

SOSYAL BİLİMLER ALANINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR

Kültür Tarihi ve Disiplinlerarası Sanat/Tasarım -V

Editör: Prof. Dr. Sibel KILIÇ



artikol
akademi

KÜLTÜR TARİHİ VE
DİSİPLİNLERARASI
SANAT TASARIM - V

ARTİKEL AKADEMİ: 224

Kültür Tarihi ve Disiplinlerarası Sanat Tasarım - V

Editör: **Prof. Dr. Sibel Kılıç**

HAKEM KURULU:

Prof. Dr. Giuseppe T. CIRELLA

Prof. Dr. Mohammed SHARAF

Prof. Dr. Targan ÜNAL

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet AVCI

Dr. Cengiz KAHRAMAN

ISBN 978-625-8088-12-0

Birinci Basım: Mart - 2022

Baskı ve Cilt: Net Kırtasiye Tanıtım ve Matbaa San. Tic. Ltd. Şti.

Gümüşsuyu, İnönü Caddesi & Beytül Malcı Sokak 23/A,

34427 Beyoğlu/İstanbul

Matbaa Sertifika No: 47334

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2022

Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayımcının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.

Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul

Tel: 0 216 428 06 54 // 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708

mail: info@artikelakademi.com

www.artikelakademi.com

KÜLTÜR TARİHİ VE DİSİPLİNLERARASI SANAT TASARIM - V

Editör: Prof. Dr. Sibel KILIÇ

YAZARLAR

Burak BOYRAZ

Cenk BERKANT

Cemile BAHTİYAR KARADENİZ

İrem KARATAŞ

Mehmet İlhan GÜL

Özlem ALTUN

Sibel KILIÇ

İÇİNDEKİLER

1. Bölüm
TÜRKMEN ÇOCUK/YETİŞKİN ERKEK GİYSİ VE AKSESUARLARI.....9
- Prof. Dr. Sibel KILIÇ
2. Bölüm
TÜRKİYE’DE KÜLTÜREL MİRAS TEMALI
LİSANSÜSTÜ TEZLERİN İNCELENMESİ31
- Cemile BAHTİYAR KARADENİZ
3. Bölüm
DİJİTAL DENKLEM: BLOCKCHAIN TEKNOLOJİSİ VE NFT SANATI..... 51
- Mehmet İlhan GÜL & Burak BOYRAZ
4. Bölüm
TÜRKİYE’NİN LÜKS TURİZM POTANSİYELİ
OLARAK KUYUMCULUK VE MÜCEVHERAT SEKTÖRÜ81
- İrem Karataş & Özlem Altun
5. Bölüm
GEÇ OSMANLI DÖNEMİ İZMİR’İNDE İKİ İTALYAN RESSAM:
RAFFAELE SPANO (1817-?) ve GIOVANNİ COSTANZO (1877-?)97
- Cenk BERKANT

ÖNSÖZ

Kültür Tarihi ve Disiplinlerarası Sanat/Tasarım - V serisinin beşincisini oluşturan bu kitap özgün ve alanına katkı sağlayan beş değerli makaleden oluşmaktadır. Bu seride; Eski Türk Kültüründe erkek çocuk ve yetişkin erkek giysileri, Dijital Denklem, Geç Osmanlı Dönemi resim sanatı, ve Türk Kültürler Mirası temalı tezler, Türk Kuyumculuk ve Mücevherat Sektörü konulu çalışmalar yer almaktadır. İlgili çalışmalar yayınevine sunulan çalışmalar arasından bilim ve yayın kurulu tarafından titizlikle seçilerek hakem değerlendirme sürecine dahil edilmiştir.

Yayınımızın her aşamasında emeği geçen ekibe teşekkür eder, kitap bölümü çalışmamızın bilim dünyasına hayırlı uğurlu olmasını temenni ederiz.

- Prof. Dr. Sibel KILIÇ

1. Bölüm

**TÜRKMEN ÇOCUK/YETİŞKİN
ERKEK GİYSİ VE AKSESUARLARI***Prof.Dr.Sibel KILIÇ**Marmara Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Yüksekokulu**skilic@marmara.edu.tr**ORCID:00000-0001-5695-9569***GİRİŞ****Türkmen Topuluklarında Giysi Geleneği**

Giysiler, doğumdan itibaren renk biçim ve tasarımları ile erkek ve kıza cinsiyet olarak ayırt edici önemli farklılıklar gösteren niteliğe sahiptir. Bu farklılık erkek ve kadının toplum içerisindeki rolünün niteliğini, özelliklerini belirleyen sosyo -psikolojik bir etkiye sahip olup aynı zamanda genetik ve cinsiyetinin doğal tabiatına bağlı olan hormonal davranışlarına da etki eden bir fonksiyon yüklenirler. Nitekim bazı tecrübeler göstermektedir ki, bir takım sebeplerle kız çocuk kıyafetleri ile yetiştirilen erkek çocukları, ya da tam tersi erkek çocuk kıyafetleri ile yetiştirilen kız çocukları, sergiledikleri sosyo-kültürel imajlar bakımından, psikolojik güdülenme sonucunda cinsiyetleriyle çelişen bazı davranış modelleri göstermektedir. Bu nedenle, bireylerin sosyo-kültürel kimliklerinin oluşumunun ön safhalarını oluşturan çocukluk dönemleri, cinsiyete özgü bir takım giysi ve aksesuarlarla desteklenerek, ileri safhalardaki sosyo-psikolojik, dini, politik ve iktisadi bağlamda gelişen yeni rollerine adapte ve motive eden bir özellik kazanır.

Türkmen coğrafyasında da nitekim, tüm dünya topluluklarında olduğu gibi erkek ve kadın cinsine özel bir takım giysi ve takı gelenekleri söz konusudur. Ancak kıyafet bağlamında ilginçtir ki, çocuklarda beş yaşına kadar erkek ve ço-

çocuk giysilerinde farklılık görülmemekte olup yalnızca bir takım aksesuarlarda farklılık görülür. Öyle ki kıyafetin yanı sıra “Gupba” takısı da erkek ve kız çocukların ortak takısı olarak kullanılması bir o kadar ilgi çekicidir. Bu durumu sosyo-kültürel bir analize tabi tuttuğumuzda, bir takım büyüsel pratiklerle karşı karşıya kalırız.

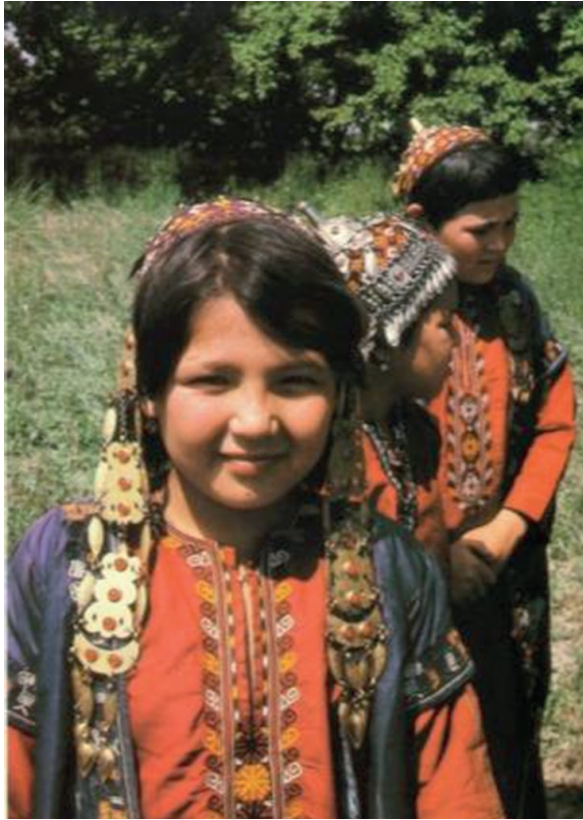
Kıyafet ve cinsiyet ilişkisinin, bireyin gelişen rollerine adaptasyonuna katkısına ilişkin yapılan açıklamalar ile Türkmen coğrafyasındaki erkek ve kız çocuklarının cinsel kimliklerinin gelişimi arasında ilginçtir ki ters bir orantı söz konusudur. Bunda hiç kuşku yok ki anne-baba ve toplumun kız ve erkek çocuğa karşı geliştirilen davranış modelinin daha baskın bir rolü olmaktadır. Bu nedenle giydirilen kıyafetler ile çocuğa karşı geliştirilen davranış modeli ve tutumlarının ikisi birlikte anlam ve önem kazanmakta olup, salt giysinin tek başına cinsiyet ve sosyal kimlik üzerinde etkisinden bahsedilemediğini söylemek mümkündür. Nitekim eski dönemlerde kız ve erkek çocukların giysileri ortak olup kız ile erkek arasında bir fark olmamakla birlikte, sosyal kimliğin gelişimi konusunda herhangi bir handikap ile karşılaşıldığı konusunda kayda rastlanmamıştır.



Fotoğraf 1: Kürtekçeli Türkmen Çocuğu



Fotoğraf 2: Çocuk Kürtekçesi Merv Müzesi,S.Kılıç, Temmuz 2011



Fotoğraf 3:Türkmen Kız ve Erkek Çocukları (Altın Asra Gadam Basyan-B.Sarıyev)

Şeytan ve kötü ruhları yanılarak erkek çocukları koruma altına alma davranışının altında, kız ve erkek arasında pozitif ayrımcılık güdüsü değil, sosyo-iktisadi bir takım ihtiyaç ve zorunluluklar yatmaktadır. İş gücü ve savaşçı erkek potansiyelini karşılamak amacıyla, erkek çocuklara nispeten daha fazla önem verilmekte ve buna bağlı olarak da erkek çocuklara karşı geliştirilen daha yüksek koruma önlemleri bulunmaktadır. Korumaya yönelik pratiklerden bir tanesi, erkek çocuklara beş yaşına değin kız kıyafeti giydirmektir ki bunun sebebi, erkek çocuklara daha fazla zarar verdiklerine inanılan kötü cin ve şeytanları yanılmaktır.

Çocukların en hassas oldukları bu dönemi takiben erkek ve kız çocukları arasındaki giyim kuşam ve takıları arasında farklar görülmeye başlanır. Nitekim, sosyo-kültürel bağlamda erkek ve kadının, aile ve toplum içerisindeki rolleri bakımından hayli farklı olması nedeniyle, kadının bedenini kaplayan giysi ve bu giysilerin tamamlayıcı öğeleri olan takılar, Türkmen kadınının sahip olduğu rolleri destekleyici ve günlük yaşam pratikleri ile maksimum düzeyde uyumlu unsurlar olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle Türkmen kadının giysisi ve takıları adeta, Türkmen sosyo-kültürel, dinsel, coğrafi, iktisadi yapısının şifrelerini barındıran özel bir sergileme alanıdır. Bu bağlamda, kadınlar neredeyse tüm bedenlerini, her biri ayrı bir fonksiyonel özellik arz eden çok sayıda takı ile donatırken, erkekler, savaşçı ve avcı rollerine uygun bir şekilde, hareket kabiliyetlerini kısıtlamaması için rahat, sade bir giysi giyerek, kemer ve elzem bir takım aksesuarlar dışında bir şey kullanmazlar.

Günümüz Türkmenistan'ında düğünler geleneksel ve modern olmak üzere iki ayrı şekilde yapılmakta olup, geleneksel törenlerde kadınlar yine tepeden tırnağa Türkmen geleneksel giysi ve takıları ile donatılırken erkekler modern çağ damatlık kıyafetleri giymektedir (KILIÇ, 2012,s.20), (Sibel KILIÇ, Türkmenisten Aşkabat alan araştırması 2010)



Fotoğraf 4: Türkmenistan Aşkabat Geleneksel Düğün, (S.Kılıç,2010)

Kıyafetlerin yapımı esnasında, kişiye özel kalıplar yapılmasından ziyade, Türkmenistan'ın iklimsel özelliklerinden dolayı tercih edilen, geniş ve dökümlü elbise tarzı, standart olarak değerlendirilmiş ve üretimler bu doğrultuda yapılmıştır. Dolayısıyla, sergilenen bu kaba üretim anlayışı, tüketicinin ihtiyacını karşılar niteliktedir (KALTER, 1984:91)

Özet olarak ve genel itibarla Türkmen topluluklarında giysi geleneği doğumdan ölüme değin, Türkmen etnografyasının en önemli parçalarından biri olarak, önemli bir folklorik materyal olarak karşımıza çıkmaktadır

TÜRKMEN ERKEK GİYSİ VE AKSESUARLARI

Gümüş, süslü kemerler ve Kilit adı verilen yakalıktan başka hemen hemen hiçbir takı takmayan Türkmen erkekleri, giyim kuşamda oldukça sade olup, omuzlardan ayak bileklerine kadar uzanan genel olarak önü açık, geniş, kolu uzun kimona tarzında “don” adı verilen gömlek, pantolon ve çizgili palto gi-

yerler. Bunun üzerine Çapan yada Halat adı verilen bir giysi giyildikten sonra, yaşlı erkekler Kara Telpek, genç erkekler Ak Telpek denen tüylü şapkaları ile kıyafetlerini tamamlarlar.

Erkeklerde Çapan adı verilen kıyafetin yapımında kullanılan malzemede bahsi geçtiği üzere, sınıf ve sosyal statüye göre farklılıklar arz etmekle birlikte, genel olarak tercih edilen elyaf, kaşmirdir. Ayrıca, Emir ve Han'lar başta olmak üzere, birçok devlet adamı da kendilerini toplumun diğer kesimlerinden statü olarak ayırt edecek bir tarzda, gümüş nakışlarla süslenmiş kadifeden yapılmış çapan'lar kullanmışlardır. Altın sırmalarla nakışlanmış, iç kısımları ise ipek ve ikat kumaşla astarlanmış olan kadife kaftanlar, ancak yüksek düzeydeki devlet yetkililerinin giymesine müsaade edilen kıyafetlerdir. Yüksek sınıf ve mevki sahibi insanların gündelik kıyafetleri çoğunlukla ipek yada yarı ipek kumaşlardan imal edilirdi. Bunun karşısında, diğer yerleşik yaşayan, çiftçi, göçebeler ya da Türkmenler ise, çizgili çapan giymişlerdir. Yazlık ve kışlık kıyafetler arasında bulunan tek fark, kışlık kıyafetlerin astarlarının içinin doldurulmasıdır. Kadınlarda olduğu gibi erkek kıyafetlerinde de cep bulunmamasına karşın, erkekler günlük ihtiyaçlarına yönelik olan tırnak makası, cımbız, kulak kaşığı, tütün kesesi, çakmak gibi eşyaları kemerlerine astıkları küçük kesecikler içerisinde taşımışlardır. Zengin ve varlıklı şehirlilerin kıyafetlerinin üzerine, pamuklu kemer ya da, üzerleri motifli deri, tokaları ise gümüş veya farklı metaller kullanılarak yapılmış kemerler takmışlardır.

Kıyafetlerin bir benzeri olarak, onların tamamlayıcı unsurları olan kemer gibi aksesuarların kullanım ve yapısal özellikleri de, şehir ve göçebe Türkmen halkı arasında bir takım farklılıklar arz etmektedir. Varlıklı Buhara insanları, Mineleme ve Savat tekniği ile süslenmiş kemerler kullanırken, göçebe ya da çiftçi gibi sıradan insanlar ise, çapan'larını bezden yapılmış bir şerit, gelişigüzel bir kumaş parçası yada pamuk elyaftan yapılmış kuşak türü objelerle vücutlarına tutturmuşlardır.

Ayakkabılar, genellikle doğuda rastlanan terlik şeklinde olup, yüksek topuklu kadın ve erkek ayakkabıları, demirli çizmeler, genellikle ata binerken giyilmektedir. Ayrıca, deriden yapılmış zengin nakışlı yada deve tüyünden yapılmış iplerle süslenmiş, mestler ise, terliklerin içerisine giyilir. Mestlerin üzerindeki, tıpkı saçlarda da kullanıldığı gibi, yürüdükçe ses çıkartarak kötü ruh ve şeytanları kovduğuna inanılan, saç boncuklar, deve tüyünden yapılmış şerit ve yumaklar dikkat çekici bir ayrıntıdır.



Fotoğraf 5:Türkmen Erkek Ayakkabısı, Aşkabat

Temel ve tamamlayıcı kıyafetler, ayakkabılar, kemerler, yapımlarında kullanılan materyal ve form bakımından her ne kadar bir takım farklılıklar arz etse de, göçebe ve şehirli Türkmenlerin kullandıkları kıyafetler arasındaki en bariz fark, baş giysilerinde görülür. Göçebe Türkmenlerin giydikleri koyun derisinden yapılan, Telpek adı verilen baş giysileri onlara özgü bir karaktere işaret eden, tamamlayıcı bir kıyafettir. Ancak, şehir ahalesinin evde ve dışarıda giydiği başlıklar ise, daha küçük boyutlarda olmakla birlikte, oldukça zengin nakışlarla süslenmişlerdir. Yapımında kullanılan malzeme kalitesinin, giyen kişinin sosyal statüsünü açığa vurduğu bu başlıklar, dışarıda giyildiğinde, etrafına bir örtü sarılmıştır. Varlıklı kişilerin bu tür baş giysileri, altın ve gümüş sırma ile nakışlanarak iç kısımları da kürkle kaplanır. Daha sade bir yapı arz edenler ise, “ikat” yada pamuklu kumaştan yapılarak, içleri, yine pamuklu kumaşlar kullanılmak suretiyle astarlanır. Türkistan ve Türkmen şehirlerinde, börük satıcılarının şehrin merkezindeki pazarların en iyi yerlerini işgal ediyor olmaları, bu kıyafetlere verilen sosyal önemin bir göstergesidir. Altın sırmalı ve kaşmir kumaştan yapılan baş giysileri ise, sadece Han’lar için ayrılırken, Han’ların yanı sıra prensler de altın sırma ile bezenmiş baş giysileri giyebilmişlerdir.

Türkmen Gelenekleri gereğince yedi yaşını geçen bir erkek çocuğu, yetişkin erkekler sınıfına tabi olarak yetişkin erkeklerin giydiği kıyafetlerin benzerini

giyerler. Çünkü bu yaşına gelen çocuk, artık yaşamını bir ölçüde bağımsız olarak sürdürebilecek kendi ihtiyaçlarını karşılayabilecek hale gelir. Çocuklar, giydikleri kıyafetlerin, erkek giysilerinin bir tür minyatür özelliklerini göstermesi nedeni ile küçük bir yetişkin görünümüne bürünürler.



Fotoğraf 6: Erkek Kıyafeti “Don” Aşkabat Milli Müzesi(S.Kılıç-2010)

TAHYA (TAKKA)

Tahya, evlenmemiş erkeklerin giydikleri bir başlık olup bunları kızlarınkinden ayıran fark, üzerlerinde kullanılan nakışlar ve dikiş biçimleridir. Erkek tahyaları kızlarınkine nispeten daha az renkli ve beyaz renk yoğunluktadır (KILIÇ, 2012:50) Ayrıca erkek tahyaları sekiz köşeli yıldız benzeyen yassı rozetler , üçgen dekoratif levhalar ve gümüş sikkelerle süslenmiştir. *Tepebent* denilen bu takıların içlerine tıslımlı ve büyüsel dualar içeren muskalar eklenir. Bunlar yıldız şeklinde ,rozetler, madeni paralar ,üçgen, dörtgen yada sekiz köşeli ”depebent” olarak adlandırılan muska mahfazası şeklinde tıslımlı takılar bulunur (RUDOLPH, 1984: 30)



Fotoğraf 7: Kız ve Erkek Tahyaları Aşkabat Çöl Pazarı, S.Kılıç,Eylül 2010



Fotoğraf 8: Türkmen Erkek Çocuk Tahyası Aşkabat (S.Kılıç)



Fotoğraf 9: Erkek Çocuk Tahyası Tepe Kısmı

KUŞAK

Erkeklerin beline takılan deriden imal edilmiş ve gümüşle süslenmiş olan kemere Türkmen ve Türkistan toplulukları arasında Kuşak denir. Kemerin dört bir yanı, kılıca benzeyen süslerle bezenmiştir. Kümüşguşak, Kümüşkemer diye de anılan bu aksesuar , kadınlarda Gülbent, Tegbent adını alır. Erkek kemerine , kuşak denmesinin sebebi, kuşanma eyleminin kökünden türemiş olması nedeni ile eril bir özellik arz eder.



Fotoğraf 10: Erkek Kuşağı “Kümüş Kuşak”,Aşkabat (B.Yazmuradowa)



Fotoğraf 11: Erkek Kuşağı ve Detayı ,Aşkabat Sanat Lisesi Kuyumculuk Bölümü Öğrenci Çalışmaları

KIZ VE ERKEK ÇOCUK GİYSİLERİ ARASINDAKİ FARKLAR

Kız ve erkek çocuklar, yetişkin kadın giysilerinde olduğu gibi sade tasarımlı ipek yada pamuklu kumaştan bir elbise giyerler. Kız ve erkek çocuk kıyafetinin ayırt edici özelliği kız elbisesinin ayak bileklerine kadar uzanmasıdır.

Edmund O'Donovan'ın 19. Yüzyıl'da yaptığı tespitler gereğince, çocukların kıyafetleri genel olarak, oldukça sınırlı bir çeşide sahip olup, en kötü hava koşullarda dahi, sadece dizlerine yada ayak bileklerine kadar uzanan kırmızı bir gömlekten ibarettir (O'DONOVAN,2010: ,p.210). Bu gelenek, Orta Asya coğrafyasının iklim ve yaşam koşullarına paralel bir alışkanlığı ifade etmekte olup, kötü hava koşulları ve sık yer değiştirmeye bağlı olarak meydana çıkacak hassasiyetleri önlemek üzere, bağışıklık sistemlerini coğrafyaya uyumlu hale getirmek adına alınmış olan bir tedbir olduğunu düşündürmektedir.

Doğumu takip eden “çileli” olarak anılan kırk günlük süreçte bebeğe, yumuşak ve nazik giysiler giydirilir. Bu giysilerin kumaşları genellikle, iyi bir çocuk eğitmiş ve toplumda örnek gösterilen insanların giysilerinden alınan kumaş parçalarının kullanılması suretiyle yapılmakta ve yapılan bu giysiler bebeğe

giydirilmeden önce, defalarca yıkanmaktadır. Ancak bebek kıyafeti dikilmek üzere tercih edilen bu kumaş, hiçbir şekilde pantolon kumaşı olmamıştır. Zira, pantolon kumaşına sarılacak olan bebeğin, büyüdüğü zaman dengesini koruyamayarak sürekli düşeceği konusunda bir inanç hakimdir. Nitekim, çok düşen veya sendeleyeni kişilere halk arasında “pantolona sarılmış gibi” ifadelerine yer verilmesi, ilgili inanç sisteminden kaynak alan bir anlayışı ifade eder.

KÜRTEKÇE



Fotoğraf 12: Kürtekçe Takıları, Sitaras, Gümüş Tenne, Abbası



Fotoğraf 13: Akcemal Ergeşowa'nın 2 yaşında iken giymiş olduğu Kürtekçe, Talhatatanbaba-Merv, Temmuz 2011



Fotoğraf 14:Şaysız Kürtekçe, Merv Milli Müzesi, S.Kılıç, Temmuz 2011



Fotoğraf 15: Merv Müzesi Erkek Çocuk Giysileri,S.Kılıç, Temmuz 2011

Çocukların gövdelerini kapsayan bu giysi, dikey iki parçanın ve yanlarında ek bir verrev parçanın birleştirilmesi suretiyle tasarlanmıştır. Yanlara eklenen aksamlar, kıyafete verrev bir biçim kazandırarak, çocuğun hareket kabiliyetini kolaylaştıran bir etki sağlamıştır. Apolet gibi uzatılmış omuzlar, tılsımlı erkek giysileri bölümünde açıklandığı üzere, bu giysinin en dikkat çekici ve karakteristik bölümü olup, çocuğun bu bölgelerini sağlı sollu koruyan bir işlev üstlenirler. Kürteçe'nin en dikkat ve ilgi çekici kısımlarından birisi, çocuk sayısının artmasına engel olmamak için etek kısımlarının bastırılmamış olmasıdır. Zira basılması halinde daha fazla çocuk doğması mümkün olmayacak, giyen çocuk son çocuk olacaktır.

KİRLİK



Fotoğraf 16: Kirlık, Merv Milli Müzesi, S.Kılıç, Temmuz 2011

Sekizgen yada dörtgen bir kompozisyon şemasına sahip olan bu giysi, form ve giyim özelliği itibarıyla önlüğe benzemekte, adının “kirlık” olması da keza bu giysinin çocukların ana giysilerini koruyan, yardımcı bir giysi olduğu izlenimini vermektedir. Ancak buna rağmen, bu giyside, sade motif ve biçim özellikleri yerine, son derece estetik form ve dekoratif unsurlara yer verilmiş olması, daha da önemlisi, bu giysilerin adeta çeşitli tılsımlı objelerin sergileme alanı olmaları, bu kıyafetlerin kendilerine atfedilenin ötesinde bir anlam ve öneme sahip olduklarına işaret etmektedir.

Dolayısıyla, “kirlık” ifadesi fiziksel ve metafiziksel bağlamda temiz tutma fonksiyonunu açıklamaktadır.



Fotoğraf 17: Kirlik, Merv Milli Müzesi,S.Kılıç, Temmuz 2011



Fotoğraf 18: Tılsımlı Erkek Çocuk Giysisi ,Kirlik,Merv Müzesi S.Kılıç,-
Temmuz 2011



Fotoğraf 19: Erkek Çocuk Giysisi, Kırlık ve Takke, Merv Müzesi, S.Kılıç,-
Temmuz 2011

Beş yaşına kadar kız ve erkek çocuk giysileri arasında fark görülmeyip ortak kıyafetler söz konusu olsa da , koruyucu, büyüsel takıların niceliği bakımından hayli farklı görünürler. Zira erkek çocukların, dönemin sosyo-iktisadi koşulları gereğince sayıca daha fazla olmasını istemek, buna bağlı olarak erkek çocuk ölümlerini en aza indirmek adına, onları şeytan ve cinlerin gazabından korumak adına kıyafetleri kızlarınkine nispeten ekstra büyüsel özellikler içeren objelerle donatmışlardır. Erkek çocuk giysilerinin neredeyse tamamı, hem ön hem de sırt tarafında yoğun koruyucu özellikler içeren objelerle dolu olması nedeniyle, her biri birer aksesuar giysi özelliğine sahiptir. Bu giysilerden birisi de, aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere, boyundan takılmak suretiyle giyilen, bedene sabitlenmesi için yanlarında bağcıkları bulunan, arka ve ön kısmı yekpare bir bütün olan giysidir.



Fotoğraf 20; Erkek Çocuk Giysi sinin önden ve yandan görünüşü Merv Milli Müzesi, S.Kılıç, 2011

Giysi, konturları boyunca tılsımlı taşlar, boncuklar ve metal aksamlarla süslenmiş olup, kürtekçe’de olduğu gibi omuz kısmı apolet şeklinde genişletilerek, büyüsel takıların yerleştirilmesine imkan tanınmıştır. Bilindiği üzere , halk arasında yiğitliğin, mertliğin, cesurluğun, gücün ve kudretin sembolü “omuzların dik durması” deyimi ile ifade edilen olgudur. Ayrıca İslamiyet öncesi dönemlerin inançları gereğince kötü ruhların ve şeytanların, çocukların omuzlarına oturarak zarar vereceği inancı söz konusudur. İslamiyet inancı gereğince ise, insanların her iki omzunda onun amel melekleri oturmakta olup, sağ taraftaki, bireyin sevaplarının, sol omuzda oturan ise günahlarının kaydını tutmaktadır. Dolayısıyla omuzlara konulan muska formundaki eklentiler ve Bazbent adı altında takılan gümüş omuzluklar, çocukların her iki yanını koruma altına alarak, her türlü kötü ruhlardan, şeytanlardan koruyan tılsımlı bir özellik gösterir.

Her iki yandan bağlanarak, gövdede sabitlenen bu aksesuar giysinin elbise olarak herhangi bir fonksiyonu bulunmayıp, adeta bir tılsımlı obje askılığı özelliği gösterir. Üzerinde Ok Yay, Tumar, Koç boynuzu, Düğme , Sikke gibi büyüsel özellikler gösteren objeler bulunmasının yanı sıra, giysinin ana formu ve omuzlarının da başlı başına tılsımlı birer özellik arz etmesi, üzerinde tılsımlı motifler bulunan muska formundan oluşması büyüsel etkiyi kat kat güçlendirir (RUDOLP, 1984: 17)



Fotoğraf 21: Çanna,düğmeli boncuklu, “yılanbaş” lı çanna Aşkabat Çöl Pazarı

Muska askılığı görevi gören bu önlükler, kullanıldıktan sonra, gerekli tamiratların yapılmasını takiben bir sonraki kullanıcıya özel muska ve tılsımlı objelerle donatılmak suretiyle yeniden kullanıma sunulmaktadır.



Fotoğra22: Çağalar’ın “Gadak” adı verilen erkek çocuk yeleği,S.
Kılıç, Temmuz,2011-07-24

Yukarıdaki yelek 5,6 yaşındaki erkek çocuklar tarafından giyilmekte olup, üzerlerinde çeşitli büyüsel ve tılsımlı objelerle bezenmiş, uçları iplerden oluşturulmuş Düğme adı verilen toprakla süslenmiştir.

