulan iletişimlerle biçimlenen sanal bir gerçeklik alanı olarak tanımlanmakla birlikte, yalnızca salt veri aktarımının gerçekleştiği nötr bir ortam olmanın ötesine geçer; maddesel olan ile sayısal olanın sınırlarını bulanıklaştıran, fiziksel varoluş ile dijital temsiliyetin birbirine nüfuz ettiği çok katmanlı bir gerçeklik düzlemini temsil eder. Bu bağlamda siberuzay, bireylerin makinelerle olan etkileşimlerini mekânsal ve deneyimsel boyutlara taşıyan hibrit bir alandır. Mekân, artık yalnızca fiziksel olarak inşa edilen değil, aynı zamanda dijital sistemler aracılığıyla üretilebilen, değiştirilebilen ve algılanabilen bir olgu hâline gelmiştir. Bu durum, çağdaş tasarım pratiklerinde, özellikle siber mimarlık ve interaktif ortam tasarımı gibi alanlarda, insan-makine ilişkilerini yeniden düşünmeyi gerekli kılar.

Algılanan gerçekliğin dijital bir yansıması olarak şekillenen siberuzay, William Gibson'ın 1984 tarihli Neuromancer romanında ilk kez kavramsallaştırılmış ve bilgisayar sistemleri aracılığıyla yapılandırılan kolektif bir zihinsel düzlem üzerinden, teknolojinin alternatif bir gerçeklik biçimi üretme kapasitesine vurgu yapmaktadır. Bu kavram, zamanla yalnızca kurgu metinlerinde değil, dijital kültürün, teknolojik sistemlerin ve mimari üretim biçimlerinin kavramsallaştırılmasında da önemli bir yer edinmiştir. Dyson'ın (1998) belirttiği gibi, siberuzay yalnızca dijital bir ortam değil, aynı zamanda veri akışlarının fiziksel gerçeklikle kesiştiği, etkileşimli, dönüşen ve evrimleşen bir yapıdır. Bu ortamda insan bilişi, makinelerin hesaplama kapasitesi ve algoritmik işleyişle iç içe geçerek yeni bir deneyim katmanı üretir. Bilgi çağına geçişimizle birlikte, etkileşim sistemleri bedenin ayrılmaz bir parçası haline gelmiş, bireylerin mekânsal algı ve deneyimleri köklü biçimde dönüşmüştür. McLuhan'ın (1994) öngörüsünde belirtildiği gibi, iletişim teknolojileri insan uzuvlarının birer uzantısı olarak işlev kazanmış; fiziksel mekân, sibernetik sistemlerle sarılarak sayısal bir zarf içine alınmıştır. Beden artık yalnızca etten ve kemikten oluşan değil, aynı zamanda ağlarla sarılmış bir veri nesnesi haline gelmiştir. Dyson'un (1998) da ifade ettiği üzere, “veriler gibi, siberuzayın ağıyla sarmalanan özne de sonsuz bir biçimde eklemsizdir.”

Bu durum, bireyin siber mimarideki varlığını yeniden tanımlarken, bedenin hem bir veri üreten hem de veriyi algılayan ve yansıtan bir bağlantı noktası olarak işlev gören arayüz olarak konumlandığı hibrit yapılar ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda insan-makine etkileşimi yalnızca bir araçsal ilişki değil, çok daha derin bir bütünleşmeyi (coexistence) temsil eder.

Fiziksel ve dijitalin iç içe geçtiği bu yeni ontolojik düzlemin anlaşılması, yapay sistemler ile biyolojik organizmalar arasında işleyen ortak ilkeleri araştıran sibernetik ilkelerine dayanmaktadır. Norbert Wiener'in öncülüğünde şekillenen sibernetik kuramı hem biyolojik hem de teknik sistemlerin iletişim ve kontrol mekanizmalarının işleyişini kapsamlı şekilde ortaya koymaktadır (Wiener, 1985). Sibernetik, geri besleme döngüleri (feedback loops), adaptasyon süreçleri ve öğrenme yetisi kavramları etrafında, insan ile makine arasındaki ilişkiyi yalnızca tek yönlü bir komut-verme ilişkisi olarak değil, karşılıklı etkileşim ve simbiyotik bir iş birliği olarak yeniden tanımlar. Bu yaklaşım, makinelerin pasif araçlar olmaktan çıkıp, çevresel verilere duyarlı, karar verebilen ve bağlamsal olarak tepki üretebilen özerk sistemler hâline gelmesini mümkün kılar.

İnsan-makine simbiyozu, karşılıklı bir bütünleme ilişkisidir. İnsan, sezgisel, yaratıcı ve bağlamsal değerlendirme yetenekleriyle sürece müdahil olurken; makine, çok katmanlı veri analizi, hesaplama kapasitesi ve algoritmik işlem gücüyle bu süreci destekler. Bu simbiyotik etkileşim Bateson'un (2000) “zihin sadece bireysel organizmanın içinde değil, aynı zamanda onunla etkileşim hâlindeki sistemde de işler” önermesiyle açıklanabilir. Bu bağlamda, zihin artık yalnızca insana içkin bir olgu değil, insan ve makine arasında dağıtılmış bir bilişsel yapının parçasıdır. Michael N. Huhns ve Munindar P. Singh (1998) gibi araştırmacılar, özellikle etkileşim araçları, yapay zekâ ve etmen tabanlı sistemlerin gelişimiyle birlikte ortaya çıkan sosyoteknik yapıları, insan-makine simbiyozunun örnekleri olarak ele alır.

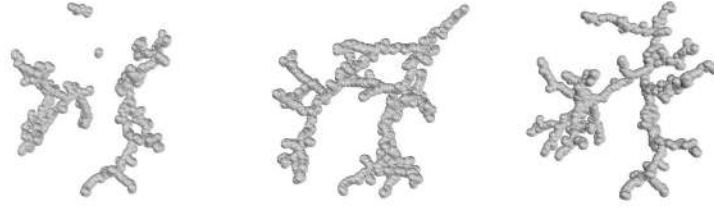
Burada, makine yalnızca komutları yerine getiren pasif bir araç değil, çevresel bağlamlara duyarlı, özerk karar verebilen ve insanla birlikte öğrenebilen aktif bir özne hâline gelir. Bu simbiyotik bütünleşmenin kentsel veya mekânsal izdüşümü, yalnızca bireysel deneyim düzeyinde değil, kolektif hafızanın, toplumsal etkileşimin ve altyapısal işleyişin yoğunlaştığı kent ve kentsel sistemlerde çok katmanlı biçimde kristalleşir. Kent, yalnızca fiziksel bir yerleşim alanı değil, aynı zamanda toplumsal pratiklerin, kültürel izlerin ve kolektif belleğin taşıyıcısıdır (Boyer, 1994; Halbwachs, 2020). Dijitalleşmenin etkisiyle, kentler yalnızca fiziksel varlıklar olarak kalmaz, aynı zamanda dijital ekosistemlerin ve veri akışlarının şekillendirdiği karmaşık organizmalara dönüşür. Bu dönüşüm, kentsel bellek kavramını da yeniden düşünmeyi gerekli kılar. Lefebvre'in (1991) belirttiği üzere, mekânın toplumsal inşası artık yalnızca insan etkileşimlerine dayanmayıp, dijital teknolojilerle bütünleşmiş kentsel dinamikler ve makinelerle kurulan ilişkilerin de önemli bir rol oynadığı karmaşık bir üretim sürecini yansıtmaktadır. Kentin bu hibrit yapısı, birey ve makine arasında kurulan karşılıklı bağlarla şekillenir; bireylerin fiziksel varlıkları, dijital sistemlerle her an etkileşim hâlindeyken, makineler de bu etkileşime duyarlı, veriye dayalı kararlarla kentsel dinamizmi yeniden yapılandırır. Bu bağlamda, kent yalnızca işlevsel bir yapı olmaktan öte, aynı zamanda veri akışları ve algoritmalarla şekillenen bir varlık ve anlam üretim alanına dönüşür (Mitchell, 1995, 2003). Birey, dijital sistemlerle iç içe geçmiş bir kentte yaşamını sürdürürken, bu sistemlerle etkileşime girerek kentsel belleği hem üretir hem de taşıyıcı hâline gelir.

3.2. Üretken Tasarım Yaklaşımları ve Ajan Tabanlı Modelleme

Biyolojik ve sosyal sistemlerden esinlenen kurallar çerçevesinde dinamik, kendini organize eden üretken sistemler, yalnızca dijital morfolojilere odaklanmakla kalmaz, aynı zamanda çevresel değişkenler, etkileşim ve sistem içi geri bildirim mekanizmalarıyla kendilerini sürekli güncelleyebilen hibrit organizmalar olarak varlık gösterir. Bu aşamada üretken tasarım, yalnızca biçimsel bir üretim süreci olmaktan çıkıp, aynı zamanda bir adaptasyon ve evrimsel geçiş pratiği olarak da konumlanmaktadır (DeLanda, 2002; Holland, 2006).

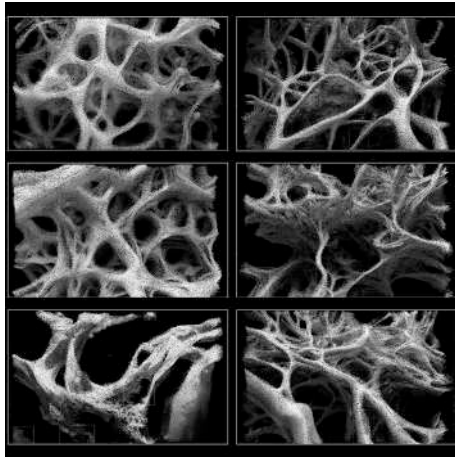
Dijital araçlar ve morfogenetik ilkelere dayanan yöntemler doğrultusunda yeniden yapılandırılan üretken sistemler, yapay yaşamın karmaşık dinamiklerini yansıtan, kodlanabilir biçimsel dönüşümlere sahiptir (Yorulmaz & Arıdağ, 2022). Belirli kurallar çerçevesinde kendi kendine üretebilen, dönüşebilen ve çevresel girdilere yanıt verebilen

dinamik mekanizmalardır (Görsel 2).



Görsel 2. Tomurcuklanma, Morfolojik Yaklaşımla Sentetik Oluşum (Yazar, 2022).

Dijital ortamlarla etkileşim içinde olan üretken sistemler, adaptif uzantılar aracılığıyla yeni mekânsal organizasyonlar ve davranış biçimleri geliştirmektedir. Bu bağlamda siberuzay, organizmik üretken sistemlerin davranışsal dinamiklerini dönüştürmelerine ve gelişmelerine olanak tanırken; insan, makine ve ortam arasında simbiyotik bir bağ kurulmasına da zemin hazırlar. Bu sistemlerin temelinde, organizmaların çeşitliliğini ve evrimsel süreçlerini anlamaya yönelik modeller bulunmaktadır. Canlı sistemlerden esinlenen bu yaklaşımlar, çevreleriyle sürekli etkileşim hâlinde olup, kendilerini uyarlayarak değişen bağlamlara uygun yeni formlar ve davranış kalıpları geliştirmektedir (Görsel 3). Bu çerçevede algoritmik üretken tasarım, çeşitli hesaplamalı yaklaşımlar kullanarak biçimsel ve işlevsel çözümler üretmektedir.



Görsel 3. Geçici Çözünme, Algoritmik Üretken Tasarımın Biçimsel ve İşlevsel Davranışları (Yazar, 2025).

Üretken sistemlerin inşasında başvurulan yöntemler arasında hücresel otomatlar (CA), L-sistemler (LS), genetik algoritmalar (GA), sürü algoritmaları (SA), yapay sinir ağları (ANN), evrimsel algoritmalar (EA) ve ajan tabanlı modelleme (ABM) gibi yöntemler öne çıkmaktadır. Hücresel otomatlar, sistemin her bir hücresinin komşularıyla kurduğu ilişki üzerinden evrimsel bir yapı üretilmesini mümkün kılar. Birbirleriyle etkileşim hâlinde olan basit hücrelerden oluşan ve belirli kurallar çerçevesinde durum değiştirerek karmaşık organizasyonlar oluşturan sistemlerdir (Wolfram, 1984). L-sistemler, bitki morfogenezi gibi doğal büyüme süreçlerini modellemek için geliştirilmiş biçimsel gramer sistemleridir;

tekrarlayan üretim kuralları yoluyla, fraktal benzeri yapılardan karmaşık geometrik formlara kadar çok çeşitli biçimlerin oluşturulmasını sağlar (Rozenberg & Salomaa, 1980). Genetik algoritmalar, doğal seçim, çaprazlama ve mutasyon gibi biyolojik mekanizmalara dayalı optimizasyon yöntemleri sunmakta, tasarım süreçlerinde alternatif çözümler üretmek için uygun form ve işlevin bulunmasına yardımcı olmaktadır (Deb, 1999; Victorino vd., 2007).

Sürü algoritmaları, doğadaki kuş sürüleri, balık toplulukları ya da böcek kolonilerinin kolektif hareketlerinden esinlenerek geliştirilen, basit bireysel davranışların etkileşimiyle karmaşık sistemsel örüntülerin ortaya çıkmasını sağlayan hesaplamalı yöntemlerdir. Bu algoritmalar, tasarım süreçlerinde çoklu öğelerin koordinasyon içinde hareket etmesini sağlayarak, dağıtık kontrol sistemleriyle dinamik ve çevresel değişkenlere duyarlıdır (Chakraborty & Kar, 2017; Kennedy & Eberhart, 1995). Yapay sinir ağları ise, insan beyninin öğrenme ve bellek süreçlerinden esinlenerek geliştirilmiş; veriler arasındaki ilişkileri öğrenerek karmaşık örüntüleri tanıyabilen modellere dayanır. Sinir hücrelerini taklit ederek bilgi işleme süreçlerini simüle eden bu modeller, tasarımda özellikle sezgisel olmayan ilişkilerin keşfedilmesinde ve veri odaklı biçimlenmelerin üretilmesinde etkili bir araç sunar (Haykin, 1999). Evrimsel algoritmalar, doğal evrim süreçlerinden ilham alarak, popülasyonlar üzerinden çözüm uzayını araştıran ve zaman içinde daha iyi adaptasyonlar geliştiren optimizasyon teknikleridir. Bu algoritmalar, özellikle çok sayıda parametreye sahip karmaşık tasarım problemlerinde alternatif çözümleri değerlendirerek, tasarımın performatif yönlerini iyileştirmeye olanak sağlar (Back, 1996). Çalışmanın da odak noktası olan ABM, bireysel ajanların karşılıklı etkileşimleri ve çevreleriyle kurdukları ilişkiler üzerinden ortaya çıkan bütünsel davranışları anlamaya ve modellemeye yarayan bir yöntemdir. Her ajan, belirli kurallar ve hedefler doğrultusunda bağımsız kararlar alabilirken, bu bireysel düzeydeki etkileşimler zamanla karmaşık mekânsal ya da işlevsel örüntülerin oluşmasına neden olur.

ABM, bireylerin etkileşimlerini ve bu etkileşimlerin ortaya çıkardığı topluluk dinamiklerini anlamak amacıyla kullanılan etkili bir simülasyon tekniğidir (Macal & North, 2010). Bu yöntem, özellikle karmaşık sistemlerin davranışlarını modellemek için güçlü bir araç olarak kabul edilmektedir. ABM, biyolojik sistemler, sosyal yapılar, ekosistemler ve yapay zekâ gibi birçok alanda uygulama bulmuş ve bu alanlardaki etkileşimleri simüle etmek için kapsamlı bir temel sunar (Borrill & Tesfatsion, 2011; Yorulmaz & Arıdağ, 2024). ABM'nin temel amacı, ajanların, yani sistemdeki bireysel aktörlerin davranışlarının belirli kurallar ve etkileşimler doğrultusunda simüle edilmesidir. Her bir ajan, çevresindeki diğer ajanlarla duyarlı etkileşimlere girerek, zamanla karmaşık kolektif davranışlar ve örgütlenmiş yapılar oluşturur.

Ajanların davranışları, genellikle üç ana mekanizma etrafında şekillenir: ayrılma, uyum ve hizalama. Ayrılma davranışı, ajanların birbirlerine çok yaklaşımlarını engeller ve onların çevreyi daha geniş bir alanla taramasına olanak tanır. Bu davranış, ajanların çevresindeki diğer ajanlarla konumlarını karşılaştırarak bir itme kuvveti üretmeleriyle gerçekleşir. Bu itme kuvveti, ajanların çarpışmalarını önler ve sistemin genel denge ve kararlılığını artırır. Uyum davranışı, ajanların birbirlerine yaklaşmasını ve topluluklar oluşturmalarını teşvik eder. Bu durum, komşu ajanların merkezi konumunun hesaplanarak, bu noktaya doğru bir çekme kuvvetinin uygulanması ile sağlanır. Bu süreç, ajanların bir arada kalarak topluluk içinde koordineli bir şekilde hareket etmelerini sağlar. Hizalama davranışı ise, ajanların

yönlerini birbirleriyle uyumlu hale getirmesini sağlar. Komşu ajanların yön vektörlerinin ortalaması alındığında, ajanlar bu yöne doğru yönlendirilir ve böylece uyumlu ve düzenli bir hareket örüntüsü (pattern) ortaya çıkar.

Karmaşık sistemlerden biri olarak görülen kentsel sistemler, mikro ve makro düzeydeki davranışlarının etkileşimleri incelemek için oldukça uygun bir yöntemdir. Bu modelleme tekniği mekân ve toplum dinamiklerinin, karmaşık öz organizasyonlarını, heterojen popülasyonlarını, topolojik karmaşıklığını ve esnekliğini gösterir (Stieler vd., 2022). Bonabeau (2002) göre ABM, kentlerin nasıl evrildiğini, toplulukların ve bireylerin mekânla etkileşimi ile kentsel bellek süreçlerini nasıl şekillendirdiğini anlamamıza olanak sağlar. Özellikle, bu modelin Arduino sensörleri ve diğer etkileşimli dijital araçlarla entegrasyonu, kentin morfolojik uzantılarının nasıl dönüştüğünü ve bu dönüşümde bireylerin nasıl aktif rol oynadığını gözler önüne serer. Bu dijital etkileşimler, mekânın fiziksel ve dijital unsurlarının birleştiği yeni bir deneyim alanı yaratır.

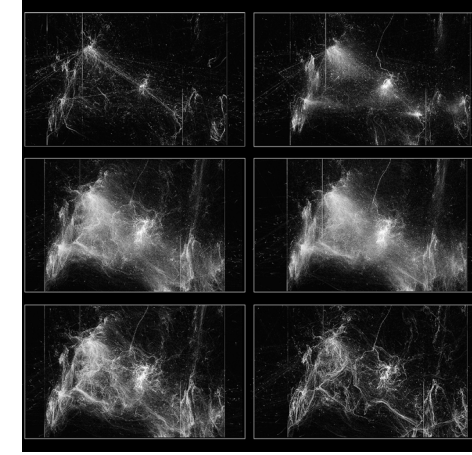
3.3. Kentsel Bir Ekosistem Olarak Artificial Symbiosis Projesi: Stigmerjik İzler ve Makinesel Biyogeribildirim Üzerinden Kentsel Dinamizm

Artificial Symbiosis projesi, kentsel sistemlerin evrimsel dinamiklerini keşfetmek amacıyla tasarlanmış etkileşimli bir enstalasyondur ve sibernetik bir sistem olarak kentsel dinamiklerin evrimsel süreçlerini simüle eder. Bu proje, ABM kullanarak kentsel ekosistemleri simüle ederken, sibernetik geri besleme döngüleri ile beslenen bir yapıyı ortaya koyar. Kentsel dinamiklerin kendiliğinden organize olabilen, otopoetik bir sisteme dönüşmesi sağlanırken, makinesel biyogeribildirimle beslenen bu etkileşimli sistem, kentsel organizmanın evrimsel süreçlerini gerçek zamanlı simüle eder. Bu süreç, kentsel dinamiklerin doğrusal olmayan evrimsel süreçlerine ve bu süreçlerin insanlar ile makineler arasındaki etkileşimlerle nasıl şekillendiğine dair yeni bir bakış açısı sunar.

Proje, İstanbul'un ana arterleri üzerinden başlayan bir algoritma ile şekillenir; bu arterler, 2015-2024 yılları arasındaki İstanbul trafik yoğunluk verileriyle beslenerek kentsel dinamikleri tetikleyen temel bileşenleri oluşturur. Bu veri seti, stigmerji mekanizması üzerinden çalışır; yani, her bir etkileşim, kentsel ağda başka etkileşimleri tetikler. Stigmerji, ajanlar arasında dolaylı koordinasyonu sağlayan bir mekanizmadır. Bir eylemin çevresine bıraktığı izler, diğer eylemlerin gerçekleşmesini teşvik eder. Bu anlamda, algoritmanın başlangıç noktası olan arterler, kentsel dinamiklerin yönlendiricisi haline gelir ve kentteki karmaşık etkileşimler bu verilerle şekillenir. Bu aşama, kentsel hareketliliğin görselleştirilmesi ve evrimsel süreçlerin başlatılması için temel bir işlevi yerine getirir (Görsel 4).

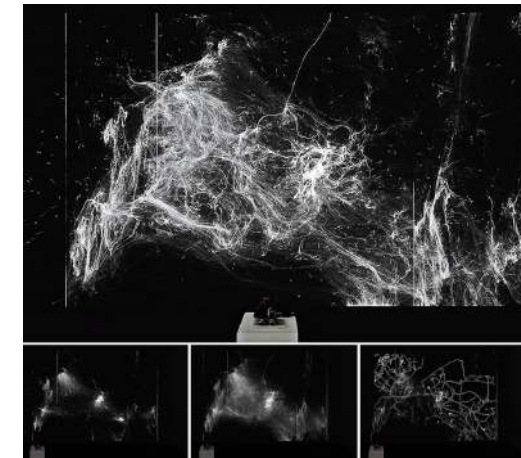
Arduino ultrasonik sensöründen gelen veri, bu trafik yoğunluğu verileriyle birleşerek kentin en kaotik görünümüne ulaşır. Kentin karmaşık yapısı, sürekli değişen bir ekosistem halini alırken, kentte yaşayan birey, enstalasyonda aktif bir katılımcı olarak sisteme dahil olur. Bu noktada, kentsel yaşamın fiziksel ve dijital bileşenleri arasında kurulan etkileşim, simülasyonun canlı bir biçimde evrilmesine olanak tanır. Bireyin katılımıyla kent hayat bulur; bu nedenle, enstalasyonun işleyişi yalnızca veriye dayalı bir süreçten öte, izleyicinin aktif katılımını gerektirir. Ultrasonik sensörlerin algıladığı mesafeye bağlı olarak, trafik

düğüm noktalarındaki ajanların yoğunluğu ve hareketleri şekillenir. Bu etkileşimler, kentsel sirkülasyonun izlerini takip ederken, aynı zamanda ajanlar arasındaki karmaşık ilişkileri görselleştirir.



Görsel 4. Artificial Symbiosis, Stigmerjik İzler Üzerinden Şekillenen Kentsel Dinamizm (Yazar, 2024).

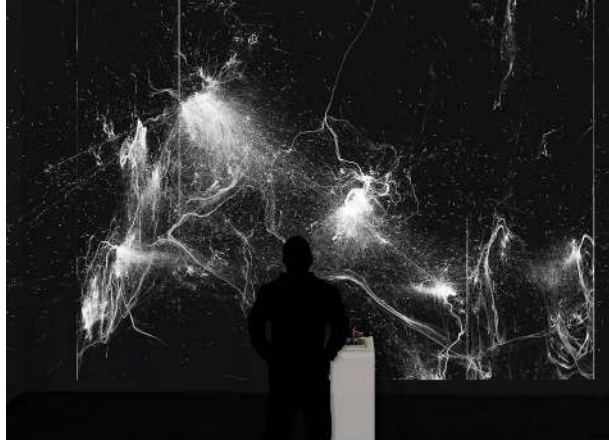
Ajanların dinamikleri, bu ekosistemde kritik bir rol oynamaktadır; makineler, merkezi bir otoriteye bağlı kalmaksızın, kendi iç kurallarına göre organize olan kolektif bir iletişim ağı oluşturur. Geleneksel anlamda, bir sinyal belirli bir kaynaktan iletilen ve alıcı tarafından çözümlenen bir veri paketi olarak ele alınırken, günümüz makine sistemlerinde bu sinyaller yalnızca çözümlenmekle kalmaz, aynı zamanda bir tür yapay çeviri sürecine tabi tutularak makine-makine iletişimini yönlendiren bir dile dönüşür. Bu süreç, merkezi olmayan bir epistemolojinin oluşumuna olanak tanır ve dijital bellek ile makineler arasındaki ilişkilerin yeniden şekillenmesini sağlar (Görsel 5).



Görsel 5. Artificial Symbiosis, Etkileşimli ABM ve Makinesel Biyogeribildirim (Yazar, 2024).

Bu noktada, makinesel biyogeribildirim devreye girer. Ajanlar yalnızca trafik verisine ve çevresel koşullara tepki vermekle kalmaz, aynı zamanda birbirleriyle ve çevreyle sürekli bir etkileşimde bulunarak geri besleme döngülerini başlatır. Bu geri besleme mekanizmaları, kentsel yapının değişim ve uyum süreçlerini hızlandırır ve aynı zamanda kentsel bellek olarak adlandırılabilir dinamik bir yapının oluşmasına yol açar. Kentsel bellek, kentsel çevrenin zamanla gelişen, çevresel faktörlere duyarlı bir şekilde kendini yeniden düzenleyen yapısını tanımlar. Artificial Symbiosis, bu dinamik yapıyı, her etkileşimin bir iz bıraktığı ve bir sonraki etkileşimi tetiklediği bir ağ olarak simüle eder. Etkileşimli olarak şekillenen bu kentsel ağ, sadece dışsal faktörlere tepki vermekle kalmaz; aynı zamanda otopoetik bir sistem olarak, kendini sürdürebilen ve evrimleşebilen bir yapıya dönüşür.

Otopoiesis, bir organizmanın kendi içsel dinamikleriyle varlık kazanması ve kendini sürekli olarak yenilemesidir. Her bir etkileşim, bu organizmanın evrimsel sürecini besler ve daha karmaşık yapılar oluşmasına olanak tanır. Kentin dinamikleri, her bireyin katılımıyla şekillenir ve bu katılım, sistemin evrimsel yönünü tetikler. Kendi kendine organizasyon, doğrusal olmayan dinamikler, faz geçişleri, çöküş ve patlama evrim dinamikleri gibi biyolojik karmaşık sistemlerin özelliklerini yansıtan etkileşimli bir canlı bir kent temsilini, simbiyotik ilişkiler ve ilişkilerin teknolojiyle birlikte dönüşmesiyle insan-makine birlikteliğinin ortak yaşamını dönüştürücü diyaloglara dahil olmayı amaçlar (Görsel 6).



Görsel 6. Artificial Symbiosis, Veri Temelli Etkileşimli Enstalasyon (Yazar, 2024).

4. Sonuç

Dijital teknolojilerin ve etkileşimli sistemlerin kentsel dinamikleri dönüştürme potansiyeli, kentsel belleğin sadece geçmişin birikimi olmaktan çıkıp, gerçek zamanlı veri akışlarıyla yeniden yazılan ve sürekli güncellenen bir yapıya evrilmesine zemin hazırlar. Bu bağlamda, siberuzayın sunduğu uzamsal geçirgenlik ile dijital izlerin kentsel organizasyona etkisi, fiziksel çevre kadar bireysel ve kolektif belleği de yeniden inşa etmektedir. Kent, artık statik bir topoğrafya değil; veri, algı, davranış ve duyu katmanlarının iç içe geçtiği dinamik bir otopoietik sistem olarak işlemektedir. Bireylerin eylemleriyle etkileşen ve bu etkileşimleri dijital veriye dönüştüren sistemler aracılığıyla akışkan bir kentsel morfolojiye

evrilmektedir.

Araştırma, karmaşık sistemler kuramı, ABM ve sibernetik ilkelerini birleştirerek, çevresel verilerle sürekli evrilen, çok katmanlı ve adaptif bir kent organizmasının dijital simülasyonunu sunmaktadır. Fiziksel çevre ile dijital arayüzlerin geçirgenliği, insan-makine etkileşiminin çok katmanlı yapısını ve hesaplamalı ortamların sunduğu duyusal yoğunluklarını görünür kılar. Sensör girdileri, morfolojik uzantılar ve makinesel biyogeribildirimler aracılığıyla biçimlenen yeni bir ağsı kent ekolojisi üretir. Bu ekoloji içerisinde kentsel bellek, sabitlenmiş bir birikim değil; dijital izlerin duyusal ve bilişsel etkileşimlerle güncellenen, yaşayan ve kendi kendini organize eden bütünsel bir süreçtir. İnsan, yalnızca veriyi üreten bir aktör değil, aynı zamanda kentsel morfolojinin yaratıcısı, dönüşümünü sağlayan biçimlendiricisi ve bu süreçlerin aktarımını gerçekleştiren bir katalizör olarak kendini konumlandırır. Siberuzayın fiziksel ve dijital mekân arasında kurduğu geçirgen yapı, kent belleğinin biçimlenme süreçlerini radikal biçimde dönüştürmektedir. Kent, artık yalnızca maddesel varlığıyla değil, dijital izler, veri akışları ve hesaplamalı modeller aracılığıyla sürekli güncellenen ve yeniden üretilen sibernetik sistemler hâline gelmektedir.

İnsan-makine birlikteliği, çevresel girdilerle şekillenen bu hesaplamalı ortamlar içinde, kentsel deneyimi yalnızca mekânsal değil; aynı zamanda bilişsel, duyusal ve davranışsal düzeyde dönüştürmektedir. Merkezi olmayan yapılar veya dağıtık sistemler üzerinden işleyen makine ağları, kolektif bir hafızanın algoritmik olarak inşa edilmesini olanaklı kılar ve böylece kent, insan algısından bağımsız işleyebilen bir yapay bilinç formu üretmeye başlar. Önerilen simülasyon modeli bu anlamda, kentsel sistemleri adaptif, etkileşimli ve evrimleşen organizmalar olarak ele alırken; kolektif belleğin, yapay simbiyoz içerisinde şekillenen bir yaşamsallık taşıdığını ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma; hesaplamalı sistemler aracılığıyla kentsel bellek ve dinamizmin yeniden yapılandırılabilirliğini ortaya koyarken, mimarlık, biyoloji, yazılım ve sibernetik arasındaki geçirgen ilişkilerden beslenen transdisipliner yaklaşımıyla hem araştırma hem de tasarım pratikleri için yenilikçi bir referans alanı sunmakta, deneyimlenme biçimlerine dair işbirlikçi ve duyarlı dönüşümler önermektedir.

Teşekkür ve Bilgi Notu

Çalışmada, ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur. Çalışma kapsamında etik kurul izni gerekmemiştir. Artificial Symbiosis adlı veri temelli etkileşimli enstalasyonun ve çalışmadaki diğer eserlerin tüm yaratım süreci ve fikri hakları yazara aittir. Bu çalışmada kullanılan eser görselleri yazara ait olup, herhangi bir telif ihlali bulunmamaktadır. İstanbul'a ait trafik yoğunluk veri seti, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Açık Veri Portalı (<https://data.ibb.gov.tr>) üzerinden temin edilmiştir.

KAYNAKÇA

Back, T. (1996). Evolutionary algorithms in theory and practice: Evolution strategies,

evolutionary programming, genetic algorithms. Oxford University Press.

Bateson, G. (2000). Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology. University of Chicago Press.

Batty, M. (2005). Cities and complexity: Understanding cities with cellular automata, agent-based models, and fractals. The MIT Press.

Bonabeau, E. (2002). Agent-based modeling: Methods and techniques for simulating human systems. Proceedings of the National Academy of Sciences, 99(suppl_3), 7280–7287. <https://doi.org/10.1073/pnas.082080899>

Borrill, P. L., & Tesfatsion, L. (2011). Agent-based modeling: The right mathematics for the social sciences? In J. B. Davis & D. W. Hands (Eds.), The Elgar Companion to Recent Economic Methodology (pp. 228–241). Edward Elgar Publishing.

Boyer, M. C. (1994). The city of collective memory: Its historical imagery and architectural entertainments. MIT Press.

Chakraborty, A., & Kar, A. K. (2017). Swarm intelligence: A review of algorithms. In Nature-inspired computing and optimization: Theory and applications (pp. 475–494).

Crooks, A. T., & Heppenstall, A. J. (2011). Introduction to agent-based modelling. In Agent-based models of geographical systems (pp. 85–105). Springer Netherlands.

Davies, J. A. (2023). Mechanisms of morphogenesis. Elsevier.

Deb, K. (1999). An introduction to genetic algorithms. Sadhana, 24, 293–315.

DeLanda, M. (2002). Intensive science and virtual philosophy. Continuum.

Dyson, F. (1998). “Space,” “Being,” and other: Fictions in the domain of the virtual. In J.

Beckmann (Ed.), The virtual dimension: Architecture, representation, and crash culture (pp. 26–45). Princeton Architectural Press.

Frazer, J. H. (1995). An evolutionary architecture. Architectural Association Publications. Gibson, W. (1984). Neuromancer. Ace Books.

Halbwachs, M. (2020). On collective memory. University of Chicago Press.

Haykin, S. (1999). Neural networks: A comprehensive foundation. Prentice-Hall International.

Holland, J. H. (2006). Studying complex adaptive systems. Journal of Systems Science and Complexity, 19(1), 1–8. <https://doi.org/10.1007/s11424-006-0001-z>

Huhns, M. N., & Singh, M. P. (Eds.). (1998). Readings in agents. Morgan Kaufmann. Kennedy, J., & Eberhart, R. (1995). Particle swarm optimization. In Proceedings of ICNN'95 – International Conference on Neural Networks (Vol. 4, pp. 1942–1948). IEEE.

Kolarevic, B. (2003). Digital morphogenesis. In K. S. Hays (Ed.), Architecture in the digital age: Design and manufacturing (pp. 17–45). Taylor & Francis.

Langton, C. G. (1997). Artificial life: An overview. MIT Press.

Leach, N. (2009). Digital morphogenesis. Architectural Design, 79(1), 32–37. <https://doi.org/10.1002/ad.806>

Lefebvre, H. (1991). The production of space (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell.

Macal, C. M., & North, M. J. (2010). Tutorial on agent-based modeling and simulation. In Proceedings of the 2010 Winter Simulation Conference (pp. 1–10).

Makki, M., Showkatbakhsh, M., Tabony, A., & Weinstock, M. (2019). Evolutionary algorithms for generating urban morphology: Variations and multiple objectives. International Journal of Architectural Computing, 17(1), 5–35. <https://doi.org/10.1177/1478077118777236>

McLuhan, M. (1994). Understanding media: The extensions of man. MIT Press.

Maturana, H. R., & Varela, F. J. (1980). Autopoiesis and cognition: The realization of the living. Reidel Publishing Company.

Menges, A., & Ahlquist, S. (2011). Computational design thinking. John Wiley & Sons.

Mitchell, W. J. (2003). Me++: The cyborg self and the networked city. MIT Press.

Mitchell, W. J. (1995). City of bits: Space, place, and the infobahn. MIT Press.

Negroponte, N. (1975). The architecture machine: Toward a more human environment. The MIT Press.

Pallasmaa, J. (2024). The eyes of the skin: Architecture and the senses. John Wiley & Sons. Rozenberg, G., & Salomaa, A. (1980). The mathematical theory of L systems (Vol. 90). Academic Press.

Schumacher, P. (2023). Cyber-Urban integration. In Disruptive technologies: The convergence of new paradigms in architecture (pp. 153–165). Springer International Publishing.

Stieler, D., Schwinn, T., Leder, S., Maierhofer, M., Kannenberg, F., & Menges, A. (2022). Agent-based modeling and simulation in architecture. Automation in Construction, 141, 104426. <https://doi.org/10.1016/j.autcon.2022.104426>

Victorino, I., Maia, J., Morais, E., Maciel, W., & Filho, R. M. (2007). Optimization for large scale process based on evolutionary algorithms: Genetic algorithms. Chemical Engineering Journal, 132(1–3), 1–8. <https://doi.org/10.1016/j.cej.2006.12.032>

Wiener, N. (1985). Cybernetics: Or control and communication in the animal and the machine. MIT Press.

Wolfram, S. (1984). Cellular automata as models of complexity. Nature, 311(5985), 419–424.

Yorulmaz, G. B., & Arıdağ, L. (2024). Human–Machine collaboration: Re-coding space with artificial intelligence and agent-based modeling. In Proceedings of the XXVIII Conference of the Iberoamerican Society of Digital Graphics, SIGradi 2024 Biodigital Intelligent Systems (pp. 2215–2226). Barcelona, Spain, 13–15 November.

Yorulmaz, G. B., & Arıdağ, L. (2022). Kurallara bağlı sistemlerle adaptif-duyarlı mekânsal kodlar üretilmesi. XVI. Mimarlıkta Sayısal Tasarım Ulusal Sempozyumu (MSTAS 2022) (pp. 504-514). Eskişehir, Türkiye, 22–26 Haziran.

KÜLTÜREL MİRASIN DİJİTAL DÖNÜŞÜMÜ: MÜZELERDE ARTIRILMIŞ GERÇEKLIK VE SANAL GERÇEKLIK DENEYİMİ

THE DIGITAL TRANSFORMATION OF CULTURAL HERITAGE: AUGMENTED REALITY AND VIRTUAL REALITY EXPERIENCES IN MUSEUMS

İlkem Tek, Yüksek Lisans Öğrencisi

Yıldız Teknik Üniversitesi
İnteraktif Medya Tasarımı

e-mail: ilkem.tek@std.yildiz.edu.tr
ORCID ID: 0009-0004-2528-6647

Zeynep Birgönül, Doktor Öğretim Üyesi

Yıldız Teknik Üniversitesi
İletişim ve Tasarımı

e-mail: zeynep.birgonul@yildiz.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-0803-3478

ÖZET

Kültürel miraslar, bir toplumun kimliğini ve özünü yansıtan unsurlardır. Fiziksel eserler, yapılar, gelenek, örf ve adetler gibi somut ve soyut olmak üzere oldukça fazla çeşidi bulunan bu kültürel miraslar yalnızca geçmişini yansıtan, korunması gereken öğeler değil, aynı zamanda bir kültürün geleceğini de belirleyen dinamik yapı taşlarıdır. Kültürel mirasları anlamak için yalnızca metinsel ve görsel öğeler ile sınırlı kalınmamalıdır. İnsan duyularına hitap eden deneyimler sayesinde, bireyler geçmişleri ile daha derin bir bağ kurabilmektedirler. Bu nedenle kültürel miras ile duyusal deneyimler yaşamak, o dönemi anlamak ve empati kurabilmek için gerekli bir yöntemdir. Artırılmış gerçeklik (AR) ve sanal gerçeklik (VR) gibi modern teknolojiler, bireylerin kültürel mirasın fiziksel sınırlarının ötesinde etkileşime geçmesini mümkün kılmakta; anlamlandırma, empati kurma ve katılım süreçlerini derinleştirmektedir. Bu çalışmada İtalya, Çin, Yunanistan, Hollanda ve Türkiye olmak üzere 5 farklı kültürün, miraslarının sergilendiği müzeler incelenmiş ve bu bağlamda, AR/VR teknolojilerinin aracılığıyla bireylerin yaşadığı duyusal deneyimler ele alınmıştır. Araştırma kapsamında literatür tarama yöntemi benimsenmiş ve ikincil veri kaynaklarından yararlanılmıştır. Elde edilen bulgular, AR/VR teknolojilerinin bireylerin kültürel mirası yorumlama biçimleri üzerinde etkili olduğunu ve yaşadıkları deneyimlerin empati kurma becerilerini artırdığını göstermektedir. Ayrıca bu teknolojilerin uygulanmasında karşılaşılan teknik altyapı yetersizlikleri, katılımcıların yaşadıkları sorunlar gibi olumsuz yönler de ele alınarak, sürecin hem güçlü hem de sınırlayıcı etkileri de değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel miras, duyusal deneyim, artırılmış gerçeklik (AR), sanal gerçeklik (VR), dijital dönüşüm

ABSTRACT

Cultural heritages are elements that reflect the identity and essence of a society. Cultural heritages include many tangible and intangible forms such as physical artifacts, architecture, and customs. Apart from being elements of the past to be preserved, they are also dynamic building blocks that determine the future of a culture. Understanding cultural legacies should exceed the confines of solely textual and visual elements. Individuals can establish a deeper connection with their past through experiences that appeal to human senses. Therefore, sensory experiences with the cultural heritage are necessary in order to understand and create a connection with a particular period. With modern technologies such as Augmented Reality (AR) and Virtual Reality (VR), it is possible for individuals to interact with cultural heritage beyond its physical boundaries, as these technologies deepen the processes of interpretation, empathizing, and participation. In this study, museums exhibiting the heritage of different cultures of Italy, China, Greece, the Netherlands, and Türkiye were examined, and sensory experiences of individuals through AR/VR technologies were discussed. Throughout the research, the adopted method was literature review and secondary sources were utilized. The findings suggest that AR/VR Technologies have an influence on the way that individuals interpret cultural heritage and enhance their ability to connect with the culture. In addition, negative aspects such as technical infrastructure shortcomings and problems that participants experience during the execution of these technologies were also addressed, and both the strengths and limitations of the process were evaluated.

