

sanat & tasarım

art & design

CİLT / VOLUME 11 SAYI / NUMBER 1 HAZİRAN / JUNE 2021 e-ISSN: 2146 - 9059

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN



sanat&tasarım art&design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

ÇİLT / VOLUME 11 SAYI / NUMBER 1 HAZİRAN / JUNE 2021 e-ISSN: 2146 - 9059



EBSCO



idealonline

ASOS
indeks

ÖN SÖZ

Önceki sayımızda, Covid 19'un makale akışına olumlu etkisinden bahsetmiştik. Geçen zaman içinde gördük ki bu artış, daha hızlı bir ivme ile tırmanışını sürdürdü. Öylesine ki neredeyse bir sonraki sayımızın makaleleri de tamamlanmış duruma geldi; ve bundan sonraki sayımızı da hazırlamaya başlamamız gerekmekte. Bu ivme ile makale akışı devam ederse, standartlarımızda değişikliğe gidip, alternatif çözüm arayışları içine girmemiz kaçınılmaz hale gelecektir.

Standartlarımızın ötesine taşan bu ilgi ve yazı akışı için yazarlarımıza müteşekkirimiz. Tam kapanma sonrası yeni normale başladığımız şu günlerde, sanatı geniş bir yelpazede tartışmak, kuşku yok ki ayrıcalıklı bir durum. Gerek sanatın kuramsal meselelerini, gerekse alanlara özgü sorunları ele alan, inceleyen, araştıran-tartışan bu metinlerin, okuyucuya geniş bir çerçevede bakma perspektifi sunmanın yanı sıra, yeni üretimler için referans olacakları muhakkaktır.

Akademik bir dergi olmanın zorunluluğundan ötürü, metin ilişkilerinin belli bir konsepte göre bir araya gelme olanağı mümkün olmasa bile, metinlerin, güncel sorunlara, alana özgü meselelere, tarihsel okumalara, sanatın daimi problemlerine, yeni malzeme arayışlarına ve değişen eğitim stratejileri ile doğal bir güncellik çerçevesi oluşturdukları söylenebilir. Bu çerçeve kuşku yok ki, içinden geçtiğimiz zamanın, sanatsal üretimlerde vücut bulmuş halidir. Güncelliğin, sanatın tarihsel perspektifinden yorumlandığı ve yeniden var edildiği bir zemin arayışıdır. Bu kapsamda yeni sayımıza baktığımızda burada, zengin bir konu ve bakış seçeneği ile karşılaşırız. Son yıllarda sanat ortamında sıklıkla tartışılan soylulaştırma kavramı üzerinden sanatçılara bakış; öteden beri sanatın esas tartışma mevzularından olan orijinallik ve zenaat meselesinin tartışılması ve sanat pratiğinde düşüncenin olasılıklarını çoğaltmaya yönelik tartışmalar, güncel tartışmaların bu sayımıza yansıyan araştırmalardır.

Dergimizdeki metinlerin önemli bir kısmı kuşku yok ki mimarlık, grafik, moda ve endüstriyel tasarım alanına yönelik araştırmalardır. Bu anlamda modernite ve postmodernite bağlamında kent parkları; Frederick Robie evi üzerinden bir mekan okuması; Türkiye'de hareketli afişin ontolojisi; tipografik açılımlar; yazı tasarımı; kültürel değerlerin ve ulusal kimliğin logo tasarımlarına yansımaları; sürdürülebilir tasarım açısından bioplastikler gibi konularla ilgili incelemeler de bu sayımızda yer almaktadır. Yine moda ve endüstriyel tasarım eğitimini ele alan araştırma metinlerinin yanı sıra bu eğitime temel tasarım çalıştaylarının etkilerini konu alan incelemelerin tasarım eğitimine önemli bir katkı sağlayacağını umuyoruz. Ayrıca, özel tiyatrolara devlet yardımı ve fotoğraf sanatında portre tipolojilerinin incelendiği metinler ile geniş bir çerçevede sanatın sorunlarının bilimsel yöntemler ile ele alınması ve tartışılmasına zemin oluşturduğumuz için mutluyuz.

Dergimizin ; Ulakbim, EBSCO, ESCI, İdealonline, TR-Dizin ve ASOS gibi önemli indekslerde tarandığını belirterek, bu sayımızın hazırlanmasına katkı sunan yazarlarımıza, titiz ve özenli incelemeleri için editörlerimize, hakemlerimize, dergimizin tasarımını gerçekleştiren tasarım ekibine ve dergimizin size ulaşmasında, hazırlık süreçlerinde özverili bir emek ortaya koyan çok değerli ekibimize teşekkür ediyorum.

Prof. Hayri ESMER

Baş Editör

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

FOREWORD

In our previous issue, we mentioned the positive impact of Covid-19 on the number of articles we receive. Over time, we have seen that this increase has continued to accelerate. Indeed, the articles for our next issue are almost complete, so we need to start preparing it as well. If this increase continues with this momentum, it will be inevitable to change our standards and seek alternative solutions for article submission. We are grateful to our authors for their interest beyond our standards.

It is undoubtedly a privilege to discuss art in these days when the “new normal” has just started after the total lockdown. The articles in this issue that focus on, research and discuss theoretical issues of art and the problems specific to certain fields help our readers broaden their horizons, adopt different views and use them as reference points for their future work.

Due to being an academic journal, it is not possible to maintain an obvious connection among all the articles, yet all of them form a natural and up-to-date framework since all deal with current problems, field-specific issues, historical readings, permanent problems, new material searches and changing educational strategies. This framework is undoubtedly the embodiment of the time we are in via these works of art. This is a search for an area where topicality may be interpreted and re-created from a historical perspective of art. On this note, we can say that the new issue presents a variety of topics and views. In this issue, the study discussing the view to artists through the concept of gentrification, which has been frequently discussed, and another one examining the long-discussed issues authenticity and craft making as well as the discussions on expanding the potentialities of thinking are examples of how the current issues are reflected in our journal.

As always, the articles in our journal explore different fields such as architecture, graphic, fashion and industrial design. On this note, this issue includes articles on urban parks in terms of modernity versus postmodernity; space understanding through Frederick Robie House reading; an ontology of moving poster in Turkey; typographic expansions; typeface design; the reflection of national identity and culture on logo designs and an investigation of bioplastics in terms of sustainable design. In addition, we hope that the research articles on fashion and industrial design education as well as the impact of design workshops on this education will provide invaluable contribution to the field. Moreover, we are pleased to create a basis for discussion from a scientific point of view via the article on state subsidy to private theaters in Turkey and the one on portrait typologies in the art of photography.

Finally, it is worth mentioning that our journal is indexed in prestigious databases such as Ulakbim, EBSCO, ESCI, İdealonline and TR-Dizin and ASOS. On that note, I would like to extend my gratitude to our writers, our editors for their rigorous reviews, our referees, and the design team creating the new design of our journal as well as our team who put in their time and effort in the publishing process.

Prof. Hayri ESMER
Chief Editor
Director of the Graduate School of Fine Arts

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

Sahibi: Anadolu Üniversitesi adına, **Rektör:** Prof. Dr. Fuat Erdal

Owner: On behalf of Anadolu University, **Rector:** Prof. Dr. Fuat Erdal

Yayın Yönetmeni: (Sorumlu Müdür) / Publications Director: Osman Nuri Kıdak

Yayın Yönetmeni Yardımcısı: / Publications Director Assist.: Gaye Turhan / Ebru Özen

Dizgi / Typest: Kamile Uzun Özdemir

Kapak Tasarımı / Cover Design: Arş. Gör. Onur Kuran

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Alan Editörler Kurulu bulunan, ulusal hakemli bir dergidir. Yılda iki kez yayımlanır. Gönderilen yazılar önce editörler ve baş editör tarafından sanat ve tasarım literatürüne katkı, etik ve bilimsel araştırma yöntemlerine uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar için alan editörü belirlenir. Alan editörü, alanında uzman iki ayrı hakem ile birlikte yazıyı değerlendirir. Bu değerlendirme doğrultusunda yazı ya doğrudan ya da düzeltilerek yayımlanır veya reddedilir. Hakemlerin gizli tutulan raporları dergi arşivinde on yıl süre ile muhafaza edilir. STD'de yayımlanan tüm eserlerin yayım hakkı Anadolu Üniversitesine aittir.

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, dünyanın en kapsamlı akademik tam metin dergi ve benzeri kaynak veri tabanlarından biri olan EBSCO Bilgi Hizmetleri ile elektronik lisans işbirliğine girmiştir. Sanat & Tasarım Dergisi EBSCO, Web of Science Group, ESCI, İdealonline, TR-Dizin ve Ulakbim veri tabanlarında yer almaktadır.

Anadolu University Journal of Art and Design is a national refereed journal with an editorial board. The journal is published twice a year. Submissions to the journal are evaluated by the editors and the editor-in-chief in terms of their contribution to the art and design literature, their relevance to ethics and research methods. If they deem appropriate, editors from the corresponding fields are determined. Field editors evaluate the manuscript with two experts in the related field. In line with this evaluation, the manuscripts are published with or without corrections, or rejected. The reports of referees are confidential and archived for ten years. Anadolu University hold the copyright of all manuscripts published in Art and Design Journal.

Anadolu University Journal of Art & Design has entered into an electronic licensing relationship with EBSCO Information Services, the world's most prolific aggregator of full text journals, magazines and other sources. Journal of Art & Design can be found on EBSCO, Web of Science Group, ESCI, İdealonline, TR-Dizin and ULAKBIM's databases.

Yazışma Adresi /Adress:

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat & Tasarım Dergisi Sekreteryası

Yunusemre Kampüsü 26470 Tepebaşı - ESKİŞEHİR

e-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

Web adresi: <https://std.anadolu.edu.tr>

e-ISSN: 2146-9059

Yayın Tarihi: HAZİRAN 2021

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

DERGİ EDITÖRLERİ

Baş Editör / Editor-in-Chief : Prof. Hayri Esmer

Editör / Editor : Prof. Hüseyin Bülent Akdeniz

Editör / Editor : Doç. Dr. Selvin Yeşilay

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor : Öğr. Gör. Meral Melek Ünver

Tel / Phone: +90 222 335 05 80 dahili / ext: 4187

Faks / Fax: +90 222 335 79 43

E-posta / E-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-TÜRKİYE

ALAN EDITÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Alper ÇABUK / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Burak KAPTAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Candan TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Deniz ÖZKUT / Katip Çelebi Üniversitesi

Prof. Dr. Feyzi KORUR / Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Hakan ANAY / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Prof. Dr. Hakan ERTEP / Yaşar Üniversitesi

Prof. İnel İNAL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. İsmail Özgür SOĞANCI / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet Erol ALTINSAPAN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Melike TAŞÇIOĞLU / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Meltem YILMAZ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Metin İNCE / Anadolu Üniversitesi

Prof. Mustafa SEKMEN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Nuray ÖZASLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Özden PEKTAŞ TURGUT / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Pelin YILDIZ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Suzan Duygu ERİŞTİ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Şive Neşe BAYDAR / Sakarya Üniversitesi

Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Devabil KARA / Marmara Üniversitesi

Doç. Elif AYDOĞDU AĞATEKİN /Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

Doç. Dr. Erdem ÇÖLÖĞLU / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Gülbin ÖZDAMAR /Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Doç. Dr. Hakan DALOĞLU / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Doç. Dr. Hülya TOKSÖZ ŞAHİNER / Altınbaş Üniversitesi

Doç. Dr. Mehmet İNCEOĞLU / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Doç. Ilgaz ÖZGEN TOPÇUOĞLU / Akdeniz Üniversitesi

Doç. Dr. Özlem MUTAF BÜYÜKARMAN / Yeditepe Üniversitesi

Doç. Dr. Rana KARASÖZEN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Doç. Seval ŞENER / Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. Uğur Günay YAVUZ / Akdeniz Üniversitesi

Doç. Ümit AYDOĞDU / Anadolu Üniversitesi

Doç. Vedat KAÇAR / Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Zülfikar SAYIN / Hacettepe Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Abdülkadir CANDEMİR / Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Aren Emre KURTGÖZÜ / TED Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Nahide YILMAZ / Düzce Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Duygu İrem CAN ERDOĞAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Elif AVCI / Osmangazi Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Elif GÜNEŞ / Atılım Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Emre ERGÜL / İzmir Ekonomi Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Engin KAPKIN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Güler BEK ARAT / Süleyman Demirel Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Nurşen DİNÇ / Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özge KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Tolga BENLİ / Yaşar Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Umut ALTINTAŞ / Yaşar Üniversitesi

Dr. Dilek KARAAZİZ ŞENER/Hacettepe Üniversitesi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT & TASARIM DERGİSİ
YAYIN İNCELEME VE DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi)
PUBLICATION SURVEY AND ADVISORY BOARD (Review Board)

Prof. A. Mümtaz SAĞLAM / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Adem GENÇ / Altınbaş Üniversitesi
Prof. Dr. Ali ÖZTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Aysu AKALIN / Gazi Üniversitesi
Prof. Atilla İLKİYAZ / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Banu MAHİR / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Bilge SAYIL ONARAN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Cafer ARSLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Çiğdem DEMİR / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Dilek ZERENLER / Konya Selçuk Üniversitesi
Prof. Erol İPEKLİ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Feyza ÖZGÜNDOĞDU / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Düriye KOZLU İSLAMOĞLU / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice ÖZPEKTAŞ / Üsküdar Üniversitesi
Prof. Melike TAŞÇIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Murat ÖZYAVUZ / TC Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. Nilay ERTÜRK / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Olcay ATASEVEN / Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Osman TURAL / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Özden PEKTAŞ TURGUT / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Rifat ŞAHİNER / Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Benal DİKMEN / İstanbul Yeniüzyıl Üniversitesi
Doç. Ceren BULUT YUMRUKAYA / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Demet KARAPINAR / Yeditepe Üniversitesi
Doç. Ebru BARANSELI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ebru GÜNER CANBEY / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Elif AYDOĞDU AĞATEKİN / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Doç. Dr. Esra OSKAY MALİCKİ / Ankara Hacı Bayram Üniversitesi
Doç. Dr. Fürüzan ASLAN / TC Kırıkkale Üniversitesi
Doç. Dr. Gökçe ÜNAL / Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Gülbin AKARÇAY / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Gülçin Cankız ELİBOL / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Hülya TOKSÖZ ŞAHİNER / İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi
Doç. Dr. İlke BORAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Kemal TİZGÖL / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Müge GÖKER PAKTAŞ / Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Onur Deniz ARMAN / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem Sıla DURHAN / Işık Üniversitesi
Doç. Özlem ÜNER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Rabia KÖSE DOĞAN / Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Rana KARASÖZEN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Sadık TUMAY / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Safiye BAŞAR / Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Seda YAVUZ / İstanbul Üniversitesi
Doç. Serenay ŞAHİN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Serap SAVAŞ IŞIKHAN / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Serdar MUTLU / İnönü Üniversitesi
Doç. Seyhan YILMAZ / Kastamonu Üniversitesi
Doç. Dr. Şebnem SOYGÜDER BATURLAR / Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Şirin ŞENGEL / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Tefrik İnanç İLİSULLU / Ankara Hacı Bayram Üniversitesi
Doç. Tonguç TOKOL / Marmara Üniversitesi
Doç. Tuğcan GÜLER / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Tuna UYSAL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Umur KAYAPINAR / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Yeşim ZÜMRÜT / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Nahide YILMAZ / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bülent ÜNAL / Atılım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Borge KANTÜRK / Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Deniz ARAT YAŞAT / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Duygu İrem CAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru GÜLER / Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru ARACI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru BİLGET FATAHA / Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif AVCI / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Emre TÜFEKÇİOĞLU / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esin KÖMEZ / Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esra KINIKLI SNAPPER / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esra VAROL / Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU / Altınbaş Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Handan DAYI / Akdeniz Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İ. Soner ÖZDEMİR / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İrfan DÖNMEZ / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İpek MEMİKOĞLU / Atılım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İpek TORUN / Bahçeşehir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kader REYHAN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kibar Evren BOLAT AYDOĞAN / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kurt Orkun AKTAŞ / Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Leyla KUBAT / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Leyla ULUSMAN / Marmara Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Merve BULDAÇ / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mine KÜÇÜK / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nazlı GÜRGAN / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özge SÜZER / Çankaya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem AYVAZ TUNÇ / Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem UÇAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Öznur IŞIR / Balıkesir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sabahattin ÇALIŞKAN / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şansal ERDİNÇ / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tolga YILMAZ / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Umut ALTINTAŞ / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Urum Ulaş Özdemir / İstanbul Üniversitesi
Dr. Nazlı PEKTAŞ / Marmara Üniversitesi
Öğr. Üyesi Ömer DURMAZ / / Dokuz Eylül Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

MODA TASARIMI ÖĞRENCİLERİNİN TASARIM BİLİŞ TÜRLERİNİN BELİRLENMESİ

DETERMINATION OF THE DESIGN COGNITION TYPES OF THE FASHION DESIGN STUDENTS

Sema Çağlar - Esra Varol ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **1-22**

KÜLTÜREL DEĞERLERİN VE ULUSAL KİMLİĞİN OLİMPİYAT OYUNLARI LOGO TASARIMLARINA YANSIMALARININ İNCELENMESİ

INVESTIGATION OF CULTURAL VALUES AND THE REFLECTION OF NATIONAL IDENTITY ON LOGO DESIGN OF OLYMPIC GAMES

Birsen Çeken - Cihan Aybay ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **23-42**

FRANK LLOYD WRIGHT'IN MEKÂN ANLAYIŞI: FREDERICK ROBIE EVİ ÜZERİNDEN BİR OKUMA

SPACE UNDERSTANDING OF FRANK LLOYD WRIGHT: A READING THROUGH FREDERICK ROBIE HOUSE

Pelin Kaya ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **43-62**

MODERNITY VS. POSTMODERNITY: ASSESSING THE DESIGN QUALITY OF URBAN PARKS BY AHP

MODERNİTEYE KARŞIT POSTMODERNİTE: KENT PARKLARININ TASARIM KALİTESİNİN AHS İLE DEĞERLENDİRİLMESİ

Elif Kutay Karaçor - Kıymet Uzun Yüksel - Berfin Şenik ——— ARAŞTIRMA / RESEARCH **63-72**

SÜRDÜRÜLEBİLİR TASARIM YAKLAŞIMI AÇISINDAN BİYOPLASTİKLERİN İNCELENMESİ

INVESTIGATION OF BIOPLASTICS IN TERMS OF SUSTAINABLE DESIGN APPROACH

Esin Düzakın ————— DERLEME / REVIEW **73-92**

2014-2019 YILLARI ARASINDA GERÇEKLEŞEN ENDÜSTRİYEL TASARIM EĞİTİMİNDE ORTAK TEMEL TASARIM ÇALIŞTAYLARININ ETKİLERİ

THE EFFECTS OF COMMON BASIC DESIGN WORKSHOPS IN THE INDUSTRIAL DESIGN EDUCATION HELD BETWEEN 2014-2019

Fatma Filiz Özsuca ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **93-108**

"SOYLULAŞTIRMA" KAVRAMI ÜZERİNDEN ÜRETİM YAPAN SANATÇILARA YÖNELİK BİR İNCELEME

A STUDY OF ARTISTS WHO PRODUCE THROUGH THE CONCEPT OF "GENTRIFICATION"

Gülru Düzce - Seher Kurt ————— DERLEME / REVIEW **109-124**

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

TÜRKİYE'DE ÖZEL TİYATROLARA DEVLET YARDIMI: AMPİRİK BİR ANALİZ

STATE SUBSIDY TO PRIVATE THEATERS IN TURKEY: AN EMPIRICAL ANALYSIS

Sacit Hadi Akdede - Şansel Özpınar ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **125-139**

YAZI TASARIMINI ÖNEMSEYEN VE SAHİP ÇIKAN BİR KUŞAĞIN TEMSİLCİSİ: MUSTAFA EREN

REPRESENTATIVE OF A GENERATION THAT MINDED AND ADOPTED TYPEFACE DESIGN: MUSTAFA EREN

Dicle Yıldırım ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **140-157**

GÖRSEL OKUMA VE TİPOGRAFİK AÇILIMLARI

VISUAL LITERACY AND TYPOGRAPHIC EXPANSIONS

Hande Özgeldi Büyüktopbaş - Tevfik Fikret Uçar ————— DERLEME / REVIEW **158-175**

IN DEFENCE OF A GOOD COPY: A DISCUSSION ON CRAFT MAKING AND AUTHENTICITY

İYİ KOPYANIN SAVUNMASI: ZANAATLER VE ORJİNALLİK ÜZERİNE BİR TARTIŞMA

Seher Uysal ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **176-191**

A STUDENT FOCUSED EVALUATION OF INTERIOR DESIGN EDUCATION: A DESIGN STUDIO EXPERIENCE

İÇMİMARLIK EĞİTİMİNDE ÖĞRENCİ PROFİLİ ODAKLI BİR DEĞERLENDİRME: BİR TASARIM STÜDYOSU DENEYİMİ

Özlem Kurt Çavuş - Mustafa Çavuş - Burak Kaptan ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **192-207**

TÜRKİYE'DE HAREKETLİ AFİŞİN ONTOLOJİSİ

ONTOLOGY OF MOVING POSTER IN TURKEY

Bekir Kirişcan ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **208-227**

FOTOĞRAF SANATINDA PORTRÉ TİPOLOJİLERİ

PORTRAIT TYPOLOGIES IN THE ART OF PHOTOGRAPHY

Eren Görgülü ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **228-247**

BİLİMSEL GERÇEKLİK / İMGESEL İHTİMAL: SANAT PRATİĞİNDE DÜŞÜNCENİN OLASILIKLARINI ÇOĞALTMAK

SCIENTIFIC REALITY / IMAGINARY PROSPECT: EXPANDING THE POTENTIALITIES OF THINKING THROUGH ART PRACTICE

Esra Oskay ————— DERLEME / REVIEW **248-259**

MODA TASARIMI ÖĞRENCİLERİNİN TASARIM BİLİŞ TÜRLERİNİN BELİRLENMESİ*

Arş. Gör. Sema ÇAĞLAR**
Dr. Öğr. Üyesi Esra VAROL***

Özet: Tasarım teori ve strateji incelemeleri sonucunda yaratıcı tasarım düşüncesini geliştirme olanakları keşfedilmeye çalışılmaktadır. Tasarım araştırmaları, süreçlere ayrılan tasarım adımlarının zaman ve öncelik sıralamalarının farklı tasarım biliş türlerini ortaya çıkardığını ve tasarımcıların biliş türlerinin ölçek uygulamasıyla belirlemenin mümkün olduğunu göstermektedir. Bu araştırmanın temel amacı, moda tasarımı öğrencilerinin tasarım süreçlerini şekillendiren ve odaklandıkları tasarım biliş türlerinin, örnekleme yer alan üniversitelere ve öğrenim düzeyine göre incelenmesidir. Araştırmada, nicel araştırma yöntemlerinden genel tarama modellerinden ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmada veri toplama aracı olarak 5’li likert tipinde 20 maddeden oluşan Tasarım Biliş Türü ölçeği kullanılmıştır. Örneklemedeki öğrencilerin, üniversitelere ve öğrenim düzeylerine göre tasarım biliş türü tercihlerine yönelik bulgular değerlendirilmiş ve tasarım süreçlerinde genel olarak sorun odaklı tasarım biliş türüne odaklandıkları sonucuna ulaşılmıştır. Örneklemin öğrenim düzeylerine göre tasarım biliş türü tercihleri de sorun odaklı tasarım biliş türüne yöneliktir. Üniversitelere ve üniversitelerin öğrenim düzeylerine göre ise farklı tasarım biliş türü tercihlerinin olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Moda Tasarımı Eğitimi, Yaratıcılık, Tasarım Süreci, Biliş, Tasarım Biliş Türleri

Geliş Tarihi: 13.11.2019 Kabul Tarihi: 02.02.2021 Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Bu makale “Moda Tasarımı Öğrencilerinin Tasarım Biliş Türlerinin Belirlenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

**Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Türkiye, semacaglar@ohu.edu.tr ORCID: 0000-0003-4754-5131

*** Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Türkiye, evarol@ohu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3097-8301

DESARIM

DESIGN

DETERMINATION OF THE DESIGN COGNITION TYPES OF THE FASHION DESIGN STUDENTS *

Res. Asst. Sema ÇAĞLAR**
Asst. Prof. Esra VAROL***

Abstract: Through the analysis of design theory and strategy, the possibilities of developing creative design thinking are explored. Design research shows that the time and priority sequences of the design steps allocated to the processes reveal different design cognition types and it is possible to determine the designers' cognitive types by scale application. The main purpose of this research is to examine the design cognition types focusing at the design process of fashion design students according to the universities and the level of education in the sample. In this study, relational survey model, which is one of the general survey models, is used. In the research, the Design Cognition Type scale consisting of 20 items in 5-point Likert type was used as data collection tool. Findings related to design cognition type preferences of the students in the sample were evaluated according to the universities and their education levels and it was concluded that the design processes generally focused on the problem-driven design cognition type. Design cognition type preferences according to the level of education of the sample are also at the problem-driven design cognition type. It is seen that there are different design cognition type preferences according to the universities and the education levels of the universities.

Keywords: Fashion Design Education, Creativity, Design Process, Cognition, Design Cognition Types

Received Date: 13.11.2019 Accepted Date: 02.02.2021 Article Types: Research Article

*This article derived from the master's thesis titled "Determination of the Design Cognition Types of the Fashion Design Students".

**Niğde Omer Halisdemir University, Faculty of Fine Arts, Department of Textile and Fashion Design, Turkey, semacaglar@ohu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-4754-5131

***Niğde Omer Halisdemir University, Faculty of Fine Arts, Department of Textile and Fashion Design, Turkey, evarol@ohu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-3097-8301

1. GİRİŞ

İlkel araçların kullanılması ile başlayan nesne üretimi, insanların bilişsel beceri ve yaratıcılıklarını da kullanmasıyla zaman içerisinde değişim göstermeye ve gelişmeye başlamıştır. Üretilen nesnelerin tasarlanmaya başlamasıyla işlevsellik ve estetik yeni bir anlam kazanmıştır. Bilimsel bir alan olan tasarımı anlamak için tasarım eylemine yönelik sistematik araştırmalar yapmak gerekmektedir. Tasarımcıların tasarım süreci yönetme stratejilerinin incelenmesini kapsayan teori ve yaklaşımlara dayanan araştırmalar, yeni bilgisayar tabanlı teknolojilerin ortaya çıkmasıyla daha da kapsamlı bir alana yayılmaktadır.

Cross'a (2001, s. 50) göre, tasarımı bilimselleştirme arzusu 1920'lerin başarılarındaki De Stijl sanat akımının bakış açısı gibi tasarım modern hareketindeki düşüncelere dayandırılabilir. Başlangıcı 1960'lara dayanan tasarım araştırmalarıyla "tasarımcı nasıl tasarlar?" sorusu sorulmaya başlanmış ve 1965'te ilk kez tasarım bilimi kavramı kullanılmıştır (Gros 1984'ten aktaran Cross, 2001, s. 44). Bu bir tasarım bilimi geliştirme kaygısının doğmasına ve bilimsel bir tasarım yöntemi formüle etme girişimlerinin başlamasına sebep olmuştur. Üzerinde gözlem ve inceleme yapılabilecek bir tasarlama olgusunun varlığı, tasarlama konusunda yeni kuramların ortaya konmasına ve bu kuramları kanıtlayacak yöntemlerin geliştirilmesine yol açmaktadır (Bayazıt, 1994, s. 36). Protokol analizi veya sesli düşünme yaklaşımı, tasarımı anlamak için büyük bir potansiyel sunabilecek tasarım bilişi biçimini oluşturmaya yardımcı olmaktadır. Özellikle yaratıcı tasarım sonucunun nitel ölçüsünü değerlendirmek için ikna edici yöntemler olduğu kanıtlanmıştır (Anwar, Abidin and Hassan, 2015, s. 16). Lu'ya (2015, s. 59) göre, problemin tanımı, planlanması ve analizi gibi bilişsel davranışlar, ürün tasarlama sürecini ve tasarım yaratıcılığının

sonuçlarını büyük ölçüde etkilemektedir. Bu doğrultuda, tasarımcıların ürün tasarlarken kullandıkları bilişsel yöntemlerin ve tasarım süreçlerini yönetmedeki odak noktalarının anlaşılmasının özgün tasarımlar üretme konusunda destek sağlayacağı düşünülmektedir. Eastman ve Computing (2001, s. 147) tasarım bilişi (design cognition) kavramını 'farklı kuramsal ve deneysel değerler kapsamında insanın tasarımda bilgi işleme davranışını irdelemek' olarak tanımlamaktadır.

Henüz tasarlamayı öğrenmekte olan üniversite öğrencilerinin nasıl tasarladıkları öğrenme süreçlerinin analizi ile mümkün olabilmektedir. Aynı zamanda öğrenme süreçlerinin tasarımlarda özgünlük ve yaratıcılık anlamında etkisi olup olmadığı da incelenmektedir. Son zamanlarda küreselleşme ve teknolojinin de etkisiyle artan kullanıcı talebi, ürün çeşitliliği ve tasarımda farklılık yaratmayı zorunlu kılmaktadır. Erdoğan'ın (2006, s. 62) da belirttiği gibi, birçok bilim insanı yaratıcılığın önemi üzerinde durmakta ve birçok eğitimci de öğrencilerin yaratıcılık yeteneklerini nasıl artırabilecekleri konusunda çalışmalar yapmaktadır.

Moda tasarımı eğitimi dikkate alındığında, stüdyo dersleri öğrencilerin yaratıcılıklarını sergiledikleri tasarım süreci açısından incelenebilir bir alan olarak görülmektedir. Tasarımcıların, tasarım eylemini ne gibi stratejilerle yürüttükleri anlaşıldığında süreci etkileyen faktörler de çözümlenmiş olacaktır.

1.1. Moda Tasarımı Süreci ve Yaratıcılık

Endüstriyel bir ürün olan giysinin moda olması birçok faktöre dayanmaktadır. Tasarlanan giysi hem hedef kitledeki tüketicinin ekonomik ve sosyal durumuna uygun olmalı hem de dönem tarzı ve renk eğilimlerine uyumlu, özgün ve işlevsel olmalıdır. Bu nedenle, moda tasarımcıları tasarım süreçlerini bu unsurları dikkate alarak yönlendirmektedirler. Genel giysi tasarım

aşamaları; tasarım taslağının oluşturulması (kumaş, renk, desen, aksesuar araştırması ve hikaye panosu), analiz, model tasarımı (eskiz), ölçü formu, kalıp hazırlığı ve prototip (ilk örnek) dikimi, serileştirme, seri hazırlığı ve maliyet hesaplama olarak adlandırılmaktadır (Molla, 2007, s. 43). Sektöre göre kapsamı daraltılmış olan üniversite stüdyo derslerindeki bir moda tasarım projesinin tasarım sürecinde ise; ilham, tasarım eskizlerinin çizilmesi, kumaşların belirlenmesi, malzemelerin seçilmesi, süreç bilgisi ve prototip üretimi sırasının izlendiği görülmektedir (Jones, 2009, s. 129).

Yaratıcılık, fikir üretme ve problem çözme süreci olarak algılanmaktadır. Öğrenilebilen ve sistematik bir çalışmayla geliştirilebilen bir özellik olarak görülmektedir. Tasarlama probleminin ilk ortaya çıkışından tamamlanışına kadar geçen aşamalar tasarım sürecini oluşturmaktadır. Genellikle tasarlama aşamasında ortaya çıkan moda yaratıcılığı, yüzlerce yıllık vücudu giydirme sorununa yeni çözümler üretebilmektir. Moda tasarımında giysi üretim sürecinde yaratıcılık, çoğunlukla eskiz çizim aşamasında kullanılan tasarlama metodlarıyla ortaya çıkmaktadır. Tasarımcıya yaratıcı tasarım süreci için ilham kaynağı olan araştırma ilk adımında elde edilen soyut bilgiler bir araya getirilip derlenerek somut bir biçimde eskize dönüşmektedir. Sanatçı Stephen Baker tarafından geliştirilen düşünce piramidine göre, bilgi toplama aşaması, problemin tanımlanmasından sonra yaratıcı fikri besleyen sürecin en önemli kısmı olarak görülmektedir. Beyinde yer alan düşünce öğelerinin çözümlenmesi sonucunda da yaratıcı fikir ortaya çıkmaktadır (Yanık, 2007, s. 57). Buna göre, yaratıcı tasarım sürecinin, tasarımcının bilişsel hareketleri ile bilgiyi nasıl topladığının, çözümlediğinin ve sonuca ulaştığının incelenmesiyle anlaşılabilir olduğu söylenebilir.

1.2. Tasarım Süreci ve Biliş İlişkisi

Bitmiş ürünü ya da ürünün tasarlanması sırasındaki düşünsel süreçleri ifade ettiğinden dolayı tasarım kavramının farklı tanımlamalara sahip olduğu görülmektedir. Cross'a (2001, s. 97) göre, "tasarlama, geçici çözüm kavramlarının oluşturulması ve araştırılması, gelişen kavram hakkında nelerin bilinmesi gerektiğinin belirlenmesi ve ortaya çıkan özelliklerin tanınması gibi tasarım biliş özellikleri ile çok yakından ilişkilidir". Bayazıt'a (1994, s. 72) göre, "Bir proje başlatılır, geliştirilir ve kronolojik bir düzen içinde örüntü şeklinde bir olaylar dizisi olarak tekrarlanır. Bu örüntü tasarlama sürecini oluşturur". Bu bağlamda, tasarlama probleminin ilk ortaya çıkışından, tamamlanışına kadar olan sürece tasarım süreci denilmektedir.

Oxman (2001, s. 273) tasarım nesnesinin kendisinden daha eğitici ve daha anlamlı olan biliş süreci hakkında bilgi edinme yaklaşımının geliştirilmesi gerektiğini ifade ederek, bilme, düşünme ve hareket etme yöntemlerine dayanan sürdürülebilir bir tasarım pratiğinin gerekliliğini vurgulamıştır. Bayazıt (1994, s. 37), problem çözümü olarak gördüğü tasarımın amaca ulaşmak için verilen kararlardan meydana gelen yaratıcı bir eylem olduğunu ifade etmektedir. Başarılı tasarımcıların problem çözümlemeye aşırı zaman harcamak yerine, başlangıç bilgilerini toplayıp hedef ve kısıtlamaları tanımlamaya yeterli zaman harcadığı ifade edilmektedir. Problem formülasyonundaki bu stratejik farklılıklar tasarımcıların deneyimleriyle bağlantılı görülmektedir (Ball ve Christensen, 2019, s. 38). Genellikle tasarımcıların sözlü açıklamaları kaydedilerek tasarım faaliyetleri izlenmekte ve detaylı bilişsel etkinlikleri protokol analizi ile açığa çıkarılmaktadır.