Türkmen toplulukları arasında, yaşama dair nerdeyse her konuda var olan bir takım geleneksel inançlar, baş giysileri konusunda da mevcut olmuştur. Genç ve yetişkin erkekler, sürekli hareket halinde olmaları nedeniyle, temizlik açısından, saçlarını kısa keserek “börük” adı verilen bir şapka takarlar. Ölmüş bir çocuğun şapkası, hiçbir şekilde, yeni doğan bir çocuğa, olumsuz etkiler yapacağına duyulan inançtan dolayı takılmayıp, sadece üzerinde bulunan gümüş ve çeşitli materyallerden yapılmış takılarından istifade edilir. Diğer yandan, çocuk bekleyen bir kadın, sağlıklı ve başarılı bir çocuk büyütmüş olan yakını yada çevresindeki herhangi bir tanıdığından, doğacak olan çocuğu için bir şapka yapmasını talep eder. Bu talep, daha önce başkası tarafından, sağlıklı ve başarılı

bir şekilde çocuk büyütme konusunda kazanılan tecrübesinin, bu tür bir büyüsel pratik vasıtasıyla kişinin kendi büyüteceği çocuğa aktarılması arzusu ile ilgilidir. Bu nedenle sağlıklı, mutlu ve bahtlı bir çocuğun şapkasına ait aksesuarları yeni doğum yapacak olan kişinin bebeği için hazırlanan şapkada kullanılmak suretiyle, olumlu özelliklerin transferi sağlanmış olur.

KAYNAKÇA

Elisee Reclus & Edited by A.H. Keane and E.G. Ravenstein, *The Earth And Its Inhabitants*, Volume: 1 Asiatic Russia, Caucasia and Aralo-Caspian Basin Logos Press, New Delhi, India 2007,p

O'DONOVAN,Edmund, *The Merv Oasis - Travels and Adventures East of the Caspian During the Years 1879-80-81 Including Five Months Residence Among The Tekkes of Merv* Reprinted by Nabu Press, New York, USA,2010,p.209

KALTER, J. (1984), *The Arts and Krafts of Turkestan*, Thames & Hudson, London p.91.

KILIÇ,S. (2012), *Türkmen Düğün Geleneğinde Toplumun Sosyo Kültürel ve Toplumsal Estetik Dokusuna İlişkin Kodlar*, Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu Lazer Yayınları, Ankara, s.234-244

KILIÇ,S. (2016) *Sosyo-Kültürel Kod Olarak Türkmen Kadın Giysi Geleneği, Estetik ve Ritüel Özellikleri*, Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi TİDSAD /The Journal of Turk & Islam World Social Studie Yıl: 3, Sayı: 6, Mart , s. 36-58

2. Bölüm

**TÜRKİYE’DE KÜLTÜREL MİRAS TEMALİ
LİSANSÜSTÜ TEZLERİN İNCELENMESİ***Doç. Dr. Cemile BAHTİYAR KARADENİZ**Ordu Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-3902-5251,**cbkaradeniz@odu.edu.tr***ÖZET**

Türkiye’de kültürel miras ilgili çalışmalara son yıllarda oldukça önem verilmektedir. Ancak bu alanda yapılmış lisansüstü araştırmaları değerlendiren bir çalışma mevcut değildir. Bu araştırmanın konusu Türkiye’de kültürel miras alanında yapılmış lisansüstü tezlerdir. Çalışmanın amacı, kültürel miras konusuna ilişkin ulusal çalışmaların mevcut durumunu ortaya koymak ve değerlendirmektir. Bu amaç doğrultusunda YÖK tarafından onaylanmış ve arşivlenmiş tüm lisansüstü tezler üzerinde araştırılmaya başlanmıştır. Nitel araştırma deseninde kurgulanan çalışmada içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. YÖKTEZ veri tabanında “Kültürel Miras”, “SOKÜM”, “Kültürel Değerler” ve “Kültürel Varlık” anahtar kelimeleri ile 02.01.2021-15.01.2021 tarihleri arasında tarama yapılmıştır. Tespit edilen 238 kültürel miras temalı lisansüstü tez araştırmanın örneklemini oluşturmuş ve incelenmiştir. Araştırma kapsamındaki lisansüstü tezlere ait veriler araştırmacı tarafından hazırlanan tez inceleme formuna işlenmiştir. Çalışmada kültürel miras alanında tamamlanmış lisansüstü tezlerin hazırlandığı yıl, enstitü, üniversite, anabilim dalı, dili, teze erişim durumu, tezin sayfa sayısı, danışman unvanı, tezde kullanılan yöntem, örneklem, çalışma grupları, mekânı gibi özelliklere göre dağılımının ne olduğu sorularına yanıt aranmıştır. Bu amaçla inceleme formuna girilen veriler sınıflandırılarak yüzde ve sıklık dağılımları belirlenmiştir. Araştırmanın genel sonuçları 1999 yılında başlayan kültürel miras temalı lisansüstü çalışmalarının özellikle son beş yılda beş katına çıkarak 238’e ulaştığını göstermektedir. Memnun edici sayısal artışın niteliksel açıdan da tatmin edici olması beklenmektedir. Araştırmada kültürel miras

konusuna çok farklı bilim dalının ilgi gösterdiği ve ODTÜ ile Gazi üniversitesi araştırmacılarının ilk sıralarda yer aldığı anlaşılmıştır. Kültürel miras alanında en fazla çalışılan konu; SOKÜM ve kültürel miras yönetimidir. Ayrıca araştırma kapsamındaki tezlerde nitel araştırma yöntemlerinin daha fazla kullanıldığı saptanmıştır. Çok az sayıda da olsa bazı tezlerde yöntem ve hipotezlerin ortaya konmasında eksiklikler göze çarpmaktadır. Çalışmada tespit edilen sonuçlar çerçevesinde konuya ilgi duyan diğer araştırmacılara bir vizyon oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Miras, Lisansüstü Tezler, Kültürel Miras Araştırmaları, YÖK Tez

GİRİŞ

Bilim insanı yetiştirmede ve ulusal bilim politikasının yürütülmesinde en önemli etkenlerden biri de yüksek lisans, doktora, tıpta uzmanlık ve sanatta yeterlikten oluşan lisansüstü eğitim olarak kabul edilmektedir. Lisansüstü eğitimin temel amacı; bilgiyi üretip kullanabilen, eleştirel düşünce tarzına ve problem çözebilme yeteneğine sahip üstün nitelikte insan gücünü yetiştirmektir. Lisansüstü derecelerde yapılan araştırma çalışmaları ile üretilen bilim ve teknoloji sayesinde ülke kalkınmasına yön verilmektedir (Varış, 1984; Sevinç, 2001; Karaman & Bakırcı, 2010). Üretilen tez çalışmalarının değişik açılardan ele alınıp incelenmesinin niteliği arttıracığı düşünülmektedir. Görsel-işitsel bir materyalin veya bir metin türünün sistematik ve niceliksel olarak nesnel bir şekilde çözümlenmesinde içerik analizi araştırma tekniği kullanılmaktadır (Kayaoğlu, 2009). Bir disipline veya konuya yönelik içerik araştırmaları ele alınan alanın bilim dünyasındaki konumunu ve verilen önemi yansıttığı düşünülmektedir (Yıldız, 2004). Bu nedenle Türkiye’de son yıllarda sosyal bilimlerden fen bilimlerine güzel sanatlardan uygulamalı bilimlere birçok alanda lisansüstü tezleri inceleyen çalışmalara rastlanılmaktadır. Bunlardan bazıları; Arap dili (Uzunoglu, 2005), piyano (Toptaş, 2013), gitar (Öztutgan, 2016), viyola (Sonsel, 2018), değerler eğitimi (Elbir & Bağcı, 2013), coğrafya eğitimi (Kaya, 2013), sağlık turizmi (Bayın, 2015), turizm coğrafyası (Şardağ, 2016), eğitim denetimi (Akyol & Yavuzkurt, 2016), yazılım mühendisliği (Karakaya & Yazıcı, 2016), konuşma becerileri (Alver & Taşdemir), örgütsel vatandaşlık (Koşar, 2018), beşeri ve iktisadi coğrafya (Uzun, 2018), eğitimde bilgisayar oyunları (Yeşilyurt, 2018), okulöncesi fen eğitim (Avar & Ilıcan, 2018), turizm eğitimi (Akyol, 2018), muhasebe standartları (Çoban, 2019), müzik teknolojileri (Delikara, 2019), koruyucu aile uygulaması (Aydoğdu, 2019), eğitimde okuryazarlık (Haçat & Demir, 2019), çalışma ekonomisi (Bingöl, 2020), ornitoloji (Per & Uzuner, 2020), fen eğitimi (Sönmez & Hastürk, 2020), çocuk gelişimi (Yaman, 2020), orman okulu (Sönmez, 2020), iç mimarlık (Varol & Varol, 2020) konularında yapılmış çalışmalardır. Bu araştırmada kültürel miras temalı lisansüstü tezler içerik analizine tabi tutularak değerlendirilecektir.

Kavramsal Çerçeve

En kısa şekilde “geçmişin çağdaş kullanımı” olarak tanımlanan miras, tarihi eser ve binalar manzaralar gibi varlıklar veya hatıralar, duygular, değerler ve gelenekler gibi somut olmayan unsurlar olarak pek çok biçimde geçmişten geleceğe aktarılır (Christou, 2005). Mirasın korunmasını, geliştirilmesini ve yönetimini farklı disiplinler farklı teorik görüşte ele alıp tanımlamaktadır. Tarih, coğrafya, arkeoloji, sosyal antropoloji, mimari, güzel sanatlar vb. kültürel peyzajların planlanmasına odaklanan araştırmalar bakış açılarını mirasın korunması hususunda bütünleştirir. Kültür ve mirasın farklı boyutları farklı bağlamlardan örnekler etrafında konumlanmakla beraber temelinde mirasın dinamikleri ve kültürel değerlerin kavramsallaştırılması vurgulanır.

Kültürel miras, en geniş anlamıyla toplumlara zenginlik sağlayan hem bir ürün hem de bir süreçtir. UNESCO kültürel mirası, bir grup veya toplumun geçmiş nesillerinden miras kalan mevcut ve gelecek nesillerin yararına bahşedilmiş “fiziksel eserler ve somut olmayan niteliklerin mirası” olarak tanımlamaktadır. Kültürel Miras, çağdaş toplumun geçmişi kullanmasını ifade eder ve geçmişin modern veya postmodern yansımasıdır Kültürel Miras ulusal klişelerin ve bölgesel kimliğin şekillenmesine katkıda bulunur (Boyd & Timothy 2003).

Günümüzde kültürel miras, doğası gereği insanlığın karşı karşıya olduğu iklim değişikliği, doğal afetler, biyoçeşitlilik kaybı, güvenli su ve gıda temini, toplumlar arası çatışma ve savaşlar, eğitim, sağlık, göç, kentleşme ve ekonomik eşitsizlikler gibi en acil zorluklarla bağlantılıdır. Bu nedenle kültürel mirasın “barışın teşvik edilmesi ve toplumsal, çevresel ve ekonomik kalkınma ve sürdürülebilirliğin sağlanması için gerekli” olduğu düşünülmektedir.

Kültürel Miras Sınıflandırılması

Kültürel miras farklı boyutlarda ele alınarak sınıflandırılmaktadır. Somut (maddi) kültürel miras unsurları bunlardan biridir. Somut eserler ve objeler, kentsel mimari yapılar, kentsel olmayan anıtsal yapılar, arkeolojik alanlar, kültürel manzara oluşturan doğal miras öğeleri kültürel mirasın maddi boyutu içine dahil edilmektedir. ICOMOS, UNESCO gibi uluslararası kurumların kullandığı kültürel miras sınıflandırmaları genel olarak şöyledir:

Somut Kültürel Miras iki şekilde ele alınmaktadır.

1. Taşınır Kültürel Miras (madeni paralar, tablolar, heykeller, sikkeler, el yazmaları, arkeolojik eserler vs.)

2. Taşınmaz Kültürel Miras (kaleler, anıtlar, saraylar, arkeolojik sitler, çeşmeler, tarihi kent dokuları vs.) mimari eser ve yapıtlar.

Taşınmazlar içinde Sualtı Kültürel Mirası (sualtı kalıntıları, batıklar, ve kentleri) ve Doğal Miras (kültürel peyzajlar, kültürel boyutu olan doğal sitler, bilimsel veya estetik açıdan olağanüstü evrensel değere sahip doğal biyolojik, fiziksel, jeolojik fizyografik oluşumlar vs.) yer almaktadır. Tarih, sanat veya bilim açısından değerli somut miras unsurları tamamen insanın veya doğanın eseri olabildiği gibi insan ile doğanın birleşik eserleri de olabilir. Bunlar da insanın yaşadığı doğal ortamı kullanmasından doğan kültürel özellikleri oluşturmaktadır. Tüm miras unsurları Tarihi, estetik, etnolojik veya antropolojik bakış açısı ile ele alınan tüm miras unsurları evrensel öneme sahiptir. Tehdit altındaki hayvan ve bitki türlerinin yaşam alanları bilim ve koruma açısından doğal rezerv alanları evrensel değere sahip diğer miras alanlarındandır.

Somut Olmayan Kültürel Miras değerlerinin başında mutfak kültürü, sözlü gelenekler, gösteri sanatları, düğün, ritüeller ve benzerleri sıralanabilir. Görüp dokunulan somut nesnelerin oluşumunda rol oynayan bilgi birikimi ve yetenekler, nesiller boyu süren gelenekler, performans sanatları, sözlü tarih, geleneksel el sanatları, törenler gibi soyut (maddi olmayan) unsurlar ise somut olmayan kültürel miras kategorisi olarak adlandırılmaktadır. Somut olmayan kültürel miras isimlendirilmesinde ‘geleneksel kültür’ ve folklor’ terimleri de kullanılmaktadır (Skounti, 2011; Skeates, 2000). Somut olmayan miras dünya çapında sayısız grup ve topluluğun kendi atalarından miras aldıkları gelenekler çoğu durumda sözlü olarak torunlarına iletir.

Kültürel miras varlık ve değerleri hem ekonomik hem de sosyal hayatta güçlü bir rol oynamaktadır. Özellikle somut olmayan kültürel mirasın korunması somut miras unsurlarının korunmasına nazaran daha komplikedir. Kültürel mirasın korunmasında resmi veya gayri resmi olarak kamunun rolü büyüktür. Kamu ve ona bağlı ana kurumları ile sivil toplum kuruluşlarının bir koruma yönetim anlayışı olmaksızın sosyal hayatın kültürel bağlarının sürdürülebilirliği zordur (Barrere 2015, s. 6). Mirasın korunmasının arkasında en az dört argüman vardır:

- 1) bilimsel (araştırma ve artan bilgi),
- 2) politik (mesajlar ve sembolizm),
- 3) sosyal (yerin anlamı ve kültürel kimlik) ve

4) ekonomik (turistleri ve ziyaretçileri bölgeye çeker) (Boyd & Timothy 2003,87–132). Sayılanların yanında diğer argümanlar, miras alanlarının farklı türde değerlerle ilişkilendirilmesiyle ilgilidir. Örneğin internet fenomenlerinin bir sanatsal sergi veya müzeye yaptığı olumlu atıf veya yorumlar diğer önemli araçlardandır (Boyd & Timothy 2003).

Türkiye’de 1971’de Kültür Bakanlığı’nın kuruluşuna kadar arkeoloji, müze ya da genel olarak kültürel miras ile ilgili kamu yönetimi Milli Eğitim Bakanlığı çatısı altındaki çeşitli birimlerde yürütülmüştür. 1973’de Eski Eserler Kanunu çıkarıldı. Türkiye’de 2863 sayılı kültür ve tabiat varlıklarının her türlü araştırmasının, korunmasının ve yönetiminin kurallarını belirleyen Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu 1983 yılında kabul edilmiştir. 1990’larda Avrupa Birliği’ne uyum sürecinin zorlamaları gibi nedenler, kültürel mirasın korunmasında yeni yasal düzenlemelere yol açmıştır. Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanununa 2004 yılında, 5226 sayılı yeni kanun ile ‘kültür varlıkları’, ‘tabiat varlıkları’, ‘sit’, ‘ören yeri’ kavramlarını tanımlayan ve kültürel miras yönetimi ve finansmanı konularında dünyadaki yeni açılımları yansıtan değişiklik yapılmıştır (İSMEP, 2014). Somut olmayan kültürel mirasın korunmasına ilişkin 2003 tarihinde UNESCO sözleşmesi imzalanmıştır. Bunun yanında 2005 yılında Avrupa Konseyi Toplum için Kültürel Mirasın Değeri Çerçeve Sözleşmesini (Faro Sözleşmesi) mevzuatına eklemiştir. Sözleşmeye göre kültürel mirastan yararlanma ve katkıda bulunma insan hakları kapsamında bireysel bir haktır. 2000’li yıllarda Birleşmiş Milletler, Avrupa Birliği, Avrupa Konseyi gibi birçok kuruluşun kültürel ve doğal mirasın korunmasına yönelik adımları önemlidir. Bu önemli adımlara paralel kültürel miras en çok ilgi çeken konulardan biri olup Türkiye’de de odaklanılan bir çalışma alanı olmuştur.

YÖNTEM

Araştırmanın Amaç ve Önemi

Türkiye’de somut kültürel varlıklar turistik çekicilik oluşturduğu için koruma çalışmalarına önem verilmektedir. Artan sanayileşme ve gittikçe şehirleşen

toplumda değişen birçok yaşam tarzları somut olmayan kültürel miras değerlerinin korunmasında (nesiller arasında aktarımında) önemli zorluklara yol açmaya başlamıştır. Miras değerlerinin devamlılığını sağlamak için özel koruma çalışmalarına ihtiyaç duyulmaktadır. 2000’li yıllarda kültürel miras değer ve varlıklarının korunmasına yönelik projeler oldukça ilgi çeken konulardan biri olmuştur. Türkiye derin ve çok bileşenli kültürel birikime sahiptir. Ülkenin zengin kültürel kaynağının tanıtımı ve korunması kültürel miras alanında nitelikli akademik çalışmaların ortaya konulması ile mümkün olacaktır. Kültürel miras konusunda makale, bildiri, proje ve tez gibi birçok akademik çalışma bulunmaktadır. Ancak hazırlanan lisansüstü tezleri araştıran ve değerlendiren herhangi bir bilimsel çalışmaya rastlanılmamıştır.

Bu çalışma Türkiye’de akademik bilgi üretiminin önemli bir boyutunu oluşturan lisansüstü tezlerde kültürel miras konusuna olan ilgiyi belirlemek amacı ile yapılmıştır. Bu ana amaca hizmet etmek üzere kültürel miras konusunda yapılmış lisansüstü tez çalışmaları kapsamlı bir şekilde analiz edilerek mevcut durum ortaya koyulmuştur. Böylece tez çalışmalarının Türkiye’de kültürel miras varlık ve değerlerine ait genel problemlere ne derece katkı sağladığı belirlenebilecektir. Ayrıca çalışma, kültürel miras alanının gelişim süreci, işlenen konulardaki değişim ve eğilimler, hangi konulara daha fazla önem verildiği veya bilgi birikiminin kültürel mirasın hangi alanında olduğu ve eksikliklerin neler olduğunun saptanması açısından faydalı olacağı ve gelecekte kültürel miras konusunda çalışma yapacak olan diğer araştırmacılara ışık tutacağı düşünülmektedir.

Belirtilen amaç doğrultusunda oluşturulan araştırma soruları şu şekildedir:

- a) Türkiye’de kültürel miras temalı hazırlanmış lisansüstü tezlerin türe göre dağılımı nasıldır?
- b) Kültürel miras alanında yapılmış lisansüstü tezlerin üniversite, enstitü ve anabilim dallarına göre dağılımı nasıldır?
- c) Tezlerin yıllara göre dağılımı nasıldır?
- d) Tezlerin dil açısından dağılımı ne şekildedir?
- e) Kültürel miras temalı tezlerde hangi yöntem kullanılmıştır?
- f) Tezlerdeki danışmanların unvanlarına göre dağılımı ne şekildedir?
- g) Tezlerin sayfa sayısı kaçtır?
- h) Tezlerde hangi anahtar kelimeler kullanılmıştır?
- i) Tezlerin örneklem türlerine, erişim olanaklarına göre durumu nasıldır?

Araştırma sorularına alınacak yanıtlar kültürel miras ile ilgili genel çerçeveyi ortaya koyacak, konu ile ilgili alanyazın eksikliğinin giderilmesine katkı sağlayacaktır. Ayrıca, veriler aracılığıyla oluşturulan istatistikî tablo ve şekiller, konuya ilgi gösteren okuyucu ve araştırmacılara konu hakkında özet bilgi sunacaktır.

Araştırmanın Deseni Modeli

Kültürel miras alanında lisansüstü düzeyde yapılmış çalışmaların incelendiği bu nitel araştırmada var olan mevcut durum olduğu gibi betimlemek amaçlanmıştır. Genel tarama modelinde düzenlenen araştırmanın verileri doküman inceleme ile toplanmış ve durum tespiti ile bilimsel haritalama yapılmıştır. Nitel araştırma; gözlem, görüşme ve doküman inceleme gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik tasarlanan nitel bir sürecin izlendiği araştırmalardır (Yıldırım & Şimşek; 2013). Bir programın, olayın, sosyal grubun ya da birbirine bağlı sistemlerin derinlemesine incelendiği durum çalışması nitel bir desendir. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanında kültürel miras alanı ile ilgili ulaşılan tezler, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içerenA yazılı materyallerin analizini kapsayan doküman incelemesine tabi tutulmuştur (Yıldırım & Şimşek; 2013). Analiz sonucunda elde edilen bilimsel haritalama Türkiye’de kültürel miras alanında yapılan bilimsel araştırmaların zaman ve disiplinler içerisinde gelişim sürecini ve eğilimlerini ayrıntılı bir biçimde betimlemekte ve kültürel miras araştırmacılarının ne tür çalışmalara odaklandığını göstermektedir. Böylece kültürel miras alanında en verimli araştırmacılar ve kurumlar belirlenebilmektedir.

Veri Toplanması ve Analizi

Araştırma kapsamında öncelikle Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi veri tabanında tez adında “kültürel miras”, “kültürel koruma”, “kentsel koruma”, “SOKÜM” anahtar kelimeleri ile arama gerçekleştirilmiştir. Önceki kısımda açıklanan sorulara yanıt vermeye olanak sağlayacak parametreler için 15. 02. 2020 tarihinde veri toplanmaya başlanmıştır. 01.01.2021 tarihi çalışmaya dahil edilen tezler için son tarih olarak belirlenmiştir. Bu çalışmalardan “doküman taraması” yolu ile elde edilen veriler “içerik analizi tekniği” ile çözümlenmiştir. Öncelikle tezlere ait parametrelerin girilebileceği inceleme formu hazırlanmış ve kodlamalar yapılmıştır. Buna göre ulaşılan çalışmalar “türüne, konusu-

na, yapıldıkları yıla ve Anabilim Dallarına (ABD) göre” kodlanarak gruplandırılmıştır. Forma tezlerin türü, yayın yılı, hangi üniversite, enstitü ve bilim dalında yayımlandığı, danışmanın unvanı, dili, konu alanı, kullanılan yöntemler ve anahtar kelimeler gibi parametrelerin SPSS’e veri girişi yapılmıştır. Toplanan veriler analize uygun hâle getirilerek Sosyal Bilimler İçin İstatistik Programı 25 (Statistical Package for the Social Sciences) sürümüne aktarılmıştır. Verilerin analizinde temel betimsel istatistiksel tekniklerden yüzde, frekans dağılımları, grafikler ve basit karşılaştırmalar için çapraz tablo analiz testlerinden yararlanılmış elde edilen bulgular yorumlanmıştır. Tezler bir süre sonra tekrar incelendiğinde veya başka araştırmacılar tarafından da incelenip analizi yapıldığında aynı bulgu ve sonuçlara ulaşabileceğinden araştırma geçerli ve güveniliridir.

Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Bir nitel araştırma olan çalışmada doküman analizi için üzerinde çalışılan konu hakkında üretilmiş lisansüstü tezlere ulaşmak yoluyla örneklem oluşturulmuştur. Bu çalışmanın evrenini YÖK Yayın Dökümantasyon Daire Başkanlığı tarafından onaylanan ve arşivlenen, kültürel miras konusunda yapılmış tüm tezler oluşturmaktadır. Araştırmayı amacına ulaştıracak yayınlarla çalışabilmek ve yeterli büyüklükte örnekleme ulaşabilmek için amaçlı örneklem alma yoluna gidilmiştir (Büyüköztürk, Kılıç-Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2012). Çalışmaya dâhil edilen tezlerde anahtar kelimeler, başlık bilgilerine dikkat edilmiş ve araştırma problemi ile doğrudan ilgili, amaca hizmet eden 238 lisansüstü tez çalışma grubuna alınmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde araştırma kapsamındaki lisansüstü tezler incelenmiş, araştırma probleminde yer alan sorulara cevap olabilecek şekilde elde edilen verilerin analiz edilmesi sonucunda elde edilen bulguların tablo ve grafikler ile yorumlarına yer verilmiştir.

a) Lisansüstü Tezlerin Bazı Genel Özellikleri

Tezlerin büyük bir çoğunluğu (%81) Türkçe hazırlandığı ve (95,4) erişime açık olduğu tespit edilmiştir. Lisansüstü tezlerin danışman unvanına göre dağılımı incelendiğinde Profesör unvanındaki danışmanların (%45,6) daha fazla yer al-

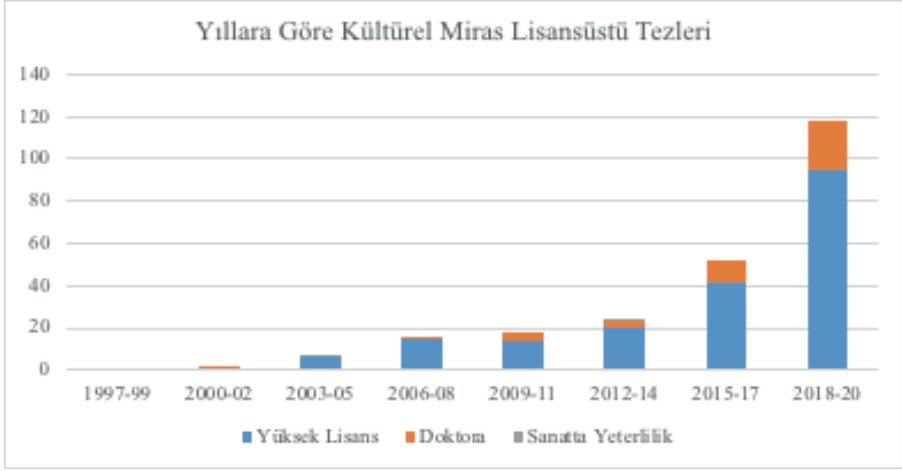
dığı görülmektedir. Tezlerin %30’u 101-150 sayfa aralığında hazırlanmıştır. Tezlerin %30’u 101-150 sayfa aralığında hazırlanmıştır. 238 lisansüstü çalışmanın 105’inde (%44,1) nitel, 76’sında (%32) nicel, 57’sinde (23,9) karma araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Araştırma kapsamında 193 yüksek lisans tezi bulunmaktadır. Bu tezlerin 88’i nitel ve 60’ı nicel araştırma yaklaşımıdadır. Kültürel miras konulu tezlerin bazı genel özellikleri analiz edilmiş sonuçları tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. Lisansüstü Tezlerin Bazı Genel Özellikleri

		Yük- sek Lisans	Dok- tora	Sa- natta Yeter- lik	f	%
Tezin Dili	Türkçe	155	36	2	193	81,1
	İngilizce	38	7	0	45	18,9
Erişim	Açık	182	42	2	226	95
Durumu	Kapalı	11	1	0	12	5
	Prof.	76	32	1	109	45,7
Danışman	Doç.	70	6	0	76	32
	Dr. Öğr. Üyesi	47	5	1	53	22,3
Sayfa sayısı	100’den az	28	0	0	28	11,8
	101-150	69	2	0	71	29,8
	151-200	54	6	1	61	25,6
	201-250	21	9	1	31	13,0
	251-300	8	8	0	16	6,7
	301 -350	6	2	0	8	3,4
	351-400	2	5	0	7	2,9
	401-450	2	3	0	5	2,1
	451-500	0	3	0	3	1,3
	501 ve +	3	5	0	8	3,4
Araştırma Yöntemi	Nitel	88	16	1	105	44,1
	Nicel	60	15	1	76	32
	Karma	45	12	0	57	23,9
	Toplam	193	43	2	238	100

b) Tezlerin Yıllara Göre Dağılımları

YÖK tez veri sayfasındaki evren üzerinde “kültürel miras”, “SOKÜM” gibi anahtar kelimeler ile araştırma yapıldığında 1999 yılına ait bir adet yüksek lisans çalışmasına rastlanılmıştır. Türkiye’de kültürel miras alanında yapılan lisansüstü tezlerin yıllara göre dağılımları Şekil 1’de sunulmuştur.



Şekil 1. Kültürel Miras Lisansüstü Tezlerin Yıllara Göre Dağılışı

Tablo 2 incelendiğinde Türkiye’de 1999 ile 2020 yılları arasında kültürel miras alanında yapılan 238 lisansüstü tezin %81,01’ini yüksek lisans tezleri, %18,15’ini doktora tezleri ve % 0,84’ünü sanatta yeterlik çalışmalarından oluştuğu görülmektedir. Kültürel miras temalı lisansüstü çalışmalara 1999 yılında başlanmış olup günümüze kadar sayısı artarak devam etmektedir. Sanatta yeterlilik çalışması bu zaman periyodunda 2 tane yapılmıştır. Araştırmanın 20 yıllık döneminde sadece 2009-2011 yılları arasında tez sayısının artışı 2 tane de kalmıştır. Kültürel miras 2000’li yıllarda Türkiye’de Turizm ve Milli Eğitim gibi bakanlıkların politikalarında önemli bir yer edinmiştir. Bu da bilimsel araştırmalara yansımıştır.