Keywords: Cultural heritage, sensory experience, augmented reality (AR), virtual reality (VR), digital transformation.

1. Giriş

Kültürel miraslar, toplumların geçmişten günümüze taşıdığı maddi ve manevi değerlerin bütünüdür. Bu miraslar, toplumların kimliklerini şekillendirmesinde yardımcı olurken aynı zamanda da kültürler arası iletişimin temel taşlarını oluşturur (Demirezen, 2019). Geleneksel yöntemler ile sunulan kültürel miras deneyimleri çoğunlukla izleyicilerin görsel ve metinsel verilere dayalı bir deneyim yaşamasına neden olmaktadır. Geleneksel yöntemlerin sunduğu deneyimlerin tarihsel bir bağ kurma açısından yetersiz oluşu duyusal deneyimlerin geliştirilmesi gerekliliğini ortaya koymuştur. Bu noktada artırılmış gerçeklik (AR) ve sanal gerçeklik (VR) teknolojileri kültürel mirasın korunması, yorumlanması ve aktarılması süreçlerinde büyük rol üstlenmektedir (Amakawa & Westin, 2018; Portalés et al., 2009).

Geleneksel müzecilik anlayışında, sanat eseri vitrin içerisinde korunurken, dijital sergileme yöntemlerinde ziyaretçilerin eser ile doğrudan etkileşim kurması hatta onları şekillendirdiği sergileme pratikleri ön plana çıkmaktadır. Dokunmatik ekranlar, dijital mekanlar, sanal gözlükler ve hologramlar gibi farklı türlerdeki teknolojik unsurlar izleyici ile eser arasına bağ kurulmasına yardımcı araçlar olarak kullanılmaktadır. Günümüzde

pek çok sanat kurumu, AR/VR teknolojisini koleksiyon sunumu ve dijital sergi tasarımı gibi sanatsal işlerde kullanmaktadır. Bu teknolojilerin özellikle kültürel mirasın sunulması açısından ‘deneyimsel öğrenme döngüsünü’ aktive ederek, kullanıcının bilgiye daha kalıcı şekilde ulaşması sağlanmaktadır.

Duyusal deneyim süreçleri yalnızca bilgi kaynağı olarak değil, ayrıca bireylerin duyusal ve bilişsel süreçlerini etkileyen bir araç olarak da değerlendirilmektedir (Haugstvedt & Krogstie, 2012). AR ve VR’ın sağladığı görsel, işitsel ve dokunsal etkileşimler sayesinde bu etkileşim içerisinde olan bireylerin mekanlara ve eserlere yönelik algısı geliştirilerek öğrenme süreçlerini bireyselleştirmelerine olanak tanımaktadır. Moorhouse ve arkadaşlarının (2017) yapmış olduğu çalışmada, AR teknolojisi kullanılarak kültürel mirasın deneyimlenmesinin, öğrenme motivasyonunu olumlu yönde etkilediği ve bireylerin geçmiş ile daha etkili bağ kurabildiği gözlemlenmiştir. Akkuş ve Cengiz’e (2018) göre etkileşimli görsel ortamlar kullanıcının dikkatini daha uzun süre odakta tutmakta ve deneyimi duygusal olarak zenginleştirerek zihinde kalıcı bir yer sağlamaktadır. Bu bağlamda, geleneksel yöntemlere göre kıyasla AR/VR deneyimlerinin, daha akılda kalıcı deneyimler sunduğu da vurgulanmaktadır (Akkuş & Cengiz, 2018).

Kültürel miras, yalnızca günümüze ulaşan kalıntıların korunması ile ayakta kalacak bir olgu değildir. Özellikle kaybolmuş veya kaybolmaya yüz tutmuş mirasların yeniden canlandırılması ve düzenlenmesi, toplumsal hafızanın ve kültürlerin tarihini güçlendirmesi açısından önemli bir rol oynamaktadır (Demirezen, 2019; Portalés et al., 2009). AR/VR teknolojileri sayesinde bu miraslar, yeniden görünür hale getirilmiş ve hafızada daha kalıcı bir yer edinmesi sağlanmıştır.

2. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın temel amacı, AR ve VR teknolojilerinin kültürel mirasın sunumu, aktarımı ve deneyimleme süreçlerinde üstlendiği rolü çok yönlü olarak incelemektir. Özellikle müze bağlamında ele alınan bu teknolojilerin, farklı kültürlerle ait tarihsel ve toplumsal değerleri ziyaretçilere nasıl aktardığı üzerine bir çalışma gerçekleştirilmiştir. AR/VR uygulamalarının duyusal deneyimi derinleştirme, mekânsal algıyı güçlendirip zenginleştirme ve kültürel empatiyi artırma potansiyelleri değerlendirilmiştir.

Çalışma içerisinde kültürel mirasın yalnızca metinsel ya da görsel düzeyde değil, etkileşimli ve deneyim temelli biçimlerde sunulması yöntemlerinin, bireylerin öğrenme ve anlamlandırma süreçlerini nasıl etkilediğini sorgulamaktadır. Bu doğrultuda farklı ülkelerde yer alan ve ulusal kimliğe katkısı olan, ulusal kimliği yansıtan müze örnekleri üzerinden, AR/VR teknolojilerinin kültürel temsil biçimleri üzerindeki etkileri analiz edilmektedir. Ayrıca söz konusu teknolojilerin geliştirilme süreçlerine, uygulama modellerine ve bu uygulamalar sırasında karşılaşılan yapısal sınırlılıklara da değinilerek, teknoloji ile kültürel değerlerin buluşma noktası olarak müzelerin geldiği son nokta ele alınmaktadır.

3. Araştırmanın Yöntemi

Çalışma, nitel araştırma yöntemi olan literatür taraması yönteminde gelişmiş olup, AR/VR teknolojilerinin kültürel miras sunumunda nasıl kullanıldığını anlatması hedeflenmiştir. Literatür taraması mevcut teorik çerçevelerin, teknolojik uygulamaların ve bu alandaki pratik gelişmelerin incelenmesi ile gerçekleştirilmiştir. İncelenen müzeler, dünyanın farklı bölgelerindeki kültürlerin miraslarını temsil etmesi açısından seçilmiştir. Coğrafi farklılıklar ve müze türleri örneklem seçiminde öncelik sağlanan kriterlerdir. Bu sayede farklı kültürel mirasların sergileniş biçimleri de araştırma içerisinde çeşitlilik sağlayan etkenlerden biri olmuştur (Tablo 1). Araştırmada ikincil veri kaynakları olarak yerli ve yabancı akademik dergilerde yayınlanan makaleler, kitaplar kültürel miras alanında faaliyet gösteren kurumların resmi internet siteleri ve dijital platformlardaki görsel-işitsel içerikler ele alınmıştır. Çalışmada ayrıca birincil veri kaynakları da kullanılarak, bu teknolojilerin kültürel miras alanındaki etkilerini doğrudan deneyime dayalı olarak incelenmesine olanak tanınmıştır. Verilerin değerlendirilmesinde olumlu ve olumsuz çalışmayı destekleyici etkenler olmuştur. Kullanılan teknolojik sistemlerin etkileşimli deneyimler ve duyusal bağ kurma açısından nasıl bir işlev gördüğü incelenmiştir.

Tablo 1. Araştırma Kapsamında İncelenen Müzeler

Müzeler	Konum	Kültürel Miras Türü	Kullanılan Teknoloji
Svevo Müzesi	İtalya	Edebiyat	AR
Sanxingdui Müzesi	Çin	Arkeoloji	AR/VR
Akropolis Müzesi	Yunanistan	Antik Mimari	AR
Van Gogh Müzesi	Hollanda	Sanat	AR
Pera Müzesi	Türkiye	Sanat	AR

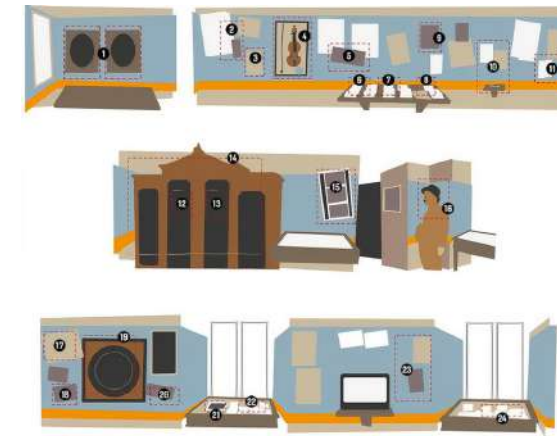
4. Müzelerde Artırılmış Gerçeklik (AR) ve Sanal Gerçeklik (VR) Teknolojilerinin Kullanımı

AR ve VR teknolojileri, son yıllarda kültürel mirasın aktarımında ve müzecilik anlayışının yeniden tanımlanmasında önemli araçlar haline gelmiştir. Bu tarz teknolojiler izleyicinin aktif bir katılımcıya dönüşmesini sağlayarak, müze deneyimini çok katmanlı ve etkileşimli bir yapıya dönüştürmektedir. AR, fiziksel mekân üzerine dijital katmanlar ekleyerek mevcut gerçekliğe yeni anlamlar kazandırmaktadır. VR ise kullanıcıyı tamamen sanal bir ortama taşıyarak, tarihi ve kültürel içerikleri yeniden inşa etme imkânı sunmaktadır. Böylece kullanıcılar yalnızca eserleri görmekle kalmamakta, aynı zamanda bu eserlerin üretildiği bağlamı, tarihsel dönemi ve mekânsal ilişkileri deneyimleme fırsatı yakalamaktadırlar.

Bu teknolojilerin müze alanındaki kullanımı, özellikle deneyimsel öğrenme ve katılımcı kültürel üretim modelleriyle ilişkilendirilmektedir. Ayrıca kültürel mirasın korunması konusunda ve erişilebilirliğin artması için geniş çaplı katkılar sağlamaktadır.

4.1. Svevo Müzesi (İtalya)

1861-1928 yılları arasında İtalya, Trieste’de yaşamış olan ünlü yazar Italo Svevo’nun hayatını anlatan Svevo Müzesi, AR deneyimi The Augmented Conscience. Italo Svevo 3.0 ismi verilen proje çerçevesinde gerçekleştirmiştir. Svevo Müzesi’nde bu teknolojinin kullanılması edebiyat ve teknolojiyi bir araya getirerek ziyaretçilerin Svevo’nun hayatı ve eserleri ile daha derin bir bağ kurmasını sağlamaktadır (Güzel & Sucaklı, 2020). Müze duvarlarında bulunan özel işaretleyiciler ve QR kodlar telefon, tablet gibi elektronik cihazlar aracılığı ile tarandığında, ekranda Svevo’nun hayatına dair bilgi panelleri ve animasyonlarına erişim sağlanabilmektedir (Görsel 1).



Görsel 1. Svevo Müzesi’nin AR noktaları (Svevo Museum, n.d)

Projenin etrafında şekillendiği “Zeno’nun Bilinci” eserini yansıtan eşyalar ile etkileşime girildiğinde, yazarın kitabını yazdığı dönem içerisindeki Roma’nın atmosferini görsel ve işitsel unsurlar ile ziyaretçiler deneyimleme fırsatı bulmuşlar ve dönemi daha gerçekçi bir boyutta deneyimlemişlerdir. Bu sayede ziyaretçilerin karakter ve yazar arasındaki bağı daha derinden hissedebilmesi sağlanmıştır. AR deneyimleri boyunca, yer yer Svevo’nun eserlerini ve yazılarını kendisinin seslendirdiği kısımlara yer verilmiştir. İtalya’nın edebiyat kültüründe önemli bir yer tutan Italo Svevo’nun sesinden kendi eserlerini dinlemek, ziyaretçilerin eserlerinin duygusal boyutunu anlamasına katkıda bulunmaktadır.

4.2 Sanxingdui Müzesi (Çin)

Sanxingdui Müzesi Çin’de, kazı alanının yakınlarında yer alan bir arkeoloji müzesidir. Müze, 4.000 yıllık Shu uygarlığından kalan kalıntıları sergilemektedir. Yalnızca sergilediği eserler ile değil, ziyaretçilere sunduğu AR/VR teknolojileri ile de bilgi aktarımı sağlayarak duyusal

deneyimi farklı boyutlarda deneyimleme imkânı sağlamaktadır. 1997 yılında açılan müzenin kazı çalışmaları, günümüzde hala daha devam etmektedir. Henüz tamamlanmamış restorasyonlar için bu teknolojiler, seyir ve öğrenme açısından yardımcı olmaktadır.

Müze içerisinde dijitalleştirilmiş ve 3 boyutlu hale getirilmiş eserler, geleneksel sergileme yöntemlerinin ötesine geçerek ziyaretçilere bağımsız deneyimler sunmaktadır. Kullanılan karma gerçeklik (MR) ve dürbün stereo görselleştirme gibi teknolojiler sayesinde özellikle bronz ve seramik yapıya sahip eserlerin çözünürlükleri artırılarak üç boyutlu hale getirilmekte ve bu görseller müzenin internet sitesinde yayınlanmaktadır (Görsel 2). Böylece söz konusu eserlerin dijital ortamda ayrıntılı biçimde incelenebilmesi mümkün hale getirilerek, geleneksel sergileme biçimlerinin sınırları aşılmaktadır. (Tian et al., 2024).



Görsel 2. VR ortama aktarılmak üzere sanat eserlerinin binoküler stereo fotoğraf çekimi (Tian et al.,2024, s. 4)

Bu dijital dönüşüm, AR ve mobil uygulamalar aracılığıyla daha geniş kullanıcı kitlesine erişim sağlayarak önemli avantajlar sağlamaktadır. Ziyaretçiler telefon, tablet gibi araçlar sayesinde hem müze içerisinde hem de müze dışında eserler ile etkileşime girebilmektedir. Bu bağlamda dikkat çeken örneklerden biri, 'Çin Kutsal Ağacı' adlı 12 metre yüksekliğindeki bronz ağaç figürüdür. Dallarında çiçek ve benzeri figürleri oyulmuş olan bu eser, Çin kültürüne özgü el sanatı motiflerini barındırmaktadır. Gelişmiş teknolojiler sayesinde kullanıcılar, bu detayları yakından inceleyebilme fırsatı yakalamıştır.

Müzenin VR deneyimleri sayesinde ziyaretçiler, kalıntıların dönemine yolculuk etmektedirler. Bu deneyimler sırasında kazı alanlarının sanal ortamda, kendi dönemlerinde nasıl göründüklerinin temsili gösterilmektedir. VR deneyimi sırasında dijital rehberlik sistemi sayesinde ziyaretçilerin deneyimleri kesintiye uğramadan, etkileşimli bir şekilde bilgi edinmeleri sağlanmıştır. Müze turu boyunca ziyaretçiler etkileşimli eylemler ile deneyimlerini zenginleştirmişlerdir. Kazı alanındaki toprak altında olan bir eserin, kullanıcının el komutları ile toprağı silme hareketi üzerine yüzeye çıkması müze içerisinde kullanılan VR teknolojilerine örnek olarak gösterilebilir (Görsel 3).

Arkeolojik kazı deneyimlerine ek olarak VR deneyim içerisinde ziyaretçiler, tekne gezileri, Çin efsanelerine ait kuşlara binmek gibi eylemleri gerçekleştirebilmektedir. Deneyim içerisinde dönemin ritüellerine, sanatına ve anlayışına daha yakından bir bakış sağlanmaktadır. Bu sayede mekân ve zaman sınırları aşılarak hem Shu uygarlığının atmosferi hem de gelişmiş teknolojinin sağladığı etkileşimli bir kültürel ortam oluşturulmuştur. Bu tarz LBE (Location-Based Entertainment) teknolojisi sayesinde

ziyaretçilerin bulundukları mekanlar ile daha derin ve etkili bir bağ kurması kolaylaşmıştır. Sanxingdui Müzesi, ziyaretçilerine tarih anlatımı sunmak ile kalmıyor, onları geçmişin içine ve keşfedildikleri tarihi ana ortak ediyor.



Görsel 3. Sanxingdui Müzesi, arkeolojik alan VR deneyimi (Newsflare, 2024)

4.3 Akropolis Müzesi (Yunanistan)

Yunanistan'ın sıkça ziyaret edilen arkeolojik alanı Akropolis yalnızca arkeolojik alan olarak değil, aynı zamanda AR teknolojisinin kültürel mirasa nasıl entegre edilebileceğinin gösterildiği örnekler arasında yer almaktadır. Artırılmış gerçeklik teknolojisinin müzecilik alanındaki potansiyel kullanımı ve uygulama alanlarını inceleyen CHES Project, Akropolis Müzesi'nde kişiselleştirilmiş hikâye anlatımı ve AR teknolojilerinin birleştirilmesi ile ziyaretçilere farklı deneyimler sunmaktadır. Proje kapsamında, müze içerisinde bulunan arkeolojik eserlerin sanal ortama entegre edilerek ziyaretçiye sunulması gerçekleştirilmiştir. Bu eserlere örnek olarak Peplos Kore heykeli üzerinde gerçekleştirilen AR çalışması, heykelin fotoğraflarının çekilerek sanal ortama uyarlanması ile mümkün kılınmıştır. Ziyaretçilerin kameralarını heykele yöneltmesiyle, heykelin kendi dönemindeki renklerine sanal olarak bürünmesini sağlamaktadır. Bu sayede, antik dönemde kıyafetler üzerindeki desenlerin ne anlama geldiği, statü göstergesi olarak nasıl kullanıldığı gibi tarihsel bağlamlar daha anlaşılır hale gelmekte ve öğrenilmektedir (Görsel 4).



Görsel 4. Akropolis Müzesi'ndeki Peplos Kore heykelinin AR teknolojisi ile dijital olarak renklendirilmiş hali (European Commission, 2020)

Yunanistan'ın telekomünikasyon şirketlerinden COSMOTE'un geliştirdiği COSMOTE CHRONOS uygulaması da müzenin AR teknolojisi açısından ziyaretçileri sanal ortama taşıyarak tarih ile bütünleşmesini sağlayan bir diğer teknolojik uygulamadır. Uygulama Akropolis ve etrafındaki dört anıtı da kapsayan gelişmiş bir teknolojidir (Ulea, 2023). Artırılmış gerçeklik ile antik yapıları, dijital ortama taşıyarak yeniden inşa edilmiş hallerini tasarlanmıştır. Akropolis'te bulunan ziyaretçiler telefon veya tablet gibi teknolojik aletlerine indirdikleri bu uygulama sayesinde yapıların tamamlanmış ve renklendirilmiş hallerini görebilmektedirler. Müzeyi ziyaret edemeyen fakat deneyimlemek isteyen kişiler için ise uygulama, yapıların 3 boyutlu halini gerçeğe taşıyarak tarihi bir gezinti deneyimi yaşatmaktadır (Görsel 5). Uygulama geliştiricileri son dönemlerde üzerinde çalıştıkları "Clio" isimli etkileşimli rehberlik sunan yapay zekâ ile ziyaretçilere sanal rehberlik deneyimi imkânı sunmaktadır.



Görsel 5. COSMOTE CHRONOS uygulaması, Propylaea (Kişisel arşiv)

4.4 Van Gogh Müzesi (Hollanda)

Van Gogh Müzesi, Hollanda'nın Amsterdam şehrinde ünlü ressam Van Gogh adına açılmıştır. Müzede sanatçının 200'den fazla resmi, kişisel mektupları ve çizimleri bulunmaktadır. Ziyaretçilerin eserler ile daha iyi bir bağ kurabilmesi ve müzeyi deneyimleyebilmesi adına sanatçının çeşitli eserleri ele alınarak AR teknolojileri kullanılmıştır. Bu sayede geleneksel müze deneyimi dönüştürülerek, ziyaretçilerin eserler ile etkileşime girmesi sağlanmış, bu doğrultuda sanatçı ile daha derin bir bağ kurmaları amaçlanmıştır.

Müze içerisinde çeşitli etkileşimli teknolojiler bulunmaktadır. The Bedroom örneği ele alındığında tablo, televizyon tarzı bir ekranda seyircilere sunulmuştur. Ekran özellikleri olarak yüksek çözünürlüğe sahip olmasının yanı sıra X-ray ışını, ultraviyole ve kızılötesi

görüntüleme modlarına da sahiptir (Van Eck & Kolstee, 2012). Sprey kutusuna benzer şekilde tasarlanan cihaz, kızılötesi ışık yayan bir mekanizmaya sahiptir. Ziyaretçi bu sprej kutusunu kullanarak, kutuyu ekranın karşısında tuttuğunda ekranın içerisinde yer alan Wiimote (Wii kontrol cihazı) teknolojisi aktif ederek tabloyu, sprej boya ile boyuyormuş hissi yaratılmıştır (Görsel 6). Bu sayede ekranda ziyaretçinin hareketleri ile eş hareket eden görüntü değişimi ortaya çıkmaktadır. Bu etkileşim sonucunda X-ray ışını sayesinde tablonun iç katmanları ve çivileri gibi yapısal detaylar görülebilir. Ultraviyole etkisi ile de tablonun orijinal renklerinin zaman içerisinde nasıl değiştiği görülmektedir. Tablonun arkasında yer alan Van Gogh'un kardeşi Theo'ya yazdığı el yazıları, ekranın kızılötesi özelliği sayesinde ziyaretçiye görülebilir kılınmaktadır (Van Eck & Kolstee, 2012).



Görsel 6. The Bedroom eseri için ultraviyole modu seçen bir ziyaretçi (Kolstee, Y., & Van Eck, W., 2012, s. 51)

Kolstee ve Van Eck'in (2012) çalışmasında müze içerisinde AR teknolojilerini deneyimleyen ziyaretçiler üzerinde gözlemler yapılmıştır. Bu gözlemlere dayanarak The Bedroom projesi için ziyaretçilerin oldukça hevesli ve aktif bir katılımı olduğu çalışmada belirtilmiştir. Van Gogh'un el yazısını yakından görebilmek ve kardeşine yazdığı mektubu okuyabilmek, sanatçı ve ziyaretçiler arasındaki ilişkisinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanatçının tabloyu çizdiği zaman içerisindeki boyaların rengini görebilmek, zamanla uğradıkları değişimi, etkileşimleri sayesinde ortaya çıkarabilmek ziyaretçiler açısından etkili bir deneyim olmuştur. Fakat Van Gogh Müzesi'nin katılımının fazla olması sebebi ile bu deneyimin aksiliklere uğradığı anlar da yaşanmıştır. Oda içerisinde bulunan kalabalık, Wiimote'un tripod mekanizmasına yerleştirildikten sonra yapılan kalibrasyonun bozulmasına neden olmuştur. Ayrıca sprej kutusunun ekran ile bağlantısının ziyaretçilerin ekranın önüne geçmesinden dolayı kesilmesi sonucu, deneyimin yer yer aksadığı çalışmada belirtilmiştir. Buna ek olarak tablonun yansıtıldığı ekranın ziyaretçiler tarafından dokunulduğu ve "istenmeyen etkileşimin" ortaya çıktığından söz edilmiştir.

4.5 Pera müzesi (Türkiye)

İstanbul'da yer alan Pera Müzesi, Türkiye'nin kültür, sanat ve tarihini yansıtan eserler ve sergiler barındıran bir müzedir. Müzenin koleksiyonlarından biri olan "Kaplumbağa Terbiyecisi", geleneksel sergileme yöntemi ile modern teknolojileri birlikte kullanarak ziyaretçilerine farklı deneyimler yaşatmayı hedeflemiştir.

Pera Müzesi, ‘Osman Hamdi Bey’in Dünyasına Yolculuk’ projesi kapsamında, Osman Hamdi Bey ve eserlerinin tanıtılması amaçlanmıştır. Projenin VR deneyimi kısmı, Muse VR iş birliği ile gerçekleştirilmiştir (Yumak & Karadeniz, 2023). Deneyiminin ilk aşamasında ziyaretçiler, VR gözlükleri sayesinde kendilerini Osman Hamdi Bey’in çalışma odasında bulmaktadırlar. Sanatçının odası tasarlanırken, kendisinin arşivindeki fotoğraflar, yazılar ve Bursa’da bulunan yalısındaki odası incelenmiş ve sanal ortama entegre edilmiştir. Oda içerisindeki sanatçının piyanosu, mektupları, fotoğrafları gibi detaylar incelenebilir ve etkileşim sağlanabilir boyuta getirilmiştir. Deneyimin final aşamasında ise ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ tablosunun sanal ortama aktarılmış boyutu deneyimlenmektedir. Odanın içerisindeki Tanpınar’ın şövalesi üzerinde bulunan tablo ile etkileşime girildiği takdirde ziyaretçi kendini tablonun içerisinde bulmaktadır. ‘Kaplumbağa Terbiyecisi’ eserinde bulunan çizimler üç boyutlu olarak modellenmiştir. Bu sayede Osman Hamdi Bey’in sanatında yarattığı ortam, sanal gerçeklikte deneyimlenmektedir (Görsel 7). Bu deneyim sırasında tabloda yer alan kaplumbağalar ile etkileşime girme, oda içerisinde gezinme detayları da bulunmaktadır (Tanrıkulu & Karagöl, 2021).



Görsel 7. ‘Osman Hamdi Bey’in Dünyasına Yolculuk’ sergisi VR deneyimi (Kişisel arşiv)

Proje kapsamında yapılan VR çalışmasında ziyaretçiler Osman Hamdi Bey’in sanatçı kişiliğini daha yakından tanıma fırsatı bulmaktadır. Çalışmalarını geliştirdiği ve eserlerini çizdiği odayı sanal ortamda deneyimlemek ziyaretçinin, Hamdi Osman Bey’in sanatsal düşünce yapısını daha iyi anlama imkânı sunmuştur. Tanrıkulu ve Karagöl’ün (2021) yaptığı çalışmada 6 kişiden oluşan ölçek grubun içerisinde bu deneyimin etkileyici ve olumlu etkisi olduğu, geçmişi şimdiye taşıdığı ve ziyaretçinin aklında daha kalıcı bir duruma geldiği yönündedir. Bunun yanı sıra ölçek grup içerisinde deneyim süreci için olumsuz yorumlar da yapılmıştır. VR teknolojisinin yeni yeni gelişmesinden dolayı yeterli bulunmaması, ses unsurunun deneyimledikleri ortam değil, gerçek hayattaki mekân sesleri olması hakkında yorumlar yapılmıştır. Bu yorumların yanı sıra deneyimlenen sanal ortam için soğuk, ruhsuz gibi tanımlar da kullanılmıştır.

5. Sonuç

Bu çalışma, kültürel mirasın sunumu, aktarımı ve deneyimlenmesi süreçlerinde artırılmış gerçeklik (AR) ve sanal gerçeklik (VR) teknolojilerinin rolünü değerlendirmeyi amaçlamıştır. Elde edilen bulgular, AR ve VR teknolojilerinin kültürel mirasın korunmasının yanı sıra bireylerin bu miraslar ile kurduğu duygusal ve bilişsel bağı da derinleştirdiğini göstermektedir. Çalışma kapsamında incelenen müzeler, kullanılan AR ve VR teknolojilerinin nasıl uygulandığını ve hangi yönlerden deneyimleri dönüştürdüğünü göstermesi açısından anlamlı örnekler ortaya koymuştur. Pera Müzesi ve Van Gogh Müzesi gibi sanat odaklı müzelerde kullanılan bu teknolojiler, ziyaretçileri sanatçının iç dünyasına taşıyan deneyimler sunarken; Sanxingdui ve Akropolis müzeleri tarihsel atmosferin sanal ortamlarda yeniden inşa edilmesini ve geçmişe yolculuk yapılmasını mümkün kılan uygulamalar geliştirmişlerdir. Bu gibi örnekler duyusal ve bilişsel etkileşimlerin kültürü ve kültürel mirasları anlama ve öğrenme açısından ne kadar etkili olabileceğini ortaya koymuştur. Öte yandan araştırma içerisinde bu teknolojilerin uygulanmasına dair bazı sınırlılıklar dikkat çekmiştir. Teknik altyapı eksiklikleri, kullanıcıların bu tarz teknolojiler ile müze ortamlarında ilk kez karşılaşması gibi faktörler sürecin geliştirilmesi gereken yönlerini açığa çıkarmıştır. Ayrıca duyusal deneyimlerin her zaman anlamlı bir bağ dönüşemeyebileceği, özellikle de içerik tasarımı yeterince güçlü değil ise kullanılan teknolojilerin ve yaşanan deneyimlerin yüzeysel kalabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır.

Sonuç olarak AR/VR uygulamaları, kültürel mirasın dijital dönüşüm boyutunda önemli fırsatlar sunmaktadır. Ancak teknolojilerin etkili, sürdürülebilir ve anlamlı bir deneyime dönüşebilmesi için öncelikli olarak kullanıcı odaklı olması öne çıkarılarak güçlü bir içerik tasarlanması ve sağlam bir teknik altyapı ile desteklenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda geleneksel müzecilik anlayışı ile dijital çağın olanakları arasında dengeli bir entegrasyon sağlanarak, gelecekte kültürel mirasların daha geniş kitlelere aktarılması konusunda kilit bir rol oynayacaktır.

KAYNAKÇA

Akkuş, Ç., & Cengiz, G. (2018). Tarihi Turistik Alanlarda Kullanılan Mobil Artırılmış Gerçeklik Uygulamalarının Değerlendirilmesi1 (Evaluation of the Mobile Augmented Reality Applications Used in Historical Tourist Attractions). *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 6(1), 83–104. <https://doi.org/10.21325/JOTAGS.2018.176>

Amakawa, J., & Westin, J. (2018). New Philadelphia: using augmented reality to interpret slavery and reconstruction era historical sites. *International Journal of Heritage Studies*, 24(3), 315–331. <https://doi.org/10.1080/13527258.2017.1378909>

Demirezen, B. (2019). Artırılmış Gerçeklik ve Sanal Gerçeklik Teknolojisinin Turizm Sektöründe Kullanılabilirliği Üzerine Bir Literatür Taraması. *Uluslararası Global Turizm Araştırmaları Dergisi*, 3(1). <https://doi.org/10.1080/13683500.2015.1070801>

Güzel, T., & Sucaklı, G. (2020). Müze turizminde artırılmış gerçeklik teknolojisi

uygulamaları; Dünya ve Türkiye örnekleri. Journal of Tourism Research Institute, 1(2), 71–82. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jtri/issue/60519/888866>

Haugstvedt, A. C., & Krogstie, J. (2012). Mobile augmented reality for cultural heritage: A technology acceptance study. ISMAR 2012- 11th IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality 2012, Science and Technology Papers, 247–255. <https://doi.org/10.1109/ISMAR.2012.6402563>

Moorhouse, N., tom Dieck, M. C., & Jung, T. (2017). Augmented Reality to enhance the Learning Experience in Cultural Heritage Tourism: An Experiential Learning Cycle Perspective. EReview of Tourism Research. https://www.researchgate.net/publication/309533863_Augmented_Reality_to_enhance_the_Learning_Experience_in_Cultural_Heritage_Tourism_An_Experiential_Learning_Cycle_Perspective

Portalés, C., Lerma, J. L., & Pérez, C. (2009). Photogrammetry and augmented reality for cultural heritage applications. Photogrammetric Record, 24(128), 316–331. <https://doi.org/10.1111/J.1477-9730.2009.00549.X>

Tanrikulu, B., & Karagöl, A. (2021). Müzede Sanal Gerçeklik Uygulamaları: Bir Örnek Çalışma Olarak Kaplumbağa Terbiyecisi. E-Journal of New Media, 5(2), 95–111. https://doi.org/10.17932/IAU.EJNM.25480200.2021/ejnm_v5i2001

Tian, F., Li, K., Huang, X., Zhang, X., Wang, N., Song, Y., Zhu, Q., & Li, Y. (2024). An empirical study of virtual museum based on dual-mode mixed visualization: the Sanxingdui bronzes. Heritage Science, 12(1). <https://doi.org/10.1186/S40494-024-01241-1>

Ulea, A. (2023). A new augmented reality app shows the Acropolis as ancient Greeks knew it | Euronews. <https://www.euronews.com/culture/2023/10/12/a-new-augmented-reality-app-shows-the-acropolis-as-ancient-greeks-knew-it>

Van Eck, W., & Kolstee, Y. (2012). The augmented painting: Playful interaction with multi-spectral images. 11th IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality 2012- Arts, Media, and Humanities Papers, ISMAR-AMH 2012, 65–69. <https://doi.org/10.1109/ISMAR-AMH.2012.6483990>

Yumak, S., & Karadeniz, C. (2023). Müze Eğitiminde Yeni Teknolojilerin Kullanımı ve Kazanımlar. Uluslararası Müze Eğitimi Dergisi, 5, 98–113. <https://doi.org/10.51637/JIMUSEUMED.1376981>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Svevo Müzesi'nin AR noktaları
<https://svevo-ar.online.trieste.it/svevo-virtual-tour-2/in-museo/> Erişim Tarihi: 19.03.2025

Görsel 2: VR ortama aktarılmak üzere sanat eserlerinin binoküler stereo fotoğraf çekimi
Tian, F., Li, K., Huang, X., Zhang, X., Wang, N., Song, Y., Zhu, Q., & Li, Y. (2024). An empirical study of virtual museum based on dual-mode mixed visualization: the Sanxingdui

bronzes. Heritage Science, 12(1).

Görsel 3: Sanxingdui Müzesi, arkeolojik alan VR deneyimi
<https://www.newsflare.com/video/685728/vr-technology-offers-immersive-experience-at-sw-chinas-sanxingdui-ruins> Erişim tarihi: 20.03.2025

Görsel 4: Akropolis Müzesi'ndeki Peplos Kore heykelinin, AR teknolojisi ile dijital olarak renklendirilmiş hali
<https://ec.europa.eu/newsroom/horizon2020/items/14941/en> Erişim Tarihi: 15.03.2025

Görsel 5: COSMOTE CHRONOS uygulaması, Propylaea (Kişisel arşiv)

Görsel 6: The Bedroom eseri için ultraviyole modu seçen bir ziyaretçi
Kolstee, Y., & Van Eck, W. (2011). The augmented Van Gogh's: Augmented reality experiences for museum visitors. 2011 IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality - Arts, Media, and Humanities, ISMAR-AMH 2011, 49–52.

Görsel 7: 'Osman Hamdi Bey'in Dünyasına Yolculuk' sergisi VR deneyimi (Kişisel arşiv)

TASAVVUFİ DÖNGÜSELLİĞİN ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA UYGULANMASI

THE APPLICATION OF SUFI CIRCULARITY IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING

Çağla Saydağ Karter, Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Ressam

Yeditepe Üniversitesi,
Resim ve Plastik Sanatlar Bölümü Sanatta Yeterlik

e-mail: cagla.saydagkarter@std.yeditepe.edu.tr

ORCID ID: 0009-0008-8282-018X

ÖZET

Araştırma, Doğu mistisizmi ve İslam tasavvufunun Batı düşüncesiyle karşılaştırmalı olarak ele alınmasını ve bu felsefi yaklaşımların modern ve çağdaş Türk resim sanatındaki yansımalarını incelemektedir. Çalışmada, Doğu felsefesinin döngüsel zaman anlayışına dayalı mistik bakış açısının, sanatın kavramsal ve biçimsel yönleriyle nasıl bir etkileşim içinde olduğu tartışılmaktadır. İslam sanatında önemli bir yer tutan geometrik sembolizm ve dairesel formlar, evrenin döngüsellliğini ve ilahi düzeni temsil eden simgeler olarak ele alınmıştır. Makalede, Batı sanatındaki geometrik soyutlamalar ve modernist hareketlerin Doğu sanatından nasıl etkilendiği incelenmiş, Bauhaus, Konstrüktivizm ve Kübizm gibi akımların İslam sanatındaki geometrik desenlerle olan benzerliklerine vurgu yapılmıştır. İslam tasavvufunda dairesel formun anlamı, Mevlevi sema törenleri ve İslam sanatında döngüsellik bağlamında ele alınmış; bu formun hem mistik hem de sanatsal bir anlatım aracı olduğu ortaya konulmuştur. Türk kültüründe dairesel sembolizmin yeri ve İslamiyet öncesi ve sonrası sanattaki dönüşümleri değerlendirilmiştir. Çalışmanın son bölümlerinde, Erol Akyavaş ve Gülsün Erbil gibi modern ve çağdaş Türk sanatçıların eserlerinde mistik döngüsellik ve dairesel formun nasıl kullanıldığı analiz edilmiştir. Çağla Saydağ Karter'in çalışmalarında döngüsellik ve dairesel biçimlere verdiği önem, özellikle Çark projesi bağlamında detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Araştırma, Doğu ve Batı düşüncesinin sanat üzerindeki etkilerini, İslam tasavvufunun estetik anlayışını ve çağdaş Türk resim sanatında mistik döngüsellik nasıl biçimlendiğini ortaya koyarak, sanatın tarihsel ve kültürel bağlamlarını değerlendirmektedir.

Anahtar Sözcükler: Döngüsellik, kozmoloji, mistisizm, tasavvuf, çağdaş Türk resmi

ABSTRACT

This study compares Eastern and Islamic mysticism with Western thought and analyzes the reflections of these philosophical approaches in modern and contemporary Turkish painting. The article discusses how the mystical perspective of Eastern philosophy based on the cyclical understanding of time interacts with the conceptual and formal aspects of art. Geometric symbolism and circular forms, which have an important place in Islamic art, are considered as symbols representing the cyclicity of the universe and the divine order. The study also examines how geometric abstractions and modernist

movements in Western art were influenced by Eastern art, and emphasizes the similarities of movements such as Bauhaus, Constructivism and Cubism with geometric patterns in Islamic art. The meaning of the circular form in Islamic mysticism is discussed in the context of Mevlevi sema ceremonies, and cyclicity in Islamic art. This form is referred as both a mystical and artistic means of expression. The importance of circular symbolism in Turkish culture and its transformations in art before and after Islam are evaluated. In the final sections of the study, how mystical cyclicity and circular form are used in the works of modern/ contemporary Turkish artists such as Erol Akyavaş, Gülsün Erbil are analyzed. The emphasis of cyclicity and circular forms in Çağla Saydağ Karter's works is discussed in the context of her Çark project. The research evaluates the historical and cultural contexts of art from a broad perspective by revealing the effects of Eastern and Western thought on art, the aesthetic understanding of Islamic Sufism and how mystical cyclicity is shaped in contemporary Turkish painting.

Keywords: Circularity, cosmology, mysticism, sufism, contemporary Turkish painting

1. Giriş

Tarihsel gelişim sürecinde, medeniyetlerin, evreni ve kendi dünyalarını yorumlama ritüelleri farklı birçok şeye dönüşmüştür. Görsel imgeler de bunlardan bir tanesidir. Kültürlerin dünyayı algılama biçimleri, en genel perspektifle, bölgesel, coğrafi, sosyolojik faktörler ve dini inanışlar nedeniyle farklılık gösterir. Bu farklılıkların, toplumların kültür haritalarını ortaya çıkartarak, toplumsal sanatının büyük bir bölümünü oluşturduğuna inanılır.

Bu bağlamda, tarih boyunca Doğu ve Batı felsefelerinin imgeyi ele alışları farklılık göstermiştir. Çalışmanın ilk bölümünde bu iki felsefenin tanımlanmasındaki ve zaman anlayışının yorumlanmasındaki farklar üzerinde durulmuştur. Doğu mistisizmi, kaynağını kozmosun hareketlerinden alan döngüsel zaman anlayışına inanır. Döngüsellik, evrenin sürekli bir döngü halinde olduğunu; gökyüzünün hareketlerinin, doğa, insan ve zamanın sonsuz döngünün birer parçası olduğu görüşünü ifade eder. Bu görüşe göre, insanın kendi iç dünyasında da bir döngüsel hareket vardır. İnsanın bu içsel döngüsü, sürekli bir arayış ve varoluşsal yolculuk olarak da görülebilir. Daire formu, insanın devam ettiği bu yolculuğun sembolik bir ifadesidir diye düşünülebilir. Bu yolculuğun bir daire içinde gerçekleştiği ve sürekli başlangıç noktasına geri döndüğü inancı gözlemlenebilir. Bu inancı taşıyanlar için geometrik sembolizm ve özellikle daire formu Doğu ve İslam mistisizminde çok önemlidir.

Takip eden bölümde, mistisizmin ve İslam tasavvufunun resim sanatına bakışı ve Batı düşüncesiyle arasındaki farklar üzerinde durulmuştur. Batı düşüncesi, rönesans ve romantizm döneminde imgenin ifade edilışinde mimesis anlayışıyla perspektif yolu ile betimleme yaparken, Doğu düşüncesi içinde önemli bir yere sahip olan İslam sanatı genel olarak figürleri gizleyerek anlatma yolunda ilerlemekteydi. İslam tasavvufunun sanat anlayışında amaç, tasvir içermeyen çeşitli anlatı yöntemlerini arayarak sanatın zaman ve

mekân değerlerinden kurtulmasıyla en soyut düşünceye varmak olarak düşünülebilir. Bu düşünce, resim sanatını kavramsal bir bakış açısı ile değerlendirmiştir.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ise geometrik biçimlemelerin Doğu ve Batı sanat anlayışlarındaki etkileşimi, İslam tasavvufunda dairesel şekillerin anlamı ve Türk kültüründe dairesel sembolizm anlayışları üzerinde durulmuştur.