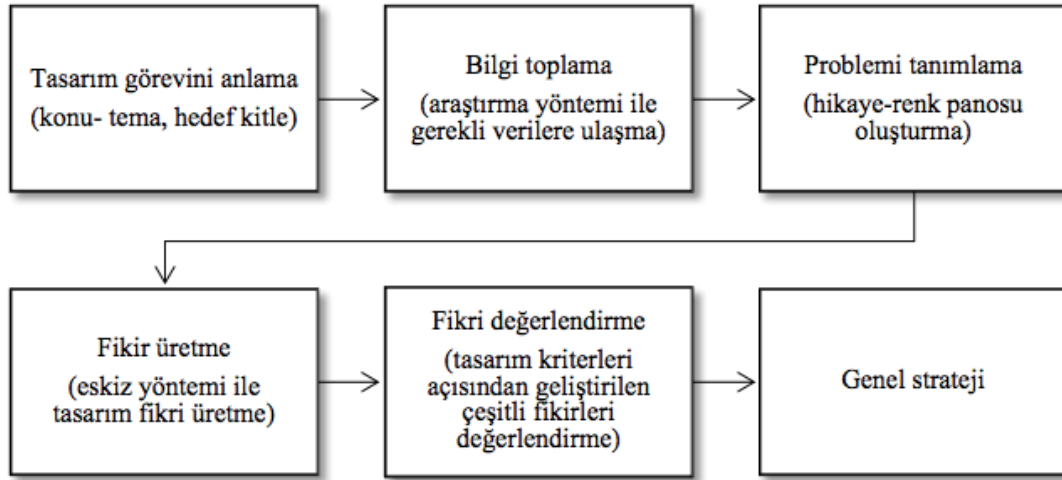
Yaratıcı düşüncenin takibi dışarıdan akılcı ve bilişsel yaklaşımlarının analizi ile mümkün olabildiği gibi tasarımcının kendisi tarafından

da takip edilebilmektedir. Eastman'a (2001, s. 148) göre, tasarımcının süreç boyunca zihinsel kaynaklarını nasıl kullandığına, tasarım görevlerini nasıl düzenlediğine ve zamanı nasıl yönettiğine bakılarak tasarımı anlama çalışmaları geliştirilebilir. Ball ve Christensen (2019, s. 36), tasarımcıların geçebilecekleri yollara yönelik dikkatli bir strateji seçiminin, kötü tanımlanmış bir tasarım probleminden yüksek kaliteli tasarım çözümüne sahip bir son noktaya kadar etkili bir şekilde ilerlemelerini sağladığını ifade etmektedir. Tasarımcının tasarlama sırasında süreç adımlarına ayırdığı süre, odaklandığı ögenin önemi ve önceliği bilişsel stratejisine göre değişim göstermektedir. Moda tasarımı açısından, giysiyi tasarlama sürecinde de bu bilişsel süreç adımlarının kullanım durumunu incelemek mümkündür.

1.3. Moda Tasarım Sürecinde Biliş

Tasarım disiplini olarak kabul edilen alanların süreç, yöntem ve bilişsel stratejilerinin incelenmesiyle tasarım araştırmalarına katkı

sağlanmaktadır. Moda tasarımı alanı ise son zamanlarda bilimsel bilgi yapısıyla bir tasarım disiplini olarak görülmeye ve belgelenmeye başlanmıştır. Moda tasarım düşüncesi, yalnızca üretim ve kâr elde etme yolu değil, yaratıcılığı ve sürdürülebilir yeniliği teşvik etme aracı olarak anlaşılma durumuna gelmiştir (Coonor-Crab, Miller and Chapman, 2016, s. 24). Moda tasarımı eğitiminin ticari okul statüsünden çıkıp disiplin haline gelmesi ve anlaşılması için, tasarım süreç analizi önemli görülmektedir (Gully, 2010, s. 45). Moda tasarımı sürecine ilişkin araştırmaların, genellikle eğitici tarafından belirlenen tasarım problemi için öğrencilerin çözümlerinin değerlendirilmesi sürecinden oluşan stüdyo derslerinin analizi yoluyla yapıldığı görülmektedir. Lu'nun (2015, s. 61-62) içerik analizini yaptığı bilişsel tasarım süreç adımları referans alınarak araştırmacı tarafından Şekil 1'deki gibi moda tasarım süreci uygulama adımlarına uyarlanmıştır. Bu araştırma için önemli olan, tasarım sürecinin bu aşamalarında tasarımcıların bilişsel yaklaşımlarıdır.



Şekil 1. Bilişsel açıdan moda tasarım süreci uygulama adımları

1.4. Tasarımda Biliş Türleri

Tasarım aktivitesini ve aşamalarını anlayabilecek, tasarımcıların süreci anlattığı sözlü ifadelerle düşünüş biçimi ve gizli bilişsel yeteneklerini ortaya çıkarabilecek bir yöntem olan protokol analizi 1980'lerde gelişmeye başlayan bir tasarım süreci araştırma yöntemidir (Önal, 2014, s. 68-77). Tasarım biliş türlerinin ilk ortaya atılması da Kruger ve Cross (2006, s. 529) tarafından dokuz endüstriyel tasarımcıya uygulanan protokol analizi sonucunda olmuştur. Tasarımcıların ürün tasarım sürecinin sekiz görevden oluşan uzmanlık modeline yönelik vermiş oldukları sözlü ifadeler farklı bilişsel stratejiler kullandığını göstermiştir. Tasarım profesyonellerinin tasarım süreçlerini sorun odaklı, bilgi odaklı, çözüm odaklı ve birikim odaklı olmak üzere dört farklı

tasarım biliş türüne odaklanarak yönlendirdikleri görülmüştür.

Tanımlanan dört tasarım biliş türüne yönelik geliştirilen ölçek ile öğrencilerin tasarım biliş türlerine göre yaratıcılıklarının incelendiği önceki çalışmalarda, hangi biliş türüne dâhil olduğu katılımcılara açıklanmadan önermeleri içtenlikle puanlamaları istenmiş ve elde edilen veriler bu çerçevede değerlendirilmiştir. Bu yöntem, tasarımcıların kullandığı bilişsel stratejilerin sistematik ölçüm yöntemleri ile belirlenmesine imkân tanımaktadır. Tasarımcıların Tablo 1'de içerik analizi verilen beş süreç uygulama adımlarında harcadıkları süre, dikkat ve önceliklerine göre hangi tasarım biliş türüne dâhil oldukları ve genel stratejileri belirlenmektedir.

Tablo 1. Dört tasarım biliş türünün işlemsel tanımları (Lu, 2015, s.63)

	Sorun odaklı	Bilgi odaklı	Çözüm odaklı	Birikim odaklı
1. Tasarım görevi	Kapsamlı bir anlayış arayışı	Diğer bilgi kaynaklarına ilişkin rehberlik arayışı	Hızlıca tarama ve değerlendirmeye geçme	Benzer sorunlarla ilgili eski bilgilerin karşılaştırılması
2. Bilgi toplama	Gerekli olan en az bilgi	Kapsamlı bilgi toplama	Kesinleşen sorunla ilgili özel bilgilerin toplanması	Bilgi eksikliklerini gidermek için bilgi toplama
3. Problemi tanımlama	Sorunu son derece spesifik veya özet biçiminde tanıma	Sorun alanının sınırlarını kesin bir şekilde belirleme	İyi tanımlanmamış sorunlu alanı büyüktür	Sorun alanı küçüktür
4. Fikir üretme	Tanımlanmış sorunlara dayanır	Tasarım görevi ve önemli bilgilere dayanır	Çok sayıda ve çeşitli çözümler üretmek için kullanılan büyük miktarda hafıza bilgisine dayanır	Hafıza bilgisi ile ilgili daha önceki benzer çözümlere dayanır
5. Fikri değerlendirme	Tanımlanmış sorunlara dayanır	Toplanan verilere dayanır		Tanımlanmış sorunlara dayanır
6. Genel strateji	Sorunu tanımlamayı vurgular	Dış bilgiyi toplamayı vurgular	Çeşitli çözümler üretmeyi vurgular	Kişisel bilgi birikimini vurgular

1.4.1. Sorun odaklı tasarım

Sorun odaklı tasarım biliş türünün genel stratejisi, tabloda olduğu gibi sorunu tanımlamak ve mümkün olduğunca en kısa sürede bir çözüm bulmak olarak görülmektedir. Problem tanımlama yöntemindeki bireysel farklılıkların net kanıtlara dayandığını ifade eden Ball and Christensen'a (2019, s. 38) göre, ilk bilgileri toplamak, hedefleri ve kısıtlamaları tanımlamak için kısa ancak etkili zaman harcayanlar başarılı tasarımcılardır. Bu tür stratejik farklılıklar, tasarımcıların deneyimleriyle bağlantılı görünmektedir, başarılı tasarım sonuçları elde etmek için problem tanımlama ve çözüm geliştirmeyi en iyi nasıl dengeleyeceğinizi anlamada ustalaşmaktadır. Temel özellikleri; tasarım görevini dikkatli okuma, yüzeysel bilgi toplama, problemi net tanımlamaya odaklanma ve kısa sürede bir fikir üretme olarak yorumlanabilir.

1.4.2. Bilgi odaklı tasarım

Bilgi odaklı tasarım biliş türünde genel strateji, gelişmekte olan çözümler için temel olarak dış kaynaklardan bilgiyi toplamak ve bu bilgi temelinde bir çözüm üretmektir (Lu, 2015, s. 60). Onlar için, problemin analizine zaman ayırmak değil, önemli olan araştırılıp ulaşılan bilgi ile problemi kesinleştirmek ve ona bağlı olarak üretilen çözümün değerlendirilmesidir (Cross, 2001, s. 82). Kruger ve Cross (2006, s. 538), bilgi odaklı tasarımda, tasarımcının tasarım görevini kesin bir şekilde okumak için diğer bilgi kaynaklarından işaretler aradığını ve öz bilgiye yönelik veri toplama için çok zaman harcadığını ifade etmiştir. Temel özellikleri; iyi tanımlanmamış tasarım görevi ile başlama, araştırıp topladığı bilgi ile hemen problemi tanımlama ve tatmin edici sayıda fikir üretme olarak yorumlanabilir.

1.4.3. Çözüm odaklı tasarım

Çözüm odaklı tasarım biliş türünün genel stratejisi, problemi tanımlama aşamasına çok vakit

ayırılmadan çeşitli çözümler üretmek üzerinedir. Problem tanımlama gibi önemli ikinci bir etkinlik, temelde gereksinimleri ve kısıtlamaları karşılamak için etkili bir çözüm varsayımı oluşturmak olarak ifade edilmektedir (Ball and Christensen, 2019, s. 39). Tasarımın çözüm varsayımlarının üretimi etrafında döndüğü görüşü, tasarımda yaratıcı fikir üretiminin önemini artırmaktadır.

Çözüm üretmeye odaklanan tasarımcı, bilgi toplama aşamasında da sadece bir çözümü daha fazla geliştirmek için gerekli olan yeni bilgiyi aramaktadır. Sorunun tanımı çözümün geliştirilmesine göre değiştirilebileceğinden dolayı çözüm odaklı tasarımcılar sorunun tanımlanmasına kısa bir süre harcamaktadır (Kruger and Cross, 2006, s. 534). Sorunun analizi aşamasında harcanan sürenin, bilgi odaklı tasarıma benzese de burada yeni bilgi toplamak yerine bilgi bellekten alınmaktadır. Temel özellikleri; İyi tanımlanmamış tasarım görevi ile başlama, var olan bilgiyi kullanarak problemi tanımlama ve çeşitli fikirler üretmeye odaklanma olarak yorumlanabilir.

1.4.4. Birikim odaklı tasarım

Birikim odaklı tasarım biliş türünün genel stratejisinin, bir çözümü geliştirmek için kişisel bilgi ve deneyimleri kullanmak olduğu görülmektedir (Lu, 2015, s. 60). Buna göre, birikim odaklı tasarım biliş türünde amaç, mevcut bilgi birikimi ve geçmiş çözümler kullanılarak yeni çözüm arayışına gitmektir. Birikim odaklı tekrarlamaları izlemek ve kontrol etmek için, dikkatin projenin kilit alanlarına odaklanması, bu alanlardaki risklerin belirlenmesi ve bu riskleri azaltmak için stratejilerin seçilmesi süreçlerinden bahsedilmekte ve bu süreçlerin birikimle otomatik hale gelebileceği vurgulanmaktadır (Carlson vd., 2020, s. 7). Temel özellikleri; tasarım görevini dikkatle okuyup deneyimlerle kıyaslama, var olan bilgiyi kullanma ve birikimlerini fikir geliştirmede kullanma olarak yorumlanabilir.

Bu araştırmanın amacı, Türkiye'deki üniversitelerin moda tasarımı bölümlerinde (moda ve tekstil tasarımı veya tekstil ve moda tasarımı dâhil) eğitim gören lisans düzeyindeki öğrencilerin, tasarım süreçlerinde 4 tasarım biliş türünden (sorun odaklı, çözüm odaklı, bilgi odaklı ve birikim odaklı) hangisine odaklanarak tasarım yaptıklarının belirlenmesidir. Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki alt amaçlara yanıt aranmıştır:

- Örneklemin tasarım süreçlerinde odaklandığı tasarım biliş türü çoğunlukla hangisidir?
- Öğrenim düzeylerine göre, öğrenciler tasarım biliş türlerinden hangisine odaklanmaktadır?
- Üniversite değişkenine göre tasarım biliş türleri nelerdir?
- Üniversite değişkenine göre öğrenim düzeyleri bakımından tasarım biliş türleri nelerdir?

Tasarımcıların bireysel biliş türlerine yönelik tasarım süreçlerini organize etmeleri ve bu doğrultuda daha bilinçli bir şekilde tasarlama stratejileri geliştirmelerine de olanak sağlayacağı öngörülmektedir. Daha önce moda tasarımı alanında, tasarım süreci ve biliş ilişkisine yönelik bir çalışma yapılmamıştır. Bu anlamda araştırmanın, moda tasarımı eğitimine ve bu alanda çalışan program geliştirme uzmanları, öğretim elemanları ve öğrencilere yardımcı olacağı düşünülmektedir.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada nicel araştırma yöntemlerinden genel tarama modellerinden ilişkisel tarama modeli kullanılmıştır. "İlişkisel tarama modelleri, iki ve daha çok sayıdaki değişken arasında birlikte değişim varlığını ve/veya derecesini belirlemeyi amaçlayan araştırma modelleridir (Karasar, 2009, s. 81)".

2.1. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Türkiye'deki 47 üniversitede aktif moda tasarımı eğitimi gören üniversite öğrencileri oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini, Türkiye'deki yükseköğretim kurumlarında lisans düzeyinde moda tasarımı (moda ve tekstil tasarımı ve tekstil ve moda tasarımı bölümleri dâhil) eğitimi veren 28 devlet üniversitesinden en az dört yıllık eğitim öğretim geçmişine sahip olan 10 devlet üniversitesinin öğrencileri oluşturmaktadır. Bu araştırmanın örneklem grubu, ölçüt örnekleme yöntemi ile belirlenmiş ve etik kurul onayı alınmıştır. Araştırma örnekleminin belirlenmesinde kullanılan ölçütler şöyledir:

- Üniversitelerin moda tasarımı bölümünde eğitim veren devlet üniversiteleri olması
- Bölümlerin en az dört yıllık eğitim öğretim geçmişine sahip olması (lisans düzeyinde bir kez mezun vermiş)
- Öğrencilerin araştırma verilerinin toplanmasında örneklem grubuna katılmada gönüllü olması

Örneklem üzerinden, nicel veri toplama aracı kullanılarak yapılan tarama ile tasarım sürecinde odaklanılan tasarım biliş türünün çeşitli değişkenlere göre incelenerek belirlenmesi ve sonucunda genel yargılara varılması hedeflenmiştir.

2.2. Veri Toplama Tekniği ve Aracı

Bu araştırma, tasarım disiplininin ve tasarım araştırmalarının temel yaklaşımlarının moda tasarımı alanında da uygulanması konusunda bir farkındalık yaratmayı ve zihinsel aktivite, yaratıcılık ve özgünlük gerektiren moda tasarımı sürecinde bir tasarım disiplini oluşturabilmeyi amaçlamaktadır.

Orijinali 34 maddeye Chia-Chen Lu (2015) tarafından uzman görüşü, temel bileşenler, faktör analizleri ve bazı maddelerin çapraz yüklü korunması ile geliştirilerek 20 madde haline alan ve sistematik bir tasarım yaklaşımı olarak endüstriyel tasarımcılara uygulanmış olan Tasarım Biliş Türü ölçeği bu çalışmada veri toplama aracı olarak kullanılmıştır. Her biliş türü, tasarım sürecinde tasarım görevini anlama,

bilgi toplama, problemi tanımlama, fikir üretme ve fikri değerlendirme aşamalarına yönelik beşer önermeden oluşmaktadır. Araştırmacıdan mail yoluyla alınan izin doğrultusunda veri toplama aracı olarak kullanılan ölçeğin moda tasarımı kullanılmaya durumu pilot çalışma ile incelenmiştir. Tasarım biliş türü ölçeği, araştırmacı tarafından dil geçerliği için alınan uzman görüşü doğrultusunda Türkçe'ye çevrilmiş ve uygulanan pilot çalışma sonucu elde edilen doğrulamayla, kültürel etmenler dahil edilmeden moda tasarımı öğrencilerinin bilişsel tasarım süreçlerinin belirlenmesinde kullanılmak üzere uyarlanmıştır.

Ölçeğin güvenilirlik, geçerlilik ve kullanılabilirliğini test edilmesi amaçlarıyla 2015-2016 yılı Bahar yarıyılında Anadolu Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümünde eğitim gören 70 öğrenciye uygulanmasıyla bir pilot çalışma yapılmıştır. Araştırma verilerinin güvenilirlik analizlerinde Cronbach Alpha güvenilirlik katsayısı, tasarım biliş türlerinin belirlenmesinde ve yüzdeliklerinin ölçülmesinde aritmetik ortalama ve çoklu karşılaştırma yapılmıştır. Verilerin SPSS programında istatistiksel analizinin gerçekleştirilmesiyle, tüm ölçek maddeleri için Cronbach Alpha güvenilirlik katsayısının ,80 olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte, 4 tasarım biliş türüne yönelik Cronbach Alpha güvenilirlik katsayılarının ise, sorun odaklı: ,69, çözüm odaklı: ,71, bilgi odaklı: ,66, deneyim odaklı: ,70 olduğu tespit edilmiştir. Bu doğrultuda, araştırma verilerinin güvenilirliğinin yeterli olduğu görülmektedir. Pilot çalışmada, öğrencilerin tasarım süreçlerinde çoğunlukla sorun odaklı ve sonra sırasıyla bilgi, deneyim ve çözüm odaklı tasarım biliş türünü kullandıkları sonucuna varılmıştır. Ayrıca, öğrenim düzeyine göre biliş türlerinde anlamlı farklılıklar bulunmuştur. Birinci, ikinci ve dördüncü sınıfların ortalamasını sorun odaklı tasarım biliş türü oluştururken, üçüncü sınıfların ortalamasını çözüm odaklı tasarım biliş türünün oluşturduğu gözlemlenmiştir.

2.3. Veri Toplama Süreci

Bu çalışmaya ait verilerin toplanma çalışmaları, 2017-2018 ve 2018-2019 öğretim yılları, güz ve bahar yarıyılarında, bir kısmı yüz yüze, bir kısmı ise çevrimiçi platformda Google formlar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir.

2.4. Verilerin Analizi

Elde edilen veriler, SPSS 25 programına aktarılmış ve istatistiksel olarak analiz edilmiştir. Önermeler, 5'li likert tipinde olup, kesinlikle katılıyorum: 5, katılıyorum: 4, kararsızım: 3, katılmıyorum: 2 ve kesinlikle katılmıyorum: 1 şeklinde puanlanmıştır. Likert puan aralıkları kesinlikle katılıyorum: 5,00 – 4,20, katılıyorum: 4,19 – 3,40, kararsızım: 3,39 – 2,60, katılmıyorum: 2,59 – 1,80 ve kesinlikle katılmıyorum: 1,79 – 1,00 şeklindedir. Alpha güvenilirlik katsayısı ise ,88'dir. Verilerin çözümlenmesinde frekans (f), yüzdelik değer (%), aritmetik ortalama (x) ve standart sapma (Ss) kullanılmıştır.

Araştırmada taranan alan yazın, moda tasarımı süreci ve yaratıcılık, tasarım süreci ve biliş ilişkisi, moda tasarım sürecinde biliş ve tasarımda biliş türleri bölümlerine ayrılarak derlenmiştir. Yöntem açıklandıktan sonra, anket verilerinin değerlendirildiği bulgular bölümünde sunulan ilgili analizler ile araştırma problemi ve alt problemleri cevaplanmaya çalışılmıştır. Ulaşılan bulgular doğrultusunda araştırma sonuçları yazılmış ve sonuçlar doğrultusunda öneriler geliştirilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

Araştırma problemini cevaplamak üzere elde edilen verilerin istatistiksel analizlerinin yapılması sonucunda ulaşılan bulgular ve alt amaçlara yönelik yorumlar bu bölümde ele alınmaktadır. Öğrencilerin üniversiteler ve öğrenim düzeylerine göre ankete katılım dağılımları Tablo 2'de ayrıntılılarıyla verilmektedir.

Tablo 2. Örneklemin üniversitelere ve öğrenim değişkenlerine göre dağılımı

Üniversiteler	1. Sınıf	2. Sınıf	3. Sınıf	4. Sınıf	f	%
Eskişehir Teknik Üniversitesi-Moda ve Tekstil Tasarımı	8	9	11	21	49	%12,7
Çukurova Üniversitesi-Tekstil ve Moda Tasarımı	10	4	21	15	50	%13
Dokuz Eylül Üniversitesi-Tekstil ve Moda Tasarımı	0	8	2	19	29	%7,5
Gaziantep Üniversitesi-Moda ve Tekstil Tasarımı	5	29	36	6	76	%19,7
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Moda Tasarımı	11	16	9	11	47	%12,2
Giresun Üniversitesi-Moda Tasarımı ve Konfeksiyon	0	22	33	2	57	%14,8
Marmara Üniversitesi-Tekstil	0	1	1	4	6	%1,6
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-Tekstil ve Moda Tasarımı	13	3	3	5	24	%6,2
Selçuk Üniversitesi-Moda Tasarımı	26	2	3	6	37	%9,6
Süleyman Demirel Üniversitesi-Tekstil ve Moda Tasarımı	0	2	4	5	11	%2,8
Toplam	73	96	123	94	386	%100
%Üniversiteler	18,9%	24,9%	31,9%	24,4%	<u>100,0%</u>	<u>100,0%</u>

Örneklemin üniversitelere göre katılım oranları incelendiğinde, çoğunluk bakımından ilk üç sırayı, % 19,7 ile Gaziantep Üniversitesi, % 14,8 ile Giresun Üniversitesi ve % 13'lük bir oranla ise Çukurova Üniversitesi öğrencilerinin oluşturduğu görülmektedir. Öğrenim düzeylerine göre dağılım incelendiğinde ise, örneklem % 31,9'luk bir oranla 3. sınıf öğrencilerden, % 24,9'luk

oranla 2. sınıf öğrencilerinden, % 24,4'lük bir oranla 4. sınıf öğrencileri ve % 18,9'luk oranla 1. sınıf öğrencilerinden oluşmaktadır.

Örneklemin tasarım süreçlerinde çoğunlukla hangi tasarım biliş türüne odaklandığının belirlenmesi alt amacına yönelik bulgular Tablo 3'te yer almaktadır.

Tablo 3. Örneklemin tasarım biliş türleri

Tasarım Biliş Türleri	n	\bar{X}	Ss
Sorun Odaklı Tasarım	386	4,33	,51
Bilgi Odaklı Tasarım	386	4,27	,57
Çözüm Odaklı Tasarım	386	4,08	,60
Birikim Odaklı Tasarım	386	4,16	,59

Tablo 3'e göre, örneklemin odaklandığı tasarım biliş türü değerleri incelendiğinde, önermelere verdikleri ifadeler doğrultusunda genel olarak en yüksek (ortalama: 4,33) değere sahip olan tasarım biliş türünün sorun odaklı tasarım olduğu görülmektedir. Bunu sırasıyla, bilgi odaklı tasarım (ortalama: 4,27), birikim odaklı

tasarım (ortalama: 4,16) ve çözüm odaklı tasarım (ortalama: 4,08) biliş türleri takip etmektedir. Buna göre, örnekleme yer alan öğrencilerin çoğunluğunun, tasarım süreçlerini sorunu tanımlamaya odaklanarak şekillendirdiklerini söylemek mümkündür.

Tablo 4. Örneklemin tasarım biliş türleri ifadeleri

Önermeler	(5) Kesinlikle Katılıyorrum % (f)	(4) Katılıyorrum % (f)	(3) Kararsızım % (f)	(2) Katılmıyorum % (f)	(1) Kesinlikle Katılmıyorum % (f)
1. Tasarımın amacına ve gidişatına uymak için tasarımda <u>çözülmesi gereken sorunları listelerim.</u>	37,8 (146)	49,7 (192)	9,3(36)	2,8 (11)	0,3 (1)
2. Tasarımın amacını ve gidişatını <u>iyice formüle ederim.</u>	39,4 (152)	45,6 (176)	13,2 (51)	1,3 (5)	0,5 (2)
3. Belirlediğim tasarım amacı ve <u>gidişatı fikirlerimi belirler.</u>	60,1 (232)	32,6 (126)	4,4 (17)	2,1 (8)	0,8 (3)
4. Belirlediğim tasarım amacı ve gidişatına dayalı fikirleri <u>değerlendiririm.</u>	53,1 (205)	38,6 (149)	6,5 (25)	1,3 (5)	0,5 (2)
5. Genel tasarım süreci boyunca, tasarım amacına ve gidişatına odaklanırım.	47,9 (185)	40,2 (155)	10,4 (40)	1,3 (5)	0,3 (1)
6. Tasarım görevindeki sorunlar belirsiz ise sorular sorarım.	44,3 (171)	40,9 (158)	11,9 (46)	2,3 (9)	0,5 (2)
7. Bilgi toplamaya önemli ölçüde zaman harcarım.	49,7 (192)	37,3 (144)	10,6 (41)	2,3 (9)	0
8. Bilgiyi nasıl toplayıp organize edeceğimi düşünürüm.	49,5 (191)	39,9 (154)	7,5 (29)	2,3 (9)	0,8 (3)
9. Bilginin önemli kısmından tasarım yoluyla <u>çözülmesi gereken sorunları tespit etmeye çalışırım.</u>	37,3 (144)	46,1 (178)	13,7 (53)	2,3 (9)	0,5 (2)
10. Tasarımın amacı ve gidişatını, tasarım görevi ve toplanan bilgiye <u>göre belirlerim.</u>	44,0 (170)	41,7 (161)	9,3 (36)	3,6 (14)	1,3 (5)
11. Öncelikle geliştirdiğim fikri kuvvetlendirmek için bilgi toplarım.	53,9 (208)	36,8 (142)	6,0 (23)	3,1 (12)	0,3 (1)
12. Birçok tasarım fikrini aynı anda düşünebilirim.	38,3 (148)	36,3 (140)	20,5 (79)	3,9 (15)	1,0 (4)
13. Genellikle başkalarının yaptığmdan daha fazla tasarım fikri üretebilirim.	26,4 (102)	38,1 (147)	29,5 (114)	5,2 (20)	0,8 (3)
14. Kısa sürede tasarım fikirleri üretebilirim.	30,3 (117)	35,8 (138)	26,4 (102)	5,2 (20)	2,3 (9)
15. Çeşitlilik sağlamak için farklı tasarım fikirleri üretebilirim.	45,1 (174)	38,9 (150)	13,0 (50)	2,6 (10)	0,5 (2)
16. Tasarım görevini okurken benzer tasarım sorunlarını düşünmem gerektiğini hatırlarım.	33,7 (130)	51,3 (198)	11,7 (45)	2,8 (11)	0,5 (2)

17. Tasarım konusunda çözülmesi gereken sorunu incelemek için tasarım bilgi birikimimi yeniden gözden geçiririm.	40,2 (155)	47,4 (183)	9,3 (36)	2,3 (9)	0,8 (3)
18. Tasarım bilgi birikiminin, tasarım fikirleri geliştirmede bana yardımcı olacağını düşünüyorum.	56,0 (216)	35,5 (137)	6,5 (25)	1,6 (6)	0,5 (2)
19. Hatırladığım benzer tasarımlara dayanan tasarım fikirleri geliştiririm.	37,6 (145)	44,6 (172)	11,7 (45)	6,0 (23)	0,3 (1)
20. Tasarım fikirleri üretmek için önceki tasarım deneyimlerime bağlıyım.	32,6 (126)	36,0 (139)	18,7 (72)	9,3 (36)	3,4 (13)

Tablo 4'te örnekleme yer alan toplam 386 öğrencinin tasarım biliş türü önermelerine verdikleri yanıtlar incelenmiştir. Öğrencilerin % 49,7'sinin ilk önerme için ve % 45'i ikinci önerme için katılıyorum görüşünde bulunmuşlardır. Buna göre, tasarım sürecinde sorunun tanımlanmasına yönelik bu ilk iki önermeye olumlu yanıt verdikleri görülmektedir. Öğrencilerin % 60,1'lik oranla büyük çoğunluğu üçüncü önermeye kesinlikle katıldıklarını belirterek tasarım sürecinde en fazla fikir üretme aşamasına önem verdiklerini belirtmişlerdir. Öğrencilerin % 53,1'i dördüncü önermeye kesinlikle katılıyorum diyerek tasarım sürecinde fikri değerlendirme aşamasına yönelik olumlu görüş bildirmiştir. % 47,9'u ise, beşinci önermeye kesinlikle katıldıklarını belirtmişlerdir. Dolayısıyla, sorun odaklı tasarım biliş türüne yönelik ilk beş önerme incelendiğinde, öğrencilerin tasarım sorununu tanımlamaya odaklanarak tasarım süreçlerini yönettikleri söylenebilir.

Örnekleme öğrencilerin altıncı önerme için verdikleri cevapların yüzdesine bakıldığında % 44,3'lük oranla kesinlikle katılıyorum görüşünde buldukları görülmektedir. Buna göre, tasarım görevini anlamada dış bilgi kaynaklarına yönelik rehberlik arayışında olduğu görülmektedir. % 49,7'lik bir oranla yedinci ve % 49,5'lik bir oranla sekizinci önermelere yüksek oranda kesinlikle katılıyorum diyen öğrenciler, tasarım sürecinde bilgi toplama aşamasına önem verdiklerini belirtmişlerdir. Öğrencilerin % 46,1'i dokuzuncu önermeye katılıyorum derken % 44'ü

onuncu önermeye kesinlikle katıldıklarını ifade etmişlerdir. Bu iki önerme tasarım sürecinde sorunu tanımlamaya yönelik olduğundan öğrencilerin sorunu tanımlama aşamasına önem verdikleri söylenebilir. Bilgi odaklı tasarım biliş türüne yönelik olan bu beş önerme incelendiğinde, örnekleme öğrencilerin, dış bilgiyi toplamaya odaklanarak tasarım süreçlerini yönettikleri söylenebilir. Sorun odaklı tasarımdan sonra en yüksek oranda olumlu yanıt olan tasarım biliş türünün bilgi odaklı tasarım olduğu görülmektedir.

Öğrencilerin % 53,9'u yüksek oranda on birinci ve % 38,3'ü on ikinci önermeye kesinlikle katılıyorum görüşü bildirerek fikir üretmek için bilgi topladıklarını belirtmişlerdir. On üçüncü önermeye öğrencilerin % 38,1'inin ve on dördüncü önermeye % 35,8'inin katılıyorum yanıtını vermesi de tasarım sürecinde fikir üretmeye ağırlık verdiklerini göstermektedir. % 45,1'i on beşinci önermeye kesinlikle katıldıkları görüşünü belirtmişlerdir. Çözüm odaklı tasarım biliş türüne yönelik olan bu beş önerme incelendiğinde, öğrencilerin tasarım süreçlerini çeşitli fikirler üretmeye odaklanarak yönettikleri söylenebilir.

Öğrencilerin % 51,3'ü on altıncı önermeye katılıyorum diyerek tasarım görevini anlamada birikimlerinden faydalandıklarını belirtmişlerdir. % 47,4'ü on yedinci önermeye katılıyorum görüşünü belirterek sorunu incelerken bilgi birikimlerinden faydalandığını ifade etmişlerdir.

Öğrencilerin % 56'lık yüksek çoğunluğu ise tasarım fikri geliştirmede bilgi birikimlerini kullanmaya yönelik on sekizinci önerme için kesinlikle katılıyorum ifadesini kullanmıştır. % 44,6'sının on dokuzuncu ve % 36'sının yirminci önermelere katıldıklarını belirtmesi, fikir üretirken bilgi birikimlerini kullandıklarını göstermektedir. Birikim odaklı tasarım biliş türüne yönelik bu beş önerme incelendiğinde, öğrencilerin tasarım süreçlerini kişisel bilgi birikimlerine odaklanarak şekillendirildiği görülmektedir.

Örneklemdaki öğrencilerin genel olarak tasarım biliş türlerine yönelik yapılan önermelere vermiş oldukları yanıtların tutarlı olduğu görülmektedir. Tutarlılıkları ölçen bu önermeler doğrultusunda, öğrencilerin çoğunluğunun tasarım süreçlerini şekillendirirken sorun odaklı tasarım biliş türüne odaklandığı görülürken genel stratejinin sorunu tanımlama üzerine olduğu söylenebilir.

Öğrenim düzeylerine göre, öğrencilerin tasarım biliş türlerinden hangisine odaklandığını belirleme alt amacına yönelik bulgular Tablo 5'te verilmektedir.

Tablo 5. Örneklemin öğrenim düzeylerine göre tasarım biliş türleri

1.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	73	4,33	,50
	Bilgi Odaklı Tasarım	73	4,25	,63
	Çözüm Odaklı Tasarım	73	4,01	,58
	Birikim Odaklı Tasarım	73	4,18	,60
2.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	96	4,32	,52
	Bilgi Odaklı Tasarım	96	4,27	,52
	Çözüm Odaklı Tasarım	96	4,10	,63
	Birikim Odaklı Tasarım	96	4,18	,51
3.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	123	4,30	,53
	Bilgi Odaklı Tasarım	123	4,25	,54
	Çözüm Odaklı Tasarım	123	4,02	,57
	Birikim Odaklı Tasarım	123	4,13	,56
4.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	94	4,40	,48
	Bilgi Odaklı Tasarım	94	4,30	,62
	Çözüm Odaklı Tasarım	94	4,21	,60
	Birikim Odaklı Tasarım	94	4,15	,69

Tablo 5'te örnekleimde yer alan toplam 386 öğrencinin öğrenim düzeylerine göre tasarım biliş türü ortalamaları incelenmiş ve sorun odaklı tasarım biliş türü ortalamasının tamamında yüksek olduğu görülmüştür. Öğrenim düzeylerine göre, tasarım biliş türü farklılığının ortaya çıkmadığı, ancak küçük farklarla da olsa sorun odaklı tasarım biliş türünü kullanan

öğrencilerin 4. sınıf (ortalama: 4,40), 1. sınıf (ortalama: 4,33), 2. sınıf (4,32) ve 3. sınıf (4,30) şeklinde sıralandığı söylenebilir.

Üniversite değişkenine göre tasarım biliş türlerini belirleme alt amacına yönelik bulgular Tablo 6'da gösterilmektedir.