Tablo 2. Lisansüstü Tezlerin Yıllara Göre Dağılımı

Tez Türü	1997-1999	2000-2002	2003-2005	2006-2008	2009-2011	2012-2014	2015-2017	2018-2020	Toplam
YLisans	1	1	6	15	14	20	41	95	193
Doktora	0	1	0	1	4	3	11	23	43
San.Yet.	0	0	1	0	0	1	0	0	2
Toplam	1	2	7	16	18	24	52	118	238
%	,4	,8	2,9	6,7	7,6	10,1	21,8	49,7	100

c) Tezlerin Üniversitelere Göre Dağılımları

Ülkemizin her ilinde en az bir tane devlet üniversitesi bulunurken İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Adana ve birçok büyük şehrimizde çok sayıda vakıf üniversiteleri bulunmaktadır. Sürdürülen çalışmada Türkiye’de 66 üniversitede kültürel miras konulu lisansüstü tez hazırladığı tespit edilmiştir. Tezlerin yapıldığı üniversitelere göre dağılışı tablo 3’de gösterilmiştir.

Tablo 3. Lisansüstü Tezlerin Üniversitelere Göre Dağılımı

Üniversite	Y. L.	Dok-tora	S. Y.	To-plam	Üniversite	Y. L.	Dok-tora	S. Y.	To-plam
ODTÜ	19	4	0	23	İzmir Teknoloji	2	0	0	2
Gazi	12	8	0	20	Çukurova	2	0	0	2
Mimar Sinan	11	2	1	14	Sabancı	1	0	0	1
İTÜ	10	3	0	13	Boğaziçi	1	0	0	1
Ankara	9	2	0	11	Adıyaman	1	0	0	1
Koç	7	2	0	9	Ömer H. Demir	1	0	0	1
Hacettepe	6	3	0	9	Düzce	1	0	0	1
Akdeniz	7	1	0	8	H. M. Kemal	1	0	0	1
Yıldız Teknik	7	1	0	8	Giresun	1	0	0	1
Selçuk	4	3	0	7	19 Mayıs	0	1	0	1
Anadolu	5	1	1	7	K. Çelebi	1	0	0	1

Hacı. B. Veli	2	4	0	6	Konya Teknik	1	0	0	1
Dokuz Eylül	5	1	0	6	K. Mehmet Bey	1	0	0	1
İstanbul	6	0	0	6	Y. Beyazıt	1	0	0	1
S. Demirel	6	0	0	6	KATÜ	1	0	0	1
Muğla S.K.	4	0	0	4	Pamukkale	1	0	0	1
Marmara	2	2	0	4	Gaziantep	1	0	0	1
Çanakkale	4	0	0	4	Atatürk	1	0	0	1
Aksaray	4	0	0	4	Batman	1	0	0	1
Kastamonu	4	0	0	4	Harran	1	0	0	1
N. Erbakan	1	3	0	4	Cerrahpaşa	1	0	0	1
Bilgi	3	0	0	3	Ağrı İ. Çeçen	1	0	0	1
Ege	3	0	0	3	Bilkent	1	0	0	1
H. Kalyoncu	3	0	0	3	Kültür	1	0	0	1
Afyonkocatepe	3	0	0	3	Kocaeli	1	0	0	1
Atılım	3	0	0	3	Mersin	1	0	0	1
Bülent Ecevit	2	0	0	2	İst. Aydın	1	0	0	1
Bartın	2	0	0	2	F.S. Mehmet	0	1	0	1
Kadir Has	2	0	0	2	Trakya	0	1	0	1
Uludağ	2	0	0	2	Yaşar	1	0	0	1
Erciyes	2	0	0	2	İst. Ticaret	1	0	0	1
Balıkesir	2	0	0	2	Osmangazi	1	0	0	1
Toplam	156	40	2	198	Toplam	37	3	0	40
Genel Toplam	193	43	2	238					

YÖK'ün 2020 yılı verilerine göre Türkiye'de 130'u Devlet Üniversite- si olmak üzere toplam 203 tane üniversite bulunmaktadır. Bu üniversitelerden kültürel miras konusunda lisansüstü çalışmanın bulunduğu 64 üniversite Tablo 2'de sıralanmıştır. Sıralamada öncelik 19 yüksek lisans, 4 doktora çalışması ile en fazla sayıda lisansüstü tez ODTÜ, 12 yüksek lisans, 8 doktora çalışması ile Gazi ve 11 yüksek lisans 2 doktora, 1 sanatta yeterlik ile Mimar Sinan üniversitelerine aittir. İlk üçü İTÜ, Ankara, Koç, Hacettepe, Akdeniz, Yıldız Teknik, Selçuk ve Anadolu üniversiteleri takip etmektedir. Listede yer alan üniversitelerde kültürel miras konusunda genellikle yüksek lisans tezi yapıldığı dokto-

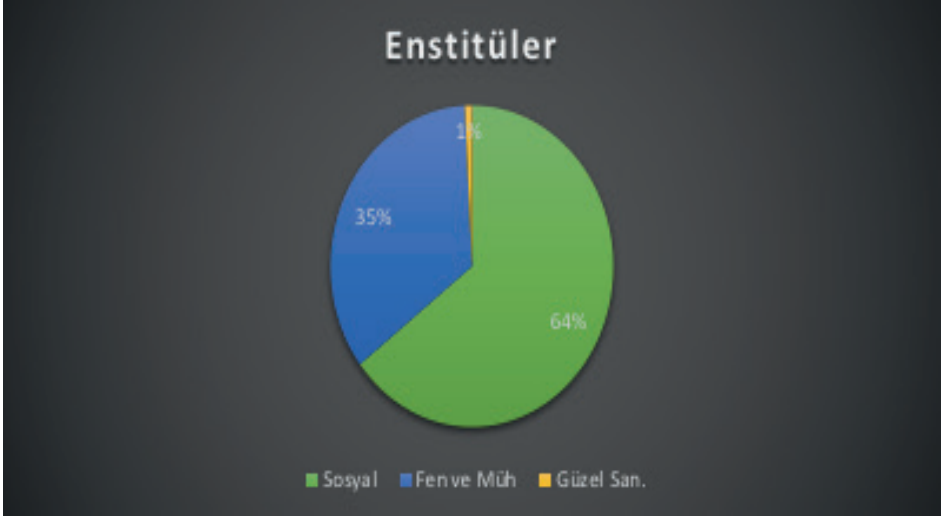
ra tezi yapılmadığı görülmektedir. Sadece 19 Mayıs, Fatih Sultan Mehmet ve Trakya üniversitelerinde yüksek lisans yapılmamışken doktora tezi yapılmıştır. 30 üniversitede sadece 1 yüksek lisans çalışması yapıldığı tespit edilmiştir.

d) Tezlerin Yapıldığı Enstitüye Göre Dağılımı

Enstitü YÖK tarafından “üniversitelerde ve fakültelerde birden fazla benzer ve ilgili bilim dallarında lisansüstü, eğitim-öğretim, bilimsel araştırma ve uygulama yapılan ve yüksek lisans ve doktora dereceleri sağlayan yükseköğretim kurumudur” şeklinde tanımlamaktadır.

Tablo 4. Lisansüstü Çalışmaların Yapıldığı Enstitülerin Dağılışı

Enstitü	Tez Türü			Toplam	%
	Yüksek Lisans	Doktora	Sanatta Yeterlilik		
Sosyal Bilimler	98	19	1	118	49,8
Türkiyat Araştırmaları	2	0	0	2	,8
Eğitim Bilimleri	11	5	0	16	6,7
Akdeniz Uygarlıkları Araştırma	1	0	0	1	,4
Ortadoğu ve İslam Ülkeleri Araştırmaları	1	0	0	1	,4
Türk İnkılap Tarihi	0	1	0	1	,4
Lisansüstü Eğitim	4	5	0	9	3,8
Toplam Sosyal Bilimler	117	30	1	148	62,3
Güzel Sanatlar	1	0	1	2	,8
Fen Bilimleri	55	10	0	65	27,3
Doğa ve Uygulamalı Bilimler	15	3	0	18	7,6
Mühendislik ve Teknoloji	4	0	0	4	1,6
Mühendislik ve Doğa Bilimleri	1	0	0	1	,4
Toplam Fen ve Mühendislik	76	13	0	88	36,9



Şekil 2. Kültürel Miras Lisansüstü Çalışmaların Enstitülere Oransal Dağılımı

Kültürel miras konusunda yapılmış lisansüstü çalışmaların enstitülere göre dağılımına bakıldığında %62,3 oranı ile Sosyal Bilimler Enstitüsünün ilk sırada olduğu, onu %36,9 oranı ile Fen Bilimleri ve Mühendislik, %0,8 oranı ile Güzel Sanatlar Enstitülerinin takip ettiği görülmektedir. Tablo 4’te görüldüğü gibi Türkiyat Araştırmaları, Eğitim Bilimleri, Akdeniz Uygarlıkları Araştırmaları gibi enstitüler Sosyal Bilimlere dahil edilmiştir. Doğa ve Uygulamalı Bilimler, Mühendislik ve Teknoloji ve Mühendislik ve Doğa Bilimleri enstitüleri Fen Bilimleri enstitüsü kapsamında incelenmiştir.

e) Tezlerin Anabilim Dallarına Göre Dağılışı

Kültürel miras konulu tezlerin yapıldığı anabilim dalına göre dağılışı incelenmiştir. Anabilim dallarının çok çeşitli dallara yayıldığı tablo 5’te görülmektedir. Daha net algılanabilmesi için iç mimarlık, peyzaj mimarlığı, mimarlık tarihi, restorasyon gibi anabilim dalları gruplandırmaya gidilerek mimarlık anabilim dalı altında toplanmıştır. Bu gruplandırmaya göre yapılan analiz sonucunda mimarlık (%22,3), turizm (%17,6), iktisadi ve idari bilimler (%16,4), arkeoloji ve sanat (%7), eğitim (%10,5), sosyal bilimler (tarih, coğrafya edebiyat vd. %15,5), mühendislik (%7,6) ve iletişim (%1,6) oranlarında dağılışı göstermektedir.

Tablo 5. Lisansüstü Tezlerin Yapıldığı Anabilim Dalına Göre Dağılışı

Anabilim Dalı	Tez Türü					Araştırma Yöntemi		
	YL.	PhD	Sanatta Yeterlik	Toplam	%	Nitel	Niçel	Karma
Mimarlık	23	6	0	29	12,2	1	21	7
İç Mimarlık	3	0	1	4	1,7	1	1	2
Peyzaj Mimarlığı	3	0	0	3	1,3	0	0	3
Mimaride Kültürel Miras Yapıları Koruma	4	2	0	8	3,4	1	1	4
İç Mimarlık ve Çevre Tasarım	1	0	0	1	,4	0	0	1
Mimarlık Tarihi	0	1	0	1	,4	1	0	0
Restorasyon	7	0	0	7	2,9	0	4	3
Mimarlık Toplam	41	9	1	53	22,3	4	27	20
Turizm İşletmeciliği	21	5	0	26	10,9	12	9	5
Seyahat İşl. ve Turizm Rehberliği	2	0	0	2	,8	2	0	0
Turizm Yönetimi	1	0	0	1	,4	1	0	0
Gastronomi ve Mutfak Sanatları	2	0	0	2	,8	0	0	2
Kültürel Miras (Alanları) Yönetimi	5	0	0	5	2,1	4	0	1
Kültürel Varlıkları Koruma	1	0	0	1	,4	0	0	1
Anadolu Medeniyetleri ve Kültürel Miras Yönetimi	5	0	0	5	2,1	3	0	2
Müzecilik-Müze Yönetimi	3	0	0	3	1,3	3	0	0

Kültürel Çalışmalar	1	0	0	1	,4	1	0	0
Turizm Toplam	41	5	0	42	17,6	26	9	11
Şehir ve Bölge Planlama	18	4	0	22	9,2	2	13	7
Şehir Planlama ve Yerel Yönetimler	2	0	0	2	,8	1	1	0
Disiplinler arası Kentsel Tasarım	1	0	0	1	,4	0	1	0
Yerel Yön. Kent ve Çevre Çalış.	1	0	0	1	,4	1	0	0
Mahalli İdareler ve Yerinden Yön.	1	0	0	1	,4	1	0	0
Kamu Yönetimi	2	1	0	3	1,3	3	0	0
Kamu Hukuku	1	0	0	1	,4	1	0	0
Hukuk	1	0	0	1	,4	1	0	0
Avrupa Çalışmaları	1	0	0	1	,4	1	0	0
Disiplinlerarası Bölgesel Araştırmalar	1	0	0	1	,4	1	0	0
Uluslararası İlişkiler	1	0	0	1	,4	1	0	0
Sosyal Çevre Bilimleri	1	1	0	2	,8	2	0	0
İşletme	1	0	0	1	,4	1	0	0
Tarım Ekonomisi	1	0	0	1	,4	0	1	0
İkt. ve İdari Bil. Toplam	33	6	0	39	16,4	16	16	7
Tarih	2	2	0	4	1,7	3	0	1
Akdeniz Es-kiçağ Araştırmaları	1	0	0	1	,4	1	0	0

Coğrafya	3	0	0	3	1,3	0	0	3
Ortadoğu Coğrafyası ve Jeopolitiği	1	0	0	1	,4	1	0	0
Sosyoloji	1	0	0	1	,4	1	0	0
Bilgi ve Belge Yönetimi	2	1	0	3	1,3	1	1	1
(Türk) Halk Bilimi	12	7	0	19	8,0	18	0	1
Türk Dili ve Edebiyatı	2	2	0	4	1,7	2	0	2
Türkiyat Araştırmaları	1	0	0	1	,4	1	0	0
Sosyal Bilimler Toplamı	25	12	0	37	15,5	28	1	8
İlköğretim	7	1	0	8	3,4	6	1	1
Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimi	1	0	0	1	,4	1	0	0
Türkçe ve Sosyal Bilgiler Eğitimi	6	1	0	7	2,9	6	1	0
Güzel Sanatlar Eğitimi	3	2	0	5	2,1	3	2	0
Sosyal Bilgiler Eğitimi	1	1	0	2	,8	1	0	1
Matematik ve Fen Eğitimi	1	0	0	1	,4	1	0	0
Yaşam Boyu Öğrenme ve Yetiş. Eğit.	1	0	0	1	,4	0	0	1
Eğitim Toplam	20	5	0	25	10,5	18	4	3
Mühendislik	3	0	0	3	1,3	0	3	0
Jeodezi ve Fotogrametri Müh.	2	1	0	3	1,3	0	3	0
Harita Mühendisliği	5	0	0	5	2,1	0	3	2
Bilişim	2	0	0	2	,8	0	2	0
Jeoloji Mühendisliği	1	0	0	1	,4	0	1	0

Endüstri Ürünleri Tasarımı	0	1	0	1	,4	0	1	0
Geomatik Mühendisliği	1	0	0	1	,4	0	1	0
Elektronik ve Bilgisayar Müh.	1	0	0	1	,4	0	1	0
Uzaktan Algılama ve CBS	1	0	0	1	,4	0	1	0
Bina Bilgisi	1	0	0	1	,4	0	1	0
Mühendislik Toplam	17	2	0	19	7,9	0	17	2
Arkeoloji	9	2	0	11	4,6	6	2	3
Arkeoloji ve Sanat Tarihi	1	0	0	1	,4	1	0	0
Sanat ve Tasarım	2	0	0	2	,8	1	0	1
Resim	2	0	0	2	,8	2	0	0
Tasarı Teknoloji ve Toplum	0	1	0	1	,4	0	0	1
Arkeoloji ve Sanat Toplam	14	3	0	17	7,0	10	2	5
Sinema Televizyon	0	0	1	1	,4	1	0	0
Halkla İlişkiler	0	1	0	1	,4	1	0	0
İletişim Çalışmaları	1	0	0	1	,4	1	0	0
Yeni Medya	1	0	0	1	,4	0	0	1
İletişim Toplam	2	1	1	4	1,6	3	0	1
Toplam	193	43	2	238	100	105	76	57

Araştırma kapsamındaki lisansüstü tezlerde kullanılan yöntemin bilim dallarına göre dağılışıma bakıldığında 105 nitel araştırmanın 28'inin sosyal bilim, 26'sı turizm ve 18'i eğitim bilimi araştırmalarına ait olduğu anlaşılmıştır. Yine toplam 76 nicel araştırmanın 20'si mimarlık, 17'si mühendislik ve 16'sının iktisadi ve idari bilim dallarına aittir. 57 karma araştırma yöntemini kullanan tez çalışmasının 20'si mimarlık, 11'i turizm ve 8'i sosyal bilimler anabilim dallarında yapılmıştır.

f) Lisansüstü Tezlerde Kullanılan İlk Anahtar Kelimelerin Dağılışı

Üretilen bilginin artmasına paralel olarak bu bilgiye kolay erişmek amacı ile önceleri öncelikle kütüphanelerde bilgi ve belge yönetimi için (örneğin dizinlemede) lisansüstü tezlerde anahtar kelimeler kullanılmaktadır. Anahtar kelimeler bilgi çağında olduğumuz bu dönemde web siteleri, elektronik veri tabanları ve arama motorları gibi dijital ortamlarda bilgi ve belgeleri bulmak için kullanılan arama motorlarında sonuçları daraltan önemli bir filtreleme tekniğidir.

Tablo 6. Tezlerde Kullanılan İlk Anahtar Kelimelerin Dağılışı

Anahtar Kelime	f	%	Anahtar Kelime	f	%
Kültürel miras	48	20,2	Kuş evleri	1	,4
SOKÜM	19	8,0	Kırkpınar	1	,4
Kültür	12	5	Kültür festivali	1	,4
Sosyal Bilgiler	9	3,8	Bakım	1	,4
UNESCO	7	3,0	Baraj	1	,4
Kültürel Miras Yönetimi	6	2,5	Banliyö Hattı	1	,4
Endüstriyel Miras	4	1,7	Belgeleme	1	,4
Arkeolojik miras	4	1,7	Bilgisayar Grafikleri	1	,4
Kültürel Miras Koruma	3	1,3	Bilinçli Farkındalık	1	,4
Fotogrametri	3	1,3	Kültürel miras alanları	1	,4
Arttırılmış gerçeklik	3	1,3	Kültürel miras algısı	1	,4
Kültürel miras eğitimi	2	,8	Cezaevi mirası	1	,4
Kültür rotaları	2	,8	Coğrafya Dersi	1	,4
Kültürel Rotalar	2	,8	Manisa	1	,4
Binalar	2	,8	Çatışma	1	,4
CBS	2	,8	Antalya	1	,4
Danışmentliler	2	,8	Kültürel Miras Karar Destek	1	,4
Koruma	2	,8	Miras Alanları	1	,4
Mimari yazılım	2	,8	Ortadoğu	1	,4
Müzeler	2	,8	Kullanımın dönüşümü	1	,4
Somut Kültürel Miras	2	,8	Öyküleme	1	,4

Profesyonel Turist Rehberleri	2	,8	Sürdürülebilir Geliştirilmesi	Turizmin	1	,4
Sanal Ortamda Kültürel Miras	2	,8	Pamukkale		1	,4
Sualtı Kül. Miras	2	,8	Peyzaj Arkeolojisi		1	,4
Kentsel koruma	2	,8	Rekreasyon		1	,4
Kentsel Kültürel Miras	2	,8	Sebdülbahir Projesi		1	,4
İstanbul	2	,8	Ses alanı		1	,4
Çocuk Edebiyatı	1	,4	Sanal Gerçeklik		1	,4
Çok Alanlı Sanat Eğitimi	1	,4	Sanat		1	,4
Ç a n a k k a l e Muharebeleri	1	,4	Sinematografik miras		1	,4
Değerler Eğitimi	1	,4	Stratejik İletişim Yönetimi		1	,4
Destinasyon Yönetimi	1	,4	Suriçi		1	,4
Dijital Kültürel Miras	1	,4	Sürdürülebilir Turizm		1	,4
Ebru Sanatı	1	,4	Kuş evleri		1	,4
Eğitim	1	,4	Sürdürülebilir Turizm Kalınması		1	,4
Ermeni Kilise	1	,4	Sosyo-ekonomik dönüşüm		1	,4
Gazipaşa	1	,4	Tandır		1	,4
Fiziksel Entegrasyon	1	,4	Tantuni		1	,4
Frigya	1	,4	Taşınmaz Kültürel Miras		1	,4
Meddah	1	,4	Turizm		1	,4
Göreme Açık Hava Müzesi	1	,4	Turizmde ürün farklılaştırması		1	,4
GPR	1	,4	Kosova		1	,4
Halkbilimi	1	,4	Türk Halk Edebiyatı		1	,4
Halkevi	1	,4	TÖMER Öğrencileri		1	,4
Halk Kültürü	1	,4	Ulu İpek Yolu		1	,4
İngilizce öğretimi	1	,4	Vatandaş Katılımı		1	,4
İznic	1	,4	Yabancı Dil olarak Türkçe Öğretimi		1	,4
İHA	1	,4	Yalvaç		1	,4
AB	1	,4	Yaşayan İnsan Analizleri		1	,4

Adana Askeri Rüştı-yesi	1	,4	Yaşayan Kültürel Miras	1	,4
Akustik kalite	1	,4	Yansıtma Dönüşümlü Görüntüleme	1	,4
İstanbul Rölöve ve Anıtlar Müdürlüğü	1	,4	Türkiye’de Alevi Kültürel Mirasın Korunması	1	,4
Jeopolitik	1	,4	Yersel Fotogrametri	1	,4
Kartoğrafya	1	,4	Yerlerin Markalaşması	1	,4
Kent Meydanı	1	,4	Kentsel Yaşam Kalitesi	1	,4
Kent Kültürü	1	,4	Kırsal Medreseler	1	,4
Kentleşme	1	,4	Koku ve şehir	1	,4
Kentlileşme	1	,4	Kentsel Dönüşüm	1	,4
Alan Yönetimi Sınırı	1	,4	Arkeoloji Müzeleri	1	,4
Kültürel ve Tabiat Varlıkları Koruma Kanunu	1	,4	Bütünleşik Kentsel Peyzaj Yönetim Planı	1	,4
Yersel Lazer Tarama Tekno.	1	,4			
Toplam	238	100			

Araştırma kapsamındaki lisansüstü tezlerde ilk kullanılan anahtar kelime analiz edildiğinde 238 adet tezde 121 farklı anahtar kelime tespit edilmiştir. Analiz sonucunda %20,2 oranı ile 48 lisansüstü tezin ilk anahtar kelimesi kültürel miras, 19 tezin SOKÜM, 12 tezin kültür, 9 tezin Sosyal Bilgiler, 7 tezin UNESCO olduğu tespit edilmiştir. Bunların dışında CBS, kuş evleri, cezaevi mirası, banliyö hattı, koku ve şehir, sanal gerçeklik, İHA gibi kültürel miras ile ilişkilendirilmesi ilgi çeken birçok anahtar kelime de tespit edilmiştir (Tablo 6).

Bilimsel araştırmalarda özetten hemen sonra verilen anahtar kelimeler, benzer konuda araştırma yapacak kişilerin günümüzde genellikle dijital ortamlarda araştırmaya ulaşabilmeleri için oldukça önemlidir. Bu nedenle anahtar kelimelerin arama sırasında çalışmayı yansıtacak nitelikte, alanınızda sıkça kullanılan ve makaleye özgü terimler olması önerilmektedir (Turan & Dolgun, 2021). Araştırma kapsamındaki tezlerde kullanılan anahtar kelimelerin büyük bir çoğunluğun belirtilen niteliklere uyduğu görülmektedir. Ancak “Türkiye’de Alevi Kültürel Mirasın Korunması”, “Bütünleşik Kentsel Peyzaj Yönetim Planı” gibi sayısı 5’i geçmeyen uzun anahtar kelimelere de rastlanılmaktadır.

g) Lisansüstü Tezler Konu Olan Miras Değerlerinin Mekânsal Dağılışı

Araştırma kapsamındaki 238 lisansüstü tezin 187'si (%78,5) bir mekân kapsamında veya sınırlarındaki bir kültürel miras değerini veya varlığını ele almıştır. Örneğin bir tezde sosyal Sürdürülebilirlik aracılığı ile kültürel mirasın korunması Sakarya Mahallesi boyutunda incelenmişken diğerinde Cumhuriyet Dönemi endüstri yapıları kültürel miras bağlamında Antalya örneğinde incelenmiştir. Troia, Likya, Efes, Tarsus, Sivrihisar, İzmir Liman Arkası, Trakya Roma Su İsale Hattı, İstanbul Tarihi Yarımada, Bornova, Ayvansaray ve Fatih Suriçi, Runkale, Edebiyat Müze Kütüphanesi, Ankara Kalesi, Kastamonu Kent Merkezi, Isparta Kent Meydanı, Kapadokya, Antakya, İvriz Köy Enstitüsü, Topkapı Sarayı Müzesi, Hamamlar, Japonya, Nazi Kampı ve Hiroşima, Yöresel evler, Suriye vb. birçok mekânda kültürel miras değerleri mimari, coğrafi, tarihsel, eğitsel, sanatsal, teknolojik vb. bakış açısı ile incelenmiştir. Bu tezlerden 31'i incelediği konuyu Türkiye ölçeğinde ele almışken, 29'u İstanbul, 13'ü Ankara, 10'u Antalya ve İzmir ili kapsamındadır. Sıralama Bursa, Konya, Çanakkale, Diyarbakır, Denizli, Adana, Batman, Kosova vd. ile devam etmektedir (Tablo 7).

Tablo 7. Tezler Konu Olan Kültürel Miras Değerlerinin Mekânsal Dağılışı

Şehir Ülke	f	%	Şehir Ülke	f	%
Mekânsal ol- mayan	51	21,5	Antakya	1	,4
Türkiye	31	13,1	Irak	1	,4
İstanbul	29	12,2	Edirne	1	,4
Ankara	13	5,5	Gaziantep	1	,4
Antalya	10	4,2	İstanbul- Bursa	1	,4
İzmir	10	4,2	Sinop	1	,4
Bursa	6	2,5	Sivas-Niğde	1	,4
Konya	6	2,5	Mersin	1	,4
Çanakkale	4	1,7	Mersin_ Antalya	1	,4
Diyarbakır	3	1,3	Eskişehir	1	,4
Denizli	3	1,3	Lübnan	1	,4
Adana	3	1,3	Kayseri	1	,4
Batman	3	1,3	Çorum	1	,4
Kosova	3	1,3	Bilecik	1	,4

Isparta	3	1,3	Adıyaman	1	,4
Neveşehir	2	,8	Hindistan	1	,4
Muğla	2	,8	Ağrı	1	,4
Kars	2	,8	Mardin	1	,4
Aksaray	2	,8	Rize	1	,4
Balıkesir	2	,8	Kırşehir	1	,4
Trabzon	2	,8	İstanbul- Venedik	1	,4
Karaman	2	,8	Çanakkale- New York	1	,4
Urfa	2	,8	Burdur	1	,4
Kastamonu	2	,8	Kütahya	1	,4
Amasya	2	,8	Antep- Urfa	1	,4
Kazakistan	1	,4	Ankara-Kırıkkale-Bo- lu-Düzce	1	,4
Manisa	1	,4	İstanbul- Bursa- Edir- ne- İzmir- Konya	1	,4
Afyon	1	,4	Nijerya	1	,4
Suriye	1	,4	Düzce	1	,4
Antalya-Konya	1	,4	Aydın	1	,4
Japonya	1	,4	Azerbaycan	1	,4
Kırgızistan	1	,4	Giresun	1	,4
Toplam	238	100	Mekânsal	186	78,5

h) Lisansüstü Tezlerde Kullanılan Örneklem ve Araştırma Grupları

Bilimsel çalışmalarda ekonomik, zaman ve kontrol güçlükleri gibi nedenlerle evrenin tümü üzerinde çalışmak çok mümkün olamamaktadır. Bu nedenle evrenin tüm özelliklerini yansıtan çeşitli yöntemlerle belirlenen örneklem üzerinde çalışılmaktadır. Herhangi bir araştırma evreninden amaca uygun belirli bir yolla seçilmiş evreni temsil yeteneğine sahip daha küçük sayıdaki obje ve bireylerin oluşturduğu elemanlar kümesine örneklem denir (Kaptan, 1998; Ural, 2011). Genellikle nitel çalışmalarda ise araştırmanın katılımcılarından ya da deneklerden oluşan araştırma grubu ile de çalışılmaktadır. Doküman analizinde üzerinde çalışılan konu hakkında üretilmiş yayın ve eserlere ulaşılarak örneklem oluşturulmaktadır.

Tablo 8. Tezlerde Kullanılan Örneklem/ Araştırma Gruplarının Dağılışı

	f	%		f	%
Sadece Mekânsal İnceleme	79	32,9	Kütüphaneler/Arşivler	2	,8
Uygulamalar	35	14,7	Sergi ziyaretçileri ve Kursiyerler	1	,4
Yöre halkı	20	8,4	Gazeteler	1	,4
Öğrenciler	17	7,1	Kosovalı Türkler-Kosovalılar	1	,4
Turistler/Ziyaretçiler	14	5,9	İl mutfağı (Çorum)	1	,4
Uzman kişiler/Profesyoneller	11	4,6	Turizm çalışanları ve eğitimcileri	1	,4
Turizm Paydaşları	10	4,2	Turizm işletmecileri	1	,4
Ders kitapları	8	3,4	Semazenler	1	,4
STK/Yerel Yön./Kent-sel Yön. Pay.	8	3,4	Yerel halk ve aşçılar	1	,4
Öğretmenler	6	2,4	Turist Rehberleri ve Turistler	1	,4
Yöre halkı - turistler	5	2,0	Çocuk Kitapları	1	,4
Tarihi eserler	4	1,7	Tiyatro sanatçısı ve seyircileri	1	,4
Müzeler ve personeli	4	1,7	Pehlivanlar	1	,4
El sanatları ustaları	3	1,3	Bilimsel yayınlar	1	,4
Total	238	100,0			

Araştırma kapsamındaki kültürel miras temalı lisansüstü tezlerinin %32,9'u sadece bir cami veya antik kent gibi mekânı incelerken, %14,7'si yerel yönetimler, Avrupa Birliği veya Sivil Toplum Kuruluşlarının uygulamalarını konu edinmektedir. 20 lisansüstü tezde yöre halkı, 17'sinde öğrenciler, 14'ünde turistler veya ziyaretçiler, 11'inde uzman kişiler ve 10'unda turizm paydaşları ile çalışılmıştır. Gazeteler, çocuk kitapları, ders kitapları ve bilimsel yayınlar ise doküman analizine tabi tutulan veri kaynaklarındandır (Tablo 8).