Son bölüme yaklaşırken, Türk çağdaş resim sanatında Erol Akyavaş ve Gülsün Erbil gibi modern/çağdaş Türk sanatçıların, Doğu mistisizminden referanslar alan, mistik döngüsellliği ve daire formunu özgün bir resim tavrı ile yorumlayan eserleri mercek altına alınmıştır. Bu bölümde incelenen sanatçılar kronolojik sıralamayla ele alınmıştır.

Çalışmanın son bölümünde Çağla Saydağ Karter'in çalışmalarında döngüsellüğün ve dairesel formların etkileri anlatılmıştır. Karter'in, 'Çark Aydınlık' ve 'Çark Karanlık' isimli projesi detaylandırılarak, geçmişten gelen kültürel mirasın çağdaş sanatın diliyle nasıl yeniden üretilebileceği anlatılmıştır.

2. Doğu Felsefesinde Mistisizm ve İslam Tasavvufunun Batı Felsefesi ile Karşılaştırılarak İncelenmesi

Doğu felsefesi denildiğinde söz edilen felsefe gelenekleri Hindistan, Çin, İslam, Afrika, Japonya ve İran felsefeleridir. Oryantalist bir düşünce ile Doğu düşüncesi, Batı düşüncesinin kapsamadığı bir gelenek olarak da tanımlanabilir. Doğu felsefesi, mistisizmin doğduğu ve geliştiği bir zemin olmuştur. Batı düşünce geleneğinin ise Antik Yunan dönemi ile başladığı düşünülür. Batı felsefesi; estetik, etik, epistemoloji, mantık, fizik ve felsefe tarihi gibi alt disiplinlere sahip rasyonel ve sistematik düşünce geleneğini benimsemektedir. Bu bağlamda, Batı felsefesi akılcılığı temsil ederken, Doğu düşünce geleneği ise mistik, mitolojik, ya da simgesel ve sezgisel olanı temsil etmektedir şeklinde değerlendirilebilir. Doğu mistisizminin, duyumsal olarak, insanın evrenle uyum içinde yaşayacağı bir ilişki kurmasını amaçladığı düşünülür.

Her ne kadar farklılıklarıyla ön planda olsalar da Doğu ve Batı felsefeleri birbirlerini sürekli olarak etkilemişlerdir. Batı felsefesi ve Doğu düşünce geleneği arasında mistisizm ve mistik deneyimlere yönelik farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Doğu ve Batı felsefesinde mistisizm kavramlarının ele alınışı Open AI'da sorgulandığında şu cevap elde edilmektedir: Batı felsefesinde mistisizm, genellikle Hristiyanlık içinde ortaya çıkar. Mistisizm, tanrısal deneyimlere ulaşma çabasıdır ve dini inançlara dayandığı düşünülür. Batı mistisizmi, Platon, Plotinus ve Meister Eckhart gibi filozoflar tarafından da ele alınmıştır. Bu mistik düşünürler, ruhani bir deneyimin bireysel bir yolculuk olduğunu vurgulayıp ve Tanrı'ya birliğe ulaşmanın önemini öne sürmüşlerdir (OpenAI, 2023).

Orta Çağ döneminde Batı felsefesinin taşınıp geliştirilmesi ancak Doğu sayesinde mümkün olabilmıştır. Doğu felsefi anlayışları, mistik topluluklarla evrimleşerek Batı felsefelerini etkilemişlerdir. Pythagoras Mısır'da geçirdiği yıllarda bu felsefenin etkisine girmişti. Batı'ya göre geride ve aşağı konumda değerlendirilmişse de aynı zamanda çeşitli Doğu imgeleri (Sufizm, Budizm,

Taoizm, Hinduizm ve Konfüçyüsçülük), Batı uygarlığını kuran, özeleştiriyeye açan ve sorgulayan bakış açılarına da hayat vermiştir. Schopenhauer ve Nietzsche gibi Batılı filozoflar Doğu düşüncesinden etkilenmiş, belli düşünsel temaları Batı felsefesine taşımışlardır. (Bal, 2009, s. 43-44)

Batı ve Doğu düşünce sistemleri, zaman ve tarih kavramlarını farklı şekillerde ele almışlardır. Tarihe dair yorumlar genellikle iki ana yaklaşıma dayanır: döngüsel ve doğrusal anlayış. Bu iki bakış açısı hem kaynakları hem de ortaya koydukları iddialar bakımından birbirinden ayrılır. Irgat bu bağlamda şöyle ifade eder: “Döngüsel tarih görüşü, doğadaki gibi tarihte de olayların tekrar ettiğini öne çıkar. Öte yandan doğrusal tarih görüşü, zamanın bir başlangıç noktasından başlayarak belirli bir sona doğru ilerlediğini savunur” (Irgat, 2017; akt. Nebati, 2019, s. 5).

Döngüsel zaman algısının temelinde evrenin ritmik hareketleri olduğu düşünülür. Gökyüzünün döngüsel devinimi, doğa olayları, insan yaşamı ve zaman kavramı, sonsuz bir evrensel döngünün parçaları olarak görülür. Bu bakış açısına göre, evren sürekli olarak kendini tekrar eder ve bu döngü en başa, yani ilk çıkış noktasına geri döner.

Döngüsel zaman anlayışı ile MÖ 5000-4000'lerde Hint coğrafyasında, Mezopotamya'da ise MÖ 2000'lerde karşılaşıldığı düşünülmektedir. Bu görüş, göksel cisimlerin düzenli hareketlerinin ve bu hareketlerin etkilerinin gözlemlenmesi sonucu ortaya çıkmıştır. En temel gözlemler dünyanın kendi etrafında dönmesi ve bunu takip eden dünyanın güneş etrafındaki ve ayın dünya etrafındaki hareketleri olmuştur. Bütün bu hareketlerde ilk dönmeye başlanan noktaya geri gelinmesi, zamanın döngüsellliğini ve başa dönerek devam edeceği düşüncesini doğurmuştur.

Güneş'in ve Ay'ın hareketlerinin de temel etkileri vardır. En eski zamanlardan itibaren insanlar Güneş'in hareketlerini gözlemleyerek zamanı tahmin etmeye çalışmışlardır. Bu sürekli tekrar eden hareket zamanın bir döngü şeklinde ilerlediği düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Uslu'ya göre (Uslu, 2019, s. 31-32), zamanın ne zaman ortaya çıktığı değil, onun tekrar eden yapısı esas konudur. Antikçağ filozofları doğanın değişmeyen, istikrarlı bir düzen içinde hareket ettiğine inanmışlardır. Bu görüşü tarihe uyarlayarak, tarihsel süreci sonsuz bir döngü olarak değerlendirmişlerdir. Örneğin Stoacılar, “insan hayatı doğanın hiç değişmeyen yapısından doğar ve sonunda yine o yapının içine döner” diyerek zamanın çevrimsel niteliğine dikkat çekmişlerdir. Platon ise idealar kuramındaki değişmezlik ve düzen düşüncesini, gökyüzündeki dairesel ve düzenli hareketlerden ilham alarak, evrenin sonsuzca dönüp duran ve kendini yenileyen bir yapıya sahip olduğu fikrine bağlamıştır. Ardından Aristoteles, dairesel hareketin kusursuzluğuna vurgu yaparak, bu tür bir hareketin doğrusal olanlardan daha öncelikli, sürekli, mutlak ve mükemmel olduğunu dile getirmiştir. Hinduizm, Budizm gibi dinlerin yanında İran ve Çin düşüncelerinde de döngüsel bir zaman düşüncesi bulunmaktadır. İslam mistisizmi, döngüsel zamana, sürekli dönüşüme, birlik kavramına ve evrensel bağlantılara vurgu yapmaktadır.

Sonuç olarak, Doğu felsefesinde mistisizm ve İslam tasavvufu, Batı felsefesiyle benzer ve farklı yönleri olan önemli kavramlardır. Batı felsefesinde mistisizm, Hristiyanlık içinde tanrısal deneyimlere ulaşma arayışını içerir. Doğu mistisizmi, Hinduizm ve Budizm gibi

geleneklerde derin bir içsel deneyim arayışını içerirken, İslam tasavvufu, Tanrı'nın içsel deneyimi ile ruhani birliğe ulaşmayı hedefler.

2.1. Mistisizmin ve İslam Tasavvufunun Batı Düşüncesi ile Karşılaştırılarak Resim Sanatına Bakışı

Mistisizmin kelime anlamlarından biri gizemciliktir (TDK, 2011). Mistisizmin, metafiziksel veya dini deneyimlere ulaşmayı amaçlayan bir ruhsal hareket olduğuna inanılır. İslam tasavvufu, İslam geleneğinde mistik bir yaklaşımı temsil eder ve daha önceki bölümde bahsedildiği üzere, ruhsal tecrübelerin, içsel aydınlanmanın ve Tanrı'ya ulaşmanın özgün yollarını vurgular.

Batı resim geleneği, tarihsel süreç boyunca çeşitli dönemlerde farklı estetik ve düşünsel yaklaşımlarla biçimlenmiştir. Rönesans ile birlikte Batı'da, perspektif kullanımı, anatomi bilgisi ve nesnelerin doğaya uygun bir gerçeklikle resmedilmesi gibi unsurlar önem kazanmış; sanat, görsele ve estetik beğeniye odaklanan bir alan haline gelmiştir.

Bu doğrultuda Batı kültürü, özellikle Rönesans'tan itibaren, tasavvufun içsel ve sezgisel yaklaşımının aksine, görsel algıya, yani gözün fiziksel (retinal) görme yetisine dayalı bir perspektif anlayışını benimsemiştir. Öte yandan, Doğu kültürleri —özellikle İslam tasavvufunun etkisinde şekillenen Orta Doğu sanat anlayışı— minyatür sanatında görülen, ilk bakışta naif gibi duran fakat Tanrısal bakışın sezgisel ve mistik boyutunu temsil eden bir estetik yönelimi öne çıkarmıştır.

Batı düşüncesinde rastlanan üçleme ilkesi —zaman, mekân ve konu birliği; ya da baba, oğul ve kutsal ruh üçlüsü— belirli bir dogmatik çerçeve içerisinde değerlendirilebilir. Buna karşılık Doğu anlayışında öncelikli olan, eserin kendi iç mantığıyla sezgisel ya da ilhama dayalı bir bilgiyi ortaya koyması ve bu yolla izleyiciye ulaşabilmesidir.

Tasavvufi yaklaşıma ve İslam mistisizmine göre sanat, dış dünyanın birebir kopyası olmaktan öteye geçerek, manevi ve metafizik deneyimlerin semboller aracılığıyla ifadesine dönüşebilir; böylece izleyiciyi içsel bir keşfe davet eder. Bu düşünce yapısı, sanat yoluyla hakikatin akıl yerine sezgiyle kavranabileceğini ve sanatçının tüm aracı unsurları aradan çıkararak kendi iç dünyasına dönüp oradan yola çıkarak özgün bir anlatım dili oluşturabileceğini öne sürer. Başka bir ifadeyle, mistisizm, sanatçıya biçimsel yapıların ötesine geçerek sanat eserini dönüştürme ve derinleştirme yetisi kazandıran yaratıcı bir güçtür.

Sanatçının içsel olarak taşıdığı gizemli öz, yani onun kişisel mistisizmi, adeta bir parmak izi gibi ona özgüdür. Bu mistik nitelik, sanatçının eserine Tanrısal bir boyut kazandırarak izleyicide derin bir hayranlık ve coşku duygusu uyandırabilir. Böyle bir derinlik arayışında ortaya çıkan eserler, içerik bakımından mistik temalarla ilişkilendirilir. Daha önce de vurgulandığı gibi, mistisizm sanatçının yaratım sürecinde Tanrı ile birleşme ve bu birleşik varoluşu sanat yoluyla yaşama arzusunu içerir. Eroğlu bu durumu şu şekilde açıklar: “Mistisizm, bilincin ortadan kalktığı anda ortaya çıkan en yüce insani haldir ve bu, sanatçının eser aracılığıyla Tanrısallığın içeriğine dahil olması şeklinde de yorumlanabilir”

(Eroğlu, 2018, s. 34-35).

Doğu mistik anlayışı, insanın evrenle ve çevresiyle uyumlu bir ilişki kurmak amacıyla çoğunlukla, sanattan faydalandığını düşünür. Doğu mistisizmi ve estetik anlayışını temsil eden sanat görüşünün temelleri oldukça eskidir.

Doğunun bilgisi eşyaya hâkim olmaktan çok, insanın iç gelişimini gözetken bir bilgidir. Mutlak hakikatin bilgisine, yani marifete varma yolunda bir gelişim. Bu eşyanın ihmali anlamına gelmez, eşya hakkında edinilen bilgilerin insanı ve ihtiyaçlarını aşmasına hiçbir zaman izin verilmemiştir. Doğu medeniyetlerinin özünde, eşya hakkında edinilen bilgilerin birbirine eklenmesiyle elde edilen ilerlemenin bilinçli bir inkârı vardır. Doğuda teknoloji bu yüzden çoğu zaman fantezide kalmıştır. (Bal, 2009, s. 57-58)

Batı'da sanatçılar başlangıçta daha çok kutsal temalarla sınırlı bir hayal gücüne sahipken, Doğu'da sanatçılar dini baskılardan sıyrılma arayışı içindeydiler. İslam'daki “tasvir yasağı” ve doğadaki varlıkların birebir kopyalanmasının mümkün olmadığı düşüncesi, Doğulu sanatçıları figüratif anlatımdan uzaklaştırarak soyutlamaya yönlendirmiştir. Bu durum, sanatçının figürü neredeyse cansızlaştırarak daha sembolik ve soyut bir anlatıma geçmesine neden olmuştur. İslam tasavvufu gibi mistik düşünce sistemleri, resim sanatının İslam kültürü içinde bir gelişim zemini bulmasına katkı sağlamış, sanatçılara kavramsal derinlik arayışına yönelme fırsatı sunmuştur.

Tansuğ'a göre (Tansuğ, 1976, s. 86), Arabesk, sanatçının uzamsal algıyı aşarak, en soyut düşünce biçimi olan matematiksel düzeye ulaştığı bir sanat anlayışıdır. Bu nedenle yıldız desenleri ve daireler, kare, üçgen ya da elips gibi geometrik semboller Doğu sanatında büyük önem taşır. İnsan figürü sade geometrik biçimlerle ifade edilmeye başlandığında, bu yapıların içinde derin bir anlam taşıdığına inanılmıştır.

Doğu estetiğinde, hayalî bir gerçeklik yaratımında ‘eleme’ kavramı temel bir rol oynar. Gerçekliğin soyutlanarak kurmaca bir dünya oluşturulması sürecinde, dış dünyadan bazı unsurlar bilinçli olarak dışarıda bırakılır. Bal'a göre, Doğu estetiği, dış dünyayı soyutlarken semboller ve alegorilerden yararlanır. Bu imgelerin ardında ise somut olaylar ve varlıklar yer alır. Böylelikle sanat, görünenin ötesine geçerek sembolik bir anlatım yaratır. Bu süreçte eleme, önemsiz veya detay olarak değerlendirilen öğelerin ayıklanması anlamına gelir. Soyutlamayla birlikte yapılan bu eleme, beraberinde düzenleme (istifleme) ilkesini getirir. Stilizasyon olarak bilinen bu düzenleme, eserin anlam yapısını, geometrik kurgusunu ve kompozisyonunu şekillendirir (Bal, 2009, s. 53).

Schuon'a göre, Doğu'nun geleneksel sanatlarında sanatçıyı yönlendiren unsur ‘nesne’dir. Oysa Batı'da modern sanatçı, yaratım sürecinde tamamen dünyevi kişiliğini ve bireysel tutkularını esere yansıtan bir ‘özne’ rolünü üstlenir. Bu yaklaşım, yüksek düzeyde özgünlük arayışının ve güçlü bir tutkunun nedenidir (Schuon, 2012, s. 72-77).

Perspektifin kullanılmamasıyla birlikte, Doğu resmi zaman ve mekânla ilgili sınırları ortadan kaldırarak anlatımda çatışmayı önleme amacı taşımıştır. Bu sayede bir hikâye kahramanı rahatlıkla dünyanın bir ucundan diğerine ya da hayali bir aleme geçebilir.

Zaman ve mekânın anlamını yitirdiği bu sanatsal düzlemde, şiirlerde, resimlerde ya da anlatılarda kahramanlar yalnızca sanatçının hayal dünyasıyla var olabilir ya da tamamen yok edilebilir. Resim sanatında perspektifin inkarıyla, Doğu sanatı, hikâyede zaman ve mekân yoksunluğuyla bu çatışmayı önlemek istemiştir. Hikâye kahramanı dünyanın bir ucundan diğerine, hatta bilinmedik bir dünyaya rahatça gidebilir. Mekân ve zaman da ortadan kalktığı için, her şey imkân dahilindedir. Resimde, şiirde ve anlatılan hikâyelerde kahramanlar tamamen sanatçının hayal gücüyle var ya da yok olurlar.

İslam tasavvufunda resim sanatı, içsel bir yolculuğun ifadesi olarak görülebilir. Sanat eserini oluşturan, uzay, şekil, ışık, renk gibi bütün unsurlar, bu görüş açısından incelenmesi gerekir. Burada resimler, Tanrı'ya ulaşma veya içsel bir birliği ifade etme çabalarının aracı olarak kullanılabilir. Arapça yazılı kelimelerin veya kuran ayetlerinin resimlerle birleştirildiği hat sanatı da bu yaklaşımın bir örneğidir.

Bu anlayışa göre, bir sanat eserinde kendini arayan içsel yolculuğa çıkmış olan ruh; sayıları, çizgileri ve renkleri retinal görüş ile değil içgörüyü kullanarak oluşturacaktır. Sanatçı, seçtiği ifade şekli içinde, varlığın iç ve dış kavramlarını bütünleştirerek, aydınlanmaya ulaşabileceğine inanmaktadır. Bu perspektifte, İslam tasavvuf düşüncesinde karanlık olan dıştan yola çıkılarak, aydınlık olan içe yönelindiğinde, aydınlık ve karanlığın, iç ve dışın bütünselliği kavrandığında, anlama ve hakikate kavuşabilmenin mümkün olduğuna inanılmaktadır.

Mistisizm ve İslam tasavvufunun resim sanatına bakış açısı Batı düşüncesi ile karşılaştırıldığında, bu bölümde belirtildiği üzere, farklılıklar göstermektedir. İslam düşüncesinde, dini temelli evren tasavvuru, doğası gereği figüre ve doğa betimlemelerine yaklaşımı açısından Batı ve Hristiyanlık anlayışından ayrılır. Bu çerçevede, figürün stilize bir nakışa dönüşmesinin zorunlu olduğu düşünülür. Belirtilen yaklaşımlar, resimlerin sembolik ve ruhsal ifadelerini vurgular ve izleyiciyi içsel bir yolculuğa çıkarma amacını taşır. Bu düşüncenin devamı olarak, resim sanatı kavramsal, geometrik ifadenin sıkça kullanıldığı ve soyut bir bakış açısı ile değerlendirilmiştir.

3. 20.yüzyılda Mistik Geometrik Biçimlemelerin Doğu ve Batı Sanat Anlayışlarında Etkileşimi ve Ele Alınış Şekli

İnsanda soyutlayıcı yetenek başka bir deyişle gözlemlerini sembolik, şematik biçimlere dökme yetisi ilk çağlardan çok daha sonraları gelişip güçlendi. Yazı yazmak isteği de gene soyutlayıcı yeteneğin bir sonucu olarak ortaya çıktı. Bu çağlarda basit geometrik biçimler, zikzaklar, svastikalar (gamalı haç biçimleri), spiraller gündelik eşya seramik vs. üzerinde ve aynı zamanda ruhsal bir ifade düzeninin taşıyıcısı olarak da yerlerine almaya koyuldular. Resim sanatçısı artık insan ve hayvan figürlerine de şematik, sembolik bir biçim dünyası içinde farklı bir rol vermeye başlıyordu (Tansuğ, 1976, s. 66).

19. yüzyıldan itibaren Batılı sanatçıların doğaya ve nesnelere yaklaşımı köklü bir değişime uğramıştır. Bu dönemde tarih ve arkeolojiye duyulan ilgi artmış, Osmanlı topraklarına gelen Batılı bilim insanları ve sanatçılar çeşitli gözlemler ve araştırmalar yapma amacı taşımışlardır.

Batılı ressamalar öncelikle doğayla bağlarını koparmayan minyatürden etkilenmişlerdir. Minyatür sanatında doğa, süslenmeden, perspektiften uzak, dekoratif bir anlayış içinde saf ve yalın biçimlerle verilmektedir. 1900'lü yılların başında doğaya ilgisi devam etmekte olan Batılı sanatçılar, doğanın naif ifadesini gördükleri Japon resminden ve Doğu minyatürlerinden etkilenmekle birlikte bu dönemde minyatür uygulaması yapmamışlardır. Amaçları renklerin saf ve biçimlerin gölgesiz olarak verilmesinin plastik etkilerden faydalanmaktır.

Japon resimlerinde ve İslam ile Hint minyatürlerinde görülen bu özellikler sayesinde Batılı sanatçılar, yeni anlatım biçimleri ve özgün bir estetik arayışıyla Doğu sanatına yönelmişlerdir. Bu ilgi, özellikle Fransa, İngiltere ve İtalya'da bir oryantalizm akımının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Empresyonizm ve kübizm düşüncesinin bir devamı olarak ortaya çıkan soyut sanat, yepyeni bir evren görüşünü temsil etmiştir.

Doğu sanatında ise geometrik biçimlemeler, geleneksel sanat formlarında ve özellikle İslam sanatında önemli bir yer tutar. İslam sanatında geometrik desenler, dini sembollerin ifade edilmesi, kutsal mekanların süslenmesi ve evrensel bir düzenin temsili gibi çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Geometrik biçimler, kademeli olarak tekrarlanan öğeler ve simetri prensipleriyle yapılan kompleks desenler şeklinde ortaya çıkmıştır.

Bu geleneksel geometrik biçimlemeler, Batı sanatında da keşfedilerek yeni bir ilham kaynağı olmuştur. Doğu sanatlarına karşı ilgi, örneğin, Henri Matisse'de olur. Bazı resimlerinde de halı ve kilimin aynı kompozisyon özelliklerine rastlanmaktadır.

Paul Klee, İslam hat sanatından ilham aldığında, bu geleneğin öğelerini özgün sanat anlayışıyla harmanlayarak kendi estetik sistemine uyarlamıştır. Kılıç'a göre, Klee'nin işaretlerden oluşan düzenlemeleri, klasik hat sanatındaki bazı kompozisyonlarla karşılaştırıldığında; çizgi, nokta ve leke gibi elemanların yığılması yoluyla elde edilen yapılar ile Miro, Kandinsky ve Klee'nin soyut düzenlemeleri arasında dikkat çekici bir benzerlik gözlemlenebilir (Kılıç, 2010, s. 60-61).

Kılıç'ın da vurguladığı üzere, modern resimde çizgi, nokta ve leke gibi temel görsel öğeler, simgesel bir yapıya bürünerek ifade araçlarına dönüşmüştür. Bu alanda öncü kabul edilen Wassily Kandinsky, Paul Klee ve Joan Miró gibi sanatçılar, Buzul Çağı öncesine ait işaretsel resimlerden, Eski Mısır hiyerogliflerinin taşıdığı sembolik anlamlardan, Çin ve Japon yazı sistemlerinden ve özellikle İslam sanatındaki harflerin simgesel değerlerinden yoğun şekilde yararlanmışlardır. Hat sanatında kullanılan bazı kompozisyon şemaları ve kurallar, bu modern sanatçıların geliştirdiği çizgi, nokta ve leke temelli soyut düzenlemelerle karşılaştırıldığında dikkat çekici benzerlikler ortaya çıkmaktadır.

İslam düşüncesinin, nesnel temsillerden uzak durarak hakikate yönelen tavrı, çağdaş sanatın özde aradığı soyut gerçeklik ile benzer bir zeminde buluştuğu düşünülebilir. Bu nedenle çağdaş sanatçıların İslam sanatlarından etkilendiklerini söylemek mümkündür. Doğanın geometrik biçimlerle çözümlenmesi gerektiği inancı taşıyan Batılı sanatçılar, bu çözümleme sonucunda elde edilen biçimlerle, resmi öz anlatımına kavuşturmayı amaçlamışlardır.

Batı'da soyut sanatın gelişiminde iki temel yönelim dikkat çeker: biri geometrik soyutlama, diğeri ise lirik soyutlamadır. Geometrik soyutlama, nesnelerin ya da figürlerin görsel ya da akılcı planlarına dayalı olarak, onların belirli geometrik kalıplara dönüştürülmesi ve biçimsel olarak sadeleştirilmesidir. Bu süreçte bazı detaylar bilinçli biçimde dışlanır ve doğaya dair görüntüler geometrik formlarla yeniden şekillendirilir. Pablo Picasso, Georges Braque ve Fernand Léger gibi sanatçılar bu yöntemi kübist eserlerinde uygulamışlardır. Lirik soyutlama ise, nesne ya da figürün doğrudan görünürlüğü ortadan kaldıran, serbest fırça darbeleri, boya kazımaları, boyanın yüzeyde serbestçe yayılması ve spatula kullanımıyla yaratılan şiirsel, duygusal yüzey dokularına dayanır (Bal, 2009, s. 74).

Bu çerçevede değerlendirildiğinde, 20. yüzyılın başlarında öne çıkan ve çağdaş sanatın önünü açan kübist ve fovist sanatçılar —Picasso, Matisse, Gauguin, Mondrian, Miró, Kandinsky, Klee gibi isimler— Japon sanatı, Afrika kabile estetiği ve İslam sanatlarıyla; özellikle de minyatür, halı, kilim desenleri ve hat sanatıyla biçimsel düzeyde benzerlikler sergilemiştir. Özkan Eroğlu da bu konuda şöyle demektedir:

Batı kendi sanatını çözümleme yoluyla anlayabilir, fakat Doğunun sanatını çözümleme yoluyla anlaması pek mümkün değildir: “çünkü çözümleme lineer mantık izleyen Batılı bir yöntem, Doğulu denen dünyalara ise sezerek ve hissederek ulaşılabilir ya da ulaşılamaz. Kaldı ki Doğunun da kendi içinde, örneğin bizim bir Hindu'nun dünyasına nüfuz etmemizin mümkün olmaması gibi önemli farklılıklar vardır. Batılı zamanın “lineer” olmasına karşılık, Doğunun çoğu toplumunda zaman döngüseldir. Batı müziği “çizgisel”, hatta “matematiksel” olmasına rağmen Doğudaki müzik sarmaldır. (Eroğlu, 2015, S. 12).

Bu bölümde anlatıldığı üzere, geometrik biçimlemelerin kullanımı, Doğu mistisizmi, İslam tasavvufu ve Batı sanatında etkileşim içinde olduğu görülmüştür. Sanatçılar, farklı kültürlerden ve disiplinlerden ilham alarak geometrik biçimlemeleri kendi eserlerinde kullanmışlardır.

4. Tasavvufta Dairesel Şekillerin Anlamı

Tarih boyunca, pek çok toplum inançlarını aktarmak ve yaymak için bazı temel sembolleri kullanmıştır. Bu sembollerin başlıcaları daire, üçgen ve kare olup, yalnızca dini anlamlar taşımakla kalmamış; mimaride, el sanatlarında ve görsel sanatta da derin anlamlarla yüklenmişlerdir. Bu şekiller arasında, en eski ve en kutsal kabul edilen form “daire”dir. Dairenin dikkat çeken en önemli yönü, biçimsel olarak Güneş'e ve Ay'a benzetilmesidir. Güneş, evrenin oluşumu ve doğa üzerindeki etkisi nedeniyle pek çok kadim inanç sisteminde merkezi bir yere sahiptir. Nitekim, ilk dönem dinlerinde baş tanrıların genellikle güneşle özdeşleştirildiği görülmektedir. Göğebakan'a göre, “Daire ve güneş sembolü, kimi dönemlerde tek tanrılı dinlerde de Tanrısal bir simge olarak değerlendirilmiştir. Rönesans resimlerinde ya da fresklerinde azizlerin başlarının çevresinde betimlenen hale, biçim ve renk açısından güneşi çağrıştırmaktadır” (Göğebakan, 2017, s. 28).

Daire motifi, eski güneş kültlerinde, mitolojik anlatılarda, meditasyon amaçlı görsellerde ve hatta modern yaşamın farklı alanlarında yaşamın bütünlüğünü simgeler. Bu yönüyle,

daire ya da küre biçimi, tamlık ve birlik fikrinin bir temsili olarak değerlendirilir. Başlangıcı ve bitişi olmayan yapısı sayesinde daire, yaşamı en yalın ve en kapsayıcı şekilde anlatan form haline gelmiştir. Mükemmelliği çağrıştıran bu biçim, insanların varoluşa ve inanca dair ortak sezgilerini ve düşünsel eğilimlerini de yansıtır.

Güneş ve Ay ile taşıdığı görsel benzerlik dolayısıyla kutsal bir anlam yüklenen daire, aynı zamanda evrende başlangıcı ve sonu olmayan bir döngüyü de hatırlatır. Bu yönüyle, mistik düşünce sistemlerinde önemli bir sembol haline gelmiştir. Erim ve Onan bu konuda şöyle demektedir:

Bireylerin yaşantıları, inançları, bilinçli deneyimleri ve kalımsal özellikleri temelinde oluşan ilk imge olarak daire, ilk dışavurumlar nedeniyle sanatın verisi haline gelmiştir. İnsanlık hakkında kalımsal olarak elde edilen ilk dairesel imge verileri olarak, yaşamın ilk yıllarında çizilen mandalalar gösterilebilir. M.Ö. 5500 yıllarına tarihlenen Göbekli Tepe ve Stonehenge gibi yerleşim bölgelerinden ya da Şamanist kabilelerin ritüellerinden elde edilen toplumsal ilk veriler dikkate alındığında, yaşamın vazgeçilmezi olan tapınma ihtiyacı, katılımcıların bilinçli eylemlerine eş bir şekilde daire planlarla desteklenmektedir. (Erim, Onan, 2021, s. 5-6)

Broug'a göre (Broug, 2019, s.7) geometrik desenler İslam sanatının en fazla kullanılan görsel anlatımları arasındadır. Geometrik motifler İslam düşünce tarzında sonsuzluk kompozisyonu olarak da nitelendirilebilir. Aynı zamanda da sanatta mistik bir sonsuzluğu oluşturan evren düzenini ve ritmini düşündürmektedirler.

Tasavvuf anlayışı, daha önceki bölümlerde değinildiği gibi, mistik bir İslam geleneğidir ve içsel bir yolculuğu vurgular. Sembolizm, metafor ve görsel imgeleme, tasavvufi öğretilerin ve deneyimlerin aktarılmasında önemli bir rol oynar. Daire, en güçlü ve evrensel simgelerden biri olarak İslam tasavvufunda da önemli bir yere sahiptir. Bu inanışta dairesel şekillerin ritüel ve pratik uygulamalardaki rolü de önemlidir. Mevlevi dervişlerinin sema sırasında gerçekleştirdikleri dönüşler, evrenin sonsuz döngüsellliğini yansıtan sembolik bir harekettir. Bal'a göre, daire formunun sonsuzluğu temsil etme niteliği, Mevlevilikte sema ritüeli aracılığıyla beden bulur.

Bal'ın belirttiği gibi, tasavvufi anlayışa göre sanatçı, dış dünyayı yüzeysel ayrıntılardan arındırarak çizgisel bir düzleme indirger ve sadelik temelinde yeniden kurgular. Bu süreçte nesneler, geometrik bir şemaya dönüştürülerek farklı bir anlatım dili oluşturulur. Bu yaratıcı yaklaşım sayesinde sanatçı, görünüşün ötesine geçerek varlığın özüne ulaşır; dış biçimin ardındaki içsel yapıyı görünür kılar. Ayrıca karanlık ve aydınlık, tasavvuf düşüncesinde evrensel semboller olarak kabul edilir; çünkü bu karşıtlık, ilahi olanla kurulan deneyimin en doğrudan ve en içsel anlatımlarındandır (Bal, 2009, s. 85).

İslamiyet öncesi dönemde Türk sanatı incelendiğinde, doğanın ve insanoğlunun soyut ifadelerinin bir yansıması olduğu söylenebilir. Geometrik semboller İslam sanatı kapsamında, İslamiyet öncesi dönem ile karşılaştırıldığında, Türk sanatındaki süsleme repertuarından daha fazla yer edinmiştir. Mistik çerçeveden bakıldığında ise geometrik sembolizmin, İslamiyet'in kabulü sonrası, tanrısal bir boyut kazandığı düşünülebilir.

5. Türk Kültüründe Dairesel Sembolizm

İslamiyet öncesi dönemde Türk sanatının doğanın ve insanoğlunun soyut ifadelerinin bir yansıması olduğu söylenebilir. Yunan sanatının uzaycı, doğacı ve insan formunda ideallerine karşılık eski Mısır uygarlığı soyutlayıcı, geometrik şematizmi uygulamışlardır. Sezer Tansuğ'a göre Bizans ve Anadolu Türk uygarlıkları da soyutlayıcı ilgilerin egemen olduğu bir çerçeve içine girer.

Karşılıklı Batı ve Doğu etkilerinin sentezci bir davranış içinde eritildiği Anadolu Türk çevresinde geometrik şemacılığın egemenliği altında derin bir doğa ve nesnellik ilgisi görülür. Bu gelişimde şemacılıkla duacılığın sürekli olarak birbirini etkileyen iç mekanizması yüzey kütle ve derinlik gibi sorunlara değişik bir anlam kazandırmıştır. Yoğun bir belgeselliğe kadar varan gerçeklik duygusunun geometrik bir şematizme yüklenmiş olması evrensel sanata büyük katkısı bulunan bir ayrıcalık meydana getirir. (Tansuğ, 1976, s. 42)

Türk mitolojisinde, gökyüzünün ve güneşin, ayın ve ayın evrelerinin sembolik anlamları bulunmaktadır. Daire formunun daha önceki bölümde de belirtildiği üzere dünya ve güneşi simgelediği düşünülmektedir. Anadolu kültüründe ve ana tanrıça sembollerinde de bu sembolizm ile karşılaşılmaktadır.

Geometrik biçimlerin, Türk sanatında, sanatçıların imgelemeye başladıkları andan itibaren var oldukları düşünülür. Döngüsellik ve daire formu, figüratif resimlerde de kullanılmıştır. Özellikle Türk minyatür sanatında, daireler ve döngüler, motiflerin birbirleriyle bağlantısı ve bütünleşmesi açısından önemlidir. Bu minyatürlerde, daireler, dünya görüşü ve hayatın doğası gibi konuların sembolik bir ifadesi olarak kullanılır.

İslam sanatında olduğu gibi Anadolu'da da geometrik süsleme geleneği, matematiksel prensiplere dayanan hendese ilmiyle gelişim göstermiştir.

Orta Asya'nın yerleşik kültürlerinde, özellikle Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra daire motifi sanatta önemli bir yer tutmaya devam etmiştir. Bu form, aynı zamanda tek tanrılı inancın da sembolü haline gelmiştir. Tüm varoluşun başlangıç noktası sayılan ve bazen kaos olarak da tanımlanan merkezsel nokta, her şeyin hem başlangıcını hem de sonunu simgeler. Tanrı birdir; her şey O'ndan doğar ve O'nda son bulur. Bu düşünce, kültürel olarak nazar boncuğu motifiyle de kendini gösterir. Türk kültüründe nazar boncuğu, kötülükten korunmayı ve kem gözlerin etkisinden uzak durmayı sağlayan bir tılsım olarak kabul görür.

Göz sembolü yalnızca nazar boncuğuyla sınırlı kalmaz; üçgen, kare, dikdörtgen ve eşkenar dörtgen gibi formlarla stilize edilmiş göz motiflerine de rastlamak mümkündür. Dairenin yanı sıra en sık kullanılan geometrik şekillerden biri de karedir. Bu iki şekil çoğu zaman birlikte kullanılmıştır. Uçar'a göre, kare yeryüzünü, daire ise gökyüzünü temsil eder. Bazı simgesel anlatımlarda ise daire ruhu ve manevi alemi, kare ise maddeyi ve fiziksel dünyayı simgeler (Uçar, 2004, s. 30).

Selçuk Mülayim'e göre, Anadolu'daki birçok anıta karşımıza çıkan geometrik

desenlerin kökeni Orta Asya'daki yapılara kadar uzanır. Türk sanatında bu tür geometrik figürler, İslamiyet'in kabulünden sonra yeni bir anlam katmanı kazanmış, zengin motif çeşitliliğiyle sanatsal üretimin her alanında kendine yer bulmuştur. Yetkin, bu konuda şöyle bir değerlendirmede bulunur: “İslam sanatında çizgiler aracılığıyla oluşan ve Batı'nın 'arabesk' olarak adlandırdığı kompozisyonlar, dünyanın hiçbir sanat geleneğinde rastlanmayan bir gelişim sergilemiştir. Bu durumu, İslam'ın sanatçıda oluşturduğu manevi yoğunlukla açıklamak gerekir” (Yetkin, 1984, s. 181).

Demiriz'in görüşüne göre ise, İslam düşüncesinde geometrik desenler, insanla Tanrı arasındaki bağı simgeler ve sonsuzluk fikrini aktaran yapılar olarak görülür. Orta Çağ'da sanatın genelinde etkili olan mistik atmosfer, tüm sanat alanlarında benzer bir düzen anlayışıyla evrenin ahengini, ritmini ve yapısal bütünlüğünü yansıtmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda, geometrik süslemeler de bu kozmik uyumun görsel bir dili olarak değerlendirilmelidir (Demiriz, 2000, s. 139).

İslamiyet'ten önce Türk sanatı, doğa ve insanın soyut yansımalarına dayalı bir anlatım biçimi sergilerken, İslam sonrasında geometrik semboller sanatın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiş ve daha metafizik bir anlam kazanmıştır.

Modern ve çağdaş Türk resmi, Anadolu'nun halk resim geleneği, hat ve minyatür sanatları gibi köklü kültürel kaynaklara dayanan bir mirası devralmıştır. Mistik Anadolu kültürü ve zaman zaman İslam tasavvufunun etkisiyle şekillenen bu sanat anlayışı, Cumhuriyet'in getirdiği Batılılaşma süreciyle birleşmiş ve özgün bir sanat dili oluşturmuştur.

6. Mistik Döngüsel Ritme Sahip Dairesel Formlara Çalışmalarında Yer Veren Modern ve Çağdaş Türk Sanatçıları

Modern ve çağdaş Türk resim sanatının gelişim sürecinde bazı sanatçılar mistik görüşünü özgün bir şekilde daire formu ve döngüsellik vurgusuyla yorumlamışlardır. Doğu mistik sanatı, insanı geliştirme ve dönüştürme meselesi olan bir sanat anlayışına sahiptir. Adnan Çoker, Erol Akyavaş ve Gülsün Erbil gibi Türk sanatçıları, Doğu mistisizminden referanslar alan, mistik döngüsellliği ve daire formunu özgün bir resim tavrı ile yorumlayan eserler ortaya koymuşlardır.

Bal'ın aktardığına göre, “Çağdaş Türk ressamaları, Batı'da Picasso, Klee, Kandinsky ve Hartung gibi sanatçıların hat sanatına ilgi duyduklarını fark ettikten sonra bu geleneğe yönelmişlerdir. Şemsi Arel, Sabri Berkel, Adnan Çoker, Erol Akyavaş ve Gülsün Erbil gibi birçok sanatçı, hat sanatını kendi duyarlılıkları doğrultusunda eserlerine yansıtmışlardır” (Bal, 2009, s. 104).

Erol Akyavaş, İslam sanat geleneğinden ve bu geleneğin düşünsel arka planından beslenen imgeleri çağdaş sanat anlayışıyla harmanlayarak özgün bir ifade dili geliştirmiş modern bir sanatçıdır. Yapıtlarında sıklıkla kullandığı labirent motifi, onun sanatsal yolculuğunda hedefe doğru ilerleyişini simgeler.

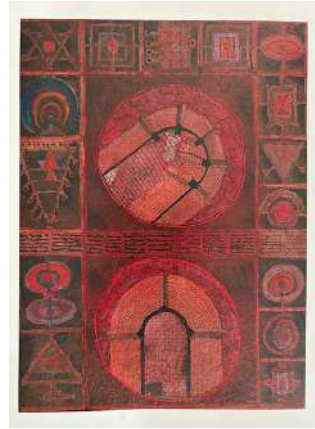
Erol Akyavaş'ın sanatı (Görsel 1, Görsel 2 ve Görsel 3), ustalığı ve Türk-İslam kültürel

mirasıyla çağdaş sanat arasında kurduğu bilinçli sentez ile dikkat çeker. Sanatçı, 1980 sonrası eserlerinde İslam sanatlarını modern sanat anlayışına adapte etmiş, İslam tarihine ait olayları ve kavramları soyut bir dilde yorumlamıştır. Tasavvufi ve İslami sanat öğelerini sembolik bir anlatımla işleyerek, zaman zaman bu sembolleri evrensel ikonografilerle birleştirerek resimlerinde mistik bir atmosfer oluşturmuştur. Eserlerinde sadece estetik bir derinlik sunmakla kalmamış, aynı zamanda bu sembolik dili kullanarak eserlerine farklı katmanlar eklemiştir. Akyavaş'ın İslam sanatına olan ilgisini yönlendiren en önemli unsurlardan biri tasavvufa duyduğu yakınlıktır. Sanatçının eserlerinde sıkça işlediği labirent metaforu, yaşamın içinde bireyin ilerleyişine ve seçimlerine dair bir anlatım sunar. Ona göre hayat, insana çeşitli yollar sunan ve sonunda bir noktaya ulaştıran bir labirenttir. Resimlerinde, bu labirentten bir çıkışı simgeleyen merdiven motifleri kullanır; bu merdivenler, karmaşık yapıların içinden bir geçişi, bu dünyanın sunduğu sınırlardan ve seçeneklerden sıyrılarak başka bir varoluş alanına açılan yolları temsil eder. Bu kapılar, belki de onun hakikate açılan sembolik geçitleridir (Çalikoğlu, 2010, s. 52-55).