Tablo 6. Üniversite değişkenine göre tasarım biliş türleri

		<u>n</u>	<u>X</u>	<u>Ss</u>
Eskişehir Teknik Üniversitesi	Sorun Odaklı Tasarım	49	4,38	,54
	Bilgi Odaklı Tasarım	49	4,38	,58
	Çözüm Odaklı Tasarım	49	4,22	,63
	Birikim Odaklı Tasarım	49	4,25	,53
Çukurova Üniversitesi	Sorun Odaklı Tasarım	50	4,22	,43
	Bilgi Odaklı Tasarım	50	4,24	,54
	Çözüm Odaklı Tasarım	50	4,04	,61
	Birikim Odaklı Tasarım	50	4,01	,54
Dokuz Eylül Üniversitesi	Sorun Odaklı Tasarım	29	4,51	,41
	Bilgi Odaklı Tasarım	29	4,51	,38
	Çözüm Odaklı Tasarım	29	4,35	,54
	Birikim Odaklı Tasarım	29	4,41	,45
Gaziantep Üniversitesi	Sorun Odaklı Tasarım	76	4,27	,57
	Bilgi Odaklı Tasarım	76	4,07	,62
	Çözüm Odaklı Tasarım	76	3,97	,60
	Birikim Odaklı Tasarım	76	4,05	,67
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	Sorun Odaklı Tasarım	47	4,37	,45
	Bilgi Odaklı Tasarım	47	4,25	,58
	Çözüm Odaklı Tasarım	47	4,17	,56
	Birikim Odaklı Tasarım	47	4,27	,55
Giresun Üniversitesi	Sorun Odaklı Tasarım	57	4,30	,57
	Bilgi Odaklı Tasarım	57	4,26	,49
	Çözüm Odaklı Tasarım	57	4,01	,61
	Birikim Odaklı Tasarım	57	4,13	,52
Marmara Üniversitesi	Sorun Odaklı Tasarım	6	4,33	,16
	Bilgi Odaklı Tasarım	6	4,33	,45
	Çözüm Odaklı Tasarım	6	3,86	,60
	Birikim Odaklı Tasarım	6	4,03	,66
Mimar Sinan Üniversitesi	Sorun Odaklı Tasarım	24	4,36	,51
	Bilgi Odaklı Tasarım	24	4,35	,52
	Çözüm Odaklı Tasarım	24	4,00	,45
	Birikim Odaklı Tasarım	24	4,24	,53
Selçuk Üniversitesi	Sorun Odaklı Tasarım	37	4,36	,52
	Bilgi Odaklı Tasarım	37	4,24	,73
	Çözüm Odaklı Tasarım	37	4,03	,63
	Birikim Odaklı Tasarım	37	4,14	,67
Süleyman Demirel Üniversitesi	Sorun Odaklı Tasarım	11	4,54	,39
	Bilgi Odaklı Tasarım	11	4,60	,46
	Çözüm Odaklı Tasarım	11	4,36	,50
	Birikim Odaklı Tasarım	11	4,12	,84

Tablo 6'ya göre, Eskişehir Teknik Üniversitesi öğrencilerinin çoğunlukla bilgi odaklı tasarım biliş türüne dâhil oldukları ve bunu çok yakın bir oranla sorun odaklı tasarım biliş türünün takip ettiği görülmektedir. Çukurova ve Süleyman Demirel Üniversitelerinin öğrencileri de bilgi odaklı tasarım biliş türüne dâhildirler. Buna göre, bu üniversite öğrencilerinin çoğunluğunun tasarım sürecinde fikir geliştirmek için önce dış kaynaklardan bilgiyi toplamaya odaklandığı söylenebilir.

Dokuz Eylül, Gaziantep, Ankara Hacı Bayram Veli, Giresun, Mimar Sinan ve Selçuk Üniversitelerinin öğrencileri ise çoğunlukla sorun odaklı tasarım biliş türü önermelerine

olumlu yanıtlar vermişlerdir. Dolayısıyla, bu tasarım biliş türüne dâhil olan öğrencilerin var olan sorunu net olarak belirlemeye odaklanarak bu aşamada daha çok zaman harcadıklarını söylemek mümkündür. Marmara Üniversitesi öğrencilerinin çoğunluğu ise sorun odaklı ve bilgi odaklı tasarım biliş türlerine aynı oranda olumlu yaklaşım sergilemişlerdir. Bu durum, öğrencilerin hem sorunu tanımlama hem de bilgi toplama süreçlerine aynı derecede önem verdiklerini göstermektedir.

Üniversite değişkenine göre öğrenim düzeyleri bakımından tasarım biliş türlerinin belirlenmesi alt amacına yönelik bulgular Tablo 7'de gösterilmektedir.

Tablo 7. Üniversitelerin öğrenim düzeylerine göre tasarım biliş türleri

			<u>n</u>	<u>X̄</u>	<u>Ss</u>
Eskişehir Teknik Üniversitesi	1.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	8	4,12	,55
		Bilgi Odaklı Tasarım	8	4,37	,52
		Çözüm Odaklı Tasarım	8	4,00	,64
		Birikim Odaklı Tasarım	8	4,30	,41
	2.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	9	4,28	,58
		Bilgi Odaklı Tasarım	9	4,48	,58
		Çözüm Odaklı Tasarım	9	4,42	,68
		Birikim Odaklı Tasarım	9	4,31	,53
	3.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	11	4,41	,56
		Bilgi Odaklı Tasarım	11	4,43	,52
		Çözüm Odaklı Tasarım	11	4,16	,59
		Birikim Odaklı Tasarım	11	4,36	,54
	4.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	21	4,50	,50
		Bilgi Odaklı Tasarım	21	4,32	,65
		Çözüm Odaklı Tasarım	21	4,24	,64
		Birikim Odaklı Tasarım	21	4,16	4,25
Çukurova Üniversitesi	1.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	10	3,98	,59
		Bilgi Odaklı Tasarım	10	3,94	,66
		Çözüm Odaklı Tasarım	10	3,66	,68
		Birikim Odaklı Tasarım	10	3,84	,61
	2.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	4	4,25	,34
		Bilgi Odaklı Tasarım	4	4,05	,52
		Çözüm Odaklı Tasarım	4	4,20	,90
		Birikim Odaklı Tasarım	4	4,00	,43
	3.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	21	4,25	,42
		Bilgi Odaklı Tasarım	21	4,34	,44
		Çözüm Odaklı Tasarım	21	4,00	,50
		Birikim Odaklı Tasarım	21	4,04	,51
	4.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	15	4,32	,31
		Bilgi Odaklı Tasarım	15	4,36	,54
		Çözüm Odaklı Tasarım	15	4,29	,56
		Birikim Odaklı Tasarım	15	4,09	,57

Dokuz Eylül Üniversitesi	1.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	0	-	-
		Bilgi Odaklı Tasarım	0	-	-
		Çözüm Odaklı Tasarım	0	-	-
		Birikim Odaklı Tasarım	0	-	-
	2.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	8	4,62	,32
		Bilgi Odaklı Tasarım	8	4,60	,41
		Çözüm Odaklı Tasarım	8	4,27	,39
		Birikim Odaklı Tasarım	8	4,50	,30
	3.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	2	4,40	,56
		Bilgi Odaklı Tasarım	2	4,30	,42
		Çözüm Odaklı Tasarım	2	4,00	,56
		Birikim Odaklı Tasarım	2	4,30	,42
	4.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	19	4,48	,45
		Bilgi Odaklı Tasarım	19	4,49	,37
		Çözüm Odaklı Tasarım	19	4,42	,59
		Birikim Odaklı Tasarım	19	4,38	,52
Gaziantep Üniversitesi	1.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	5	4,40	4,89
		Bilgi Odaklı Tasarım	5	4,44	,35
		Çözüm Odaklı Tasarım	5	4,16	,47
		Birikim Odaklı Tasarım	5	4,12	,26
	2.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	29	4,17	,67
		Bilgi Odaklı Tasarım	29	4,02	,60
		Çözüm Odaklı Tasarım	29	3,96	,65
		Birikim Odaklı Tasarım	29	4,06	,63
	3.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	36	4,42	,45
		Bilgi Odaklı Tasarım	36	4,16	,60
		Çözüm Odaklı Tasarım	36	3,98	,56
		Birikim Odaklı Tasarım	36	4,16	,62
	4.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	6	3,73	,45
		Bilgi Odaklı Tasarım	6	3,50	,77
		Çözüm Odaklı Tasarım	6	3,73	,71
		Birikim Odaklı Tasarım	6	3,26	1,00
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	1.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	11	4,32	,47
		Bilgi Odaklı Tasarım	11	4,27	,60
		Çözüm Odaklı Tasarım	11	4,03	,49
		Birikim Odaklı Tasarım	11	4,49	,51
	2.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	16	4,46	,44
		Bilgi Odaklı Tasarım	16	4,43	,44
		Çözüm Odaklı Tasarım	16	4,33	,52
		Birikim Odaklı Tasarım	16	4,20	,50
	3.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	9	4,26	,50
		Bilgi Odaklı Tasarım	9	4,00	,74
		Çözüm Odaklı Tasarım	9	4,08	,72
		Birikim Odaklı Tasarım	9	4,15	,49
	4.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	11	4,40	,46
		Bilgi Odaklı Tasarım	11	4,20	,61
		Çözüm Odaklı Tasarım	11	4,12	,58
		Birikim Odaklı Tasarım	11	4,27	,71

Giresun Üniversitesi	1.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	0	-	-
		Bilgi Odaklı Tasarım	0	-	-
		Çözüm Odaklı Tasarım	0	-	-
		Birikim Odaklı Tasarım	0	-	-
	2.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	22	4,40	,31
		Bilgi Odaklı Tasarım	22	4,28	,40
		Çözüm Odaklı Tasarım	22	3,91	,60
		Birikim Odaklı Tasarım	22	4,16	,42
	3.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	33	4,23	,70
		Bilgi Odaklı Tasarım	33	4,24	,53
		Çözüm Odaklı Tasarım	33	4,03	,61
		Birikim Odaklı Tasarım	33	4,15	,58
	4.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	2	4,50	,14
		Bilgi Odaklı Tasarım	2	4,40	,84
		Çözüm Odaklı Tasarım	2	4,70	,42
		Birikim Odaklı Tasarım	2	3,60	,28
Marmara Üniversitesi	1.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	0	-	-
		Bilgi Odaklı Tasarım	0	-	-
		Çözüm Odaklı Tasarım	0	-	-
		Birikim Odaklı Tasarım	0	-	-
	2.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	1	4,60	-
		Bilgi Odaklı Tasarım	1	4,40	-
		Çözüm Odaklı Tasarım	1	3,20	-
		Birikim Odaklı Tasarım	1	4,20	-
	3.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	1	4,20	-
		Bilgi Odaklı Tasarım	1	3,60	-
		Çözüm Odaklı Tasarım	1	4,60	-
		Birikim Odaklı Tasarım	1	3,60	-
	4.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	4	4,30	,11
		Bilgi Odaklı Tasarım	4	4,50	,34
		Çözüm Odaklı Tasarım	4	3,85	,52
		Birikim Odaklı Tasarım	4	4,10	,80
Mimar Sinan Üniversitesi	1.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	13	4,40	,44
		Bilgi Odaklı Tasarım	13	4,24	,57
		Çözüm Odaklı Tasarım	13	4,03	,40
		Birikim Odaklı Tasarım	13	4,12	,56
	2.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	3	3,80	,52
		Bilgi Odaklı Tasarım	3	4,20	,52
		Çözüm Odaklı Tasarım	3	3,60	,52
		Birikim Odaklı Tasarım	3	4,20	,34
	3.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	3	4,46	,23
		Bilgi Odaklı Tasarım	3	4,73	,23
		Çözüm Odaklı Tasarım	3	3,80	,52
		Birikim Odaklı Tasarım	3	4,40	,20
	4.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	5	4,56	,66
		Bilgi Odaklı Tasarım	5	4,52	,50
		Çözüm Odaklı Tasarım	5	4,28	,41
		Birikim Odaklı Tasarım	5	4,48	,68

Selçuk Üniversitesi	1.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	26	4,49	,45
		Bilgi Odaklı Tasarım	26	4,29	,74
		Çözüm Odaklı Tasarım	26	4,10	,64
		Birikim Odaklı Tasarım	26	4,20	,70
	2.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	2	3,70	,14
		Bilgi Odaklı Tasarım	2	4,30	,14
		Çözüm Odaklı Tasarım	2	4,30	,70
		Birikim Odaklı Tasarım	2	4,00	,00
	3.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	3	3,80	,40
		Bilgi Odaklı Tasarım	3	4,46	,30
		Çözüm Odaklı Tasarım	3	3,46	,57
		Birikim Odaklı Tasarım	3	3,73	,41
	4.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	6	4,33	,64
		Bilgi Odaklı Tasarım	6	3,90	,92
		Çözüm Odaklı Tasarım	6	3,93	,60
		Birikim Odaklı Tasarım	6	4,13	,74
Süleyman Demirel Üniversitesi	1.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	0	-	-
		Bilgi Odaklı Tasarım	0	-	-
		Çözüm Odaklı Tasarım	0	-	-
		Birikim Odaklı Tasarım	0	-	-
	2.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	2	4,90	,14
		Bilgi Odaklı Tasarım	2	4,90	,14
		Çözüm Odaklı Tasarım	2	4,90	,14
		Birikim Odaklı Tasarım	2	4,90	,14
	3.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	4	4,15	,19
		Bilgi Odaklı Tasarım	4	4,40	,36
		Çözüm Odaklı Tasarım	4	4,20	,36
		Birikim Odaklı Tasarım	4	3,65	,30
4.sınıf	Sorun Odaklı Tasarım	5	4,72	,30	
	Bilgi Odaklı Tasarım	5	4,64	,58	
	Çözüm Odaklı Tasarım	5	4,28	,59	
	Birikim Odaklı Tasarım	5	4,20	1,07	

Tablo 7'ye göre, üniversitelerde öğrenim düzeylerine göre de farklı tasarım biliş türlerinin hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Dokuz Eylül Üniversitesi, Giresun Üniversitesi, Marmara Üniversitesi ve Süleyman Demirel Üniversitesinden ankete hiç 1. sınıf öğrencisi katılım sağlamadığından dolayı durumları tespit edilememiştir.

Eskişehir Teknik Üniversitesi 1., 2. ve 3. sınıf öğrencileri tasarım sürecinde bilgi toplama aşamasına daha fazla vakit ayrılan bilgi odaklı tasarım biliş türüne dâhil olurken, 4. sınıf

öğrencilerinin sorunun tanımlanmasına daha fazla vakit ayrılan sorun odaklı tasarım biliş türüne dâhil olduğu görülmektedir. Buna göre, öğrenim düzeyi artışıyla öğrenciler için bilgi toplamaktan ziyade sorunu doğru tanımlamanın daha önemli olduğu söylenebilir.

Çukurova Üniversitesi'nde ise tam tersi bir durum söz konusudur. 1. ve 2. sınıf öğrencileri sorun odaklı tasarım yaklaşımındayken, 3. ve 4. sınıf öğrencileri bilgi odaklı tasarım biliş türüne yönelmişlerdir.

Dokuz Eylül Üniversitesi'nin öğrenim düzeyleri incelendiğinde, 2. ve 3. sınıf öğrencilerinin sorun odaklı biliş türüne, 4. sınıf öğrencilerinin de bilgi odaklı tasarım biliş türüne dâhil oldukları görülmektedir.

Gaziantep Üniversitesi 1. sınıf öğrencileri bilgi odaklı tasarıma odaklanırken, 2. ve 3. sınıf öğrencileri sorun odaklı tasarım biliş türüne odaklanarak tasarım süreçlerini yönlendirmektedir. 4. sınıf öğrencilerinin en yüksek ortalamaya sahip biliş türü ise aynı değere sahip olan sorun odaklı ve çözüm odaklı tasarım biliş türleridir.

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi 1. sınıf öğrencilerinin daha çok kişisel bilgi birikimleri ve deneyimlerine odaklandıkları birikim odaklı tasarım biliş türüne dâhil oldukları tespit edilmiştir. 2., 3. ve 4. sınıf öğrencilerinin ise sorun odaklı tasarım biliş türüne odaklanarak tasarım süreçlerini şekillendirdikleri görülmektedir.

Giresun Üniversitesi 2. sınıf öğrencileri arasında sorun odaklı tasarım biliş türü ortalaması en yüksek değere sahiptir. 3. sınıf öğrencilerinin çözüm odaklı tasarım biliş türüne ve 4. sınıf öğrencilerinin en fazla ortalama ile bilgi odaklı tasarım biliş türüne dâhil oldukları görülmektedir.

Marmara Üniversitesi 2. sınıf öğrencileri en yüksek ortalamayı sorun odaklı tasarım biliş türünde göstermişlerdir. 3. sınıf öğrencileri çözüm odaklı tasarım biliş türü ile tasarım süreçlerini yönetmektedir. 4. sınıf öğrencileri için ise en yüksek ortalama bilgi odaklı tasarım biliş türüne aittir.

Mimar Sinan Üniversitesi öğrencileri öğrenim düzeylerine göre, 1. ve 4. sınıflar sorun odaklı tasarım biliş türünü benimserken, 2. ve 3. sınıflar tasarım süreçlerini bilgi odaklı tasarım biliş türünü benimseyerek ilerletmektedirler.

Selçuk Üniversitesi 1.ve 4. sınıf öğrencileri en yüksek ortalamayı sorun odaklı tasarım biliş

türünde göstermişlerdir. 2. sınıf öğrencileri bilgi odaklı ve çözüm odaklı tasarım biliş türlerinde aynı yüksek ortalamaya sahipken, 3. sınıf öğrencilerinin çoğunlukla bilgi odaklı tasarım biliş türünde oldukları görülmektedir.

Süleyman Demirel Üniversitesi 2. sınıf öğrencilerinin ortalama değerleri dört tasarım biliş türü içinde aynı olduğu için belirlenememiştir. 3. sınıf öğrencilerinin bilgi odaklı tasarım biliş türüne dâhil oldukları görülürken, 4. sınıf öğrencilerinin tasarım süreçlerini sorun odaklı yaklaşımla yönettikleri görülmektedir.

SONUÇ

Öğrencilere tasarlama becerileri kazandırma veya tasarlarken var olan yaratıcı yeteneklerini ortaya çıkarma ve geliştirmeye odaklanan moda tasarımı eğitiminde tasarlamanın nasıl gerçekleştirildiğinin bilinmesi önemli bir problemidir. Tasarım sürecinin incelenmesiyle belirlenen tasarlama stratejileri, öğrencilerin tasarıma bilişsel yaklaşımları hakkında bilgi vermektedir. Farklı tasarım alanlarındaki uygulamalardan referans alınarak; öğrencilerin sorun odaklı, bilgi odaklı, çözüm odaklı ve birikim odaklı tasarım biliş türleri tercihleri, moda tasarımı alanında da incelenmiştir. 386 öğrencinin oluşturduğu örneklemin yaş grubunda orantılı dağılıma sahip bir katılım olmadığı için, yaş değişkenine göre tasarım biliş türü incelemesi yapılmamıştır. Örneklemdaki öğrencilerin tasarım sürecinde odaklandıkları tasarım biliş türünü belirlemeye yönelik sunulan önermelere vermiş oldukları yanıtlar doğrultusunda alt amaçların bulguları değerlendirilmiştir.

Örneklemin tasarım süreçlerinde odaklandığı tasarım biliş türü ortalamasına göre, çoğunluğun sorun odaklı tasarıma yöneldiği sonucuna ulaşılmıştır. Sorun odaklı tasarım biliş türüne dâhil olan bu öğrenciler, bilgi toplamaya çok vakit harcamadan sorunun tanımlamasını yapmaya yönelmektedirler ve net tanımlamaya ulaştıktan

sonra en kısa sürede bir çözüm bulmak için çalışmaktadırlar. Türkiye'deki 10 üniversitenin dâhil olduğu örnekleme'deki moda tasarımı öğrencilerinin tasarım biliş türleri sırasıyla; sorun odaklı, bilgi odaklı, birikim odaklı ve çözüm odaklı tasarım olarak belirlenmiştir. Lu (2015, s. 72), endüstriyel tasarım öğrencilerinin tasarım biliş türleri ve yaratıcılık ilişkilerini incelediği araştırmasında, dört tasarım bilişinin ortalamalarını karşılaştırmış ve en fazla ortalamaya sahip olanın bilgi odaklı tasarım biliş türü olduğunu ifade etmiştir.

Öğrenim düzeylerine göre, öğrencilerin odaklandığı tasarım biliş türü ortalamasının sorun odaklı tasarıma yönelik olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Sorun odaklı tasarım biliş türünün tüm öğrenim düzeylerinde etkin olduğu ve öğrenim düzeyleri ile tasarım biliş türleri arasında anlamlı bir farklılık olmadığı görülmektedir. Bu doğrultuda, deneyime bağlı bir farklılığa rastlanmamıştır. Lu (2015, s. 72), endüstriyel tasarım öğrencilerinden oluşan araştırma örnekleminin öğrenim düzeyleri arasında, tasarım biliş türleri farklılıkları olduğunu göstermiştir. İlk iki sınıf öğrencilerinin bilgi odaklı tasarım biliş türüne odaklandığını, üç ve dördüncü sınıf öğrencilerinin ise birikim odaklı tasarım biliş türüne doğru bir eğilim gösterdiklerini ifade etmiştir. Buna göre, Türkiye'deki moda tasarım alanında sorun odaklı tasarım biliş türünün tüm öğrenim düzeylerinde aynı seyretmesi, öğrencilerin tasarım sürecinde sorunu tanımlamaya daha fazla önem verdiklerini göstermektedir.

Üniversite değişkenine göre, tasarım biliş türlerinin farklı olduğu sonucuna varılmıştır. Eskişehir Teknik Üniversitesi ve Çukurova Üniversitesi ve Süleyman Demirel Üniversitesi öğrencilerinin çoğunluğunun bilgi odaklı tasarım biliş türüne dâhil olduğu görülmektedir. Dokuz Eylül Üniversitesi, Gaziantep Üniversitesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Giresun Üniversitesi, Mimar Sinan Üniversitesi ve Selçuk Üniversitesi öğrencilerinin çoğunluğu sorun

odaklı tasarım biliş türüne dâhildir. Marmara Üniversitesi öğrencilerinin çoğunluğunun sorun odaklı ve bilgi odaklı tasarım biliş türleri için aynı ortalamaya sahip oldukları görülmektedir.

Üniversite değişkenine göre öğrenim düzeyleri bakımından, tasarım biliş türlerinde de farklılıklar görülmektedir. Eskişehir Teknik Üniversitesi'nde 1., 2. ve 3. sınıf öğrencilerinin bilgi odaklı, 4. sınıf öğrencilerinin sorun odaklı tasarım biliş türüne odaklanarak tasarım süreçlerini şekillendirdiği sonucuna ulaşılmıştır. Benzer bir şekilde Gaziantep Üniversitesi'nde 1. sınıflar bilgi odaklı, 2. ve 3. sınıflar sorun odaklı, 4. sınıflar ise çözüm odaklı tasarım biliş türüne odaklanmaktadırlar. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, 1. sınıfların birikim odaklı, 2., 3. ve 4. sınıfların ise sorun odaklı tasarım biliş türüne odaklandıkları görülmektedir. Süleyman Demirel Üniversitesi, 3. sınıfların bilgi odaklı, 4. sınıfların sorun odaklı tasarım biliş türüne odaklanarak tasarım yaptıkları sonucuna varılmıştır.

Öğrenim düzeyi bakımından tersi bir durum söz konusu olan Çukurova Üniversitesi'nde 1. ve 2. sınıfların sorun odaklı, 3. ve 4. sınıfların bilgi odaklı tasarım biliş türüne odaklandıkları görülmektedir. Benzer bir durum da Dokuz Eylül Üniversitesi'nde görülmektedir. 2. ve 3. sınıf öğrencileri sorun odaklı, 4. sınıf öğrencileri bilgi odaklı tasarım biliş türüne odaklanmaktadır. Selçuk Üniversitesi, 1. ve 4. sınıfların sorun odaklı, 3. sınıfların bilgi odaklı tasarım biliş türüne odaklandıkları görülmektedir. 2. sınıflar ise çoğunlukta bilgi ve çözüm odaklı tasarım biliş türlerine aynı oranda olumlu yaklaşım sergilemişlerdir. Mimar Sinan Üniversitesi, 1. ve 4. sınıflar sorun odaklı, 3. sınıflar bilgi odaklı tasarım biliş türüne odaklanmaktadırlar. 2. sınıflar ise çoğunlukta bilgi ve birikim odaklı tasarım biliş türlerine aynı oranda olumlu yaklaşım sergilemişlerdir. Marmara Üniversitesi'nde 2. sınıflar sorun odaklı, 3. sınıflar çözüm odaklı, 4. sınıflar ise bilgi odaklı tasarım biliş türüne odaklanarak tasarım süreçlerini yönetmektedirler. Giresun Üniversitesi'nde 2.

sınıfların sorun odaklı, 3. sınıfların bilgi odaklı, 4. sınıfların ise çözüm odaklı tasarım biliş türüne odaklanarak tasarım yaptıkları sonucuna varılmıştır.

Sonuç olarak; bu araştırmanın, hem öğrencilerin tasarım süreçlerini yönetmede daha bilinçli davranış sergilemelerine hem de proje sürecine danışmanlık veren öğretim elemanlarının öğrencilerin odaklandığı tasarlama biliş türüne yönelik bire bir öğretim yöntemleri uygulamalarına imkân tanıyacak olan bir moda tasarımı geliştirme aracı olduğu düşünülmektedir. Moda tasarımı alanında öğrenim gören öğrencilerin tasarım süreçlerinde odaklandıkları yöntemlerden yola çıkılarak belirlenen tasarım biliş türleri sonuçları doğrultusunda geliştirilen öneriler maddeler halinde sıralanmıştır.

- Öğrencilerin tasarım bilişinin geliştirilmesi

amacıyla, tasarım süreci ve tasarım geliştirme konularında eğitim programlarına dersler eklenebilir.

- Üniversitelerin eğitim programları incelenerek tasarım biliş türleri ile proje derslerinin ilişkisi incelenebilir.

- Eğitim yöntemleri tasarımının geliştirilmesi amacıyla, öğretim elemanlarına tasarımda bilişin önemi üzerine eğitimler verilebilir.

- Üniversite düzeyinde ders ve uygulama süreçlerinin geliştirilmesine yönelik, öğrencilerin tasarım biliş türleri ve yaratıcılık puanlarının ilişkisi incelenerek daha fazla bilimsel yayın hazırlanabilir.

- Moda tasarımı alanında, tasarım biliş konusunda bilimsel yayın sayısı artırılarak, bu alanda öğrencilerin gelişimlerini destekleyecek seminerler düzenlenebilir.

KAYNAKLAR

- Anwar, R., Abidin, S. Z., & Hassan, O. H. (2015). A practical guideline to quantifying qualitative analyses of design cognition. *The Turkish Online Journal of Educational Technology*, 1, 13-21.
- Ball, L.J., & Christensen, B.T. (2019). Advancing an understanding of design cognition and design metacognition: Progress and prospects. *Design Studies*, 65, 35-59.
- Bayazıt, N. (1994). Endüstri ürünlerinde ve mimarlıkta tasarlama metodlarına giriş. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Carlson, S. E., Lewis, D. G. R., Maliakal, L. V., Gerber, E. M., & Easterday, M. W. (2020). The design risks framework: Understanding metacognition for iteration. *Design Studies*, 70, 100961.
- Connor-Crabb, A., Miller, K., & Chapman, J. (2016). Design strategies for the eternal reoccurrence of the new. *Fashion Practice*, 8(1), 22-43.
- Cross, N. (2001). Design cognition: Results from protocol and other empirical studies of design activity. C.M. Eastman vd. (Eds.), *Design knowing and learning: Cognition in Design Education (79-103)*, Amsterdam: Elsevier Science.
- Eastman, C. and Computing, D. (2001). New directions in design cognition: studies of representation and recall. In *Design Knowing and Learning: Cognition in design education*, Elsevier Science, 147-198.
- Erdoğan, M.Y., (2006). Yaratıcılık Değerlendirme Ölçeğinin Türk Kültürüne Uyarlanması. İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 7 (12), 61-79.
- Gros, J. (1984). Reporting progress through product language. *Innovation. The Journal of the Industrial Designers Society of America*, Spring'den aktaran N. Cross (2001). Designerly ways of knowing: design discipline versus design science. *Design Issues*, 17(3), 49-55.
- Gully, R. (2010). Cognition and process vs. design artifact in fashion design pedagogy. *Cumulus Working Papers*, 20 (09), 40-45.
- Jones, S.J. (2009). Moda tasarımı. (Çev: H. Kılıç). İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Karasar, N., (2009). Bilimsel araştırma yöntemleri, Ankara: Nobel Yayınları.
- Kruger, C. and Cross, N., (2006). Solution driven versus problem driven design: strategies and outcomes. *Design Studies*, 27(5), 527-548.
- Lu, C.C. (2015). The relationship between student design cognition types and creative design outcomes, *Design Studies*, 36, 59-76.
- Molla, A. (2007). Giysi tasarımı aşamalarının incelenmesi ve hazır giyim işletmelerindeki tasarımcı performansının değerlendirilmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oxman, R. (2001). The mind in design: a conceptual framework for cognition in design education. In *Design knowing and learning: Cognition in design education*, Elsevier Science, 269-295.
- Önal, G.K. (2014). Tasarım aktivitelerini araştırmak: protokol analiz yöntemi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (14), 65-80.
- Sünbül, A.M., (2004). Düşünme Stilleri Ölçeğinin Geçerlik ve Güvenirliği. *Eğitim ve Bilim Dergisi*, 29 (132), 25-42.
- Yanık, O. (2007). Yaratıcılık. İstanbul: Reklam Yaratıcıları Derneği BAMM Yayınevi.

KÜLTÜREL DEĞERLERİN VE ULUSAL KİMLİĞİN OLİMPİYAT OYUNLARI LOGO TASARIMLARINA YANSIMALARININ İNCELENMESİ

Prof. Birsen ÇEKEN*

Öğr.Grv. Cihan AYBAY**

Özet: Bütün ülkeleri bir araya getiren büyük bir spor organizasyonu olan olimpiyat oyunları; dünya barışının devamlılığını sağlamak amacıyla modernize edilerek gerçekleştirilmekte ve olimpiizm ruhunun canlı tutulabilmesi için, bu etkinliğin liderliğini 1894 yılında kurulan Uluslararası Olimpiyat Komitesi (IOC) yürütmektedir. Olimpiyat oyunları ilk yıllarda ayrıntılı poster ve tabela resimleri gibi cesur görsel deneyimlerle karakterize edilmiş, ilerleyen yıllarda grafik sunuma verilen önemle birlikte bu ayrıntılı sanat eserlerinin yerini basit sembol ve logo grafikleri almıştır. Tarihte ilk kapsamlı görsel kimlik çalışmasının 1964 Tokyo Yaz Olimpiyatları için yapılmış olması ve bu görsel kimlik çalışmasının daha sonraki olimpiyat oyunlarına örnek olmasından dolayı “Kültürel Değerlerin ve Ulusal Kimliğin Olimpiyat Oyunları Logo Tasarımlarına Yansımalarının İncelenmesi” adlı bu çalışmada 1964-2020 yılları arasındaki Yaz Olimpiyat Oyunları logo tasarımları incelenmiştir. 2012 Londra Olimpiyat Oyunları logo tasarımında ev sahibi ülkeye ait ulusal kimlik ve kültürel değerlerle ilgili herhangi bir gösterge bulunmadığı için çalışmada yer verilmemiştir. Literatür tarama tekniklerinden de yararlanılarak Olimpiyat Oyunları'nın logoları görsel göstergebilimsel kuramlar ışığında incelenmiş, kültürel değerlerin ve ulusal kimliğin olimpiyat oyunları logo tasarımlarına grafik öğelerle nasıl yansıtıldığı açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Kültürel Değer, Ulusal Kimlik, Logo Tasarımı, Gösterge, Olimpiyat Oyunları.

Geliş Tarihi: 20.02.2020 Kabul Tarihi: 11.11.2020 Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
birsen.ceken@hbv.edu.tr ORCID: 0000-0001-8112-992X

**Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Grafik Tasarımı Programı
cihanaybay@erciyes.edu.tr ORCID: 0000-0002-8607-665X

INVESTIGATION OF CULTURAL VALUES AND THE REFLECTION OF NATIONAL IDENTITY ON LOGO DESIGN OF OLYMPIC GAMES

Prof. Birsen ÇEKEN*

Inst. Cihan AYBAY**

Abstract: The Olympic Games, a major sports organization that brings all countries together; The International Olympic Committee (IOC), founded in 1894, is the leader of this event in order to keep the Olympic spirit alive. In the early years the Olympic games were characterized by bold visual experiences such as detailed posters and signage paintings, with the emphasis on graphic presentation in the following years, these elaborate works of art were replaced by simple symbol and logo graphics. Since the first comprehensive visual identity study in history was made for the 1964 Tokyo Summer Olympics and this visual identity study was an example for the later Olympic Games, this study titled "Examining the Reflections of Cultural Values and National Identity on the Olympic Games Logo Designs" designs have been examined. Since the 2012 London Olympic Games logo design did not contain any indication of national identity and cultural values of the host country, it was not included in the study. Using the literature scanning techniques, the logos of the Olympic Games were examined in the light of visual semiotic theories, and it was tried to explain how cultural values and national identity were reflected in the logo designs of the Olympic Games with graphic elements.

Keywords: Culture, Cultural Value, National Identity, Logo Design, Indicator, Olympic Games.

Received Date: 20.02.2020 Accepted Date: 11.11.2020 Article Types: Research Article

*Ankara Hacı Bayram Veli University, Art and Design Faculty, Graphic Design Department
birsen.ceken@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8112-992X

**Erciyes University, Faculty of Fine Arts Visual Communication Design Department Graphic Design Program
cihanaybay@erciyes.edu.tr ORCID: 0000-0002-8607-665X

1. GİRİŞ

Logo, bir kurumun felsefesinin basit bir çizim içerisine sığdırılmasına olanak sağlar. O kurumun kendisini dış dünyaya tanıtmasında ve dış dünya ile görsel iletişim sağlamada kurum logosu önemli bir işleve sahiptir (Teker, 2002, s. 111). Bir kurum veya kuruluşun, bir firmanın, bir ülkenin kendini tanıtabilmesi açısından logo daha ilk adımda önemli ve gereklidir. Çünkü, logolar “kurum ya da kuruluşların, başka kurum ya da kuruluşlardan ayırt edilmek için kullandıkları; onları yansıtan grafik göstergelerdendir” (Sayın, 2001, s. 84). Bu önem ve gereklilik 1964 yılı Olimpiyat Oyunları itibariyle olimpiyat oyunlarının kurumsal kimlik tasarımlarına da yansımıştır. “Olimpiyat tarihindeki ilk kapsamlı görsel kimlik çalışması 1964 Tokyo Olimpiyatları için Masaru Katsumi yönetimindeki bir ekip tarafından gerçekleştirilmiştir.” (Ergüven, 2013). Dolayısıyla günümüzün olimpik piktogramlarının çoğunda Tokyo 1964’ün sahne arkasındaki grafik tasarımcılarının etkisi vardır (Piercy, 2014, s. 82).

Kimlik kavramı toplumun sosyal sisteminin en temel ve önemli kökenini oluşturmaktadır. Kimlik bireylerin olduğu gibi bir ulusun da kültürel, sosyal konum ve statülerinin karşılığı olan; inanç, tutum ve değer yargılarını kapsamlı bir şekilde sembolize eden bir kavramdır. Kültürler arasındaki etkileşim, kültürleri yaratan coğrafyadaki toplumların öznel yapısına ve etkileşimde buldukları diğer kültürlerin olumlu ya da olumsuz katkılarına bağlı olarak gerçekleşir. Kültürlerin en önemli aktarım kanalı dildir. Bu çalışmada dil; olimpiyat oyunları logo tasarımlarında kullanılan görsellerin ve bu görsellerle verilen kültürel mesajların işleniş biçimleriyle birlikte grafik tasarım öğelerinin kültürler arasında nasıl kullanıldığı ve aralarındaki farklılıklar şeklinde incelenmiş, kurumsal kimliğin en temel ögesi olan logonun olimpiyat oyunlarında görsel dinamikler

olarak hangi kodları vurguladığı, toplumların kültürlerini ve ulusal kimliklerini tasarıma hangi kodlarla yansıttıkları logolarda kullanılan grafik öğelerin incelenmesiyle ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2. KÜLTÜR, KÜLTÜREL DEĞER VE ULUSAL KİMLİK

Kültür; Bir toplumun, halkın veya milletin sahip olduğu maddi ve manevi değerlerdir. Türk Dil Kurumu kültürü “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmeye kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü.” olarak tanımlamaktadır (Türk Dil Kurumu, 2019).

Toplumun oluşum aşamasında kültür çok önemli bir rol oynar. Kültür, toplumun geçmiş ile gelecek arasındaki bağı ve var oluş mücadelesindeki en önemli dayanağı olup; toplum içinde yaşanan acılar, kederler, sevinçler, düğün ve cenaze törenleri, savaşlar, eğlenceler, yaşama şekli ve benzeri çoğu şeyden beslenerek oluşur. Toplumun ürettiği, kültürü oluşturan bütün maddi ve manevi öğelerin her biri kültürel değerleri oluşturur. Her milletin tarihi, yaşamı, dini kültürel değerlerin oluşmasında etkilidir. Bir milletin dünya üzerindeki varlığını devam ettirebilmesi için kültürel değerlerine sahip çıkarak bu değerlerini sonraki nesillere aktarması gerekir. Kültürün bizden sonraki nesillere aktarılabilmesi için kültürel değerlerimizi içinde barındıran dil, din, eğitim, sözlü ve yazılı edebiyat, sosyal çevre, yazılı eserler, gelenek ve görenekler, müzik ve her türlü sanat dalı kullanılabilir.