SONUÇ

Sunulan çalışmada başlığında (isminde) veya anahtar kelimesinde “kültürel miras” geçen 193 yüksek lisans, 43 doktora ve 2 sanatta yeterlik olmak üzere 238 lisansüstü tez araştırma kapsamına dahil edilmiştir. Türkiye’de kültürel miras konusunda 1999 yılında ilk yüksek lisans tezi hazırlanmış olup günümüze kadar sayısı katlanarak artmıştır. Araştırma verilerinden elde edilen bulgulara göre, 1999-2020 yılları arasında yayımlanan yüksek lisans ve doktora tezlerinin %49,8’i 2018-2020 yılları arasında yapılmıştır.

İlk yıllarda hazırlanan tezler somut kültürel varlıklar üzerinde yoğunlaşmışken daha sonraki yıllarda somut olmayan kültürel miras konularına ve 2018’den sonra yapılan tezlerin sanal gerçeklik ve fotogrametri gibi teknolojik konulara yöneldiği görülmektedir. Tezlerin yarısı müze, ibadethane, şehir, kent meydanı, yayla gibi bir mekân üzerinde hazırlanmış olup, örneklem alınmış bu mekânların en çok İstanbul üzerinde yoğunlaştığı tespit edilmiştir. İstanbul gibi yüzyıllardır kültürel miras biriktirmiş bir kentin bu tematik araştırmalara ev sahipliği yapması oldukça olağandır. Ayrıca devlet ve vakıf üniversitelerinin de en çok bulunduğu şehir olması da bu durumu desteklemektedir.

Küreselleşme ile beraber toplumların milli kültürlerinden uzaklaşarak tek tipleşmeye doğru yönelmesi UNESCO gibi organların dikkatini çekmiştir. Somut olmayan kültürel mirasın kaybolmasının evrensel bir kaygı olduğu, korunması hususunda farkındalığı artırmak ve yeni nesilleri bilinçlendirmek amacıyla 17 Ekim 2003 tarihinde UNESCO Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesini imzalamıştır. Türkiye, üye devletlerin mirasın korunmasında dayanışma içerisinde olacağı sözleşmeye 2006 yılında taraf devlet olmuştur. 90’lardan devralınan eleştiriler ve bilgi birimi ile 2000’li yıllarda uluslararası arenada atılan benzer hamleler ile Avrupa Birliği’ne uyum sürecinin zorlamaları gibi nedenler kültürel mirasın korunmasına yönelik yeni politika, uygulama ve düzenlemelere yol açmıştır (Özdemir,2005). Ulusal politika, uygulama ve düzenlemeler kültürel miras konusunda önemli bir paydaş alan eğitim ve bilimsel araştırma boyuna da yansımıştır. Örneğin Millî Eğitim Bakanlığı’nın kültürel miras değer ve varlıklarımızın korunmasına yönelik bilinçlendirme görevi anayasal olarak belirlenmiştir. Yönetmelikler ile ders kitaplarında ve eğitim programlarında bu konuya hassasiyet gösterilmektedir. Ekim 2021 tarihinde yayınlanan yönetmelik ile ders kitaplarının tarihî, millî, kültürel ve manevi değerleri

kapsayıcı nitelikte olması gerektiği belirtilmektedir (Resmi Gazete).

Araştırma kapsamındaki tezlerin mimarlık (%22,3) ve turizm (%17,6) ana-bilim dallarında yapıldığı belirlenmiştir. Tezlerin büyük bir çoğunluğu (%81) Türkçe hazırlandığı ve (95,4) erişime açık olduğu tespit edilmiştir. Lisansüstü tezlerin danışman unvanına göre dağılımı incelendiğinde Profesör unvanına sahip danışmanların (%45,6) daha fazla yer aldığı görülmektedir. Tezlerin %30'u 101-150 sayfa aralığında hazırlanmıştır.

Kültürel miras konusu Türkiye'nin 64 devlet ve vakıf üniversitesinde ele alınırken konuya en fazla ilgiyi ODTÜ, Gazi ve Mimar Sinan Üniversiteleri göstermektedir. Bu sonuç, diğerlerine göre daha önce kurulmuş köklü üniversitelerin lisansüstü programları, araştırmacı sayısı ve akademik olanaklarına daha fazla sahip olmalarıyla açıklamaktadır (Haçat & Demir, 2019). Kültürel miras temalı tezlerin daha çok sosyal bilimler ile ilgili enstitülerde (%64) yapıldığı tespit edilmiştir. Ancak kültürel miras çalışmaları önceleri sosyal bilimlerin tekelindeyken özellikle son beş yılda fen bilimleri ve diğer enstitülerde yapılan tezlerin sayısının da giderek arttığı anlaşılmaktadır. Somut olan kültürel varlıkların muhafazası ve somut olmayan değerlerin gelecek nesillere aktarılmasını sağlamak için disiplinlerarası çalışmaların önemi ortaya çıkmaktadır. Bakanlıkların kültürel miras konusunda duydukları hassasiyeti araştırma bursları, ödül, yayınlama vb. desteklerle somutlaştırması önerilmektedir. Benzeri destekler ile alandaki çalışmaların sadece sayısını değil aynı zamanda niteliğini de arttıracığı düşünülmektedir. Kalkınma, Milli Eğitim, Kültür ve Turizm, Şehircilik ve Çevre, Tarım ve Orman Bakanlıkları, YÖK ve üniversiteler, yerel yönetimler ve Sivil Toplum Kuruluşlarından oluşan tüm paydaşlar Türkiye'nin kültürel miras zenginliğinin ortaya çıkarılması, yaşatılması, korunması ve de tanıtılması için alandaki bilimsel çalışmaları daha çok desteklemeli ve teşvik etmelidir.

KAYNAKÇA

- Akyol, C. (2018). "Turizm Eğitimi ile İlgili Lisansüstü Tezlerin İçerik Analizi Yöntemi ile Değerlendirilmesi", *Türk Turizm Araştırmaları Dergisi*, 2 (3), 21-33.
- Akyol, B. & Yavuzkurt, T. (2016). "Türkiye'de Lisansüstü Tezlerde Eğitim Denetimi". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 5(2), 908-926.
- Alver, M. Taşdemir, L. (2017). "Konuşma Becerisi Üzerine Yapılan Lisansüstü Tezlerin

- İncelenmesi”, *International Journal of Languages’ Education and Teaching*, 5 (3), 451-462
- Avar, G. Ilıcan, S. (2018) “Okulöncesi Fen Eğitimi Alanında Türkiye’de Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi (2013-2017)”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(71),s. 1-16
- Aydoğdu, F. (2019). “Türkiye’de Koruyucu Aile Uygulaması İle İlgili Yapılmış Lisansüstü Tezlerin Değerlendirilmesi”, *International Social Sciences Studies Journal*, 5(53): 7481-7489.
- Bayın, G. (2015). “Türkiye’de Sağlık Turizmi Alanında Yapılan Lisansüstü Tezlerin İçerik Değerlendirmesi”. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 17 (28): 49-55
- Bingöl, U. (2020) “Türkiye’de Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Güncel Lisansüstü Programlarına Yönelik Nitel Bir İnceleme: 2008-2019 Yılları Arasındaki Doktora Tezlerinin Analizi”, *Çalışma ve Toplum*, 3, 1501-1526
- Boyd, S.W. & Timothy, D.J. (2003). *Heritage Tourism Upper Saddle River* (NJ): Prentice Hall
- Büyüköztürk, Ş. Kılıç Çakmak, E. Akgün, Ö.E. Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (17. Baskı). Ankara: Pegem Yayınları
- Corbin, J. & Strauss, A. (2008). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Thousand Oaks: Sage.
- Çoban Çelikdemir, N. (2019). “Türkiye’de Muhasebe Standartları Konusunda Yapılan Tezlerin İncelenmesi”, *İşletme Araştırmaları Dergisi*, 11 (1), 325-336.
- Delikara, A. (2019). “Türkiye’de Müzik Teknolojileri Alanında Yapılmış Lisansüstü Tezler”, *EKEV Akademi Dergisi*, 23 (79), 1-16
- Elbir, B.& Bağcı, C. (2013). “Değerler Eğitimi Üzerine Yapılmış Lisansüstü Düzeyindeki Çalışmaların Değerlendirilmesi”. *Turkish Studies*, 8(1), 1321-1333
- Evren, S. Kozak, N. (2014).” Bibliometric analysis of tourism and hospitality related articles published in Turkey”. *Anatolia*, 25(1), 61-80.
- Haçatı, S.O.& Demir, F. B. (2019) “Eğitim Alanında Okuryazarlık Üzerine Yapılan Lisansüstü Tezlerin Analizi”, *Anadolu Kültürel Araştırmalar Dergisi* (ANKAD), 3(2), 116-145
- İSMEP (2014). İstanbul Sismik Riskin Azaltılması ve Acil Durum Hazırlık Projesi, İSMEP Rehber Kitaplar
- Karaman, S. Bakırcı, F. (2010).”Türkiye’de Lisansüstü Eğitim: Sorunlar ve Çözüm Önerileri”, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. II, 94-114
- Karakaya, M. & Yazıcı, A. (2016).”Yazılım Mühendisliği Alanında Yayımlanan Tez ve Makalelerin SWEBOK a göre Değerlendirilmesi ve Yazılım Mühendisliği Eğitimi

- ve Projelerinin İyileştirilmesi için Öneriler”. UYMS 2016, *Computer Science*, 36-42
- Kaptan, S. (1998). *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri*, Ankara: Bilim Kitap Kır Ltd. Şti.
- Kaya, M. F. (2013). “Coğrafya Eğitiminde Yönelimler:2012 Yılına Kadar Yapılan Lisansüstü Tezler Üzerine Bir Meta-Analiz Çalışması”, *Marmara Coğrafya Dergisi*, 27, 282-313
- Kayaoğlu, D.H. (2009). “İstanbul Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü’nde Araştırma Eğilimleri 1967-2008: Lisansüstü Tezlerinin İçerik Analizi”. *Türk Kütüphaneciliği*, 23(3), 535-562
- Koşar, D. (2018). “Türkiye’deki Örgütsel Vatandaşlık Davranışı Konulu Tezlerin İncelenmesi: Bir İçerik Analizi Çalışması”, *GEFAD*, 38(2): 779-802
- Nilson, N. & Thorell, K. (2018). *Cultural Heritage Preservation: The Past, the Present and the Future*, Tomas Nilson & Kristina Thorell (eds.), Halmstad University Press
- Özdemir, Dağıstan, M.Z. (2005). “Türkiye’de Kültürel Mirasın Korunmasına Kısa Bir Bakış”, *Planlama Dergisi*, 1, 20-25
- Öztutgan, Z. (2016). “Türkiye’de Gitar Alanında Yapılan Lisansüstü Tezlerin Analizi ve Değerlendirilmesi”, *YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13(1),684-708
- Per, E. & Uzuner, H. (2020). “Türkiye’de ornitoloji alanındaki lisansüstü tezler üzerine ilk değerlendirme”. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*, 10(2), 242-252.
- Sevinç, B. (2001), “Türkiye’ de Lisansüstü Eğitim Uygulamaları, Sorunlar ve Uygulamalar, *DEÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, 34 (1), 25-40.
- Skeates, R.(2000). *Debating the archaeological heritage*, London: Duckworth
- Skounti, A.(2011). “The Lost Ring: UNESCO’s World Heritage and Intangible Cultural Heritage”, *Millî Folklor*. 23 (89): 28-40
- Sonsel, B. Ö. (2018). “Türkiye’de Viyola Alanında Yazılmış Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi”. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 47, 340-359
- Sönmez, H. Hastürk, G. Hanife, (2020). “Türkiye’de Fen Eğitimi Alanında Doktora Düzeyinde Yapılan Tez Çalışmalarının Bibliyografik Analizi”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9 (5), 3174-3194
- Sönmez, D. (2020).”Türkiye’de Orman Okulu Yaklaşımı ile İlgili Tezlerin İncelenmesi”,

Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 10(20), 623- 638

- Şardağ, A. (2016). *Türkiye’de Coğrafya Alanında Turizm İle İlgili Yapılan Lisansüstü Tezlerinin İncelenmesi: Bir İçerik Analizi Çalışması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta
- Toptaş, B. (2013).”Türkiye’de Piyano Üzerine Yapılmış Lisansüstü Çalışmalar”, *International Journal of Social Science*, 6 (3), 715-728
- Turan, A.& Dolgun, G.(2021). “Bilimsel Araştırma Makalelerinde Başlık, Özet, Anahtar Kelimeler ve Yazar Bilgilerinin Yazılımı”. *JERN Journal of Education and Research in Nursing*, 77 - 82
- Ural, A., Kılıç, İ., (2011). *Bilimsel Araştırma Süreci ve SPSS ile Veri Analizi*, Detay Yayıncılık, 11. Baskı, Ankara
- Uzun, V. F. (2018).”Beşeri ve İktisadi Coğrafya Alanında Yapılan Lisansüstü Tezlerin Değerlendirilmesi: 2008-2017”, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16, 253-281
- Uzunoglu, M. V. (2005). “Türkiye’de Arap Dili Alanında Yapılan Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri - II (1956-2004)”, *NÜSHA*, 5 (17), 7-36
- Varol, A. & Varol, B. E. (2020). “İç Mimarlık Alanında Yapılmış Doktora /Sanatta Yeterlik Tez Araştırmaları Üzerine Bir Tarama Çalışması”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC*, 2146-5193, 10(1), p. 1-15
- Yaman, B. (2020).”Türkiye’de çocuk gelişimi alanında yapılan lisansüstü çalışmaların incelenmesi”. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(53), 1131-1135.
- Yeşilyurt, F. (2018). “Türkiye’de eğitim-öğretim alanında yapılan bilgisayar oyunları konulu lisansüstü tezlerin incelenmesi”. *OPUS–Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 9(16), 1506-1524.
- Yıldırım A, Şimşek H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, (9. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Yıldız, A. (2004). “Türkiye’deki Yetişkin Eğitimi Araştırmalarına Toplu Bakış”. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 37(1), 78-97.
- Varış, F. (1984).” Lisansüstü Düzeyde Eğitim Elemanı Yetiştirme”, Eğitim Bilimleri Sempozyumu, Ankara Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları:136, 49-54, Ankara.
- <https://www.yok.gov.tr/universiteler/universitelerimiz>Ankara:Seçkin Yayıncılık Resmî Gazete, 14 Ekim 2021 Perşembe Tarih, Sayı: 31628

3. Bölüm

**DİJİTAL DENKLEM: BLOCKCHAIN TEKNOLOJİSİ VE
NFT SANATI****Mehmet İlhan GÜL***Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım YL Prog. Öğrencisi***Doç. Burak BOYRAZ***Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi***GİRİŞ**

Endüstri devrimini takip eden süreç bilim ve teknoloji alanlarında atılımlar içermektedir. Geride kalan dönem ile kıyaslandığında özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısı oldukça önemli bir periyottur. Zira bu periyotta yani 1950 ve 1999 yıllarını kapsayan zaman aralığında insanoğlu kitle iletişim araçları ile hiç olmadığı kadar yakınlaşmıştır. Sanat penceresinden bakıldığında bu dönemde söz konusu araçlar ile toplum ilişkisi doğrusal biçimde etüt edilmiş, görsel estetik anlamında alternatif yaklaşımlara meyil edilirken bir geçmişle yüzleşme olgusu belirmiştir. Bahsi geçen olgu kendini önceleri tuval yüzeylerinde ve İkinci Dünya Savaşı (1939-45) yıllarındaki yıkıma göndermeler barındıran büyük ölçekli kompozisyonlarda göstermiştir (Duchen, 2013). Disiplinler arası çalışmaların yaygınlaşması ile rotanın yönü teknolojiye çevrilmiş ve malzeme kutusuna kitle iletişim araçları dâhil edilmiştir. Özetle savaş sonrasında şekil değiştirmeye başlayan politikalar neo liberalizm için bir alt yapı oluşturmuştur Bu vesile ile Batı toplumu bilgi toplumu olmaya her geçen gün biraz daha yaklaşmıştır. Bilgi kavramının metalaştığı süreçte ticaret ve ekonomi içerikli politikalar önem arz etmiştir. Devamında kapitalist toplumlar iş akış düzeni ve otomasyon hususlarını geliştirmeye odaklanmıştır. Bilgi ekonomisine yönelik yatırımları arttıran bu hamle küresel yatırımcılar adına yeni fırsatlar doğururken bilgi bütünüyle kurumsal mekanizmalara entegre edilmiştir.

İktisat, sanayi, eğlence ve tıp sahalarını etkileyen bu değişimin pek tabii ola-

rak sanata da bir yansıması olmuştur. 20. Yüzyılın ortalarında deneysel bir bakış açısı ile üretilen postmodern eserler (süregelen sanat eleştirisinin de çerçevesini genişletmesi ile) görünürlüklerini arttırmıştır. Söz konusu görünürlük yeni yatırım sahaları arayan bilgi destekli sermayeyi çekmede başarılı olunca ortada daha “güncel” yapıtların filizlenmesi için bir engel kalmamıştır. 2000’lere ilerlerken artık bilim, teknoloji ve sanat birbirine çok yakındır. Ancak bu yakınlık hem *Vasili Kandinsky*’nin resimlerindeki uzamsal kompozisyon arayışından hem de *Bauhaus Okulu*’ndaki öğretilerden farklıdır. Zira öncelikle sanat malzemesinde bir dönüşüm gerçekleşmektedir. Belirttiğimiz gibi Batı menşeli pek çok sanatçı kitle iletişim araçlarını yakından etüt etmekte ve bunları sanatsal bir ifade aracı olarak kullanma gayretindedir (Sağlan, S. 2014.). Artık bu araçlar hususunda *Nam Jun Paik*’in video esaslı yerleştirmelerinden, *Marina Abramovic* ve *Ulay*’ın deneysel videolarına kadar özümseme gerçekleştirmiş olan kolektif bir hafıza söz konusudur. Türevi çalışmalar zaman ilerledikçe dağılan Sovyetler Birliği ülkelerinde dahi belirmiştir. Örneğin milenyum arifesinde Kiev/Ukrayna doğumlu *Glib Viches* gibi bu araçları benimseyen başka sanatçılara rastlamak olağan hale gelmiştir. İlgili sanatçılar video ve video esaslı yerleştirmelerini geride kalan dijital destekli mirasın üzerine inşa etme şansı bulurken *Soğuk Savaş* sonrasındaki yenedünyada bilim, teknoloji ve sanat üçgeni nitelik ve nicelik yönünden çeşitlilik arz eden farklı bir görünüme bürünmüştür. Tabi geniş ölçekli bir işbirliğine işaret eden bu duruma değinmişken yalnızca sanatçı ve sanat nesnesine yönelik bakış açılarına yer vermek doğru olmaz. Çünkü madalyonun bir de öteki yüzü bulunmaktadır.

1990’larda bilgisayar, sanal evren ve internet konularında o vakitler için uç seviyeler olarak tanımlanabilecek pek çok yenilik belirmiştir. İlerleyen yıllarda bunlara akıllı telefonlar ve sosyal medyalar da eklenince kitle iletişim araçları nezdinde bir atılım gerçekleşmiştir. An itibarı ile medya ve meta olgularında bir metamorfoz söz konusudur. Giyilebilir teknolojilere ve sanal evrene olan yatırımlar (Bkz. *Metaverse*) günden güne artmakta, kod yazımı ve iletişim tasarımı ile ilgili vizyoner girişimler hiç olmadıkları kadar kabul ve destek görmektedir.¹

Anlaşılabileceği üzere sanal evren ile gerçek evrenin yakınlaşması devam etmektedir. Bunun araştırmayı ilgilendiren kısmı için dijital bankacılık işlemlerinin ötesinde bir pozisyona sahip olan kripto paraların bahsini açmak gere-

1 Belirtmek gerekir ki bu teknolojik cihazların edinimi ve kullanımını alt yaş gruplarını kadar indirirken teknoloji bağımlılığı konusunu gündemin ilk sıralarına tırmandırmıştır.

kir. *Bitcoin* ve *Ethereum* ile örnekleyebileceğimiz bu paralar önceleri dikkat çekmeyen küçük bir piyasa içindedir. Lakin volatilitelerinin² sıklıkla basın üzerinden servis edilmesi ve yapılan reklamlar eşliğinde girişimcilerin ve sahip oldukları reel sermayenin onlara yönelişi hız kazanmıştır. Bu vesile ile ekonomi platformlarının ana gündemlerinden birine dönüşmüşlerdir. Diğer bir deyişle gösterilen ilgi işlem hacimlerini yükseltip dışa dönükleşmelerine katkı sağlamıştır (Koren, Tenreiro, 2007).

Sanata bakarsak sanal evren yeni sermaye sahiplerini ağırlarken metalaştırma hususunda yine 1 ve 0'lardan destek almıştır. Artık tıpkı tuval yüzeylerinden monitörlere geçiş sürecinde olduğu gibi alternatif bir eğilim söz konusudur. İlgili eğilim başlarda deneysel nitelikler barındıran kod alt yapı dijital imajlar ile kendini göstermiş, kriptografi esaslı *Blockchain* teknolojisinin değişip gelişmesi ile yani sanal evren orijinalliğinin teyit edilebilir bir hal alması ile *NFT*'ler (*Takas Edilemez Jetonlar/Eng. Non Fungible Tokens*) popülerleşmiştir. Bahsini geçirdiğimiz dijital imgeler tıpkı bilgi gibi somut karşılık bulabilmektedir. Başta *Y* ve *Z* kuşakları tarafından ilgi görmektedirler. Sanal evrende, dijital cüzdanlarda muhafaza edilebilmektedirler. Sağladıkları kazanımların karşılanmasına yönelik alt yapıların yaygınlaşması ve reklam desteği neticesinde de hedef kitlelerinin onlara olan talebi artmaktadır (Kugler, 2021).³

Araştırma dâhilinde *NFT*'lerin gelişimini ele almak ve güncel sanat mecralarında edindikleri pozisyonu değerlendirmek amaçlanmıştır. Bunu yaparken (konuya dair çerçevenin oldukça geniş olması sebebi ile) yalnızca yakın zamanlı ve uygulama esaslı bilgilere⁴ yer veren sınırlandırılmış bir metin sunmak hedeflenmiştir. Dolayısıyla makale literatür taramasını esas alan iki alt başlıktan oluşmaktadır. Başlıklardan ilki *Değişen ve Gelişen Sanat Olgusu*'dur. Burada günümüzdekine benzer bir geçiş sürecini sembolize etmesi nedeni ile 20. Yüzyılda gerçekleşen sanat içerikli gelişmelere ve bilhassa *Video Sanatı*'na değinilmiştir. *Blockchain ve NFT Sanatı*'nda ise başlığa ismini veren dijital aktörlerin

2 Para birimi veya kurdaki oynaklık.

3 Hal böyle olunca perde arkasında duran kurumsal yapılanmalar da belirmiştir. Bugün *NFT* servis eden ve birey imajı veren pek çok profilin ardında bir kolektif mevcuttur. Mevzubahis kolektifler halkla ilişkiler uzmanlarından, sosyal medya yöneticilerinden, yazılımcılardan, grafiker ve sanatçılardan oluşabilmektedir. Zira kripto para ekonomisi cezbedici volatilitesi ve artan yatırımcı sayısı ile her geçen gün biraz daha büyümektedir. Oluşan işlem hacmi ise milyon dolarlar ile ifade edilmektedir.

4 Uygulama esaslı bilgiler bir *NFT*'nin ilgili ağa dâhil edilmiş prensiplerini içermektedir. Bunu görseller eşliğinde ifade edebilmek için yazarlar tarafından *TomBale* mahlası ile *OpenSea* ağı üzerinde bir hesap oluşturulmuş ve yine yazarlar tarafından üretilmiş olan dijital yapıtlar bu hesap üzerinden *NFT* olarak servis edilmiştir.

niteliklerinden söz edilmiştir. Bağıntılı gelişmeler sürece dair yorumlar ile desteklenirken değerlendirme *Sonuç* başlığı altında ve sanat eğitimine yakın duracak biçimde yapılmıştır.

1. DEĞİŞEN VE GELİŞEN SANAT OLGUSU

20. Yüzyıl Batı sanatına dair sanat tarihi yaklaşımları süreci çok yönlülikle ele alan ve sanatçı ile olay örgüleri arasındaki denklemi çözümlenmeye çalışan bir içerik dizisine haizdir. Tetkik edilebilir somut bulgular barındırması nedeni ile *Birinci Dünya Savaşı* (1914-18) genellikle bu dizinin ilk adımıdır. Bugün için nesne ve belgeleri ile öne çıkan savaş başta Avrupa olmak üzere Batı sanatına derinden tesir etmiş ve dönemin toplumsal örüntülerini betimleyen görsel bir miras bırakmıştır. Nitekim sürece dair izler taşıyan sanatçılar insanoğlunun geri dönüşü olmayan başkalaşımını kendi perspektifleri ile eserlerine yansıtmıştır. Bunu en yalın hali ile tuval resminde gözlemlemek mümkün iken ilgili yapıtların uzantısı ilk savaştan bir nesil sonra vuku bulan *İkinci Dünya Savaşı*'ndan referanslar barındıran yapıtlardır. İsimler özelinde ilerlersek savaşlara tanıklık eden ve sembolik önem arz eden pek çok sanatçıya rastlamak mümkündür. Misal *Birinci Dünya Savaşı yıllarında doğan ve İkinci Dünya Savaşı*'nı gözlemleyen *Jackson Pollock* hareketlilik ile ürettiği soyut dışavurumcu eserler ile çağdaşları arasında öncül bir yer edinmiştir. Yapıtları numaralandırılmış adları ile adeta bir seri üretim mesajı vermiştir. Benzer içgüdülere sahip olan ve *Pop Sanat*'ın simgesi sayılan *Andy Warhol* ise sadece özgünlük arayışında değildir. Kendisi daha en başından beri Birleşik Devletler'in toplumsal değişimine ve ufukta beliren benmerkezci perspektife ışık tutmuştur. *Fluxus*'un sembol isimlerinden *George Maciunas*'ın önsezisi de *A. Warhol* ile aynıdır. O da düşüncelerinden etkilendiği *John Cage*'in ardılı misyonunu üstlenircesine toplumsal normları sorgulayan kültürel odaklı bir çıkış yapma niyetindedir. Ayırt edici niteliği ise belge ve basılı materyal gibi sıra dışı nesnelere sanat yapıtı niteliği atfetme cesaretidir (Smith, 1998).

Savaşın tesir ettiği toplumları gözlemleyen ve edimlerini yapıtları ile dışavuran isimleri farklı periyotlar üzerinden; *Marcel Duchamp*, *Joseph Beuys* ve *Gerhard Richter* gibi sanatçılar ile örneklemek mümkündür. Bunların ortak noktası şartlar ne olursa olsun bağıntılı oldukları toplumların katı ve geleneksel bakış açılarından sıyrılabilmeleri ve mevcut durumu sorgulayarak ufka dair mesajlar barındıran yenilikçi eserler üretebilmeleridir. Bu yönde bir çıkış noktasını

beyan ettikten sonra Batı sanatının konumuz ile ilgili kısmını etüt etmek daha kolay olacaktır. Zira tuval resminden kod alt yapıları *NFT*'lere uzanan yol yenilikçi adımlara ilham veren bilim ve teknoloji ile ilgilidir.

1.1. Beyaz Kutu'ya Doğru

Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nın sebep olduğu yıkım ve geride bırakılan travmatik etki yalnızca sayılar üzerinden etüt edilebilir nitelikte değildir. Avrupa toplumlarında özellikle 1945 sonrasında, yani *Soğuk Savaş yıllarında beliren* sosyo-ekonomik bunalım tarihçilerin karşısına karmaşık bir denklem olarak çıkmaktadır. Zira kendini savaş yıllarında gösteren ve bir ivme olarak tabir edilen düşüncel atılımlar ile bilimsel ve teknolojik gelişmeler kıta genelinde henüz tam olarak bir karşılık bulamamıştır. 20. Yüzyılın ikinci yarısının çok daha farklı geçeceğine yönelik *önsezilerin* önünde hala katmanlı ve aşılması güç engeller yer almaktadır. Bu pesimist mozaikte Batı toplumlarının gidişatına dair mesajlar barındıran en görünür argüman ise sanattır (Mathews, 1976).