Sanatçı, eserlerinde geniş bir sembol yelpazesine yer verir. Geometrik öğeler zamanla daha sade bir biçime kavuşmuş, 1980 öncesinde üç boyutlu algılanan prizmatik yüzeyler veya girift geometrik şemalar yerini daha yalın ve belirgin daire ve kare formlarına bırakmıştır. Sanatçının sıkça vurguladığı daire, evrende mükemmelliğin ve sürekli dönüşümün simgesi olarak öne çıkar. Daire, göğün döngüsel hareketlerini hatırlatır; başlangıcı ve sonu olmayan yapısıyla yaşamın sürekliliğini temsil eder. İnsanın varoluş süreci de bu döngüye paralellik gösterir: Döllenmiş yumurta hâlinde bir küre olarak başlayan yaşam, gözlerin küresel formuyla dünyayı algılamayı sürdürür ve ölümle tamamlanan bu döngüyle bütünleşir.



Görsel 1. İsimsiz (Akyavaş, 1980)



Görsel 2. Aklın Hapsi (Akyavaş, 1974)

Gülsün Erbil, mistisizmi çağdaş Türk resmine açık bir biçimde taşıyan ilk sanatçı olarak kabul edilir. Soyut sanat anlayışına mistik düşünceyi bilinçli ve kavramsal bir düzeyde entegre etmiştir. Her ne kadar Türk resminde mistik unsurlar ve kimlikler daha önce yer alsa da bu temayı doğrudan ve kavramsal bir yaklaşımla işleyen, bunu görsel dile dönüştüren ilk isim Gülsün Erbil olmuştur (Görsel 4).



Görsel 3. Hallacı Mansur (Akyavaş, 1987)

Bal' a göre (Bal, 2009, s.131-162) Erbil, mistik döngü kavramını sadece sanatına değil, yaşamına da entegre ederek, farklı plastik sanat teknikleriyle yorumlamıştır. Sufizm gibi derin bir felsefi geleneği, yüzeysel bir şemaya indirgmeden, çok katmanlı bir kavramsal sanat anlayışıyla ele almayı başarmıştır. Onun sanatındaki döngü bazen hayatın kendisi, bazen açan bir gülün yaprakları, bazen suya düşen bir taşın yarattığı halkalar, bazen de evrende dönen bir galaksi olarak karşımıza çıkar. Her kompozisyonunda varoluşun özü, birlik ve evrendeki karşıtlıkları sezdirenen bir anlatım biçimi geliştirmiştir. Döngüsel formlar, Mevlevilikle ilgili semboller, yıldız sistemlerini çağrıştıran üçgen, kare ve daire gibi geometrik öğelerle bütünleşmiştir. Sanatçının çalışmalarında önemli bir yer tutan spiral, sarmal, helezon ve vorteks gibi döngüsel hareketler, onun eserlerinin temel yapısını oluşturmaktadır. Mistik döngü, mitolojik ve felsefi kökleri derin olan bir kavram olarak sanatında önemli bir rol oynamaktadır.



Görsel 4. Mistik Döngü (Erbil, 1997)

7. Çağla Saydağ Karter'in Çalışmalarında Döngüsellik ve Dairesel Formlar

Karter'in sanat pratiğinde dairesel formlar ve döngüsellik, evrene, doğaya ve varoluşa dair felsefi yaklaşımının bir yansımasıdır. Bu bağlamda, çalışmalarında döngüsellik dair geliştirdiği sanatsal dil, onun kavramsal altyapısını oluşturan temel unsurlardan biridir. Özellikle dairesel kompozisyonların ve tekrar eden ritmik öğelerin eserlerinde sıkça yer alması; zaman, dönüşüm ve süreklilik kavramlarına yönelik ilgisini ortaya koymaktadır. Bu bölümde, çalışmalarda döngüsellik olgusunun nasıl ele alındığı ve bu anlayışın Çark çalışmasına doğru nasıl evrildiği incelenecektir. Karter'in çalışmalarında geometrik ve lirik soyut bir anlayış izlenirken, çok katmanlı, renklerin düzenli, bazen düzensiz üst üste ve rastgele ele alındığı, zaman zaman siyah beyaz tonlarda alt zemin üzerine dairesel ve döngüsel motiflerin tüm yüzeye yayıldığı gözlemlenmektedir (Görsel 5 ve Görsel 6).



Görsel 5. Aydınlanma (Saydağ Karter, 2020)



Görsel 6. Dönüşüm (Saydağ Karter, 2021)

Karter'in soyut sanat anlayışında, organik ve geometrik formların bir aradılığı, doğanın döngüsel yapısına duyduğu ilgiyi yansıtır. Özellikle dönüşüm, hareket ve ritim olgularını resimsel bir dile dönüştürmesi, sanatsal üretiminde döngüsellikğin temel bir unsur olduğunu gösterir. Bu çerçevede, çalışmalardaki dairesel formlar ve tekrarlayan kompozisyon düzenleri, zamansallık ve süreklilik kavramlarını ele almaktadır. Bu anlayışı belirgin şekilde ortaya koyan çalışmalardan biri, döngüsellik fikrini merkeze alan Çark Projesi'dir.

8. Çark Projesi

Bu bölümde, Çark Projesi'nin aşamaları detaylandırılarak, Karter'in döngüsel düzeni ve sonsuzluğu nasıl bir sanat pratiğine dönüştürdüğü ele alınmaktadır.

Sanatta ruhsal arayış ve varlığın içsel-dışsal bütünlüğü üzerine kurulu perspektif, Karter'in Çark Aydınlik ve Çark Karanlık adlı çalışmalarında tasavvufun döngüsel kavrayışıyla somut bir ifadesini bulur. Çalışmalarda döngü ve girdap gibi kavramlarla maddi dünyanın

ötesine geçen bir anlam arayışına dönüşmektedir. Tasavvuf düşüncesinde olduğu gibi, dış dünyanın karanlığından içsel aydınlığa yönelen bir süreç bu yapıtların merkezinde yer alır. Daire ve girdap formları entropik çözölmeyi ve ilahi düzenin sürekliliğini simgelerken, sanatın içsel yolculuğunu ve tasavvufun dönüşüm metaforlarını çağrıştırmaktadır.

Karter, birbirleriyle hem bağlantılı hem de birbirlerinden bağımsız 18 farklı çalışmadan oluşan Çark Aydınlik ve Çark Karanlık adlı çalışmalarında tasavvuf anlayışının ilham verdiği döngüsellik ile birlikte girdap kavramını da ele almaktadır. Bu tasarım, iki adet daire formunda tuvale sekiz kol ile bağlı olan, ayrı olarak anlam ifade eden ve bütünsel olarak döngüsel ritme sahip ikişer adet sekiz kare formunda eserin birbirleriyle bağlantılı ve aynı zamanda bağımsız olduğu bir tasarımıdır.

Çalışmaların dönüşü tasavvufi sema ritüelini hatırlatmaktadır. Sema, dünyanın en mistik ritüellerinden biri olarak kabul edilir ve bu esnada semazenlerin hareketleri derin bir sembolizme sahiptir. Kollar yavaşça göğüs hizasına kaldırılırken, sağ elin parmakları yukarıya, sol elin parmakları ise aşağıya yönlendirilir. Semazenin başı, yaklaşık 23-25 derece sağa eğiktir ki bu, dünyanın eğik eksenıyla aynı açıyı paylaşması bakımından dikkat çekicidir. Bu ritüelde dönüş yönü, onun en önemli unsurlarından biridir. Saat yönünün tersine gerçekleşen bu hareket, atomların iç yapısındaki dönüşlerle paralellik gösterir.

Dabağlar'a göre (2010), elektronlar ve gezegenlerin dönme biçimiyle benzerlik taşıyan sema hareketi, insanın içsel enerji merkezini keşfetmesine, gücünü ve kudretini artırmasına yönelik bir dönüşüm olarak tanımlanabilir. Bu dönüşüm, yerçekiminden ve bedensel ağırlıktan kurtulmuş bir his yaratır. Sema alanı, yuvarlak yapısıyla dünyayı, semazenbaşı ayı, semazenler ise gezegenleri simgeler. Böylece sema, bir bakıma güneş sistemi ve bu sistemdeki dönüşün sembolüdür. Çark Aydınlik ve Çark Karanlık isimli çalışmanın dönüş yönü de semazenin dönüş yönü olan saat yönünün tersinedir.

Sekiz kollu çark tasarımının oluşumunda çeşitli evren modellerinin etkisi görölmektedir. Kırbıyık sekiz kolu olan bir evren modeli hakkında şöyle demektedir: "Sekiz kollu evren düşüncesinin temeli Öklid geometrisindeki pozitif eğriliği olan bir uzay öngörüsüdür" (Kırbıyık, 2001, S. 104).

Çark Projesi'nde, evrenin merkezinde daire formunda 90 cm çapındaki tuvaler bulunmaktadır. Bu tuvaler kavramsal olarak kozmolojik ve mistik olarak dönüştüren ve bütünleştiren evren düzenini sembolize etmektedir.

İki tuvalde nakış hissiyatlı daireler ve içgüdüsel döngü figürü siyah, beyaz, gri ve sarı tonlarıyla yer almaktadır. Semazenin içsel yolculuğu, dönüşümü, sonsuzluğu ve aşkı arayışı ilham olan duygu ve tuvalde resmedilmek istenen temel kavramdır. Aynı zamanda kontrast renklerin bir arada kullanılması varoluştaki akıl ve beden ikilemini hatırlatmaktadır. İlk tuvalde aydınlığı ve spiritüel özü sembolize eden beyaz renk, diğer tuvalde de karanlığı ve fiziksel dış dünyayı anlatan siyah renk hakimiyeti vardır. Bu tasarım, tuvale sekiz kol ile bağlı olan, hem ayrı olarak anlam ifade eden hem de bütünsel olarak döngüsel ritme sahip dokuz çalışmanın birbirleriyle hem bağlantıda hem de bağımsız olduğu bir çalışmadır. Burada ele alınan bir, sekiz ve dokuz sayılarının İslam mistisizminde önemli

bir yeri vardır, bu konuda Saroğlu şöyle demektedir: “Tasavvufta sekiz sayısı Allah’ın sonsuzluğunun göstergesidir. Bir ve sekiz Mevlevilik’te çok önemlidir. Bir alemini temsil ediyor, dokuz sayısı ise onun tamamlanmasını” (Saroğlu, 2013).

Çarklar bir döngü mekanizmasıyla yatay pozisyonda ve dönerek sergilenmektedir. Bu şekilde birey ve evrenin, aydınlık ve karanlığın döngüsel bütünlüğü bir girdap olarak vurgulanmak istenirken, eserdeki dairesel formlara eşlik eden bu döngüsel ritim aynı zamanda dervişin dairesel dönüş hareketini de sembolize etmektedir. Karter dönüşümü şiirinde şu şekilde ifade etmiştir:

Bu bir dönüşüm hikayesi

Yoktan var olmak

Varken kaybolmak

Dönerek girdabında

Kendini bulmak

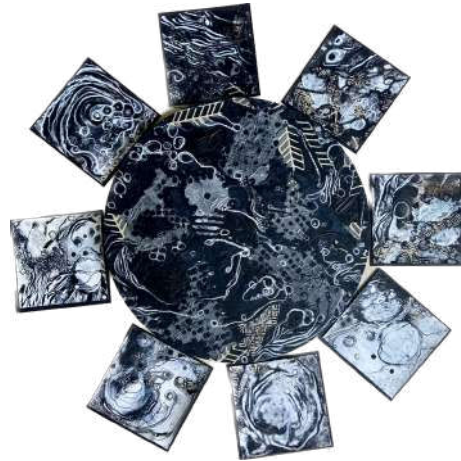
Ve kaybetmek

Bu bir yolculuk hikayesi.

Çark Aydınlık, bireyi ve bireyin öze ulaşarak aydınlanmasını irdelerken, Çark Karanlık, evrenin oluşum ve dönüşümünü, karanlıkla sembolize edilen dış kavramını vurgulamaktadır.



Görsel 7. Çark Aydınlık (Karter, 2023-4)



Görsel 8. Çark Karanlık (Karter, 2023-4)

9. Sonuç

Doğu mistik bakış açısı sanatla ifade edildiğinde insanı geliştirme ve dönüştürme gayesi olan bir sanat anlayışına sahip olduğu düşünülür. Bu güçlü ve coşkulu evren anlayışından

ilham alan minyatür sanatı, hat sanatı ve soyut desenler, pek çok Batılı sanatçıya ve sanat akımına yaratıcı bir başlangıç noktası oluşturmuştur. Daha önceki bölümlerde vurgulandığı üzere, toplumların inançlarını tanıtip yaymak için kullandıkları imgelerin başında geometrik figürlerin geldiği söylenebilir. Bu sembollerin ilki ve en kutsal kabul edileni dairedir. Dairenin en önemli biçimsel özelliği güneşe ve aya benzetilmesidir. Güneşin kozmolojik olarak, evrenin oluşumu ve doğa üzerindeki etkinliği nedeniyle büyük bir önemi vardır. Daire en güçlü ve evrensel simgelerden biri olarak İslam tasavvufunda da önemli bir yere sahiptir. Mevlevi dervişlerinin sema yaparken izledikleri yolun evrendeki sonsuz dönüşlere benzediği düşünülebilir. Bu açıdan bakıldığında, dairenin sonsuzluğu, Mevlevilikte yapılan dairesel sema hareketinde izlenebilmektedir. Bu çalışma, Doğu ve İslam mistisizminde döngüsellüğün ve dairesel formun anlamlarını ve Çağdaş Türk resim sanatında döngüsellüğün ve dairesel formların kullanımını incelemiştir.

Anadolu’nun mistik kültürel mirası, Doğu düşüncesi ve İslam tasavvufundan beslenerek kök salan; Cumhuriyet döneminde biçim kazanan ve Batı’nın akademik sanat anlayışıyla şekillenen çağdaş Türk resmi, kendine özgü bir gelişim süreci ortaya koymuştur. Çağdaş Türk ressamlarının bir kısmı, Doğu mistisizmi ve İslam tasavvufunun ilham verdiği döngüsel düşünceyi ve birlik kavramını dairesel formlar aracılığıyla ifade etmişlerdir. Soyut ve figüratif çalışmalarda dairesel formun kullanımı, renk ve kompozisyonun içinde döngüsel hareketin yaratılması, mistik ve sembolik anlamların dairesel formlarla ilişkilendirilmesi, modern ve çağdaş Türk resim sanatında bu etkileşimin örnekleridir.

Çalışmanın son bölümünde Çağla Saydağ Karter’in bireysel sanat üretimlerine yer verilmiştir. Karter, kozmostaki döngüler ile evrenin oluşumunu, Doğunun döngüsel zaman inancı ile semazenin sema yapışını izleyiciye hissettirerek, bireyin ve evrenin bütünleşmesini çarkların eş zamanlı dönüşüyle tasarımını sunarak yorumlamıştır.

Sanatın, bireyin içsel dünyasını ve evrensel hakikatleri anlama çabasında bir araç olarak kullanılması, tasavvufi düşüncenin temel yaklaşımlarından biridir. Döngüsellik kavramı, tasavvufta kozmik düzenin ve bireyin ruhsal yolculuğunun bir yansıması olarak ele alınır ve dairesel formlar bu sürecin görsel temsili haline gelir.

Çağdaş Türk resim sanatında bu düşüncenin izlerini taşıyan Çark Aydınlık ve Çark Karanlık çalışmaları, sema hareketinin ritmik döngüsellüğünü tuvale taşıırken, izleyiciye ilahi boyut ile insani varoluş arasında bir köprü sunmaktadır. Saat yönünün tersine hareket eden bu döngüsel ritim fiziksel dünyanın geçiciliğini ve ruhun sürekli dönüşüm içindeki yolculuğunu vurgulamaktadır.

Tasavvufi düşüncenin çağdaş sanattaki yorumları, geçmişten gelen kültürel mirasın modern sanat diliyle nasıl yeniden üretilbileceğini ve sanatın, izleyiciyle etkileşim içinde anlam kazanan dinamik bir süreç olduğunu göstermektedir. Döngüsellik ve dairesel form, yalnızca estetik bir biçim olarak değil, aynı zamanda insanın varoluşsal arayışının ve evrensel gerçekliğe ulaşma çabasının bir metaforu olarak sanatın içinde yaşamaya devam etmektedir.

Teşekkür ve Bilgi Notu

Bu çalışma, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim ve Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı'nda tamamlanan Sanatta Yeterlik tez sürecinde yapılmıştır. Çalışmada, ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur. Çalışmada Etik Kurul izni gerekmemiştir.

KAYNAKÇA

Bal, A. A. (2009). Doğu Mistisizmi ve Estetik Anlayışının Resim Sanatına Uygulanması Üzerine Kuramsal Bir Çözümleme. (Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi).

Broug, E. (2019). İslam Sanatında Geometrik Desenler. (Y. Darbaz Karaca, Çev.). Klasik Yayınları.

Çalıkoğlu, L. (2010). Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek. İstanbul Modern Yayınları.

Dabağlar, N. (2010). Sema, Semazen ve Gezegen. İndigo dergisi. <https://indigodergisi.com/2010/04/semazen-ve-gezegen/>

Demiriz, Y. (2000). İslam sanatında geometrik süsleme. Yorum Sanat Yayınevi.

Erim, G. ve Coşkun, B. (2021). Sanat Tarihinde Bir Arketip Daire Formu ve Göz. Araştırma makalesi, International Balkan University Journal,16/3, 961-977.

Eroğlu, Ö. (2015). Türkiye'de resim sanatı. Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2018). Kim Sanatçı. Tekhne Yayınları.

Göğebakan, Y. (2017). Hale biçiminin kaynağı ve erken dönem Hristiyan resim sanatının kullanımı. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 38, 21-36.

Kılıç, E. (2010). Çağdaş Resim Sanatının Oluşmasında Doğu ve İslam Sanatlarının Etkisi. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 3, 49-70.

Kırbıyık, H. (2001). Babillilerden günümüze kozmoloji. İmge Kitabevi Yayıncılık.
Nebati. N. (2019). İbn Haldun Düşüncesinde Tarih, Zaman ve Döngüsellik. Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 12(1), 141-158.

Saroğlu, A, A. (2013). Tasavvuftaki Astroloji. <https://www.derki.com/astroloji/astrolojik/tasavvuftaki-astroloji/>

Schuon, F. (2012). Kalp gözü. (N. Mehdiyeve, Çev.). İnsan Yayınları.

Tansuğ, S. (1976). Sanatın Dili. Koza Türk Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (2011). Türkçe sözlük (11. Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uslu, Z. (2019). Batını dini yapılanmalarda döngüsellik. (Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Yetkin, S. K. (1984). İslam ülkelerinde sanat. Cem Yayınevi.

OpenAI. (2023). ChatGpt (March 23 version) [Large Language Model] <https://chat.openai.com/>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Akyavaş, E. (1980). İsimsiz. [Resim].

Görsel 2: Akyavaş, E. (1974). Aklın Hapsi. [Resim].

Görsel 3: Akyavaş, E. (1987). Hallacı Mansur. [Resim].

Görsel 4: Erbil, G. (1997). Mistik Döngü. [Resim].

Görsel 5: Saydağ Karter, Ç. (2020). Aydınlanma. [Dijital Çizim]. (Kişisel arşiv)

Görsel 6: Saydağ Karter, Ç. (2021) Dönüşüm. [Resim]. (Kişisel arşiv).

Görsel 7: Saydağ Karter, Ç. (2023-24) Çark Aydınlık. [Resim]. (Kişisel arşiv).

Görsel 8: Saydağ Karter, Ç. (2023-24) Çark Karanlık. [Resim]. (Kişisel arşiv).

ANADOLU UYGARLIKLARINDAN ESİNLENEREK ÜRETİLEN SANAT ESERLERİNİN KÜLTÜREL MİRAS AKTARIMI AÇISINDAN İNCELENMESİ

EXAMINATION OF ARTWORKS PRODUCED INSPIRING FROM
ANATOLIAN CIVILIZATIONS IN TERMS OF CULTURAL HERITAGE TRANSFER

Başak Danacı Polat, Doktor Öğretim Üyesi

Adıyaman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü

e-mail: bpolat@adiyaman.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-9369-2955

ÖZET

Sanatçı doğduğu topraklarda, içinde bulunduğu sosyo-ekonomik sosyo-kültürel sosyo-politik çevreden etkilenecek ve kendisine bunu dert edinerek eserlerinde kullanmayı tercih edebilir. Sanatçının bu duyarlılığıyla, yaşadığı toplumun sorunlarını, geleneğini, somut ya da soyut kültürel değerlerini sanat üretiminde kullanması önemlidir. Bu sayede, sanatçının üretiminin hem bulunduğu döneme hem de geleceğe tüm bu kültürel değerlerin aktarılması ve yaşatılmasında önemli bir katkısının olduğu açıktır. Anadolu, köklü tarihiyle yüzyıllardır süregelen kültürüyle sanatçıları etkilemiş ve üretimlerine yansımıştır. Türk sanatında Anadolu uygarlıklarından esinlenerek eserler üreten sanatçılar bulunmaktadır. Yazı, hiyeroglifler, kaya kabartmaları, tabletler, semboller, güneş kursları, idoller, mitolojik karakterler, törensel unsurlar, günlük yaşamdan sahneler, günlük kullanılan eşyalar gibi Anadolu'da var olan uygarlıklara ait tüm somut ya da soyut değerlerden hareketle eser üretimleri yapılmaktadır. Birçok sanatçı gibi İhsan Çakıcı, Süleyman Saim Tekcan ve Jale Yılmazbaşar Anadolu uygarlıklarından esinlenerek eser üretimi yapmaktadırlar. Bu araştırmanın amacı, Anadolu uygarlıklarından esinlenerek eser üreten sanatçıların kültürel miras aktarımındaki rolünü ortaya çıkarmaktır. Bu amaçtan hareketle araştırmada resim alanında İhsan Çakıcı, baskı resim alanında Süleyman Saim Tekcan ve seramik alanında Jale Yılmazbaşar olmak üzere üç farklı alandan üç sanatçı ele alınarak eserleri incelenmiştir. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup, kavramsal çerçevesi doküman analiziyle elde edilmiştir. Araştırma kapsamında ele alınan İhsan Çakıcı, Süleyman Saim Tekcan ve Jale Yılmazbaşar'ın eserleri betimsel olarak analiz edilerek yorumlanmıştır. Araştırma sonucunda, araştırma kapsamında ele alınan sanatçılar içerisinden İhsan Çakıcı'nın eserlerinde Hitit, Sümer ve Urartu uygarlıklara ait yazıları, hiyeroglifleri, taş tabletleri, kaya kabartmalarında yer alan figürleri, kadın idollerini, güneş kurslarını, kazan kulplarını, halı ve kilim motiflerini kullandığı; Süleyman Saim Tekcan'ın Hatti, Hitit ve Urartu uygarlıklarına ait geyik figürlerini, güneş kurslarını, kadın idolünü, üç ayak üzerine oturan boğa başlı kazanları, Anadolu uygarlıklarında kullanılan Kibele figürünü kullandığı; Jale Yılmazbaşar'ın eserlerinde Hatti ve Hitit güneş kurslarını, idolleri ve ana tanrıça figürlerini, nazar boncuğunu, horoz detaylarını, halı ve kilim motiflerini kullandığı tespit edilmiştir. Ele alınan sanatçıların farklı disiplinlerde eser üretmelerine rağmen Anadolu uygarlıklarından yola çıkarak eserler ürettikleri, ulusal ve uluslararası

alanda Anadolu kültürünü başarıyla tanıttıkları ve gelecek kuşaklara bu kültürel mirasın aktarılmasında önemli katkılarının olduğu görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Anadolu uygarlıkları, kültürel miras aktarımı, resim, baskı resim, seramik.

ABSTRACT

Artists often draw inspiration from the socio-economic, socio-cultural, and socio-political environments of the lands they are born into. It is important for the artist to use this sensitivity, the problems, traditions, and concrete or abstract cultural values of the society he lives in, in his art production. In this way, it is clear that the artist's production has an important contribution to the transfer and preservation of all these cultural values, both in the current period and in the future. Anatolia, with its deep-rooted history and centuries-long culture, has influenced artists and has been reflected in their productions. In Turkish art, there are artists who produce works inspired by Anatolian civilizations. Works are produced based on all the concrete or abstract values belonging to the civilizations that existed in Anatolia, such as writing, hieroglyphs, rock reliefs, tablets, symbols, sun disks, idols, mythological characters, ceremonial elements, scenes from daily life, and daily used items. Artists such as İhsan Çakıcı, Süleyman Saim Tekcan, and Jale Yılmazbaşar are notable examples who create art inspired by Anatolian civilizations. The aim of this research is to reveal the role of artists who produce works inspired by Anatolian civilizations in the transfer of cultural heritage. For this purpose, the works of three artists from three different fields, namely İhsan Çakıcı in the field of painting, Süleyman Saim Tekcan in the field of printmaking and Jale Yılmazbaşar in the field of ceramics, were examined. Qualitative research method was used in the research and the conceptual framework was obtained through document analysis. The works of İhsan Çakıcı, Süleyman Saim Tekcan and Jale Yılmazbaşar, which were discussed within the scope of the research, were analyzed and interpreted descriptively. As a result of the research, it was determined that among the artists covered in the research, İhsan Çakıcı used writings, hieroglyphs, stone tablets, figures on rock reliefs, female idols, sun disks, carpet and rug motifs and cauldron handles belonging to the Hittite, Sumerian, and Urartian civilizations in his works; Süleyman Saim Tekcan used deer figures, sun disks, female idol, three-legged bull-headed cauldrons belonging to the Hatti, Hittite and Urartian civilizations, the Cybele figure used in Anatolian civilizations; and Jale Yılmazbaşar used Hatti and Hittite sun disks, idol and mother goddess figures, evil eye beads, rooster details, carpet and rug motifs in her works. Despite working in different artistic disciplines, these artists produced works inspired by Anatolian civilizations, successfully introduced Anatolian culture in national and international arenas, and made significant contributions to the transfer of this cultural heritage to future generations.

Keywords: Anatolian civilizations, cultural heritage transfer, painting, printmaking, ceramics.

1. Giriş

Sanatçı doğası gereği yaşadıklarından, okuduklarından, görüp duyduklarından ya da geçmişte yaşanan olaylardan, yaşamış medeniyetlerden, ritüellerden, mekan ve sembollerden ilham alarak yeni söylemler geliştirip eser üretimleri ortaya çıkarmaktadır. Sanatçının yaşadığı zaman dilimi, bulunduğu siyasi ve ekonomik ortam ve bulunduğu coğrafyanın somut ve soyut kültürel değerlerinin izlerini eserlerinde görmek olağandır. Bu nedenle sanatçıların geçmişin izlerini ve yaşadığı döneme ait kültürel değerlerin geleceğe aktarılmasında ki işlevi oldukça büyüktür. Anadolu'nun kültürel alt yapısının oluşumunda sayısız medeniyetin etkisi bulunmaktadır. Anadolu'da Sümerler, Akadlar, Babiller, Asurlular, Truva, Hattiler, Hititler, Frigler, Urartular, Lidyalılar, Karialılar, Likyalılar, İyonlar, Persler ve Helenistik dönem uygarlıkları hüküm sürmüştür. Türk sanatında bu uygarlıklardan esinlenerek çalışmalarına yansitan birçok sanatçı bulunmaktadır. Bu araştırma kapsamında, Anadolu uygarlıklarından esinlenerek eser üreten sanatçıların kültürel miras aktarımındaki rolünü ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Bu amaçtan hareketle araştırmada resim alanında İhsan Çakıcı, baskı resim alanında Süleyman Saim Tekcan ve seramik alanında Jale Yılmabaşar olmak üzere üç farklı alandan üç sanatçı ele alınarak eserleri incelenmiştir. Araştırma kapsamında belirlenen sanatçıların eserlerinde ağırlıklı olarak Sümer Hatti, Hitit, Frig ve Urartu uygarlıklarına ait sembol, simge ve formlar kullanıldığı için bahsedilen uygarlıklar ve ürettikleri sanat eserlerinin özellikleri kısaca ele alınmıştır. Araştırma sırasıyla kültürel miras ve yukarıda adı geçen Anadolu uygarlıkları, sonrasında ise İhsan Çakıcı, Süleyman Saim Tekcan ve Jale Yılmabaşar'ın belirlenen sanatsal çalışmalarını hangi uygarlıklardan esinle ortaya koyduklarına odaklanmaktadır.

2. Yöntem

Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup, araştırma verileri ve kavramsal çerçevesi doküman analiziyle elde edilmiştir. Araştırma kapsamında ele alınan İhsan Çakıcı, Süleyman Saim Tekcan ve Jale Yılmabaşar'ın eserleri incelenerek elde edilen bulgular betimsel olarak analiz edilerek yorumlanmıştır.

3. Kültür ve Kültürel Miras Aktarımı

Kültürün çok sayıda tanımı yapılmakla birlikte genel olarak tanımlamak gerekirse “Kültür veya medeniyet, geniş etnografik anlamıyla, insanın toplumun bir üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk, gelenek ve diğer yetenek ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütündür” (Tylor, 1871, s.1). “Kültürün öğrettikleri yalnız zaman boyutunda sürekli değil, fakat aynı zamanda, toplumsal, yani mekana görelidir. Toplumdan topluma değişir. Bir toplumun sahip olduğu, yarattığı, paylaştığı tüm alışkanlıklar o toplumun kültürüdür. (...) Kültür toplumsal olduğuna göre, geleceği (kaderi) topluma bağlıdır” (Murdock'tan aktaran Güvenç, 2002, s.55). Bir başka ifadeyle kültür bireyin doğduğu andan itibaren içinde bulunduğu toplumda yaşayarak ve deneyimleyerek edindiği, bir sonraki nesile aktararak devamlılığını sağladığı maddi veya manevi her şeydir.

2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nda (2024) “Kültür varlıkları; tarih

öncesi ve tarihi devirlere 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” olarak tanımlanmaktadır. Kültür varlıkları aynı zamanda birer kültürel mirastır. Anadolu uygarlıkları da bu kültürel mirasın oluşumunda ilk sırada gelmektedir. Araştırma kapsamında ele alınan Sümer, Hatti, Hitit, Frig ve Urartu uygarlıklarının kültürel birikimi ve ürettikleri sanat eserlerinin özellikleri bu mirasın içerisinde önemli bir değere sahiptir. Sanatçılarında bu kültürel mirası eserlerinde kullanıp kültürel değerlerden yola çıkarak güncel ve özgün eserler üretmeleri ve bunları gelecek nesillere aktarmaları oldukça değerlidir.

4. Anadolu Uygarlıkları

Bu bölümde, Sümer, Hatti, Hitit, Frig ve Urartu uygarlıkları hakkında genel bilginin yanı sıra özellikle ortaya çıkardıkları sanat ürünleri odağında kısaca açıklanmaya çalışılmıştır.

4.1.Sümerler

Sümerler, Güney Mezopotamya'da yaşamış yazının icadı olmak üzere sayısız yenilikleri gerçekleştirmiş bir medeniyettir. Kil üzerine yazı sistemini bularak, bu yazının 2000 yılı aşkın bir süre boyunca Yakındoğu'da kullanılmasına vesile olmuşlardır. Bunun yanında çömlekçi çarkı, araba tekerleği, yapı kemeri, saban, tonoz, kubbe, yelkenli tekne, taş heykelciliği, bakır ve tunç dökümü, perçinleme, lehimleme, oymacılık ve kakmacılık gibi hayatı kolaylaştıran yararlı araçlar, beceriler ve teknikler geliştirmişlerdir (Kramer, 2002, s.14). Gılgamış Destanı'nda Sümerlere aittir. Birçok alanda olduğu gibi astronomi ve matematikte de ilk buluşları yapmışlardır; bir ayı 30 gün, bir yılı 360 gün olarak hesaplamışlar ve dünya uygarlık tarihinde ilk defa güneş saatini bulmuşlardır (Narçın, 2010, s.11). Bu dönemde üretilen sanat ürünleri açısından bakıldığında heykel ve duvar kabartmalarının ön plana çıktığı görülmektedir. Sümerlerin kralların tanrıların yeryüzündeki temsilcileri olduğunu düşündüklerinden krallarını, heykel ve kabartmalarda sıklıkla kullanmışlardır. Heykel ve kabartmalarda dinsel amaçlı üretilmekte ve tapınaklara hediye edilmektedir. Bu nedenle her zaman tasvir edilen figürlerin elleri ibadet pozisyonunda ve göbek üzerinde birleştirilmiştir. Heykeller genellikle sağ omzu açıkta bırakan, belden üstü çıplak ve tek parçadan oluşan bir elbise giydirilmiş olarak biçimlendirilmiştir (Köroğlu, 2006, 64-67).

4.2. Hattiler

Hatti uygarlığı Anadolu'da M.Ö. 2500-2000 arasında yaşamış protohistorik (öntarih) uygarlığıdır. Yani henüz yazı kullanmadıkları için tarihsel sürece ait değildir. Hatti beylikleri din, dil örf ve adetleri hakkında bilgiye Hititler sayesinde ulaşılmıştır. Anadolu Yarımadası'nın en eski ismi Hatti Ülkesi olarak bilinmektedir. İlk olarak Mezopotamya yazılı kaynaklarında Akkad sülalesi döneminde (M.Ö.2350-2150) görülmüş ve Assur yıllıklarına (M.Ö. 7.yüzyıl) değin süregelmiştir. Sonrasında M.Ö. 2200'den itibaren Anadolu'yu istila etmeye başlayan Hint-Avrupalı Hititler'de yerleştikleri yeni yurtlarını

Hatti Ülkesi olarak isimlendirmeye devam etmişlerdir. Hatta yapılan Hattuşa kazılarında ki tabletlerde hep bu isme rastlandığı için tamamen başka bir dil konuşan bu yeni kavme de Hatti adını vermişlerdir. Yanlış adlandırmalar nedeniyle Hititlerin Hattilerden geldiği izlenimi oluşmuştur. Oysa bu iki halk tamamen birbirlerinden ırk ve dil bakımından farklıdır (Akurgal, 2005, s.15). İlk güneş kursu Alacahöyük'te bulunan mezarlarda ortaya çıkarılmıştır. Bu mezarlarda bulunan güneş kursları, standartlar, gümüş, altın ve tunç takılar, kap kacaklar, mobilya aksamaları bilim dünyası tarafından çok iyi tanınmaktadır. Özellikle standartlar/ güneş kursları yanlış bir algılama ile uzun bir zaman Hitit Güneş Kursları olarak anılmıştır. Aksine Hititlerin Anadolu'ya gelmesinden 300-350 yıl öncesine Hatti Çağı'na yani Erken Tunç III evresine aittir. Bu mezarların Hatti prens ve prenseslere ait olduğu düşünülmektedir (Çınaroğlu, 2018, s.7). Alahöyük'te, Mahmatlar ve Horoztepe höyüklerinde Orta Tunç Çağı'na giren eserler incelendiğinde özgün bir Hatti sanatının olduğu ortaya konulmuştur (Akurgal, 2005, s.17). Hattiler'de gümüş, altın, elektron ve tunçtan kap kacaklar, boğa ve geyikler, dinsel sancaklar ve idollere rastlanmaktadır. Bu dinsel sancakların, dini törenlerde ses çıkarmak için kullanıldığı ve dünyayı simgelediği düşünülmektedir.

4.3. Hititler

Hititlerin Anadolu'ya nereden geldikleri tam olarak bilinmese de “Karadeniz'in batı ucundan güneye doğru ilerleyip İstanbul Boğazından geçerek Anadolu'ya girdikleri konusunda çok az kuşku duyuluyor” (Lloyd, 2000, s.28). Hititler Hatti, Mezopotamya ve Hurri etkileri altında yoğun bir şekilde kalmış olmalarına rağmen ulusal kimliklerini kaybetmeden aksine bütün bu esinlenmelerden faydalanarak özgün bir uygarlık yaratmayı başarmışlardır (Akurgal, 2015, s.76). “Anadolu'da önce beylikler halinde (M.Ö.2000-1600), sonra bir krallık (M.Ö.1660-1460), daha sonra da bir Büyük Krallık kurarak (M.Ö. 1460-1190) egemen olmuşlardır” (Akurgal, 2005, s.145). Hititlerde mimari, heykel sanatı, kabartma sanatı (bitik vazosu, inandık vazosu), rhytonlar, anıtsal kabartmalar, (Alacahöyük, Boğazköy kral kapısı, Yazılıkaya anıtsal kabartma, vb.) takı sanatı ve seramik sanatında değerli ürünler ortaya koymuşlardır. Bin tanrılı halk olarak bilinen Hititlerin heykeltıraşlık eserlerinin oran-orantı ve anatomi açısından başarılı olmadıkları bilinmektedir. Bunun tam aksine Alacahöyük, Hattuşa ve Yazılıkaya kent kapılarında bulunan sfenks ve aslan kabartmaları oldukça dikkat çekicidir ve Hitit sanatının karakteristik yönünü yansıtmaktadır. Fildişi, gümüş, altın ve bronz madenlerini iyi bir şekilde işleyen Hititler, tanrı ve tanrıça heykellerinde kullanmışlardır. Ayrıca seramik ve mühür sanatında da kral, kraliçe, tanrı ve tanrıçaların yanı sıra hayvan resimleri, dinsel tören ve av sahneleri de dikkat çekmektedir. Seramik alanında mercek biçimli mataralar, gaga ağızlı testiler, birkaç kulplu dar ve yuvarlak boyunlu testiler, kabartma motifli vazolar, hayvan figürlü ritonlar (kült içki kapları) ön plana çıkmaktadır. Saray ve tapınaklarda özellikle boğa biçimli törensel içki kapları dikkat çekicidir (Kaya, 2013, s.234-238). Alacahöyük, Mahmatlar ve Horoztepe'de yer alan kral mezarlarında gün yüzüne çıkarılan genellikle boğa ve geyiklerden oluşan hayvan şeklindeki alemler rahipler tarafından dinsel törenlerde taşındığı düşünülmektedir. İlk olarak Hattilerde örneklerine ulaşılan bu alemler ve güneş kursları Hititlerde de kullanılmaya devam etmiştir. Hitit sanatında sıklıkla kullanılan boğa, gök tanrının simgesidir ve aslan, geyik ve boğa hayvanları aslında theriomorf (hayvan biçimli) tanrıların sembolleridir. Gökten düşen meteorlara, kutsal kabul edilen hayvanlara

ve fetişlere tapınılan bu dönemde kullanılan bu güneş kursları ve alemlerdeki hayvan heykelcikleri tanrıları tasvir etmektedir (Akurgal, 2005, s.23).

4.4. Urartular

Urartular, M.Ö. 860-580 yılları arasında Hurrilerin akrabaları olarak Anadolu'da aşiretler ve kabileler halinde yaşamış bir halktır. Özellikle metalden yapılmış büyük kalkanlar, küçük hayvan biçimli kupalar ve üzerleri boğa, aslan ve rozetlerle süslü kazanlar en iyi ürünleridir. Urartu kazanları hayvan biçimli kulplarıyla tanınmaktadır. Tunç ve diğer madenlerden kalkan, miğfer, at yularları, sadak, ok uçları, iğne ve diskler üretilmiştir. Bunların yanı sıra ağaç oymacılığı, küçük el sanatları ve ahşap mobilya üretiminde oldukça iyi oldukları bilinmektedir (Kaya, 2013, s.274). İçinde yaşadıkları sert coğrafya şartlarından dolayı, en dikkat çekici eserleri mimarlık alanında vererek kale, sur, tapınak ve saray inşaa etmişlerdir. Bu tapınak ve sarayların duvarları boyalı resimlerle bezenmiştir. Farklı rozetler etrafında hayat ağacı, karşılıklı aslan ve boğa, karışık varlıklar (grifon) ve bir hayvan üzerinde duran tanrı gibi tasvirler sık kullanılmıştır. Günlük hayattan konular ise oldukça az işlenmiştir. Taş kabartma ve heykel sayısı çok azdır (Günbattı, 2007, s.59).