Kimlik ve ulusal kimlik kavramlarından bahsedecek olursak; Bilgin'e göre “Kimlik, bireyin kendi kendisini, davranışları, ihtiyaçları, motivasyonları ve ilgileri belirli bir ölçüde

tutarlılık gösteren kendi kendine sadık, diğerlerinden ayrı ve farklı bir varlık gibi algılamasını içeren, bilişsel ve duygusal nitelikte bileşik ve zihinsel bir yapıdır.” (Elal, 2018, s. 41). Tanımdan da anlaşılacağı üzere; kimlik, kişi ya da nesnenin belirgin özelliklerinin bir bütünüdür denebilir.

Kimlik, bireyin dünyaya gelmesiyle başlayan, yaşamı süresince hem bireyi hem de toplumu etkileyebilme özelliğine sahip bir kavram olup; Akkaş’a göre kimliği oluşturan temeller; sosyolojik, kültürel, tarihsel, ekonomik ve psikolojik olarak beş grupta incelenir (Elal, 2018, s. 41). Birey; içinde bulunduğu toplumun ulusal, dinsel, politik, ekonomik değer yargılarının bir nesnesi olmaya yönlendirilmekte ve toplumsal üretim araçları; temelini insan kimliğinin oluşturduğu “giydirilmiş kimlikler” olarak adlandırılan belli kimlikler yüklenmiş insanlar üretmektedir. Giydirilmiş yapay kimlikler; yalnız insan kimliği, genetik ya da irksal kimlik, kültürel kimlik, ekonomik kimlik ve ulusal kimlik olarak beş grupta incelenmektedir (Elal, 2018, s. 41).

Ulusal kimlik; Bireyin bir devlete ya da ulusa ait olma kimliğini ya da anlamını ifade etmektedir (Elal, 2018, s. 42). Smith’e göre kolektif kültürel kimliğin bir türü olan ulusal kimliği oluşturan temel özellikler şunlardır;

- Ortak tarihe sahip toprak/ ülke, ya da yurt,
- Ortak mitler ve tarihsel bellek,
- Ortak bir kitlesel kamu kültürü,
- Topluluğun tüm bireyleri için geçerli ortak yasal hak ve görevler,
- Topluluk bireylerinin ülkede serbest dolaşım olanağına sahip oldukları ortak bir ekonomi (Elal, 2018, s. 41).

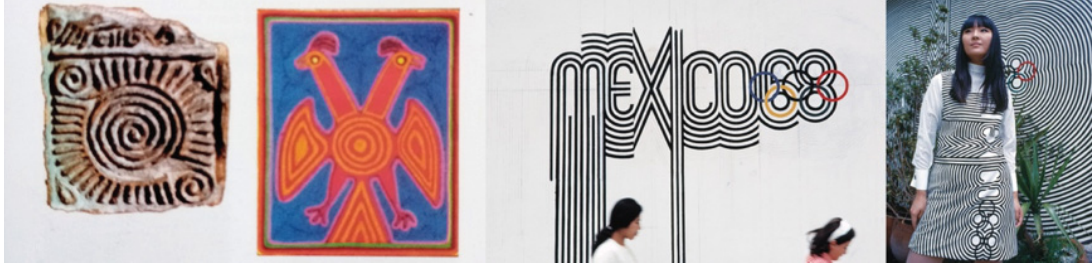
Karmaşık yapısından dolayı ulusal kimlikle ilgili çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. Giddens’e göre

ulusal kimlik, tarihsel-kültürel koşulların ortaya çıkardığı psikolojik aidiyettir. Guibernau’ya göre, üyelerinin kökensel olarak ilişkili olduğuna dair bir inanca sebep olan, kendine özgü bir karakterler bütününe ortak paylaşımı vasıtasıyla oluşan, akışkan ve dinamik doğasıyla modern bir görüngenü olan ulusal kimliği Anderson, olgusal olan ile ideal olanı, değişebilir olan ile ölümsüzü kaynaştıran şey olarak tanımlamaktadır (Şimşek ve Ilgaz, 2010, s. 194). Kısacası kimliğin ana hatlarının yansıtıldığı ulusal kimlik; toplumsal aynılığı oluştururken, toplumun üyelerini ortak bir geçmişin anılarına ve kültür, dil, etnik köken gibi özelliklerine ve üzerinde yaşadıkları coğrafyanın sınırlarına göre tanımlar.

3. LOGO VE LOGO TASARIMI

Amblem, eski Yunanca’da simge olarak adlandırılmıştır. Bir nesneyi ya da bir kurumu temsil eden harf veya çeşitli işaretlerin görüntüsü olarak tanımlanmıştır. Almanca ve Fransızca’da logo, İngilizce’de ise logograph olarak adlandırılmaktadır. Logo üç dilde, anlam olarak amblemin karşılığıdır. Dolayısıyla ambleme logo da denilmektedir. Tasarım olarak özgün yazılardan oluşan çalışmalara ise logotype adı verilmektedir (Tepecik, 2002, s. 61).

Logo bir kurum veya kuruluşu, organizasyonu ya da markayı temsil eden görsel bir simge, markanın iletişim kurmak için kullandığı bir çeşit işaret sistemidir (Çeken ve Ersan, 2017, s. 2508). Logo, bir kurumun felsefesinin basit bir çizim içerisine sığdırılmasını sağlar. O kurumun kendisini dış dünyaya tanıttığında ve dış dünya ile görsel iletişim sağlamada kurum logosu önemli bir işleve sahiptir (Teker, 2002, s. 111). Bir kurum veya kuruluşun, bir firmanın, bir ülkenin kendini tanıtabilmesi açısından logo daha ilk adımda önemli ve gereklidir. Ticari amaçlar daha sonra gelir. Bu önem ve gereklilik olimpiyat tarihinde ilk kapsamlı görsel kimlik çalışması yapılan 1964 yılı Tokyo Olimpiyat Oyunları’nın kurumsal kimlik tasarımlarına da



Görsel 1: Meksika kültürüne ait formlar ve Meksika Olimpiyatları kurumsal kimlik uygulamaları (Wyman, 2009, s. 74-75)

yansıması ve sonraki tasarımlara örnek olmasını sağlamıştır. Dolayısıyla Piercy'ye (Piercy, 2014, s. 82) göre; günümüzün olimpiik piktogramlarının çoğunda Tokyo 1964'ün sahne arkasındaki grafik tasarımcılarının etkisi vardır.

“Çok eski devirlerde insanlar kendi mekanlarının başkalarından farklı kılınmasını istediklerinde ya da başkalarına burası benimdir, bana aittir diyebilmek için, buralara semboller desenler çizmişlerdir.” (Aslan Odabaşı, 2006, s. 175). Bu durum günümüz için de geçerlidir denebilir. Olimpiyatlarda ev sahibi ülkeler kendilerini ve kültürlerini olimpiyat oyunları için hazırlanan kurumsal kimlik uygulamaları ve görsellerle tanıtabilmektedirler. Dolayısıyla kurumsal kimlik uygulamalarının temel ögesi olan logoların bu aşamadaki yerinin çok önemli olduğu söylenebilir.

Amerikalı tasarımcı Lance Wyman'ın 1968 Mexico City Olimpiyat Oyunları için tasarlamış olduğu kurumsal kimlik uygulamaları Meksika kültüründeki formlardan hareketle oluşturulmuştur (Wyman, 2009, s. 74-75). Meksika'nın yerli Huichol halkının iplik malzemeden ürettikleri süslemelerinde de kullandıkları bu spiral şeklindeki sanatsal-kültürel formları Lance Wyman tarafından dönemin op art sanatıyla şekillendirilmiştir (Görsel 1).

Bir spor logosu tasarlamak çok karmaşık bir iştir. Tasarım takımının yapması gereken, sadece etkinliğin ruhunu ve gerçekleştiği yeri

anlatmak değil, aynı zamanda alttaki anlamların iletilmesini ve hem bir bireyin hem de geniş bir topluluğun, birçok durumda olduğu gibi farklı ulusların, onu anlamasını sağlamaktır (Fourie, 2014)

4. OLİMPİYAT OYUNLARI

Temelleri MÖ 8. yüzyılda Olimpiya'da gerçekleştirilen antik oyunlara dayansa da Modern Olimpiyat Oyunları, Fransız Baron Pierre de Coubertin'in 1894'te Uluslararası Olimpiyat Komitesi'ni (IOC) kurmasından sonra ilk defa 1896 yılında Atina'da başlamıştır.

Olimpiyat Oyunları'nın üç temel unsuru bulunmaktadır: Uluslararası Olimpiyat Komitesi (IOC), uluslararası spor federasyonları ve Ulusal Olimpiyat Komitesi (NOC). Her ülke Ulusal Olimpiyat Komitesi ile Olimpiyatlara katılır ve dünyada IOC'a üye 205 Ulusal Olimpiyat Komitesi bulunmaktadır (Wikipedia, Olimpiyat Oyunları, 2019). Bütün dünya sporcularını bir araya getiren bu büyük spor festivali dört yılda bir yapılmaktadır.

Başlangıçta gençliği karşılıklı anlayış ve dostluk ruhu içerisinde eğiterek, daha iyi ve daha barışsever bir dünya kurulmasına katkıda bulunmak amaçlarıyla başlatılan Olimpiyat etkinlikleri daha sonra ülkelerin sosyal, siyasal ve ekonomik beklentilerinin olduğu organizasyonlar haline gelmiştir. Ekonomik çıkar, talep ve gerilimler zamanla, dünyanın en büyük spor organizasyonu olan Olimpiyat Oyunları'nda

görölmeye başlamış; dolayısıyla bu durum, Olimpiyat Oyunları'nı barışçı faaliyetlerinin yanı sıra ekonomik bazı meselelerin de içine sürüklemiştir. Bu konuyla ilgili olarak serbest yazar, gazeteci ve medya danışmanı Jennie Fourie şöyle söylemektedir;

“Olimpik markalaşma programları tartışmalara maalesef meyilli. Geçen yüzyıldaki dönüşten sonra, Olimpik oyunlar sadece spor alanında ve sudaki çekişmelerden değil aynı zamanda dört yılda bir yapılan etkinliğe kimin ev sahipliği yapacağı ölüm kalım yarışmalarından oluşuyor. Ama mücadele etkinliğin nereden olacağına karar verildikten sonra da bitmiyor. Sonra da ev sahibi şehrin logo veya amblemini tasarlamak anlaşmasını kim kazanacak yarışı başlıyor.” (Fourie, 2014)

Kültürel bir etkinlik olan Olimpiyat Oyunları; dil, din, ırk ayrımı gözetmeksizin barış ve kardeşlik duygularının aşılması, ülke tanıtımına ve gelirlerine yaptığı katkılarla da ülkeler için düzenlenmesi oldukça cazip bir organizasyon olup adeta kültürel kaynaşmanın bir fırsatıdır.

Uluslararası Olimpiyat Komitesi'nin (IOC) kurucusu Pierre de Coubertin Fransa'nın savaşlarda yenilgi nedenini ülkede fiziksel eğitimin verilememesi olarak görmüş, spor eğitimini ve spor kurumlarını güçlendirerek ülkede sporu yaygınlaştırmak ve spordaki rekabetin ve iletişimin gerçek savaşları önleyebileceğini savunmuştur. 23 Haziran 1894'te Coubertin önderliğinde Uluslararası Olimpiyat Komitesi toplanarak Olimpiyat Oyunları'nın yeniden düzenlenmesine ve ilk olimpiyatların 1896'da Atina'da yapılmasına karar verilmiştir (Özdilek, Şentürk ve Döşyılmaz, 2003).

Olimpiyatlar pahalı ve masraflı organizasyonlar olup; masrafların en büyük kısmını inşa edilen tesisler oluşturmaktadır. Oyunların yapılacağı ve sporcuların yarışacakları tesisler, spor alanları ve olimpiyat köyleri ve her olimpiyatlarda artan

katılımcı sayısı olimpiyatların şimdiye kadar sadece gelişmiş ülkelerde yapılmasına neden olmuştur.

5. KÜLTÜREL DEĞERLERİN VE ULUSAL KİMLİĞİN OLİMPİYAT OYUNLARI LOGO TASARIMLARINA YANSIMALARININ İNCELENMESİ

Bir milletin kültürel değerlerinin ve ulusal kimliğinin aktarımında kitle iletişim araçlarının yeri ve önemi oldukça büyüktür. Yılmazko'la göre;

“Bireyin çevresi ve toplumla arasındaki temel bağı oluşturan kültür alışverişi, kitle iletişim araçları vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Gelişen ve ilerleyen teknoloji çağında toplumu oluşturan bireylerin değer-tutum-inanç-düşünce ve yargıları kitle iletişim araçlarınınca (televizyon, sinema, gazete, radyo...) iletilmektedir.

Dolayısıyla kültürün temel taşıyıcısı konumunda kitle iletişim araçları bulunmaktadır.” (Yılmazko, 2001, s. 43)

Tüm dünyada olimpiyat etkinliklerine ev sahipliği yapmak için büyük kaynak arayışlarına girilirken aynı zamanda tasarımcılardan sadece oyunları kapsayacak değil, şehirlerinin coğrafyasını, felsefesini ve özünü dünyaya gösterecek bir logo tasarımları istenmektedir (Fourie, 2014). Olimpiyat Oyunları için kurumsal kimlik tasarımları oluşturulurken tasarımların; milli ruhu ve uluslararası eğilimleri dostluk, dayanışma ve adalet değerleri ile birleştiren bir imaja sahip olmasına, Olimpiyatlar'ın yapılacağı mekana, ülkenin kültürüne ve ulusal kimliğine uygun olmasına özen gösterilmelidir. Dolayısıyla olimpiyat oyunları için kimlik tasarlamının oldukça zor ve maliyetli olduğu söylenebilir.

Uluslararası Olimpiyat Komitesi'nin (IOC) marka (logo) değerlendirme kriterleri şunlardır;

- Yerel kültürü, Olimpik değerlerle birlikte evrensel boyutlarda anlaşılır şekilde yansıtmak
- Yerel stereotiplerden kaçınmak

- Yenilikçi olmak ve farklı toplumlara ilham vermek ve onları heyecanlandırmak
- Şehrin ve ülkenin imajını sinerji içinde, Olimpik hareketin değişimi ile değiştirmek (Fourie, 2014).

Uluslararası etkinliklerde kullanılan logoların görsel özellikleri evrensel olmalı, bir başka deyişle farklı kültürlerden gelen insanlar bu işaretlere baktığında temsil edilen konuyu anlayabilmelidir. Amerikalı yazar ve eğitimci Ellen Lupton, grafik tasarımı kültürel bir yorumlama eylemi olarak tanımlamıştır. Grafik tasarım sözlü veya yazılı kültürü, toplumun uzlaştığı görsel kodları kullanarak aktarır. Olimpiyat logolarının görsel ve kültürel iletişim öğeleri olduğunu unutmamak gerekir. Dolayısıyla kültürel değerlerin aktarımında Olimpiyat Logoları'nın önemli bir yeri vardır. Olimpiyatlar ev sahibi ülkelerin kendilerini ve kültürlerini tanıtmaları için büyük bir fırsattır. Bu nedenle olimpiyata aday gösterilen şehirler arasında yer almak ve seçilmek önemli bir başarıdır (Ergüven, 2013).

Uluslararası bir spor etkinliğinin logosu, etkinliğin gerçekleşeceği ülkeyi yansıtmalıdır. Bu noktada kullanılacak ilk unsurlardan biri renktir. Olimpiyat tarihinde renkli ya da rensiz olan Olimpiyat Oyunları logolarından ikisi, inanılmaz güzel olan siyah ve beyaz op art stilinde Mexico City 1968 Olimpiyat Oyunları

logosu (Görsel 5) ve Ege Denizi'nin parlayan sularını akla getiren canlı mavisi ile 2004 Atina Olimpiyat Oyunları logosudur (Görsel 19) (Fourie, 2014).

Olimpiyat Oyunları'nın ideallerinin temsili için semboller kullanılır. Olimpiyat Oyunları'nın resmi sembolü iç içe geçmiş farklı renklerdeki halkalardan oluşmaktadır. Beş iç içe geçmiş halka 5 kıtayı (Amerika, Afrika, Asya, Avustralya, Avrupa) temsil eder. Halkalarda kullanılan renklerden en az biri her ülkenin bayrağında bulunmaktadır. Dolayısıyla halkaların renkleri ülkeleri temsil etmektedir (Görsel 2). Olimpiyat Oyunları'nın bu resmi sembolü 1914'te kabul edilmiş ve 1916'daki olimpiyatlarda kullanılması kararlaştırılmıştır. Ancak 1916 Olimpiyatları I. Dünya Savaşı nedeniyle iptal edilince, sembol ilk olarak 1920 Yaz Olimpiyatları'nda kullanılmıştır (Wikipedia, Olimpiyat Oyunları, 2019).

Olimpiyat oyunlarında ilk yıllar özellikle ayrıntılı poster ve tabela resimleri gibi cesur görsel deneyimlerle karakterize edilmiş, ilerleyen yıllarda bu ayrıntılı sanat eserleri basit sembol ve logo grafikleri ile değiştirilmiş, Olimpiyat tarihindeki ilk kapsamlı görsel kimlik çalışması 1964 Tokyo Olimpiyatları için tasarım kılavuzu oluşturularak gerçekleştirilmiştir (Görsel 3). Dolayısıyla araştırma 1964-2020 yılları arasındaki olimpiyat logoları ile sınırlandırılmıştır.



Görsel 2: Olimpiyat Oyunları'nın resmi sembolü. Halkalar beş kıtayı, renkler ise tüm ülkeleri temsil etmektedir. İlk kez 1920 Olimpiyatlarında kullanılmıştır (Wikipedia, Olimpiyat Oyunları, 2019).



Görsel 3: Tokyo 1964 Olimpiyat Oyunları tasarım klavuzu kapak ve sayfalarından görüntüler (Osterwalder, Olympic Games: The Design 1, 2020, s. 418)

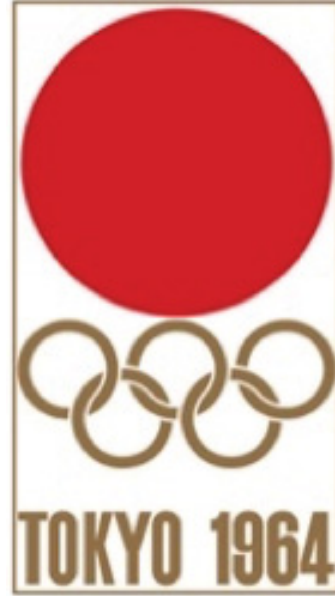
5.1. Tokyo 1964 (Japonya) Olimpiyat Oyunları Logosu

Logodaki temel biçim, yükselen güneşin ve Japonya'nın sembolü olan kırmızı daire ve ev sahibinin adının üstünde yer aldığı Olimpiyat halkaları olup, tasarımcı Yusaku Kamekura bu sade anlatım diliyle güneşi güçlü ve uluslararası düzeyde anlaşılabilir bir sembol olarak göstermeye çalışmıştır (Görsel 4).

Tasarımı uluslararası düzeyde anlaşılır kılmak ve aynı zamanda Japon kültürünün karakterini temsil etmek için öncelikli olarak tasarımın temel kavramı oluşturulmuş ve temel parametreleri tanımlanmıştır. Logo sadece en gerekli unsurlara sahip basit, minimalist tasarımı ile dünya çapında tanınan ve başarılı bir logo haline gelmiştir. Logodaki temel form, yükselen güneşin ve Japonya'nın sembolü olan kırmızı daire ve Olimpiyat halkalarıdır. Buna ev sahibi şehrin adı ve yıl eklenmiştir (Osterwalder, Olympic Games: The Design 1, 2020, s. 410-416).

Logoda; kırmızı, altın rengi gibi sıcak renk armonisi kullanılmıştır. Yükselen güneş sembolü kırmızı renkte kullanılmış olup, aynı zamanda Japon bayrağındaki "Japon Güneşi" sembolüne de gönderme yapılarak olimpiyatların Japonya'da düzenlendiği vurgulanmaya çalışılmıştır. Ayrıca kullanılan kırmızı ve beyaz renkler Japonya'nın ulusal renkleri olup, kullanılan bu renklerle ulusal kimliğin tasarıma yansıtıldığı söylenebilir. Olimpiyat sembolünde ve metninde altın

renginin kullanılması Tokyo'da gerçekleştirilecek Olimpiyat Oyunları'nın kültürel olarak Tokyo'yu yücelteceğini ve bereketi sembolize etmiştir. "Tokyo 1964" yazısının büyük (Majiskül) sans-serif (Tırnaksız) harflerle dar ve uzun (Condense) karakterlerle yazılması ile; birlik ve kültürlerarası sıcak temas vurgulanmıştır.



Görsel 4: Tokyo 1964 (Japonya) Olimpiyat Oyunları logosu (The Olympic Design Dot Com, 2020)



Görsel 5: Mexico City 1968 (Meksika) Olimpiyat Oyunları Logosu (Brillon, 2016)

5.2. Mexico City 1968 (Meksika) Olimpiyat Oyunları Logosu

Altmışlı Op-art kinetik tipografinin yanı sıra Meksika kültürünün geleneksel formlarına dayanan “Mexico 68” logosu (Görsel 5), Meksika Olimpiyat Oyunları’nın kimlik tasarımındaki grafik sitili belirlemiştir. Meksika öncesi İspanyol sanatında ve Meksika halk sanatında bulunan görüntüleri öneren paralel bir tipografi oluşturmak için, Meksika Olimpiyat Oyunları’nın yılı olan 1968 sayısını Olimpiyat Oyunları’nın resmi sembolü olan beş halkaya “68” şeklinde entegre edilerek tasarlanmıştır. Lance Wyman tarafından tasarlanan logo, güçlü bir şekilde bir yer ve kültür duygusunu ifade etmiş ve Oyunlar’ın Meksika’da olduğunu görsel olarak haykırıştır (Wei Yew, 1996).

1960’lı yıllarda op sanattaki desen ve formlar genellikle moda, iç tasarım ve grafik tasarımı şekillendirmiştir. Op Art etkilerinin görüldüğü Meksika Olimpiyat Oyunları logosunun

şekillenmesinde kuzeybatı Meksika’dan gelen Huichol Hint el sanatlarının da etkileri olmuştur. Ahşap bir panele tutturulmuş iplikten yapılmış resimlerden oluşan Huichol Hint el sanatları tekniğinin tipik görünümü, düzenli aralıklarla tekrarlayan renklerden oluşmuştur (Görsel 6) (Osterwalder, Olympic Games: The Design 1, 2020, s. 478). Kısacası Mexico City 1968 Olimpiyat Oyunları logo tasarımı Meksika’nın yerli Huichol halkının motiflerinden ilham alınarak dönemin op art sanatıyla şekillendirilmiştir.

Logoda, dilsel düzlemde Mexico çağrıştıran etkiler görülmekte olup açık bir biçimde Mexico tipografisi göze çarpmaktadır. Yazının motifisel oluşu Mexico yazı kültürünün süslemeci yanını yansıtmaktadır. Kullanılan yazı karakterindeki ince çizgi ve motifsel planlama bizi günümüzdeki Meksika coğrafyasında yaşamış olan Aztekler’e kadar götürmekte olup, Aztek yazısı gibi ideogramların⁵ ve sesleri belirten fonetik



Görsel 6: Ahşap plaka üzerinde yün eşmerkezli çemberlere yapıştırılarak yapılan “Huichol İplik Boyama ve Huichol Yerli Halkı” ((IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi, 2019a)

sembollerin bir karışımından oluşmuştur. Yani bazı resim karakterleri nesnelere ve düşünceleri ifade etmektedir. Bu ifade edilmeye çalışılan düşüncelerden biri de Mexico halkının (Huichol) kültüründen gelen iplik malzemeden ürettikleri süslemelerinde kullandıkları sanatsal-kültürel formlardır. Grafıksel motifler ve Mexico tipografisi, olimpiyat oyunlarının sembolüyle bütünleşik olarak gösterilirken olimpiyatların Mexico'da düzenleneceğine gönderme yapılmıştır. Logoda sadece olimpiyat halkaları renkli kullanılarak olimpiyat sembolüne dolayısıyla olimpiyat oyunlarına aitlik bildirilmiştir.

5.3. Münih 1972 (Almanya) Olimpiyat Oyunları Logosu

1972 Münih Olimpiyatları'nın logosu görsel kimlik tasarımı alanına büyük katkıları bulunan Alman tasarımcı Otl Aicher tarafından tasarlanmıştır. Op art akımının izlerini taşıyan logo bir daire içindeki helezonik eksen üzerine yerleştirilmiş çizgilerle güçlü bir hareket izlenimi yaratmaktadır (Görsel 7) (Ergüven, 2013). Aicher ve tasarım ekibi ilk olarak genel görsel konsepti eskizler ve metinler şeklinde geliştirmişler, dünyaya Nazi döneminden ve Berlin'deki 1936 Olimpiyat Oyunları'ndan önemli ölçüde farklı olacak yeni bir Münih ve demokratik bir Almanya imajını vermeye çalışmışlardır. Bu nedenle açık, şeffaf, sakin ve renkli tonlar tasarımların renk paletini

belirlemiş, açık mavi Oyunların resmi rengi olarak seçilmiştir (Osterwalder, Olympic Games: The Design 1, 2020, s. 528). Açık mavi beyazla birlikte Baviera bayrağı ve kültürünü temsil etmektedir (Osterwalder, Olympic Games: The Design 1, 2020, s. 542). Baviera Almanya'nın en büyük eyaleti olup, başkenti Münih'tir. Dolayısıyla logoda kullanılan mavi ve beyaz renklerle Olimpiyatlar'ın Almanya'da yapılacağı vurgulanmaktadır.

"Radiant Munich" olarak isimlendirilen logo Münih Oyunlarının ruhunu simgeleyen bir tasarım olan ışık ışınlarının taçlarını temsil etmektedir. "Radiant Munich" tasarımıyla; ışık, tazelik, cömertlik mesajları verilmeye çalışılmıştır ((IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi, 2019b). Logoda kullanılan sprial formların oluşturduğu ahenkle sporun dinamizmine vurgu yapılmıştır. "Munich 1972" yazısı da dilsel düzlemde olimpiyatların Münih'te yapılacağı çağrışımını yapmaktadır.

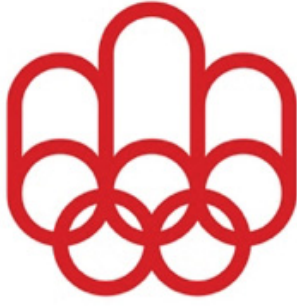
5.4. Montreal 1976 (Kanada) Olimpiyat Oyunları Logosu

1976 Montreal Olimpiyat Oyunları logosu (Görsel 8) Kanadalı grafik tasarımcı Georges Huel tarafından tasarlanmıştır. Logonun alt kısmında yer alan olimpiyat halkalarının üstünde Montreal'in başındaki "M" harfi olarak da yorumlanabilecek bir podyum imajı yaratılmaya



Görsel 7: Münih 1972 (Almanya) Olimpiyat Oyunları Logosu (The Olympicdesign Dot Com, 2020)

⁵Bir düşünceyi betimlemek için kullanılan resim ya da grafik gibi basit göstergelerdir.

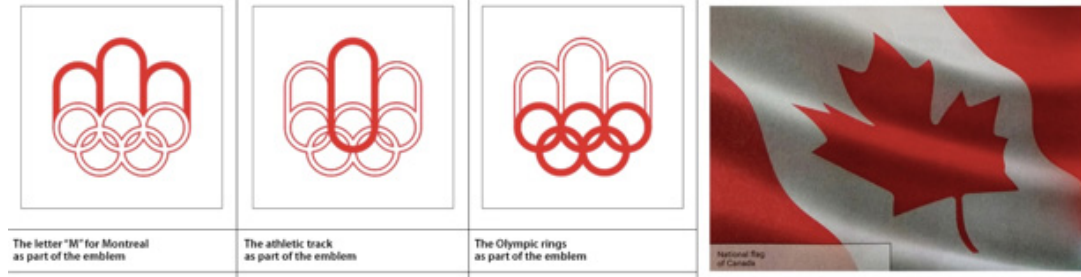


Montréal 1976

çalışılmış (Görsel 9) ve podyum imajının orta yükseltisi ile de Olimpiyat Stadı'ndaki sporcuların yarıştığı Olimpiyat Pist'i simgelenmiştir (Görsel 9). Biraz hayal gücüyle, Kanada bayrağının akçaağaç yaprağı bile logoda görülebilmektedir (Görsel 9) (Osterwalder, Olympic Games: The Design 1, 2020, s. 608).

Görsel 8: Montreal 1976 (Kanada) Olimpiyat Oyunları Logosu (The Olympicdesign Dot Com, 2020)

Olimpiyat Halkaları'nın Montreal'in "M" harfini simgeleyen Olimpiyat Podyumu grafik yorumuyla iç içe geçmiş olması tüm dünya sporcularının Montreal'de buluşacağı vurgusu oluştururken, "Montreal 1976" yazısı dilsel düzlemde Olimpiyatların Montreal'de yapılacağı çağrışımını yapmaktadır.



Görsel 9: Logoya dikkatli bir şekilde bakıldığında görülen; Montreal'in "M" harfi, atletik pist ve Olimpiyat halkaları ile logonun genel görüntüsünü oluşturan Kanada'nın ulusal bayrağındaki akçaağaç yaprağı (Osterwalder, Olympic Games: The Design 1, 2020)



МОСКВА 1980

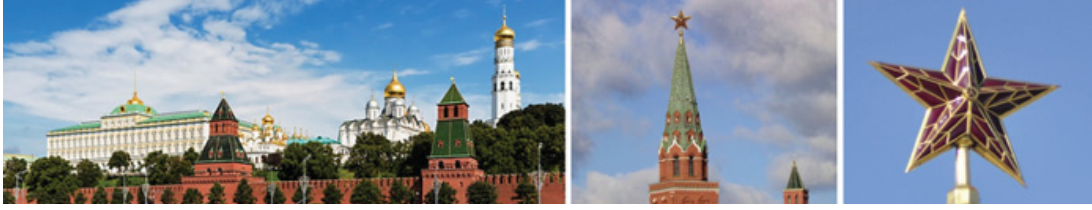
5.5. Moskova 1980 (SSCB) Olimpiyat Oyunları Logosu

Soğuk Savaş'ın zirvesinde tutulan Moskova Olimpiyat Oyunları, SSCB için kendisini "normal" modern bir ulus olarak yansıtmının bir yolu olarak büyük önem taşımıştır.

Olimpiyat Halkaları'nın üzerinde kule sembolü oluşturan paralel çizgiler ve kulenin üzerinde yer alan Moskova Kremlin'i'ni simgeleyen beş köşeli yıldızdan oluşan logo (Görsel 10), Vladimir Arsenyev tarafından tasarlanmıştır.

Olimpiyat halkalarının üzerinde yukarıya doğru yükselerek logodaki kule görüntüsünü

Görsel 10: Moskova 1980 (SSCB) Olimpiyat Oyunları Logosu (The Olympicdesign Dot Com, 2020)



Görsel 11: Moskova Kızıl Meydan Kremlin Sarayı ve Kızıl Yıldız Sembolü (Wikipedia, Kremlin Stars, 2019)

oluşturan çizgiler aynı zamanda bir stadyumdaki bir yarış parkurunu da simgelemektedir. Logoda yer alan kule görseli ile Moskova Kızıl Meydan Kremlin Sarayı ve Moskova'nın mimari silueti vurgulanmaya çalışılmıştır. Ayrıca kulelerin üzerinde Moskova Kremlin'in sembolü olan kırmızı yıldız sembolü logoda da yerini alarak Olimpiyatlar'ın yapılacağı yer Moskova vurgulanmış Rusya'nın kültürel ve ulusal bir değeri logoya yansıtılmıştır (Görsel 11). Komünist bir ülkede düzenlenen ilk yaz olimpiyatlarının bu logosunda bütün elemanların kırmızı olması ve özellikle imajın tepesindeki kırmızı yıldız yönelmesi, Kremlin'i ve dolayısıyla komünizmin⁶ imgelerini çağrıştırmaktadır. Hiyerarşik olarak, pasif olimpiyat halkaları ardından dinamik beş adet çizgisel koşu parkuruyla en tepedeki yıldız gösterilmektedir. Bu gösterimle "bütün yollar kırmızı yıldız çıkar" anlamına gelen propagandacı bir yaklaşımın ifade edilmeye çalışıldığı görülmektedir.

5.6. Los Angeles 1984 (Amerika) Olimpiyat Oyunları Logosu



Görsel 12: Los Angeles 1984 (Amerika) Olimpiyat Oyunları Logosu (The Olympicdesign Dot Com, 2020)

Amerikan bayrağındaki renklerin ve yıldız sembolünün kullanıldığı logo (Görsel 12), Robert Miles Runyan & Associates tarafından tasarlanmıştır.

Yıldız, insanlığın en yüksek özlemlerinin evrensel bir sembolü olarak görüldüğündendir ki Amerika'nın bayrağına ek olarak, yaklaşık dört düzine eyalet bayrağında da yıldız bulunmaktadır. Logonun tasarımı "Yıldız Bezeli Sancak" anlamına gelen Amerikan ulusal marşı "The Star-Spangled Banner" 'a dayanmaktadır. Logoda Yıldızın "Hareketli Yıldızlar" olarak üçe katlanması, yarışmanın ruhunu sembolize etmek içindir. Dolayısıyla logodaki hareket ve hız unsuru sporcuların mücadele için çabaladıkları hızı sembolize etmektedir (Osterwalder, Olympic Games: The Design 1, 2020, s. 724). Ayrıca yıldızlar ve yıldızlara hareket görüntüsü kazandıran yatay şeritler ile kırmızı, mavi ve beyaz renklerin Amerikan bayrağını vurguladığı dolayısıyla ulusal kimliğin logoya yansıtılmaya çalışıldığı söylenebilir.

Yıldız sembolünün, Hollywood Yıldızları olarak isimlendirilen Amerika Hollywood sineması sanatçılarını simgeleyerek, Amerika'nın dünyada sinema sanatındaki önemli yerine de bir vurgu yapıldığı düşünülebilir. Logoda kullanılan tipografinin italik (eğik) kullanılması yıldızın hareketiyle bütünleşmiştir. Kullanılan yazı Amerikan modern tipografisini çağrıştırmakta olup, dilsel düzlemde Olimpiyatlar'ın Los Angeles'da yapılacağı çağrışımını yapmaktadır.

⁶ Bütün malların ortaklaşa kullanıldığı ve özel mülkiyetin olmadığı toplum düzeni (Türk Dil Kurumu, 2019).



Görsel 13: Seul 1988 (Güney Kore) Olimpiyat Oyunları Logosu (The Olympicdesign Dot Com, 2020)

5.7. Seul 1988 (Güney Kore) Olimpiyat Oyunları Logosu

Profesör Yang Sung-Chun tarafından tasarlanan logonun (Görsel 13) temelini dünyaca ünlü Kore ulusal sembolü "Taegeuk" oluşturmuştur (Osterwalder, Olympic Games: The Design 2, 2020, s. 40). Kore'yi temsil eden bu geleneksel kalıp ve görsel imge; Kore tarzı evlerin kapılarında ve halk el sanatları üzerinde dekorasyon olarak yaygın olarak kullanılmaktadır (Görsel 14). Dolayısıyla logo kültürel değerleri yansıtmaktadır. Ayrıca Logodaki taegeuk sembolü Güney Kore'nin bayrağında da yer almakta olup Olimpiyatlar'ın Güney Kore'de yapılacağı vurgulanmaya çalışılmıştır.