Dönemin sanatçıları yenedünyada *süper güç rekabetinin belirginleşmesi ve Doğu-Batı kutuplaşması sonrasında ortaya çıkan* postmodern bakış açısını ilgi ile etüt etmiştir. İzlekleri dâhilinde ismini geçirdiğimiz *J. Pollock* veya *Jeff Koons* gibi isimler peşi sıra sergiledikleri yeni “ürünler” ile farklılık teşkil etmeye dayalı alternatif bir güzergâhın sinyalini vermiştir (*Şahiner*, 2008).⁵ Bu açıdan Avrupa’da Rönesans’tan beri süregelen estetik anlayışın Birleşik Devletler menşei sanatçıların da etkisi ile çarpıcı bir değişimle yüzleşmeye başladığı ortadadır. Nitekim Rönesans Avrupa’sı dini otoritenin zayıflamasını takip eden yıllarda bağımsızlaşma odaklı sanatsal çıkışlara tanıklık etmiştir. Araştırma, inceleme ve akıl yoluyla gözleme esaslı bu çıkışlar hızla kıtanın içe dönük düşünsel yapısını değiştirmiştir. Böylece bireysel ifadenin toplumun farklı kesimlerince dile getirilmesinin önü açılmış ve skolastik düşüncenin terk edilmesi kolaylaşmıştır. 20. Yüzyılın ortalarındaki dönüşüm ile örtüşen bu aydınlanmanın yeni merkez üssü ise müzeler ve *New York Okulu* gibi kamusal alanlardır. Belirtilmesi gereken ilk şey *Soğuk Savaş yıllarında kapitalist ekonominin simgesi olan Birleşik Devletler*’de sanat müzeleri ve sanat akademileri nezdinde özgürlüğü çağrıştıran yapıtlara karşı gösterilen pozitif ayrımcılıktır. Bu hem nesne hem de içerik yönünden incelenebilecek bir konu olmakla birlikte temel politikanın *Berlin Du-*

5 *Şahiner*’in ifadesi ile *J. Koons*; “herhangi bir gündelik nesnenin kavramsal arka planını reddetmekte, işlerindeki görünüşlerin niyetini doğrudan ele verdiğini, bunların ardında herhangi başka bir anlamsal katman olmadığını vurgulamaktadır” (s.105-106).

vari'nin diğer tarafına karşı cezbedici bir seyir ortamı sunmak olduğu aşikârdır.

Yapılan çağrışıma sermaye desteği de eklenince savaş sonrasında süper gücü Birleşik Devletler'in sanat konusundaki merkezîyetçi pozisyonu gün geçtikçe kuvvet kazanmıştır. Hal böyleyken müzeler sıra dışılık teşkil eden alternatif üretimleri sergilemekten kaçınmamış hatta teşhir alanları dahi ilgili eserler ile uyumlu bir dönüşüm geçirmiştir. Artık sergi söz konusu olduğu vakit *Louvre* gibi tarih ile sanatın harmanlandığı ortamlar tercih edilmemektedir. Çünkü *Be-yaz Kutu* hiç olmadığı kadar rağbet görmektedir.

1.2. Bilim ve Teknolojinin İzinde

Şahiner'in aktardığı üzere *Postmodernizm* kuramcılarında *Jameson*'ın *Er-nest Mandel*'in sınıflandırması ile paralellik kurarak ileri sürdüğü belli başlı dönemseller geçişler mevcuttur (*Şahiner*, 2008). Buna göre (*Şahiner*); “19. Yüzyıl ortasında bulunan “Buhar Makinesi” ile “Realizm”; 19. Yüzyıl sonuna doğru “Elektrik Enerjisi” ile “Modernizm” ve 1940'lardan bu yana “Elektronik ve Nükleer Enerji” ile *Postmodernizm* belirlemiştir” (s.44).

Üstteki önerme üzerinden ilerlendiği vakit bilim, teknoloji ve sanat arasındaki denklemin sahip olduğu ivmeyi gözlemlemek kolaydır. Bunlardan konumuzu birincil ölçekte ilgilendireni *Jameson*'ın “Elektronik ve Nükleer Enerji” ile grupladığı *Postmodernizm*'dir. Bunun öncesinde belirtmek gerekir ki bilimsel ve teknolojik atımlar 20. Yüzyılın ortalarına doğru sistematik bir gelişim göstermiştir. Zira her iki dünya savaşını geride bırakan Batı toplumları edindikleri tecrübeleri göz ardı etmemiş ve kazanımları gerek kamu faydası gerekse özel sektör çıkışlı ticari yatırımlar için kullanmaya başlamıştır. Örneğin orduya asker kazandırmak için geliştirilen illüstrasyon ve tipografi güdümlü grafiksel çaba reklamcılığın hizmetine girmiştir. Böylece seri üretim nesnelere takdimi için ilgili görsel birikimden faydalanılmıştır (Thompson, 2004). Benzer şekilde elektronik ve nükleer konulardaki keşifler de enerji ve iletişim gibi alanlarda bir karşılık bulmuştur. Öyle ki artan enerji ihtiyacının fosil yakıtlar ile giderilmesini aza indirgeyen çabalar hız kazanmış, alternatif enerji kaynaklarına yönelen bir Ar-Ge eğilimi belirlemiştir. Yine kitle iletişim araçları nezdinde de bir dönüşüm başlamıştır. Bu dönüşüm ile işlevsellik, ergonomi ve tasarım yönlü girişimlere geniş bütçeler ayrılmıştır. Medya sahası ise bilgi toplumuna doğru ilerlerken önemli adımlara tanıklık eden bu dönemde kendi ekseninde bir kuvvet kazanmıştır. Belirgin örnek televizyonlar olurken program içerikleri çeşitlenmiş, dolaylı propaganda

örtülü bir yapıya bürünmüş, sinema ve türevi yayınlar yavaş yavaş kültürel emperyalizmin hizmetine girmiştir.

20. Yüzyılın ikinci yarısı artık insanoğlunun Ay'a yolculuk ettiği, bilgisayar teknolojisinin ve açık ağ tabanlı iletişimin yaygınlaştığı bir periyottur. Hatta bu periyot simülasyon teorilerinin öne sürüldüğü, dijital oyun kültürünün ortaya çıktığı ve belki de en önemlisi bilgisayar ve internet ile sanal evrene açılan kapının keşfedilmeye başladığı bir periyottur. Artık *Postmodernizmin ötesine geçmek için gereken alt yapı hazırdır. Ve bu alt yapı sanat estetiği odaklı entelektüel düşüncenin ilerleyişi ve yeni malzemelere yönelme içgüdüsünün gelişimi adına bir hazırbulunuşluğa sahiptir.*

1.3. Postmodern Kadraj: Video Sanatı

Dijital dünyanın ve sanal evrenin kapıları aralanırken sanatçıların fırsatları fark etmesi uzun sürmemiştir. *Postmodernizm referanslı Video Sanatı süreç içinde ilk kez karşıt bir söylem olarak 1960'larda belirlemiştir. Performans/hareket içerikli kayıtlardan dijital dünyanın sunduğu teknik materyallerin malzeme olarak kullanımına kadar farklı kökenleri bulunan bu eylemsel yaklaşım kısa sürede sanat ve teknolojinin buluştuğu bir akım olma becerisine erişmiştir* (Andrews, 2014). *Video Sanatını* bu denli popüler kılan etkenlerden biri pek tabii olarak o vakitlerde seyircisini arttıran sinema ve edini mi ekonomikleşen dijital ekipmanlardır. Bunlar sıradan bireylerin şöhretler ile aynı teknik imkanlara sahip olabileceğini ve kendileri için etkileyici görseller üretebileceklerini vaat eden bir motto eşliğinde sunulmuştur. *A. Warhol'un da dikkatini çeken bu durum sanatçıların video üzerine peşi sıra deneysel çalışmalar yapmaları ile o vakitler için sıra dışı gibi gözüken bir boyuta evrilmiştir. (Tıpkı resim, heykel, seramik veya diğer hangi alandan gelirse gelsin bugünün sanatçılarının NFT'ye yönelik bir çalışma yapma ihtiyacı hissetmesi gibi).*

Uygulamaya bakarsak *Video Sanat* esaslı yapıtlar sanat mecralarında yer almaya başlarken bu cihazların sunduğu imkânları derinlemesine etüt ederek özgün sonuçlar almayı başaran sanatçılar pos-produksiyon gibi alanlara meyil etmiştir. Misal en bilindik *Video Sanatçılarından* biri *Nam Jun Paik*'tir. Kendisi yapıtlarını donanım ve yazılım olarak iki katmandan oluşacak biçimde takdim etmektedir. Bu bağlamda öznesi/merkezi kimi zaman *Yerleştirme* esaslı bütüncül bir kompozisyon iken kimi zaman da görsel efektler ve işitsel öğeler ile desteklenen bir imge zinciridir. Türevi yapıtların literatürdeki yansımalarına bakarsak bu

ve benzeri eserlerin gruplandırıldığı araştırmalar mevcuttur. Buna göre video sanatı özgün imajlar oluşturmak için kullanılan bir araç olabilirken canlı performans iletişisi olarak da tercih edilebilmektedir. Benzer gruplamalar *Şahiner*'in belirttiği gibi altı (6) başlık altında incelenebilmektedir (*Şahiner*, 2008).⁶ Ancak bu noktada dikkat çekilmesi gereken esas husus videonun bilgisayar tabanlı yeni teknolojiler ile etkileşime girerek kendini güncelleme kabiliyetidir. Bu kabiliyet zamanla görüntü kalitesinden sıra dışı animasyonların kullanımına kadar geniş bir yelpazeye erişmiştir. Dolayısıyla video sanatçıları ileri sürülen her yenilik karşısında bir öğrenme ve deneyimleme ihtiyacı hissetmiştir. Bu ihtiyaç video sanatçılarının ifade enstrümanlarının *süreklilikle* güncel kalmasını sağlarken ilgili eserlere dair arşivin çeşitlilik arz etmesini sağlamıştır.⁷

2. BLOCKCHAIN VE NFT SANATI

21. Yüzyılın ilk çeyreğindeyiz. Bu zaman diliminde bilgiyi yönetme adına atılan her adım teknolojik ürünleri birincil düzeyde etkilemektedir. Yine Y ve Z kuşağının beklentilerini karşılamak için her geçen gün yeni bir araç ve yöntem belirlemektedir. Artık fiziksel ödeme geri planda kalmıştır. Kullanıcılar (pandeminin⁸ de etkisi ile) kartlara ve temassız işlemlere yönelmiştir. Bunu sosyal medya içerikli diğer yenilikler de takip edince modern toplumlar nezdinde geniş ölçekli bir dijital açılım gerçekleşmiştir. Hal böyleyken kripto paraların kullanışlı hale gelmesine yönelik adımlar hız kazanmıştır. Geldiğimiz noktada türevi adımlar reel alt yapı ile desteklenmektedir. Metnin bu kısmında da finans dünyasının yeni gözdeleleri olan *Blockchain* ve *NFT* ele alınmıştır.

2.1. Blockchain Teknolojisi

Blockchain, sanal ticaret ve akıllı sözleşmelerin sağlıklı biçimde yürütülebilmesi için internet altyapılı dijital platformların içine entegre edilebilen kriptografi esaslı bir teknolojidir. Bu teknoloji “anonimlik, denetlenebilirlik, kalıcılık

6 İlgili başlıklara *Şahiner*'in *Kaynakça*'da yer verilen kitabı üzerinden erişilebilir.

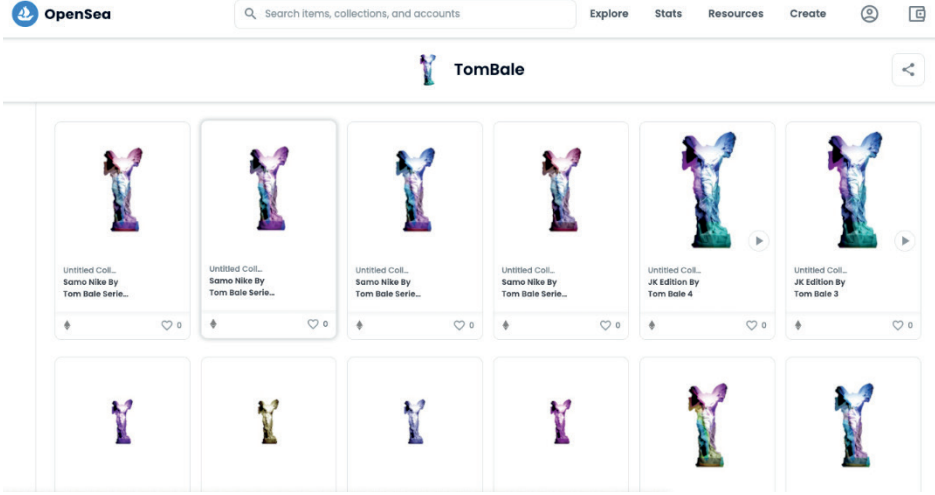
7 Geldiğimiz noktada yeni kuşak video sanatçıları pek tabii olarak kendi imkânları ile tekil üretimler gerçekleştirebilmektedir. Fakat kolektif yaklaşımlar da söz konusudur. Bunlar oyuncular-dan görüntü yönetmenlerine kadar farklı görev dağılımlarına sahip yapımlardır. Türevi yapımların hamileri müzeler olduğu gibi sponsor desteği ile hazırlanan büyük bütçeli yapımlardan söz etmek de mümkündür.

8 Bkz. *Covid 19* Pandemisi.

ve merkezîyetçilik” olmak üzere dört temel ilke üzerine inşa edilmiştir (Bsteh, 2021). Söz konusu ilkeler yaygın ağ desteği ile pratiklik ve hızlilik açısından bir takım avantajlara sahiptir. Sağladıkları en önemli kazanım ise transferi güç varlıkların iletim sürecini güvenli, anlık ve takip edilebilir bir erişim imkânı ile sunmak olmuştur.

Blockchain esaslı ara yüzler yalnızca resmi ve kayıtlı üyeler tarafından erişilebilen ağlar üzerindedir. Verilerin anlık olarak depolanması, paylaşılması ve şeffaf bilgilere ulaşılması bu ağlar üzerinden sağlanmaktadır. Üyeler ara yüzlerin sunduğu imkânlar dâhilinde sürecin başından sonuna kadar tüm hareketlere yön verebilmektedir. Yine ağ üzerinde yapılan işlemlere harici bir müdahale söz konusu değildir. (*Blockchain* teknolojisi işlemlerin güvenilirliği adına bir takım akıllı sözleşmeler içermektedir) (Bsteh, 2021).

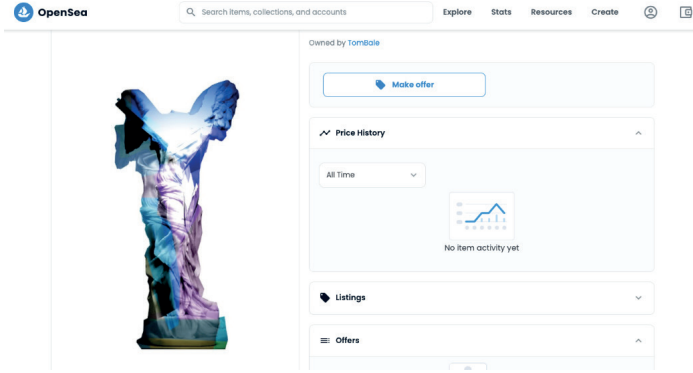
Sürecin sanat ile ilgili kısmına bakarsak kriptografiye dayalı sanat girişimleri, somut sanat piyasasının süregelen ve kemikleşmiş normlarından sıyrılma esaslı bir içgüdü barındırmaktadır. Bu açıdan ilgili eserler *Blockchain* ağına kayıtlı olan birim miktardaki dijital yapıt kümelerine işaret etmektedir. Tarihsel akışa değinirsek sanat eserlerinin mülkiyetini, dağıtımını ve kontrolünü korumak için ilk olarak 2014 yılında *Kevin McCoy* ve *Anil Dash* tarafından bir *Blockchain* altyapısı geliştirilmiştir (Fowler & Pirker, 2021). Mevzubahis altyapısının amacı, sanatçılara çalışmalarını üzerinde tam kontrol imkânı veren, ticarileştirme süreçlerini hızlandıran ve eserlerinin izinsiz kopyalanmasını engelleyen bir zemin sağlamaktır. Türevi platformların en belirgin koleksiyonlarını *NFT*’ler oluşturmaktadır. İngilizce “*Non Fungible Tokens*” ifadesinin kısaltımı olan *NFT*’nin Türkçe karşılığı “*Takas Edilemez Jetonlardır*” (Saygın, Fındıklı, 2021). *NFT*’ler aynı zamanda bir orijinallik sertifikası misyonu üstlenmektedir. Bu bağlamda herhangi bir kullanıcıya ait herhangi bir *NFT*’yi kopyalamak veya çoğaltmak mümkün değildir. İlk üretilen *NFT*’ler dijital bir para birimi olan *Etherium* üzerinden servis edilecek biçimde ileri sürülmüştür. Başlangıçta *Ethereum* standardına dayalı olarak; dijital sanat yapıtları, oyunlar, ticaret kartları veya sanal araziler için bir takım *NFT*’ler oluşturulmuştur (Fowler, Pirker, 2021). Yine pazarlama girişimleri için sosyal medya hesapları açılmış ve yazışma grupları kurulmuştur. Bunlar ilgili ağlara hizmet eder niteliktedir. *OpenSea* ağı türevi ağlardan kapsamlı ve çok sayıda üyesi bulunanlardan biridir (Bkz. Şekil 1).



Şekil 1. Takip eden kısımlarda ele alınacak *OpenSea* ağının ve makaleye özgün görseller sağlamak adına oluşturulan kolektif NFT profilinin (*TomBale*) ekran görünümü. *Kaynak. Boyraz & Gül Arşivi, 2022.*

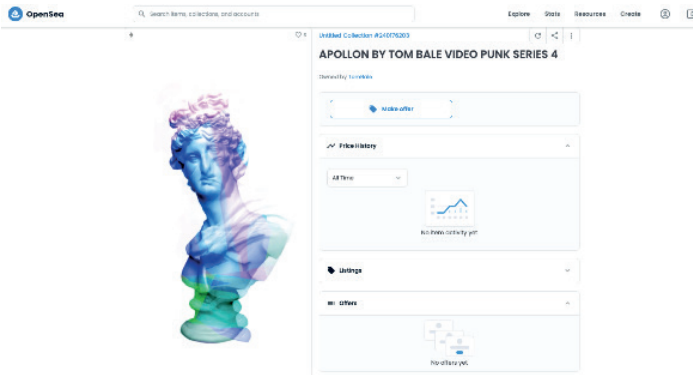
2.2. *OpenSea* Ağı Örnekleme İle *NFT* Sanatı

OpenSea ağı günümüzün en kapsamlı ağlarından biridir. Diğer dijital ağlar arasında *Nifty Gateway* veya *SuperRare* gibi çevrimiçi erişime açık olan başka platformlar yer almaktadır. Bütüncül bir bakış açısı ile bu platformlar kâr amacı güden sanat galerilerinin temel misyonunu dijital mecralarda yerine getirme politikasını benimsemiş vaziyettedir. Mevzubahis politikanın en belirgin avantajı satın alınan eserin daha yüksek bir kâr payı ile yeniden satılabilmesidir. Diğer bir deyişle üyeler ağ sistemine özgün yapıt yüklemeleri veya satın alma yoluyla sanatsal içerikli *NFT*'ler edinebilmektedir. Takiben koleksiyonlarını hedefledikleri yeni kâr marjları doğrultusunda tekil veya kolektif biçimde elden çıkarabilmektedir (Bkz. Şekil 2).



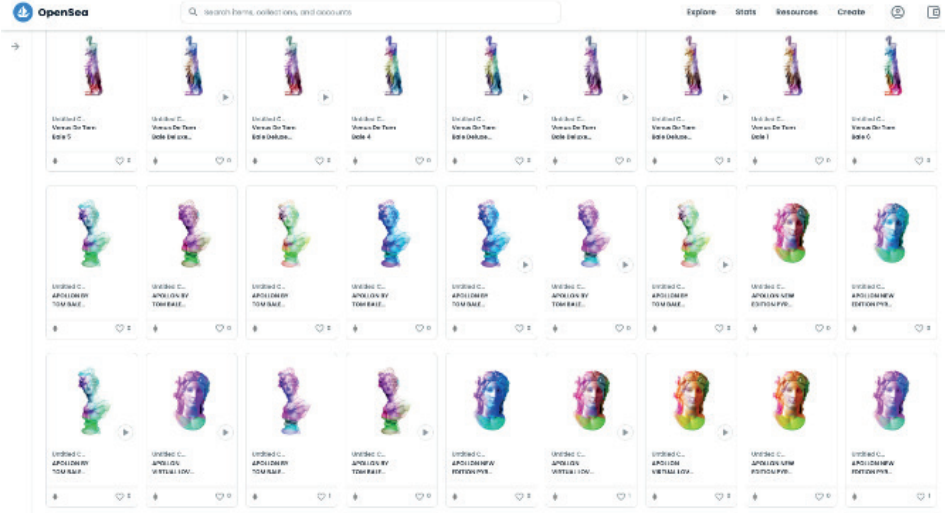
Şekil 2. *OpenSea* ağında *NFT* yapıtlarının el değişimi ve ödenen ücretler takip edilebilmektedir. **Kaynak.** *Boyraz & Gül Arşivi, 2022.*

Konuya dair basın incelendiğinde pazara erken giren ve ilgili sanatçı topluluklarına, özellikle de dijital sanata aşına olan koleksiyonerlerin hatırı sayılır bir getiri elde ettiği haberlerine rastlanabilmektedir. Ancak belirtmek gerekir ki sanat nesnesinin değerinin belirlenmesinde ve doğru fiyatın saptanmasında garantisiz bulunmayan ve durağan olmayan bir süreç söz konusudur. Zira *NFT*'lerin alınması ve satılması öncelikle dijital para birimlerine, örneğin *Etherium*'a bağlıdır. *Etherium*'un yeniliği göz önünde bulundurulduğunda, kur oynaklığının değişken olduğu ve kullanımının yeni başlayanlara karmaşık geldiği bilinen bir durumdur. Bu hem koleksiyonlara yeni yapıt eklenmesinde hem de eserlerin fiyatları konusunda bir kontrol dışılığına yol açmaktadır (Popescu, 2021).



Şekil 3. Ağa yüklenen yapıtlar durağan *JPEG* dosyaları olduğu gibi *MP4* gibi kısa süreli videolar da olabilmektedir. **Kaynak.** *Boyraz & Gül Arşivi, 2022.*

NFT'lerin nakliye problemi ve depolama sorununun olmaması nedeniyle koleksiyonerler ve sanatçılar başka artılara da sahiptir (Bkz. Şekil 4). Yine herhangi bir kargolama ücretinin olmaması ve gönderim sürecinde eserlerin zarar görme olasılığının bulunmaması sanatçı ve koleksiyonerleri dijital platformlara yönelme konusunda heveslendirmektedir. (Bununla birlikte sanat eserlerini depolayan sunucuların zarar görmesi ve katılımcıların dijital cüzdanlarındaki özel hesap anahtarlarını kaybetmeleri de sıklıkla karşılaşılan bir problemler olarak karşımıza çıkmaktadır (Fazli, Owfi, Taesiri, 2021).



Şekil 4. Depolama sorunu olmaması sayesinde sanatçılar çok sayıda dijital yapıtı aynı ara yüzde takdim edebilmektedir.

Kaynak. Boyraz & Gül Arşivi, 2022.

Bir başka husus olarak *Blockchain* ve *NFT* esaslı sanat mecraları sanat yönetimi gibi sahalar için yeni olanaklar sunabilmektedir. Misal kar amacı güden galerilerde görev alan yöneticiler *Blockchain*'e duyulan ilgi ve pazarın genişlemeye başlaması gibi nedenler ile iş sahalarının bir kısmını bu alana kaydırabilmektedir. Reel iş akışında küratör temasına uygun sanatçılar seçmeye başladığında bir hazırlık sürecine girmektedir. Bu açıdan ilk adımda belirlediği sanatçılardan eserlerin nakliyesini isteyebilmekte veya bu adımı kurumun imkânları ile organize edebilmektedir. Yine nakliye süreci bitirildikten sonra eserlerin amaca uygun yerleşiminden ve mekân içindeki güvenliğinden bizzat sorumludur. Bu hem masraflı hem de risk teşkil eden bir süreçtir. Zira yapılan sözleşme gereği

eserlerin zarar görme durumunda maddi bir sorun ile karşılaşılabilir. Dolayısıyla *NFT*'ler sanatçılar kadar küratörler açısından da pratiklikler teşkil etmektedir. Bu kapsamda küratörler belirledikleri temalara uyumlu eserlerin dijital platformlara yüklenmesini sağlayabilir ve bunların koleksiyonerler ile buluşmasından sorumlu olabilir. Böylelikle fiziksel problemleri geride bırakan ve bütünüyle hedef odaklı olan bir çalışma ortamı elde edebilir.

NFT'ler öncesinde dijital yapıtlar nezdinde eser sahipliğini kanıtlayabilecek genel geçer bir yol bulunmamaktaydı. *NFT*'ler bunu değiştirerek hem dijital eserlere bir orijinallik kazandırmış oldu hem de eser sahipliği konusuna bir netlik getirdi. Bugün sanatçı olsun veya olmasın herhangi bir kişi *NFT* üretebilmektedir (Bkz. Şekil 5). Yine kriptografi esaslı platformlarda servis ettiği *NFT*'leri için kendi fiyatlarını belirleyebilmektedir.



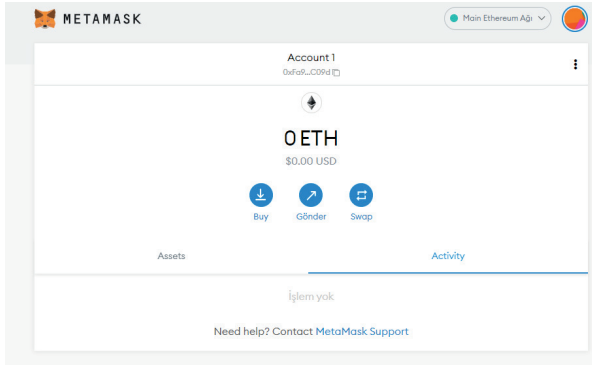
Şekil 5. *NFT*'lerin üretimi hususu bugün için belirli bir çizgiye sahip değildir. Sanatçılar bu ortamda yorum kopyalarını veya bütünüyle özgün yapıtlarını tescilleyip sergileyebilmektedir. Görsele yazarlar tarafından *TomBale* mahlası ile *OpenSea* üzerinden servis edilen Antikite temalı bir *NFT* yer almaktadır.

Kaynak. Boyraz & Gül Arşivi, 2022.

Fakat bir başka hususu daha belirtmek gerekir. *NFT*'ler farklı amaçlara veya farklı hedef kitlelere uyacak biçimde kullanılabilir. Örneğin 2017 yılında yine *Blockchain* teknolojisi ile *NFT*'ler bazı dijital oyunların içine yerleştirilmiş ve bu durum oldukça ilgi çekmiştir. Oyunlardan en popülerleri, katılımcıların sanal para birimlerini takas etmelerini ve üretmelerini sağlayan bir *NFT* projesi olan *Cryptokitties*'dir (Tonya, 2019). Söz konusu oyun için birbirinden farklı 10000 adet piksel karakter üretilmiş ve bunlar sanal evrende yayınlamıştır. Yayınlanan piksel karakterlerin satışlarından dikkate değer bir gelir elde edilmiştir. Elde edilen gelir ve karakterlerin popülerleşmesi *NFT*'yi merkeze alan oyunları ilgi odağı haline getirmiştir. Bu tarihten itibaren *NFT* ticareti için oyun esaslı birçok platform kurulmuş ve çoğu kullanıcı bu mecraları da gözlem altına almıştır.

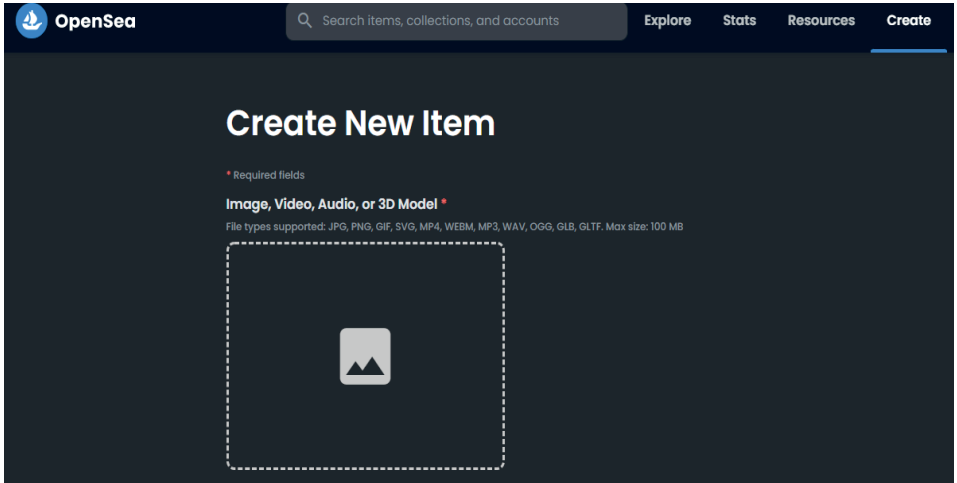
Üsttekiler bir yana *NFT*'lerin görünürlükte zirve yapması 2021 yılını bulmuştur. Bu tarihlerde öngörülemeyen fiyatlar ile el değiştiren *NFT*'ler kendilerini bir piyasa olarak kabul ettirmeye başlamıştır. Öyle ki, 2021 yılında yapılan bir dijital sanat müzayedesinde *Beeple* adlı kullanıcının hayatının 5000 gününden oluşan *Everydays—The First 5,000 Days* adlı *NFT* esaslı dijital üretim 69,3 milyon dolara satılmıştır (Kugler, 2021). *Beeple*'dan sonra satılan en pahalı *NFT* dijital eserlere bakılırsa *CryptoPunks* firması ön plana çıkmaktadır. Firma yaptığı geniş çalışmalar ile son dönemlerde dijital piyasanın hâkimi konumundadır. Misal firma tarafından üretilen ve pandemi ile ilişkilendirilip *Covid Alien* ismi verilen *NFT* 11,8 milyon dolara satılmıştır (Villa, 2022).

Bölüm bu bilgilerin ardından *NFT*'nin *Blockchain* esaslı bir ara yüze nasıl yüklenmesi gerektiğini anlatan paragraflar ile tamamlanabilir. Örneklemimiz olan *OpenSea*'ye *NFT* yüklemek için ilk adımda bir dijital cüzdan hesabı açmak gerekmektedir. Açılan cüzdan pek tabii olarak *NFT* yüklenecek platform ile bir uyumluluk arz etmelidir. Bu minvalde *OpenSea* dijital platformu ile eşleşen *Metamask* gibi servis sağlayıcılar tercih edilebilir (Bkz. Şekil 6).