4.5. Frigler

Frigler, Anadolu'ya Troya 7'nin tahrip edilmesinden sonra M.Ö. 11. yüzyılın ortalarında gelen Balkan kökenli boylardan biridir. Ancak ilk defa M.Ö.750'den sonra siyasal bir topluluk olarak ortaya çıkmışlardır. Hint-Avrupa kökenli olmalarına rağmen Anadolulaşmış ve Geç Hitit, Hellen etkisinde kalarak kendilerine özgü bir kültür oluşturmuşlardır. Maden, dokumacılık ve ağaç işçiliğinde dikkat çekici ürünler ortaya koymuşlardır ve Hellenli ustalar tarafından beğenilen bu ürünler taklit edilmiştir. Zengin bezemeli tekstil ürünleri, geometrik desenlerin ön planda olduğu mobilya eşyaları, değerli madenlerden giysi kemerleri ve tokalar, bronzdan makara kulplu tabaklar, kazanların yanı sıra dönemin teknolojik bir başarısı olarak kabul edilen gümüşten, altından ve bronzdan yaylı çengelli iğneler Frig sanatının öne çıkan ürünleridir (Akurgal, 1995, s.191). Yaylı çengelli iğneler dönemin teknolojik bir Frig buluşudur ve Assur Geç Hitit merkezlerinde aranan ve beğenilen sanat eserleridir. Heykel sanatı ilkel durumdadır. Olgun stilde en başarılı yaratıları mobilya takımları oluşturur. Maden işçiliğinde yüksek bir düzeye ulaşmışlardır. Mimarlıkta ise olgun stilde ana çizgileri Hellen ve Balkan Kökenlidir (Akurgal, 2005, s.266-271).

5. Anadolu Uygarlıklarından Esinlenerek Eser Üreten Sanatçılar

Anadolu uygarlıklarından esinlenerek eser üreten oldukça fazla sayıda sanatçı karşımıza çıkmaktadır. Bu sanatçılar arasında; İbrahim Balaban, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri Abaç, Süleyman Saim Tekcan, İhsan Çakıcı, Özdemir Yemenicioğlu, Jale Yılmabaşar, Rauf Tuncer, Mehmet Ali Doğan, Mehmet Hacıfettahoğlu, Nilgün Ayşecik Çevik, Kadir Şişginoğlu, Lütfü Kaplanoğlu gibi isimler yer almaktadır. Araştırma kapsamında ise İhsan Çakıcı, Süleyman Saim Tekcan ve Jale Yılmabaşar'ın belirlenen eserleri yorumlanarak ele

alınmıştır.

5.1. İhsan Çakıcı

Akşehir doğumlu olan sanatçı Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Bölümü'nü bitirdikten sonra bir süre öğretmenlik yapmış, 1972 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Bölümü'nde asistan olarak göreve başlamış, aynı kurumdan 1999 yılında emekli olmuştur. Yurt içinde ve dışında çok sayıda sergiye katılan sanatçı çalışmalarına Ankara'da bulunan atölyesinde devam etmektedir (Detay Sanat, t.y.).

Çalışmalarında hem Anadolu kilim ve motifleri hem de Anadolu Uygarlıklarından özellikle Hitit Uygarlığındaki sembol, kabartma ve biçimleri harmanlayarak kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Sanatçı, eserlerinde çıkış noktası olarak kullandığı Anadolu kilim ve motiflerini geometrikbiçimlere dönüştürmüştür. Hititlerdeki kabartmaları dazıt biçim olarak kullanarak ön plana çıkarmıştır. Resimlerinin ana temasını yazıtlar, Hitit kabartmaları, kilim doku ve motifleri oluşturmaktadır (Köken, 2014, s.66). Resmin ana motifi düzeyinde kurguladığı tasarımlarıyla antik rölyefe dayalı kompozisyon kurgusundan yola çıkarak, eşdeğerli espas ve yüzey ilişkilerini görsel bir dizim (syntaxe) bağlamında ele almaktadır. Hem tarih hem de kültür geleneklerine anlamlı göndermelerde bulunurken, diğer taraftanda bu göndermelerin yalnızca plastik düzen ölçütleriyle eşleşebildiği ölçüde tutarlılık ve anlam göstergeleri olma özelliği taşıyabileceği gerçeğini göz önünde tutmaktadır. Bu sayede sıradan ve basit bir antikite yorumu olmanın ötesine geçerek günümüz perspektifinden tarihe ya da tarihselliğe bakabilen bir sanatçı kimliği geliştirme arzusundadır (Özsezgin, 2000, s.3). Sanatçı resimlerinin, estetik kaygıların gözetildiği kompozisyonlardan oluştuğunu, figür ya da çizgiselliğin yoğunlukla kullanıldığı arkaik görünümlü dokuların baskın olduğunu dile getirmektedir. Tuval resimleri ve baskı resim çalışmalarında ilk Çağ dönemine ait yazıt ve kabartmaları öncelikle kullandığını, ağırlıklı olarak da Hitit, Urartu ve Sümer Uygarlıklarını ele aldığını dile getirmektedir. İlk Çağ uygarlıklarından Hitit, Sümer ve Urartulara ait kültür öğelerini (krallar, tanrılar, tanrıçalar, tören sahneleri, krallara sunulan hediyeler, savaş sahneleri, idoller, yazıtlar vb.) hem resimlerinde hem de baskı resimlerinde tematik anlayışla ele almıştır. Sanatçının eserlerinde İlk Çağ kültürlerine ait öğelerin gerçekçi bir biçimde yansıtılmış olduğu görülmektedir. Geometrik biçimlerle İlk Çağ antik dönemini yansıtan biçimler sentezlenerek eserlere yansıtılmıştır. Sanatçının resimlerinde kullandığı geometrik biçimler aslında eserlerinin genel dokusunu oluşturmaktadır. Bu biçimler Anadolu kilim ve dokularındaki motiflerden esinle ortaya çıkmıştır. Eserlerinde İlk Çağ antik biçimlerdeki renk etkilerinden esinlenerek kullandığı yeşil, kahverengi, gri ve sarı gibi renkler o dönemi yansıtmaktadır. Sanatçının baskı resimlerinde az renk tuval resimlerinde renkli çalıştığı gözlenmiştir. Sanatçı tuval resimlerinde oluşturduğu antik doku etkisini, kendine özgü oluşturduğu gravür etkisinde baskı kalıpları hazırlayarak baskı resimlerinde de verebilmiştir (Şahin, 2018, s.59-62). Teknik olarak arayışlarına devam eden sanatçı, eserlerinde ağırlıklı olarak Anadolu uygarlıklarından özellikle Hitit, Urartu ve Sümer uygarlıklarının kültürel öğelerini ve Anadolu'ya özgü halı ve kilim motiflerini ayrı ya da birlikte sentezleyerek oluşturduğu farklı tekniklerle çalışmalarına devam etmektedir.

Sanatçı bu çalışmasını (Görsel 1) Urartu dönemine ait kanatlı insan figüründen kulpları olan bir kazandan (Görsel 2) yola çıkarak gerçekleştirmiştir. Ağırlıklı olarak toprak renklerinin

kullanıldığı dört parçadan oluşan çalışma, yer yer geometrik şekiller ve tam ya da yarım görülmüş kanatlı insan figürünü kullanarak oluşturmuştur. Ayrıca sanatçının Anadolu'nun geleneksel kilim motiflerini kompozisyonda renk zıtlıkları yaratarak ve belirli bir ritim etkisi oluşturacak şekilde kullandığı görülmektedir. Eserde, hasır veya ahşap etkisi verilmeye çalışılarak arkaik bir etki oluşturulmuştur.



Görsel 1. İsimsiz (Çakıcı, T.Y.)



Görsel 2. Urartu Kazanı (Anonim, M.Ö.720-700)

Sanatçının bir diğer çalışması (Görsel 3) Hitit uygarlığına ait kabartmalı ortostattan yola çıkılarak gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın sağ köşesinde yer alan sahnede Geç Hitit dönemine ait Kral Araras'ın eşi ve kucağında çocuğu ve arkasında hayvanının bulunduğu *Kral Burcu Ortostatı*'ndan (Görsel 4) yola çıkarak betimlediği görülmektedir. Resmin en altındaki bir diğer sahnede de *Tören Alayı Ortostatı*'nda bulunan Kubaba'nın genç erkek hizmetkarlarının omuzlarında adak hayvanlarını taşıdığı kabartmadan esinlenerek gerçekleştirmiştir (Güneş & Altan Ayrancıoğlu, 2021, s.77). Çalışma derinlik hissi ve rölyef etkisi verilerek oluşturulmuştur. Kullanılan toprak tonları ve mavinin tonlarıyla arkaik bir etki verilmiştir. Kompozisyonda geometrize edilmiş zemin üzerine rölyef etkisiyle ortostattan sahneler resmedilmiştir.



Görsel 3. İsimsiz (Çakıcı, T.Y.)



Görsel 4. Kral Burcu Ortostatı (Anonim, T.Y.)



Görsel 5. İsimsiz (Çakıcı, 2023)

Sanatçı çalışmalarında tuval dışında, pleksi, kontraplak, metalide kullanarak rölyef etkisi oluşturmaktadır. *İsimsiz* çalışmasında (Görsel 5) sanatçının birçok eserinde olduğu gibi rölyef etkisi oluşturulmak için pleksi kullanılmıştır. Resmin merkez noktasında saydam bir etki ve bir kare oluşturacak şekilde bu malzemenin kullanıldığı ve yine Hitit dönemine ait bir sahnenin geometrik bir zemin üzerine yerleştirildiği görülmektedir. Aynı zamanda döneme ait anlamı olmayan ancak hiyeroglifi andıran kazıma şeklinde yazının kullanılması sayesinde doku etkisi oluşturulmuştur. Resmin geri planında hangi yerleşim yerine ait olduğu bilinmeyen eski bir kent planının tüm yüzeye yine toprak renkleriyle ve çizgisel formlarla resmedildiği ve haritalarda yer alan işaret ve ölçeklendirme numaralarının da sağ ve sol alt köşelerde konumlandırıldığı görülmektedir. Zeminde kullanılan bu kent planı ve tercih edilen renklerle arkaik etkinin ortaya çıktığı söylenebilir. Figürlü rölyef parçalarıyla birlikte arkeolojik kazı alanlarına ait plan ayrıntılarıyla yeni işlevler üstlenen bu serisinde degrade renk değerleri tablonun arka planını tamamen kuşatarak biçimsel ayrıntıların arka plan boşluğu içerisinde devinim halinde olduğu izlenimini yaratmaktadır (Özsezgin, 2000, s.3).

5.2. Süleyman Saim Tekcan

1940 Trabzon doğumlu olan sanatçı Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nü bitirerek Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde öğretmenlik yapmıştır. Baskı resim alanında Almanya'da araştırmalarda bulunan sanatçı, İstanbul Atatürk Eğitim Fakültesi gravür, serigrafi atölyelerini, İstanbul Teknik Üniversitesi gravür, serigrafi atölyeleri, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi gravür, serigrafi atölyeleri ile Çamlıca Sanat Evi ve Imoga, İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi Artess Özgün Baskı Atölyesi gravür, serigrafi, litografi, Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Özgün Baskı Atölyelerini kurmuştur. Resim ve baskı resim dışında, heykel, grafik alanlarında da çalışmaları bulunan sanatçı bir dönem oyunculukla da ilgilenmiştir (Alaca, t.y.). Kişisel sergilerinin yanı sıra yurt içinde ve dışında çok sayıda sergiye katılan sanatçı çalışmalarına İstanbul'da bulunan atölyesinde devam etmektedir.

Sanatçı 1970'li yıllarda Anadolu kadınını ve çocuklarını konu alan resimlerinin yanında

ayrıca Trabzon folklorundan esinlenerek figüratif çalışmalar gerçekleştirmiştir. 1976-1985 yılları arasında Uygarlıklar Serisine başlamıştır. Bu yıllarda figüratif çalışmalardan daha çok soyuta yönelmeye başladığı görülmüştür. *Uygarlıklar Serisi* adı altında *Uygarlık Katmaşığı*, *Türk Çeşitlemeleri*, *Hitit'e Gönderme*, *Anadolu'dan Gelen* gibi isimlerle Anadolu uygarlıklarından yola çıkarak Hitit güneş kursları, mezar taşları, ana tanrıça biçimleri, geyikli etandarlardan yola çıkarak elek baskılar üretmiştir. 1980-1982 yılları arasında Rembrandt'a Saygı Serisi adıyla sepya gravürden eserler gerçekleştirmiştir. *Düşlediklerim ve Bulduklarım*, *Tabiatta Bulduklarım*, *Düşüncenin İçindekiler*, *Bir Başka Dünya Objeleri II*, *Arayış*, *Meşenin Gölgesinde Düşünceler* gibi isimlerle 1983-1984 yılları arasında yağlı boya eserler oluşturmuştur. 1990'lı yıllardan günümüze kadar süregelen at imgesi baskılarında, yağlı boya resimlerinde, heykel ve kabartmalarında sıklıkla yer almıştır. Atlar bazen tek bazen de doku etkisi yaratarak eski yazılarla birlikte kullanılmıştır. 1987 yılında başlayan *Atlar ve Atlılar* serisinde, *Uygarlıklar* serisinde bulunan Hitit etandarı, ana tanrıça ve geyik motiflerinin yanı sıra Osmanlı minyatüründen ve kaligrafi örneklerinin birlikte kullandığı görülmektedir. Sanatçı elek baskı tekniği içinde kendine özgü olarak *yaş üstüne yaş baskı* yöntemini geliştirerek baskı alanında uluslararası literatüre kendi adıyla geçmiş bir teknik yaratmıştır. 1990-1999 yılları arasında Anıtsal Resimler, 1987 yılında başladığı *Atlar*, *Atlılar*, *Hatlar* serisine günümüzde de devam etmektedir. 2001 yılından itibaren de bronz atlar serisine başlamıştır (Germaner, 2006).

Sanatçının resimlerindeki saydam katmanlara bakıldığında ikonaların, Mehmed Siyahkalem'in, Anadolu yazı-resimlerinin, sinema kurgusunun ve moderniteye özgü bir anıtsallığın izleri görülmektedir. Gelenekten çözümlediği kodları Batılı bir platforma taşımaya çalışan sanatçı Anadolu uygarlıklarından, Osmanlı kaligrafi ve minyatür geleneğinden etkilenmiştir. Eserlerinde, Osmanlı dönemine ait mühürler, kitabeler, tuğralar, yazı ve mezar taşlarının yanı sıra kaligrafik çizginin akışkanlığı ve ritmi at imgesini besleyerek desteklemiştir (Eren, 2015, s.1). Hem sanat hem ulus geleneğini çağdaş bir ustalıkla ve bilinçli olarak harmanlayarak en iyi şekilde kullanmasını bilen bir sanatçıdır. Bu nedenle aynı anda kendi topraklarında ortaya çıkmış gerçek, görsel kültürel formlarını kullanırken diğer taraftan da hiçbir kompleks yaşamadan Batı sanatı tarihinde yer alan ifade etme geleneklerini de kullanır (Kahraman, t.y., s.5-6). Sanatçının çalışmalarına bakıldığında Osmanlı kültüründen (minyatürler, tuğralar vb.) ve Anadolu uygarlıklarından güneş kursları, idoller, mezar taşları gibi kültürel öğelerden esinle çağdaş bir anlayışla yeniden yorumlayarak oluşturduğu formlar aslında kültürel mirasın yaşatılmasında ve geleceğe aktarılmasında önemli bir katkı sağlamaktadır. Sanatçı yaşadığı coğrafyanın kültüründen beslenmenin ne kadar önemli olduğunu kendisiyle yapılan kişisel bir görüşmede şu sözlerle ifade etmiştir; “Eğer siz bu ülke topraklarında yaşıyorsanız ve ülke topraklarından beslenmiyorsanız o zaman ister istemez birilerini kopya yapmak zorunda kalıyorsunuz. Benim sanatımda bütün dönemleriyle beraber bu kültürler üzerinde oturan bir sanat” (Köken, 2014, s.59).

Renk, ışık, mekân, leke, saydamlık, kompozisyon resim sanatının temel plastik sorunlarını oluşturmaktadır. Sanatçının deneyimleri sayesinde elek baskılarıyla yağlı boya etkisi oluşturduğu görülmüştür. Belli konular ve başlıklar altında eserler üretmese de plastik sorunlar hep ilk plandadır. Sanatçının eserlerinde soyutlama ve stilizasyon başından beri başvurduğu bir araçtır. Eserlerinin tanıtıcı özellikleri olarak ince ve hafif bir şekilde kullanılan boya ve bunların arasında kontrastlık oluşturan dokulu yüzeylerin bulunması,

bir boya tabakasının altından diğer rengin görünmesiyle oluşan saydam kompozisyonları sayılabilir. Kullandığı bu yöntemle resmin alt ve üst yüzeyleri arasında bir süreklilik elde edilmiş olur. Bu sayede resim ön planda anlatım araçlarının kullanıldığı bir eyleme dönüşmektedir (Germaner, 2006, t.y.).

Ülkesinin sahip olduğu zengin kültürel mirasın farkında olan ve eserleri sayesinde kültürel imgeleri geleceğe aktarmayı başarmış önemli bir sanatçıdır. Kendi özgün değerleri sayesinde bir sanatçının evrensel başarıya ulaşacağını dile getiren sanatçı alanında yenilikçi ve mücadeleci tavırlarıyla bilinmektedir (Kayahan, 2020, s.167). Süleyman Saim Tekcan, Anadolu uygarlıklarından, Osmanlı kültüründen esinlenerek, yaşadığı coğrafyaya ait kültürel öğelerden yola çıkarak özgün bir sanat dili geliştirmiştir. Çalışmalarında özellikle gofre, dekupe biçimler kullanmaktadır. Geçmişin derinliklerinden gün yüzüne çıkan gizemli ve kademeli olarak üst üste binmiş saydam biçimlerin bir araya geldiği kompozisyonlarıyla dikkat çekmektedir. Hatti ve Hitit kültüründen güneş kursları, idolleri, geyik ve boğa figürlerini, Urartu kültüründen ise boğa başlı kazandan esinlenerek oluşturduğu seri halinde gerçekleştirdiği çalışmalarının yanında ayrıca Kibele figürü ve Selçuklu dönemi mezar taşlarından yola çıkarak gerçekleştirdiği çalışmaları da bulunmaktadır.



Görsel 6. İsimsiz (Tekcan, 1989)



Görsel 7. Geyik Figürü (Anonim, M.Ö.2100-2000)

Alacahöyük gümüş kakmalı tunç geyik heykelciğinden (Görsel 7) esinlenerek gerçekleştirdiği düşünülen çalışmasında (Görsel 6) kullanılan geyik Hatti ve Hititlerde genellikle bir erkek tanrıyı simgelemektedir. Eserde, geyiğin boynuzlarının hemen arkasında sırtında taşıdığı dairesel form aslında dinsel sancaklarda yani güneş kurslarında kullanılan ve dünyayı simgeleyen bir formdur. Koyu bir zemin üzerinde kırmızı, sarı ve toprak renklerinin farklı değerlerini kullanarak geyik ve sırtında taşıdığı dairesel form tam merkezde konumlandırılmıştır. Sanatçı çalışmalarında rastlantısallığı da kullanır. Sanki rastlantı eseri ortaya çıktığı etkisi uyandıran üst üste binmiş saydam bir şekilde renk ve lekeler dikkat çekicidir. Sanatçının Hatti ya da Hitit kültüründen etkilenecek içselleştirdiği güneş kursları ve figürleri dinsel özelliklerinden arındırarak onları tamamen yeni bir sanat nesnesine dönüştürdüğü görülmektedir. Anadolu uygarlıklarının kültürel, dini

simgelerini sembolik bir dille işleyen sanatçı, bu değerleri aktarırken eserlerinde işlediği konunun kültürel miras için devamlılığına ve sürdürülebilirliğine katkılar sunmaktadır (Yılmaz & Kaplanoğlu, 2022, s.201-202).



Görsel 8. İsimsiz (Tekcan, 1987)



Görsel 9. Urartu Kazanı (Anonim, M.Ö. 720 - 710)

Üç ayaklı boğa başı kulplu Urartu dönemi kazanından (Görsel 9) etkilenecek gerçekleştirdiği bu çalışmada ise (Görsel 8) üç ayak üzerinde çift olarak boğa başları kazanın kulp kısımlarından çıkarken ve oldukça büyük olarak ele alınmıştır. Merkezde hafif eğik olarak tek parça üç ayak üzerinde duran kazan, yeşilin mavinin farklı değerleriyle ve üst üste binmiş renk geçişleriyle resmedilmiştir. Kulplarında efsanevi hayvan biçimlerinin sıklıkla yer aldığı Urartu dönemine ait bu kazanların dini törenler sırasında kullanıldığı düşünülmektedir.



Görsel 10. İkiz İdol (Anonim, T.Y.)



Görsel 11. İsimsiz (Tekcan, 1987)

Süleyman Saim Tekcan, Hatti ve Hitit uygarlıklarında karşımıza çıkan idollerden (Görsel 10) yola çıkarak gerçekleştirdiği çalışmasında (Görsel 11), ağırlıklı olarak kırmızı rengi

ve valörlerini destekleyici renk olarak toprak renklerini kullanmıştır. Kompozisyonda idoller diyagonal bir şekilde yerleştirilmiştir. Farklı boylarda kullanılan idoller büyükten küçüğe kendi aralarında hiyerarşi oluşturacak şekilde konumlandırılmıştır. Bu koramsal etki sanki birbirinden türemiş etkisi uyandırmaktadır. Eserde, diyagonal açıyla inen idollerle aynı renk değerinde olan çizgi yüzeyin üçte birlik kısmını diğer alandan ayırarak resim yüzeyinde hareketlilik yaratmaktadır. Sanatçının idoller dizisi, Hitit (Eti) kökenli geleneksel idollere göndermede bulunurken diğer taraftan aynı kültürün mirasçısı olarak çağdaş bir sanatçının benzer duyularının yeni formudur da. Anadolu uygarlıklarında özellikle Hitit kültüründe yer alan yarı tanrısal ve kültürel mirasın iyi örnekleridir. Boyut olarak küçük olmasına rağmen yarı Şamanist idoller anlam olarak büyük bir tanrısal/putsal gücü temsil etmektedir. Zaten mistik ve soyut olan tanrısal içeriklerin formlarının deforme edilerek soyutlaştırılmış simgeleridir. İdoller taşıyan kişiyi koruduğuna inanılırken aynı zamanda toplumsal törenlerde birleştirici ruhsal bir görevi de bulunmaktadır. Sanatçının görevlerinden biri geçmiş uygarlıklara, kültürel imgelere bulunduğu çağdan yeni sanatsal/düşünsel/kültürel uygarlık form ve içerikleri oluşturmaksa diğer görevi de çağına sanatsal, insani ve ideolojik çözümler önermek olamaz mı? Tarihteki idoller gibi Tekcan'ın çağdaş idolleri de simgesel ve soyuttur. Bu çağın imgeleri olarak yaşananların düşünsel, kültürel ve duyumsal formlarıdır (Kahraman, t.y., s.6).

5.3. Jale Yılmazbaşar

1939 yılında Samsun'da doğan, 1958 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Seramik Bölümü'nden mezun olan sanatçı, 1985 yılında Türkiye'nin ilk kadın seramik profesörü ünvanını almıştır. Uzun yıllar Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmış ve buradan emekli olmuştur. İlk sergisini 1963 yılında İstanbul'da açan sanatçının yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda kişisel ve karma sergisi bulunmaktadır. 1968 yılında İtalya Faenza'da yapılan yarışmada ve 1969 yılında Münih'te yapılan uluslararası seramik yarışmasında Altın Madalya kazanmıştır. Türkiye'nin ilk seramik ders kitabı olan Jale Yılmazbaşar Seramik Yöntemleri Ankara'da 1980 yılında Türk Tarih Kurumu tarafından yayınlanmıştır. Yine aynı yıl Türk Tarih Kurumu tarafından, *My Ceramics (Seramiklerim)* isimli İngilizce kitabı yayınlanmış ve Amerika'da ders kitabı olarak okutulmuştur. Çalışmalarında çoğunlukla horoz, nazar boncuğu, Anadolu uygarlıklarından bazı simgeleri kullanan sanatçı özellikle horoz motifinin sanatı açısından bir tür logo olduğunu ifade etmektedir. Seramik yanı sıra resim ve tekstil alanında çalışmaları da bulunmaktadır. *Vakko MOOD* firması, Almanya'da *Hutschenreuther* ve *Degussa* ve Türkiye'de *Gorbon* seramik fabrikaları sanatçının desenlerini kullanmışlardır. Pek çok otel, kurum, fabrika ve holding binalarında seramik duvar panoları yer almaktadır. Bu alanda dünya çapında tanınan bir sanatçıdır (Yılmazbaşar, t.y.).

Sanatçı, genel olarak yaptığı işlerde, modern ile gelenekseli, kültürel olan ile güncelin uzlaşısını estetik bir yaratıcılıkla ve Anadolu etkisinde, geçmişin izlerini çağın renklerine büründüren canlı ve çarpıcı eserler üretmiştir (Hayırsever, 2020, s.95). Anadolu'nun zengin kültürel mirasından esinlenerek yaptığı eserlerinde birçok simge yer almaktadır. Sanatçı Hitit, Frig gibi Anadolu uygarlıklarının izlerini horoz, cennetkuşu nazar boncuğu, göz imgeleri ve halı, kilim motifleriyle sentezleyerek, Türkiye'nin birçok yapısını süsleyen seramik panolarında kullanmıştır (Demir Oransay, 2012, s.17). Duvar seramiklerinde

olduğu gibi üç boyutlu eserlerinde de alçak rölyef ve yoğun çizgisel anlatım, seramiklerinin genel özelliğidir (Uzuner, 1990, s.33). Eserlerinde Anadolu medeniyetleri, halım kilim motifleri, nazar boncuğu, horoz ve kuşun yanı sıra mitolojik figürler, hamile kadınlar ve çocukları, köprü, yıkılan evler gibi temaları da işlemiştir. Çalışmalarında özellikle turkuaz, kırmızı, yeşil ve parlament mavisi renklerini kullanmıştır.



Görsel 12. Toprak Altı Kadınlar (Yılmazbaşar, T.Y.)

Sanatçı Hitit döneminde, tanrı veya tanrıçaları simgeleyen idolleri (Görsel 10) çalışmalarında kullanmıştır. Sanatçının Toprak Altı Kadınları (Görsel 12) seramik heykelticiklerini yaparken idollerden ve ana tanrıçadan esinlenmiştir. Sanatçı da bu seride, gücü, üremeyi, doğurganlığı ve doğum sahnelerini işlemiştir. Figürlerin göğüslerindeki delikleri analık olarak vurgulanırken karın bölgesindeki işlemeler çocuk anlamını taşımaktadır. Bu seride ana tanrıça figürlerini kendi üslubunda stilize eden sanatçı genelinde doğum yapan kadınları resmetmiştir (Yılmazbaşar'dan aktaran Kılıç, 2024, s.27).



Görsel 13. Duvar Panosu (Yılmazbaşar, 1984)



Görsel 14. İki Başlı Tanrıça Figürü (Anonim, T.Y.)

Sanatçının Hitit uygarlığından esinlenerek oluşturduğu 284x240cm ölçülerinde

1984 yapımı Anadolu medeniyetleri temalı duvar panosunda (Görsel 13) Hatti ve Hitit dönemine ait tanrı ya da tanrıçaları sembolize eden idol ve ikiz idoller, Kültepe tipi iki başlı idoller (Görsel 14), Demircihöyük ilk tunç çağı kadın heykelciği, Alacahöyük'te bulunan dünyayı simgeleyen ve dinsel sancak olarak kullanılan birbirinden farklı güneş kursları, kendine özgü ve kültürel motifleri kullandığı görülmektedir. Ayrıca renkçi ve süslemeci özellik taşıyan panoda yöresel soyut bezemeler ve horoz figürünün stilize edilmiş halleri de yer almaktadır. Tasarımda birim tekrarları, birbirine zıt tamamlayıcı renkler, pozitif-negatif yüzeylerle kompozisyonun parçaları bütüncül bir şekilde ahengi sağlamaktadır (Cingöz & Köse Doğan, 2023, s.892). Canlı renklerin hâkim olduğu bu panoda kullanılan biçim tekrarları ve motiflerle hareket ve ritim duygusu desteklenmiştir.



Görsel 15. Çatalhöyük Kadınları (Yilmabaşar, T.Y.)

Sanatçının Görsel 15'de iki kadın figüründen oluşan heykelleri yer almaktadır. Kadın heykellerine baktığımızda Geç Neolitik dönemin önemli eserlerinden olan Çatalhöyük Ana Tanrıça heykelciğinden esinlendiğini düşündüren unsurlar dikkat çekmektedir. Kadınların ana tanrıça heykelciğinde bulunan kadının doğurganlığını vurgulayan uzuvlarının belirgin tasvir edilmesi önemli bir özelliktir. Ayrıca kadın figürlerin boyunlarında yer alan kolyeleri de İlk Çağ kadınlarının takılarını andırmaktadır. Figürler kucaklarında baykuşla tasvir edilmiştir. Jale Yilmabaşar'ın seramik heykelleri panolarında ki renk yoğunluğunun aksine, toprağın kendi doğal rengini farklı renklerdeki oksitlerle dengeleyip, daha sade bir anlatım tercih ettiği görülmektedir. Sanatçının bu eserleri incelendiğinde; formların genel şekil açısından, Anadolu'da binlerce yıl önce yaşamış uygarlıkların, özellikle geç Hitit (Arami stili) dönemine ait heykel formlarının izlerini taşıdığını söyleyebiliriz. Ayrıca heykel çalışmalarında, genellikle kadın ve erkek figürlerini beraber kullanmasının yanı sıra, tek veya üçlü formlarda da gerçekleştirilmektedir (Gökdemir, 2023, s.56).

5. Sonuç

Araştırma sonucunda, araştırma kapsamında ele alınan sanatçılar içerisinde İhsan Çakıcı'nın eserlerinde Hitit, Sümer ve Urartu uygarlıklara ait yazıları, hiyeroglifleri, taş tabletleri, kaya kabartmalarında yer alan figürleri, kadın idollerini, güneş kurslarını,

kazan kulplarını, halı ve kilim motiflerini kullandığı; Süleyman Saim Tekcan'ın Hatti, Hitit ve Urartu uygarlıklarına ait geyik figürlerini, güneş kurslarını, üç ayak üzerine oturan boğa başlı kazanları, Anadolu uygarlıklarında kullanılan Kibele figürünü, Alacahöyük'e ait geyik ve kadın idolünü kullandığı; Jale Yilmabaşar'ın eserlerinde Hatti ve Hitit güneş kurslarını, Hitit dönemine ait idol ve ikiz idolleri, Kültepe tipi iki başlı idolleri, Demircihöyük ve Çatalhöyük kadın heykelciklerini, nazar imgesini, horoz motiflerini ve bunları halı motifleriyle sentezleyerek kullandığı tespit edilmiştir. Ele alınan sanatçıların farklı disiplinlerde eser üretmelerine rağmen ortak noktalarının kendi topraklarından, geleneklerinden almış oldukları, bazı kültürel kodları ve formları günümüz sanatının geleneksel ifade etme biçimlerini kullanarak geçmişle geleceği sentezledikleri özgün eserler ortaya çıkarmalarıdır. Bu sanatçıların, Anadolu uygarlıklarından yola çıkarak eserler ürettikleri, Anadolu'nun kültürel motiflerini kendilerinin geliştirdiği yeni teknikleri kullanarak, kendi özgün stillerinde ve yeniden yorumlayarak tamamen özgün biçimler oluşturdukları tespit edilmiştir. Ayrıca ulusal ve uluslararası alanda Anadolu kültürünü başarıyla tanıttıkları adeta kültür elçisi görevini üstlendikleri ve gelecek kuşaklara bu kültürel mirasın aktarılmasında önemli katkılarının olduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

Akurgal, E. (1995). Anadolu uygarlıkları. Net Turistik Yayınları.

Akurgal, E. (2005). Anadolu kültür tarihi. TÜBİTAK Yayınları

Akurgal, E. (2015).Hatti ve Hitit uygarlıkları. Phoenix Yayınevi.

Alaca, D. (t.y.). Süleyman Saim Tekcan biyografi. <https://www.imoga.org/tr/about-us/about-suleyman-saim-tekcan>

Cingöz, A. & Köse Doğan, R. (2023). Mekânda tasarım ögesi olarak seramik pano kullanımında: Swisotel Grand Efes örneği. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (4), 878-899.

Çınaroğlu, A. (2018), Alacahöyük Erken Tunç Çağı krali mezarları ve ikiz idoller, Arkhaia Anatolika. 1, 1-14. DOI: 10.32949/Arkhaia.2018.0.

Demir Oransay, L. (2012). Geleneksel Türk el sanatlarının çağdaş türk seramik sanatına yansımaları. Mesleki Bilimler Dergisi, 1(3), 13-21.

Detay Sanat, (t.y). İhsan Çakıcı biyografi. [https://www.detaisanat.com/ihsan-cakici/Eren,K.S.\(2015\).SüleymanSaimTekcan'ınsanatı.https://www.imoga.org/media/pages/about-us/about-suleyman-saim-tekcan/292f823cf5-1608749610/kumru-sis-eren-tr.pdf](https://www.detaisanat.com/ihsan-cakici/Eren,K.S.(2015).SüleymanSaimTekcan'ınsanatı.https://www.imoga.org/media/pages/about-us/about-suleyman-saim-tekcan/292f823cf5-1608749610/kumru-sis-eren-tr.pdf)

Germaner, S. (2006). Süleyman Saim Tekcan Retrospektifi. <https://www.imoga.org/media/pages/about-us/about-suleyman-saim-tekcan/09a87c2af7-1608749612/retrospektif-yazi-semra-germaner.pdf>

Gökdemir, M.A. (2023). Jale Yılmazbaşar'ın eserlerindeki göz ve horoz imgelerinin Anadolu kültürü ve sembolleri açısından incelenmesi. SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi. 16(31). ss.46-61.

Günbattı, C. (2007). Sümerler, Gutlar, Hattiler, Hurriiler, Urartular kökenleri, tarihleri, dilleri ve kültürleri. Genelkurmay Basımevi.

Güneş, N. & Altan Ayrancıoğlu, G. (2021). İhsan Çakıcı'nın resimlerinde Anadolu kültürünün göstergelerarası çözümlenmesi. Pearson Journal Of Social Sciences & Humanities. 6(10). <https://doi.org/10.46872/pj.198>

Güvenç, B. (2002). Kültürün ABC'si, Yapı Kredi Yayınları.

Hayırsever, B. (2020). Jale Yılmazbaşar ve seçili seramik duvar panoları üzerine bir değerlendirme. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi. 3(5), ss.83-100.

Kahraman, E. (t.y.), Biçimler, formlar, sözcükler ve idealler için savaşılan devrimci bir kişilik. <https://www.imoga.org/media/pages/about-us/about-suleyman-saim-tekcan/d915530e7d-1608749574/ekrem-kahraman-tr.pdf>

Kaya, M. A. (2013). Türkiye'nin eski çağ tarihi ve uygarlıkları tarih öncesi çağlardan Perslere kadar. İlya Yayınevi.

Kayahan, Z. (2020). Baskı resim alanında bir duayen Süleyman Saim Tekcan ve “Uygarlıklar Serisi” üzerine. Sanat ve Tasarım Dergisi. (26), s.157-171.

Kılıç, M. (2024). Çatalhöyük duvar figürlerinin günümüz seramik sanatında uygulanışı. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi.

Köken, M. (2014). Hitit uygarlığının çağdaş Türk resmine etkisi. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi.

Köroğlu, K. (2006). Eski Mezopotamya tarihi başlangıcından Perslere kadar. İletişim Yayınları.

Kramer, S.N. (2002) Sümerler tarihleri, kültürleri ve karakterleri. Kabalcı Yayınevi.

Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanununu, “Kültür varlıkları” tanımı (2024).<https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=2863&MevzuatTur=1&MevzuatTertip=5>
Lloyd, S. (2000). Türkiye'nin tarihi bir gezginin gözüyle Anadolu uygarlıkları. (Çev. E. Varinlioğlu). TÜBİTAK Yayınları.

Narçın, A. (2010). A'dan Z'ye Sümer. Ozan Yayıncılık.

Özsezgin, K. (2000). İhsan Çakıcı. Ankara: Emlak Sanat Galerisi Sergi Kataloğu. <https://phebusmuzayede.com/113708-ihsan-cakici-resim-sergisi-17-kasim-4-aralik-2000-emlak-sanat-galerisi-32-s-22x30-cm.html>

Şahin, S. (2018, 15-18 Kasım). İlkçağ uygarlıklarının İhsan Çakıcı'nın resimlerine etkisi. (Bildiri sunumu). Full Texts Book of the 3rd International Eurasian Conference on Sport Education and Society, Mardin.

Tylor, E.B. (1871). Primitive Culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, Art and Custom. Vol.1. https://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1871_Tylor_PrimitiveCulture_CUL-DAR.LIB.635.pdf.

Uzuner, B. (1990). Türk Çağdaş seramik sanatçılarının duvar tabakları. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi.

Yılmazbaşar, J. (t.y.). Jale Yılmazbaşar kişisel web sayfası. <http://www.jaleyilmabasar.com/biyografi.html>

Yılmaz, Ö. & Kaplanoğlu, L. (2022). Hatti-Hitit sanatında tanrı ve tanrıça betimlemelerinin Türk resim sanatına yansımaları. Aydın Sanat, 8(16), 195-209. doi: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v08i16003

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Çakıcı, İ. (T.Y.). İsimsiz [Seramik]

Görsel 2. Anonim. (M.Ö.720-700). Urartu Kazanı. [Kazan]. Anadolu Medeniyetleri Müzesi.

Görsel 3. Çakıcı, İ. (T.Y.). İsimsiz [Seramik].

Görsel 4. Anonim (T.Y.). Geç Hitit Dönemine ait Kral Burcu Ortostatı. [Taş Levha]

Görsel 5. Çakıcı, İ. (2023). İsimsiz [Seramik].

Görsel 6. Tekcan, S. Saim (1989). İsimsiz [Elekt Baskı].

Görsel 7. Anonim (T.Y.). Geyik [Heykel]. Alacahöyük.

Görsel 8. Tekcan, S. Saim (1987). İsimsiz [Elekt Baskı]

Görsel 9. Anonim (T.Y.). Urartu Kazanı. [Kazan] Altıntepe, Erzincan.

Görsel 10. Anonim (T.Y.). İkiz İdol [Heykel]. Alacahöyük. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/108022> Erişim Tarihi: 10.02.2025

Görsel 11. Tekcan, S. Saim (1987). İsimsiz [Elekt Baskı]

Görsel 12. Yılmazbaşar, J. (T.Y.). Toprak Altı Kadınlar. [Seramik].

Görsel 13. Yılmazbaşar, J.(1984). Duvar Panosu [Seramik]. Swisotel Grand Efes Hotel <https://www.buyukefessanat.com/buyuk-efes-koleksiyonu/> Erişim Tarihi: 10.02.2025

Görsel 14. Anonim (T.Y.). İki Başlı Tanrıça Figürü. [Heykel]. Kültepe
https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/bir-mitos/idoller#google_vignette/ Erişim Tarihi:
10.02.2025

Görsel 15. Yılmabaşar, J. (T.Y.). Çatalhöyük Kadınları. [Seramik].

KÜLTÜREL MİRASIN HALKLA İLİŞKİLER STRATEJİLERİYLE YARATICI AKTARIMI: BİR MODEL ÖNERİSİ

*CREATIVE TRANSFER OF CULTURAL HERITAGE THROUGH PUBLIC RELATIONS
STRATEGIES: A MODAL PROPOSAL*

Deniz Özer Alper, Doktor Öğretim Üyesi

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü

e-mail: deniz.ozero@omu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-2539-1939

ÖZET

Kültürel miras toplumların kimliğini, tarihini ve değerlerini yansıtan önemli bir unsurdur. Yalnızca maddi yapılarla sınırlı olmayan bu miras kolektif hafızayı besleyen duysal ve deneyimsel boyutları da içermektedir. Bu unsurların korunması ve gelecek nesillere aktarılması disiplinler arası yaklaşımlar ve etkili iletişim stratejileriyle mümkün olmaktadır. Bu bağlamda halkla ilişkiler kültürel mirasın yaratıcı biçimlerde tanıtılması, yeniden yorumlanması ve geniş kitlelerle buluşturulmasında önemli bir araç olmaktadır. Bu çalışma kültürel mirasın halkla ilişkiler stratejileri aracılığıyla yaratıcı ve duysal olarak aktarılma biçimlerini incelemektedir. Özellikle dijital medya, hikâye anlatıcılığı ve yaratıcı içerik üretimi gibi iletişim biçimlerinin kültürel mirasın yerel ve küresel görünürlüğünü artırmadaki etkilerine odaklanılmaktadır. Duyusal iletişimin hedef kitlelerle duysal bağ kurarak kültürel sürdürülebilirliğe katkı sağladığı vurgulanmaktadır. Çalışma, halkla ilişkiler uygulamalarının kültürel mirasın sürdürülebilir bir şekilde aktarımı ve korunmasında önemli bir araç olarak kullanımını vurgulamakta ve bir model önerisi üzerinden bu alandaki literatüre katkı sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Sözcükler: Kültürel Miras, Halkla İlişkiler, İletişim Stratejisi, Kültürel Tanıtım, Yaratıcı Aktarım Modeli.