5.8. Barselona 1992 (İspanya) Olimpiyat Oyunları Logosu

İspanyol sanatçı Josep Maria Trias tarafından tasarlanan Barselona Olimpiyat Oyunları'nın logosu Olimpiyat sembolü ve sıçrayarak bir engeli atlayan dinamik bir insan figürünü betimlemektedir (Görsel 15).

Logonun çıkış noktası, bir figürü çok dinamik bir tavırla sanatsal olarak tasvir etmektir. Bu dinamik ve neşeli duruşuyla logo, Barselona'nın modern bir Akdeniz kutlama şehri olduğu vurgusunu yapmaktadır. Tasarımcının güçlü kırmızı, sarı ve mavi renkleri seçmesinin nedenlerinden biri Barselona'nın en ünlü resim sanatçılarından



Görsel 14: Naju'da Samtaegeuk deseni boyanmış bir evin kapısı ve üç renkli Samtaegeuk tasarım ile el fanı (Wikipedia, Taegeuk, 2019)

biri olan Joan Miró'ya (1893–1983) atıfta bulunmak olmuştur. Çünkü Joan Miró da eserlerinde; Barselona, Katalonya ve İspanya bayraklarının renkleri olan güçlü kırmızı, sarı ve maviyi kullanmıştır. Ayrıca İspanyol ateşi, onun sıcak güneşi, İber Yarımadası'nın ılık ışığı aynı zamanda sıcakkanlı flamenko gibi insan duyguları ve hisleri, bunların hepsi kırmızı ve sarı renktedir. Mavi ise Akdeniz'i çağrıştırmaktadır (Osterwalder, Olympic Games: The Design 2, 2020, s. 112). Dolayısıyla kullanılan renkler hem ulusal hem de kültürel kimliği vurgulamaktadır.

Logodaki kolları açık dinamik insan figürü ile aynı zamanda misafirperverliğin vurgulanmaya çalışıldığı söylenebilir. İnsan figürünün "Barselona 1992" yazısının üzerinde ve Olimpiyat halkalarının üzerinde durması, ev sahibi şehre basit bir gönderme yapmakta, Olimpiyatlar'ın Barselona'da yapılacağı vurgusunu oluşturmaktadır (Osterwalder, Olympic Games: The Design 2, 2020, s. 112).



Görsel 15: Barselona 1992 (İspanya) Olimpiyat Oyunları Logosu (The Olympicdesign Dot Com, 2020)



Görsel 16: Atlanta 1996 (Amerika) Olimpiyat Oyunları Logosu (Brillon, 2016)

5.9. Atlanta 1996 (Amerika) Olimpiyat Oyunları Logosu

Logonun, beş Olimpiyat halkasından ve 100 numaradan oluşan bir meşale şeklindeki tabanı; klasik bir Yunan sütununa benzemekte olup özellikle Olimpiyat Oyunları'nın yüzüncü yılı için yapılmıştır (Görsel 16). Meşalenin alevi yavaş yavaş bir yıldızla dönüşerek her sporcunun mükemmellik arzusunu sembolize etmektedir. Bu logodaki altın rengi altın madalya alan sporcuları, yeşil renk antik çağda kazananlar tarafından başa takılan zeytin dallarını ve "Ağaçlar Şehri" olarak tanınan Atlanta'nın ününü temsil etmektedir ((IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi, 2019c). Modern olimpiyat oyunlarının yüzüncü yıldönümü olması sebebiyle logoda olimpiyat oyunlarının tarihsel gelişimine vurgu yapan klasik ve çağdaş semboller kullanılmıştır. Logodaki Antik Yunan sütunu belirtkesi Olimpiyat Oyunları'nın ilk yapıldığı yer olan Antik Yunanistan'a gönderme yaparken, Atlanta ve çevresindeki klasik mimariyi de vurgulamaktadır.

Logodaki alev önce açık kırmızıdan macentaya, ardından açık mavi, mor ve altın renkli üç yıldızla dönüşmüştür. Aynı zamanda yıldızlar yukarı doğru sivrilerek boyut ve şekil de değiştirmiştir. Logoda yıldızların bu şekilde kullanılması, Olimpiyat ailesinin bir parçası olan tüm halkların çeşitliliğini yansıtmıştır (Osterwalder, Olympic Games: The Design 2, 2020, s. 208)



Görsel 17: Sidney 2000 (Avustralya) Olimpiyat Oyunları Logosu (Brillon, 2016)

5.10. Sidney 2000 (Avustralya) Olimpiyat Oyunları Logosu

Logoda, Avustralya'nın yerli Aborjin kültürünü anlatmak için bir bumerang kullanılmış ama birçok eleştirmen onun zorlama bir içerik olduğunu düşünmüştür (Fourie, 2014). Özellikle Avustralya yerlileri (Aborjin) tarafından silah olarak kullanılan bumerang logodaki insan figürünün kol ve bacaklarını oluşturmuştur (Görsel 18).

Tipik Avustralya şekilleri ve renkleri kullanarak bir sporcunun figürünü temsil eden logo, Bir bumerangın yanı sıra güneş ve kayaların görüntüsü, liman ve plajlarla birlikte hayal gücümüzü temsil eden eşsiz Avusturya manzarasını ve yerli halkını çağrıştırmaktadır (Görsel 17). Sidney Opera Binası'nın silüetini Olimpiyat Meşalesi'nden gelen duman izine dönüştüren flaş simgesi (Görsel 18), Olimpiyat Oyunları'nın Sydney'de yapılacağını vurgulamaktadır ((IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi, 2019d).

Logoda kullanılan mavi renk Sydney Limanı'ndaki denizi, sarı renk Avustralya'nın güneşini, kırmızı renk ise toprağını sembolize etmektedir (Osterwalder, Olympic Games: The Design 2, 2020, s. 292). Ayrıca logoda kullanılan ve Avustralya bayrağında da yer alan kırmızı ve mavi renklerle, Olimpiyatların yapılacağı ülke Avustralya'nın vurgulanmaya çalışıldığı da

düşünülebilir.



Görsel 18: Logodaki Sidney Opera Binası'nın silüetini duman izine dönüştüren flaş simgesi ve insan figürünün kol ve bacaklarını oluşturan bumerang simgesi

5.11. Atina 2004 (Yunanistan) Olimpiyat Oyunları Logosu

Wolff Olins ve Yunan ortakları Red Design tarafından yaratılan Atina 2004 Olimpiyat Oyunları logo tasarımı, ülkenin ulusal renklerinde elle çizilmiş bir zeytin çelengi (Olimpiyatları kazananlara verilen geleneksel ödül) etrafında odaklanmıştır (Görsel 19). Logo renkleriyle Yunan kırsalında bulunan beyaz ve mavi tonlarını ve suluboya etkisinde çalışılmış olmasıyla da Yunanistan'ın bulunduğu coğrafi konumdaki adaları çevreleyen denizleri ve okyanusları simgelemektedir. Ayrıca logoda kullanılan mavi renk antik Yunan ve modern Yunan bayrağının rengi olup, 2004 yılı Olimpiyatları'nın yapılacağı ülke olan Yunanistan vurgulanmaya çalışılmıştır.

Zeytin çelengi tacı, Antik Dönem Olimpiyat Oyunları'nda kazananlara ödül olmuş; zafer ve ilahi koruma sağlamıştır. Zeytin dalı aynı zamanda barışın sembolüdür. Dolayısıyla

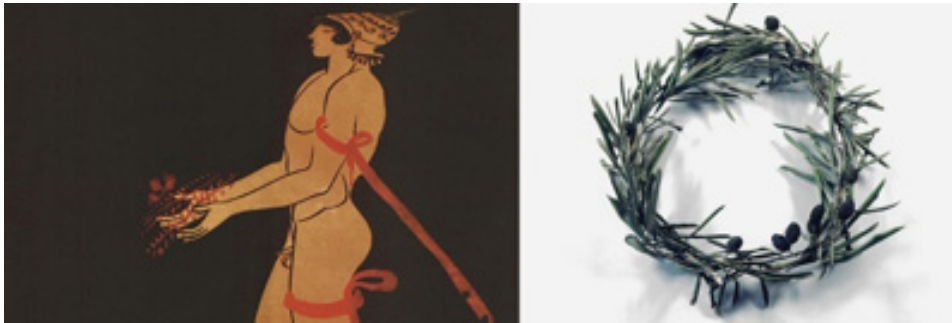
logoda Yunan kültürü ve Oyunların evrensel değerleri bir araya gelmiştir (Görsel 20) ((IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi, 2019e).



Görsel 19: Atina 2004 (Yunanistan) Olimpiyat Oyunları Logosu (Brillon, 2016)

5.12. Pekin 2008 (Çin) Olimpiyat Oyunları Logosu

"Çin Mührü, Dans Eden Pekin" adı verilen Pekin 2008 Olimpiyat logosu, Çin mührü ve kaligrafi sanatının atletik hareketle zekice birleştirilerek, ileriye koşan ve zaferi kucaklayan bir insan figürüne dönüştürüldüğü bir logodur (Görsel 21). Logo, ev sahibi şehrin adını temsil eden ve özellikle önemli bir Çin stilini temsil eden Çince



Görsel 20: Olimpiyat Antik Oyunları'nda kazananlara ödül olan zeytin çelengi tacı ya da "Kotinos" ((IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi, 2019e)



Görsel 21: Pekin 2008 (Çin) Olimpiyat Oyunları Logosu (Brillon, 2016)

“Jing” karakterine benzemektedir (Görsel 22) ((IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi, 2019f)

“Jing” karakterinin, zafere doğru koşan ve dans eden bir insan figürüne dönüştüğü bu logoda dans eden figürün eğrileri geleneksel bir Çin ejderhası görüntüsünü oluştururken, açık kolları Çin’in tüm dünyayı ülkelerine davetini sembolize etmektedir. Çin’deki favori renklerden biri olan kırmızı, aynı zamanda amblemin ana rengidir. “Beijing 2008” yazısı, geleneksel Çin kaligrafisinin tarzını yansıtmakta olup hem amblem hem de Olimpik halkalarla uyumlu bir şekilde tasarlanmıştır (Osterwalder, Olympic Games: The Design 2, 2020, s. 484).

5.13. Rio 2016 (Brezilya) Olimpiyat Oyunları Logosu

Bakıldığında her açıdan algılanabilen logo Brezilyalı ajans Tátil tarafından tasarlanmıştır. Tasarımcılara göre, Rio 2016 logosu olimpik ruhu ve atletleri, aynı zamanda Rio de Janeiro ile Brezilya’nın doğasını, duygularını ve arzularını özetlemektedir (Görsel 23) (Fourie, 2014).

Özünde; tutku ve dönüşüm kavramlarına sahip olan Rio 2016 logosu günümüz Brezilya’sını yansıtmaktadır. Bu konumlandırma dört sütunla desteklenir: uyumlu çeşitlilik, bulaşıcı enerji, coşkulu doğa ve Olimpiyat ruhu. Bunların hepsi logoda Rio 2016’ya renkli kimliğini vermek için ustaca birleştirilmiştir. Bu amblem yalnızca Rio



Görsel 22: Pekin anlamına gelen “jing karakteri” ve jing karakterinin dönüştürüldüğü insan figürü ve ejderha simgesi (Osterwalder, Olympic Games: The Design 2, 2020, s. 483)

ve Brezilya’nın bu Oyunlar için umutlarının değil, aynı zamanda şehrin ve ülkenin geleceği için de bir semboldür ((IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi, 2011).

Serbest yazar, gazeteci ve medya danışmanı Jennie Fourie Rio 2016 (Brezilya) Olimpiyat Oyunları logosu ile ilgili şöyle söylemektedir;



Görsel 23: Rio 2016 (Brezilya) Olimpiyat Oyunları Logosu (Brillon, 2016)

“Brezilya’nın çevresi ve insanların karakterleri 2016 Yaz Olimpiyatları logosunun renk seçimlerine ilham verdi. “Sarı güneşi ve sıcak, canlı ve mutlu doğamızı sembolize ediyor. Mavi etrafımızı saran suyun akıcılığını ve hayatı rahat yaşamamızı anlatıyor. Yeşil ormanlarımızı ve umudu, bizi daha ileriye gitmeye iten olumlu



Görsel 24: Brezilya'nın Rio de Janeiro şehrinin Guanabara Körfezi'nin Atlantik Okyanusu'na açılan noktasında yer alan Sugarloaf Dağı (Howarth, 2016)

vizyonu temsil ediyor” (Fourie, 2014).

Zarif sadeliği ile çok sayıda temayı barındıran Rio 2016 (Brezilya) Olimpiyat Oyunları logosunda; küresel bir birlik ruhu içinde el ele tutuşan insan figürleri, Rio'nun çevresini temsil eden güneşin, denizin ve ormanın renkleri; ünlü Sugarloaf dağının aynasını yansıtan şekil ve formu görülmektedir (Görsel 24). Ayrıca Brezilya bayrağının renkleri olan ve logoda kullanılan; mavi, yeşil ve turuncu, sarı tonları ile olimpiyatların yapılacağı Brezilya'nın vurgulandığı söylenebilir.

5.14. Tokyo 2020 (Japonya) Olimpiyat Oyunları Logosu

Japon tasarımcı Asao Tokoro'nun tasarladığı logoda “uyumlaştırılmış kareli” daire olan bir sembol görülmektedir (Görsel 25). Damalı

desenler ve motifler tüm dünyada tarih boyunca popüler olmuştur. Japonya'da damalı desen Edo döneminde (1603-1867) “ichimatsu moyo” olarak bilinmeye başlanmıştır (Görsel 26).



Görsel 25: Tokyo 2020 (Japonya) Olimpiyat Oyunları Logosu (Brillon, 2016)



Görsel 26: Japonya'da Edo döneminde (1603-1867) “ichimatsu moyo” olarak bilinen damalı desen (Khan Academy, 2019)

Üç çeşit dikdörtgen şeklinden oluşan tasarım, “Çeşitlilik İçinde Birlik” mesajını içermekte olup, farklı ülkeleri, kültürleri ve düşünce tarzlarını temsil etmektedir. Olimpiyat ve Paralimpik Oyunlar’ın çeşitliliği teşvik etmek ve dünyanın her yerinden insanları bir araya getirmek için bir platform olma arzusunu ifade etmektedir (Osterwalder, Olympic Games: The Design 2, 2020, s. 788).

Yukarıda da açıklandığı gibi, Tokyo 2020 (Japonya) Olimpiyat Oyunları logosunda da kültürel ve ulusal değerlerin logoya yansıtıldığı açıkça görülmektedir.

SONUÇ

1964-2020 yılları arasında dört yılda bir gerçekleştirilen Yaz Olimpiyat Oyunları’na ait 15 logonun incelenmesi sonucunda Londra 2012 Olimpiyat Oyunları logosu hariç 14 logoda ulusal kimlik ve kültürel değerleri yansıtan göstergelerin yer aldığı görülmüş, Olimpiyatlar’ın gerçekleştirildiği ülkenin ulusal kimlik ve kültürel değerlerinin logo tasarımlarına yansıtılması ile ilgili şu sonuçlara varılmıştır;

- Olimpiyat logolarının neredeyse tamamında ev sahibi ülkenin bayrak renginin, bazılarında ise bayrağında yer alan bir sembolün Olimpiyat logosunda kullanılarak ulusal kimliğin göstergelerinden biri olan bayrak ve renginin olimpiyat logosuna yansıtıldığı görülmüştür.
- Olimpiyat logolarının bazılarında bir ülkenin

kültürel değerlerinden biri olan ve ev sahibi ülkeyle bütünleşmiş mimari yapılarının sembolize edilerek kullanıldığı ve logoya yansıtıldığı görülmüştür.

- Olimpiyat logolarının bazılarında ev sahibi ülkenin coğrafi konumunu betimleyen renk ve semboller kullanılarak ulusal kimlik ve kültürel değerlerden bazıları logoya yansıtılmıştır.
- Olimpiyat logolarının bazılarında ev sahibi ülkeye ait kültürel bir motifin, sembolün, yazı karakterinin kullanıldığı ulusal kimlik ve kültürel değerlerin logoya yansıtıldığı görülmüştür.
- Olimpiyat logolarının bazılarında ev sahibi ülkeye ait dilin logoda kullanılarak ulusal kimliğin göstergelerinden biri olan “dil” ’in logoya yansıtıldığı görülmüştür.

Kısacası; bayrak rengi, kültürel motif-sembol, ülkeyle bütünleşmiş mimari yapı, yazı dili-karakteri, coğrafi konumu betimleyen renk ve sembollerin biri veya birkaçının incelenen Olimpiyat Oyunları logolarının neredeyse tamamında kullanıldığı ve grafik sunuma önem verildiği gözlemlenmiştir. Bu durum Olimpiyat Oyunları logo tasarımlarında görsel ve dilsel iletilerle ev sahibi ülkelerin ulusal kimlik ve kültürel değerlerini tasarımlara yansıtarak kendilerini uluslararası alanda tanıtmaya ve Olimpiyatlar’ın ev sahipliğini yapan ülke olduklarını vurgulamaya çalıştıklarını göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Aslan Odabaşı, H. (2006). *Grafikte Temel Tasarım*. İstanbul: Yorum Sanat Yayınları.
- Çeken, B. ve Ersan, M. (2017). Ülke Markaları: Turizm Logolarının Tipografik Açından İncelenmesi. *idil*, 6 (37), 2505-2520.
- Elal, B. (2018). 1945-1961 Dönemi Posta Pullarında Propaganda ve Ulusal Kimlik: Değişimler, Süreklilikler. Yayınlanmış Doktora Tezi. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Osterwalder, M. (2020). *Olympic Games: The Design 1* (Cilt 1). Niggli.
- Osterwalder, M. (2020). *Olympic Games: The Design 2* (Cilt 2). Niggli.
- Özdilek, Ç., Entürk, A., ve Döşylmaz, E. (2003). Modern Olimpiyat Oyunları'nın Tarihsel Gelişimi ve Olimpiyatların Gezici Olma İlkesinin Günümüze Kadar Düzenlenen Oyunlar Açısından Değerlendirilmesi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (9).
- Piercy, J. (2014). *Semboller*. İstanbul: Aykırı Yayıncılık.
- Sayın, Z. (2004). Göstergelerin Göstergibilimsel (Semiotik) açıdan değerlendirilmesi: Ankara Büyükşehir Belediye'sinin "Ankara" Amblemine Bir Yaklaşım. "Sanat Yazıları" dergisi, Ankara: HÜGSF Yayınları, (8), 83-94.
- Teker, U. (2002). *Grafik Tasarım ve Reklam*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar*. Ankara: Detay Yayınları.
- Wei Yew. (1996). *The Olympic Image: The First 100 Years*. Quon Editions.
- Wyman, L. (2009). Yönlendirme Sistemleri. *Grafik Tasarım Dergisi*, (28), 68-77.
- Yılmazkol, Ö. (2001). Kitle İletişim Araçlarının Ulusal Kimlik Üzerindeki Etkisi. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- **İnternet Kaynakları**
- Balcazar, M. (2012). Olimpiyatların Grafik Evrimi ve Dünya Şampiyonaları. Kasım 2019 tarihinde Foroalfa Web Sitesi: <https://foroalfa.org/articulos/la-evolucion-grafica-de-las-olimpiadas-y-mundiales> adresinden alındı
- Brillon, J. (2016, Ağustos 8). The best and worst Olympic logo designs since 1924. *dezeen* Web Sitesi: <https://www.dezeen.com/2016/08/08/olympics-logo-designs/> adresinden alındı
- Ergüven, A. (2013). Olimpiyat Logolarının Görevi. Yazılar(128). Kasım 2019 tarihinde gmk.org: <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1458589172832304461.pdf> adresinden alındı
- Findthatlogo. (2019). Summer Olympic Logo Collection. Aralık 2019 tarihinde findthatlogo Web Sitesi: <https://www.findthatlogo.com/summer-olympic-logo-collection/> adresinden alındı
- Fourie, J. (2014, Eylül). 2016 Yaz Olimpiyatları: Rio'nun marka heykeli övgüleri topladı. Yazılar(144). Kasım 2019 tarihinde gmk.org: <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1458763539726812721.pdf> adresinden alındı
- Howarth, D. (2016, Ağustos 11). Rio 2016 motif is "first 3D logo in the history of the Olympics" says designer. Aralık 8, 2019 tarihinde Dezeen Web Sitesi: <https://www.dezeen.com/2016/08/11/rio-2016-motif-first-3d-logo-history-olympics-fred-gelli-designer/> adresinden alındı
- (IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi. (2011, Ocak 1). Rio 2016 Unveils New Emblem. Kasım 2019 tarihinde olympic.org Web Sitesi: <https://www.olympic.org/news/rio-2016-unveils-new-emblem> adresinden alındı
- (IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi. (2019a). Mexico 1968: The First Global Look. Kasım 20, 2019 tarihinde olympic-language.blog-tom.com Web Sitesi: <https://olympic-language.blog-tom.com/#/7/2> adresinden alındı
- (IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi. (2019b). Munich 1972. Kasım 2019 tarihinde olympic.org Web Sitesi: <https://www.olympic.org/munich-1972> adresinden alındı
- (IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi. (2019c). Atlanta 1996. Kasım 2019 tarihinde olympic.org Web Sitesi: <https://www.olympic.org/atlanta-1996> adresinden alındı
- (IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi. (2019d). Sydney 2000. Kasım 2019 tarihinde olympic.org Web Sitesi: <https://www.olympic.org/sydney-2000> adresinden alındı
- (IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi. (2019e). Athens 2004: A Patrimonial Look. Kasım 2019 tarihinde olympic-language.blog-tom.com Web Sitesi: <https://olympic-language.blog-tom.com/#/11/5> adresinden alındı
- (IOC), Uluslararası Olimpiyat Komitesi. (2019f). Beijing 2008. Kasım 2019 tarihinde olympic.org Web Sitesi: <https://www.olympic.org/beijing-2008> adresinden alındı
- JOSÉREISNUNES, P. (2005, Ağustos 28). *a-new-order.blogspot.com*. *a-new-order.blogspot.com* Web Sitesi: <http://a-new-order>

blogspot.com/2005/08/ursinho-misha-o-cavalo-de-tria-do.html adresinden alındı

- Khan Academy. (2019). Edo Dönemi Japonya'sının Zevk Mahallesinden Sokak Manzarası. Kasım 2019 tarihinde khanacademy Web Sitesi: <https://www.khanacademy.org.tr/9063?player=> adresinden alındı
- Şimşek, U., & Ilgaz, S. (2010). Küreselleşme ve Ulusal Kimlik. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9(1), 189-199. Dergipark: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunisobil/issue/2819/37992> adresinden alındı
- The Olympicdesign Dot Com. (2020). Olympic Emblems. Eylül 2020 tarihinde The Olympicdesign Dot Com Web Sitesi: <https://www.theolympicdesign.com/olympic-design/emblems/> adresinden alındı
- Türk Dil Kurumu. (2019, Kasım). sözlük. Kasım 2019 tarihinde sözlük.gov: <https://sozluk.gov.tr/?kelime> adresinden alındı
- Wikipedia. (2019, Şubat). Kremlin Stars. Kasım 2019 tarihinde Wikipedia Web Sitesi: https://en.wikipedia.org/wiki/Kremlin_stars adresinden alındı
- Wikipedia. (2019). Olimpiyat Oyunları. Kasım 2019 tarihinde Wikipedia.org Web Sitesi: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Olimpiyat_Oyunlar%C4%B1 adresinden alındı
- Wikipedia. (2019). Taegeuk. Kasım 2019 tarihinde Wikipedia Web Sitesi: <https://en.wikipedia.org/wiki/Taegeuk> adresinden alındı

• Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: Meksika kültürüne ait formlar ve Meksika Olimpiyatları kurumsal kimlik uygulamaları
- Görsel 2: Olimpiyat Oyunları'nın resmi sembolü. Halkalar beş kıtayı, renkler ise tüm ülkeleri temsil etmektedir. İlk kez 1920 Olimpiyatlarında kullanılmıştır
- Görsel 3: Tokyo 1964 Olimpiyat Oyunları tasarım klavuzu kapak ve sayfalarından görüntüler
- Görsel 4: Tokyo 1964 (Japonya) Olimpiyat Oyunları logosu
- Görsel 5: Mexico City 1968 (Meksika) Olimpiyat Oyunları Logosu
- Görsel 6: Ahşap plaka üzerinde yün eşmerkezli çemberlere yapıştırılarak yapılan "Huichol İplik Boyama ve Huichol Yerli Halkı"
- Görsel 7: Münih 1972 (Almanya) Olimpiyat Oyunları Logosu
- Görsel 8: Montreal 1976 (Kanada) Olimpiyat Oyunları Logosu
- Görsel 9: Logoya dikkatli bir şekilde bakıldığında görülen; Montreal'in "M" harfi, atletik pist ve Olimpiyat halkaları ile logonun genel görüntüsünü oluşturan Kanada'nın ulusal bayrağındaki akçaağaç yaprağı
- Görsel 10: Moskova 1980 (SSCB) Olimpiyat Oyunları Logosu
- Görsel 11: Moskova Kızıl Meydan Kremlin Sarayı ve Kızıl Yıldız Sembolü
- Görsel 12: Los Angeles 1984 (Amerika) Olimpiyat Oyunları Logosu
- Görsel 13: Seul 1988 (Güney Kore) Olimpiyat Oyunları Logosu
- Görsel 14: Najüda Samtaegek deseni boyanmış bir evin kapısı ve üç renkli Samtaegek tasarım ile el fanı
- Görsel 15: Barcelona 1992 (İspanya) Olimpiyat Oyunları Logosu
- Görsel 16: Atlanta 1996 (Amerika) Olimpiyat Oyunları Logosu
- Görsel 17: Sydney 2000 (Avustralya) Olimpiyat Oyunları Logosu
- Görsel 18: Logodaki Sidney Opera Binası'nın silüetini duman izine dönüştüren flaş simgesi ve insan figürünün kol ve bacalarını oluşturan bumerang simgesi
- Görsel 19: Atina 2004 (Yunanistan) Olimpiyat Oyunları Logosu
- Görsel 20: Olimpiyat Antik Oyunları'nda kazananlara ödül olan zeytin çelenk tacı ya da "Kotinos"
- Görsel 21: Pekin 2008 (Çin) Olimpiyat Oyunları Logosu
- Görsel 22: Pekin anlamına gelen "jing karakteri" ve jing karakterinin dönüştürüldüğü insan figürü ve ejderha simgesi
- Görsel 23: Rio 2016 (Brezilya) Olimpiyat Oyunları Logosu
- Görsel 24: Brezilya'nın Rio de Janeiro şehrinin Guanabara Körfezi'nin Atlantik Okyanusu'na açılan noktasında yer alan Sugarloaf Dağı
- Görsel 25: Tokyo 2020 (Japonya) Olimpiyat Oyunları Logosu
- Görsel 26: Japonya'da Edo döneminde (1603-1867) "ichimatsu moyo" olarak bilinen damalı desen

FRANK LLOYD WRIGHT'IN MEKÂN ANLAYIŞI: FREDERICK ROBIE EVİ ÜZERİNDEN BİR OKUMA

Arş. Grv. Pelin KAYA *

Özet: Frank Lloyd Wright, 20. yüzyıl mimarlığını şekillendiren önde gelen mimarlardan biridir. Wright'ın organik olarak nitelendirdiği mekân anlayışının oluşumunda, erken çocukluk dönemi eğitimi, Frobel oyuncakları, Japon mimarlığı, ustaları J. L. Silsbee ve L. H. Sullivan, Shingle stili ve Arts and Crafts hareketinin etkileri görülebilmektedir. Wright, mimarlık ve sanatın, biçim ve işlevin, insan ve doğanın bütünlüğünü savunmuştur. Kutunun parçalanması anlayışı ile iç mekân ve dış mekânı bütünlüştürmüştür. Mekân bileşen ve öğelerini yapıyla bir bütün olarak ele almıştır. Teknoloji ve malzemenin sunduğu imkânları kullanarak doğaya saygılı, yaşayan mekânlar tasarlamıştır. Wright'ın organik mimarlık çerçevesinde ortaya koymuş olduğu bu öğretileri günümüzde de geçerliliğini sürdürmektedir. Robie Evi, Amerikan modern mimarlığını şekillendiren organik mimari anlayışın ve Prairie evlerinin yapı taşlarından biridir. Bu bağlamda çalışmanın amacı, Wright'ın organik mimari anlayışının Robie Evi üzerinden analizinin yapılmasıdır. Çalışmanın kapsamında, organik mimarlığın gelişimi, organik mimarlık, Prairie evleri ve Robie Evi irdelenmiş, veri toplama aracı olarak literatür taraması ve örnek olay (vaka) yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada elde edilen bulgular ışığında, Wright'ın organik mimari anlayışının ve Robie Evinde geliştirdiği yenilikçi çözümlerin tasarımcılara faydalı bir öğreti olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: F. L. Wright, Organik Mimarlık, Prairie Evleri, Robie Evi.

Geliş Tarihi: 09.04.2020 Kabul Tarihi: 10.02.2021 Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, Anıtpark Kampüsü, İzmit/ Kocaeli, Türkiye,
senturk.pelin@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-8363-2315>

tasarım

design

SPACE UNDERSTANDING OF FRANK LLOYD WRIGHT: A READING THROUGH FREDERICK ROBIE HOUSE

Res. Asst. Pelin KAYA *

Abstract: Frank Lloyd Wright is one of the leading architects who shaped the 20th century architecture. The effects of his early childhood education, the Froebel toys, Japanese architecture, his masters J. L. Silsbee and L. H. Sullivan, Shingle style and Arts and Crafts movement can be seen in the formation of Wright's understanding of space. Wright advocated the integrity of architecture and art, form and function, man and nature. He has integrated the interior and exterior spaces with the understanding of the destruction of the box. He handled the components and elements of the space as a whole with the building. Using the opportunities offered by technology and materials, he designed living spaces that are respectful to nature. These teachings of Wright that he put forward within the framework of organic architecture continue to be valid today. Robie House is one of the building blocks of the organic architecture and Prairie houses that shaped American modern architecture. In this context, the aim of the study is to analyze Wright's organic architecture understanding through Robie House. In the scope of the study, the development of organic architecture, organic architecture, Prairie houses and Robie House were examined, literature review and case study method were used as data collection tools. In the light of the findings obtained in the study, it is thought that Wright's understanding of organic architecture and innovative solutions he developed in the Robie House will be a useful teaching for designers.

Keywords: F. L. Wright, Organic Architecture, Prairie Houses, Robie House.

Received Date: 09.04.2020 Accepted Date: 10.02.2021 Article Types: Research Article

*Kocaeli University Architecture and Design Faculty Department of Interior Design, Anıtpark Campus, 41300 İzmit/Kocaeli, Turkey, senturk.pelin@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-8363-2315>

1. GİRİŞ

Frank Lloyd Wright, 8 Haziran 1867'de Richland Center, Winconsin'de doğmuştur. Babası rahip ve müzisyen William Russell Cary Wright, annesi öğretmen Hannah Lloyd Jones'tur. Wright'ın erken dönem çocukluk dönemi, aile 1878'te Madison Wisconsin'e taşınincaya kadar göçebe şekilde devam etmiştir. Anne ve babası 1885 yılında boşanınca, finansal problemlerle baş etmek durumunda kalmıştır. Madison Lisesindeki eğitimini bırakmıştır. Wisconsin Üniversitesi Mühendislik bölümünde, inşaat mühendisliği dersleri aldığı dönemde, Allan D. Conover'in yanında teknik ressam olarak çalışmaya başlamıştır. Mimar olma isteğiyle 1887 yılında Madison'dan ayrılarak Chicago'ya gitmiştir. Chicago'da Joseph Lyman Silsbee'nin yanında bir yıl çalıştıktan sonra Dankmar Adler ve Louis Henry Sullivan'ın yanında teknik ressam olarak çalışmaya başlamıştır. Çalışma hayatını, Beaux- Arts anlayışta eğitim almış Sullivan'ın baş yardımcısı olarak altı sene bu ofiste sürdürmüştür (Langmead, 2003).

Wright, 1893 yılında Sullivan'ın yanından ayrılarak kendi ofisini açmış ve inandığı Amerikan konut mimarisini tasarlamak için çalışmalara başlamıştır. Wright'ın amacı, modern Amerikan toplumunun bireysel, sosyal, psikolojik ihtiyaçlarını karşılayabilecek mimariyi oluşturmaktır. 1893-1894 yılları arasında tasarladığı William H. Winslow Evi, Wright'ın ilk bağımsız projesidir. Bu evde olduğu gibi Wright'ın ilk dönem yapılarında, mekân bileşenlerinin kurgulanışı ve bezeme anlayışında, ustaları Silsbee ve Sullivan etkileri görülebilmektedir.

Wright'ın ilk dönem yapılarında, duvar yapı fikri hâkimdir (Wright, 2002b). Duvar yapı olarak ifade edilen; dört köşesi duvarlardan oluşmuş, dar pencere ve kapı boşlukları olan geleneksel yapı biçimlenişidir. Wright, zaman içinde bu geleneksel anlayıştan uzaklaşarak

kendi mimari anlayışını geliştirmiştir. Organik olarak nitelendirdiği bu anlayışın temelinde doğa yer almaktadır. Doğadaki form, fonksiyon ve estetiğin oluşumunu incelemiş, doğaya saygılı yapı niteliklerini araştırmıştır. Geçmişten günümüze süre gelen doğaya saygılı mimarlık anlayışını (Kaya ve Tuncel, 2018), çevre, insan ve zaman ilişkisine dayanarak bütüncül bir yaklaşımda ele almıştır. Wright, organik mimarlığı, teknolojik, ekonomik ve sosyolojik değişimler çerçevesinde hayatı boyunca geliştirmeye çalışmıştır. Bu bağlamda çalışmada, Wright'ın organik mimari anlayışı, bu anlayış ile oluşturduğu tasarım ilkeleri ve yenilikçi çözümlerinin ele alınması faydalı bulunmuştur.

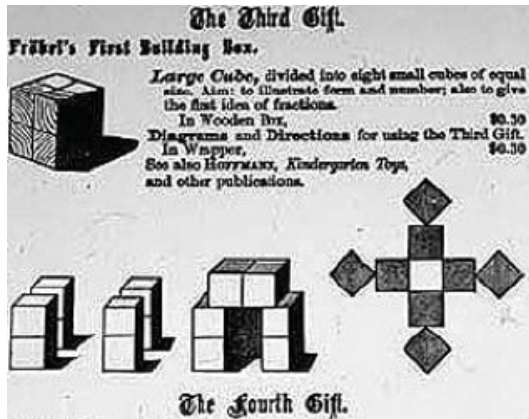
Robie Evi, organik mimarlığın gelişim sürecinde önemli bir yere sahiptir. Robie Evi, Wright'ın organik mimari anlayışta tasarladığı Prairie evlerinden biridir. Robie Evinin, Prairie evlerinin yapı taşlarından biri olduğu konusunda literatürde fikir birliği bulunmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amacı, Wright'ın organik mimari anlayışının, Robie Evinin anlamsal, işlevsel ve biçimsel kurgusu üzerinden analiz edilmesidir. Çalışmada veri toplama aracı olarak literatür taraması ve örnek olay yöntemi kullanılmıştır.

Çalışma kapsamında ilk bölümde, erken çocukluk dönemi eğitimi, Frobel oyuncakları, Japon geleneksel mimarlığı, Shingle stili ve Arts and Crafts hareketinin organik mimarlığın gelişimindeki etkileri ele alınmıştır. Organik mimarlık anlayışının açıklandığı; doğa ve insan, biçim ve işlev, malzeme ve teknoloji, oran ve ölçek, bütünlük, devamlılık, özgürlük, yalınlık kavramları ve mekân ilişkisi, organik mimarlık başlığı altında incelenmiştir. Çalışmanın devamında, Wright'ın organik mimari anlayışta tasarladığı erken dönem evleri olan Prairie evleri ele alınmıştır. Son bölümde, Robie Evinin analizi yapılmıştır. Robie Evinin anlamsal, işlevsel ve biçimsel kurgusu; kullanıcı etkisi,

kentsel ölçek, vaziyet planı ve girişler, ızgara sistem ve strüktür, mekân kullanımı ve biçim kurgusu, mekân bileşenlerinde kompozisyon ve malzeme, iç mekân ve mobilya, iklimlendirme ve havalandırma alt başlıklarında irdelenmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde ise Robie Evinde elde edilen bulgulara değinilmiştir.