Şekil 6. Metamask Dijital Cüzdan. *Kaynak. Boyraz & Gül Arşivi, 2022.*

Metamask cüzdan hesabı açıldıktan sonra atılacak ilk adım bir borsa hesabına entegre olmaktır. Böylelikle *OpenSea* üzerinde *NFT* oluşturma basamakları izlenerek sisteme tek bir dijital eser veya bir koleksiyon yüklenebilecektir (Bkz. Şekil 7). Oluşturulan koleksiyondan herhangi bir ücret alınmamaktadır. Koleksiyon diğer ağ kullanıcıları tarafından görüntülenebilmektedir. Ancak ticari uygulamalar başlamış sayılmamaktadır. *NFT*'yi arz etmek için yine benzer adımlar takip edilmelidir.

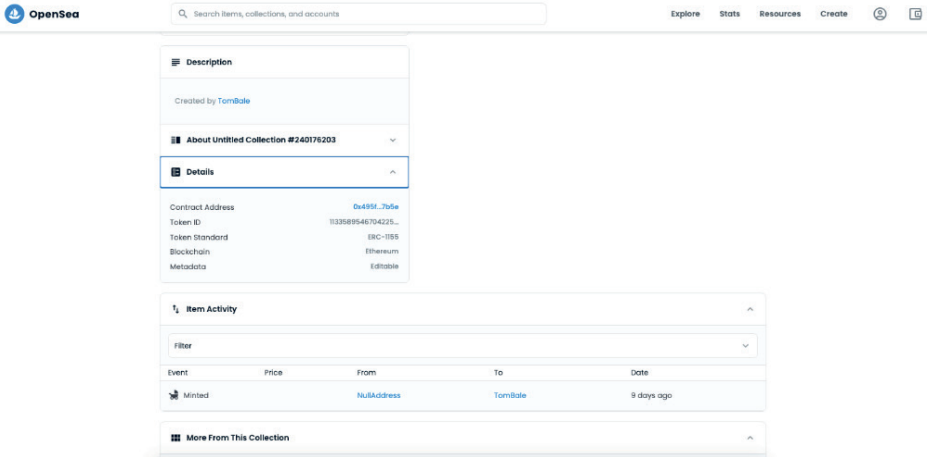


Şekil 7. *OpenSea* üzerinde *NFT* yükleme ekranı.

Kaynak. Boyraz & Gül Arşivi, 2022.

SONUÇ

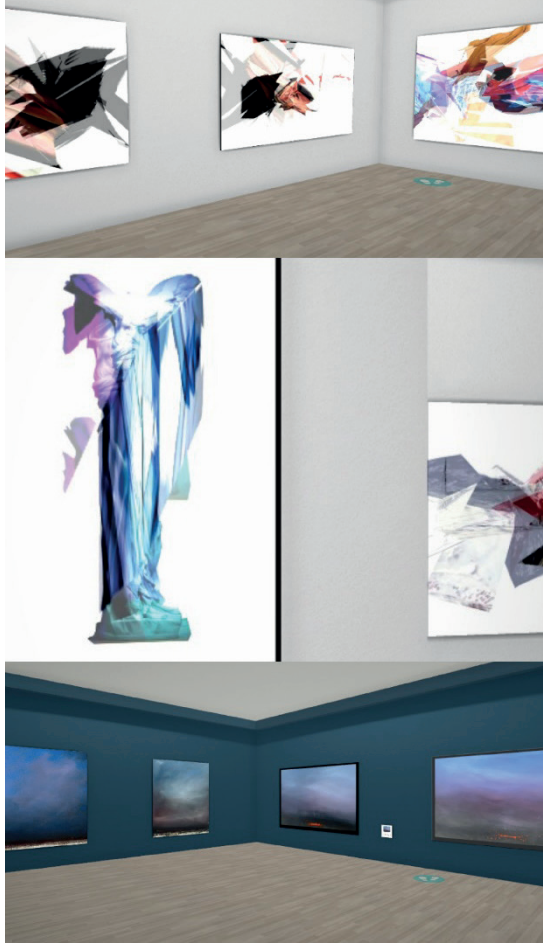
NFT’lerin dayanak aldığı dijital altyapıyı ve sanal mecralardaki yönetim biçimlerini açıkladıktan sonra bir inceleme yapmak daha kolaydır. Belirtilmesi gereken ilk şey 2020 ve sonrasında popülerlik kazanmaya başlayan *NFT* esaslı yapıtların *Blockchain* teknolojisine olan güvenden bir destek bulduğudur. Kripto paralar ile gündemimize giren bu teknoloji öncesinde ister efekt programları ile üretilen kısa metraj videolar olsun isterse kolaj maiyeti taşıyan *JPEG* dosyalar olsun dijital yapıtların karşılaştığı en önemli sorun korsan kopyalardır. Daha önce bu riski asgariye indirmek için mevcut verilerin harici ortamda veya kapalı ağlar dâhilinde saklanması gibi seçenekler üzerinde durulmuştur. Ancak kriptografiyi esas alan *Blockchain* ile hem verilerin kopyalanmasının önüne geçilmiş hem de seri üretim verilerde topyekûn değişiklik yapabilmenin önü açılmıştır. Diğer bir deyişle dijital ortamdaki her ürün için doğrulanabilir bir sertifika oluşturma fırsatı belirlemiştir. Bu orijinallik gibi önemli bir kaygının giderilmesine katkı sağlarken dijital pazar için de bir güven çemberi çizmiştir. Öyle ki bugün *MP4*, *GIF* veya *JPEG* fark etmeksizin türevi dijital eserler üreten pek çok sanatçı eserlerini *OpenSea* gibi servis sağlayıcılara yalnızca “tescil edebilmek” için yüklemeye başlamıştır (Bkz. Şekil 8).



Şekil 8. Görselede sol kısımda *OpenSea*’ye yüklenen bir *NFT*’ye atanan *Token ID* yer almaktadır. Bu yapıtların tescili adına kullanılan numaradır.

Kaynak. Boyraz & Gül Arşivi, 2022.

Tabi bu durumun bir de sergileme ayağı olduğunu belirtmek gerekir. Zira *Kare Kod (QR Code)* esaslı yönlendirmeler sanat mecralarına iyiden iyiye yer edinmiş vaziyettedir. Hatta pek çok esere veya sanal sergiye erişime bu kodlar aracılığı ile yönlendirme yapılabilmektedir. Sanal evrene yani sanal sergilerde ağırlık veren sanatçılar dijital galerilerde sergiledikleri yapıtları alıcıları ile buluşturmak için (kataloglarda da yer verdikleri) *Kare Kod*'lar ile kendi *NFT* profillerine veya bu profiller içindeki ilgili eserlere bir kapı aralamaktadır (Bkz. *Şekil 9*). *Kare Kod*'lardan bahsetmişken bu tip uygulamaların günden güne popülerleştiği eğitim mecralarını da ele almak gerekir. Günümüzde sanat ve tasarım fakülteleri ile güzel sanatlar fakülteleri yavaş yavaş *NFT* yapıtları incelemeye başlamıştır. Nitekim *Ankara Üniversitesi* ve *Yıldız Teknik Üniversitesi* gibi yükseköğretim kurumları *NFT* içerikli dersleri seçmeli ders havuzlarına eklemiştir. Ancak sanat kurumlarının *NFT*lere yönelik aktüel pozisyonları derslerin ötesinde bir pozisyondadır. Zira *NFT*'ler çok evvelden disiplin fark etmeksizin akademisyenlerin/akademisyen sanatçıların dikkatini çekmiştir. Bu doğrultuda günümüzde pek çok akademisyen gerek yapıtlarını tescillemek gerekse bunları sanal ortam üzerinde takdim edebilmek için birer dijital cüzdan edinmiştir. Gösterdikleri ilgi *NFT*lere yönelik girişimler adına öğrencilerini cesaretlendirirken kriptografiyi esas dijital sanat olgusunun sanat eğitimi sistemine entegrasyonu belki de sanat tarihi nezdindeki en yumuşak teknolojik geçiş süreci olmuştur.



Şekil 9. Dijital yapıtları sergilemek için de tercih edilen sanal sergiler günden güne popülerleşmektedir. Bunlara erişimler http uzantılı bağlantıların paylaşımı veya kare kodlar ile yapılabilmektedir. Görselde *Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi* bünyesinde düzenlenmiş olan “Nöral Soyut” adlı sanal sergiden kesitler yer almaktadır. “Nöral Soyut”. *Burak Boyraz*. Küratörler; *Destina Hande Çil & Mehmet İlhan Gül*, Şubat 2022.

Kaynak. Boyraz & Gül Arşivi, 2022.

Güncel duruma dair tespitlere yer verdikten sonra söylenebilecek ilk şey *NFT* lere yönelik medya ilgisinin sürdüğü, bu ilginin dijital sermayeyi çekmeye devam ettiği ve oluşan işlem hacminin sanatçıları/kolektifleri cezbediğidir. Bu cezbediş yukarıda da belirttiğimiz gibi sanat eğitime tesir etmiş durumdadır.

Ancak belirtmekte fayda vardır ki dijital cüzdan sahipleri ve NFT üretimlerinin artış hızı doğru orantılı değildir. Bu popülerlik kazanan veya maddi getirileri ile dikkat çeken üretilere yönelik taklitlere yol açarken bir pazar karmaşasına sebep olmaktadır. Seri üretim veya farklı renk kombinasyonlarını esas alan kopyalama pek tabii olarak 20. Yüzyıl Batı sanatı içinde yer alan bir yaklaşımdır (Bkz. Şekil 10).



Şekil 10. Farklı renk kombinasyonlarını esas alan kopyalama yaklaşımı bugün *NFT*'ler ölçeğinde sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Görselde bu yöntem ile çoğaltılan *NFT* uygulamaları yer almaktadır.

Kaynak. Boyraz & Gül Arşivi, 2022.

Ancak getirisi yüksek olan *Bored Ape Yacht Club NFT*'lerine benzer binlerce üretimin ortaya çıkması sürecin orijinallik ayağında maddi kaygılar nedeni ile bir duraksama yaşandığının göstergesidir. Bu göstergeden hareketle *NFT* ve sanat sahasındaki girişimler içinde bir müddet daha birbirine benzer nitelikteki ürünler ile karşılaşmak olası gözükmektedir. Uzun vadedeki çözüm ise *NFT* incelemelerine yönelen ve “özgünlüğe teşvik eden” sanat eğitimi kurumlarıdır. Sonlandırarsak *Beyaz Kutu*'dan *Siyah Ekran*'a geçişin arifesindeki genç sanatçılara yol gösterebilecek yegâne kurumlar sanat ve tasarım fakülteleri ile güzel sanatlar fakülteleridir. Bu nedenle türevi dersler orijinallığe teşvik edecek şekilde müfredatlandırılmalı ve uygulamalar nezdinde bir farkındalık kazandırmak adına örnek esaslı kronolojik incelemeler yapılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Andrews, C. M. 2014. *A History of Video Art*. Bloomsbury Publishing. s: 1-377.
- Bsteh, S. 2021. *From Painting to Pixel: Understanding NFT artworks*. Master Cultural Economics & Entrepreneurship. Erasmus University Rotterdam. s: 1-7.
- Duchen M. B. 2013. *Art and the Second World War*. Princeton University Press. s: 1-288.
- Fazli M. A. Owfi, A. Taesiri, M. R. 2021. *Under The Skin Of Foundation Nft Auctions*. s: 1-14.
- Fowler A. Pirker, J. 2021. *Tokenfication - The Potential Of Non-fungible Tokens (NFT) For Game Development*. s: 152-157.
- Koren, M, Tenreyro S. 2007. *Volatility and Development*. The Quarterly Journal of Economics. 1 (122). s: 243-287.
- Kugler, L. 2021. *Non-fungible Tokens and The Future Of Art*. Communications of the ACM. 9 (64). s: 19-20.
- Mathews, J. H. 1976. *Art and Politics in Cold War America*. The American Historical Review 81 (4) s: 762-787.
- Popescu, A. D. 2021. *Non-Fungible Tokens (NFT) - Innovation beyond the craze*. 5 Th International Conference On Innovation In Business, Economics & Marketing Research. s: 26-30.
- Şahiner, R. 2008. *Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya Da Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Sağlan, S. 2014. *Sanatta Devrimci Bir Akım: Fluxus ve Joseph Beuys*. İtaatsiz. www.itaatsiz.org adresinden erişildi. (Erişim tarihi: 25.11.2021).
- Smith, O. 1998. *Developing A Fluxable Forum: Early, K. Friedman, The Fluxus Reader*, S4.
- Thompson, W. 2004. *Postmodernism and History*. Bloomsbury Publishing. s: 1-158.
- Tonya, M. E. 2019. *Cryptokitties, Cryptography, and Copyright*. AIPLA Quarterly Journal. 2 (47). s: 220-263.
- Villa, A. 2022. *\$30 M. 'CryptoPunk' NFT Set Heads to Sale at Sotheby's*. Artnews. www.artnews.com. Erişim Tarihi: 13.02.2022.

4. Bölüm

**TÜRKİYE’NİN LÜKS TURİZM POTANSİYELİ
OLARAK KUYUMCULUK VE
MÜCEVHERAT SEKTÖRÜ****İrem Karataş***Altınbaş Üniversitesi, Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Öğrencisi**E-mail: iremkaratas05@gmail.com**Orcid ID: 0000-0002-5962-0306***Yrd. Doç. Dr. Özlem Altun***Doğu Akdeniz Üniversitesi, Turizm Fakültesi**E-mail: ozlem.altun@emu.edu.tr**Orcid: 0000-0002-0830-002X***GİRİŞ**

Tarih boyunca takılar; toplumların, estetik, ekonomik, sosyo- kültürel, siyasal ve dinsel yaşamlarının bir parçası olması sebebiyle, etnografik bakımdan son derece önemli birer maddi kültür unsuru olmuşlardır. Sayılan olgu ve kavramlar içerisinde, takıların “dinsel ve inançsal” yönü, tarihsel bakımdan öncül bir fonksiyona ve öneme sahip olup, takı ve mücevher sanatının, hatta tüm sanatların ortaya çıkmasına vesile olan birincil bir olgudur (Kılıç, 2019: 46-47))

Kuyumculuk ve mücevherat sektörü, antik çağlardan bu zamana kadar tarih boyunca var olan araştırmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda tasarlandığı dönemin anlayışını yansıtarak günümüze kadar gelişmeler göstermiştir. Altına ve kıymetli madenlere verilen önem her dönemde farklılık göstermiştir. Ancak günümüzde değerli metaller, özellikle altın çok önemli bir konum-

dadır. Aslında altın ve diğer değerli metaller fiyat olarak da oldukça yüksektir. Kuyumculuk ve mücevherat sektöründen Türklerin nasıl etkilendiği açıklanacak olursa, Türkler göçebe bir hayat sürerken buldukları her topumdan birtakım örf ve adetler edinmişlerdir (Öztürk ve Sözen, 2017: 3-7). Özellikle altın Türkler için değerli bir maden olma özelliği taşımaktadır (Akyol, 2017: 95-97). Kimi zaman yatırım aracı, kimi zaman düğün gibi toplu organizasyonlarda hediye aracı olarak kullanılmıştır. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de zenginlik göstergesi olan mücevher ve değerli madenler artık bir turizm türü olan lüks turizme dahil edilmiştir. Bu nedenle ülkeler turist çekmek için ülkelerinde fuarlar, lansmanlar, defileler, müzayedeler ve benzeri sergiler düzenlemektedir (Timur ve Mert, 2021: 225).

Türkiye, coğrafi konumu ve ülkenin zenginliği nedeniyle alternatif turizm türleri sayesinde yılın dört mevsimi turist çekmektedir. Bu doğrultuda lüks turizm açısından da kur farkı ve coğrafi konumu nedeniyle kuyumculuk ve kuyumculuk alanında turistlere de hitap etmektedir. Bu nedenle Türkiye'nin lüks turizmi kapsamında kuyumculuk ve mücevherat alanındaki gelişmeleri, hitap ettiği segmenti ve fırsatlarını belirlemek gerekmektedir.

LÜKS TURİZMİ

Lüks olgusunun tarihsel geçmişi dün, bugün ve yarın şeklinde gözlemlendiğinde, her dönemde ortaya çıkmış olan yeniliklere, gelişmelere, insanların refah düzeyine ve benzeri sosyal ve toplumsal gelişmelere göre değişiklik göstermektedir (Köse ve Yeygel Çakır, 2016: 29-30). Günümüzde lüks kavramı, insanların seyahatlerini ve bu seyahatlerini organize etme biçimlerini, seyahatleri esnasında aldıkları ürünleri veya almak istedikleri hizmetin niteliğini belirleyen bir kavram olma özelliği taşımaktadır. Bunlara ek olarak, insanların refah düzeyinin artması, değişen gelişmeler ile birlikte sosyal ve toplumsal ihtiyaçlarının değişmesi gibi durumlara bağlı olarak, bireylerin benlik duygularındaki değişiklik ve kendilerini gerçekleştirme şekillerindeki değişiklikler ile de bağlantılı olarak incelenmektedir (Şentürk, 2008: 223-226).

Geçmişten günümüze değerini kaybetmeden, hatta değer katarak gelişen takılar, geçmişte olduğu gibi günümüzde de güç ve zenginlik göstergesi olarak kullanılmaktadır. Bu alanda yapılan kazılar takı örneklerinin ilk olarak An-

tik Dönemde ve antik Yakın Doğu Asya coğrafyasında süs eşyası olarak kullanıldığını ortaya çıkarmıştır (Çetin, 2014: 17-19).

Altın ve mücevherat eski çağlardan günümüze süs eşyası olarak kullanılırken ticarete kullanımı ile değer kazanmakta ve günümüze kadar gelmektedir. Özellikle Osmanlı döneminde kuyumculuk ve bu alanında önemli ilerlemeler kaydedilmiştir (Ekinci, 2019: 2). Bugün hala Türkiye için çok önemli bir merkez noktası olarak kabul edilmektedir. Osmanlı Dönemi'ne göre günümüzde Kapalıçarşı'da daha az kuyumcu olduğu bilinmektedir. Ancak günümüz kuyumcularının donanım açısından oldukça ilerlemiş ve önemli bir noktada olduğu görülmektedir (Alpay, 2019:109). Kuyumculuk sektöründeki gelişmeler, insanların arz ve talebine ve mücevher tasarımcılarının hayal gücüne göre değişiklikler göstererek günümüze kadar gelmiştir. Bazı dönemlerde büyük pırlantalara olan talep artarken, bazı dönemlerde daha küçük ve zarif modeller talep edilmektedir (Arıyürek ve İyioğlu, 2020: 1581).

Türkiye için kuyumculuk ve mücevherat sektörünün önemi, ticarete olduğu kadar gelenek ve göreneklerinde de yer almaktadır. Özetle Türkler buldukları her toplumda kıymetli madenler ve mücevherlerle uğraşmışlar, kendi örf ve adetlerine altını da eklemişlerdir. Ayrıca Türkiye'nin mevcut konumu ve jeolojik kazılar sonucunda bulunan eserler dikkate alındığında, Türkiye altın ve değerli metallere yabancı bir coğrafya olmadığı görülmektedir (Toka ve Selim, 2020: 6).

KUYUMCULUK VE MÜCEVHERAT SEKTÖRÜNÜN

TARİHSEL GELİŞİMİ

Tarihsel takıların, tipolojik olarak 'üreme', 'yaşamsallık' ve 'temsiliyet' olmak üzere üç ana fonksiyon üzerine yapılandıklarına şahit oluruz. Bu kavramların toplamını içeren takı geleneği dâhilinde bir tanım yaptığımızda; "Tarihsel takıları, üremeye, hayatta kalmaya ve yaşamını sağlıklı, mutlu ve esenlik içerisinde sürdürmeye esas olmak üzere, yönlendirici pratikler içeren, tılsımlı üç boyutlu ikonik objelerdir", şeklinde bir ifadesellik ortaya çıkar. Nitekim bu sanata kaynaklık eden inançsal fonksiyonun günümüz çağdaş dünyasında da etkinliğini önemle koruduğu ve takımın tüm zamanlar için geçerli olan fonksiyonu olarak dikkat çekeceği açıktır. Çünkü insanoğlu fitratı gereğince fiziksel gücünü aşan durumlarda, iç dengelerini kontrol altında tutmak ve yaşama karşı olumlu

motivasyon sağlamak adına ihtiyaca binaen metafizik güçlerden medet

ummaya dün ve bugün olduğu gibi yarın da devam edeceği açıktır. Bu yönü ile inançsal takılar Değişim İçerisinde Değişmezlik ilkesine tabi olarak etkinliğini sürdürmeye devam etmektedirler (Kılıç, 2019:55).

Takının tarihsel süreci elde edilen kaynaklar çerçevesinde değerlendirildiğinde, tanrıya ulaşabilmek, iletişime geçebilmek, tılsım, korunma, büyü ve doğa olaylarıyla ilgili nedenlerden dolayı vücutlarında taşımakta oldukları objeler ile takı kültürü oluşmaya başlamıştır. Takının gelişimi üzerinde günümüze kadar varlığını sürdürmüş medeniyetlerin ve bu medeniyetlerin sahip olduğu kültürlerin etkisi göz ardı edilemeyen bir gerçektir. Her medeniyet bulunduğu dönemin değer yargılarına ve kültürünü göre, takıya değişik kullanım alanı ve değişik formlar katmıştır. Ancak bütünü incelendiğinde, takının temeli estetik kaygıyı barındırmaktadır (Şaman ve Duru, 2015: 96-100).



Fotoğraf 1. Urartu-Av sahneli orta genişlikte kemer, Bronz, M.Ö. 7.yy.

<https://www.rhm.org.tr/event/gundelik-yasamin-arkeolojisi/#&gid=1&pid=12>

İnsanoğlunun Karanlık Çağ'ı olarak tanımlanan dönemlerinde dahi takıyı kullanmış oldukları bilinmektedir. Hayvan kemiklerinde yapılmış olan takılar, hayvan derilerinden ve birtakım işlemeğe uygun olan bitkilerde yapılan takı ve aksesuarlar, insanoğlunun sosyal yaşamında yer almış olan önemli parçalar olmuştur. Kullanım amacı değerlendirildiğinde takı olarak adlandırmak pek mümkün olmasa da günümüzde kullanılan takıların temelini oluşturmuştur. İlerleyen dönemlerde takı yapımında kullanılan malzemelerde değişiklikler görülmektedir. Farklı materyallerin keşfi ve bu materyallerin işlenmesi ile entegre bir şekilde değişimler ve farklılıklar görülmektedir. Tunç çağında meydana gelen keşifler günümüzde kullanılan metal takıların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Takıların

kullanım alanları genişledikçe, yeni malzemeler keşfedilerek kullanımlarının da yaygınlaşmasıyla birlikte, bir sanat dalı olarak değerlendirilmeye başlamıştır (Mandacı, 2016: 3195-3198). Resim 1’de verilmiş olan kemer Urartulara ait bir kemerdir. Kemerin üzerindeki yer alan motifler av sahnelerini içermektedir.



Fotoğraf 2. Erken Bizans Dönemi, Haçlı Kolye, Altın-Akik-Cam, M.S. 5-6.yy.
<https://www.rhm.org.tr/event/gundelik-yasamin-arkeolojisi/#&gid=1&pid=5>

Özetle kuyumculuk ve mücevher sektörü, ilkçağlardan bu zamana kadar tarih boyunca var olduğu yapılan araştırmalar sonucu ortaya çıkmıştır. Buna bağlı olarak günümüze kadar gelirken gelişmeler göstermiş, tasarlandığı dönemin anlayışını yansıtmıştır. Her dönemde altına ve değerli madenlere verilen önem farklılık göstermiştir. Ancak günümüzde, başta altın olmakla birlikte değerli madenler oldukça önemli bir konumdadır. Fotoğraf 2’de verilen görseldeki kolye, Erken Bizans dönemine ait, cam akik taşlarla sıralanmış ve altın haçlı kolye. Hatta altın ve diğer değerli madenlere biçilen fiyat miktarı oldukça yüksektir. Değerli madenlere ve değerli taşlara yönelik yapılan seyahatler, alım satım gibi konular lüks turizm başlığı altında kategorize edilmektedir. Böylelikle ülkeler, kendi sınırlarında çeşitli organizasyonlar ve araştırmalarla birlikte, bu alanda ilgisi olan kişileri turist olarak çekebilmek adına düzenlemeler gerçekleştirmektedir (Timur ve Mert, 2021: 228).



Fotoğraf 3. Küpe, Altın, Urartu Dönemi, MÖ 8.-7. yy.

<https://www.rhm.org.tr/event/rezan-has-muzesi-urartu-takilari-koleksiyonu/#&gid=1&pid=10>



Fotoğraf 4. Tek Hayvan Figürlü ve Çift Hayvan Başlı İğne Grubu, Bronz, Urartu Dönemi, MÖ 8.-7. yy.

<https://www.rhm.org.tr/event/rezan-has-muzesi-urartu-takilari-koleksiyonu/#&gid=1&pid=3>

Mücevher kelimesinin anlamı, değerli madenler ile değerli taşların bir araya getirilerek oluşturulan, süs eşyalarının tümü olarak ifade edilebilmektedir. Geçmişten günümüze değer kaybetmeden, hatta değerine değer katarak gelişim gösteren mücevherler, geçmişte olduğu gibi günümüzde de güç, ve zenginlik göstergesi olarak kullanılmaktadır. Bu alana yapılan kazı çalışmaları sonucunda, mücevher örneklerinin ilk olarak İlkçağ döneminde ve eski Ön Asya'nın bulunduğu coğrafyada süs aracı olarak kullanıldığı sonucuna varılmaktadır (Çetin, 2014: 55-65). Anadolu'da kurulmuş olup günümüze kadar adını duyurmuş, olan uygarlıklardan kalan birçok süs eşyasının da örnekleri bulunmaktadır. Fotoğraf 5'te ve Fotoğraf 6'da örnekler verilmiştir. İlkçağlardan günümüze kadar altın ve mücevher süs eşyası olarak kullanılırken günümüze gelindikçe ticarete kullanılmasıyla değerini hiç kaybetmemiştir (Çakır, 2018: 49-54).



Fotoğraf 5. Damga mühür, MÖ 17.-16. yüzyıl, Hitit.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/327799?sortBy=Relevance&ft=Hittite&offset=0&rpp=40&pos=40>



Fotoğraf 6. Sard bok böceği ile gümüş döner yüzük, 7.-erken 5. yy, Kıbrıs.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/243604?sortBy=Relevance&ft=Hittite&offset=40&rpp=40&pos=71>

Kuyumculuk sektörünün geçmişten günümüze gelmesi çok köklü bir meslek grubu olduğunu da gözler önüne sermektedir. Osmanlı Devletinden kalma tahrir defterlerinde geçen bilgiler incelendiğinde kuyumculuk alanında çalışan insanların Ermeni oldukları bilinmektedir. Ayrıca Ermeni nüfusunun sadece kuyumculuk ile değil buldukları bölgelere göre değişiklik gösteren, oldukça değerli el sanatlarında faaliyet gösterdikleri bilinmektedir (Aktaş,

2020: 298-303). Bu durum Osmanlı döneminden kalma mücevherlerin Ermeni kültürüne ait izlerinde bulunduğunu ifade etmektedir. Anadolu'da ün kazanmış, hasır bilezikleri başta olmak üzere birçok önde gelen ve klasik modeller arasında yer alıp değer kaybetmeyen, hatta zaman geçtikçe fabrika çıkışlı olmayıp, el işçiliği içeren ürünlerin çoğunda Ermeni ustalarının ve Ermeni kültürünün izleri bulunmaktadır. Dolayısıyla sadece Anadolu için değil, her bölge için bu durum geçerlidir (Başak, 2017: 5-9). Bununla birlikte, belirli bir dönemi kapsayan zaman aralığında, kuyumculuk ve mücevherat sektöründe mesleğin eğitimi usta çırak ilişkisiyle ilerleme göstermiştir (Şener, 2017: 89-93).

Osmanlı döneminde kuyumculuk ve mücevherat alanında oldukça ilerleme kaydedilmiştir. Osmanlı döneminde kuyumculuk ve mücevherat sektöründe kapalı çarşı dünya merkeziken, Osmanlı Devleti'nin yıkılmasıyla birlikte ve gelişen dünya standartları, yeni akımların çıkması ve benzeri durumlara bağlı kalarak değer kaybetmeye başlamıştır (Eceral, Köroğlu ve Uğurlar, 2009: 125-130). Günümüzde Türkiye hala oldukça önemli bir düzeyde merkez noktası sayılmaktadır. Osmanlı döneminden kalma yazılar neticesinde, Osmanlının bir dönem başkenti olan İstanbul'da 3000 kadar kuyum işleriyle ilgilenen dükkânların olduğu bilinmektedir. Ehl-i hıref denilen kişiler tarafından Osmanlı sarayına mücevherler istendiği bilinmektedir. Bu mücevherlerde kullanılan değerli taşlar ise çeşitli bölgelerden temin edilmiş olduğu belgeler ile kanıtlanmış olup günümüze kadar aktarılmıştır (Ekinci, 2019: 23-27). Fotoğraf 7' de verilmiş olan görselde, zümrütlü nefes askı ve Fotoğraf 8'deki görselde verilmiş olan zümrüt, yakut, lâl ve incili sorguç görülmektedir. Osmanlı dönemine nazaran günümüzde Kapalıçarşı'da mücevher ustalarının daha az olduğu bilinmektedir. Ancak günümüzdeki mücevher ustaların bilgi ve uzmanlıkları açısından oldukça önem taşıdığı da gözlenmektedir (Alpay, 2019: 110-113).