ABSTRACT

Cultural heritage is an important element that reflects the identity, history and values of societies. This heritage is not limited to material structures, but also includes sensory and experiential dimensions that feed collective memory. The preservation and transfer of these elements to future generations is possible through interdisciplinary approaches and effective communication strategies. In this context, public relations is an important tool in promoting cultural heritage in creative ways, reinterpreting it and bringing it together with large masses. This study examines the creative and sensory ways in which cultural heritage is communicated through public relations strategies. In particular, it focuses on the impact of digital media, storytelling and creative content production in increasing the local and global visibility of cultural heritage. It is emphasized that sensory communication contributes to cultural sustainability by creating an emotional

connection with target audiences. The study emphasizes the use of public relations practices as an important tool in the sustainable transfer and preservation of cultural heritage and aims to contribute to the literature in this field through a model proposal.

Keywords: Cultural Heritage, Public Relations, Communications Strategies, Cultural Promotion, Creative Transfer Model.

1. Giriş

Hukuk terminolojisinden gelen miras terimi bir nesilden diğerine ve sonraki nesillere aktarılabilen ve asıl sahiplerinin saygı gösterilmesi gereken haklara sahip olduğu şeyleri kapsamaktadır (Pearce, 2000: 59). Bu kavramın bir uzantısı olarak kültürel miras “bir toplumun ortak geçmişini anlatan, toplumun dayanışma ve birlik duygularını güçlendiren, insanların tarih boyunca biriktirdikleri deneyimlerin ve geleneklerin devamlılığını sağlayan, gelecekteki şekillenmelere yön veren değerler” olarak tanımlanmaktadır (Kuşçuoğlu & Taş, 2017: 60). Bir toplumun tarihsel sürekliliğini sağlayan, kimliğini şekillendiren ve kuşaktan kuşağa aktarılan maddi ve manevi değerleri kapsayan kültürel miras yalnızca anıtlar, yapılar ya da belgelerle sınırlı kalmaz; aynı zamanda ritüeller, sözlü anlatımlar, geleneksel bilgiler, müzik, gastronomi ve el sanatları gibi duyusal ve deneyimsel öğeleri de içermektedir (UNESCO, 2003). Toplamların tarih boyunca oluşturduğu nesilden nesile aktarılan ve kimlik oluşturuu unsurları kapsayan değerlerin bütünü olarak kültürel miras bireylerin ve toplulukların geçmişiyle bağ kurmasını sağlayan ve toplumların kimliklerini korumasına yardımcı olan bir rol üstlenmektedir.

Kültürel miras toplumların kimliğini şekillendiren, kültürel çeşitliliği ve toplumsal bağları güçlendiren önemli bir unsurdur. Bu nedenle kültürel mirası korumak ve gelecek nesillere aktarabilmek sadece fiziksel koruma ile sınırlı değildir. Bu değerlerin etkili ve kalıcı bir şekilde topluma sunulması, geniş bir kitleye tanıtılması büyük bir önem taşımaktadır. Küreselleşme, dijitalleşme ve hızlı toplumsal dönüşümler kültürel mirasın korunmasını ve yeniden sunumunu hem daha karmaşık hem de daha yaratıcı kılmaktadır. Halkla ilişkiler bir iletişim stratejisi olarak bu süreçte kültürel mirası yaratıcı bir şekilde aktarma ve toplumların bu değerlerle bağ kurmasını sağlamada önemli bir araç olarak görülmektedir.

Halkla ilişkiler hedef kitleyle karşılıklı anlayış ve etkileşim kurmayı amaçlayan planlı iletişim faaliyetleridir (Grunig & Hunt, 1984). Halkla ilişkiler disiplini kültürel mirasın tanıtımı, sürdürülebilirliği ve toplumsal katılımı yeniden inşasında stratejik iletişim olanakları sunan önemli bir araçtır. Bu yönüyle halkla ilişkiler kültürel mirasın görünürlüğünü artırmak, duygusal bağ kurmak ve bu mirası çağdaş anlatılarla yeniden yorumlamak için yaratıcı içerikler ve duyusal deneyimler üretme potansiyeline sahiptir. Özellikle dijital medya, hikâye anlatıcılığı (storytelling), sanal gerçeklik ve deneyimsel pazarlama gibi araçlar kültürel mirasın aktarımında geleneksel yöntemlerin ötesine geçen yenilikçi uygulamalara zemin hazırlamaktadır. Kültürel miras özellikle ortak bir duygu yaratan kültürel ve sosyal bir süreçtir. Bu duygu bugünü anlamak ve ilişki kurmak için ortak

anıları ve bilgileri aktarma ve alma eylemlerini iletişim çabalarıyla yeniden şekillendirme ve yaratma biçiminde ortaya çıkmaktadır (Smith, 2006). Bu bağlamda yaratıcı aktarım teknikleri ve medya araçları kültürel mirası zenginleştiren bir araç haline gelmektedir. Bu çalışma halkla ilişkiler stratejilerinin kültürel mirasın yaratıcı ve duyusal aktarımındaki rolünü incelemeyi amaçlamaktadır. Göbeklitepe örnekleme üzerinden yapılan bu çalışmada aynı zamanda yaratıcı aktarımı daha etkili hale getireceği düşünülen bir model önerisi sunulmaktadır. Bu aktarım sürecinde kullanılan stratejilerin, toplumsal kimlik oluşturma, kültürel sürdürülebilirlik ve uluslararası etkileşim gibi konulardaki önemine de değinilmektedir. Ayrıca kültürel mirasın yalnızca korunması değil aynı zamanda çağdaş toplumla etkileşim içinde yeniden anlamlandırılması için halkla ilişkilerin sunduğu olanaklar önerilen model kapsamında ortaya konulmaktadır.

2. Kültürel Miras

Kültürel miras somut ve somut olmayan kültürel miras olarak ayrılmaktadır. Tarihi yapılar, semboller ve nesneler, temel norm ve değerler kültürel mirasın somut kanıtlarıdır (Uğur & Dönmez, 2021, s. 55). Bunların yanı sıra UNESCO somut olmayan kültürel mirasın bir aracı olarak dil de dahil olmak üzere sözlü gelenekler ve ifadeler, sahne sanatları, sosyal uygulamalar, ritüeller ve bayram etkinlikleri, doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar, geleneksel zanaatkarlık kabul edilmektedir (UNESCO, 2003). Kültürel miras toplumların kimliğini inşa eden ve kuşaktan kuşağa aktarılan kolektif bir hafıza olarak görülmektedir. Ancak günümüzde bu mirasın korunması yalnızca arşivleme ya da fiziki koruma faaliyetleriyle sınırlı kalmamaktadır. Bu unsurların anlamlı, yaşayan ve deneyimlenebilir biçimlerde sunulması da önemli görülmektedir. Bu noktada kültürel mirasın duyusal ve deneyimsel boyutları ön plana çıkmaktadır. Mirasın görsel, işitsel, dokunsal ya da kokusal öğelerle aktarımı hedef kitlelerin bu değerlere duygusal bağ kurmasını kolaylaştırmakta ve kültürel sürdürülebilirliğe katkı sağlamaktadır (Lowenthal, 2009, s. 149).

Kültürel mirasın kavranması zihinsel bilgiye dayalı olduğu kadar bireyin beden ve duyular yoluyla katıldığı, hissettiği ve deneyimlediği bir etkileşim sürecini içermektedir. Bu bağlamda kültürel mirasın duyusal ve deneyimsel boyutları toplumsal algı ve hafızadaki yerini güçlendiren temel unsurlar arasında yer almakta; anlam iletmek için kullanılabilir (Classen, 1997).

UNESCO gibi uluslararası kuruluşlar kültürel mirasın korunmasını sağlamak için çeşitli projeler yürütmekte ve dünya mirası listeleri oluşturmaktadır. Kültürel mirasın korunması toplumların geçmişini geleceğe taşıması açısından büyük önem taşımaktadır. Fakat günümüzde kültürel miras yalnızca korunması gereken bir geçmiş unsuru olarak görülmemelidir. Kültürel miras yeniden inşa edilen ve yeniden sunulan bir anlatı olarak ele alındığında kültür politikaları, müzecilik, turizm ve yaratıcı endüstriler gibi çeşitli alanlarda toplumla olan etkileşimini belirleyen önemli bir unsur haline gelebilmektedir. Bu bağlamda kültürel mirasın tanıtımı ve aktarımı yalnızca kültür kurumlarının değil iletişim profesyonellerinin ve halkla ilişkiler uygulayıcılarının da sorumluluğu olarak görülmektedir.

3. Halkla İlişkiler

“İki yönlü iletişime, karşılıklı yarar ve anlayışa, iyi niyete, ilişkiye, sosyal sorumluluğa ve stratejik ilişki veya stratejik iletişime odaklanan halkla ilişkiler tanımları kavramın özünü yansıtabilecek niteliktedir” (Kalender, 2008, s. 27). Buradan hareketle halkla ilişkiler bir kurum, marka, kişi veya kurum ile hedef kitlesi arasında karşılıklı anlayış, güven ve olumlu bir itibar oluşturmayı amaçlayan stratejik iletişim yönetimidir. Halkla ilişkiler bir kuruluşun toplumla olan ilişkilerini yönetirken, itibarını koruma, güçlendirme ve kriz anlarında doğru iletişim stratejileri geliştirme süreçlerini kapsamaktadır. Halka ilişkiler hedef kitleleri bilgilendirmek amacıyla bilgi aktarmakta, kamu ve kurum arasında olumlu imaj oluşturma çabasıyla bir uzlaşma görevi görmektedir (Budak & Budak, 2014). Kurumlar hedef kitleleriyle olan ilişkilerini ve iletişimlerini düzenlemek, istek, ihtiyaç ve taleplerine cevap vermek, kurumların saygınlığını arttırmak ve ilgili hedef kitlelerin desteğini sağlamak için kurumsal yapılarında halkla ilişkiler birimlerine önem vermektedir (Güz, 2000, s. 97).

Halkla ilişkilerin temel amacı kurumun paydaşlarıyla karşılıklı anlayış geliştirmek, olumlu ilişkiler kurmak ve sürekliliğini sağlamak olarak özetlenebilir. Bu süreçte kurum içi ve kurum dışı iletişimin planlı koordineli ve stratejik bir süreç olarak yürütülmesi önem taşımaktadır. Etkili halkla ilişkiler uygulamaları kurumların kamuoyunda güvenilirlik kazanmasına, krizleri başarıyla yönetmesine ve marka değerini artırmasına katkı sunmaktadır. Çağdaş toplumlarda bilgiye erişimin hızlanması ve kamuoyunun algı gücünün artmasıyla daha da belirgin hale gelmiştir. Günümüzde sadece ne yapıldığı değil nasıl anlatıldığı da en az yapılan eylemin kendisi kadar önemli olmaktadır. Bu nedenle halkla ilişkiler yalnızca bir tanıtım aracı değil, bir stratejik yönetim fonksiyonu olarak da değerlendirilmelidir.

Halkla ilişkiler, kurumların güvenilir ve olumlu bir imaj oluşturmalarını sağlamada itibar yönetimini; hedef kitleler ile etkili ve çift yönlü iletişimi geliştirmede ilişki yönetimini; toplumsal farkındalık yaratmada ve algıları yönetmede kamuoyu oluşturmayı; olası kriz durumlarında marka veya kurumun imajını korumada kriz yönetimini; ürün, hizmet veya kampanyalar yürütmede tanıtım ve bilgilendirmeyi sahiplenen çok yönlü bir iletişim sürecini amaçlamaktadır.

Halkla ilişkiler, iletişim faaliyetlerini yürütmede geleneksel ve dijital medyayı kullanmaktadır. Medya ilişkileri, etkinlik yönetimi, dijital halkla ilişkiler ve sosyal medya yönetimi gibi yöntem ve teknikler ön plana çıkmaktadır. Özellikle yeni teknolojiler halkla ilişkilerin iletişim kurma yollarını dönüştürmekte ve uygulamada yeniliklerin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Sancar, 2016, s. 86). Kurumsal web siteleri, elektronik postalar, online basın bültenleri, kurumsal bloglar, kurumsal sosyal medya hesapları en etkili dijital araçlar olarak varlığını sürdürmektedir.

Stratejik bir yaklaşım olarak halkla ilişkiler bir kurumun hedef kitleleriyle güvene dayalı ve sürdürülebilir ilişkiler kurmasını sağlamak amacıyla yürütülmektedir. Hedef kitlenin beklentileri, iletişim kanalları, mesajın içeriği ve zamanlaması gibi birçok unsur planlama sürecinde dikkate alarak tasarlanmaktadır. Etkili bir halkla ilişkiler stratejisi bilgi aktarmanın yanı sıra algı da oluşturmakta, kamuoyunu etkilemekte ve davranış değişikliği yaratmayı hedeflemektedir. Halkla ilişkiler stratejileri kurumun vizyonu, misyonu, değerleri ve iletişim hedefleri doğrultusunda şekillendirilmekte ve hem iç hem

de dış paydaşlarla olan ilişkilerin yönetilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Bu stratejiler genellikle şu temel başlıklar altında şekillenebilmektedir:

Medya stratejileri: Kurumun basınla olan ilişkilerini yöneterek olumlu medya görünürlüğü elde etmeyi amaçlamaktadır. Basın bültenleri, medya toplantıları ve basın mensuplarıyla sürdürülen ilişkiler bu kapsamda değerlendirilmektedir.

Kriz İletişimi Stratejisi: Kurumun itibarını tehdit eden durumlarda hızlı, şeffaf ve doğru bilgilendirmeyle kamuoyunu yönlendirmeyi hedeflemektedir. Kriz öncesi hazırlık, kriz anı yönetimi ve kriz sonrası iyileştirme süreçleri bu strateji içinde yer almaktadır.

Kurumsal Sosyal Sorumluluk Stratejisi: Kurumun toplumla kurduğu etik ve sorumlu ilişkileri temsil etmektedir. Eğitim, çevre, kültür, sağlık gibi alanlarda yapılan sosyal sorumluluk projeleri halkla ilişkiler stratejisinin önemli bir parçası görülmektedir.

İç İletişim Stratejisi: Kurum çalışanları arasındaki iletişimi geliştirmeyi ve kurumsal aidiyeti artırmayı hedeflemektedir. Çalışan bültenleri, toplantılar, iç sosyal platformlar bu strateji kapsamında değerlendirilmektedir.

Etkinlik Yönetimi Stratejisi: Kurum imajını destekleyen toplantılar, konferanslar, açılışlar ve diğer organizasyonlarla hedef kitleyle doğrudan etkileşim kurmayı sağlamaktadır.

Dijital İletişim Stratejisi: Sosyal medya, web siteleri ve dijital kampanyalar aracılığıyla dijital ortamda görünürlük oluşturmayı ve hedef kitleyle etkileşimi güçlendirmeyi amaçlamaktadır.

İtibar Yönetimi Stratejisi: Kurumun güvenilirliğini ve saygınlığını artırmak üzere algıyı yöneten stratejidir. Uzun vadeli bir yaklaşım gerektirmekte ve tüm halkla ilişkiler faaliyetlerini kapsamaktadır.

Halkla ilişkiler stratejilerinin başarısı; hedef kitlenin doğru tespit edilmesi, iletişim mesajlarının net ve tutarlı olması, uygun mecraların seçilmesi ve etki analiziyle sürekli değerlendirme yapılmasına bağlı olmaktadır. Bu stratejiler kurumların yalnızca bugünkü konumlarını değil gelecekteki algılarını da şekillendirmektedir. Dolayısıyla halkla ilişkiler rastlantısal değil; planlı, yaratıcı ve hedef odaklı bir strateji süreci olarak ele alınması gerekmektedir.

3.1. Kültürel Mirasın Tanıtılmasında Halkla İlişkilerin Rolü

Kültürel mirasın korunması kadar etkili bir şekilde tanıtılması da toplumsal hafızanın canlı tutulması ve kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması açısından büyük önem taşımaktadır. Bu noktada halkla ilişkiler kültürel mirasın görünürlüğüne artıran, hedef kitleyle duygusal bağ kuran ve farkındalık oluşturan önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır. Kültürel mirasın tanıtımında halkla ilişkiler stratejileri yerel ve ulusal medya ile iş birliği, dijital platformlarda içerik üretimi, etkinlik ve sergi organizasyonları, hikâye anlatımı

(storytelling) ve etkileşimli kampanyalar yoluyla yürütülebilmektedir. Bu süreçte halkla ilişkiler hem yerel halkın katılımını teşvik etmekte hem de uluslararası kamuoyunun ilgisini çekecek yaratıcı anlatım biçimleriyle miras değerlerinin aktarımını sağlayabilmektedir. Halkla ilişkiler stratejileri kurumlar, markalar ve toplumlar arasında etkili iletişim kurarak kamuoyu ile güçlü bir bağ oluşturmayı amaçlamaktadır. Kültürel mirasın korunması ve tanıtımı bağlamında da halkla ilişkiler stratejileri bu bağı kurmak amacıyla şu temel işlevleri yerine getirmektedir:

İtibar ve algı yönetimi: Kültürel mirasın değerini ve önemini kamuoyuna etkili bir şekilde aktararak olumlu bir imaj oluşturur.

Farkındalık ve bilinçlendirme: Hedef kitlelerin kültürel miras konusunda bilinçlenmesini sağlayarak duyarlılığı artırır.

Katılım ve etkileşim sağlama: Toplumun kültürel miras projelerine aktif katılımını teşvik eder ve yerel halkın sürece dahil olmasını sağlar.

Dijital ve geleneksel medya kullanımı: Kültürel mirasın tanıtımında basın bültenleri, sosyal medya kampanyaları ve görsel-işitsel içerikler gibi araçları kullanarak geniş kitlelere ulaşır.

Deneyimsel ve etkileşimli iletişim: Müzeler, sergiler, festivaller ve interaktif etkinliklerle kültürel mirasın daha etkileyici bir şekilde aktarılmasını sağlar.

Kriz yönetimi: Kültürel mirasa yönelik tehditler veya kriz anlarında doğru bilgi akışını sağlayarak kamuoyunun güvenini korur.

Sürdürülebilirlik ve uzun vadeli ilişkiler: Kültürel mirasın gelecek nesillere aktarılmasını sağlamak için uzun vadeli stratejiler geliştirir ve ilgili paydaşlarla işbirliği yapar.

Kültürel mirasın aktarılmasında en etkili araçlardan biri de hikaye anlatıcılığıdır. Hikaye anlatıcılığı bir kurumun iletmek istediği temel değerleriyle ilgilidir ve hikaye anlatıcılığı ile olumlu ilişki ve deneyim yaratarak bu değer arttırılmaktadır (Pykälistö & Fahlstad, 2019, s. 1). İlgili çekici bir hikaye ve ilgi çekici bir odakla kurum/marka için anlam yaratmaya çalışmak hedef kitle ile duygusal bir bağ kurmaya yardımcı olmaktadır (Randazzo, 2016, s. 11). Bu nedenle hikaye anlatıcılığı kültürel mirasın etkili ve kalıcı bir şekilde aktarılmasını sağlayan güçlü bir iletişim yöntemi olarak görülmektedir. Böylece geleneksel anlatılar, mitler, efsaneler ve tarihi olaylar aracılığıyla kültürel miras, toplumların kolektif hafızasında canlı tutulmaktadır. Günümüzde ise dijital teknolojiler ve yaratıcı halkla ilişkiler stratejileriyle hikâyeleştirme, kültürel mirasın daha geniş kitlelere ulaşmasını kolaylaştırmaktadır. Hikayeler ile insanlara geçmişle güçlü bir bağ kurma fırsatı sunularak kültürel miras daha anlamlı hale getirilmektedir. Bilgi somut kavramlar yerine ilgi çekici anlatılarla sunularak daha akılda kalıcı olmaktadır. Artırılmış gerçeklik, sanal gerçeklik ve interaktif içeriklerle zenginleştirilerek kültürel miras deneyimini güçlendirilmektedir. Ziyaretçilerin kültürel miras unsurlarını aktif bir şekilde deneyimlemelerini sağlamaktadır (örneğin, dijital rehberler, interaktif müzeler, video belgeseller gibi).

Tablo 1 yaratıcı iletişim stratejilerinin kültürel değerlerle nasıl bütünleşebileceğini

akademik ve uygulamalı bir bakışla ortaya koymaktadır. Özellikle geleneksel halkla ilişkiler uygulamaları günümüz kültürel miras iletişimde tek başına yeterli olmamaktadır. Dijitalleşmenin, deneyimin ve kültürel çeşitliliğin etkisiyle halkla ilişkilerde yaratıcı yaklaşımlar giderek daha fazla önem kazanmaktadır. Bu doğrultuda hazırlanan tablo, yaratıcı halkla ilişkiler çalışmalarına dair temel strateji, tanım ve uygulama örneklerini sunmakta; her bir yaklaşımın Göbeklitepe örneğindeki yansımalarını göstermektedir. Bu yöntemler kültürel mirasın sadece tanıtılmasını değil, deneyimlenerek yaşanmasını ve içselleştirilmesini sağlamaktadır.

Tablo 1. Kültürel Mirasın Yaratıcı Aktarımında Halkla İlişkiler Tanım, Örnek ve Uygulamaları

Yaratıcı halkla ilişkiler uygulamaları	Tanım	Örnek	Göbeklitepe kültürel mirası iletişim çalışmaları örneği
Hikaye anlatıcılığı	Hikaye anlatımı insanların dünyanın temsillerini inşa edip anladıkları ve daha sonra bu algıları birbirleriyle paylaştıkları temel bir insan etkinliğidir (Ganassali, 2021, s. 438).	Tanıtım ürünüyle bağ kuran belgeseller	TRT tarafından hazırlanan “Göbeklitepe: Sıfır Noktası” belgeseli ile kültürel mirasın tarihsel ve sembolik değerleri duygusal bir anlatı kurgusu içinde sunularak hedef kitleyle bağ kurmayı amaçlayan iletişim stratejisi oluşturulur.
Newsjacking	Newsjacking medyada yer almak için kurumsal ya da marka fikirlerinin son dakika haberlerine enjekte edilmesidir (Scott, 2012, s. 83).	Küresel bir olayla markanın kendini ilişkilendirerek marka/kurum mesajına dahil etmesi	Göbeklitepe'nin anıldığı dönemlerde markalar ve kurumlar tarafından yapılan etkinliklerle haber değerini arttırmak için medya ve sosyal medya trendlerinden faydalanılmaktadır.
Duyusal pazarlama	Duyusal pazarlama, tüketici ile marka arasındaki ilişkiyi geliştirmek için kullanılan bir pazarlama stratejisidir (Aslaner, 2022, s. 700)	Müze kokusu, ses tasarımı, dokunsal sergi panoları	Göbeklitepe ziyaretçi merkezinde kullanılan sesli anlatım sistemleri ve ışıklandırma, tarihi kokuların kullanılması Ziyaretçinin görme, işitme, dokunma, koklama ve tat alma gibi duyularını harekete geçirerek kültürel deneyimi daha kalıcı ve etkileyici hâle getiren yöntemlerdir.

Çerçeveleme	Konu ile ilgili belirli anlamları geliştirmek için yol gösterici olan metinler vb şeylerdir (Demir, 2010, s. 162).	Tarihî olayların günümüz değerleriyle ilişkilendirilmesi, tarihsel önemini hissettiren hikayeler sunulması	Göbeklitepe'nin "medeniyyetin başlangıç noktası" olarak konumlandırılması Kültürel bir değeri ya da mirası farklı bir perspektiften sunarak mevcut algıları dönüştürür veya yeni bir anlam yüklenir.
Sanal gerçeklik	Sanal Gerçeklik gerçek dünyada sanal dünyayı deneyimlemeyi sağlayan, bu bağlamda kurgulanmış ya da simüle edilmiş ortama kullanıcıların katılmasını sağlayarak özellikle görüntüleri iki boyutlu ekranlardan algılamak yerine üç boyutlu gerçeklikte deneyimlemeye imkân veren bilişim teknolojilerinden birisidir (Durgut, vd. 2022, s. 20)	Tarihi alanların dijital ortamda yeniden inşası	Göbeklitepe'nin 3D VR turlarının dijital müze platformlarında sunulması Dijitalleşen dünyanın görsel ve işitsel olanakları ile kültürel mirasın canlandırılması, performansların dijital platformlarda tanıtılarak daha geniş bir kitleye ulaştırılması Kullanıcıların dijital ortamda kültürel alanları üç boyutlu olarak keşfetmelerine olanak tanıyan, yüksek düzeyde etkileşim sağlayan dijital simülasyon kurulur.
Sosyal medya ve kullanıcı aktarımı	Hedef kitlenin içerik üretmesine, paylaşmasına ve yorum yapmasına olanak tanıyan; katılımcı bir iletişim süreci inşa eden dijital halkla ilişkiler uygulamasıdır.	Kullanıcı ürettiği içerik kampanyaları (#hashtag etkinlikleri)	Hedef kitlelerin sosyal medyada sıkça paylaşım yaptığı bir etkinlik olarak, viral olabilecek içerikler yaratılır, Ziyaretçilerin sosyal medya paylaşımlarına teşvik edilerek kullanıcı tarafından oluşturulan içerikler (user-generated content) #GöbeklitepeYılı etiketiyle yapılan Instagram paylaşımları ve hikâyeler
Topluluk odaklı yaklaşım	Kültürel mirasın korunması ve tanıtımı süreçlerine yerel	Halkın tanıtım süreçlerine dahil edilmesi,	Yerel üreticilerle iş birliği yapılarak halkın sürece aktif katılımı sağlanır, bölgeye ekonomik katkı sağlanır,

	halkın aktif olarak katılımını sağlayan, sürdürülebilir ve kapsayıcı bir iletişim modelidir.	süreçte aktif rol oynamaları	topluluklar arasında bağları güçlendiren bir strateji olarak dikkat çekilir.
Hafıza ve kimlik ilişkisi	Kültürel mirasın bireysel ve toplumsal kimlik oluşumundaki rolünü öne çıkararak, miras alanlarını kolektif hafıza ile ilişkilendirme yöntemidir.	Kültürel mirasın ulusal kimlik söylemleriyle bağdaştırılması	Göbeklitepe'nin "insanlığın ortak geçmişi" vurgusuyla tanıtılması Bu yaklaşımla arkeolojik bir alan salt akademik bir mekan olmaktan çıkarılıp herkesin duygusal bağ kurabileceği bir deneyime dönüştürülebilir.
Deneyimi tasarımı	Ziyaretçilerin kültürel alanları duygusal, bilişsel ve fiziksel olarak deneyimlemesini sağlayan yaratıcı mekânsal ve dijital kurgulama sürecidir.	Etkileşimli müze sergileri, rehberli turlar	Göbeklitepe Ziyaretçi Merkezi'nde hologram destekli sergi alanları Ziyaretçilere tarihsel bir anlatının içine dahil olabilecekleri, ses ve ışıkla desteklenen bir deneyim sunulmuştur. Ziyaretçiler anlatılan tarihi hikâyenin parçası olarak geçmişi hem görsel hem de duyusal bir şekilde yeniden deneyimlerler.
Etkinlik içeriği yönlendirmesi	Tanıtım ve iletişim stratejilerinin içeriğini kültürel mirasın temaları doğrultusunda yönlendirerek hedef kitleye anlamlı mesajlar sunma sürecidir.	Tematik etkinlik takvimi oluşturulması	"Göbeklitepe'nin Şifreleri" adlı kültürel etkinlik dizisinin planlanması
Viral pazarlama ve paylaşılabılır içerik	Sosyal medya kullanıcılarının hızla yaydığı, dikkat çekici ve özgün içerikler aracılığıyla kültürel değerın dijital ortamda görünürlüğünü artırma stratejisidir.	Mizahi ya da şaşırtıcı içeriklerin sosyal medyada yayılması	Göbeklitepe temalı yaratıcı animasyonlar oluşturularak YouTube gibi görsel-işitsel platformlarda viral hâle gelir.

Hedef odaklı içerik	Belirli demografik, kültürel veya yaş gruplarına yönelik özel olarak tasarlanmış içeriklerle iletişimi kişiselleştirme yöntemidir.	Çocuklara özel içeriklerin hazırlanması	Göbeklitepe çizgi karakterleriyle hazırlanan çocuk kitapları ve mobil uygulamalar
Sosyal inovasyon ve topluluk etkileşimi	Sosyal inovasyon toplumsal, ekonomik veya teknolojik değişimler sonucu ortaya çıkan problemlere, var olan, çözülmemiş sorunlara ve karşılanmamış toplumsal ihtiyaçlara yeni, kalıcı çözümler üretmeyi amaçlayan, sürdürülebilirlik ilkesine dayanan, kurumların “iyi kurumsal vatandaşlık” anlayışını iş modellerine entegre etmeleriyle gerçekleşen yeniliklerdir (Çerçi, 2019, s. 24)	Kültürel mirasın sosyal fayda projeleriyle birleştirilmesi	Örneğin yerel kadın kooperatiflerinin Göbeklitepe temalı ürünler üretmesi ve satması Tanıtım ve bu sürecin toplulukla etkileşimli hale getirilmesi. Atölyeler düzenlenerek ziyaretçilerin üretimin içinde yer alması kültürle de bağ kurması
Dijital gösterim	Kültürel miras içeriklerinin dijital medya platformlarında yayınlanarak geniş kitlelere erişmesini sağlayan sunum ve sergileme yöntemidir.	Etkinliklerin dijital platformlarda yayınlanması	Göbeklitepe belgesellerinin YouTube ve Netflix gibi platformlara taşınması

Kapsayıcı tasarım	Tüm bireylerin (engelli, yaşlı, çocuk vs.) erişimini ve katılımını gözeten, adil ve eşitlikçi iletişim ve mekânsal düzenleme anlayışdır.	Engelli bireyler için erişilebilir içerikler	Göbeklitepe alanındaki dijital rehberlerde işaret dili ve sesli betimleme özellikleri
Yapay zeka destekli tasarım	Ziyaretçi verilerini analiz ederek kişiselleştirilmiş içerikler ve deneyimler sunan; yapay zekâ teknolojisiyle desteklenen halkla ilişkiler uygulamasıdır.	Ziyaretçiye özel rota öneren mobil uygulamalar	AI destekli mobil rehberle ziyaretçilerin ilgi alanına göre rota önerilmesi Yapay zeka kullanarak ziyaretçilere kültürel mirası daha derinlemesine keşfetme imkanı sunmak
Zaman yolculuğu	Ziyaretçilere geçmiş zamanlara ait yaşam pratiklerini deneyimletmeyi amaçlayan canlandırmalar, oyunlaştırmalar ve temsili anlatılar bütünüdür.	Tarihi deneyimleme alanları	Göbeklitepe’de simülasyonlarla ziyaretçilerin geçmişe yolculuk deneyimi yaşaması
Yeniden yorumlama	Kültürel mirasın çağdaş sanat, medya veya edebiyat gibi modern formlarla yeniden anlatılarak günümüzle ilişkilendirilmesi sürecidir.	Modern sanatla kültürel mirasın buluşturulması, farklı sanat ve çalışma alanları ile bütünleştiren çalışmalar	Göbeklitepe temalı çağdaş sanat sergisi açılması
Etkileşimli performanslar	Tiyatro, müzik, dans gibi canlı sanatlarla kültürel anlatıyı zenginleştiren; izleyiciyi sürece	Etkili anlatım, sahne gösterileri	Göbeklitepe’nin hikâyesinin sahnede canlandırıldığı açık hava tiyatro etkinlikleri

	performatif uygulamalardır.		
Sürdürülebilirlik	Kültürel miras tanıtımında çevresel, ekonomik ve toplumsal sürdürülebilirlik ilkelerini gözeterek uzun vadeli etki üretme yaklaşımıdır.	Tanıtım faaliyetlerinin çevreyle uyumlu kurgulanması	Göbeklitepe alanında kullanılan sürdürülebilir enerji çözümleri ve çevre dostu malzemeler, iletişimin sürdürülebilirliği gibi çalışmalar
Kültürel işbirlikleri	Yerel, ulusal veya uluslararası kurumlar arası ortaklıklarla kültürel projelerin tanıtım ve etki gücünü artırma stratejisidir.	Uluslararası kurumlarla ortak projeler yürütülmesi	UNESCO, ulusal ve uluslararası kurum ve kuruluşlar ile işbirliği ile yürütülen kültürel miras eğitim, tanıtım, sosyal sorumluluk projeleri

Tablo 1 kültürel mirasın tanıtımında yürütülen halkla ilişkiler faaliyetlerinin aynı zamanda toplumsal hafızanın inşasına, kimlik yaratımına ve kültürel sürdürülebilirliğe hizmet eden çok boyutlu bir stratejik iletişim süreci olduğunu göstermektedir. Yaratıcı halkla ilişkiler uygulamaları kültürel mirasın korunması kadar yeniden anlamlandırılarak günümüz toplumlarıyla daha derin ve etkileşimli bir yapıyı da kurmaktadır. Göbeklitepe kültürel miras örneğinde kültürel değerlerin yaratıcı iletişim yöntemleriyle evrensel bir anlatıya dönüştürülebileceği de görülmektedir. Bu açıdan halkla ilişkiler disiplininin kültürel mirasın tanıtımında önemli bir yeri bulunmaktadır.

4. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı

Bu çalışmanın amacı kültürel mirasın korunması, tanıtımı ve sürdürülebilirliğinde halkla ilişkiler stratejilerinin rolünü incelemektir. Bu bağlamda halkla ilişkiler disiplini, kültürel mirasın geniş kitlelere etkili bir şekilde aktarılmasını sağlamak, farkındalık oluşturmak ve kamuoyunun katılımını teşvik etmek için stratejik iletişim araçları sunmaktadır. Çalışma halkla ilişkilerin kültürel miras yönetimi sürecindeki işlevselliğini analiz ederek, yaratıcı ve yenilikçi halkla ilişkiler uygulamalarının kültürel mirasın sürdürülebilirliğine nasıl katkı sağladığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında Göbeklitepe kültürel mirasının halkla ilişkiler bağlamında değerlendirilmesi, dijital ve geleneksel iletişim araçlarının etkisi, deneyimsel halkla ilişkiler uygulamaları ve başarılı örnekler ele alınmaktadır. Ayrıca kültürel mirasın sürdürülebilirliğini sağlamak için stratejik halkla ilişkiler yaklaşımlarına yönelik bir model önerisi sunulmaktadır. Halkla İlişkiler 3A

Stratejisi (Anlat-Aktar-Anlamlandır) olarak adlandırılan bu model kültürel mirasın halkla ilişkiler aracılığıyla yaratıcı biçimde sunumuna ilişkin yeni bir yaklaşım modeli olarak tasarlanmıştır.

4.1. Göbeklitepe Tanıtımı Kampanya Çalışmaları

Göbeklitepe 2018 yılında UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne alınmış ve 2019 yılında Türkiye'de "Göbeklitepe Yılı" ilan edilmiş; aynı zamanda Türkiye'nin kültürel mirasını uluslararası alanda tanıtmak için yoğun iletişim çalışmaları yürütülmüştür. Bu bağlamda yapılan ulusal ve uluslararası tanıtım faaliyetleri gerçekleştirilmiş, dijital medya, belgeseller ve sanal turlar gibi yenilikçi halkla ilişkiler çalışmaları ile bir anlatı oluşturulmuştur. Halkla ilişkiler stratejileri kapsamında medya işbirlikleri, belgeseller ve uluslararası etkinlikler kullanılmıştır.

Kültürel mirasın yaratıcı aktarımı kültürel öğelerin geleneksel sunumun ötesinde; dijital teknolojiler, hikâyeleştirme, etkileşimli sergiler, sanat projeleri gibi yenilikçi yöntemlerle sunulmaktadır. Bu yaklaşım kuşakların kültürel değerlere ilgisini artırmak açısından etkili olmaktadır.

Kamu-özel sektör işbirliği: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Şanlıurfa Belediyesi ve çeşitli özel sektör kuruluşları işbirliği içinde projeler geliştirmiştir. Bakanlık ve belediyelerin kurumsal web sayfalarından Göbeklitepe Arkeolojik alanı hakkında bilgilendirici içerikler, tanıtım faaliyetleri hakkında bilgiler yer almaktadır.

Dijital medya ve belgeseller: Netflix ve National Geographic gibi platformlarda yayınlanan belgesellerle Göbeklitepe'nin dünya çapında tanıtımı yapılmıştır.

Uluslararası etkinlikler ve sponsorluklar: Turizm fuarlarında tanıtımlar gerçekleştirilmiş, Türk Hava Yolları'nın (THY) reklamlarında Göbeklitepe'ye yer verilmiştir.

Hikâyeleştirme (Storytelling): Göbeklitepe'nin "tarihin sıfır noktası" olduğu vurgulanarak, insanlık tarihini değiştiren bir keşif olduğu anlatılmıştır.

Sosyal medya kampanyaları: #GöbeklitepeYılı etiketiyle geniş çaplı bir dijital farkındalık çalışması yürütülmüştür.

Sanal ve artırılmış gerçeklik (AR/VR): Ziyaretçilere Göbeklitepe'nin 12 bin yıl önceki halini görmelerini sağlayan VR deneyimleri sunulmuştur. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın kurumsal web sitesinde Göbeklitepe Arkeolojik alanını sanal olarak ziyaret etmek için link paylaşılmıştır.

Dijital sergiler: Doğuş Grubu'nun ana sponsorluğundaki "Göbeklitepe Tanıtım Projesi" kapsamında hayata geçirilen, arkeoloji dünyasının en büyük keşfi olarak nitelendirilen Şanlıurfa'daki Göbekli Tepe'nin fotoğraf sergisi düzenlenmiştir.

Oyunlaştırma: Göbeklitepe hakkında çocuklara yönelik "Rafadan Tayfa Göbeklitepe"

sinema filmi çekilmiş; Göbeklitepe hikaye kitapları yazılarak bir yaklaşım benimsenmiştir.

Google Arts & Culture ile iş birliği: Türkiye'nin kültürel mirasını internet erişiminin olduğu dünyanın her yerindeki insanlara ulaştırmak için Google Arts & Culture sayfasında Göbeklitepe hakkında hikayeler ve sergiler paylaşılmış, sanal geziler oluşturulmuştur.

360 derece sanal turlar: 360tr.com gibi medya grupları Türkiye'yi sanal olarak dünyaya tanıtmak amacıyla oluşturulan bir yapıdır. UNESCO ve Kültür bakanlığı gibi kurumlarla ortak projeler yürüten bu medya içeriğinde Göbeklitepe ile ilgili de sanal turlar hazırlanmıştır. Ayrıca sanalmuse.gov.tr web adresinde de sanal olarak tarihi alan ziyaret edilebilmektedir.

Metaverse: The Sandbox, Bug Game Lab ve Bahçeşehir Üniversitesi işbirliğiyle düzenlenen Göbeklitepe Past-is-Future Game Jam, tarihi mirasımız Göbeklitepe'yi dijital dünyada yeniden canlandırmıştır.

Festivaller: Göbeklitepe Uluslararası Film Festivali gibi etkinlikler düzenli olarak yapılmaktadır.

Toplumla ilişkiler: Yerel halk ve yönetimlerin sürece edilmesiyle kültürel değerlerin tanınması ve korunmasında işbirlikçi bir süreç yürütülmektedir.

4.2. Kültürel Mirasın Halkla İlişkiler Stratejileriyle Yaratıcı Aktarımı İçin Bir Model Önerisi

Kültürel mirasın korunması, tanıtılması ve gelecek kuşaklara aktarılmasında halkla ilişkiler disiplinin önemli bir rol üstlendiği görülmektedir. Günümüzde dijitalleşmeyle birlikte geleneksel tanıtım yöntemlerinin ötesinde katılımcı, yaratıcı ve stratejik bir iletişim anlayışı gerektiren bu süreç kültürel mirasın sergilenmesi kadar anlatılmasını, aktarılmasını ve anlamlandırılmasını da kapsamaktadır. Bu bağlamda bu çalışma kapsamında “Halkla İlişkiler 3A” modeli önerilmektedir. Anlat, Aktar ve Anlamlandır olarak tanımlanan her bir aşamada halkla ilişkiler stratejileri aracılığıyla kültürel değerlerin daha etkili, yaratıcı ve katılımcı bir biçimde kamuoyuna sunulmasını hedeflemektedir.

1. ANLAT (Kültürel değerlerin iletişimsel kurgusu)

Amaç; Kültürel mirasın tarihsel, estetik ve sembolik yönlerinin tanıtımına yönelik anlamlı ve etkileyici anlatılar üretmek.

Halkla ilişkiler stratejisi; Hikâyeleştirme (Storytelling), medya ilişkileri, dijital içerik üretimi.

Uygulama örnekleri: Belgeseller, sosyal medya kampanyaları, söyleşi serileri.

Kuramsal dayanak: Yapısalcı anlatı kuramları, temsil kuramı.

2. AKTAR (İletişimsel taşıma süreci)

Amaç: Anlatılan kültürel içeriğin hedef kitleye uygun kanallar aracılığıyla doğru, etkili ve katılımcı biçimde iletilmesi.

Halkla ilişkiler stratejisi: İki yönlü simetrik iletişim, etkinlik yönetimi, dijital etkileşim.

Uygulama örnekleri: Müzelerde dijital rehber uygulamaları, etkileşimli sergiler, halka açık kültürel atölyeler.

Kuramsal dayanak: İletişim modelleri (Grunig ve Hunt), kültürel teori.