2. ORGANİK MİMARLIĞIN GELİŞİMİ

Wright'ın mekân anlayışının gelişiminde ailesinin ve çocukluk eğitiminin etkisi büyüktür. Babası klasik müzik çalmaktadır. Wright, Beethoven'ın 5. senfonisindeki bütüncü kurguyu, mimarlık anlayışına yansıttığından söz etmektedir. Müzikteki notaların oluşturduğu ritim ve aralarındaki uyum dikkatini çekmiştir. Annesi, Wright'ı mimar olarak yetiştirmek istemiş ve bu yönde onu eğitmeye çalışmıştır. Alman Pedagog olan Friedrich Froebel'in oyuncakları ile onu küçük yaşlarda eğitmeye başlamıştır. Froebel, doğanın kopyalanarak öğrenilmesini doğru bulmamaktadır. Çocuğun doğayı ahşap bloklar, küpler, kürelerin yer aldığı geometrik formlardan oluşan, grid sistemle belirlenmiş bir ortamda öğrenmesi gerektiğini savunmaktadır (Görsel 1). Froebel oyuncakları, çocukların düşünsel ve el becerilerinin gelişimini sağlayan, çocukları geometrik formları anlamaları için motive eden bir sistemdir.

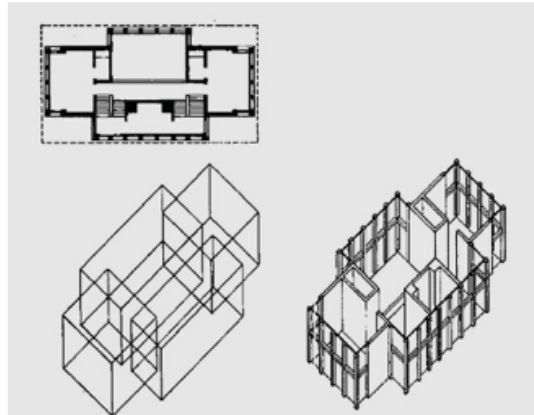


Görsel 1. Froebel Blokları (Cronon, 1994: 15).

Görsel 2. F. L. Wright, Thomas P. Hardy Evi Konstrüksiyon Anlatımı (Nute, 1993: 91).

Wright'ın çocukluk yıllarında aldığı eğitim, onun doğaya bağlanmasında, doğadaki düzen ve dengeli saf geometrik formlarla bütüncülleşmesinde etkili olmuştur (Görsel 2). Wright, erken çocukluk döneminin büyük bir bölümünü amcasının çiftliğinde geçirmiştir. Çiftlikte, doğa ve canlıları gözlemlemiş, doğa hakkında birçok prensip öğrenmiştir (Bozkurt, 1962). Ağacın gövdesi ve dalları arasındaki ilişkiyi, yapılarında konsol çıkmaları oluşturmada referans olarak kullandığını belirtmiştir (Pfeiffer, 1997).

Wright'ın organik mekân anlayışının gelişiminde etkili olan bir diğer faktör Japon mimarlığıdır. Wright'ın Silsbee'nin yanında çalışırken Japon mimarlığıyla tanıştığı düşünülmektedir (Cronon, 1994). Japon sanatı resimlerini 1902 yılında toplamaya başlamıştır. Japon geleneksel mimarlığını, Japon tarihi yapılarını ve bahçelerini araştırdığı bilinmektedir. Wright, Japon sanatlarında, doğanın yapısındaki geometriyi ortaya çıkaran estetiği keşfetmiş, doğayı ve kozmolojiyi ifade etmek için geometri kullandıklarını gözlemlemiştir (Smith, 1998). Wright'ın organik mimarlık anlayışı ve Japon geleneksel mimarlığı arasında ortak noktalar bulunmaktadır. Japon mimarisinde yer alan; geniş saçaklı çatıların altındaki yapıların yüzer ve





Görsel 3. F. L. Wright, Avery Coonley Evi, 1907 (Smith, 1998: 43).

Görsel 4. Avery Coonley Evi İç Mekânı (Heinz, 1994: 114).

akıcı etkisi, bu etkiyi iç mekânda kuvvetlendiren hareketli bölücüler, doğal ışık kullanımı, ızgara sistemine dayalı açık plan tasarımları Wright'ı etkilemiştir. Bu tasarım anlayışı Prairie evlerinin çekirdeğini oluşturmuştur (Cronon, 1994). Wright, Avery Coonley Evi dış cephesinde, kayar paneller ve geniş çiçeklikler kullanmıştır (Görsel 3). Evin iç mekânındaki ahşap frizler, kumaş kaplama panel, donatı elemanlarında kullandığı geometrik dil, alçak tavan yüksekliği, cam ve ahşap işlerinde kullandığı desenler Japon geleneksel mimarlığının etkilerini taşımaktadır (Görsel 4).

Wright'ın organik mimari anlayışının gelişiminde, Richardson ve Silsbee'in uyguladığı Shingle stilinin etkisi bulunmaktadır. Shingle stilindeki evler, 1880 ve 1900 yılları arasında Amerika'da ahşap konstrüksiyonlu, doğa içinde

yapılmış evlerdir. Amerikan kökenli bu stilde padavra, sundurma, asimetrik form kullanımı ile Queen Anne; gambrel çatı, kompleks form kullanımı ile Richardson Romanesk stillerinin etkileri görülebilmektedir. Bu bağlamda Shingle stilinde eklektik bir anlayış söz konusudur. Bu stildeki evlerde T ve L plan, yatay bant pencereler, üçgen kalkan duvarlar, silindirik kuleler öne çıkmaktadır. Wright da 19.yy'ın sonlarına doğru Amerika'da hâkim olan bu stilden etkilenmiştir. Bu etkiyi, Sullivan'ın yanında çalışırken inşa etmeye başladığı, kendi evinin tasarımında gözlemlemek mümkündür (Görsel 5). Evin yaşama mekânlarını oluşturan bölümlerinde Queen Anne ve Shingle stili hakimdir. Wright, 1893'te kendi mimarlık ofisini açmış ve eve çalışma alanı ihtiyacıyla tasarım stüdyosu eklemiştir. Bu alan, Wright'ın gelişen mimari anlayışının etkisinde daha düz ve alçak çatılıdır.



Görsel 5. F. L. Wright, Wright Evi ve Stüdyosu, 1889 (Smith, 1998: 24).

Wright'ın organik mimari anlayışı ile 19. yüzyılın sonuna doğru İngiltere'de ortaya çıkan, Arts and Crafts hareketinin felsefesi arasında ortak yönler bulunmaktadır. Bu hareketin öncüsü tasarımcılar, binanın sanat eseri gibi görünmesini, tasarımda işlevin ön planda olmasını, yerel malzemelerin kullanılmasını, çevresiyle bütün bina tasarımı benimsemişlerdir. Cronon (1994), Wright'ın Arts and Crafts hareketinden makineleşmeyi savunmasıyla ayrıldığını belirtmiştir. Fakat Wright, doğal ve yerel malzeme kullanımı, çevresiyle bütün bina tasarımı, parçanın bütün ile ilişkisi gibi bu hareketle ortak değerleri benimsemiştir. Wright, yapı tasarımında sanat ve mimarlığı bütünleştirmiştir.

3. ORGANİK MİMARLIK

Organik mimarlıkta, esin kaynağı doğa olmuştur. Wright, Tanrının vücudu olarak gördüğü doğaya saygı gösterilmesi gerektiğini söylemiştir. Doğayı, körü körüne taklit etmenin anlamsız olduğunu belirtmiş, doğadan öğrendiği prensiplerle kendi mimarlığını şekillendirmiştir. Soyut biçimde düşünmüş, doğadaki form, fonksiyon, estetiğin oluşumunu incelemiştir (Hoffmann, 1995). Ömrünü, doğaya saygılı yapı niteliklerini araştırmaya adanmıştır.

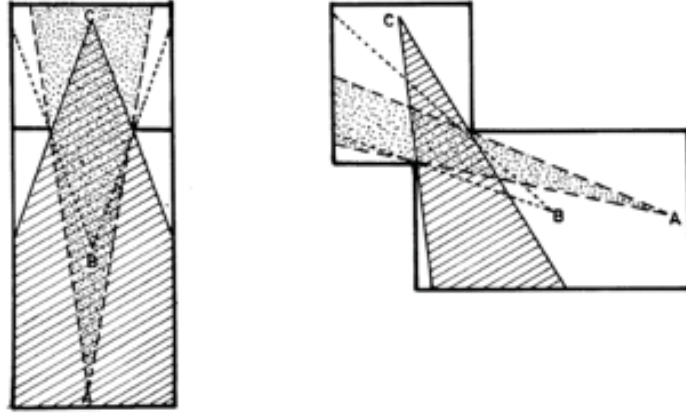
Wright'ın kastettiği doğa sadece ağaçlar, gökyüzü olarak dışarıya değildir. Bununla birlikte malzemenin doğası, bir planın doğası, bir his, bir araçtır. Wright'a göre mimaride organik (içgüdüsel) kavramının esas anlamı, bütüncül olarak var olan şeydir. Wright, "Bütünün parçayla ilişkisi neyse, parçanın bütünle olan ilişkisi de odur: devamlılık ve bütünlük" demiştir (Pfeiffer, 2004: 28). Organik mimari

anlayışta bina, çevresi, konumu ve donanımıyla bir bütün olarak ele alınmaktadır. Binaların anlamları, tüm bu unsurların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Donatı elemanları olan iskemeler, masalar, dolaplar binanın bir parçası olarak ele alınmaktadır (Conrads, 1991).

Wright organik mimarlığın temelini oluşturan ana fikrin, bundan yüzyıllar önce ortaya koyulduğunu söylemiştir. Wright (2002a: 11), "... Bildiğim kadarıyla İsa'dan 500 yıl önce ilk kez Lao Tze, yapı gerçeğinin dört duvarla bir çatıdan ibaret olmadığını, bu gerçeğin asıl bunların içindeki öze ilişkin mekândan, yaşama alanından oluştuğunu belirtmişti" demiştir. Organik mimari anlayışta iç mekân, Lao Tze felsefesinde olduğu gibi binanın ruhu olan mekânın kendisidir. Wright iç mekânı, dış mekânın içinde yüzen bir parçası olarak nitelendirmektedir. İç mekân, döşeme, tavan ve duvarlardan oluşan kapalı bir kutu değildir. Wright, iç mekâna özgürlük kazandırmak için mekânı bir bütün olarak ele almış ve ihtiyaçlara göre mekânı parçalamıştır. Bunu "kutunun parçalanması" olarak ifade etmektedir (Nute, 1993: 64). Wright, kutuyu parçalamaya köşelerden başlamıştır (Görsel 6). Çünkü düşey elemanların birleşim yeri olan köşeler, kapalılık algısını kuvvetlendiren noktalar. Bu anlayışla dış duvarlar artık çatıyı veya döşemeyi taşımak zorunda değildir. Köşelerin boşaltılması ve duvarların geriye çekilmesiyle oluşturulan konsol çıkımlar, ağaç gövdesinin dallarını taşıdığı gibi yapının taşıyıcı sistemi tarafından taşınabilmektedir. Bu şekilde iç mekân özgürlük kazanmakta ve dış mekân- iç mekân bütünlüğü sağlanmaktadır (Pfeiffer, 2004).



Görsel 6. Kutunun Parçalanması (Brooks, 1979: 12).



Görsel 7. Shingle Stili Plan Şeması ve Wright'ın Plan Şeması, A,B,C Noktaları Mekânlardaki Özdeş Konumlardan Alınan Görüş Açılarını Göstermektedir (Brooks, 1979: 9).

Wright'a göre yapının biçimi ve plastik değeri mekânın devamlılığına bağlıdır. Yapı bir bütündür ve bu bütünlük bir devamlılık halinde olmalıdır (Bozkurt, 1962). Kutunun parçalanması anlayışı ile mekân, devamlılık kazanmakta, kişinin mekân içindeki konumuna ve deneyime bağlı olarak değişen, organik hale dönüşmektedir. Duvarlar kaybolmakta, yerini açıklıklar ve bölücü elemanlar almaktadır. Bu anlayışta, yapılar açık plana sahiptir. Wright'ın, açık plan çözümlerinde, 19. yüzyıl geleneksel plan çözümlerinden farklı olarak mekânları köşelerinden birleştirdiği gözlemlenmektedir (Görsel 7). Wright, mekânları köşelerinden birleştirerek mekânlar arası doğrudan iletişimi azaltmış ve mekânlara daha fazla mahremiyet sağlamıştır (Brooks, 1979).

Organik mimarlıkta süzsüzlük, yalınlıkla eş anlamlı değildir. Wright, "Üç çizginin yettiği yerde beş çizgi kullanmak aptallıktır" demiştir (Wright, 2002b:18). Ona göre, mimaride açıklayıcı ifadeleri ortadan kaldırma, yalınlık değildir. Wright'ın bu yaklaşımı, nesnelerin özünü bulmaya çalışan kübist sanatçıların soyutlama yaklaşımına benzemektedir. Soyutlama, her ne kadar nesnenin özelliklerinden arındırılması, yalınlaştırma olsa da nesne tamamıyla ayırteci özelliklerinden koparılmamaktadır (Kaya ve Aytıs, 2019). Kutunun parçalanması yaklaşımı,

Wright'ın yalınlaştırma çabasının sonucudur.

Wright, Sullivan'ın "biçim işlevi izler" yaklaşımı yerine "biçim ve işlev birdir" görüşünü benimsemektedir (Wright, 2002a: 12). Organik mimarlık, işlev doğrultusunda ortaya çıkan bir biçim değildir. Biçimin zorlanarak veya yok edilerek biçime işlev dahil edilmesi de değildir. Wright, kullanıcıların ihtiyaçlarını ve yapıların bulunduğu çevrenin özelliklerini dikkate alarak belli bir işlev ve amaç doğrultusunda yapılarını tasarlamıştır (Bozkurt, 1962). Organik mimari anlayışta yapılar, bulunduğu yere, insana ve zamana uygun olmalıdır. Wright yapının çevresiyle uyumunu, "yapı bulunduğu araziden doğmuş gibi görünmeli" şeklinde ifade etmektedir (Wright, 1908: 157). Bu bağlamda yapının araziye yakın olarak yatayda konumlanmasını ve yapının çevresinde bulunan doğal malzemelerin kullanılmasını desteklemektedir.

Wright, malzemelerin kendine özgü doğalarının yani yapılarının olduğunu, malzemenin dokusu ve biçiminin, yapının süslemesini ve oranlarını oluşturduğunu belirtmiştir (Hoffmann, 1995). Wright, "Malzemelerin doğasını ortaya çıkarın, onların doğalarını planlarınızda dikkate alın. Ahşabın verniğini sökün ve onu rahat bırakın.

Sıvayı doğal dokusunda bırakarak boyayın. Tasarımlarınızda ahşabın, sıvanın, tuğlanın, taşın doğasını ortaya çıkarın. Bu malzemeler doğa dostu ve güzeldir. Bu doğal niteliklerin veya doğalarının yok sayıldığı, bunlara aykırı gelindiği hiçbir uygulama güzel sanat meselesi olamaz” diyerek her malzemenin kendi doğasına göre kullanılmasının önemini vurgulamıştır (Wright, 1908: 157).

Wright, teknolojiyi ve teknolojinin getirdiği yenilikleri kullanmama taraftarı değildir. Beton, çelik, cam gibi yeni nesil malzemeleri, mimarlığının alet kutusu olarak görmektedir. Yapılarında kullandığı geniş konsol çıkmaları, çelik konstrüksiyon sistem ile uygulayabilmiştir. Bu şekilde çatı, diğer yapı elemanlarından kurtularak serbestçe dış mekâna doğru uzanmıştır. Wright, geniş cam açıklıklar kullanarak iç mekânın devamlılığını sağlamış, iç mekân ve dış mekânı bütünleştirmiştir.

Wright’ın organik mimari anlayışı, gelişen bir süreci kapsamaktadır. Teknoloji, ekonomi, insanın yaşadığı çevre, toplumsal değerler gelişim ve değişim içindedir. Wright, bu faktörleri tasarımlarına dahil etmiştir. Yaşamı boyunca, çalışmada ortaya koyulan ilkeler temelinde organik mimari anlayışını geliştirmiştir. Bu çalışmada, Wright’ın organik mimari anlayışının gelişim sürecinde önemli bir yeri olan Prairie evleri ve Robie Evi örnekleme ele alınmıştır.

4. PRAIRIE EVLERİ

Prairie evleri, Wright’ın 1900- 1911 yılları arasında, organik mimari anlayışta tasarlanmış olduğu erken dönem evleridir (Pfeiffer, 2004). Amerikan stili yaşama ve peyzaja yönelik oluşturulan, şömine, yatay plan, geniş saçaklı çatılar, vitray pencereler, sıvalı duvarlar, bahçe ve teras gibi nitelikleri taşıyan evlerdir.

Prairie evleri, benzer tipolojiye sahiptir. Evlerin karakteristiğini oluşturan temel unsur şöminedir. Şömine, geniş ve sağlam bir şekilde

tasarımın merkezinde yer almaktadır. Yaşama ve servis mekânları, şöminenin etrafında konumlanmaktadır. Evlerin kat planları, Wright’ın işleve, malzemeye ve yapım şekline bağlı olarak boyutlandırıldığı ızgara sistemden oluşmaktadır. Kat planlarında, uzun ve dar majör bir kütle yer almaktadır. Mekânlar bu kütle boyunca yatayda genişlemektedir. Bu şekilde, mekânlarda manzaradan maksimum seviyede yararlanılabilmektedir. Aynı zamanda mekânlara, optimum doğal aydınlatma ve doğal havalandırma sağlanmaktadır (Chan, 1992).

Prairie evleri, Froebel oyuncaklarına benzer şekilde, geometrik blokların kompozisyonundan oluşmaktadır. Prairie evleri plan şemaları incelendiğinde, Wright’ın genel olarak mekânları dikdörtgen veya kare prizmalardan oluşturduğu, T, L ve haçvari biçim dili geliştirdiği gözlemlenmiştir (Konning ve Eizenberg, 1981). Bu biçim dili yalnızca formların bir araya getirilmesi olarak algılanmamalıdır. Wright’ın oluşturduğu biçim dili, işlevsellik ve sosyal yapının bütünleşmesiyle oluşmaktadır (Lee, Ostwald ve Gu, 2017).

Wright, Prairie evlerinde, mekân bileşenlerini kutunun parçalanması anlayışıyla ele almıştır. Evler açık planlıdır. Ferah ve konforlu bir iç mekân tasarımı için yaşama mekânlarını mümkün olduğunca güney cephesine konumlandırmıştır. Bölücü duvar yüksekliklerini tavana kadar çıkarmamış, geniş cam pencere ve kapılar kullanmıştır. Wright, yaşama mekânlarını mahremiyet ve manzarayı dikkate alarak birinci kata yerleştirmiştir. Yatak odalarının bulunduğu özel kullanım alanlarını, ikinci kata konumlandırmıştır. Wright, evlerde özellikle bodrum kat ve kullanılmayan çatı katının olmamasına dikkat etmiştir. Wright (2002b: 17), “Yeni ev inşa ederken ilk önce tavan arası boşluğundan, sonra da çatı penceresinden kurtulun. Onların altındaki gereksiz yükseklikleri de atın. Sonra sağlıksız bodrumdan kurtulun.

Prairie'de yapılan her ev bodrumsuz olmalı...” demiştir. Prairie evlerinde, o dönemin sosyolojik koşullarına bağlı olarak yemek odaları bulunmaktadır. Wright, sonraki dönem evlerinde, bu alanları yaşama mekânına dahil etmiştir.

Wright, mekân bileşen ve öğelerinin tasarımında insan ölçeğini dikkate almıştır. Mekânlarda gerçekleşen eylemleri dikkate alarak mekânların yüksekliğini ayarlamıştır. Yataylığı vurgulamak için mekânların yüksekliğini alçak tutmuştur. Prairie evlerinde, yatay bir süreklilik hakimdir. Evlerde peyzaja yönelik bahçe ve teraslar bulunmaktadır. Bahçe ve teraslar parapet duvarlarla çevrilmiştir. Yatay etkiyi vurgulayan, parapet duvarların üzerinde geniş çiçeklikler yer almaktadır. Evlerde geniş saçaklar, bant pencere ve kapılar devamlı bir yatay çizgi oluşturmaktadır.

Wright, Prairie evlerinde, ahşap, tuğla taş, sıva, alçı gibi doğal malzemeleri ağırlıklı olarak kullanmıştır. Evlerin iç mekânları, genel olarak kahverengi tonlarındadır. Dolap, koltuk, sandalye, kitaplık, radyatör gibi donatı elamanlarını, yapının geneli ile benzer materyal, oran, renk ve detayda tasarlamıştır.

5. F. ROBİE EVİ

Robie Evi, Prairie evlerinin finali ve doruk noktası olarak ifade edilmektedir (Connors, 1984; Hoffmann, 1984; Lokçe, 2002; Mooney-Melvin, 2008). Robie Evi, Amerikan modern mimarlığının şekillenmesinde yol gösterici

olmuştur (Kienitz, 1945). Bu bağlamda, Amerikan mimarlığı ve dünya mimarlığının yapı taşlarından biridir (Smith, 1998).

Wright, Robie Evini, dönemin evlerinden farklı bir mimari anlayışta ortaya koymuştur. Organik olarak nitelendirdiği mekân anlayışını, Robie Evinin anlamsal, işlevsel ve biçimsel kurgusunda gözlemlemek mümkündür (Görsel 8 ve 9). Wright, mekânsal, fiziksel, psikolojik konfor koşulları ile kendi mekân anlayışını bütünleştirmiştir. Bu anlayış doğrultusunda Robie Evini, mümkün olduğunca yatayda genişletmiştir. Robie Evinde, geniş bant pencereler, teras ve bahçe kullanmıştır. Sıcak ve havasız çatı boşluğu, nemli bodrum kat yoktur. Wright, soyut anlayışta yapıyı parçalamış, tüm bu bileşenleri dikkate alarak tekrar bir araya getirmiştir. Robie Evi, kullanıcısının istek ve karakteri ile Wright'ın mekân anlayışının bir birleşimidir. Çalışma kapsamında, Wright'ın organik mimarlık adı altında ortaya koyduğu tasarım ilkeleri, Robie Evi üzerinden ele alınmıştır. Bu tasarım ilkeleri; kullanıcı etkisi, kentsel ölçek, vaziyet planı ve girişler, ızgara sistem ve strüktür, mekân kullanımı ve biçim kurgusu, mekân bileşenlerinde kompozisyon ve malzeme, iç mekân ve mobilya, iklimlendirme ve havalandırma başlıkları altında irdelenecektir.

5.1. Kullanıcı Etkisi

Frederick Carlton Robie, 1908 yılında, eşi ve iki çocuğuyla birlikte yaşayabilecekleri bir ev



Görsel 8. Robie Evi Güneybatı Cephesinden Görünüm (Hoffmann, 1995: 32).



Görsel 9. Robie Evi Güneydoğu Cephesinden Görünüm (Hoffmann, 1995: 84).

tasarlaması için Wright ile iletişime geçmiştir. F. C. Robie, bisiklet ve otomobil malzemeleri üreten aile şirketinde çalışmaktadır. Mühendislik eğitimi alan F. C. Robie, babası öldükten sonra şirketin başına geçmiştir. Evin bulunduğu arazinin seçiminde, F. C. Robie'nin eşinin sosyal çevresinin Chicago Üniversitesi bölgesinde olması ve eşinin bu bölgede yaşamak istemesi etkili olmuştur (Hoffmann, 1984). F. C. Robie, yangına dayanıklı, kutuya sıkıştırılmış mekânları olmayan, döşemelik kumaşlar, mağazadan alınmış halılar gibi alışılmış dekorasyon öğeleri içermeyen bir konut istemiştir (Pfeiffer, 2004). Geleneksel evlerde, mekânların duvarlarla bölünerek sınırlandırıldığı, büyük merdiven boşluklarının gereksiz alan kapladığını belirtmiştir. F. C. Robie, iç mekânı kontrollü ışık alınmasını ve mahremiyeti doğrultusunda manzaraya hâkim olmayı istemiştir (Hoffmann, 1984). F. C. Robie'nin istekleri ve Wright'ın mekân anlayışının örtüşmesi evin başarısında etkili bir unsur olmuştur. İnşaat sırasında eve, dolaylı ısıtma sistemi, elektrik-aydınlatma sistemi (Hoffmann, 1984), merkezi vakum temizleme sistemi (Copplesone, 1997) gibi teknolojik çözümlerin dahil edilmesi yine bu uyumun bir sonucudur. 1909 yılında, Robie Evinin plan çizimleri tamamlanmış, Robie ailesi 1910 yılında, evin inşaatı bittikten sonra donatı elemanları tamamlanmadan eve taşınmıştır. Aile, evde yaklaşık bir sene yaşadıkten sonra finansal

borçlar nedeniyle evi satmak zorunda kalmıştır.

5.2. Kentsel Ölçek

Robie Evi, 5757 S. Woodlawn Caddesi ve E. 58. Sokağın köşesinde, Chicago/Illinois'de bulunmaktadır. Evin güney ve batısında, Chicago Üniversitesine bağlı binalar bulunmaktadır (Görsel 10). Bu bölge, şehir yaşamından uzaklaşmak isteyen iş adamlarının ve üniversite öğretim üyelerinin tercih ettiği, üst ve orta sınıf ailelerin yaşadığı bir yerdir. Woodlawn Caddesinde evler, genellikle üç katlı ve geniş bir araziye sahiptir. Evler caddeden yaklaşık on bir metre çekme mesafesinde yer almaktadır. Robie Evi, çevresindeki yapı gruplarına ve şehrin ızgarasına uygun olarak yatayda, doğu- batı aksında uzanmaktadır. Wright, evi çekme mesafesine uyarak konumlandırmasına rağmen evin geniş saçakları, bu sınırı aşmış algısı yaratmaktadır (McCarter, 1997). Evin çevresinde Gotik Uyanış, Queen Anne, Tudor Uyanış tarzda yapılmış binalar yer almaktadır. Bu bağlamda Robie Evi çevresindeki yapı tarzından ayrılmaktadır (Hoffmann, 1984). Wright, dönemin evlerinin, özgür bir toplumda olması gereken mekân anlayışında olmadığını belirtmiştir (Hoffmann, 1995). Robie Evinin, doğadan uzaklaşan ve kutunun içine sıkıştırılmış mekânlardan farklı olarak organik mimari anlayışta tasarlanmıştır. Robie Evi, Amerikan modern mimarlığının bir örneği olarak günümüzde müze olarak kullanılmaktadır.



Görsel 10. Robie Evi Konumu (http1 referans alınarak oluşturulmuştur).

5.3. Vaziyet Planı ve Girişler

Wright, evin mahremiyetini sağlamaya özen göstermiştir. Robie Evi için iki adet giriş tasarlamıştır. Biri güney cephesindeki garaj girişidir. Diğeri ise batı cephesindeki, yapı kütlesi hizasından geriye çekilerek gizlenen ana giriştir (Görsel 11). Bu yapısal biçimlenme, girişin yağmur, rüzgâr gibi dış hava koşullarından korumasını sağlamaktadır. Ana girişin peyzajla olan ilişkisi, mahremiyet algısını güçlendirmektedir. Wright, garaj girişinin duvarlarını, güvenlik sebebiyle insanın görme mesafesinden yüksek tasarlamıştır. Garaj kapısının gerisinde iç bahçe yer almaktadır. İç bahçeden binaya girişler bulunmaktadır. İç bahçe, zemin katta çocuk oyun odası, çamaşırhane, depo, garaj alanlarına ve batı cephesindeki terasa bağlanmaktadır. Terasa, iç bahçe dışında, kuzeybatı cephesindeki merdivenlerle ulaşılabilir. Ayrıca iç bahçeden birinci kattaki mutfak holüne, güney cephesindeki merdivenler ile direkt erişim bulunmaktadır.



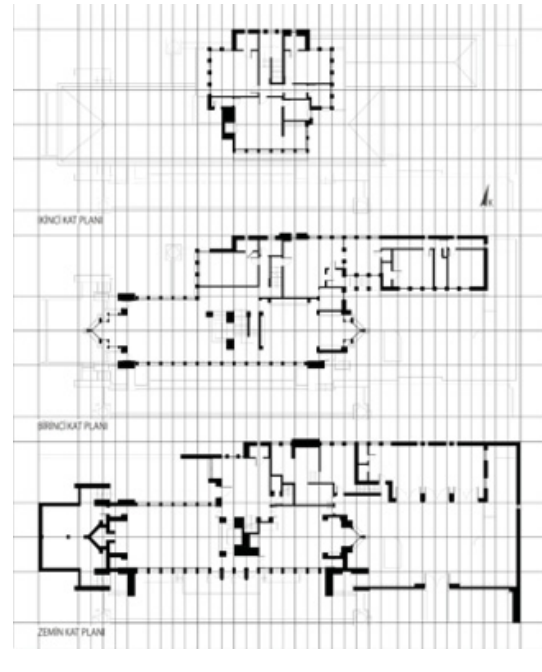
Görsel 11. Robie Evi Vaziyet Planı ve Girişler

5.4. Izgara Sistem ve Strüktür

Izgara sistem, mekân bileşen ve öğelerinin boyutlarını ve mekân içindeki yerlerini gösterdiği için pragmatik bir avantaj sağlamaktadır. Bu durum, malzemenin yanlış üretilmesine engel olarak malzeme israfını azaltmaktadır. Wright, geometrik sistemlere yatkınlığını,

bitkilerin, kristallerin, kayaların, özünde doğanın dayandığı geometrik biçimlenmeden kaynaklandığını açıklamıştır (Lokçe, 2002). Robie Evinin plan- strüktürel kurgusunda, ızgara Wright'ın deyimiyle birim sistemler kullanıldığı gözlemlenmektedir (Görsel 12).

Robie Evinin yığma duvar, çelik ve ahşap iskeletten oluşan karma bir taşıyıcı sistemi bulunmaktadır. Wright'ın yapım şekli Robie Evinin strüktürünü gizlemektedir. Wright, "Neden strüktürü açığa çıkaralım ki? Ben bunu gereksiz bir açığa çıkarma olarak görüyorum" şeklinde ifade etmiştir (McCarter, 1997: 94). Terasın üzerini örten geniş saçaklı çatı, yatayda uzanan çelik kirişler tarafından taşınmaktadır. Wright, çelik kirişleri, tavan döşemesinin yüksekliği içine gizlemiştir (McCarter, 1997). İç mekânda bu yüksekliği, aydınlatma elemanlarını yerleştirmek için kullanmıştır.



Görsel 12. Robie Evi Izgara Sistem (Wright, 1983:105-106 referans alınarak oluşturulmuştur).



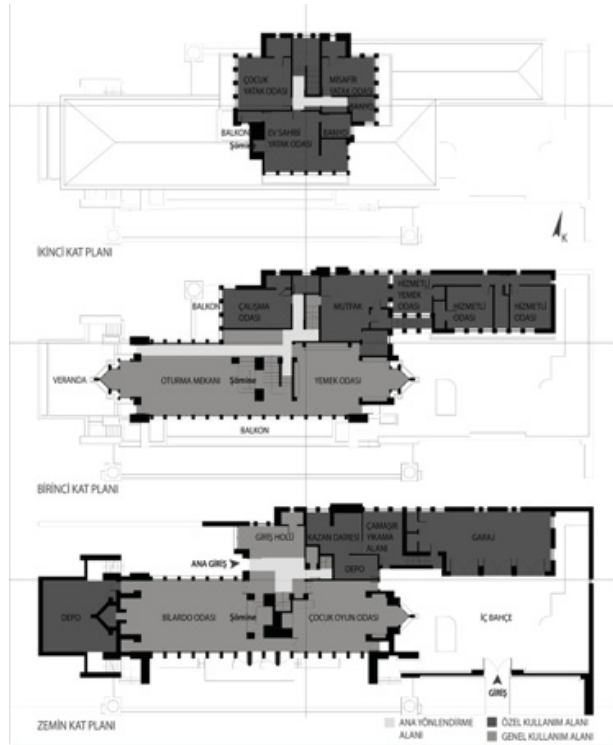
Görsel 13. Robie Evi Biçim Kurgusu

5.5. Mekân Kullanımı ve Biçim Kurgusu

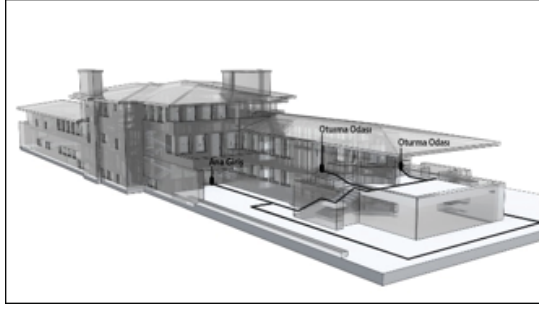
Wright, işlev ve biçimi bir bütün olarak ele almıştır. Robie Evinin, iki ana dikdörtgen prizmadan oluşturmuştur. Wright, güney cephesindeki dikdörtgen prizmayı, genel kullanım alanlarına ait, “asıl, majör makine”, kuzey cephesindeki özel kullanım alanlarına ait olan prizmayı ise “ikincil, minör makine” olarak adlandırmıştır. İki prizmayı birbiri yanından kaydırarak prizmalar arasında bağlantı sağlamıştır. Yatayda oluşturulan bu bağlantı alanı, aynı zamanda katlar arasında düşey dolaşımı sağlamaktadır (Görsel 13). Wright, bu biçimlenme ile mekânları duvarlarla bölmeden özel ve kamusal alan ilişkisini çözümlenmiştir. Bu

yaklaşım, mekânların fiziksel konfor seviyesini arttırmış ve manzaradan maksimum seviyede yararlanmayı mümkün kılmıştır.

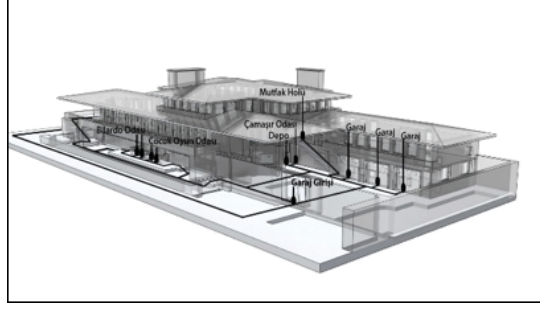
Robie Evinin yönlendirme aksları, üst üste yerleştirilmiş üç hacmin merkezinde birleşmektedir. Zemin katta bulunan ana giriş, rota eksenine yakındır. Wright, zemin katı birinci kata bağlayan güneydeki merdiveni, üç katı birbirine bağlayan kuzeydeki merdivene göre giriş aksına daha yakın ve açık biçimde konumlandırmıştır. Özel kullanım alanlarını geri plana çekerek ana girişten gelen misafirleri, üst kattaki oturma mekânına yönlendirmiştir (Görsel 14).