Fotoğraf 7. Zümrütlü necef askı, Topkapı Sarayı Müzesi 2/469, 18. yüzyıl.
<http://www.antikalar.com/osmanlida-mucevher-gelenegi>



Fotoğraf 8. Zümrüt, yakut, lal ve incili sorguç, Topkapı Sarayı Müzesi 2/204, 18. yüzyıl.
<http://www.antikalar.com/osmanlida-mucevher-gelenegi>

Takı sektöründeki gelişmeler insanların arz ve talebine göre, takı tasarımcıların hayal gücüne göre değişiklikler göstererek günümüze kadar gelmiştir. Kimi dönem de iri büyük elmaslara talep artarken kimi dönem daha küçük ve zarif modeller talep görmektedir (Arıyürek ve İyioğlu, 2020: 1583-1585). Bununla birlikte madenlerin işçilik farkları da göz önünde bulundurulmaktadır (Çakır,

2018). Ancak günümüze gelindikçe reklam araçlarının da artmasıyla birlikte insanların talep ettikleri modelleri, reklamı güçlü olan firmalar almaktadır (Tekin, 2018: 534). Ayrıca zamanla oluşan marka sadakati, üreticiye olan unsuru da bu tür dengelerin sağlanmasında oldukça önem taşımaktadır. İlk olarak hedef kitlenin belirlenmesi gerekmektedir. Daha donra gerçekleştirilen tasarımlar, kullanılan reklam araçları bu doğrultuda değişiklik göstermektedir (Çatalbaş, ve Duru, 2019: 294-298). Bunlara ek olarak hangi madeni hangi bölgeye satılacağı konusunda doğru karar verilmelidir. Buna verilebilecek en büyük örnek, İslam dininde altının erkekler için haram sayılması ve gümüş, süs eşyaları kullanmaları gerektiğidir. Buna ek olarak elmasa yüklenmiş olan dini inançlarda bulunmaktadır (Hatipoğlu, 2017: 2-6).

Sanayi devriminin başlamasıyla birlikte el işçiliği ile yapılan işlemlerin birçoğu makinalar ile yapılmaya başlamıştır (Özbozkurt ve Kırmızısaç, 2019: 290-293). Her meslek grubunda olduğu gibi bu kuyumculuk ve mücevher sektörüne de yansımış, ve makinalara dayalı üretimler yapılmaya başlamıştır (Yeşilmen, 2018: 43-47). Bununla birlikte Sanayi Devrimi'nden önce insanlar tasarımlarını kendileri el yordamı ile çizip oluştururken, günümüzde dijital ortamda geliştirilmiş olan programlarda çizilerek, daha sonrasında dökümden alınmaktadır (Selçuk, 2018: 1782-185). Eskiye nazaran daha zahmetsiz ve dökülen parçaya bağlı olarak değişim göstermesiyle birlikte el işçiliği olmadan üretim yapılmaktadır (İnce, 2019: 1309-1313).

Günümüzde değerli madenlere olana bakış, açısında da değişiklikler olmaya başlamıştır. İnsan nüfusunun artmasıyla birlikte değerli madenlere olan talebinde artışı göz önünde bulundurulmasıyla günümüzdeki maddi değerleri artmaktadır. Bu duruma en güzel örnek Paladyum verilebilmektedir (Kocabıyık ve Tuncel, 2020: 368-372). Ayrıca bu durum değerli madenlerin fiyatlarını doğrudan etkilemektedir. Bahsedilen etkilere örnekler vermek gerekirse, dünya enflasyonu, Amerika Birleşik Devletleri enflasyon oranı (Avcı, 2019: 34-37), enflasyonlardan ayrı değerlendirilen faiz oranları, madenlerin fiyatları (Sel ve Arslan, 2019: 18-22), önemli borsa endeksleri, doğalgaz ve ham petrol fiyatları gibi unsurlara bağlı olarak değişiklikler göstermektedir (Syzdykova, 2018: 10).

Kuyumculuk ve mücevherat sektörünün Türkiye için önemi ticaretten farklı olarak örf ve adetlerinde de yeri bulunmaktadır. Özet ile, Türkler değerli madenler ve mücevher ile buldukları her toplumda haşır neşir olmuş, ve özellikle altını kendi örf ve adetlerine eklemişlerdir. Ayrıca Türkiye'nin şu an ki konumu dikkate alındığında ve yapılan jeolojik kazılar sonucu ulaşılan eserlerde dikkate

alandığında, Türkiye altın ve değerli madenlerin yer aldığı bir coğrafyadır (Toka ve Selim, 2020: 8).

Genel olarak Türkler, altını güç ve servet olarak kullansa da altına kültür ve sanat dallarında yer verilmiş ve gelenek ve göreneklerimiz ile birlikte günümüzde önemli bir yere taşınmıştır. Altının Türkiye'deki gelişimi başka bir perspektiften incelenecek olursa eğer, 1923-1980'li yılları arasında altın tasarruf aracı şeklinde yaygın olarak kullanımı görülmüştür. Bu dönemlerde altına olan talebin başlıca nedenleri, bankaların müşterilere sağladığı negatif faiz oranı, nakit döviz bulundurmanın yasaklanması ve menkul değerler piyasalarının henüz olmayışı altına olan talebi arttırmıştır. Buna ek olarak bu dönemde serbest bir şekilde altın ticaretinin olmayışından dolayı resmî dışı altın talebinin karşılandığı konusu gündem olmuştur (Cicioğlu ve Erarslan, 2018: 289-294).

Türkiye ekonomisinin iyileştirilmesi adına yapılan yeni uygulamalar arasında serbest piyasa politikalarının uygulanmaya geçmesiyle birlikte 1980 kararı ile altın sektöründe uygulamaya geçirilen yeni gelişmelerde oldukça önem taşımaktadır. Bu kararın beraberinde kuyumculuk alanındaki en önemli uygulama İstanbul Altın Borsası'nın açılması olmuştur. İstanbul Altın Borsası'nı kısaca özetlemek gerekirse; Türkiye'deki altın fiyatlarının evrensel olarak paralellik kazanmasını sağlamakla birlikte altını kayıt altına alarak daha şeffaf ve standart bir hal almasını sağlamıştır (Arıkan, Bay ve Kılınç, 2018: 45-48). Bunu takiben 1983 ile 1984'lü yıllarda altın üzerine gerçekleştirilen ülke içi ticaretin ve ithalatın belirlenmiş kurallar çerçevesinde yapılması şartı ile serbest bırakılmıştır. Ancak ihracatı belirli izinlere tabi tutulmuştur. Bir diğer önemli gelişme 1995 yılında İstanbul Altın Borsası'nın faaliyete geçirilmesiyle birlikte ilk olarak piyasa, altın piyasası olmuştur. Bunun beraberinde 1999 yılından itibaren gümüş ve platininde işlem görmeye başlamasıyla piyasanın ismi "Kıymetli Madenler Piyasası" şeklinde değiştirilmiştir (Çelik, 2015: 35-39). Kuyumculuk ve mücevher alanında Türkiye büyük gelişmelere adım atmıştır ve adım atmaya da devam etmektedir.

Ticaret Bakanlığı Mücevherat Sektör Raporu'na göre; Türkiye, 2018 yılında altın mücevherat ihracatı alanında dokuzuncu sırada bulunmaktadır. Bununla birlikte ülkenin 2019 yılı, altın ve Mücevherat ihracatı 5 milyar ABD doları, ithalatı ise 806,2 milyon ABD Doları olarak gerçekleşmiş olduğu belirtilmiştir. Türkiye'nin Altın ve Mücevherat ihracatı yapmış olduğu başlıca ülkeler arasında ise, Irak, BAE, Almanya, Amerika Birleşik Devletleri, Hong Kong ve Libya

gelmektedir (Mücevherat Sektör Raporu, 2020). Türkiye kaliteli işçiliği ve fiyatları ile birçok ülkeden çok daha avantajlı durumda olduğu Kuyumculuk ve Mücevherat sektörünü Turizm sektörü ile harmanlayıp, belirli bir miktarın üzerinde sipariş veren yerli yabancı müşterilerine hem üretim yerlerinin tanıtılması için geziler düzenleyerek, ayrıca, konaklama imkânı sağlayarak Mücevherat Turizminin oluşmasına ve ilerlemesine olanaklar sağlayabilecektir.

SONUÇ

Türkiye'deki kuyumculuk ve mücevherat sektörünün kalbi İstanbul, Kapalıçarşı'da atmaktadır. Bu doğrultuda, Türkiye'deki kuyumculuk ve mücevher sektöründe gerçekleşen tüm gelişmeler aslında İstanbul dikkate alınarak gerçekleştirilmiş olan araştırmalar sonucunda çıkmaktadır. Gerçekleştirilmiş olan alanyazında da belirtildiği gibi Türkiye, Osmanlı döneminden sonra kuyumculuk ve mücevherat alanında ilerleme yerine gerilemeye geçmiştir. Bunun etkileri arasında Avrupa'da gerçekleşen sanayi devriminin de büyük etkisi bulunmaktadır. Günümüzde kuyumculuk ve mücevherat alanında Türkiye'nin oldukça önemli bir konumda olmasının başlıca nedenlerinde biri döviz farkı olduğu belirlenmiştir. Ayrıca coğrafi konumu da bir o kadar önem taşımaktadır. Kısaca elde edilen sonuçları özetlemek gerekirse, ekonomik faktörlerde yapılacak iyileştirici gelişmeler, işçilik kalitesi çok iyi olan bu sektörün tanıtılması, mesleğe verilen değerin arttırılması, alanda daha fazla insan gücü yetiştirilmesi ve yetiştirilen ustaların daha bilgili ve donanıma sahip olmalarının sağlanması ile mümkün olacaktır. Ayrıca, bazı yasal düzenlemelerin yapılması gerekmektedir. Sektörün tanıtımının güçlü bir şekilde yapılması daha fazla talep olmasını sağlayacak ve insanların hem ziyaret hem ticaret mantığı ile tercihlerinin ülkeden yana olmasına büyük katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda, yurtiçi ve yurtdışı müşterilerine sağlanacak cazip olanaklar, tanıtım ve pazarlama alanında gerçekleştirilecek olan fuarlar, üretim yerlerine düzenlenecek geziler, defileler düzenlenebilir gerekli altyapı oluşturularak tur şirketleri ile anlaşmalar yapılabilir. Yapılacak tüm olumlu girişimler ve çalışmalar sonrasında coğrafi konumu ve kaliteli işçilik gibi güçlü avantajlara sahip olan Türkiye gelecekte kuyumculuk ve mücevherat sektöründe dünya destinasyonu olabilecek niteliktedir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, S. (2020). Tahrir defterlerine göre Ermenilerin Anadolu'da icra ettiği meslekler (XVI. Yüzyıl). *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 4(33), 297-314.
- Akyol, E. (2017). Kültürün korunması ve aktarımı bağlamında Beypazarı'nda telkâri sanatı ile ustaları üzerine bir derleme ve değerlendirme. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 18(40), 90-109.
- Alpay, Y. (2019). Kavramla mekânın iç içeriği: Mücevherin Kapalıçarşı evrimi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 109-114.
- Arıkan, Z., Bay, H. ve Kılınç, F. (2018). Altın mücevherat sektörünün vergilendirilmesi, sorunları ve çözüm önerileri. *Uluslararası Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 4(3), 43-54.
- Arıyürek, M. ve İyioğlu, M. (2020). Elmas ve elmasın mücevher takı imalatında kullanımı. *Ulakbilge*, 55(2020 Aralık), 1576-1588.
- Avcı, A. (2019). Enflasyon ve döviz kurlarının altın fiyatlarına etkileri: Türkiye ve dünyada altın ve kuyumculuk sektörü. *ASSAM Uluslararası Hakemli Dergi*, 6(14), 31-41.
- Başak, O. (2017). Anadolu kuyumculuğunda özel bir tarz olan Diyarbakır hasır bileziği. *Yüzyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2), 1-11.
- Cicioğlu, Ş. ve Erarslan, B. (2018). Arz ve talep kaynakları açısından Türkiye'de altın. *I. InTraders Uluslararası Ticaret Kongresi Kongre Kitabı*. içinde 1, s. 287-306. İstanbul: Hiperyayın.
- Çakır, M. (2018). Altın ve gümüşün kendi cinsi ile mübadelesinde kalite ve işçilik farkı meselesi. *İslam Hukuku Araştırmaları Dergisi*, (32), 47-69.
- Çatalbaş, İ. ve Duru, N. (2019). Mücevherin tasarımı, üretimi ve pazarlanması. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 14(56), 291-312.
- Çelik, D. (2015). *Türkiye altın fiyatlarına menü maliyet teorisi yaklaşımı*. Gazi Üniversitesi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetin, R. (2014). *Kuyumculuk ve mücevher tasarımı sektörünün tarihi merkezden de-santralize edilmesinin yaratıcılık açısından değerlendirilmesi: Kapalıçarşı ve çevresi*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlaması. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen bilimleri Enstitüsü.

- Eceral, T. Ö., Köroğlu, B. A. ve Uğurlar, A. (2009). Kuyumculuk kümeleri: İstanbul Kapalıçarşı ile dünya örneklerinin karşılaştırmalı değerlendirmesi. *Ekonomik Yaklaşım*, 20(70), 121-143.
- Ekinci, C. (2019). *Osmanlı sarayında ve Osmanlı ümerası arasında altın ve mücevher kullanımı*. Pamukkale Üniversitesi, Yeniçağ Bilim Dalı. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hatipoğlu, M. (2017). Elmas mücevher taşının halk kültüründe inançsal hikâyeleri. *V. Uluslararası Halk Kültürü ve Sanat Etkinlikleri Sempozyumu* (s. 1-15). Ankara: Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi- Kahramankazan Belediyesi.
- İnce, F. (2019). Kuyumculuk sektöründe takı teknolojisi ve tasarımı algısı üzerine bir araştırma. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(62), 1307-1581.
- Kılıç, S. (2020). Tüm Boyutları ile Takı ve Mücevher Sanatına Giriş, Gece Kitaplığı Yayınları, Ankara.
- Kocabıyık, T. ve Tuncel, M. B. (2020). Kıymetli metaller arası nedensellik ilişkisi üzerine ekonometrik bir çalışma. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(2), 365-379.
- Köse, G. ve Yeygel Çakır, (2016). S.Sembolik tüketimin lüks markalara olan izdüşümü: Louis Vuitton markasının dergi reklamlarına yönelik bir analiz. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 51, 27-48.
- Mandacı, E. (2016). Asur ticaret kolonileri çağı ve Hititler devrinde Anadolu'da kuyumculuk. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5(8), 3193-3213.
- Özbozkurt, O. B. ve Kırmızısaç, E. (2019). Stres oluşturan etmenlerin iş performansı üzerindeki etkisi: Mersin ilinde kuyumculuk sektörü yöneticileri üzerine. *Journal of Yasar University*, 14(55), 288-298.
- Öztürk, A. ve Sözen, H. C. (2017). Müşterilerin sosyo ekonomik statüsü ve kurumsallaşma: Kuyumculuk sektöründe yapılan nitel bir araştırma. *İşletme Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 1-22.
- Sel, B. Ç. ve Arslan, M. C. (2019). Kuyumculuk Muhasebesi. *Uluslararası İşletme, Ekonomi ve Yönetim Perspektifleri Dergisi*, 3(2), 16-26.
- Selçuk, S. (2018). Mücevherat sektöründe kullanılan kimyasalların insan sağlığı üzerindeki etkileri. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 3(4), 179-191.
- Syzdykova, A. (2018). Dünya altın fiyatlarını etkileyen faktörlerin analizi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(11), 1-13.

- Şaman, N. ve Duru, M. N. (2015). Yirminci yüzyıldan günümüze takı. *ABMYO Dergisi*, 40, 95-112.
- Şener, N. (2017). Bauhaus-geleneksel kuyumculuk eğitimi ve günümüz kuyumculuk ve takı tasarımı eğitiminde temel sanat/tasarım eğitimi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(59), 88-99.
- Şentürk, Ü. (2008). Modern kontrol: Tüketim. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 32(2) 221-239.
- Tekin, R. (2018). XVI. ve XVII. Yüzyılda İstanbul kadınının ziynet eşyası. *Türkiye Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (63), 533-555.
- Timur, M. C. ve Mert, N. (2021). Turizm gelirleri ve reel döviz kuru arasındaki asimetrik ilişkinin analizi. *Fiscaoeconomia*, 5(1), 219-237.
- Toka, M. R. ve Selim, H. H. (2020). Türkiye'deki yarı değerli taşların satış stratejilerinin geliştirilmesi. *Teknoloji ve Uygulamalı Bilimler Dergisi*, 2(2), 1-9.
- Yeşilmen, N. (2018). *Takının tarihsel gelişim süreci ve 21. yüzyılda takı anlayışı: Seramik- metal kili ile çağdaş takı yorumlamaları*. Anadolu Üniversitesi, Seramik Anasana Dalı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

İNTERNET KAYNAKLARI

- Türkiye Cumhuriyeti Ticaret Bakanlığı (2020). Mücevherat Sektör Raporu.
 - <https://www.rhm.org.tr/event/gundelik-yasamin-arkeolojisi/#&gid=1&pid=12>
 - <https://www.rhm.org.tr/event/gundelik-yasamin-arkeolojisi/#&gid=1&pid=5>
 - <https://www.rhm.org.tr/event/rezan-has-muzesi-urartu-takilari-koleksiyonu/#&gid=1&pid=10>
 - <https://www.rhm.org.tr/event/rezan-has-muzesi-urartu-takilari-koleksiyonu/#&gid=1&pid=3>
 - <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/327799?sortBy=Relevance&ft=Hittite&offset=0&rpp=40&pos=40>
 - <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/243604?sortBy=Relevance&ft=Hittite&offset=40&rpp=40&pos=71>
- <http://www.antikalar.com/osmanlida-mucevher-gelenegi>

5. Bölüm

**GEÇ OSMANLI DÖNEMİ İZMİR’İNDE İKİ İTALYAN
RESSAM: RAFFAELE SPANO (1817-?) ve
GIOVANNI COSTANZO (1877-?)**

Dr. Öğretim Üyesi Cenk BERKANT

*Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,*

E-mail: cenkberkant@mu.edu.tr

Orcid: <https://orcid.org/000-0002-5443-5099>

GİRİŞ

İzmir’deki İtalyanların varlığını analiz edebilmek için 1861’de ilan edilen İtalya Birliği (*Unità d’Italia*) öncesi ve sonrası şeklinde ikiye ayırmak doğru olacaktır. İtalya Birliği öncesinde İtalya Yarımadası’nda bulunan çeşitli kent devletleri ve henüz ulus-devlet sürecine girilmediğinden kesin sayılara ulaşmak mümkün değildir. İzmir ve çevresindeki ilk İtalyan varlığı, Bizans İmparatoru VIII. Mihail Paleologos ile Cenevizliler arasında imzalanan 13 Mart 1261 tarihli Nif Antlaşması’na kadar indiği düşünülmektedir. Bu antlaşmayla birlikte Doğu ve Batı ilişkilerinde yeni bir dönem başlamış, Bizans ve Ceneviz, Venedik’e karşı askeri bir birlik oluşturmuş ve Cenevizlilere bazı ekonomik ayrıcalıklar sağlanmıştır¹. Her şeye rağmen, İzmir’de bir Ceneviz kolonisi kurulması için 1304 yılında Bizans İmparatorluğu ve Cenevizliler arasında imzalanacak yeni bir antlaşmayı beklemek gerekecektir. Bu antlaşmayla Cenevizlilere İzmir’de kendilerine ait bir mahalle kurma ve ihtiyaçları olan binaları inşa etme hakkı verilmiştir². İzmir’deki Ceneviz varlığının başlarında Pagos Tepesi üzerindeki kentin yukarı kalesi olan Kadifekale Bizanslıların kontrolündeyken, kentin aşağı kalesi olan ve Sen Piyer Kalesi olarak da bilinen Liman Kalesi ise Cenevizlilerin elindeydi. Ayrıca, Cenevizli I. Benedetto Zaccaria tarafından 1304 yılında kurulan Sakız Senyörlüğü’ne (1304-1329) bağlı Ceneviz kökenli Reggio,

1 Detaylar için Bkz. Balard 2010.

2 Belgrano 1877, 106.

Castelli, Giustiniani ve Giudici Aileleri önce Sakız Adası'na yerleşmiş, ardından İzmir'e geçmişlerdir. İzmir'de bir Ceneviz Konsolosluğu'nun olmaması sebebiyle İzmir'deki Cenevizli Aileler Fransız himayesi altındaydılar. Fransa elde ettiği kapitülasyonlar sebebiyle Osmanlı İmparatorluğu'nda temsilciliği bulunmayan Avrupalıların himayesini üstlenmiştir. Bu yüzden 18. yüzyıl sonuna kadar İzmir'de yerleşik Cenevizlilerin sayısını tam olarak bilmek mümkün değildir. 18. yüzyıl sonuna tarihlenen bir Fransız konsolosluk raporuna göre Ceneviz kökenli otuz aile reisi İzmir Fransız Konsolosluğu'na bağlıydı. Bu kişiler özellikle ticaretle bağlantılı işler yapmaktaydı³.

İzmir'de ticari faaliyetlerde bulunan yerleşik Venediklilerin ilk izlerine ise 17. yüzyıldan itibaren rastlanır. Yünlü dokumalar ve kristal ithal edip ham pamuk ve az miktarda ipek ve deri ihraç ediyorlardı. 1207'den 1715'e kadar Venedik hâkimiyetinde bulunan Tinos adasındaki beş ya da altı Venedikli aile adanın Osmanlı İmparatorluğu'na geçmesiyle birlikte İzmir'e yerleşmişlerdir⁴.

17. yüzyılın son çeyreğinden itibaren Livorno kökenli İtalyan Yahudiler de İzmir'e göç etmiş ve Fransız himayesinden faydalanmışlardır. Nitekim 1733 tarihli bir Fransız konsolosluk raporuna göre büyük bir kısmı Livorno kökenli, himaye altındaki Yahudilerden bahsetmektedir. Söz konusu bu Livornolu Yahudiler ticaret sektöründe satış elemanı olarak çalışıyor veya ticarete aracılık yapıyorlardı. Ayrıca, İzmir'deki Yahudi cemaati ile çok yakın ilişki içindeydiler ve Yahudi mahallesinde oturmayı seçmişlerdi. 1871 yılındaki İtalya dışındaki İtalyanların nüfus sayımında İzmir'de İtalyan vatandaşı 377 Yahudi kayıtlı gözüküyordu. 1893 tarihli bir İtalyan konsolosluk raporunda İzmir'de Livorno kökenli Yahudi İtalyan vatandaşlarının varlığından bahsedilmektedir⁵.

18. Yüzyıl'da İzmir kenti yaklaşık yüz bin nüfusuyla Osmanlı İmparatorluğu'nun en kalabalık kentlerinden biriydi. Ayrıca limanının hızla gelişen ticaret hacmi sayesinde Levant ve Batı ekonomileri arasında önemli bir ticaret noktası haline gelmişti. İzmir'in coğrafi konumu onu Anadolu ticaret yollarıyla kıyı bölgelerinin ve Batılı devletlerin ticari ilişkilerinin kesiştiği önemli bir kavşak konumuna getirmişti. 18. yüzyılın ortasında İzmir'de Venedik Cumhuriyeti'nin, İki Sicilya Krallığı'nın ve Toskana Grandüklüğü'nün birer konsolosu bulunuyordu. Bunlardan sadece Venedik Konsolosu kentte bir önem arz ediyordu. Diğer iki konsolos temsil ettikleri yerlerden gelmiş İzmir'de

3 Smyrnelis 1994, 43.

4 Smyrnelis 1994, 45.

5 Smyrnelis 1994, 46; Laurenza 2006, 394-395, 397.

yerleşik tacirlerdi⁶.

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında savaşlar İtalya yarımadasını perişan etmiş, Venedik ve Ceneviz Cumhuriyetleri sona ermiş, Kuzey İtalya Fransız ve Avusturya hegemonyasına girmişti. İzmir'deki İtalyanların birçoğu bu dönemde kentteki Fransız Konsolosluk himayesine geçmişlerdi. 1806 yılına ait bir Fransız konsolosluk raporuna dâhil bir listede 118 İtalyan ailenin reislerinin isimleri yer almaktaydı. Bu listede Ceneviz kökenliler hariç tutulmuştu⁷. 1826 yılının Haziran ayında Sardunya Krallığı'nın İzmir'de bir konsolosluk açmasıyla birlikte Konsolos Montiglio ve Konsolos Muavini Bondisio göreve başlamıştı⁸. Bunun üzerine kentteki Levanten de denilen eski İtalyan ailelerin durumu ise yeniden değişikliğe uğramış, bunların büyük bir çoğunluğu Sardunya Krallığı vatandaşlığına geçmiştir. Sadece bazı Ceneviz kökenli aileler yaptıkları ticaret için daha yararlı olduğundan Fransız himayesinde kalmış ve bundan faydalanmaya devam etmişlerdir⁹.

1861'de İtalya Birliği sağlandıktan hemen sonra yeni kurulan İtalya Krallığı'nı temsilen bir konsolos İzmir'e tayin edilmiştir. Böylece İzmir'deki İtalyan topluluğu büyük bir öneme sahip olup ve kentteki diğer Avrupalı topluluklarla eşdeğer pozisyona ulaşmıştır¹⁰. Özellikle 1880'den itibaren İtalyan konsolosları İzmir'de ulusal dernekler ve okullar kurarak kentteki İtalyan topluluğundaki yüzyıllar boyunca oluşan karmaşaya son vermek, milli duyguları harekete geçirmek ve İtalya Krallığı'na aidiyeti arttırmak istemişlerdir. İtalya Krallığı'nın İzmir'deki ilk konsolosları vatandaşlarını Levant'ta çok yaygınlaşan Fransızcanın etkisinden kurtarıp İtalyan dilinin yeniden kullanımını sağlamaya ve İtalya Birliği'nden sonra oluşturulmak istenen İtalyan ulusal bilincini yaratmaya çalışmışlardır¹¹.

İtalya Birliği'nin sağlanmasından (1861) sonra İzmir'deki İtalyan nüfusu sürekli artış içine girmiştir. Konsolosluk raporlarına göre 1861 yılında 4300, 1871 yılında 4750, 1881 yılında 5420, 1891 yılında 6200, 1901 yılında 6900, 1905 yılında 7600 İtalyan vatandaşı İzmir'de yaşamaktaydı¹². 1905'ten sonra İzmir'e

6 Smyrnelis 1994, 43, 46.

7 Smyrnelis 1994, 46-47.

8 Smyrnelis 1994, 43-45.

9 De Leone 1967, 34.

10 Masi 1935, 51.

11 Poma 1911, 334-337.

12 Acton 1906, 10.; Bottesini 1893, 543.

yapılan yeni İtalyan göçleri ve I. Dünya Savaşı'nın ardından dağılan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu tabiiyetli İzmirli İtalyanların da İtalyan vatandaşlığına geçmesiyle birlikte İzmir'deki İtalyanların sayısı 14.000'i bulmuştur. 1922 İzmir yangını ve Cumhuriyet'in ilanından sonra bu sayı azalarak küçülmüştür¹³.

İzmir Aziz Yuhanna Katolik Katedrali

Makalemizin başlığında sözünü ettiğimiz her iki İtalyan ressamın eserleri de İzmir Aziz Yuhanna Katolik Katedrali'nde bulunmaktadır. Bu yapı, Türkiye'de üç adet bulunan, Papalığa bağlı katedrallerden biri olarak İzmir Latin Katolik Metropolitliği'nin Katedralidir. Yapı, Şehit Nevres Bulvarı No: 29'da bulunmaktadır. İzmir Katolik Katedrali için ilk girişimlere 1857'de zamanın İzmir Başepiskoposu Antonio Musabbini zamanında başlanmış ve yapının arsası satın alınmıştır. Dönemin Sultanı Abdülaziz hem katedralin inşası için izin fermanı çıkarmış, hem de bağışta bulunmuştur¹⁴. Yapının girişinde bulunan Latince kitabeye göre yapının inşasına geleneksel olarak ilk taş konularak törenle 26 Kasım 1862'de başlanmıştır. 18 Temmuz 1874'te Vincenzo Spaccapietra'nın Başepiskoposluğu döneminde İzmir Katolik Katedrali olarak hizmete açılmıştır. Yapı 1922 İzmir yangınından çok az zarar görerek günümüze ulaşmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren Yaklaşık 50 yıl boyunca NATO'da görevli askerler tarafından kullanılan kilise 29 Eylül 2013 tarihinde tekrar halka açık ibadethane işlevine dönmüştür (Res. 1).

13 Missir di Lusignano 1990, 149.

14 De San-Lorenzo 1911, 322-323 ve De Portu 1908, 113'den aktaran Papi 1988, 59-60.

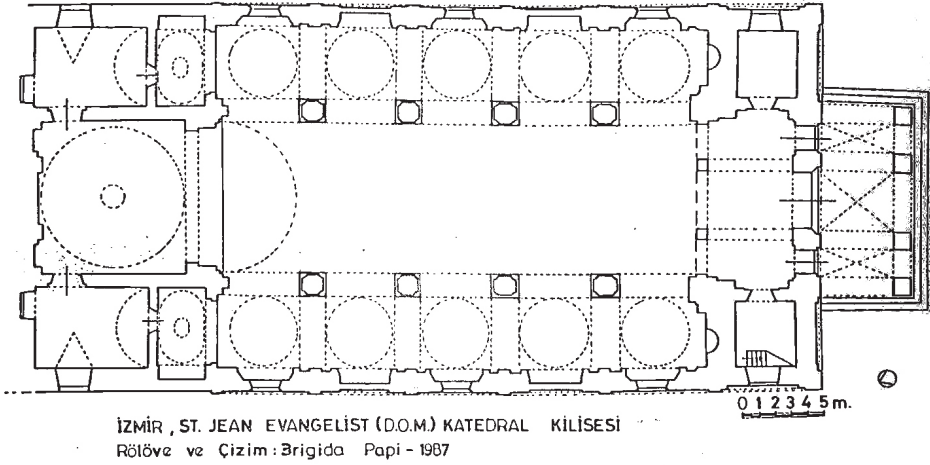


Res. 1) İzmir Aziz Yuhanna Katolik Katedrali, 1874.