3. ANLAMLANDIR (Kültürel bağlamda değer yaratımı)

Amaç: Hedef kitlenin kültürel mirası yalnızca tanınması değil, bu mirasa anlam ve değer atfetmesi.

Halkla ilişkiler stratejisi: Algı yönetimi, kültürel paydaş katılımı, kurumsal sosyal sorumluluk çalışmaları.

Uygulama örnekleri: Katılımcı projeler (örneğin gençlerle kültürel miras yaratımı), yerel halkla ortak yapılan çalışmalar.

Kuramsal dayanak: Anlam üretimi kuramı, kültürel kimlik kuramları.

Bu yaklaşım kültürel mirasın sadece tanıtılmasını ve hedef kitleyle duygusal, bilişsel ve toplumsal düzeyde etkileşim kurarak içselleştirilmesini amaçlamaktadır. Anlat, Aktar ve Anlamlandır aşamalarından oluşan bu bütüncül bakış açısı halkla ilişkiler disiplininin kültürel sürdürülebilirlikteki yaratıcı gücünü ortaya koymayı hedeflemektedir.

4.3. Halkla İlişkiler 3A Modelinin Göbeklitepe Tanıtım Kampanyaları Özelinde Tanımlanması

Kültürel mirasın yaratıcı, sürdürülebilir ve katılımcı yöntemlerle aktarılması için önerilen Halkla İlişkiler 3A Modeli (Anlat–Aktar–Anlamlandır) Göbeklitepe örneğinde somut biçimde uygulanabilir bir çerçeve sunmaktadır. Aşağıda Tablo 2 Göbeklitepe'nin tanıtımı sürecinde halkla ilişkiler faaliyetlerinin bu stratejik model ışığında nasıl yapılandırıldığını göstermektedir.

Tabloda yer alan “Anlat” aşaması, Göbeklitepe'nin arkeolojik ve kültürel değeri etrafında güçlü bir hikâye kurgusu oluşturulmasıyla başlamaktadır. Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı tarafından 2019'un “Göbeklitepe Yılı” ilan edilmesi bu anlatının kurumsal düzeyde sahiplenildiğinin bir göstergesidir. Medyada geniş yer bulan belgeseller, haber içerikleri ve temsili görsellerle bu anlatı ulusal ve uluslararası düzeyde güçlendirilmiştir.

Tabloda yer alan “Anlat” aşaması, Göbeklitepe'nin arkeolojik ve kültürel değeri

etrafında güçlü bir hikâye kurgusu oluşturulmasıyla başlamaktadır. Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı tarafından 2019'un "Göbeklitepe Yılı" ilan edilmesi bu anlatının kurumsal düzeyde sahiplenildiğinin bir göstergesidir. Medyada geniş yer bulan belgeseller, haber içerikleri ve temsili görsellerle bu anlatı ulusal ve uluslararası düzeyde güçlendirilmiştir.

Tablo 2. Halkla İlişkiler 3A Modeli ile Göbeklitepe Kültürel Mirası Tanıtım Süreci

Aşama	Amaç	Halkla İlişkiler Stratejisi	Uygulama Örnekleri (Göbeklitepe Kültürel Mirası)
ANLAT	Göbeklitepe'nin tarihsel ve kültürel anlamını etkili biçimde sunmak	Storytelling, medya ilişkileri, tanıtım çalışmaları vb.	Belgeseller, "2019 Göbeklitepe Yılı" ilanı, medya röportajları, tanıtım filmleri
AKTAR	Bu kültürel anlatıyı hedef kitleye çoklu kanallarla ulaştırmak	Dijital içerik yönetimi, etkinlik yönetimi	Dijital müze uygulamaları, sosyal medya kampanyaları (#GöbeklitepeYılı), sergiler, gezici turlar
ANLAMLANDIR	Hedef kitlenin Göbeklitepe'yi kültürel kimliğin parçası olarak görmesini sağlamak	Algı yönetimi, kültürel katılım	Yerel halkın tanıtım süreçlerine katılımı, öğrencilere yönelik kültürel miras eğitimi, uluslararası iş birlikleri

"Aktar" aşamasında oluşturulan bu anlatının çeşitli halkla ilişkiler kanallarıyla yaygınlaştırılması sağlanmıştır. Etkinlik temelli tanıtım faaliyetleri, dijital müze uygulamaları, sosyal medya kampanyaları ve gezici sergiler aracılığıyla mesaj geniş kitlelere ulaşmış, hem fiziksel hem de dijital etkileşim kanalları kullanılmıştır. Bu stratejik aktarım iki yönlü iletişim modeline uygun şekilde hedef kitlenin katılımını da teşvik etmektedir.

Son aşama olan "Anlamlandır" kısmında ise Göbeklitepe'nin sadece bir tarihi alan olarak değil kültürel kimliğin bir parçası olarak içselleştirilmesi hedeflenmiştir. Yerel halkın tanıtım faaliyetlerine dahil edilmesi öğrencilere yönelik eğitim programlarının geliştirilmesi ve uluslararası iş birlikleriyle Göbeklitepe'nin bir "ortak insanlık mirası" olarak sunulması bu amaca hizmet eden uygulamalar arasındadır. Bu model önerisi kültürel miras tanıtımı üzerinden nasıl işlediğini ortaya koymakta ve modelin hem akademik hem de pratik düzlemde geçerliliğini güçlendirmektedir.

5. Sonuç

Kültürel mirasın korunması ve tanıtılması için halkla ilişkiler stratejileri giderek daha yaratıcı ve interaktif hale gelmektedir. Kültürel mirasın turizm, eğitim ve diplomasi gibi farklı alanlarla bütünleşerek bir kalkınma aracına dönüşmesinde de bir iletişim stratejisi olarak halkla ilişkiler uygulamaları belirleyici rol oynayabilmektedir. Kurumların kültürel varlıkları tanıtırken benimsedikleri söylem ve iletişim yöntemleri o mirasın ne şekilde algılandığını ve nasıl sahiplenildiğini doğrudan etkilemektedir. Bu nedenle kültürel mirasın etkin bir biçimde tanıtılması planlı, yaratıcı ve çok yönlü halkla ilişkiler uygulamalarıyla mümkün olmaktadır.

Kültürel mirasın halkla ilişkiler stratejileriyle yaratıcı bir şekilde aktarılması yalnızca geçmişin korunmasını değil, aynı zamanda toplumların kimliklerinin güçlendirilmesini sağlamaktadır. Yaratıcı halkla ilişkiler stratejileri kültürel mirası daha dinamik ve etkili bir şekilde sunarak, toplumsal hafızanın canlı tutulmasına yardımcı olmaktadır. Bu süre geçmişin öğretilerini ve değerlerini modern dünyaya entegre ederken, geleceğe dair umut verici bir kültürel devamlılık sağlamaktadır.

Dijitalleşme ve teknoloji kültürel mirasın korunmasında önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Dijital platformlar kültürel miras öğelerinin daha geniş kitlelere ulaştırılmasını sağlamakta ve bu öğelerin gelecekteki nesiller için saklanmasına olanak tanımaktadır. Bu süreç geçmişin zenginliğinin geleceğe taşınmasını ve toplumlar arası kültürel alışverişi teşvik etmektedir. Kültürel mirasın deneyimlenebilir hale getirilmesi halkla ilişkiler stratejileriyle desteklenmektedir. Bu bağlamda halkla ilişkiler stratejilerinin kültürel mirası nasıl daha geniş kitlelere ulaştırabileceğini ve toplumsal belleğe nasıl kazandırılabilirliğini göstermektedir. Dijitalleşme, oyunlaştırma, hikâyeleştirme ve etkileşimli deneyimler, yaratıcı halkla ilişkiler kampanyalarının temelini oluşturmaktadır. Böylece kültürel miras yalnızca korunmakla kalmayıp modern iletişim teknikleriyle yeniden canlandırılmaktadır.

Öne çıkan dijital iletişim stratejileri arasında aşağıdaki uygulamalar etkili olmaktadır:

Dijitalleşme ve VR/AR uygulamaları (Google Arts & Culture, VR turlar)

Hikâyeleştirme ve yaratıcı anlatım teknikleri (antik karakterler, etkileşimli rehberler)

Sosyal medya kampanyaları ve etkileşimli içerikler (hashtagler)

Eğitim ve oyunlaştırma yöntemleri (mobil oyunlar, sanal ders içerikleri)

Deneyimsel etkinlikler ve kültürel festivaller

Kültürel mirası korumak ve gelecek nesillere aktarmak giderek daha fazla yaratıcılık gerektirmektedir. Yenilikçi kampanyalar, dijital hikâye anlatıcılığı, deneyimsel etkinlikler ve etkileşimli projeler dijitalleşmenin getirdiği yenilik ve yaratıcı uygulamalarla birlikte kültürel mirasın daha geniş kitlelere ulaşmasına katkı sunmaktadır.

Bilgi Notu

Bu çalışmada, ulusal ve uluslararası araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur. Çalışmada Etik Kurul izni gerekmemiştir.

KAYNAKÇA

Aslaner, D. A. (2022). Dijital çağda tüketicinin duyularına hitap etmek: Çoklu duyusal pazarlama üzerine bir araştırma. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 19(2), 698–722.

Budak, G., & Budak, G. (2014). İmaj mühendisliği vizyonundan halkla ilişkiler. Nobel Yayıncılık.

Classen, C. (1997). Foundations for an anthropology of the senses. International Social Science Journal, 49(153), 401–412.

Çerçi, Ü. Ö. (2019). Sosyal inovasyon ve kurumsal imaj. Palet Yayınları.

Demir, Z. G. (2010). Çerçevelemenin karar verme sürecine etkisi. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 13(1), 161–180.

Durgut, D., Bal, Y., & Aydın, H. (2022). Sanal gerçeklik (VR) yaklaşımı ile geliştirilen dijital oyun uygulamasının doğruluk. Bilgisayar Bilimleri ve Teknolojileri Dergisi, 3(2), 19–27.

Ganassali, S., & Matysiewicz, J. (2021). Echoing the golden legend: Storytelling archetypes and their impact on brand perceived value. Journal of Marketing Management, 37(5–6), 437–463.

Grunig, J. E., & Hunt, T. (1984). Managing Public Relations. CBS College Publishing.

Güz, H. (2000). Performans alanlarına göre halkla ilişkiler amaçları: Bilgilendirme ile ilgili amaçların diğer amaçlara etkisi. Selçuk İletişim Dergisi, 1(3), 96–102.

Kalender, A. (2008). Halkla ilişkiler: Kavramlar, tanımlar ve uygulama alanları. In A. Kalender & M. Fidan (Eds.), Halkla ilişkiler (pp. 11–47). Tablet Yayınevi.

Kuşçuoğlu, G. Ö., & Taş, M. (2017). Sürdürülebilir kültürel miras yönetimi. Süleyman Demirel Üniversitesi Yalvaç Akademi Dergisi, 2(1), 58–67.

Lowenthal, D. (2009). The Heritage Crusade and the Spoils of History. Cambridge University Press.

Pearce, S. M. (2000). The making of cultural heritage. The Getty Conservation Institute.

Pykalistö, J., & Fahlstad, A. (2019). Branding strategy through storytelling in marketing:

The other side of the story [Master's thesis, Jönköping University]. Jönköping University International Business School.

Randazzo, S. (2006). Subaru: The emotional myths behind the brand's growth. Journal of Advertising Research, 46(1), 11–17.

Sancar, G. A. (2016). Halkla ilişkiler 2.0: Araçlar ve uygulama alanları. İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 1(2), 83–101.

Scott, D. M. (2012). Newsjacking how to inject your ideas into a breaking news story and generate tons of media coverage. John Wiley&Sons Inc.

Uğur, İ., & Dönmez, Y. (2021). Somut kültürel miras alanlarının turistik çekicilik açısından değerlendirilmesi: Birgi örneği. Journal of Academic Tourism Studies, 2(2), 54–67.

UNESCO. (2003). Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. <https://ich.unesco.org/en/convention>

KÜLTÜREL MİRASIN YARATICI PRATİKLERLE YENİDEN YAŞATILMASINDA BİR MARKA YAKLAŞIMI

A BRAND APPROACH TO THE REVITALIZATION OF CULTURAL HERITAGE THROUGH CREATIVE PRACTICES

Senanur Genc, *Tekstil Mühendisi*

Marmara Üniversitesi, Teknoloji Fakültesi

ORCID ID: 0009-0002-9563-9925

Deniz Yahyabeyoğlu, *Yüksek Lisans Öğrencisi*

F.M.V. Işık Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü

ORCID ID: 0000-0002-3946-6954

Nuray Er Bıyıklı, *Doçent*

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü

ORCID ID: 0000-0001-6780-1724

ÖZET

Benzersiz ve özgün ürünler üretmeyi hedefleyen markalar, moda endüstrisinin varoluşundan itibaren, sürekli olarak yenilik ve farklılaşma arayışı içindedir. Moda endüstrisine yön veren ve tüketicinin satın alma davranışını yönlendirecek hedef kitleye özgü pazarlama stratejileri geliştiren markalar, esinlenme sürecinde farklı arayışlara ve uygulamalara yönelmektedir. Geçmişten bugüne Anadolu'nun kültürel birikimi, geleneksel üretim yöntemleri, miras sembolleri etkili bir farklılaşma aracı olarak ulusal ve uluslararası markalar açısından esin kaynağı olmuştur. MUDO markası tasarım ekibi, moda eğilimleri doğrultusunda yeni koleksiyonlarla rekabette fark yaratmak üzere esin kaynakları araştırırken toplumların bellek ve duyusal deneyimlerini referans alarak, kültürel kavramlara ve geleneksel yöntemlere odaklanmakta, miras sembolleri ve unutulmak üzere olan yöntemleri yaratıcı pratiklerle yorumlayarak yeni nesillere aktarmayı hedefleyen ürünler geliştirmektedir. Bu yönleriyle bildiriye konu olan ürün, bir erkek ceket tasarımı geliştirme projesinin sonucudur. Söz konusu proje; tasarım ekibi tarafından belirlenen iki ana amaç ile kurgulanmıştır. Projede birinci amaç; Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde görülen, kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze ulaşan geleneksel motiflerden ve üretim yöntemlerinden esinlenilerek, müşterilerin MUDO markasından bekledikleri kalite ve tarzda günlük yaşamlarında rahatlıkla kullanabilecekleri yeni ürünler geliştirmek, satışa sunmak ve katma değer yaratmaktır. Ürün tasarlanırken genç erkek müşteriler hedef kitle olarak belirlenmiş ve kültürel mirasın genç kuşakların farkındalığı ile yaşatılmasına katkı sağlamak projenin ikinci amacı olarak belirlenmiştir. Bu nedenle desenlerinde geleneksel motiflerin yer aldığı ve kilim dokuma yönteminden yola çıkılarak kumaş üretim yönteminin belirlendiği erkek ceketin MUDO markasının FTS64 2023 İlkbahar/Yaz sezonu koleksiyon gurubunda yer almasına karar verilmiştir.

Kültürel mirasın bir parçası olan geleneksel motiflerden bazılarının desen tasarımlarına, geleneksel dokuma yöntemi olan kilim dokumasının kumaşın üretim yöntemine ilham kaynağı olması ve elde edilen ürünün hedef kitleye sunulmasına kadar olan süreçleriyle bir tasarım merkezi projesi kapsamında kültür mirasının geçmişten günümüze aktarılması bu bildiride nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışmasıyla ele alınırken; Anadolu'nun kültür mirasının ve birikiminin, özgün fikirlere ilham kaynağı olması durumunun tasarım pratiği ile nasıl somutlaştığı örnek bir ürün ile nasıl ortaya konulduğu ve ticarileştiği anlatılacaktır. Kültürel mirasın yaratıcı pratiklerle yeniden yorumlanması konusunda moda ve hazır giyim sektörünün potansiyeli değerlendirilecek, proje konusu olan ürünün satış rakamlarıyla bilinen bir marka bünyesinde müşteri algısını olumlu yönde etkileyerek geleneksel olguların güncel ürünlere dönüştürülmesinin potansiyel gücü ortaya konulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Kültürel Miras, Esinlenme, Sürdürülebilirlik, Marka

ABSTRACT

Brands aiming to create unique and original products have consistently sought innovation and differentiation since the inception of the fashion industry. Brands that influence the fashion industry and develop target-specific marketing strategies to guide consumer purchasing behavior have increasingly turned to various sources of inspiration and methods. The cultural heritage of Anatolia, along with its traditional production techniques and symbolic legacies, has served as a significant differentiation tool, inspiring both national and international brands. MUDO's creative team, when researching sources of inspiration to develop new collections and stand out in a competitive market, focuses on cultural concepts and traditional methods, referencing societal memory and sensory experiences. Their aim is to reinterpret heritage symbols and forgotten techniques through creative practices, passing them on to new generations. The product discussed in this paper is the outcome of a men's jacket design project, created around two primary objectives. The first objective is to develop new products inspired by traditional Anatolian motifs and production methods, passed down through generations, that meet the quality and style expected from MUDO, offering everyday wear. The second goal is to contribute to the preservation of cultural heritage by raising awareness among younger generations, particularly targeting young male customers. Thus, a men's jacket, featuring traditional motifs and inspired by the kilim weaving technique for fabric production, was included in MUDO's FTS64 2023 Spring/Summer collection. This project examines how cultural heritage is transferred from past to present through a design-centered project. It explores how traditional motifs and weaving methods were incorporated into the design process and how the product was commercialized, ultimately being presented to the target audience. By evaluating the potential of the fashion and ready-to-wear sector to reinterpret cultural heritage through creative practices, this project discusses how traditional elements can be transformed into modern products. It will also assess how the sales performance and customer perception of the product within a well-known brand positively impact the transformation of traditional concepts into contemporary products.

Keywords: Cultural Legacy, Inspiration, Sustainability, Brand

1. Giriş

Giysi, insanlık tarihi kadar eski bir kavramdır. Yalnızca bedenin korunmasına yönelik bir araç olmakla kalmayıp, bireyin sosyal kimliğini, kültürel aidiyetini ve estetik anlayışını yansıtan güçlü bir iletişim aracıdır. İnsanlar, yaşadıkları coğrafyanın iklim koşulları ve toplumsal yapısına uygun kıyafetler üretmiş; bu kıyafetler zamanla sembolik anlamlar kazanarak kültürel bir anlatım dili hâline gelmiştir.

Giysi tarihine bakıldığında, her dönem ve kültürde farklı stiller, dokular, desenler ve süslemelerle şekillenen bir giyim anlayışının geliştiği görülmektedir. Geleneksel giysiler, ait oldukları toplumun değer yargılarını, estetik bakışını ve yaşam biçimini yansıtan önemli kültürel öğelerdir. Bu bağlamda, etnik desenler de yalnızca görsel unsurlar değil; tarihsel, mitolojik ve kültürel anlamlar taşıyan simgesel motiflerdir.

Anadolu toprakları, Hititlerden Urartulara, Osmanlılara kadar uzanan zengin medeniyetler mozağine ev sahipliği yapmıştır. Bu uygarlıklar, giyim kültürüne de kendi motiflerini, dokuma tekniklerini ve estetik anlayışlarını yansıtarak kültürel bir miras oluşturmuştur. Anadolu'nun etnik desen geleneği, yalnızca geçmişin bir yansıması değil, aynı zamanda günümüz moda tasarımına ilham veren değerli bir kaynaktır.

Bu projede, markanın hedef kitlesine hitap eden bir kalite ve tarz anlayışı ile Anadolu medeniyetlerine ait etnik desenlerin modern erkek ceket tasarımlarında nasıl değerlendirilebileceği araştırılmıştır. Günlük yaşamda konforla kullanılabilecek, desen özelliği ve kumaş yapısı ile özgün bir erkek ceketinin tasarlanması hedeflenmiş; erkek modasında özgün ve anlam yüklü bir estetik anlayışın geliştirilmesi amaçlanmıştır.

2. Kavram Geliştirme

2.1. Kültürel Miras Kavramı

Kültürel miras, bir toplumun tarihsel süreçler içerisinde şekillenen ve o toplumu tanımlayan, geçmişten günümüze aktarılan değerler bütünü olarak tanımlanabilir. Bu kavram, sadece somut öğeleri değil, aynı zamanda soyut öğeleri de kapsayan geniş bir anlam taşımaktadır. Bu bağlamda, kültürel mirasın korunması, yalnızca tarihsel bir sorumluluk değil, aynı zamanda kültürel bir zenginliğin korunması açısından da evrensel bir gerekliliktir.

2.2. Anadolu Kilim ve Etnik Desenleri

Tarih öncesinden günümüze önemli yaşam alanlarından biri olan Anadolu, zengin ve çok katmanlı bir kültürel birikime ev sahipliği yapmıştır (Değer ve Gür, 2021). Coğrafi konumu nedeniyle birçok uygarlığın önemli bir durak noktası olan Anadolu, “Medeniyetlerin Beşiği” olarak adlandırılmaktadır (Çoban, 2013, s.28-35). Anadolu'da Türklerin varlığı Orta Asya'dan göçler ile gelen küçük gruplar halinde başlamış, 1071 yılında ise artık kalıcı bir yerleşime dönüşmüştür. Türklerin gelişi ile göçebe kültürünün öğeleri olan; çadır, heybe ve kilim gibi tekstillerde bu coğrafyada varlık göstermeye başlamıştır (Değer ve Gür,

2021). Zamanla Anadolu'nun gelişmiş dokuma sanatıyla Orta Asya'dan gelen dokumacılık konusundaki gelenek ve görenekler harmanlanmıştır. 11.yüzyılda itibaren Anadolu'nun her yöresindeki dokuma sanatı sentezlenerek farklı teknik, motif, renk ve kompozisyon örnekleri oluşturulmuştur (Öngen, 2016). Anadolu'da oluşturulan desenlerde kullanılan imgeler, göstergeler ile sözsüz bir iletişim aracıdır. Bu bağlamda aşağıdaki Görsel 2'de Anadolu kilimlerinde görülen bazı sembolik motifler yer almaktadır. Buradaki ifadelerde kuş motifi bilgelik, zeki ve çevik düşüncüyü simgelerken hayat ağacı motifi güç ve iktidarı; el motifi nazar ve tılsımı simgelemektedir (Oyman, 2019).



Görsel 2. Kuş, ağaç ve el motifi (Oyman, N. R. (2019). Bazı Anadolu kilim motiflerinin sembolik çözümlemesi. Arış Dergisi, (14), 4–22.).

2.3. Kavramsal Çıktıların Değerlendirilmesi ve Kullanıcı Beklentilerinin Araştırılması

Günümüzde kültürel değerleri korumak değer kazanırken Anadolu'ya özgü motifler kullanarak birçok yenilikçi tasarım yapılmakta, bu motifler tasarımcılara esin kaynağı olmaktadır. Bu çalışmaya konu olan kültürel değerlerimizin bir parçası olan bu motifler bilinçli olarak kullanarak, özellikle hedef müşteri grubu 20-30 yaş olan alt markamız altındaki ürün grubu içinde yer vermek uygun görülmüştür. Araştırmalar sonucunda Anadolu'da özellikle kilim dokumacılığında motiflerin uygulandığı görüldüğünden, proje konusu olan erkek ceket tasarımı geliştirilirken kilim dokumacılığı ilham olmuş bu nedenle de jakarlı üretim yöntemiyle desenin uygulanarak benzer bir kalite de kumaş üretilmiştir. Ürünün her aşamasında koleksiyonun teması dikkate alınarak ilerlenirken, tasarım süreci sonunda seçilen motif, renk, kalite ve model ile erkek ceket ürün koleksiyon bütününe yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

3. Koleksiyon Süreci

3.1. Ürün ve Tasarım Geliştirme

Geliştirilen proje kapsamında ilham kaynağı arayış sürecinde Anadolu Medeniyetlerinin tarihsel gelişimi boyunca Anadolu'da çeşitli alanlarda uygulanan geleneksel motif ve desenler konusunun detaylıca araştırılmasının ardından desende kullanılacak motifler belirlenirken tekstil deseni olarak erkek ürünlerine olan etkisi irdelenmiştir. Günümüze kadar ulaşan Anadolu'nun etnik desenleri incelenirken Anadolu'nun kültürel mirasını modern tasarımlarla harmanlayarak geleceğe taşımak ve çağdaş dünyada kültürümüzün izlerini yansıtmaları açısından deseni oluşturacak birim biçimler olarak kilim motifleri belirlenmiştir. Bu bağlamda seçilen motiflerle kumaş desentinin tasarlanmasının ardından, koleksiyonda yer alacak ürün gamına karar verilmiş ve bu ürünlerin tasarım

çalışmaları tamamlanmıştır.

Ürün geliştirilmesi sürecinde proje konusunun amacı ve hedef kitlenin tam uyum içinde olması hazırlanan tema ve hikâye panolarının oluşturulma süreci hedeflenen sonuca ulaşma açısından oldukça önem taşımaktadır. Bu nedenle kültürel mirasının bu proje ile yansıtılmasında tema belirleme ve hikâye panosu oluşturmak aşamaları en etkili faktör olarak değerlendirilmektedir. Proje konusunun hedeflenen ürünü olan erkek ceket tasarımında tema özenle seçilmiştir. Ürünün tasarım sürecinde genç bir hedef kitle belirlendiğinden, kombin avantajı da sağlaması nedeniyle indigo tonlarına ağırlık verilmiş ve koleksiyona daha fazla dinamizm ve çeşitlilik katmak amacıyla da farklı renklerle koleksiyon paleti desteklenmiştir. Renklerin dengeli bir şekilde kullanılmasıyla, tasarımların görsel olarak ilgi çekmesinin yanı sıra koleksiyona bir derinlik kazandırılması amaçlanmıştır (Bkz. Görsel 3.1 ve Görsel 3.2).



Görsel 3.1. 2023 İlkbahar/Yaz "Local Core" temasına ait hikâye panosu



Görsel 3.2. 2023 İlkbahar/Yaz "Local Core" temasına ait hedef stil ve tema koleksiyon renkleri

3.2. Kumaş Seçimi

Kilim dokumacılığının ve kilim desenlerinin Anadolu'nun zengin kültürel mirasının önemli öğeleri olduğu yapılan araştırmalar sonucunda varılan bir sonuçtur. Kilim dokumacılığı, Anadolu'nun geçmişinden günümüze uzanan köklü bir geleneği temsil etmektedir. Bu durum, kumaş belirleme sürecinde önemli bir esin kaynağı oluşturmuştur. Tasarımlarda

kullanılan kumaşların sadece desen tasarımlarının estetik ve görsel özellikleri ile beğeni yaratması değil aynı zamanda kumaş yapısı ve özellikleri ile de ilgi çekmesi ve talep edilmesi hedeflenmiştir. Bu nedenle, dokuma kumaş kalite seçiminin de dokuma kilim özelliklerini yansıtabilen yönlerinin olmasına dikkat edilmiştir. Yapılan kumaş araştırmalarının sonucunda farklı iplik numaralarıyla kilim görünümü elde edebileceği elde edilen denemeler sonucunda jakarlı kumaş kalitesi tercih edilmiştir (Bkz. Görsel 3.3).



Görsel 3.3. Ürünün desenli jakarlı dokuma kumaşı

3.3. Numune Üretme Süreci

Numune üretme süreci, tasarım aşamasından üretim aşamasına geçişin kritik bir parçasıdır ve ürünün son halini alana kadar birçok detayı içerir. Projeye ait tasarım, tasarım ekibi tarafından hazırlanan teknik çizimler aracılığıyla tedarikçiye gönderilmektedir. Bu çizimler, modelin tüm detaylarını ayrıntılı bir biçimde içermesi sayesinde, numune sürecinin doğru bir şekilde ilerlemesine yardımcı olmaktadır. Teknik çizimlerde, kumaşın desen tasarımından, ölçülere kadar her türlü bilgi titizlikle belirtilmektedir. Çalışmada, günlük hayatta kullanılabilir bir erkek ceket tasarımı hazırlanmış olup, bu tasarımda kilim ve halı desenlerinin motifleri modern bir şekilde yorumlanmıştır. Teknik çizimler ve tasarımlar tamamlandıktan sonra, modelin prototipi oluşturulmuştur. Prototip üretimi sırasında, modelin ölçüleri teknik ekip tarafından kaydedilmiş ve canlı manken üzerinde giydirilerek, model ve ölçülerde gerekli revizeler yapılmıştır. Prototip, istenen özellikler sağlanana kadar yeniden şekillendirilmiş, böylece tasarımın fonksiyonel ve estetik açıdan hedeflenen niteliklere ulaşması sağlanmıştır.

3.4. Ürün Sunumu

Üretilen ceket koleksiyondaki tamamlayıcı parçalar ile fotoğraf çekimleri gerçekleştirilmiştir. Çekimler stüdyo ve açık alan çekimleri olarak iki farklı şekilde gerçekleştirilmiştir. Fotoğraflar reklam panoları ve mağazalar gibi çeşitli yerlerde pazarlama amacıyla kullanılmıştır. Etnik desenli ceket ise mağazalarda destekleyici ürünler ile beraber sergilenerek görsel bütünlük sağlanmıştır.



Görsel 3.4. Stüdyo ve açık alan çekimleri

4. Sonuç

Rahat giyim anlayışını benimseyen yeni nesil tüketicilere yönelik olarak geliştirilen bu proje geleneksel Anadolu motiflerinden ilham alınarak tasarlanan erkek ceket modeliyle, çalışmanın temel amacında belirlendiği gibi kültürel miras çağdaş moda anlayışı ile buluşması hedefine ulaşılmıştır. Anadolu'nun halı ve kilim motifleri temel alınarak geliştirilen desenler, modern çizgiler ve güncel trendlerle uyum içinde yeniden yorumlanmıştır. Tasarım süreci boyunca kalite, desen, renk ve model gibi unsurlar, genç yaş grubunun beklentileri doğrultusunda ele alınmıştır. Ortaya konan ürün, geleneksel değerlerin estetik ve işlevsel biçimde günümüz modasına entegre edilebileceğini göstermektedir. Böylelikle kültürel mirasın yaşatılması ve genç kuşaklara aktarılması yönünde anlamlı bir katkı sağlanması hedeflenmiştir. Kültürel mirasın yaratıcı pratiklerle yeniden yorumlanması konusunda moda ve hazır giyim sektörünün potansiyeli değerlendirilecek, proje konusu olan ürünün satış rakamlarıyla bilinen bir marka bünyesinde müşteri algısını olumlu yönde etkileyerek geleneksel olguların güncel ürünlere dönüştürülmesinin potansiyel gücü ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA

Aktepe, Ş. (2011). Moda ve tekstil tasarımı sürecinde sanat / sanatçı ilişkisi. Akdeniz Sanat, 4, 7.

Çoban, H. (2013). Anadolu'nun tarihi coğrafyası ve Anadolu uygarlıklarına etkisi. Cappadocia Journal of History and Social Sciences, 1, 28–35.

Değer, A., & Gür Üstüner, S. (2021). Anadolu kültürü ve sembollerinin günümüz tekstil sanatına/tasarımına yansımaları. Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 6(12), 17–38.

Gür Üstüner, S. (2017). Tekstil tasarım tarihine genel bir bakış. Sanat - Tasarım Dergisi, (8), 49–56.

Oyman, N. R. (2019). Bazı Anadolu kilim motiflerinin sembolik çözümlemesi. Arış Dergisi, (14), 4–22.

Öngen, G. A. (2016). Çağdaş Türk kirkittli dokuma sanatçıları. Akdeniz Sanat, 9(17).

Görsel Kaynakçası

Görsel 2: Kuş, ağaç ve el motifi

Oyman, N. R. (2019). Bazı Anadolu kilim motiflerinin sembolik çözümlemesi. Arış Dergisi, (14), 4–22.

SANAT VE MİMARLIK KESİŞİMİNDE BEYOĞLU HAFIZA MEKÂNLARI

BEYOĞLU MEMORY SPACES AT THE
INTERSECTION OF ART AND ARCHITECTURE

Rabia Kocaer, Öğretim Görevlisi

Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

e-mail: rabiakocaer@sakarya.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-6078-0972

Demet Irlık Eryıldız, Profesör Doktor

Okan Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

e-mail: demet.eryildiz@okan.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-4241-2161

ÖZET

İstanbul farklı kültürlerin ve farklı yaşam biçimlerinin bir arada yer aldığı bir kenttir. Bu çeşitlilik sanatına, kültürüne ve mimari yapısına da yansımıştır. Kültürel dokunun zenginliği topluma benzersiz deneyim sunmaktadır. Beyoğlu da İstanbul'un kalbinin attığı, tarih ve kültürle yoğrulmuş bir semt olarak sanat ve mimarlık alanının kesişiminde önemli bir yer tutmaktadır. Bu semt, geçmişin izlerini taşıyan tarihi yapıları, modern sanat galerileri ve dinamik sokak sanatını bir arada tutarken, aynı zamanda sosyal hafızanın da canlı bir örneğidir. Burada bulunan mekanlar sadece mimari açıdan değil, içerdiği tarih ve kültürel birikimiyle de dikkatleri üzerine çekmektedir. Hem yerel halkın hem de ziyaretçilerin geçmişle olan bağlarını güçlendirirken, İstanbul'un çok katmanlı kimliğini de ifade etmektedir. Burada yer alan kültür- sanat mekânlarının dönemsel özelliği, yapı türleri, mimari özellikleri incelendiğinde kent, mekân, zaman ve bellek kavramlarına ulaşılmaktadır. Kent; farklı insanlar tarafından aynı mekânların kullanıldığı yaşam alanları; mekân, barınılan, yadsınan veya kentte çeşitli bölgelerde görünen ve tarihsel bir süreç içerisinde kaybolabilen; zaman, öncesi ve sonrası devinim sayısı; bellek ise hatırlama ve unutma, algılama, sosyal hayata göre değişiklik gösterebilmektedir. Bu çalışmada, Beyoğlu semtinde yer alan mekanlarda yaşanan olayların hafızalarda nasıl yer edindiği ve kentte yer alan mekânların mimari yaklaşım ile değişim dönüşüm süreçleri örnek yapılar üzerinden değerlendirilmiştir. Ayrıca semtte bulunan opera, tiyatro ve sinema yapıları da yine bu kavramlar üzerinden değerlendirilmiştir. Toplumun çevre ile ilişkisinde bellek kavramı önemlidir. Çünkü mimariyi oluşturulan elemanların bu kavram üzerinden değerlendirilmesi geçmiş ve gelecek arasında köprü kurmaktadır. Zaman içerisinde kaybolan veya değişen mekân isimlerini bellek sayesinde bilmekteyiz. Bu sebeple, çalışma kültür ve sanat yapı örnekleri üzerinden mevcut durumu ve tarihsel süreci incelemekte zamanının bıraktığı izlerle yeni mekânların etkilerini belirtmektedir. Edebiyat ve sinema mekanları üzerinden inceleme yapılmıştır. Edebiyat mekânları olarak Çiçek Pasajı ve Mısır Apartmanı sinema mekanları olarak Halep Pasajı ve Atlas Sineması

çalışma kapsamında örneklendirilmiştir. Bu bağlamda, örnek edebiyat ve sinema mekanları üzerinden araştırma yapılarak kent, mekân, zaman bellek, kavramlarını içeren yapı fişleri oluşturulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Bellek, Beyoğlu, edebiyat, kültürel miras, sinema.

ABSTRACT

Istanbul is a city marked by the coexistence of diverse cultures and lifestyles, a condition deeply embedded in its artistic, cultural, and architectural fabric. Among its districts, Beyoğlu holds a distinctive position as a historical and cultural nexus where layers of urban identity converge. This district encompasses both heritage buildings that bear traces of the past and contemporary art spaces, creating a vibrant urban landscape shaped by continuity and transformation. This study investigates how the concepts of city, space, time, and memory manifest in Beyoğlu through its cultural and artistic venues. The city is understood as a collective living environment where spaces are shared by different individuals over time. Space is conceived as a physical or symbolic entity—sometimes visible, sometimes obscured—that undergoes transformation. Time refers to the sequence and rhythm of social movements, while memory is approached as a dynamic construct shaped by remembrance, forgetting, and perception. Within this framework, the research examines how events tied to specific architectural spaces in Beyoğlu are remembered, and how these spaces have evolved in form and function. Special attention is given to venues of literature and cinema as key indicators of cultural continuity. Çiçek Pasajı and Mısır Apartmanı are discussed as literary venues, while Halep Pasajı and Atlas Cinema are analyzed in the context of early cinematic culture. These structures are not only architectural artifacts but also carriers of collective memory, acting as urban palimpsests that connect the past with the present. By tracing the transformation of these spaces, the study highlights how memory shapes the way society engages with its built environment. Architectural elements are thus interpreted not only in stylistic terms but also as mnemonic devices that preserve or reconfigure urban identity. Building profiles and historical documentation are used to illustrate the layered temporality of these venues. Through this lens, the research contributes to understanding how spatial memory functions within the urban context of Istanbul.

Keywords: Beyoğlu, cinema cultural heritage, literature, memory.

1. Giriş

Sanat ve mimarlık, estetik kaygılar ile işlevselliği, bireysel anlatılar ile toplumsal ve kültürel ifadeyi bir araya getiren, birbirini besleyen disiplinler olarak ön plana çıkmaktadır. Mimarlık yalnızca yapıların fiziksel inşasıyla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda bir toplumun değerlerini, tarihsel birikimini ve estetik anlayışını somut biçimde yansıtan kültürel bir anlatı aracı niteliği taşımaktadır. Sanat ise bireyin duygularını, düşüncelerini ve deneyimlerini görsel,

işitsel ya da plastik araçlar yoluyla ifade etmesine olanak tanıyan yaratıcı bir faaliyettir.

Bu iki alanın kesişiminde ortaya çıkan yapı ve tasarımlar hem estetik formun hem de işlevsel gerekliliklerin dengelendiği özgün bir dil sunar. Özellikle modern ve çağdaş tasarımlar, kullanıcı deneyimini merkezine alan işlevsel çözümlerle sanatsal estetiği bütünleştirerek toplumsal ve kültürel belleğin mekânsal temsilini sağlamaktadır. Bu bağlamda sanat ve mimarlık, yalnızca görsel tatmin ya da yapısal çözüm sunmakla kalmaz; aynı zamanda bir dönemin düşünsel, kültürel ve toplumsal dokusunun okunmasına da olanak verir.

Bu çalışma, Beyoğlu'nda yer alan edebiyat ve sinema temelli kültürel mekânlar üzerinden; kent, mekân, zaman ve bellek kavramlarının kültürel yaşama etkilerini incelemekte ve bu kavramların mimariye yansımalarını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Kentin mimari yapısı ile bireysel ve toplumsal hafıza arasındaki ilişki, seçilen örnek mekânlar üzerinden değerlendirilmiş; kentsel belleği korumaya ve bu belleğe ilişkin farkındalık oluşturmaya yönelik bir yaklaşım benimsenmiştir.

Beyoğlu'nun çokkültürlü yapısını yansıtan mimari dokusu, geçmişten günümüze farklı toplulukların bir arada yaşadığı, toplumsal ve kültürel izlerin mekâna sinmiş olduğu bir kentsel hafıza alanı olarak ele alınmaktadır. Mekâna değer katan fiziksel özelliklerin, zaman içinde yaşanan doğal afetler ve diğer tahribatlar sonucu kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalması, bu çalışmanın çıkış noktalarından birini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, bazı mekânların fiziksel varlığını yitirmesine karşın bellekteki temsillerinin sürdürülmesi ve bu izlerin görünür kılınması hedeflenmektedir.

Araştırmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş olup, veri toplama tekniği olarak doküman incelemesi kullanılmıştır. Bu kapsamda, Beyoğlu'nda edebiyat ve sinema faaliyetlerinin yürütüldüğü mekânlar belirlenmiş; söz konusu mekânlara ilişkin veriler edebi metin analizleri, film çözümlemeleri ve mimari mekân incelemeleri aracılığıyla sistematik olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, kültürel üretim alanları ile mimari yapıların birbirini nasıl beslediğini ve toplumsal bellekte nasıl bir yer edindiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Beyoğlu, tarihsel gelişimi, coğrafi konumu ve kültürel çeşitliliği açısından İstanbul'un en önemli semtlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Yüzyıllar boyunca farklı etnik ve dini gruplardan bireylerin bir arada yaşadığı bu bölge, çokkültürlü yapısı, sosyo-ekonomik çeşitliliği ve tarihsel katmanlılığıyla dikkat çeker. Beyoğlu, yalnızca bir yerleşim alanı olmanın ötesinde; modanın, sanatın, kültürün ve ticaretin kesişim noktası olarak İstanbul'un toplumsal ve mekânsal hafızasında özgün bir yere sahiptir. Mimari dokusu, dönemsel üslupların çeşitliliğini yansıtan yapıları ve mekânsal organizasyonu ile kentsel belleğin sürekliliğini temsil eden bir karakter arz etmektedir. Aynı zamanda bölgenin coğrafi konumu, sosyal yaşamın dinamiklerini ve kent içindeki stratejik önemini pekiştiren bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

Sinema ve tiyatro gibi kültürel etkinlikler, toplumun sosyalleşme pratikleri içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle erken dönemlerde, bu etkinliklerin gerçekleştirildiği salonlar, yalnızca gösterim mekânları değil, aynı zamanda kent yaşamında sosyal prestiji ve toplumsal statüyü temsil eden yapılar olarak öne çıkmıştır. Bu mekânlar, mimari özellikleri,

lokasyonları ve sundukları olanaklarla adeta bir kültürel ritüelin parçası haline gelmiş; filmlerden ya da gösterimlerden daha fazla dikkat çeken unsurlar olarak toplumun kültürel belleğinde yer edinmiştir. Ancak zamanla, içerik ön plana çıkmış ve sinema ya da tiyatroya gitme eylemi, yalnızca bir mekâna yönelme değil; içerikle kurulan estetik ve düşünsel bir bağın ifadesi olarak görülmeye başlanmıştır. Bu dönüşüm hem kültürel tüketim alışkanlıklarını hem de kent mekânlarının kullanım biçimlerini yeniden şekillendirmiştir. Dolayısıyla sinema ve tiyatro mekânları hem mimari hem de sosyokültürel açıdan bir dönüşüm süreci içerisinde değerlendirilmekte; geçmişten günümüze kültürel yaşamın mekânsal karşılıkları olarak araştırmanın odak noktalarından birini oluşturmaktadır.