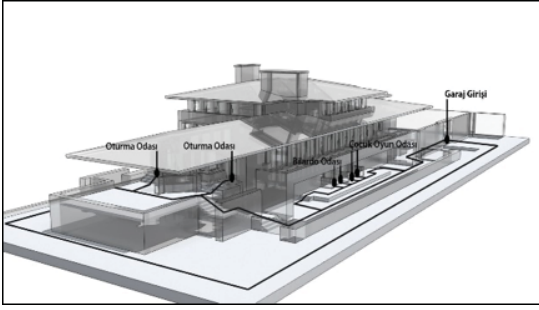
Görsel 14. Robie Evi Mekân Kullanımı ve Ana Yönlendirme



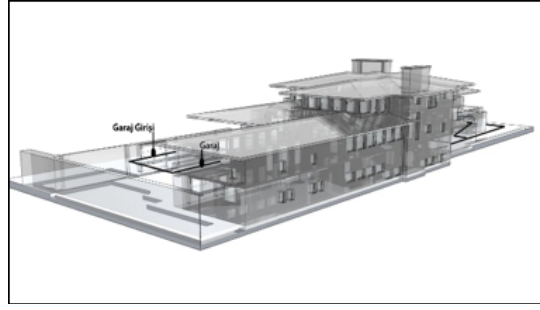
Görsel 15. Kuzeybatı Cephesinde Yönlendirme



Görsel 16. Güneydoğu Cephesinde Yönlendirme



Görsel 17. Güneybatı Cephesinde Yönlendirme



Görsel 18. Kuzeydoğu Cephesinde Yönlendirme

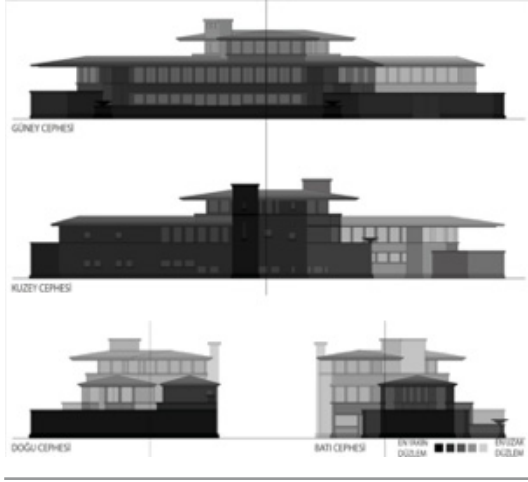
Wright, zemin katta kuzey cephesine, çamaşırhane, kazan dairesi, depo ve garaj mekânlarını konumlandırmıştır. Bir üst katta bu hacmi, hizmetli kullanım alanları ve mutfak olarak tasarlamıştır. Evde çalışan hizmetli personel, iç bahçeden güney cephesindeki merdivenleri veya iç mekândan kuzeydeki merdivenleri kullanarak mutfak ve hizmetli alanına ulaşabilmektedir (Görsel 15 ve 16). İkinci katta, ev sahibinin ve misafirlerin kullanımına ait özel alanlar bulunmaktadır. Bu alanlara ulaşım, iç mekândan kuzeydeki merdiven ile sağlanmaktadır. Wright, özel kullanıma ve genel kullanıma yönelik mekânları, insan ve eylem ilişkisine dikkat ederek çözümlenmiştir.

Wright, evin çevre ile olan ilişkisinin artırılması ve ferah yaşama alanları oluşturulabilmesi için bodrum ve çatı katı kullanmamıştır. Bu yaklaşım, 19. yy. geleneksel evlerinde karşılaşılan nem ve

aşırı ısı problemlerinin çözümü olmuştur. Evin saçaklarının boyutu ve biçimi, kullanıcıyı güneş ışığının rahatsız edici etkilerinden korumaktadır. Bu biçimlenme, aynı zamanda kullanıcıya mahremiyet sağlamaktadır (Görsel 17 ve 18).

5.6. Mekân Bileşenlerinde Kompozisyon ve Malzeme

Robie Evinin ızgara sistemden oluşan, plan düzlemi incelendiğinde simetri etkisi görülebilmektedir. Fakat bu katı bir simetri değildir. Evi oluşturan, iki prizmanın birleştiği yüzeyden geçen, birbirine dik konumda, iki hayali simetri eksenii bulunmaktadır. Bu eksenler, özellikle birinci ve ikinci kat planlarında algılanmaktadır. Robie Evinin cephesinde belirgin bir simetri etkisi yoktur. Cephe kompozisyonunda simetri, en üst katta baskın olarak hissedilmektedir (Görsel 19).



Görsel 19. Cephe Düzleminde Simetri ve Kompozisyon

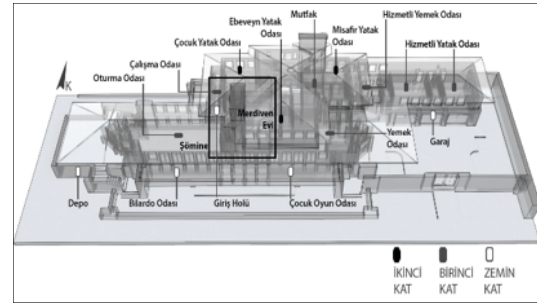
Robie Evinin yatay sürekliliği, cephe kompozisyonunda net şekilde izlenebilmektedir. Baca, yatayda gelişen evi düşeyde dengeleyen bir bileşen olarak kullanılmıştır. Bir diğer dengeleyici unsur, ikinci kat hacminin daha dar biçimlenişidir. Binanın güney cephesinde yapının yataylığını vurgulayan pencere ve kapı boşlukları, geniş saçaklar ve balkon çıkmalarının gerisinde kalmaktadır. Robie Evinde, strüktürün çelik kirişlerle desteklenmesi, geniş pencere ve kapı açıklıklarına olanak tanımıştır. Toplam 174 tane vitray cam pencere ve kapı bulunmaktadır. Cephede görsel denge oluşturan bu elemanların geometrik ve renkli desenleri, iç mekâna özel bir ışığın girmesini sağlamaktadır. Güney ve doğu cephesinde, binayı çevreleyen bahçe duvarları ön plandadır. Bu bahçe duvarları, batı cephesindeki teras ile bütünleşmektedir. Arka cephede ise baca duvarı ön planda yer almaktadır (Görsel 19).

Wright, Prairie evlerinde olduğu gibi Robie Evinde de doğal malzemeler kullanmayı tercih etmiştir. Roman tuğla ile birlikte yataylığın vurgulandığı bantlarda kireçtaşı kullanmıştır. Yatay algıyı güçlendirmek için tuğlaların derz birleşimlerindeki detaylara dikkat etmiştir. Düşeydeki derz aralıklarını dar ve tuğlanın renginde, yataydaki derz aralıklarını ise kalın ve açık renkli bırakmıştır. Wright'a göre yapı

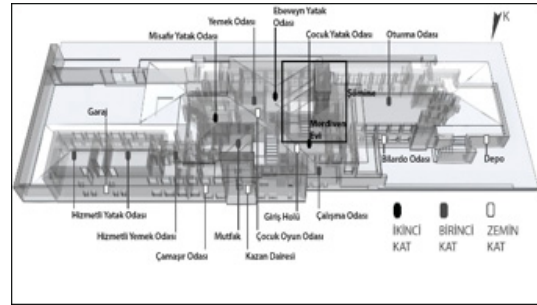
çevresiyle uyumlu, doğal renklere olmalıdır. Robie Evinde kırmızı ve kahverengi ton ağırlıklı, tuğla duvarlar, kiremit çatı, bakır oluklar kullanmıştır (Thomson, 1999).

5.7. İç Mekân ve Mobilya

Robie Evinde, şömüne merkezdedir. Mekânlar bu noktadan gelişmektedir. Şömüne, işlevsel olarak üç katı birbirine bağlamakla birlikte iç mekâna görsel bir değer kazandırmaktadır. Birinci katta, bölücü olarak kullanılan şömüne ve baca duvarı, döneme ilişkin sosyal bir etkinlik olan yemek yeme mekânı ile oturma mekânını ayırmaktadır. Bu ilişki, zemin katta, bilardo odası ve çocuk oyun odası arasında da bulunmaktadır. Şömüne ve baca duvarının arka tarafı, merdiven evi olarak kullanılmaktadır (Görsel 20 ve 21).



Görsel 20. Güney Cephesinde İç Mekân Kurgusu



Görsel 21. Kuzey Cephesinde İç Mekân Kurgusu



Görsel 22. Oturma Odası ve Yemek Odasını Ayıran Bölücü Duvar ve Şömine (Smith, 1998: 50).



Görsel 23. Oturma Odasından Batı Yönüne Bakış (Smith, 1998: 49).

Wright, açık planlı kurguladığı evin şömine duvarı etrafında, dolaşma mesafesi bırakmıştır. Şömine duvarında açılan boşluk, yaşama mekânı ve yemek yeme alanı arasında devamlılık sağlamıştır (Görsel 22). Wright, mekân tasarımında antropometrik ölçüleri dikkate almıştır. Yaşama mekânında, oturarak ve ayakta yapılan eylemler doğrultusunda tavan yüksekliğini kademelendirmiştir. Böylelikle mekâna hareketlilik kazandırmıştır (Görsel 23).

Robie Evinde kullanılan yatay düzlemdeki ahşap frizler ile düşey düzlemdeki bant pencereler, mekânda görsel bir bütünlük sağlamaktadır. İç mekânda kullanılan ahşap frizler, Wright'ın üç boyutlu soyut düşünce anlayışının bir sonucudur. Geleneksel anlayışta ahşap frizler iki boyutlu olarak uygulanmaktadır. Wright, ahşap

frizleri evin köşelerinde birleştirerek üç boyutlu algı oluşturmuştur (Görsel 22). İç mekânda, pencere altlarında kullandığı radyatörleri, mekânın genel tasarımıyla uyumlu şekilde ahşap ızgara panel ile kapatmıştır. İç mekânda doğal aydınlatma, Wright'ın tasarımı aplikler ve gömme aydınlatmalarla desteklenmiştir (Görsel 23). Wright, gömme aydınlatmalarda, buzlu cam ve geometrik desenli ahşap paneller kullanmıştır. Bu aydınlatmalar, mekâna yumuşak ve sıcak bir hava katmıştır.

Wright, evin tamamlayıcısı olan mobilyaları, dekoratif objeleri ve aydınlatma elemanlarını kendisi tasarlamıştır. Yapıyı bir bütün olarak gören Wright, bu öğeleri yapının bir parçası olarak ele almıştır. Uyum ve dengeyi, malzemenin, dokunun, rengin ve geometrik



Görsel 24. Yemek Odası ve Yemek Masası (Hoffmann, 1995: 33).

biçimin tutarlılığı ve bütünlüğüyle elde etmiştir. Yemek odası için tasarladığı masanın dört köşesinde aydınlatmalar ve çiçeklikler vardır (Görsel 24). Wright masadaki çiçeklik ve aydınlatmaları, masada oturan insanlar arasındaki görsel temasın bozulmaması için masanın köşelerine konumlandırmıştır (Pfeiffer, 2004). Yemek odasındaki büfeyi, halıyı ve masa örtüsünü de Wright tasarlamıştır. Masa örtüsündeki desenler vitray camlardaki desenlerle bir bütün oluşturmaktadır (Heinz, 1994). Wright, "...mobilyalar yalnızca ara sıra kullanılmak üzere kenara konulsalar bile yapının küçük parçaları olarak görülmelidir..." şeklinde ifade etmiştir (Wright, 2002b: 18). Oturma odasında Görsel 22'de görülebilen, sırtlığı dik sandalye ve eğimli sandalye Wright'ın tasarımıdır. Oturma odası için tasarlamış olduğu kanepenin kollarını, evin konsol saçakları gibi uzatmıştır. Masa yerine kullanılabilen bu kolçaklar, sehpa veya

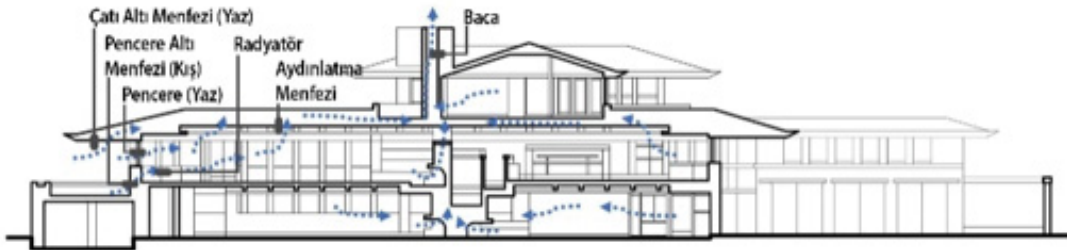


Görsel 25. Oturma Odası, Oturma Elemanı Tasarımı (Thomson, 1999: 279).

tabure olarak kullanılan donatı elemanlarının depolanmasına olanak tanımaktadır (Görsel 25).

5.8. İklimlendirme ve Havalandırma

Wright, organik mimari anlayışta bütüncül, kontrollü ve mikroklimatik etkilere önem göstermiştir. Robie Evinde geniş saçaklar, ahşap pencere ve kapılar yardımı ile doğal iklimlendirme ve havalandırma sağlamıştır. Yazın, dış mekânda saçakların altında bulunan menfezler, pencere ve kapılar doğal havalandırma sağlamaktadır (Görsel 26). Pencere altlarında bulunan menfezler kışın kullanılmaktadır. Menfezden gelen hava, iç mekândaki radyatörlerle ısıtılarak mekâna dağılmaktadır. İç mekânda, ahşap aydınlatma menfezleri ve baca, hava akışını yönlendirilmesine katkı sağlamaktadır (Estoque, 1987). Wright, organik mimari anlayışı çerçevesinde, mekanik tesisat bileşenlerini de yapı ile bir bütün olarak ele almıştır.



Görsel 26. Kuzey Cephesine Doğru Alınan Kesitte İklimlendirme ve Havalandırma İlişkisi (McCarter, 1997: 98 referans alınarak oluşturulmuştur).

SONUÇ

Wright'ın organik olarak nitelendirdiği mekân anlayışının irdelendiği çalışmada, ilk olarak bu anlayışın gelişiminde etkili olan faktörler ele alınmıştır. Organik mimarlığın gelişimi başlığı altında incelenen faktörleri, Wright'ın yorumladığı ve kendi mekân anlayışı ile bütünleştirdiği gözlemlenmektedir. Organik mekân anlayışının temelinde doğa bulunmaktadır. Wright, erken çocukluk yıllarından itibaren doğadaki form, fonksiyon ve estetiğin oluşumunu incelemiş, ömrünü doğaya saygılı yapı niteliklerini araştırmaya adanmıştır. Bu amaçla oluşturduğu tasarım ilkeleri, organik mimarlık başlığında ele alınmıştır. Çalışmanın devamında, Wright'ın organik mimari anlayışta tasarladığı erken dönem evleri olan Prairie evleri incelenmiş, Prairie evleri niteliklerinin gözlemlendiği, Amerikan modern mimarlığının ilk örnekleri arasında yer alan Robie Evi ele alınmıştır.

Robie Evinin anlamsal, işlevsel ve biçimsel kurgusu sekiz başlık altında analiz edilmiştir. Analiz sonucunda elde edilen bulgulara göre, evin başarısında kullanıcıların etkisinin olduğu görülmektedir. F. C. Robie ve eşinin sosyoekonomik statüsü ve istekleri, evin tasarımında etkili olmuştur. Organik mimari anlayışta tasarlanan evin, çevresindeki yapı tarzından ayrıldığı gözlemlenmiştir. Wright, geleneksel mekân örgütlenmesinde kullanılan bileşen ve öğeleri, Robie Evinde yenilikçi bir anlayışta ele almıştır. Evin köşelerini boşaltmış, duvarlarını geri çekmiştir. Duvarlar yerine açıklıklar ve bölücü elemanlar kullanmıştır. Robie Evi, her ne kadar çevresindeki yapı tarzından ayrılsa da bulunduğu arazinin bir parçası olarak yatayda şekillenmiştir. Wright, kutunun parçalanması, yatay ve açık plan ilkesi ile iç mekânın özgürleşmesini sağlamış, doğa ve insanı bütünleştirmiştir. Mekân yerleşiminde, insan, çevre ve işlev ilişkisine dikkat etmiştir. Güney cephesine yaşama mekânlarını, kuzey cephesine ışığa daha az ihtiyaç duyulan mekânları konumlandırmıştır. Evin ana girişi ve garaj girişini, mahremiyet, güvenlik gibi kullanıcı gereksinimlerini dikkate

olarak geri plana çekmiş, özel kullanıma ait mekânları ikinci kata yerleştirmiştir. Wright, evde bodrum ve çatı katı kullanmamıştır. Bu uygulama ile geleneksel tarzdaki yapılarda karşılaşılan nem ve aşırı ısı sorunlarına çözüm sağlayarak ferah yaşam alanları tasarlamıştır. Yataylığı vurgulayan geniş saçaklar, gölgelendirme sağlarken geniş kapı ve pencere boşlukları, ferah ve aydınlık bir mekân oluşturmuştur. Geniş saçak ve açıklıkların tasarlamasına olanak sağlayan teknoloji ve yeni nesil malzemeleri, evin konfor seviyesini arttırmak için kullanmıştır. Yapı ve donatı elemanlarında malzemenin doğasını dikkate almış, doğal ve yerel malzemeler kullanmaya çaba göstermiştir. Wright, yapı bileşen ve öğelerini bir bütün olarak ele almış, donatı elemanlarını evin geneliyle benzer malzeme, oran, renk ve detayda tasarlamıştır. Doğal havalandırma ve doğal aydınlatma kullanımına özen göstermiş, evin mekanik tesisat bileşenlerini de yapı ile bütün bir anlayışta değerlendirmiştir.

Çalışmada elde edilen bulgular sonucunda görülmektedir ki Robie Evi, günümüzde de geçerliliğini sürdüren organik mimari anlayışta tasarlanması ve dönemin ilerisinde yenilikçi çözümler sunması ile örnek bir yapıdır. Wright, Robie Evinin bulunduğu çevre, kullanıcılar ve zamana uygun olarak tasarlamıştır. Evin konstrüksiyon, aydınlatma, iklimlendirme ve havalandırma çözümlerinde dönemin teknoloji ve malzemelerini kullanmış, yenilikçi çözümler üretmiştir. Robie Evi, dönemin modern anlayışı ile birlikte doğaya uyumlu bir yapı örneğidir.

Son olarak, Wright'ın organik mimari anlayışının gelişen bir süreci kapsadığını belirtmek gerekir. Wright, kendinden önce de var olan doğaya saygılı mimarlık anlayışını taklit etmek yerine, onu geliştirilmesi gereken bir felsefe olarak benimsemiştir. Prairie evleri döneminde ortaya koyduğu organik mimari anlayışı, kültürel, ekonomik, sosyolojik ve teknolojik koşulları dikkate alarak geliştirmeyi sürdürmüştür. Bu bağlamda, organik mimarlık çerçevesinde ele alınacak olan gelecek çalışmalarda, Wright'ın ilerleyen dönem evlerinin de incelenmesinin yararlı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Bozkurt, O. (1962). *Bir Mekân Anlayışı*. İstanbul: Teknik Üniversite Matbaası.
- Brooks, H. A. (1979). *Frank Lloyd Wright and the Destruction of the Box*. *Society of Architecture Historians*, 38 (1), 7-14.
- Chan, C. S. (1992). *Exploring Individual Style Through Wright's Designs*. *Journal of Architectural and Planning Research*, 9(3), 207-238.
- Connors, J. (1984). *The Robie House of Frank Lloyd Wright*. London: The University of Chicago Press.
- Conrads, U. (1991). *20 yy. Mimarisinde Program ve Manifestolar*. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Copplestone, T. (1997). *Frank Lloyd Wright A Retrospective View*. United Kingdom: Recency House Publishing.
- Cronon, W. (1994). *Inconstant Unity: The Passion on Frank Lloyd Wright*. T. Riley, P. Reed (Ed.), *Frank Lloyd Wright Architect içinde* (s. 8-31). New York: The Museum of Modern Art.
- Estoque, J. (1987). *Heating and Cooling Robie House*. *Association for Preservation Technology International*, 19(2), 38-51.
- Heinz, T. A. (1994). *Frank Lloyd Wright Interiors and Furniture*. London: John Wiley & Sons.
- Hoffmann, D. (1984). *Frank Lloyd Wright's Robie House*. New York: Dover Publications, Inc.
- Hoffmann, D. (1995). *Understanding Frank Lloyd Wright's Architecture*. New York: Dover Publications, Inc.
- Kaya, P. ve Tuncel, D. (2018). *From Traditional Architecture to Sustainable Architecture: The Change in the Understanding of Respect for Nature Over Time*. B. C. Arabacıoğlu ve P. Arabacıoğlu (Ed.), *4th International Conference on New Trends in Architecture and Interior Design, St Petersburg/ Rusya içinde* (s. 205-213). İstanbul: Anka Matbaa.
- Kaya, P. ve Aytıs, S. (2019). *Soyutlama Kavramının Mekân Tasarımı Eğitimine Yansıtılmasının Önemi: 20. Yüzyıl Soyut Resim Sanatı ve F. L. Wright'ın Yapıları Üzerinden Bir İnceleme*. *Tasarım ve Kuram*, 15 (28), 53-64.
- Kienitz, J. F. (1945). *Fifty Teo Years of Frank Lloyd Wright's Progressivism, 1893-1945*. *The Wisconsin Magazine of History*, 29(1), 61-71.
- Konning, H. ve Eizenberg, J. (1981). *The Language of the Prairie: Frank Lloyd Wright's Prairie Houses*. *Environment and Planning B: Planning and Design*, 8(3), 295-323.
- Langmead, D. (2003). *Frank Lloyd Wright: A Bio- Bibliography*. London: Praeger.
- Lee, J. H., Ostwald, M. J. ve Gu, N. (2017). *A Combined Plan Graph and Massing Grammar Approach to Frank Lloyd Wright's Prairie Architecture*. *Nexus Network Journal*, 19, 279- 299.
- Lokçe, S. (2002). *F. Lloyd Wright: Yerellik ile Evrensellikte Buluşma "Ev"*. N. Togay (Ed.). *Modern Mimarlığın Öncüleri Frank Lloyd Wright ve Ev içinde* (s.23-42). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- McCarter, R. (1997). *Frank Lloyd Wright Architect*. New York: Phaidon.
- Mooney- Melvin, G. (2008). *The Robie House: An Inspirational Design*. *The Wittenberg History Journal*, 37, 4-8.
- Nute, K. (1993). *Frank Lloyd Wright and Japan*. London: Chapman & Hall.
- Pfeiffer, B. B. (1997). *Frank Lloyd Wright Master Builder*. USA: Universe Publishing.
- Pfeiffer, B. B. (2004). *Frank Lloyd Wright 1867- 1959 Building for Democracy*. Köln: Taschen.
- Smith, K. (1998). *Frank Lloyd Wright America's Master Architect*. New York: Abbeville Press.
- Thomson, I. (1999). *Frank Lloyd Wright A Visual Encyclopedia*. United Kingdom: Grange Books.
- Wright, F. L. (1908). *In the Cause of Architecture*. *The Architectural Record*, 23 (3). 155-165.
- Wright, F.L. (2002a). *İlk Akşam*. N. Togay (Ed.). *Modern Mimarlığın Öncüleri Frank Lloyd Wright ve Ev içinde* (s.9-16). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Wright, F.L. (2002b). *Yeni Evi İnşa Etmek*. N. Togay (Ed.). *Modern Mimarlığın Öncüleri Frank Lloyd Wright ve Ev içinde* (s.17-18). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Froebel Blokları, Cronon, W. (1994). *Inconstant Unity: The Passion on Frank Lloyd Wright*. T. Riley, P. Reed (Ed.), *Frank Lloyd Wright Architect içinde* (s.15). New York: The Museum of Modern Art.
- Görsel 2. F. L. Wright, Thomas P. Hardy Evi Konstrüksiyon Anlatımı, Nute, K. (1993). *Frank Lloyd Wright and Japan*. London: Chapman & Hall, s.91.
- Görsel 3. F. L. Wright, Avery Coonley Evi, 1907, Smith, K. (1998). *Frank Lloyd Wright America's Master Architect*. New York: Abbeville Press, s.43.
- Görsel 4. Avery Coonley Evi İç Mekânı, Heinz, T. A. (1994). *Frank Lloyd Wright Interiors and Furniture*. London: John Wiley & Sons, s.114.
- Görsel 5. F. L. Wright, Wright Evi ve Stüdyosu, 1889, Smith, K. (1998). *Frank Lloyd Wright America's Master Architect*. New York: Abbeville Press, s.24.
- Görsel 6. Kutunun Parçalanması, Brooks, H. A. (1979). *Frank Lloyd Wright and the Destruction of the Box*. *Society of Architecture Historians*, 38 (1), 12.
- Görsel 7. Shingle Stili Plan Şeması ve Wright'ın Plan Şeması, Brooks, H. A. (1979). *Frank Lloyd Wright and the Destruction of the Box*. *Society of Architecture Historians*, 38(1), 9.
- Görsel 8. Robie Evi Güneybatı Cephesinden Görünüm, Hoffmann, D. (1995). *Understanding Frank Lloyd Wright's Architecture*. New York: Dover Publications, Inc, s.32.
- Görsel 9. Robie Evi Güneydoğu Cephesinden Görünüm, Hoffmann, D. (1995). *Understanding Frank Lloyd Wright's Architecture*. New York: Dover Publications, Inc, s.84.
- Görsel 10. Robie Evi Konumu, <https://maps.uchicago.edu> (Erişim tarihi: 03.04.2020)
- Görsel 11. Robie Evi Vaziyet Planı ve Girişler, Yazar Arşivi.
- Görsel 12. Robie Evi Izgara Sistem, Wright, F. L. (1983). *Drawings and Plans of Frank Lloyd Wright: The Early Period (1893-1909)*. New York: Dover Publications Inc, s.105-106.
- Görsel 13. Robie Evi Biçim Kurgusu, Yazar Arşivi.
- Görsel 14. Robie Evi Mekân Kullanımı ve Ana Yönlendirme, Yazar Arşivi.
- Görsel 15. Kuzeybatı Cephesinde Yönlendirme, Yazar Arşivi.
- Görsel 16. Güneydoğu Cephesinde Yönlendirme, Yazar Arşivi.
- Görsel 17. Güneybatı Cephesinde Yönlendirme, Yazar Arşivi.
- Görsel 18. Kuzeydoğu Cephesinde Yönlendirme, Yazar Arşivi.
- Görsel 19. Cephe Düzleminde Simetri ve Kompozisyon, Yazar Arşivi.
- Görsel 20. Güney Cephesinde İç Mekân Kurgusu, Yazar Arşivi.
- Görsel 21. Kuzey Cephesinde İç Mekân Kurgusu, Yazar Arşivi.
- Görsel 22. Oturma Odası ve Yemek Odasını Ayıran Bölücü Duvar ve Şömine, Smith, K. (1998). *Frank Lloyd Wright America's Master Architect*. New York: Abbeville Press, s.50.
- Görsel 23. Oturma Odasından Batı Yönüne Bakış, Smith, K. (1998). *Frank Lloyd Wright America's Master Architect*. New York: Abbeville Press, s.49.
- Görsel 24. Yemek Odası ve Yemek Masası, Hoffmann, D. (1995). *Understanding Frank Lloyd Wright's Architecture*. New York: Dover Publications, Inc, s.33.
- Görsel 25. Oturma Odası, Oturma Elemanı Tasarımı, Thomson, I. (1999). *Frank Lloyd Wright A Visual Encyclopedia*. United Kingdom: Grange Books, s.279.
- Görsel 26. Kuzey Cephesine Doğru Alman Kesitte İklimlendirme ve Havalandırma İlişkisi, McCarter, R. (1997). *Frank Lloyd Wright Architect*. New York: Phaidon, s.98.

Sanat & Art

MODERNITY VS. POSTMODERNITY: ASSESSING THE DESIGN QUALITY OF URBAN PARKS BY AHP

Assoc. Prof. Elif KUTAY KARAÇOR*
Res. Asst. Kıymet UZUN YÜKSEL**
Res. Asst. Berfin ŞENİK***

Abstract: The perceptual design quality of physical spaces has been increasingly studied in the literature in recent years. However, the studies in the field of landscape architecture are insufficient about how the design quality of urban parks built in different periods is perceived today. This study aims to compare urban parks that reflect modern and postmodern designs in terms of design quality criteria. In this context, 4 subjective design quality criteria (imageability, legibility, vitality, diversity) were evaluated for Prospect Park and Parc des Buttes-Chaumont modern period parks, and Millennium Park and Parc de la Villette postmodern period parks. Expert opinion was consulted in design criteria and selection of city parks. Analytic Hierarchy Process was used to compare modern and postmodern period parks and Expert Choice software was used. In this study, 4 urban parks were defined as alternatives and 4 design qualities were defined as criteria. The results revealed that the designs of the city parks reflect the postmodern design line that perceived with higher quality. Besides, the most prominent criterion among the design criteria was found as Imageability. This study makes a perceptual contribution to the comparison of the design quality of urban parks of different periods.

Keywords: Perceptual Design Quality, Modern Parks, Postmodern Parks, AHP.

Received Date: 12.03.2020 Accepted Date: 06.11.2020 Article Types: Research Article

*Duzce University, Forestry Faculty, Landscape Architecture Department, 81620 Yörük/Düzce Merkez/Düzce, elifkaracor@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-9636-1406

**Duzce University, Forestry Faculty, Landscape Architecture Department, 81620 Yörük/Düzce Merkez/Düzce, kiymetuzun@duzce.edu.tr ORCID: 0000-0001-9754-7552

***Duzce University, Forestry Faculty, Landscape Architecture Department, 81620 Yörük/Düzce Merkez/Düzce, berfinsenik@duzce.edu.tr ORCID: 0000-0001-8988-7100

MODERNİTEYE KARŞIT POSTMODERNİTE: KENT PARKLARININ TASARIM KALİTESİNİN AHS İLE DEĞERLENDİRİLMESİ

Doç. Dr. Elif KUTAY KARAÇOR*
Arş. Grv. Kıymet UZUN YÜKSEL**
Arş. Grv. Berfin ŞENİK***

Özet: Fiziksel mekanların algısal tasarım kalitesi son yıllarda literatürde giderek daha fazla çalışılmaktadır. Ancak, farklı dönemlerde inşa edilen kent parklarının tasarım kalitesinin bugün nasıl algılandığı konusunda peyzaj mimarlığı alanındaki çalışmalar yetersiz kalmaktadır. Bu çalışma, modern ve postmodern tasarımları yansıtan kentsel parkları tasarım kalite kriterleri açısından karşılaştırmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, Prospect Park ve Parc des Buttes-Chaumont modern dönem parkları ile Millennium Park ve Parc de la Villette postmodern dönem parkları için 4 sübjektif tasarım kalite kriteri (imgelenebilirlik, okunabilirlik, canlılık, çeşitlilik) değerlendirilmiştir. Tasarım kriterlerinin ve kent parklarının seçiminde uzman görüşüne başvurulmuştur. Modern ve postmodern dönem parklarını karşılaştırmak için Analitik Hiyerarşi Süreci'ne başvurulmuş ve Expert Choice yazılımı kullanılmıştır. Bu çalışmada 4 kent parkı alternatif, 4 tasarım kalitesi ise kriter olarak tanımlanmıştır. Elde edilen bulgular, postmodern tasarım çizgisini yansıtan kent parklarının daha yüksek kaliteli algılandığını ortaya koymuştur. Ayrıca, tasarım kriterleri arasında en fazla öne çıkan kriter “imgelenebilirlik” olarak bulunmuştur. Bu çalışma, farklı dönemlerdeki kent parklarının tasarım kalitesinin karşılaştırılmasına algısal açıdan katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Algısal Tasarım Kalitesi, Modern Parklar, Postmodern Parklar, AHS.

Geliş Tarihi: 12.03.2020 Kabul Tarihi: 06.11.2020 Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Düzce Üniversitesi, Orman Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, 81620 Yörük/Düzce Merkez/Düzce, elifkaracor@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-9636-1406

**Düzce Üniversitesi, Orman Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, 81620 Yörük/Düzce Merkez/Düzce, kiymetuzun@duzce.edu.tr ORCID: 0000-0001-9754-7552

***Düzce Üniversitesi, Orman Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, 81620 Yörük/Düzce Merkez/Düzce, berfinseni@duzce.edu.tr ORCID: 0000-0001-8988-7100

1. INTRODUCTION

The “quality” can be defined as “congruity to the desired criteria,” “level of the product or service in meeting the needs of consumers” or “congruity to the usage, the need”. Several concepts like liveability, quality of life, sustainability in different academic disciplines (psychology, sociology, environmental sciences, economics, etc.) and in the areas of specialization (planning, architecture, landscape architecture, engineering, health, etc.) are judged by the criteria of “quality” (Aydin and Ter, 2008). The studies on the design quality of physical spaces have increased in recent years. The main reason for this increase in perceptual quality studies is the user-oriented approaches together with individual differences and personal tastes which are taken into account for the design of physical space in the 21st century. Several studies have been done on the quality of the physical environment such as urban design quality (Ewing et al., 2006), neighborhood design quality (Karaçor et al., 2019), urban space quality (Inceoğlu ve Aytuğ, 2009), open space quality (Sugiyama et al., 2015; Taylor et al., 2011), and public parks quality (Barrett et al., 2011). However, there are deficiencies in the physical environment studies in terms of

comparing the design quality of urban parks from different periods. The aim of this study is to determine which design quality criteria come to the forefront in urban parks designed and built in the modern and postmodern period. In this study, 4 subjective design criteria (imageability, legibility, vitality, diversity) were applied to both modern period parks (Prospect Park, Parc des Buttes-Chaumont) and postmodern period parks (Millenium Park, Parc de la Villette).

2. DESIGN QUALITY OF URBAN PARKS

There are many perceptual quality criteria in the literature. However, the measurement and evaluation of these criteria have several advantages and disadvantages according to the method of the study and type of physical space such as being public space, open space, street, neighborhood. In the scope of this study, 4 quality criteria that could be applied to urban parks were chosen by the expert view. 51 perceptual quality criteria derived from different fields by Ewing et al (2006) were presented to experts in this study, then those criteria that can be used in the evaluation of urban parks were chosen by four experts with a consensus. The definitions of these quality criteria are given in Table 1.

Imageability	Imageability can be defined as the quality in a physical object which evokes a strong image in any observer (Lynch, 1960).
Legibility	Legibility means the possibility of recognizing and organizing an environment within an imageable and coherent pattern (Koseoglu ve Onder, 2011).
Vitality	Vitality refers to the numbers of people in and around any place (pedestrian flows) across different times of the day and night, the uptake of facilities, the number of cultural events and celebrations over the year, and generally the extent to which a place feels alive (Montgomery, 1998).
Diversity	The term diversity has a variety of meanings in urban literature. Among urban designers it refers to mixing building types; among planners, it may mean mixed uses or class and racial-ethnic heterogeneity (Fainstein, 2005). It can be evaluated by landscape architects as cultural heterogeneity of green space users (Ozyavuz and Korkut, 2006) and natural and cultural variety in recreation areas.

Table 1. Definitions of perceptual qualities.

Modern Parks	Post Modern Parks
Prospect Park-USA	Millenium Park-USA
Parc des Buttes-Chaumont-France	Parc de la Villette-France

Table 2. Study Areas.

3. STUDY AREAS

The selection of parks has gained importance for his study to compare the parks designed and built in the modern and post-modern periods. For this reason, the parks were selected from high recognized ones that having the characteristics and functions of urban parks, and clearly reflecting the line of the period. In this scope, 4 urban parks were selected as 2 modern parks and 2 postmodern parks after the selection of design criteria by the expert view. The expert panel was composed of 4 landscape architects. To make objective comparisons between modern and postmodern parks, it was ensured that both countries (US-France) parks were included in both periods. In addition to the period in which these parks were selected, their size, equipment and location in the city were also taken into account. The selected parks and their periods are given in Table 2.

3.1. Prospect Park-USA

Prospect Park is a large urban park: an oasis in the heart of Brooklyn, NY. Designed by Frederick Law Olmsted and Calvert Vaux in 1868 (Toth, 1995), Prospect Park covers 160.4 hectares (Lancaster,1972), including 76 hectares of remnant and replanted woodlands, which were present before the park's construction (Toth, 1995). Currently, Prospect Park experiences over 10 million annual visits (Prospect Park Alliance, 2013).