Katedral, İsa'nın havarilerinden ve aynı zamanda dört İncil yazarından biri olan Aziz Yuhanna'ya adanmıştır. İsa öldükten sonra Yuhanna'nın, Meryem ile birlikte Efes'e yerleştiği düşünülmektedir. Burada Roma İmparatoru Domitianus tarafından iki defa öldürülmek istenmiştir. Birincisinde içmesi için zehir dolu bir kadeh verilir. Yuhanna'nın bu kadehi içmeye teşebbüs etmesiyle birlikte kadehin içindeki zehir bir yılana dönüşür. Yuhanna'nın Domitianus tarafından ikinci defa öldürülme teşebbüsünde ise içinde yağ kaynayan bir kazana atılır. Yuhanna hiçbir şey olmamış gibi bu kazanın içinden çıkar. Bunların ardından Ege Denizi'ndeki Oniki Ada'nın en kuzeyindeki Patmos adasına sürgüne gönderilir. Burada Yeni Ahit'in bölümlerinden biri olan Apokalips olarak isimlendirilen vahiy kitabını yazmıştır. Bu kitapta genel olarak aralarında İzmir Kilisesi'nin de bulunduğu Dünya'daki ilk Hristiyan merkezlerinden sayılan Anadolu'daki yedi kiliseden, insanlığın uğrayacağı doğal felaketlerden ve büyük depremlerden yani kitabın isminin anlamıyla uyuşan mahşerden bahsedilmektedir. Yuhanna, daha sonra Efes'e geri döner ve orada vefat eder. Dört İncil yazarından birisi olması ve Pagan toplumları Hristiyanlığa davet etmek için yazdığı mektuplarıyla ve

yukarıda sözünü ettiğimiz Apokalips'i ile bilinmektedir¹⁵.

Yapı bulunduğu arazinin konumundan dolayı kuzey-güney yönlü olarak inşa edilmiştir. Yapı 3 nefli ve bazilikal planlıdır. Orta nef, yan neflere oranla daha geniş ve yüksek tutulmuştur. Yapının kuzeyinde bema mekanı ve pastaforium hücreleri, güneyinde ise üzerinde katedralin organun bulunduğu galeri katı bulunan bir narteks yer almaktadır. Yapının apsisi yoktur. Yapının girişi güney cephesindedir. Giriş yuvarlak kemerlerin taşıdığı, üzeri çapraz tonozla örtülü, üç birimli revakla sağlanmıştır. Yapının orta nefi beşik tonozla, yan nefler ise beşer adet kubbe ile örtülmüştür. Yapının kuzeyindeki pastaforium hücrelerinin üst örtüsü beşik tonoz ile sağlanırken, bema mekanının üzeri kubbeye örtülüdür (Plan 1).



Plan 1) İzmir Aziz Yuhanna Katolik Katedrali Planı, (B. Papi'den)

Raffaele Spanò (1817-?)

Katedraldeki en eski resimler Napolili ressam Raffaele Spanò'ya aittir. Sanatçının buradaki eserleri 1876 ve 1877 tarihli tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmış dört adet tablodur. Bu tablolar yapının doğu ve batı yan neflerindeki nişler içine yerleştirilmiş altınlar üzerinde bulunmaktadır. Katedralin 1874 yılındaki açılışını takiben Napoli'li ressam Raffaele Spanò'ya İzmir Katolik Başepiskoposluğu tarafından sipariş edilen bu dört tablodan ilk olarak

Angelo Gubernatis 1889 yılında Floransa’da basılan ve o dönemde yaşayan İtalyan sanatçıları konu aldığı *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti* adlı kitabında bahsetmektedir¹⁶. Raffaele Spanò 1817’de Napoli’de doğmuştur. Resim eğitimi için 1830 yılında Napoli Güzel Sanatlar Akademisi’ne kaydolmuş, burada ünlü ressam Filippo Marsigli’nin¹⁷ öğrencisi olmuş ve ileride sanatını etkileyecek eğitimini bu akademide almıştır. Raffaele Spanò, İtalya Birliği’nin kurulmasına kadar Napoli Krallığı’nın yöneten Borbon Hanedanı tarafından Napoli’de organize edilen sergilerde 1833 ile 1843 yılları arasında beş adet gümüş madalya, 1845 ve 1855 yarışmalarında ise birer adet altın madalya kazanmıştır¹⁸. Sanatçının Napoli ve çevresindeki birçok kilisede ve müze koleksiyonunda eserleri bulunmaktadır¹⁹. Raffaele Spanò, Urbino’daki ünlü Rönesans ressamı Raffaello Sanzio’ya adanmış Raffaello Akademisi’nde şeref üyeliği yapmış, Napoli Güzel Sanatlar Akademisi’ne ise onursal profesör ve yönetim kurulu üyesi olarak seçilmiş ve hayatı boyunca yaptığı başarılı işlerinden dolayı İtalya Kraliyet Tacı Şövalyelik Nişanı ödüllendirilmiştir²⁰.

Raffaele Spanò, İzmir Aziz Yuhanna Katolik Katedrali için gerçekleştirdiği, sembolik anlamlar içeren, yukarıda sözünü ettiğimiz tabloların isimleri “İzmir’in Koruyucu Azizleri”, “Azize Anna ve Çocuk Meryem”, “Komünyon Ayininde Aziz Vincent de Paul” ile “Aziz Petrus ve Paulus”tur. Sanatçının ilk üç eserinin alt kısımlarında *Raf. Spanò Napoli 1877* şeklinde imzası ve tarih görülmektedir. Yalnızca “Aziz Petrus ve Paulus” adlı eserinde *Raf. Spanò Napoli 1876* yazmaktadır.

16 Gubernatis 1889, 491.

17 Filippo Marsigli (1790-1863), Babası Giovanni Marsigli ve erkek kardeşi Giuseppe Marsigli gibi aile geleneğini sürdürerek ressamlığı seçmiştir. İlk eğitimi Napoli Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi’nde, J. B. Wicar’ın öğrencisi olarak almıştır. 1808’de burs kazanarak yine Napoli’deki *Scuola di Disegno dal Nudo*’da eğitimine devam etmiştir. 1814 yılında Napoli Krallığı’nın yöneten Borbon Hanedanı tarafından Roma’ya tekniğini geliştirmeye gönderilmiştir. 7 yıl boyunca Roma’da kalan Filippo Marsigli burada Neo-Klasik resme ilgi duymuş, bu dönemde Homeros’u konu alan resimleriyle tanınmıştır. Napoliye’ye döndükten sonra 1827 yılında Napoli Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi’ne Tarihi Resim alanında profesör olarak kabul edilmiştir. 1841 yılında Camillo Guerra, Gennaro Maldarelli ve Giuseppe Cammarano ile birlikte Napoli Kraliyet Sarayı’nın iç dekorasyonunu oluşturan resimleri gerçekleştirmiştir. Neo-Klasik resim alanında çalışmalarıyla dikkat çeken sanatçı ölümüne kadar Napoli Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi’nde profesörlük yapmış ve Napoli Krallığı’na ait çeşitli sanat komisyonlarında yer almıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Pinto 1997, 258.

18 Gubernatis 1889, 490-491.

19 Comanducci 1934, 701.

20 Gubernatis 1889, 491.

Bu tablolardan en ilginç olanı yapının içine girdikten sonra hemen sol tarafta bulunan batı nefinin güneyindeki niş içinde yer alan altar üzerindeki tablodur. Bu tabloda “İzmir’in Koruyucu Azizleri” resmedilmiştir. Bu eser bizce İzmir Limanı ve Kordon’un inşa edilmeden önceki halini yansıtan bir belge niteliğinde olması sebebiyle oldukça önem arz etmektedir. Eserin üst kısmında bulutlar üzerinde resmedilmiş üç Hıristiyan azizi yer almaktadır. Bu kişiler İzmir’le bağlantıları olan ve Anadolu topraklarında yaşamış üç kilise babasıdır. Resmin alt kısmında ise yukarıda sözünü ettiğimiz henüz İzmir Limanı ve Kordon gerçekleşmeden önceki Frenk Mahallesi’nin denizden görünümü resmedilmiştir. Raffaele Spanò, İzmir Aziz Yuhanna Katolik Katedrali için gerçekleştirdiği tablolarını imzalarken Napoli kentinin ismini yazması ve “İzmir’in Koruyucu Azizleri” tablosunda İzmir Limanı ve Kordon’un inşa edilmeden önceki halini yansıtması -Buraların inşa çalışmalarının 1867’de başlayıp 1876’da bittiğini göz önünde bulundurursak- bize sanatçının İzmir’e hiç gelmediğini ve kentin limanı ve Kordon’un inşasından önce gerçekleştirilmiş bir resmine ya da eski bir fotoğrafına veya kartpostalına bakarak Napoli’de bu eserini meydana getirmiş olduğunu düşündürmektedir.

Resme konu olan üç Hıristiyan aziz de şehitlik mertebesine ulaştıkları için ayaklarının dibinde şehitlik sembolü olan palmye yapraklarıyla resmedilmişlerdir. Bu tabloda en solda resmedilen kişi İzmir’in koruyucu azizi ve ilk piskoposu olan Aziz Polikarp’tır. 23 Şubat 155 yılında İzmir Antik Tiyatrosunda Romalı askerler tarafından yakılarak öldürülmeye teşebbüs edildiği için “ateş” ile sembolize edilmiştir²¹. Ortada Antakya’lı Aziz İgnatius tasvir edilmiştir. Romalılar tarafından Roma’daki Kolezyum’da aslanlara atılarak öldürüldüğü için hemen yanı başına yerleştirilmiş “aslan” ile sembolize edilmiştir²². En sağdaki aziz ise elindeki M.S. 2. yüzyılda görülen kilise karşıtı hareketlere, özellikle Tanrı’nın kişilik ve sıfatı hakkında tam bilgi sahibi olduklarını iddia eden filozofların oluşturduğu gnostisizm olarak adlandırılan harekete karşı cevap niteliğinde Latince yazdığı ünlü eseri *Adversus Haereses* ile verilmiş olan Aziz Irenaeus’tur. Aziz Polikarp’ın öğrencisi olan Aziz Irenaeus, Aziz Polikarp tarafından Fransa’nın Lyon kentine Hıristiyanlığı yayması için gönderilmiş ve sonradan bu kentin koruyucu azizi ilan edilmiştir²³. Tuval üzerine yağlı boya

21 Katolik Azizler Ansiklopedisi’nin internet versiyonunda Aziz Polikarp’ın hayatı ve öğretileri hakkında detaylı bilgi için bkz. <http://www.santiebeati.it/dettaglio/22900> (Erişim 21.12.2021)

22 Katolik Azizler Ansiklopedisi’nin internet versiyonunda Aziz İgnatius’un hayatı ve öğretileri hakkında detaylı bilgi için bkz. <http://www.santiebeati.it/dettaglio/24900> (Erişim 21.12.2021)

23 Katolik Azizler Ansiklopedisi’nin internet versiyonunda Aziz Irenaeus’un hayatı ve öğretileri

teknikinde gerçekleştirilen bu eserin sağ alt köşesinde *Raf. Spanò Napoli 1877* yazmaktadır (Res. 2).



Res. 2) Raffaello Spanò, İzmir'in Koruyucu Azizleri, 1877.

Sanatçının yine batı nefteki diğer nişin içinde yer alan altarnın üzerinde bulunan tablosu "Azize Anna ve Çocuk Meryem" konuludur. Burada Meryem'in çocukluk çağlarındaki görünümü, annesi Azize Anna'nın kucagında resmedilmiştir. Her ikisinin de bakışları gökte kutsal ruhu temsil eden beyaz güvercine yönelmiştir.

hakkında detaylı bilgi için bkz. <http://www.santiebeati.it/dettaglio/23500> (Erişim 21.12.2021)

Burada güvercinin yaydığı ışıklar Çocuk Meryem'ın üzerine düşmektedir Resmin üst düzleminde güvercini çevreleyen bulutlar üzerinde melekler resmedilmiştir. Tuval üzerine yağlı boya tekniğinde gerçekleştirilen bu tablonun da sağ alt köşesindeki *Raf. Spanò Napoli 1877* ibaresi göze çarpmaktadır (Res. 3).



Res. 3) Raffaele Spanò, Azize Anna ve Çocuk Meryem, 1877.

Katedralin Doğu nefinin güneyinde yani yapının içine girdikten sonra sağdaki ilk nişin içinde yer alan altar üzerinde bulunan tabloda “Komünyon Ayininde Aziz Vincent de Paul” konusu işlenmiştir. Aziz Vincent 17. yüzyılda yaşamış Fransız bir din adamıdır. Katoliklik içinde yer alan rahipler için *Lazarist*, rahibeler için ise *Charité* mezheplerini kurmuştur. 19. yüzyılda İzmir’de çok aktif olan mezheplerin üyeleri rahip ve rahibeler başta günümüzdeki İzmir Ticaret Lisesi (Eski Lazarist Okulu) ve Fransız Hastanesi gibi Fransızların yönetimindeki

kurumlarda hizmet veriyorlardı²⁴. Bu eserde Aziz Vincent Komünyon ayinini yönetmektedir. Sol elinde İsa'nın kanını temsil eden şarap kadehiyle, sağ elinde ise İsa'nın vücudunu temsil eden ekmeği tutarken resmedilmiştir. Azizin tam karşısında diz çökmüş bir kız çocuğu ve azizin hemen solunda ayine eşlik eden bir erkek çocuk tasvir edilmiştir. Yine sağ yanında özellikle 19. yüzyıl İzmir'inde çekilmiş fotoğraflardan aşına olduğumuz büyük beyaz başlıkları ve karakteristik kıyafetleriyle iki adet *Charité* rahibesi verilmiştir. Ayrıca, resimde Aziz Vincent'in ilk eğitimi aldığı Fransisken mezhebine de bir gönderme yapılmış ve Aziz Vincent'in arkasındaki altarnın üzerinde Aziz Francis'in resmedildiği bir tablo yerleştirilmiştir. Tuval üzerine yağlı boya tekniğinde gerçekleştirilen bu tablonun sağ alt köşesinde *Raf. Spanò Napoli 1877* yazmaktadır (Res. 4).



Res. 4) Raffaele Spanò, Komünyon Ayininde Aziz Vincent de Paul, 1877.

²⁴ Lazarist mezhebi, Aziz Vincent de Paul tarafından 1625'de kurulmuş ve 1632'de Papalık tarafından onaylanmıştır. Mezhebin ismi Paris'teki St. Lazarre Manastırı'na dayanmaktadır. Lazaristler, Hıristiyan olmayan ülkelerde misyonerlik yaparak hem Katolik inancına hem de Fransa'ya hizmet ediyorlardı. Lazaristlerin İzmir'deki etkinlikleri için bkz. Yaranga, 43-49.

“Aziz Petrus ve Aziz Paulus” isimli tablo Raffaele Spanò'nun İzmir Aziz Yuhanna Katedrali'ndeki son eseridir. Eser yapının Doğu nefinin güneyindeki ikinci nişin içinde yer alan altarın üzerinde bulunur. Sanatçı, bu tabloda Hristiyan Kilisesi'nin kurucuları olarak kabul edilen ve her ikisi de Anadolu'lu Aziz Petrus ve Aziz Paulus'u resmin ön düzleminde vermiştir. Bu iki kilise babasının hemen arkasında bir doğa tasviri ve bunun da gerisine Katolikliğin merkezi olan Vatikan'da bulunan Aziz Petrus Bazilikası'nı yerleştirmiştir. Bu iki aziz figürünün üstünde bulutlar arasında iki meleklerle birlikte tasvir edilmiş İsa figürü bulunmaktadır. Aziz Petrus, İsa'nın havarilerindedir. Anadolu'da özellikle Antakya'da Hristiyanlığı yaymıştır, daha sonra Roma'da şehit düşecek ve bu kentin koruyucu azizi olacaktır. Erken Hristiyan Sanatı örneklerinden itibaren beyaz saçlı ve beyaz sakallı resmedilir. Sembolü elinde tuttuğu ve İsa tarafından kendisine verilen cennetin anahtarıdır²⁵. Yine İsa'nın havarilerinden olan ve Roma yurttaşı Yahudi ebeveynlerden Tarsus'ta dünyaya gelen havari Paulus'un asıl adı Saul'dur. Hristiyanlığı yaymak için Filistin'de bulunduğu sırada Romalılar tarafından tutuklanır, imparator Neron'a götürülmek istenir. Bu amaçla Roma'ya gönderilen Paulus burada hapsedilir ve kılıçla şehit edilir. Simgesi kılıç veya Hristiyanlığı yaymak amacıyla yazdığı mektup tomarıdır²⁶. Tuval üzerine yağlı boya tekniğinde gerçekleştirilen bu tablonun sağ alt köşesinde *Raf. Spanò Napoli 1876* yazmaktadır (Resim 5).

25 Cömert 2010, 254.

26 Cömert 2010, 255.



Res. 5) Raffaele Spanò, Aziz Petrus ve Aziz Paulus, 1876.

Giovanni Costanzo (1877-?)

Katedraldeki en geç tarihli iki eser ise katedralin narteks kısmında bulunan iki adet fresktir. Bunlar 1916 tarihli olup, diğer bir İtalyan ressam Giovanni Costanzo tarafından gerçekleştirilmiştir. Sanatçının İzmir İtalyan Konsolosluğu Arşivi'ndeki kayıtlarına göre tam ismi Giovanni Battista Costanzo'dur. Ressam Giuseppe Costanzo ile Nicoletta De Leo'nun oğlu olarak 1877 yılında İzmir'de doğmuştur. Baba Giuseppe Costanzo ise 1849'da İtalya'nın Sicilya adasındaki Catania kentinde doğmuş, sonradan İzmir'e göç etmiştir. Rosa Fabiano ile İzmir Aziz Yuhanna Katolik Katedrali'nde 31 Aralık 1898 tarihinde evlenen Giovanni Battista Costanzo konsolosluk kayıtlarına göre 1899 doğumlu Giuseppe Costanzo

ve 1905 İzmir doğumlu Michele Costanzo isimli iki oğlu olmuştur²⁷. İzmir’de basılan ve *Indicateur des professions commerciales et industrielles de Smyrne, de l’Anatolie, des côtes, des îles, etc.*, başlığını taşıyan ticari ve mesleki yıllığı 1893, 1894, 1895 ve 1896 basımlarında baba Giuseppe (Joseph) Costanzo’nun ismi kentteki dekoratör ressamlar başlığı altında yer almaktadır²⁸. İzmir’de basılan başka bir yıllık olan *Annuaire Oriental Cervati*’nin 1914 basımında baba Giuseppe Costanzo’nun halen İzmir’de yaşadığı ve çalıştığı görülmektedir²⁹.

Giovanni Costanzo’nun yapının narteksinde bulunan eserlerinden ilki Hıristiyanlık konulu Batı resminde çok sık yinelenen sahnelerden biri olan “Meryem’e Müjde” konulu fresktir (Res. 6). Burada Baş Melek Gabriel’in Meryem’e Tanrı’nın oğlunu doğuracağını duyurduğu sahne canlandırılmıştır. Bu sahnede Meryem mimari bir yapı içinde Kutsal Kitabı okurken hemen üzerinde bulunan ve kutsal ruhu temsil eden bir beyaz güvercinle tasvir edilmiştir. Meryem’in karşısında ise elinde Meryem’in saflığının sembolü zambakla beliren Baş Melek Gabriel’e yer verilmiştir.

27 İzmir İtalyan Konsoloslugu çalışanı Fabio Tito ile yaptığımız 28.10.2019 tarihli yazışmalarda Konsolosluk Arşivi’ne dayanarak bize aktardıklarından derlediğimiz bilgiler.

28 Daşçı 2012, 48.

29 Cervati 1914, 1652.



Res. 6) Giovanni Costanzo, Meryem'e Mjde, 1916.

Giovanni Costanzo'nun yapının narteksindeki ikinci eseri ise "Kutsal Aile" freskidir (Res. 7). Aynı tabloda hem Hıristiyanlığın temel doktrini olan Baba-Oğul-Kutsal Ruh'u içeren "Teslis" ya da "Kutsal Üçleme" sahnesi hem de Çocuk İsa, Meryem ve Yusuf'tan oluşan "Kutsal Aile" ile birlikte verilmiştir. Sanat Tarihinde "Çifte Kutsal Üçleme" olarak da adlandırılan bu sahne de birçok Batılı sanatçı tarafından resmedilmiştir³⁰. Her iki eser de fresk tekniğinde yapılmış olmasına rağmen Giovanni Costanzo tarafından muhtemelen sipariş verenlerin isteğine bağlı olarak ahşap birer çerçeveye sahipmiş gibi resimlenmişlerdir.

30 Teslis'in Göksel Kutsal Üçlü "Trinità Celeste", Kutsal Aile'nin ise Dünyevi Kutsal Üçlü "Trinità Terrena" olarak da isimlendirildiği Hıristiyan doktrinlerinin resim sanatına yansımaları için bkz. Zuffetti 2007; Kutsal Üçleme ikonografisi için bkz. Bousquet 2000, 149-165.



Res. 7) Giovanni Costanzo, Kutsal Aile, 1916.

SONUÇ

Makaleye konu olan İtalyan ressamlar Raffaele Spanò ve Giovanni Costanzo'nun İzmir Katolik Katedrali'nde yer alan eserlerini incelediğimizde her iki ressamında akademik bir eğitim aldığı anlaşılmaktadır. Napoli doğumlu olan Raffaele Spanò'nun Napoli Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim aldığı hatta burada hocalık yaptığı bilinmektedir. Sanatçı hakkında yaptığımız araştırmalarda dikkatimizi çeken bir başka ilginç nokta ise Osmanlı'nın başkenti İstanbul'da 19. yüzyıl sonlarından Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar aktif olarak çalışmış ve önemli eserlere imza atmış İtalyan ressam Leonardo de Mango'nun (1843-1930)

Napoli Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrencilik yaptığı sırada hocalarından biri de Raffaele Spanò'dur³¹. Sanatçının kızı ve öğrencisi olan ressam Maria Spanò da babasının mesleğini seçmiş, 19. yüzyıl İtalyan Resim Sanatı'nın önemli kadın sanatçılarından biri olmuştur³². Henüz ölüm tarihi bilinmeyen sanatçının İtalyanca kaynaklarda yalnızca 1863 yılına kadar hayatı ve kariyeri hakkında bilgi bulunmaktadır³³. Henüz hiçbir yazılı kaynakta geniş ve güncel bir biyografisiyle birlikte ölüm tarihine rastlanmayan Raffaele Spanò hakkında temasa geçtiğimiz Napoli Federico II Üniversitesi Sanat Tarihi Profesörü ve 19. yüzyıl Napoli Resim Sanatı Uzmanı Mariantonietta Picone sanatçıyı –hakkında şimdiye kadar güncel bir yayın yapılmamasının altını çizercesine- “unutulmuş bir ressam” olarak tanımlamaktadır. Muhtemelen, İzmir Aziz Yuhanna Katedrali'nde bulunan ve 1876-1877 tarihli dört tablo Raffaele Spanò'nun son eserleri arasında olmalıdır.

Giovanni Costanzo da yukarıda sözünü ettiğimiz gibi katedraldeki eserlerinden edindiğimiz izlenim akademik bir eğitim almış olmalıdır. 1877 İzmir doğumlu sanatçı muhtemelen 1890'lardan itibaren sanat eğitimi almaya başlamıştır. Bu tarihlerde İstanbul'da Sanayi-i Nefise Mektebi resim, heykel ve mimarlık eğitimi vermekteydi. Bunun haricinde İtalya başta olmak üzere Avrupa'da eğitim almış olma ihtimali de yüksektir. Sanatçı Aziz Yuhanna Katedrali'ndeki her iki eserinde de figür ve perspektif bilgisini gözler önüne sermiştir.

31 Şerifoğlu-Baytar 2006, 70.

32 Maria Spanò (1842-1880?), Napoli'de dünyaya gelen sanatçı ilk eğitimini babasından aldıktan sonra figürlü desenler eğitimi görmüş, o dönemlerde gelişmekte olan fotoğraf sanatına ilgi duymuştur. En tanınmış eserleri portreleridir. Napoli Krallığı'nı yöneten Borbon Hanedanı'nın 1859'da Napoli'de düzenlediği son sergiye eserleri seçilmiş. 1861'de İtalya Birliği sağlandıktan sonra tarihi sahneler ve peyzaj konulu eserler vermiştir ama ona asıl ününü getiren portreleri olmuştur. Ölüm tarihi bilinmeyen ve yalnızca 1880 yılına kadarki hayatı hakkında bilgi sahibi olunabilen sanatçının henüz yayınlanmış geniş bir biyografisi bulunmamaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Gubernatis 1889, 490.; Erskine-Waters 2020, 282.

33 Nobile 1863, 286.

KAYNAKÇA

- Acton, E., (1906). “La colonia italiana nel distretto consolare di Smirne (settembre 1901)”, *Emigrazione e Colonie. Raccolta di Rapporti e dei RR. Agenti diplomatici e consolari*, vol II, Roma, 7-19.
- Balard, M., (2010). *1261. Genova nel mondo: il trattato di Ninfeo*, Bari.
- Belgrano, L. T., (1877). Documenti riguardanti la colonia Genovese di Pera (“Prima serie di documenti riguardanti la colonia Genovese di Pera”, 99-417, “Seconda serie di documenti riguardanti la colonia di Pera”, 932-1003), *Atti della Società Ligure di Storia Patria* (Vol. XIII, 1877-1884), Genova.
- Bottesini, A., (1893). “Rapporto del R. Console generale cav. Avv. Archimede Bottesini (22 Febbraio 1892)”, *Emigrazione e Colonie. Raccolta di Rapporti e dei RR. Agenti diplomatici e consolari*, 541-548.
- Bousquet, F., (2000). *La Trinité*, Paris.
- Cervati Frères (haz.), (1914). *Annuaire oriental: commerce, industrie, administration, magistrature de l'Orient*, İstanbul.
- Comanducci, A. M., (1934). *I Pittori Italiani dell'Ottocento*, Milano.
- Cömert, B., (2010). *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara.
- Daşçı, S., (2012). “1893–1896 İzmir Ticaret Yıllıklarında Adı Geçen Sanatçılar ve Sanatla İlgili Meslekler Üzerine Bir Değerlendirme”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* C. 3, 2012, 17-52.
- De Leone E., (1967). *L'Impero Ottomano nel primo periodo delle Riforme (Tanzimat) secondo fonti italiane*, Milano.
- De San-Lorenzo, R. P. Jean-Baptiste, (1911). *Saint Polycarpe et son tombeau sur le Pagus, notice sur la ville de Smyrne*, Constantinople.
- De Portu, F., (1908). *Notice sur le Diocèse de Smyrne et le Vicariat apostolique de l'Asie Mineure*, Smyrne.
- Erskine, C., - Waters, C., (2020). *Women in the Fine Arts, From the Seventh Century B. C. to the Twentieth Century A. D.*, Boston and New York.
- Gubernatis, A., (1889). *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e*

architetti, Firenze.

Laurenza S., (2006). “La Presenza Italiana a Smirne”, *Studi Storico-Militari*, anno 2006, 319-439.

Missir di Lusignano L., (1990). “La collettività italiana di Smirne”, *Storia Contemporanea*, anno XXI, n. 1, 147-170.

Masi C., (1935). *Italia e Italiani in Oriente vicino e lontano (1800-1905)*, Bologna.

Nobile, G., (1863). *Un mese a Napoli: descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze, divisa in XXX giornate, opera corredata, di figure intagliate in legno sia per dilucidazione delle cose narrate e sia per ricordo delle cose vedute*, Napoli.

Papi, B., (1988). *İzmir'deki Bizans Sonrası İşlevini Sürdüren Kiliseler*, Ege Ü. Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Lisans Tezi, İzmir.

Poma, C., (1911). “Gli Italiani del Levante”, *Rivista Coloniale*, vol. 2, Roma, 334-337.

Pinto, R. (1997). *Storia della pittura napoletana*, Napoli.

Smyrnelis, M. C., (1994). “Gli italiani a Smirne nei secoli XVIII e XIX”, *Altreitalie*, n. XII, Torino, 39-59.

Şerifoğlu, Ö. F.,- Baytar, İ., (2006). *Leonardo de Mango, an orientalist from Beyoğlu*, İstanbul.

Yaranga, O., (2000). *XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Fransız Gezginlerin Anlatımlarında İzmir*, (Çev. G. Tümer), İzmir.

Zuffetti, Z., (2007). *La sacra famiglia nell'arte*, Milano.

Kültür Tarihi ve Disiplinlerarası Sanat/Tasarım - V serisinin beşincisini oluşturan bu kitap özgün ve alanına katkı sağlayan beş değerli makaleden oluşmaktadır. Bu seride; Eski Türk Kültüründe erkek çocuk ve yetişkin erkek giysileri, Dijital Denklem, Geç Osmanlı Dönemi Resim Sanatı ve Türk Kültür Mirası Temalı Tezler, Türk Kuyumculuk ve Mücevherat Sektörü konulu çalışmalar yer almaktadır. İlgili çalışmalar yayınevine sunulan çalışmalar arasından bilim ve yayın kurulu tarafından titizlikle seçilerek hakem değerlendirme sürecine dahil edilmiştir.

Yayınımızın her aşamasında emeği geçen ekibe teşekkür eder, kitap bölümü çalışmamızın bilim dünyasına hayırlı uğurlu olmasını temenni ederiz.

Prof. Dr. Sibel KILIÇ

 artikol akademi	   @artikolakademi	ISBN 978-625-8088-12-0  9 786258 088120
---	--	--