2. Kent, mekân, zaman ve bellek

Georg Simmel'e göre kent, modern yaşamın merkezinde yer alan bir olgudur. Modernitenin getirdiği büyük ölçekli toplumsal yapılar, teknik gelişmeler, tarihsel miras ve farklı kültürel etkiler karşısında birey, kendi özerklik ve bireyselliğini koruma çabası içerisine girmektedir. Simmel bu durumu, bireyin devasa toplumsal yapılara karşı geliştirdiği zihinsel ve duyusal tepkilerle açıklamaktadır. Ona göre modern kent, birey üzerinde hem özgürleştirici hem de yabancılaştırıcı etkiler üretmekte; birey bu karmaşık ortamda varlığını sürdürürken kendi kimliğini koruma mücadelesi vermektedir (Simmel, 1996: 82).

Henri Lefebvre ise mekânı yalnızca fiziksel bir varlık olarak değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin üretildiği çok katmanlı bir yapı olarak ele almaktadır. Lefebvre'in mekân teorisi üç temel bileşene dayanmaktadır: “yaşanılan mekân” ya da gündelik yaşam pratiklerinin mekânı; “mekân temsilleri” olarak tasarım, planlama ve inşa süreçlerinde üretilen kurmaca mekânlar ve son olarak, “temsil mekânları” olarak toplumsal süreçlerin ve deneyimlerin yaşandığı, sembolik anlamlarla yüklü alanlar (Lefebvre, 2014: 63). Bu üçlü yapı, mekânın yalnızca maddi değil, aynı zamanda simgesel, kültürel ve politik anlamlarla örülü olduğunu ortaya koyar.

Zaman kavramı üzerine düşünceler geliştiren Newton ise zamanı, bireylerin öznel algılarından bağımsız, nesnel ve evrensel bir gerçeklik olarak tanımlamaktadır. Ona göre bireyler içinde bulundukları ruhsal duruma göre zamanı farklı hissedebilirler; örneğin zaman bir kişi için hızlı akarken bir başkası için yavaş ilerliyor gibi algılanabilir. Ancak Newton'a göre zaman, bu öznel algıların ötesinde sabit bir şekilde akar. Bu nedenle saat, zamanın nesnel bir biçimde ölçülmesini ve bireyler arası karşılaştırmaların yapılabilmesini sağlayan bir araç olarak öne çıkar.

Mimar Aldo Rossi, Şehrin Mimarisi adlı eserinde mimarlığı, kentsel dokuyla, tarihsel süreklilikle ve toplumsal değerlerle iç içe geçmiş bir bütün olarak değerlendirmektedir. Rossi'ye göre kent, sadece yapılar toplamı değil, toplumsal ilişkilerin mekân üzerinden üretildiği bir hafıza alanıdır. Kentin mimari bileşenleri, sadece işlevsel değil aynı zamanda simgesel anlamlar taşıyan öğelerdir. Bu yapılar, kullanıcılar tarafından gündelik yaşantı içerisinde deneyimlenerek, kentin kolektif belleğinin oluşumuna katkı sunar. Kent bu sayede, tarihsel süreç içerisinde dönüşerek sürekli yeniden üretilen bir kültürel varlık haline gelir. Rossi'nin yaklaşımı, kenti anlamanın yalnızca fiziki yapılarla

sınırlı kalamayacağını; bu yapıların temsil ettikleri tarihsel, kültürel ve sosyal bağlamlar üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini vurgular.

3. Beyoğlu: Edebiyat – sinema

Beyoğlu, tarihsel ve kültürel dokusuyla edebiyatçılar için yalnızca fiziksel bir mekân olmanın ötesinde, önemli bir ilham kaynağı ve yaratıcı üretimin geliştiği sosyal bir buluşma noktası olarak öne çıkmaktadır. Bölgenin kültürel çeşitliliği, tarihi yapıları ve çok katmanlı toplumsal yapısı, edebî üretimi besleyen bir zemin sunmakta; yazarlara hem bireysel anlamda yaratıcı bir atmosfer sağlamakta hem de toplumsal yaşamla doğrudan etkileşim kurma olanağı tanımaktadır.

Bu tür mekânlar, edebiyatçılar arasında entelektüel paylaşımların gerçekleştiği, fikir alışverişlerinin yapıldığı, edebi akımların doğduğu ve beslendiği buluşma ve tartışma alanlarıdır. Yazarlar için yalnızca yazma eyleminin gerçekleştirildiği fiziksel bir alan olmaktan öte, mekân; düşünsel üretimin, toplumsal gözlemin ve kültürel etkileşimin merkezi hâline gelir. Beyoğlu'ndaki kahvehaneler, pastaneler, yayınevleri ya da sanat çevreleri gibi mekânlar, edebiyatın halkla buluştuğu kamusal alanlar işlevi görmüş; bu yönüyle edebi üretimi toplumla buluşturan köprüler kurmuştur.

Yaratıcı süreç açısından değerlendirildiğinde ise, bu mekânların sahip olduğu atmosfer, yazarların duygu, düşünce ve gözlemlerini derinleştiren bir rol oynamaktadır. Mimari detaylardan sokak yaşantısına, insan çeşitliliğinden gündelik hayatın ritmine kadar pek çok unsur, yazınsal kurgunun malzemesi hâline gelir. Dolayısıyla Beyoğlu, yazar-mekân ilişkisi bağlamında hem bireysel hem de kolektif edebi hafızanın şekillendiği bir sahne olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Beyoğlu, yalnızca bir kent parçası değil; edebiyatın toplumsal, kültürel ve estetik düzlemde üretildiği dinamik bir edebi mekân olarak ele alınmalıdır.

Sinema mekânları, yalnızca film izleme eyleminin gerçekleştirildiği alanlar olmanın ötesinde, kültürel hafızanın taşındığı, estetik deneyimlerin üretildiği ve toplumsal etkileşimlerin şekillendiği çok katmanlı yapılar olarak değerlendirilmelidir. Bu mekânlar, sinemanın sanatsal yönünün ötesine geçerek, ait oldukları dönemlerin sosyal, kültürel ve mekânsal kodlarını yansıtan önemli temsili alanlardır. Bu bağlamda, sinema mekânlarının hem film çözümlemeleri yoluyla hem de sosyo-kültürel bağlamda derinlemesine analiz edilmesi, kentsel belleğin, toplumsal dinamiklerin ve kültürel kimliklerin anlaşılması açısından büyük önem taşımaktadır.

Sinema salonları, zaman ve mekân algısının görsel düzlemde deneyimlendiği, geçmiş, şimdi ve geleceğin imgeler aracılığıyla iç içe geçtiği özgün alanlardır. Bu tür yapılar, kent dokusunun tarihsel gelişimini anlamak ve izleyiciye zamanın geçişini duyumsatmak açısından mimari ve işlevsel olarak önemli bir rol üstlenir. Özellikle tarihî sinema yapıları, yalnızca estetik bir izleme ortamı sunmakla kalmayıp, geçmişin hatırlandığı, kentin tarihî atmosferinin hissedildiği ve kolektif hafızanın yeniden üretildiği sembolik mekânlara dönüşmektedir.

Bununla birlikte, sinema salonları sosyal bir etkileşim alanı olarak da işlev görür. İzleyicilerin ortak bir deneyimi paylaştıkları bu kamusal mekânlar, bireylerin hem birbirleriyle hem de temsil edilen kültürel içeriklerle etkileşime geçmesini sağlar. Bu yönüyle sinema, bireysel bir eylemden ziyade kolektif bir deneyim alanı olarak değerlendirilmektedir. Kültürel kimliği temsil eden bu mekânlar, şehrin ve ülkenin toplumsal belleğinde yer eden tarihsel olaylara, kültürel dönüşümlere ve estetik anlayışlara tanıklık etmektedir.

Sonuç olarak, sinema mekânları yalnızca film gösterimlerinin gerçekleştirildiği fiziksel yapılar değil; aynı zamanda kültürel bir deneyim sunan, tarihsel bir keşfe olanak tanıyan ve toplumsal etkileşimi mümkün kılan çok yönlü mekânsal yapılardır. Bu yapılar aracılığıyla izleyici hem sinemanın sanatsal gücünü hisseder hem de kentle ve geçmişle kurduğu duygusal bağı derinleştirir. Dolayısıyla sinema mekânları, kent kültürünün ve kolektif hafızanın okunmasında önemli birer referans noktasıdır.

4. Edebiyat- Sinema : Örnek yapılar

4.1 Edebiyat /Çiçek Pasajı

1876 yılında Rum banker Hristaki Zografos Efendi tarafından, mimar Cleanthe Zanno'ya inşa ettirilen Çiçek Pasajı, yalnızca Beyoğlu'nun mimari peyzajında değil, aynı zamanda edebi ve kültürel belleğinde de çok katmanlı bir temsile sahip simgesel bir yapıdır. 1870 Beyoğlu Yangını'nda yok olan Naum Tiyatrosu'nun bulunduğu alana inşa edilen bu kagir yapı, eklektik mimari üslubun etkili bir örneği olarak neoklasik, neo-barok ve Art Nouveau öğelerini bünyesinde barındırmaktadır. Ana koridoru çevreleyen çeşitli ölçülerdeki dükkânlar, bitkisel bezemelerle süslenmiş cepheleri ve yarım yuvarlak planlı kuzeydoğu cephesiyle mimari ritim ve hareketliliğe katkı sunar. Zamanla fiziki olarak yıpranan ve 1978 yılında kısmen çöken yapı, 1988 yılına kadar harap durumda kalmış; bu süreçten sonra Beyoğlu Belediyesi ve Çiçek Pasajı'nı Yaşatma ve Güzelleştirme Derneği'nin iş birliğiyle restorasyona alınmış, son olarak 2005 yılında dış cephe düzenlemeleri ve aydınlatma çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bugün hâlen pasaj işlevini sürdüren yapı, yalnızca mimari nitelikleriyle değil, aynı zamanda edebiyat ve sanat çevrelerinin tarihsel buluşma noktalarından biri olmasıyla da kültürel öneme sahiptir. Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Akif Ersoy, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Orhan Veli Kanık, Ziya Osman Saba, Nazım Hikmet ve Erendiz Atasü gibi farklı dönemlerin edebiyatçıları bu mekânda bulunmuş; dolayısıyla pasaj, yalnızca fiziksel bir geçiş mekânı değil, aynı zamanda yazınsal üretimin geliştiği ve kültürel etkileşimin gerçekleştiği bir entelektüel ortam işlevi görmüştür. Çiçek Pasajı, bu çok yönlü tarihsel bağlamıyla Beyoğlu'nun hem fiziksel dokusuna hem de simgesel kent belleğine katkı sunan nadir yapılardan biri olarak değerlendirilmektedir (Görsel 1).

Ziya Osman Saba (1910 – 1957) Değişen İstanbul – Kış Gezintisi:

Ziya Osman Saba'nın ölümünden sonra 1959 yılında yayımlanan Değişen İstanbul adlı eseri, yazarın geç dönem anlatı üslubunu yansıtan altı öyküden oluşmaktadır: Ev, Misafirlikler, Yaz Gezintileri, Kış Gezintileri, O Sınıf ve O Banka. 1954–1957 yılları arasında kaleme alınan bu öyküler, bireysel hafıza, aidiyet, nostalji ve mekân algısı etrafında şekillenen anlatılar bütünüdür. Özellikle İstanbul'un toplumsal ve mekânsal dönüşümünü

konu alan bu metinler, Saba'nın şiirlerinde de sıkça işlediği tematik sürekliliği anlatı düzlemine taşır. Yazar, çocukluk anıları, Galatasaray Lisesi'ne duyulan aidiyet, gündelik hayatın içsel ritmi ve sükûnet arayışı gibi bireysel izlekleri, değişen kentsel çevre ile bütünleştirerek ifade eder.



Görsel 1. Çiçek Pasajı (<https://www.youtube.com/c/SenAnlatIstanbul/videos>)

Bu bağlamda, Değişen İstanbul, yalnızca bireysel anıların nostaljik bir dille aktarıldığı edebi bir ürün değil; aynı zamanda kent belleğinin dönüşümünü duyarlılıkla izleyen edebi bir tanıklık örneği olarak değerlendirilebilir. Özellikle “Kış Gezintileri” başlıklı öyküde, Beyoğlu ve çevresi, İstanbul'un mevsimsel atmosferiyle iç içe geçmiş bir mekân olarak betimlenmekte; Çiçek Pasajı, Elhamra Sineması, Tünel ve Galata gibi noktalar, bireysel deneyim ile kolektif hafızanın kesiştiği anlatı alanları olarak işlenmektedir.

Saba'nın betimlemelerinde mekân, yalnızca fonksiyonel bir arka plan değil, bireyin kimlik inşasında aktif rol oynayan, geçmişle bağ kurmasını sağlayan bir yapı olarak kurgulanır. Özellikle Beyoğlu'nun çocukluk döneminde yazar için “sinemalar ülkesi” olarak tahayyül edilmesi, bölgenin kültürel temsili açısından önemli bir vurgudur. Tünel'in, tramvayın ve sinema salonlarının çocukluk belleğindeki yeri, yalnızca bireysel bir zaman-mekân deneyimini değil, aynı zamanda İstanbul'un modernleşme sürecine içkin toplumsal dönüşümleri de imlemektedir.

Bu çerçevede Değişen İstanbul, bireysel anlatı ile toplumsal mekân arasında kurulan ilişkinin edebi bir temsili olarak okunmalı; kentin dönüşen çehresiyle bireyin hafızası arasındaki etkileşimi derinlemesine işleyen nadide metinlerden biri olarak değerlendirilmelidir.

Halit Ziya Uşaklıgil (1868-1945) Aşk-ı Memnu:

Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu adlı romanı, Türk edebiyatında realizm ve natüralizm etkilerini taşıyan ilk modern anlatılardan biri olarak kabul edilmekte; birey psikolojisini, aile yapısını ve kent yaşamını çok boyutlu biçimde ele almaktadır. İlk olarak 1899–1900 yılları arasında Servet-i Fünûn dergisinde tefrika edilen, ardından 1901'de kitap olarak

yayımlanan eser, Batılı roman tekniğinin yerli edebiyattaki gelişimine önemli katkılar sunmuştur. Romanın mekânsal örgüsünde İstanbul'un seçkin semtleri ve kamusal alanları yalnızca fiziksel arka plan olarak değil, karakterlerin ruh hâllerini ve sosyal aidiyetlerini yansıtan aktif bileşenler olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda Beyoğlu'ndaki Çiçek Pasajı, romanın hem toplumsal hem de simgesel mekân katmanında yer bulan önemli bir anlatı unsuru olarak öne çıkmaktadır. Pasaj, Batılılaşan İstanbul'un gündelik yaşam pratiklerini, tüketim kültürünü ve bireysel görünürlüğü temsil eden modern bir kent mekânı olarak kurgulanır. Halit Ziya'nın ayrıntılı tasvirleri ve atmosfer yaratma becerisi sayesinde, pasaj yalnızca bir geçiş alanı değil; aynı zamanda bireysel arzularla sosyokültürel dönüşümün kesiştiği bir temsil düzlemine dönüşür. Romandaki karakterlerin Beyoğlu dükkânlarında vakit geçirmesi, Fransızca ve Rumca konuşmaları, piyano eşliğinde vals ya da ud eşliğinde şarkı söylemeleri, dönemin kültürel melezliğini ve bireysel kimliklerin şekilleniş biçimlerini yansıtır. Dolayısıyla Aşk-ı Memnu, yalnızca bireysel trajediyi anlatan bir roman değil; aynı zamanda mekân, kent ve kültürel dönüşüm etrafında kurgulanan çok katmanlı bir edebi metin olarak okunmaktadır.

4.2 Edebiyat / Mısır Apartmanı

1910 yılında Mısırlı Abbas Halim Paşa tarafından, yıkılan Trocadero Tiyatrosu'nun bulunduğu arsada inşa ettirilen Mısır Apartmanı, Beyoğlu'nun mimari kimliğinde ve kentsel belleğinde özel bir yer tutan yapılar arasındadır. Ermeni asıllı Osmanlı mimarı Hovsep Aznavur tarafından tasarlanan ve Art Nouveau üslubunun İstanbul'daki özgün örneklerinden biri olan bu yapı, ilk inşa edildiğinde kışlık konak olarak planlanmış, ancak kısa sürede “apartman” tipi konut modeline geçişin erken örneklerinden biri olarak işlevsel dönüşüm geçirmiştir. Abbas Halim Paşa'nın Mısır Hıdiv ailesine mensup oluşu nedeniyle halk arasında “Mısır Apartmanı” adıyla anılmaya başlayan yapı, zamanla bu adıyla özdeşleşmiş ve Beyoğlu'nun sosyo-kültürel topoğrafyasında simgesel bir konum kazanmıştır. Günümüzde restoran, sanat galerileri, tiyatro sahnesi, çalışma ofisleri ve Mehmet Akif Ersoy Hatıra Evi gibi çok yönlü işlevlerle kullanılan yapı, yalnızca fiziksel bir barınma alanı değil; aynı zamanda edebiyat, sanat ve kolektif bellek üretiminin mekânsal zeminlerinden biri hâline gelmiştir. İç mekân organizasyonu, cephe kompozisyonu ve detay zenginliğiyle dönemin estetik anlayışını yansıtan Mısır Apartmanı, mimari nitelikleri kadar kültürel süreklilik kapasitesiyle de öne çıkmakta; Beyoğlu'nda modern konutlaşmanın, kamusal kültürle iç içe geçmiş örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Görsel 2).

Mısır Apartmanı, 1910 yılında Beyoğlu'nda, Saint Antuan Kilisesi'nin hemen yanında, Mısırlı Abbas Halim Paşa tarafından bir kışlık konak olarak inşa ettirilmiş ve zamanla İstanbul'un öncü betonarme yapılarından biri olarak kentsel mimarlık tarihinde yerini almıştır. Hovsep Aznavur tarafından Art Nouveau üslubunda tasarlanan yapı, simetrik cephe düzeni, balkon dizilimi, geniş pencereleri ve taş işçiliğiyle dönemin estetik anlayışını yansıtmaktadır. Altı katlı olarak inşa edilen apartmana sonradan iki kat daha eklenmiş, asansör ilave edilmiştir. Yapının zemin katı ticari dükkânlara ayrılmıştır.

Tarihsel süreçte yalnızca konut değil; moda atölyesi, muayenehane ve ofis gibi çeşitli işlevlere de ev sahipliği yapan yapı, aynı zamanda birçok önemli şahsiyeti ağırlamıştır. Özellikle Türk edebiyatının önemli şairlerinden Mehmet Akif Ersoy, 1936'dan vefatına

kadar bu binada yaşamış; dairesi 2021 yılında “Mehmet Akif Ersoy Hatıra Evi”ne dönüştürülerek ziyarete açılmıştır. Aynı yapıda Mithat Cemal Kuntay’ın da ikamet etmiş olması, yapının edebi bellekteki yerini güçlendirmektedir. Ayrıca Atatürk’ün diş hekimi Sami Günzberg’in muayenehanesinin burada yer alması, yapının Cumhuriyet dönemi kent yaşamında sahip olduğu işlevsel çeşitliliği ortaya koymaktadır.



Görsel 2. Mısır Apartmanı (<https://kulturenvanteri.com/yer/abbas-halim-pasako-ku/#17.1/41.032738/28.976656>)

Günümüzde sanat galerileri, restoranlar, ofisler ve kültürel kurumlarla çok işlevli bir yapıya dönüşen Mısır Apartmanı, sadece fiziksel bir yapı olarak değil, İstanbul'un modernleşme sürecinde biçimlenen kültürel, edebi ve toplumsal belleğin mekânsal taşıyıcısı olarak değerlendirilmektedir. Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu adlı romanında dolaylı olarak bu yapıya yapılan atıf, apartmanın yalnızca tarihî bir yapı değil, aynı zamanda edebi temsillerde de kendine yer bulmuş bir kent simgesi olduğunu göstermektedir.

4.3 Sinema / Halep Pasajı

1885 yılında Halepli iş insanı Mr. Hacı tarafından inşa ettirilen Halep Pasajı, Beyoğlu'nun İstiklal Caddesi üzerinde yer alan, hem mimari üslubu hem de kültürel işlevselliği açısından İstanbul'un kent belleğinde özgün bir yere sahip tarihî yapılardan biridir. Neo-Rönesans üslubunun belirgin izlerini taşıyan yapı, cephe düzenlemelerindeki simetrik örgütlenme, kat bazında değişen süsleme repertuarı ve heykelsi kabartmalarıyla dikkat çekmektedir. Yapının arka kısmına eklenen ahşap tiyatro bölümü, Pera Sirki (Cirque de Pera) adıyla 19. yüzyıl sonu Beyoğlu eğlence hayatında önemli bir odak oluşturmuş, tiyatro ve opera sahnelemeleriyle mekânın kültürel kimliğini pekiştirmiştir. 1904 yılında çıkan büyük yangın sonrası mimar Campanaki tarafından gerçekleştirilen yeniden yapım süreci, yapının işlevsel sürekliliğini sağlamış ve 20. yüzyıl boyunca Varyete Tiyatrosu, Fransız Tiyatrosu, Ses Sineması, Dormen Tiyatrosu ve en nihayetinde Ferhan Şensoy'un inisiyatifiyle Ses 1885 adıyla yeniden canlandırılması gibi çok katmanlı dönüşümler yaşanmıştır. Pasajın bu evrimsel süreci, fiziksel yapı ile kültürel hafıza arasındaki dinamik ilişkinin bir yansıması olarak okunabilir. Yapının cephesinde yer alan simetrik çıkmalar, kemerli pencereler, floral bezemeler ve figüratif kabartmalar, dönemin estetik kodlarını yansıttığı gibi, kent

mekânına sanatsal bir değer de kazandırmaktadır. Günümüzde ise hem “Ses Tiyatrosu” olarak sahne sanatlarına ev sahipliği yapmakta hem de Yeşilçam Sokağı ile bütünleşen yapısıyla kültürel dolaşımın aktif bir odağı olarak işlevini sürdürmektedir. Halep Pasajı, mimari bütünlüğünün yanı sıra tiyatro, sinema ve kamusal bellek üretimi açısından İstanbul'un çok katmanlı kültürel tarihini temsil eden nadir yapılarından biridir (Görsel 3).



Görsel 3. Halep Pasajı
(<https://kulturenvanteri.com/yer/halep-pasaji/#17.1/41.034382/28.979004>)

4.4 Sinema / Atlas Sineması

Atlas Pasajı ve Sineması, 1870 yılında Büyük Pera Yangını sonrasında, dönemin tanınmış banker ailelerinden Köçeoğlu Ailesi tarafından, özellikle Agop Köçeyan'ın öncülüğünde İstiklal Caddesi üzerinde inşa edilen dört katlı kışlık konut yapısı olarak Beyoğlu'nun yeniden yapılanma sürecinde şekillenen önemli sivil mimari örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Neo-Rönesans üslubunun belirgin izlerini taşıyan yapı, klasik formda kemerli pencereleri, simetrik cephe kurgusu ve estetik süsleme öğeleriyle 19. yüzyıl sonu İstanbul'unda Batılılaşma sürecinin mimariyansımalarını somutlaştırmaktadır. Yapıya 1948 yılında eklenen üç katlı kâgir blok, Atlas Sineması adıyla kültürel bir işlev üstlenmiş; sinema ve tiyatro salonlarıyla yapının mekânsal organizasyonu içinde güçlü bir kültürel odak noktası oluşturmuştur. İç mekânda koridorlarla bağlanan bu iki yapı, lineer planlama ve geçiş niteliğiyle bir pasaj karakteri kazanmış; pasaj bölümü özellikle ithal ve lüks ürünler satan mağazalarıyla dönemin sosyo-kültürel elitlerine hitap etmiştir. Sinema bölümü ise 1700 kişilik kapasitesi ve çok katmanlı izleyici yerleşim düzeniyle (parter, localar, balkonlar) yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda sosyal sınıf ayrımını mimari düzeyde yansıtan bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Yapının sol kanadında yer alan “Kulis” adlı bar, Avrupa tarzı sosyal mekân üretiminin erken örneklerinden biri olup dönemin entelektüel çevresini ağırlayan bir buluşma noktası işlevi görmüştür. 1980'li yıllarda antikacılar çarşısı olarak kullanılan pasaj bölümü, daha çok ticari işlev kazanırken; sinema bölümü ise tarihsel kimliğini koruyarak faaliyetini sürdürmüştür. Günümüzde Atlas Sineması, hem fiziksel özgünlüğünü hem de kültürel sürekliliğini muhafaza eden ve İstanbul'un sinema belleğinde derin izler bırakan çok katmanlı bir yapı olarak, bireysel

ve kolektif hafızada önemli bir yer işgal etmeye devam etmektedir



Görsel 4. Atlas Sineması (<https://www.senanlatistanbul.com/138-atlas-pasaji-ve-koceyan-konagi.html>)

Sinema Mekanları: Beyoğlu'nda Çekilen Sinemalar:

Beyoğlu, yalnızca İstanbul'un kültürel ve tarihî merkezi olarak değil, aynı zamanda Türkiye sinema tarihinin görsel hafızasında da özgün ve vazgeçilmez bir yer teşkil etmektedir. Sahip olduğu mimari çeşitlilik, kozmopolit yapısı ve kentsel sürekliliğiyle Beyoğlu, sinematografik anlatıların mekânsal arka planı olmaktan öte, anlatının anlam dünyasını şekillendiren aktif bir bileşen olarak öne çıkar. Erken Cumhuriyet döneminden günümüze dek uzanan süreçte, pek çok yerli film Beyoğlu'nun sokakları, caddeleri, pasajları ve kamusal alanlarında çekilmiştir. Bu filmler aracılığıyla semtin hem fiziksel hem de simgesel boyutları sinema diliyle yeniden inşa edilmiş; Beyoğlu'nun tarihi yapıları, kafeleri, sinema salonları ve arka sokakları özellikle toplumsal dönüşümler, sınıf farklılıkları, bireysel yabancılaşma ve kentleşme gibi temaların işlendiği anlatılar için anlamlı bir görsel ve kültürel zemin sunmuştur. Dolayısıyla Beyoğlu, sinema aracılığıyla hem temsil edilen bir kent mekânı hem de toplumsal bellek içerisinde yeniden üretilen bir hafıza alanı olarak işlev kazanmaktadır.

Bu bağlamda, 1950'li ve 1960'lı yıllarda çekilmiş bazı yapımlar, hem dönemin sosyo-kültürel yapısını yansıtmakta hem de Beyoğlu'nun sinematografik temsillerini belgeleyen önemli görsel kaynaklar arasında yer almaktadır. Ömer Lütfi Akad'ın yönettiği *Lüküs Hayat* (1950), sınıfsal farklılıkları hiciv yoluyla ele alırken Beyoğlu'nun gece hayatını ve modernleşme dinamiklerini ön plana çıkarır. Mehmet Muhtar'ın *İstanbul Geceleri* (1950) filmi, semtin eğlence kültürünü merkezine alarak Beyoğlu'nu estetik bir arka plan olarak işler. Cahide Sonku'nun yönettiği *Beklenen Şarkı* (1953), İstanbul'un modern yüzünü yansıtan sahnelerinde Beyoğlu'nun mekânsal gücünden yararlanır. Muhsin Ertuğrul'un *Halıcı Kızı* (1953), geleneksel ile modernin iç içe geçtiği bir anlatıda semtin temsilî gücünü vurgular. Atıf Yılmaz'ın *Hep O Şarkı* (1964) adlı eseri ise duygusal anlatımıyla Beyoğlu'nu nostaljik ve estetik bir sinema mekânı olarak konumlandırır. Bu yapımlar, yalnızca bireysel hikâyeleri değil, aynı zamanda Beyoğlu'nun dönüşen kent kimliğini ve

toplumsal bellekteki sürekliliğini görünür kılan sinema örnekleridir.

- *Lüküs Hayat* (1950, yönetmen: Ömer Lütfi Akad), operet uyarlaması olan bu film, dönemin modernleşme dinamiklerini ve sınıf farklılıklarını hiciv yoluyla ele alırken, Beyoğlu'nun gece hayatı, mimarisi ve sosyokültürel ortamı üzerine sinematografik bir gözlem sunmaktadır.
- *İstanbul Geceleri* (1950, yönetmen: Mehmet Muhtar), İstanbul'un eğlence hayatını merkeze alarak Beyoğlu sokaklarında geçen dramatik bir anlatı sunmaktadır. Filmde gece kulüpleri, gazinolar ve pasajlar aracılığıyla semtin çok katmanlı yapısı ön plana çıkmaktadır.
- *Beklenen Şarkı* (1953, yönetmen: Cahide Sonku), Türk sinemasının ilk kadın yönetmeni tarafından çekilmiş bu film, İstanbul'un modernleşen yüzünü yansıtan sahnelerinde Beyoğlu'nu estetik bir arka plan olarak kullanır. Film hem melodramatik anlatısı hem de mekân kullanımıyla dönemin kent yaşamına dair önemli ipuçları sunmaktadır.
- *Halıcı Kızı* (1953, yönetmen: Muhsin Ertuğrul), halk hikâyesine dayanan bu yapımda, Beyoğlu hem geleneksel değerlerin hem de kentsel dönüşümün iç içe geçtiği bir mekân olarak tasvir edilmektedir. Ertuğrul'un tiyatral estetiği ile sinematografik anlatımın bulunduğu bu film, Beyoğlu'nun temsilî gücünü güçlendiren önemli bir örnektir.
- *Hep O Şarkı* (1964, yönetmen: Atıf Yılmaz), romantik ve nostaljik anlatısıyla öne çıkan bu film, İstanbul'un belleğinde iz bırakmış mekânlardan biri olan Beyoğlu'nu duygusal yoğunluğu yüksek sahnelerde bir anlatı mekânı olarak işlemektedir. Atıf Yılmaz'ın kamera kullanımı ve mekân seçimi, Beyoğlu'nun hem tarihsel hem de estetik derinliğini görünür kılmaktadır.

Bu filmler, sadece bireysel hikâyeleri anlatmakla kalmaz; aynı zamanda Beyoğlu'nun dönüşen yapısını, kültürel çeşitliliğini ve sinemanın mekânla kurduğu ilişkiyi belgeleyen görsel hafıza unsurları olarak da değerlendirilmelidir.

Atlas Sinemasında Gösterime Giren Bazı Filmler:

Atlas Sineması, yalnızca Beyoğlu'nun değil, aynı zamanda İstanbul'un kültürel ve sinematografik belleğinde önemli bir yer tutan gösterim mekânlarından biridir. Kurulduğu günden itibaren hem yerli hem de yabancı yapımların seyirciyle bulunduğu prestijli bir sahne olarak, Türkiye'de sinema kültürünün gelişiminde etkin rol oynamıştır. Bu bağlamda, Atlas Sineması'nda gösterime giren bazı filmler hem sinema sanatının evrensel temsilcileri hem de Türk sinemasının önemli kilometre taşları olarak değerlendirilmelidir. Örneğin, Lütfi Akad'ın 1968 yapımı *Vesikalı Yarım* adlı filmi, Türk sinemasında melodram türünün en güçlü örneklerinden biri olarak kabul edilmekte olup, karakterlerinin içsel çatışmaları ve İstanbul'un kent yaşamı ile kurduğu ilişki bakımından hem görsel hem de anlatısal derinlik sunmaktadır. Aynı şekilde, 1966 yılında gösterime giren *Kanun Namına*, başrolünde Yılmaz Güney'in yer aldığı, suç ve adalet temaları etrafında şekillenen ve toplumsal gerçekçiliği ön plana çıkaran bir yapıttır. Bu film, dönemin sosyal sorunlarını irdeleyen anlatımıyla seyirciyle güçlü bir bağ kurmuş ve Atlas Sineması'nda önemli bir izleyici kitlesiyle buluşmuştur.

Öte yandan, sinema tarihinde çığır açmış büyük ölçekli yabancı yapımlar da Atlas

Sineması aracılığıyla Türk seyircisine ulaşmıştır. William Wyler imzalı 1959 yapımı *Ben-Hur*, Hollywood tarihinin en büyük prodüksiyonlarından biri olarak kabul edilmekte ve epik anlatımı, geniş oyuncu kadrosu ve görsel etkileyiciliğiyle dönemin sinema anlayışını yansıtmaktadır. Aynı şekilde, 1965 yapımı *The Sound of Music*, hem müzikal türünün başarılı bir örneği hem de sinematografik anlatımıyla evrensel düzeyde beğeni toplamış bir yapıttır. Bu film de Atlas Sineması'nda gösterime girerek, İstanbul seyircisinin dünya sinemasına açılan penceresi işlevini üstlenmiştir. Bu tür yapımların Atlas Sineması'nda gösterilmesi, sinemanın yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda kültürel aktarım ve estetik deneyim alanı olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Dolayısıyla Atlas Sineması hem ulusal hem de uluslararası sinema örneklerini bir araya getirerek, Türkiye'nin modernleşme süreci içerisinde sinema sanatının gelişiminde mekânsal bir bellek ve kültürel bir platform olarak tarihsel önemini korumaktadır (Görsel 5).



Görsel 5. Beyoğlu 1982(<https://www.youtube.com/watch?v=DPfbmxJkGtl>)



Görsel 6. İstiklal Caddesi 1968 (<https://www.youtube.com/watch?v=8yh8UKoMPh4>)

Mekânın deneyimlenmesi, bireyin yalnızca fiziksel çevreyle kurduğu yüzeysel ilişkiyi değil, aynı zamanda bellekteki izlerin, duyguların ve tarihsel katmanların yeniden canlandırıldığı derinlemesine bir algı sürecini ifade etmektedir. Özellikle tarihî ve kültürel mekânlarda bu deneyim çok katmanlı bir yapıya sahiptir; mekân hem geçmişin tanığı

hem bugünün sahnesi olarak işlev görmektedir. Ziyaretçiler ya da kullanıcılar, bu tür alanlarda yalnızca fiziksel dolaşım gerçekleştirmez, aynı zamanda geçmişe bir yolculuğa çıkarak o mekânda yaşanmış kolektif hafızayı, kültürel anlamları ve bireysel hatıraları yeniden üretmektedir.(Görsel 7).Bu bağlamda, mekânın çok katmanlılığı; mimari formlar, anlatılar, semboller ve yaşantılar üzerinden zamanlar arası bir geçişi mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla, tarihî mekânlarda deneyimlenen her an, geçmiş ile şimdi arasında kurulan duygusal ve düşünsel bir köprü işlevi görmektedir; bireyi yalnızca bulunduğu ana değil, o mekânın taşıdığı anlam dünyasına da dahil etmektedir (Görsel 6).



Görsel 7. Beyoğlu 1982(<https://www.youtube.com/watch?v=DPfbmxJkGtl>)

5. Sonuç

Beyoğlu, İstanbul'un entelektüel, kültürel ve sanatsal hafızasında merkezi bir konuma sahip olup, özellikle şairlerin, yazarların ve aydınların bir araya gelerek edebi ve düşünsel üretimlerini şekillendirdikleri önemli bir buluşma noktası işlevi görmüştür. Taksim, Galata ve Pera gibi Beyoğlu'nun farklı semtleri, 19. yüzyıl sonlarından itibaren edebiyatın, sanatın ve düşünsel tartışmaların merkezine yerleşmiş; burada yer alan kafeler, meyhaneler, pastaneler, dergi ofisleri ve gazete büroları edebiyatçılar için yalnızca sosyalleşme alanı değil, aynı zamanda üretken bir düşünsel atmosfer sunmuştur. Özellikle Çiçek Pasajı, Halep Pasajı ve Atlas Sineması çevresindeki mekânlar, film gösterimleri öncesi ve sonrasında sanatçılar arasında fikir alışverişlerinin, eleştirilerin ve estetik tartışmaların yapıldığı sosyal platformlara dönüşmüştür. Bu mekânlar, edebiyat ve sinemanın yalnızca temsil edildiği yerler değil; aynı zamanda üretildiği, tartışıldığı ve toplumsal dinamiklerin gözlemlendiği canlı alanlar olmuştur. Dolayısıyla Beyoğlu, fiziksel varlığıyla sınırlı olmayan; aynı zamanda edebiyat, sinema ve mimarlık gibi yaratıcı alanlara ilham veren, onların şekillenmesinde aktif rol oynayan çok katmanlı bir kültürel peyzaj sunmaktadır. Bu bağlamda, mekân yalnızca bir arka plan değil; sanatın üretildiği, yaşamın gözlemlendiği ve kolektif hafızanın yeniden üretildiği bir temsili alan olarak değerlendirilmelidir.

Bu çalışmanın temelinde, mimari mirasın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kültürel ve tarihsel katmanlarıyla birlikte ele alınarak gelecek kuşaklara aktarılması gerekliliği vurgulanmaktadır. Beyoğlu'nun çok kültürlü kimliği, farklı uluslardan bireylerin bir arada yaşadığı, geçmişe ait izlerin mimari dokuya sinmiş olduğu bir mekânsal hafıza alanı

yaratmıştır. Ancak bu değerli miras, zaman içinde yaşanan doğal afetler, dönüşüm baskıları ve ihmal nedeniyle kaybolma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu nedenle, özellikle edebiyat ve sinema gibi anlatı formları aracılığıyla bu mekânların toplumsal ve kültürel bellekteki izlerinin yaşatılması büyük önem taşımaktadır. Sanat ve mimarlık tarih boyunca birbirini besleyen, form, işlev ve estetiğin kesişim noktasında şekillenen iki yaratıcı disiplin olarak mekânın anlamlandırılmasında ve yaşanabilir kılınmasında en güçlü araçlar arasında yer almıştır (Güzer, 2025). Beyoğlu örneği üzerinden bakıldığında, bu kesişim hem tarihsel hem de çağdaş bağlamda, kültürel sürekliliğin mekânsal temsili olarak okunabilir.

KAYNAKÇA

Akın, N. (2011). 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera (3.bs.). İstanbul: Literatür Yayınları.

Akıncı,T.(2023).Beyoğlu,Yapılar,me kanlar,insanlar (1831-1923).Remzi Kitabevi.

Akıncı,T.(2024).Cumhuriyet'te Beyoğlu, Kültür, Sanat, Yaşam (1923-2003).Remzi Kitabevi.

ÇEKÜL. (2015). Kültürel Rotaları Planlama Rehberi. İstanbul: ÇEKÜL Vakfı Tarihi Kentler Birliği Yayınları.

ÇEKÜL Vakfı (2015). Kültür Rotaları Planlama Rehberi, Tarihi Kentler Birliği Yayınları, Kılavuz Kitapçıklar Dizisi: 3, 12-28, Tarihi Kentler Birliği, İstanbul

Doğan, Bülay, N.(2023) Beyoğlu'n(d)a Mekansal ve Zamansal Dönüşler: Bir Üretim Mekanı Olarak: Beyoğlu Düşerse, Reflektif Journal of Social Sciences, Vol 4(3)

Güzer, A.C. (2025) 'EDEBİYAT VE MİMARLIK' Fol Kitapevi

Güzer, A.C. (2024) 'SİNEMA VE MİMARLIK' Fol Kitapevi

İnal, O. (2014). Pera'dan Beyoğlu'na (4.bs.). İstanbul: e Yayınları. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Arşivi.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Çiçek Pasajı
(<https://www.youtube.com/c/SenAnlatIstanbul/videos>) Erişim tarihi: 09.02.2025

Görsel 2: Mısır Apartmanı
(<https://kulturenvanteri.com/yer/abbas-halim-pasakosku/#17.1/41.032738/28.976656>) Erişim Tarihi: 10.02.2025

Görsel 3: Halep Pasajı
(<https://kulturenvanteri.com/yer/halep-pasaji/#17.1/41.034382/28.979004>) Erişim tarihi: 11.02.2025

Görsel 4: Atlas Sineması
(<https://www.senanlatistanbul.com/138-atlas-pasaji-ve-koceyan-konagi.html>) Erişim tarihi: 10.02.2025

Görsel 5: Beyoğlu 1982
(<https://www.youtube.com/watch?v=DPfbmxJkGtl>) Erişim tarihi: 10.02.2025

Görsel 6: İstiklal Caddesi 1968
(<https://www.youtube.com/watch?v=8yh8UKoMPh4>) Erişim tarihi: :10.02.2025

Görsel 7: Beyoğlu 1982
(<https://www.youtube.com/watch?v=DPfbmxJkGtl>) Erişim tarihi: 10.02.2025