It is difficult to imagine Manhattan without its

Central Park, Brooklyn without its Prospect Park, or other urban imitators of the former without major parks at the very heart of their urban core. But in the mid 19th century the creation of these masterpieces of landscape architecture depended upon the concerted lobbying effort of numerous individuals over long periods before and throughout their design and construction (Patton & Menke, 1982). The park's contrast with the overall cityscape was recapitulated by the processional character of the park which brought visitors to and from scenes of the city. Prospect Park was divided into three distinct natural landscapes. Open fields of trimmed greensward, stretching over a distance of a mile uninterrupted by carriage roads, gave one section of the park a pastoral character (Bluestone, 1987).

3.2. Parc des Buttes-Chaumont-France

The Parc des Buttes-Chaumont engages with a long tradition of public parks in France and the west more generally. At its most basic, it forms part of the nineteenth-century critique of symmetrically organized gardens embodied in France in the parks of the Ancien Regime and Andre Le Notre in particular through the incorporation of the Victorian model of urban 'landscape' gardens, or public parks, into the French canon from the 1830s onward (Strohmayr, 2006).

The Parc des Buttes-Chaumont is one of the oldest and largest parks in Paris and was envisioned as a garden showcase when established in 1867(Muratet et al., 2015). The

engineer and landscape designer Jean Charles Adolphe Alphand (1817–91) was the Chief Engineer of Parks. His transformation of an infamous quarry site into the celebrated Parc des Buttes Chaumont (1867) was the result of a precise topographic survey codified on a contour map depicting the landform (Komara, 2009). It is constructed space composed of lawns, shrubs, and woods, 7km of paths, a grotto, and waterfalls. Many of the trees found in the park today were planted when the park was created. The area is located at the heart of the park around an artificial lake of 1.5 ha that surrounds a rocky and prominent island with cliffs (hereafter, “around the lake”). The central mountain is a vestige of the old quarry occupying part of the site, which was transformed to resemble a natural landscape. A suspension bridge links the mountain to the surrounding landscape. The lake is surrounded by a 600m path that passes through lawns, shrubs, and small woods and ends at a grotto with an imposing waterfall (Muratet et al., 2015).

3.3. Millenium Park-USA

The history of Millennium Park is based on the Chicago Plan (1909), which was developed by Burnham and Bennett, one of the pioneers of the Beautiful City Movement, and a connected parking system. The Park was completed in 2004 as a bridge between the past and future of Chicago’s city center as part of Grant Park in the Chicago Plan (Metin, 2006; Furnari, 2011; Nurturing Open Space, 2018). The construction of the park, which was started in 1998, is aimed at “fill in the missing piece of Grant Park, attract and sustain the population, revitalize Chicago and stimulate economic growth” (Chen, 2013).

The park, which has one of the largest green roofs in the world and is 24.5 acres, is built on a railway corridor and a 2,200 car parks. There are Bike Station, which allows shopping by bike, the arts, and cultural venues, concert venues, and a solar-powered Welcome Center, as well as there are

also important examples of landscape design such as the Pritzker Music Pavilion and BP Pedestrian Bridge (by architect Frank Gehry), The Lurie Garden, The Crown Fountain, and The Cloud Gate. With its innovative architecture, public art and technological wonders, Millennium Park is considered a park of the twenty-first century, but the design of the Park, like Jackson Park and Washington Park (1871 and 1894 by landscape architect Frederick Law Olmsted), also includes natural design and passive recreation goals of 19th-century parks (Flanagan, 2008). Besides, Park, where art and architecture intersect, represents global art in the post-industrial era, which avoids the tendency of modernism to emphasize the expression of the artist (Metin, 2006).

3.4. Parc de la Villette-France

Parc de la Villette has become an exemplary open and green space in Paris within the framework of landscape urbanism. Park was used as a meat market and slaughterhouse during III. Napoleon’s period, and more than half of the park area, was opened to competition in 1982, has been transformed into a green space by architect Bernard Tschumi. He consciously rejects the “normative” and “traditional” 19th-century Olmstedian park design, and culture and technology are replaced by nature as the basis of park design (Meyer, 1991). The park has been designed as an open-air cultural center with exhibitions, playgrounds, concert areas, and scientific activity areas. He did this with abstract spatial devices as the system of point, lines, and planes (Cann, 1987).

Parc de la Villette which is described as a 21st century park (Cann, 1987), it is emphasized that landscape should be at the center of urban planning activities to ensure continuity of natural and cultural systems together (Çabuk et al., 2013). Tschumi was influenced by the deconstructivism movement in the project. Due

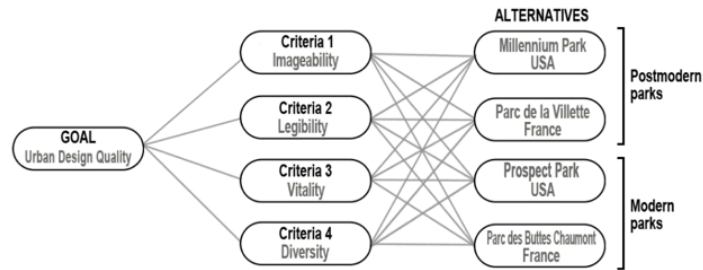


Fig 1. AHP Model Urban Parks Design Quality.

to the risks that future planning may cause with the present data, the park has been designed as an unfinished model where changes can be made, structural elements can be dismantled and reconstructed.

4. METHOD

Analytic Hierarchy Process (AHP) was developed by Saaty (1980) to make a choice and prioritization for multi-criteria decision making problems. This is achieved by the evaluation of a set of criteria and sub-criteria through a series of pairwise comparisons. Numerous applications of the AHP have been made since its development and it has been applied to several types of decision problems especially for social sciences (Byun, 2001). In this study, 4 urban parks were defined as alternatives and 4 design qualities were

defined as criteria (Figure 1).

Instead of asking urban design criteria such as imageability, legibility, vitality, and diversity to randomly selected people, it is thought that consulting experts will make the study more rational. Firstly, 3 design experts selected the design criteria from the literature those that can be applied to the city parks. Then, the same expert group chose the urban parks that could reflect the traces of modern and postmodern design. Each alternative was compared with each other by another expert panel who were assembled from academia in terms of importance based on these 4 criteria. The scale (Table 3) which was formed at this importance level was taken from Saaty (1980). Expert Choice 11 software was used to analyze the data sets.

Intensity of Importance	Definition	Description
1	Equal importance	Both factors are equal in importance
3	Moderate importance	A factor is somewhat more important than the other according to experiences and estimations
5	Strong importance	A factor is much more important than the other
7	Very Strong or demonstrated importance	A factor is preferred significantly much more than the other
9	Extreme Importance	One of the factors is absolutely more important than the others
2,4,6,8	Intermediate values	These are the intermediate values for the values mentioned above and used when compromise is needed

Table 3. The scale of importance (Saaty, 1980).

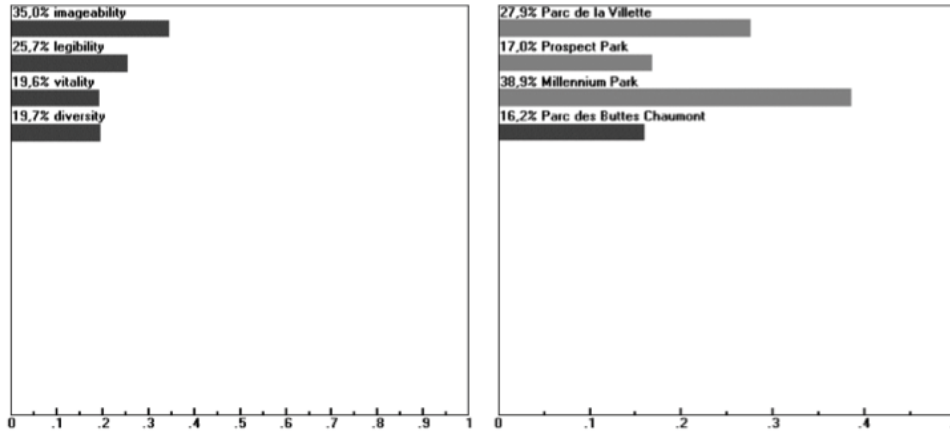


Fig 2. Dynamic Sensitivity Analysis of Design Quality In Parks.

5. RESULTS AND DISCUSSION

Sensitivity analysis contributes to verifying the results of the decision. The Expert Choice implementation of AHP produces four graphical sensitivity analysis modes: dynamic, gradient, performance and two-dimensional analysis (Byun, 2001). Dynamic and performance sensitivity analysis are employed in this study. As indicated in Figure 2, according to the evaluation of urban design quality, the degree of priority of the main criteria is shown as follows: Imageability (% 35), Legibility (% 25,7), Vitality (% 19,6), Diversity (% 19,7). The most important main criterion is the Imageability, while the Vitality is considered the least important. The total consistency rate was recorded as 0,02 and the results were deemed to be consistent since they

were below 0,1. The fact that imageability is the most important main criterion gains importance in terms of evaluating design quality in parks.

In terms of overall criteria, Millennium Park scored the highest design quality in the result (Figure 3). Millennium Park as a postmodern park has a special character and variety in texture, color and structure type. It was determined that postmodern parks gained higher scores than modern parks in terms of total quality, diversity and imageability criteria. The reason for this may be considered as postmodern design is more widely accepted by experts. Besides, compared to modern design, the postmodern design has more variety and mobility by its nature.

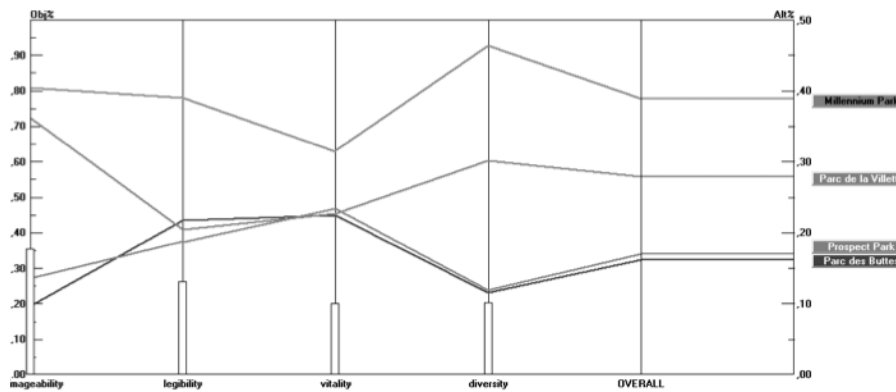


Fig 3. Performance Sensitivity Analysis of Design Quality In Parks.

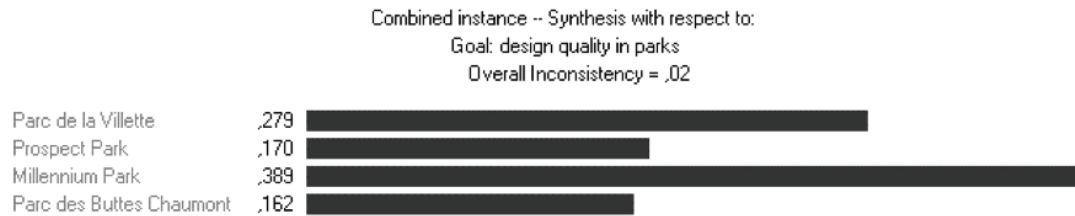


Fig 4. Synthesis for Overall Design Quality In Parks.

Parc de la Villette scored the second highest design quality in the result, followed by Prospect Park and Parc des Buttes Chaumont (Figure 4). Parc des Buttes Chaumont as a modern park, it has the lowest design quality. Prospect Park and Parc des Buttes as modern parks offer a uniform layout in terms of park style. Thus, this may have led to a standart perception of the park in terms of design.

As a design quality criterion imageability scored the highest for all study area in the result, followed by legibility (Figure 5). Several researchers suggest that imageability also affects other design criteria. (Ewing&Handy, 2009). Therefore, the imageability can be more prominent than other quality criteria in this study. The fact that the legibility has the highest score after the imageability may be due to the fact that an imageable space is also a legible space.

CONCLUSION

This study makes a perceptual contribution to the comparison of the design quality of urban parks of different periods. The artistic values and design qualities of architectural structures belonging to the modern and postmodern era have often been the subject of discussion on several platforms and have been studied by many researchers. However, there are very few studies comparing the design quality of city parks which belong to different periods. This study can be regarded as a pioneer in the field, but it also has limitations. It is suggested that future studies will proceed by using a higher number of design quality criteria and taking into account the behavior of park visitors. The results of this study gain importance in terms of revealing the relationship between modern/postmodern processes and design quality. Besides, it is expected that this study could contribute to design and planning disciplines for the determination of spatial strategies of urban parks by identifying problems and to the development of physical features that will improve design quality.



Fig 5. Synthesis of Each Urban Design Quality for All Parks.

REFERENCES

- Aydin, D., & Ter, U. (2008). *Outdoor space quality: Case study of a university campus plaza*. *International Journal of Architectural Research: ArchNet-IJAR*, 2(3), 189-203.
- Barrett, J. L., Hannon, C., Keefe, L., Gortmaker, S. L., & Craddock, A. L. (2011). *Peer Reviewed: Playground Renovations and Quality at Public Parks in Boston, Massachusetts, 1996-2007*. *Preventing chronic disease*, 8(4).
- Bluestone, D. M. (1987). *From Promenade to Park: The Gregarious Origins of Brooklyn's Park Movement*. *American Quarterly*, 39(4), 529. doi:10.2307/2713123
- Byun, D. H. (2001). *The AHP approach for selecting an automobile purchase model*. *Information & Management*, 38(5), 289-297.
- Cam, B. (1987). *The park of la villette: urban park as building*. *Places*, 4(3).
- Chen, F. (2013). *Grant Park Vs. Millennium Park: Evolution Of Urban Park Development*. Master Thesis. Department of Landscape Architecture in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, USA.
- Çabuk, S. N., Çabuk, A., Ersoy, M., Şenöz, E. (2013). *Dönüşen peyzaj ve doğa ile tasarım bağlamında peyzaj şehirciliği ve geotasarım kuramları*. *İçinde Peyzaj Mimarlığı 5. Kongresi Bildiri Kitabı 14-17 Kasım 2013, Adana (ss. 474-487)*.
- Ewing, R., Handy, S., Brownson, R. C., Clemente, O., & Winston, E. (2006). *Identifying and measuring urban design qualities related to walkability*. *Journal of Physical Activity and Health*, 3(s1), S223-S240.
- Fainstein, S. S. (2005). *Cities and diversity: should we want it? Can we plan for it?*. *Urban affairs review*, 41(1), 3-19.
- Flanagan, R. (2008). *The Millennium Park Effect*. *The Practice of Public Art*. (pp. 133-151)
- Furnari, S. (2011). *Exaptation and Innovation in Architecture: The Case of Chicago's Millennium Park*. In: Grandori, A. and Gaillard Giordani, L. (Eds.), *Organizing Entrepreneurship*. (pp. 37-38). London, UK: Routledge.
- İnceoğlu, M., & Aytuğ, A. (2009). *Kentsel Mekânda Kalite Kavramı*. *Megaron*, 4(3).
- Komara, A.E. 2009. *Measure and Map: Alphand's Contours of Construction at the Parc des Buttes Chaumont, Paris 1867*. *Landscape Journal* 28(1):22-39
- Koseoglu, E., & Onder, D. E. (2011). *Subjective and objective dimensions of spatial legibility*. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 30, 1191-1195.
- Kutay Karaçor, E., Güler, İ., Akçam, E. (2019). *Evaluation Of Neighborhood Design Quality By Analytic Hierarchy Process*. *New Horizons in Architecture, Planning and Design*. Editor: Latif Gurkan Kaya. ISBN: 978-605-8022-90-4. Gece Publishing.
- Lancaster, C. (1972). *Prospect Park Handbook*. New York, NY: Long Island University Press
- Lynch, K. (1960). *The image of the city (Vol. 11)*. MIT press.
- Meyer, E. K. (1991). *The Public Park as Avante-Garde (Landscape) Architecture: A Comparative Interpretation of Two Parisian Parks, Parc de la Villette (1983-1990) and Parc des Buttes-Chaumont (1864-1867)*. *Landscape Journal*, 10(1), 16–26. doi:10.3368/lj.10.1.16
- Metin, S., (2006). *Public Space in the Millennium: Case Study of Millennium Park, Chicago, IL*. Master Thesis, Master of Community Planning in the School of Planning of the College of Design, Art, Architecture, and Planning, USA.
- Montgomery, J. (1998). *Making a city: Urbanity, vitality and urban design*. *Journal of urban design*, 3(1), 93-116.
- Muratet, A., Pellegrini, P., Dufour, A.-B., Arrif, T., & Chiron, F. (2015). *Perception and knowledge of plant diversity among urban park users*. *Landscape and Urban Planning*, 137, 95–106.
- *Nurturing Open Space 2018*, Viewed 03 November 2019, <<http://burnhamplan100.lib.uchicago.edu/newberryexhibit/nurturing/parks-preserves.shtml>>.
- Özyavuz, M., Korkut, A. (2016). *Reflections Of Cultural Diversity In Turkey Urban Parks And Green Areas: Istanbul, Tekirdag, Kirklareli Examples*. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (13) , 0-0 .
- Patton, G. E., & Menke, W. F. (1982). *Design with nature and culture: The Long Meadow, Prospect Park, Brooklyn, New York as exemplar of an urban park compatible with its past*. *The Journal of Garden History*, 2(4), 361–376. doi:10.1080/01445170.1982.10412417
- *Prospect Park Alliance*. (2013). *About Prospect Park*. www.prospectpark.org/about
- Saaty, T. L. (1980). *The Analytic Hierarchy Process*. Mc-Graw-Hill New York. *Agricultural Economics Review*, 70

- Strohmayr, U. (2006). *Urban design and civic spaces: nature at the Parc des Buttes-Chaumont in Paris*. *Cultural Geographies*, 13(4), 557–576. doi:10.1191/1474474006cgj375oa
- Sugiyama, T., Gunn, L. D., Christian, H., Francis, J., Foster, S., Hooper, P., ... & Giles-Corti, B. (2015). *Quality of public open spaces and recreational walking*. *American journal of public health*, 105(12), 2490-2495.
- Taylor, B. T., Fernando, P., Bauman, A. E., Williamson, A., Craig, J. C., & Redman, S. (2011). *Measuring the quality of public open space using Google Earth*. *American journal of preventive medicine*, 40(2), 105-112.
- Toth, E. (1995). *The Public Garden: Managing Urban Woodlands*. *The Journal of the American Association of Botanical Gardens and Arboreta* 10:14–17

SÜRDÜRÜLEBİLİR TASARIM YAKLAŞIMI AÇISINDAN BİYOPLASTİKLERİN İNCELENMESİ

Dr. Öğr. Üyesi Esin DÜZAKIN*

Özet: Sürdürülebilir tasarım yaklaşımına göre tasarım alanı her ne olursa olsun, önemli konulardan biri malzeme seçimidir. Yenilenebilir kaynakların korunması, üretimi esnasında fosil kaynaklı yakıtların kullanımı, insan ve doğadaki canlı metabolizmalarına etkileri, geri dönüşüm kapasitesi, atık hale geldiğinde bertarafı esnasında ortaya çıkan materyallerin nitelikleri, kısacası çevreye etkisi, malzeme seçimini önemli kılan kriterlerdir. Plastikler o denli yaygın olarak kullanılmaktadır ki yaşadığımız çağı “plastik çağı” olarak adlandırabiliriz. Buna paralel olarak da, plastikler çevre için büyüyen bir sorun olmaya devam etmektedir. Plastiklerin neden olduğu sorunlara çözüm olacağı öngörülerek, petrol kaynaklı plastiklere alternatif olarak geliştirilen biyoplastiklerin kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır. “Çevre dostu” olarak tanımlanan biyoplastiklerin üretiminde kullanılan biyo-esaslı materyallerden bazıları gıda olarak da ekonomik değeri olan malzemelerdir. Dolayısıyla çevre etki değerlendirmesinde çok yönlü ve kapsamlı bir analiz gerekmektedir. Ekonomik maliyetinin yanısıra, gerek gıda güvenliğini tehdit etmesi, gerekse tarımsal üretimi sırasında kullanılan bir takım kimyasallar dengeleri değiştirebilecek faktörlerdir. Biyoplastiklerin bütünüyle petrol kaynaklı plastiklerin yerine geçip geçemeyeceği tartışılan bir konudur. Bu konuda yapılan araştırmalar petrol kaynaklı plastiklerle biyoplastikleri karşılaştırarak üstünlüklerini ortaya koysa da, gerçek hayatta çevreye etkisinin umulduğu kadar olumlu olmadığını görmektedir. Biyoplastiklerin çevreye olan etkilerinin olumlu yönleri yanısıra olumsuz etkilerinin de tartışıldığı literatür taraması ile biyoplastiklerin sürdürülebilir tasarım yaklaşımı kapsamında daha nesnel bir gözle değerlendirilmesine katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Biyoplastikler, Biyoçözünür Plastikler, Sürdürülebilir Tasarım, Yaşam Döngüsü Değerlendirmesi

Geliş Tarihi: 26.06.2020 Kabul Tarihi: 10.12.2020 Makale Türü: Derleme

*Marmara Üniversitesi G.S.F. Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü/ K.Çamlıca Acıbadem Cad./ Kadıköy /İstanbul
esin.duzakin@marmara.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-0205-4152

ASARIM

DESIGN

INVESTIGATION OF BIOPLASTICS IN TERMS OF SUSTAINABLE DESIGN APPROACH

Assoc. Prof. Esin DÜZAKIN*

Abstract: The choice of material is one of the most important issues in terms of sustainable design approach regardless of the field of design. The protection of renewable resources, fossil-based fuel usage during production, their effects on humans and other organisms in nature, recycling capacity, the chemicals that emerge during waste disposal, in short, the environmental impact is out most importance in selection of materials. Plastics are used so widely that we can call the age we live in as the “plastic age” however plastics continue to be a growing problem for the environment. The use of bioplastics developed as an alternative to their petroleum-based counterparts has become widespread, with the expectation of solving problems caused by conventional plastics. The raw materials used to produce some bioplastics are also sources of food for human consumption. Therefore, a comprehensive study is much needed in terms of life cycle assessment. In addition to economic costs, both threats to food safety and some nature of chemicals used in agricultural production are factors that can change the balance. Whether bioplastics are completely environmentally friendly alternatives to petroleum-based plastics is a debatable issue. Although research reveal certain advantages to using bioplastics, in real life so far the effect on the environment has not proved to be as positive as expected. A literature review analyzing both the possitive and the negative aspects of the bioplastics is conducted so that a more objective perspective can be achieved in accordance with sustainable design principles.

Keywords: Bioplastics, Biodegradable Plastics, Sustainable Design, Life cycle Assessment

Received Date: 26.06.2020 Accepted Date: 10.12.2020 Article Types: Review Article

*Marmara University G.S.F. Department of Industrial Design/ K.Çamlıca Acıbadem Cad./ Kadıköy /İstanbul
esin.duzakin@marmara.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-0205-4152

1. GİRİŞ

Bugün artık sürdürülebilirlik, çevreye, doğadaki canlılara ve insana duyarlı tüm yaklaşımların odağında yer almaktadır. Sadece endüstriyel tasarım alanında değil tüm tasarım alanlarında sürdürülebilir tasarım anlayışı, “beşikten-mezara” yaklaşımı yerine “beşikten-beşiğe” yaklaşımını yani doğal döngü ile uyumlu malzeme kullanımını gerektirmektedir. Üretiminde petrol kaynaklı maddelerin kullanıldığı plastiklerin, üretimi sırasında atmosfere karbon salınımını artırmaları, atık olduklarında doğada uzun süre bozunmadan kalmaları, kanserojen ve toksik etkileri ile besin zincirine dâhil olmaları nedeniyle ekosistem için tehlike oluşturmaktadır. Bununla birlikte kullanımı her geçen yıl katlanarak artmaktadır. Plastik atıkların geri dönüşümü mümkün olmakla birlikte, maalesef 1950’lerden buyana dünyada üretilen toplam plastiğin ancak % 10’u geri dönüştürülebilmıştır (http-2 Ataş, 2019). Plastiğin geri dönüşüm oranları bölgelere göre farklılık göstermekle birlikte gelişmiş ülkeler geri dönüşümü için uğraşmak istemedikleri plastik atıklarını geliştirmekte olan ülkelere ihraç etmektedirler. İhraç edilen atık plastiklerse gereği gibi dönüştürülemediği gibi, büyük bir kısmı doğaya bırakılmaktadır. Plastik atıklar gün geçtikçe büyüyen bir çevre sorunu olarak gezegenimizin geleceğini tehdit eder hale gelmiştir.

Plastiğin modern tıp, ulaşım ve iletişim teknolojileri dahil pek çok hayati alanda özellikle 20.Yüzyılda devrim niteliğinde gelişmeler sağladığı bir gerçek. Malzeme özellikleri nedeniyle de endüstriyel tasarım çözümlerinde de tercih edilen bir malzemedir. Ancak hala üretimi için petrol ve kömür gibi fosil yakıtların kullanılıyor olması, iklim değişikliğine sebep olan karbondioksit (CO2) salınımına neden olmaktadır. Bununla birlikte, petrol kaynaklı plastiklere alternatif olarak pek çok farklı yöntem ve malzeme kullanılarak çevre dostu plastikler

olarak tanımlanan biyoplastikler, geliştirilmeye devam etmektedir. Çevre dostu olarak tanımlanan bu plastiklerin de kullanımı çevreye duyarlılığın yükselmesiyle gün geçtikçe daha da artmaktadır. Ancak bu plastiklerin de mutlak çözüm olduğunu söylemek zor. Çevre sorunları açısından nihai çözüm olmadığını bilmenin yanı sıra, kullanımı ve atık yönetimi sağlıklı yapılmadığı sürece çevre sorunlarına neden olmaya devam edeceği görülmektedir. Petrol kaynaklı olarak tanımlayabileceğimiz konvansiyonel plastikler karşısında biyoplastiklerin mutlak bir alternatif olup olmadığına karar verebilmek için insan sağlığına ve ekosisteme ne gibi etkilerinin olduğu, avantaj ve dezavantajları ilgili çeşitli araştırmalar ve değerlendirmelere bakmak gerekiyor. Sürdürülebilir tasarım yaklaşımında biyoplastiklerle ilgili daha nesnel değerlendirme yapmaya katkı sağlaması açısından, biyoplastiklerin olumlu yanları yanısıra çevre korunmasına ne gibi olumsuz etkilerinin olduğuna dair bir literatür taraması ile konu hakkında derleme çalışması yapılmıştır.

2. PLASTİKLER:

Plastik, endüstriyel nesnelere üretimine uygun, geniş yelpazedeki sentetik ya da yarı sentetik, organik, şekil değiştirebilen katı malzemelere verilen genel isimdir (Purde, 2007, s. 33). Birtakım katkı maddeleriyle performanslarını arttırmak veya maliyetlerini düşürmek de mümkündür. Teknolojinin ve endüstrinin talep ettiği niteliklere göre pek çok farklı nitelikte plastik türü geliştirilmiştir.

Kolay şekillendirilebilmeleri, hafif ve dayanıklı oluşları, elektrik akımını, sıcaklığı ve soğukluğu yalıtabilme özellikleri, birçok kimyasal madde karşısında dayanıklı oluşları ve yeniden kullanılabilme, geri dönüştürülebilme özellikleri nedeniyle günümüzde plastik pek çok ürün için tercih edilmekte, pek çok uygulama alanı bulmaktadır. 2019 yılında yayınlanan verilere

göre Dünya çapında yılda 359 milyon ton plastik tüketildiği belirtilmektedir (http-4 Garside, 2019). Bu miktardaki plastiğin kullanımı sonrası da yaklaşık % 2'sinin, yani yaklaşık 7 milyon ton kadarının her yıl atık olarak denizlere karıştığı tahmin ediliyor. "Son kullanıcı plastik atıklarının % 60'dan fazlasını ise ev tipi; birçoğu da tek kullanımlık plastik ambalaj olan ürünler oluşturmaktadır" (http-7 Yelken, 2020)

Plastik malzemelerin üretimi suni reçineler keşfedilmeden önce lastik ve selüloz temelli tamamen doğal malzemeler ile yapılıyor fakat orta-düşük kalitede ürünler elde edilebiliyordu. İlk yarı sentetik malzeme olan nitroselülozun (guncotton) 1848 yılında İsveç'li kimyacı Christian Friedrich Schoenbein (1799-1868) tarafından keşfinden sonra plastiğin gelişim süreci hızlanmıştır. İlerleyen yıllarda, kimyacılar reçine ve zamkların molekül ağırlıklarının daha fazla olduğunu anladıklarında benzer molekülleri yapay olarak meydana getirmeye çalışmışlardır. Tümüyle yapay olarak üretilmiş ilk plastik 1909'da ABD'li kimyacı Leo Hendrik Baekeland'ın fenol ve formaldehitten hazırladığı "bakalit"tir. Daha sonra molekül fiziği ve makro moleküller konusundaki gelişmeler sonucunda doğal malzemelerden çok daha üstün nitelikli polivinil klorid (PVC), polietilen, poliüretan, teflon, naylon, silikonlar, polipropilen ve polikarbonatlar gibi pek çok başka plastik türü geliştirilmiştir (Purde, 2007, s. 35).

Günlük hayatta plastikleri en fazla ambalajlarda görmekteyiz. Ambalaj sektöründe yaygın şekilde kullanılan petrol-bazlı plastiklerin çoğunu PET-polietilen tereftalat, PE-doğal gazdan üretilen polietilen reçine, PP-ham petrolden üretilen polipropilen gibi plastikler oluşturmaktadır (http-7 Yelken, 2020) .

"Taş devri", "bronz çağı" gibi tarih öncesinde insanların araç gereç ve eşya yapımında kullandıkları malzemeler o döneme isimlerini

vermiştir, benzer biçimde özellikle yapay polimerlerin keşfinden sonraki dönem de "Plastik Çağı" olarak tarihe geçeceği kuşkusuzdur (http-9 Sarıgül, 2018). Plastikler ısı ile etkileşimlerine bağlı olarak iki ana grupta toplanabilirler: Termoset plastikler (ısıl işlemle sertleşenler) ve termoplastikler (ısıl işlemle yumuşayanlar). Isı ile etkileşim özellikleri, geridönüşüm niteliklerini de etkilemektedir. Termoplastiklerin geri dönüşüm potansiyelleri termoset plastiklere göre daha yüksektir.

Termoset plastikler şekil verildikten sonra tekrar ısıya tabi tutulduklarında şekil değiştirmezler, ancak yüksek ısı karşısında yanarak kömür haline gelirler. Termoset plastiklere örnek olarak fenolik reçineler, furan reçineleri, aminoplastlar, alkitler ve doymamış asit polyesterleri, epoksi reçineler, poliüretanlar ve silikonlar verilebilir. Çeşitli borular, depo, tank, mobilya gibi ürünlerden oyuncaklara, çeşitli elektrik aksamına kadar değişik ürünler üretilebilir. Termoplastikler ise ısıya tabi tutulduklarında eriyip ve şekil değiştirebilirler. Selüloz türevleri, polyetilen, polipropilen, vinil akrilikler, flüorokarbon reçineleri ve polistirenler gibi katkı polimerleri ve naylonlar, polyetilen tereftalat, polikarbonatlar ve poliamitler gibi yoğunlaşma polimerleri termoplastik polimerlere örnektir. Termoplastik malzemelerden market poşetleri, piyano tuşları ve araba parçaları gibi birçok farklı kategoride ürün üretilebilir (Purde, 2007, s. 45).

Kullanım alanlarına göre sınıflandırıldıklarında plastikleri gündelik plastikler ve mühendislik plastikleri olmak üzere iki sınıfa ayırabiliriz. Gündelik plastikler paketlenme filmleri, fotoğraf filmleri, manyetik şeritler, içecek şişeleri ve çöp kutuları gibi büyük miktarlarda üretilen ve mekanik özelliklerin çok ön planda olmadığı alanlarda kullanılan malzemelerdir. Daha dayanıksız fakat daha düşük maliyetlidirler. Polietilen (PE), polipropilen (PP), polistiren (PS), polivinil klorid (PVC), polimetil metakrilat

(PMMA) ve polietilen tereftalat (PET) bu sınıfa girerler. Mühendislik plastikleri ise daha üstün mekanik ve termal özellikleri olan ve daha farklı çalışma ortamlarında kullanılacak ürünlerde sıklıkla tercih edilirler. Bu çeşit malzemeler genelde termoplastik sınıfındadırlar. Mühendislik plastiklerine örnek olarak akrilonitril butadien stiren (ABS), polikarbonatlar (PC), poliamitler (PA), polibutilen tereftalat (PBT), polifenilen oksit (PPO), polisülfon (PSU), polieterketon (PEK), polietereterketon (PEEK), poliimit (PI) verilebilir (Purde, 2007, s. 46).

3. PLASTİĞİN ÇEVREYE ETKİSİ

Gerek üretimde gerekse günlük kullanımda getirdiği rahatlık sayesinde günümüzde plastiğin kullanımı oldukça artmıştır. Özellikle tek kullanımlık ürünlerde kullanımı, atıklardaki plastiğin oranını gün geçtikçe artırmaktadır. Plastik atıklar görünür kirliliğin yanı sıra, uzun yıllar bulunduğu toprakta suda çözülmeden kalabilmekte, en iyi ihtimalle parçalara ayrışıp çözülmeye başladığında da partiküller halinde var olmaya devam etmektedir.

Plastiklerin kullanımını ve tercih edilirliliğini artıran kimi özellikleri atık halinde kontrolsüzce çevreye bırakıldığında nasıl tehdit unsuru haline geleceği anlaşılabilir; bu özellikleri ise şunlardır: Hafiftir, suda yüzerler, Lipofiliktir (yağı sever), birçok kimyasala karşı dayanıklıdır, kimi katkı maddeleriyle oldukça dayanıklı hale gelebilirler, toksik kimyasalları üzerinde absorblayarak taşıyabilirler (Yurtsever, 2018, s. 173).

Plastik atıkların bertarafı için kullanılan yöntemlerden biri de yakılmasıdır, fakat bu işlem standart kriterlere göre yapılırsa bile elde edilen enerjiye karşılık CO2 emisyonunu artırmakta ve ortaya çıkan tehlikeli ve toksik içerikli kül ve cüruf depolama sahalarına gitmektedir (Köksal, Aydın Er, Ardalı, & Sağlam, 2019, s. 153). Almanya, Avusturya, İsveç, Hollanda ve Danimarka gibi ülkelerin plastik atıklarını %

85-100 oranında geri kazanmasına karşın Avrupa ortalaması % 28 de kalmaktadır (Köksal, Aydın Er, Ardalı, & Sağlam, 2019, s. 152).

Plastiklerin niteliklerini değiştirip istenilen özellikler kazandırılırken bunların çevre açısından ne gibi dezavantajlar yaratabileceğini çevresel etki değerlendirmesinde hesaba katılması gerekiyor. Örneğin, dayanıklılık ve uzun ömürlülük için özellikle geliştirilen plastik türlerinin UV ışınlarına karşı son derece dirençli hale gelmesi, doğada çözünmesinin yüzyıllarca uzaması anlamına gelmektedir. Bununla birlikte kullan-at kültürü, plastikte neredeyse özdeş hale gelmiştir. Hem kolay üretilir oluşları, hem maliyeti düşürmeleri nedeniyle çok büyük miktarlarda üretilip tüketilen ve kısa sürede atık haline gelen bu kullan-at ürünler plastik atık yığınlarındaki payı gün geçtikçe artmaktadır.

Birden fazla malzemenin birleştirilmesiyle oluşturulan “kompozit” malzemeler arasında en yaygın olanları, çeşitli elyaflarla takviyeli polimerlerdir. Örneğin CTP-cam elyaf takviyeli plastik, yapı sektöründen denizcilik sektörüne ve otomotiv sektörüne kadar yaygın olarak kullanılmaktadır (Hamamcı, Çiftçi, & Aktaş, 2018, s. 14). Yeni geliştirilen kompozit ambalaj malzemelerinin içeriğinde de plastiklerin yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Ancak kompozit malzeme geridönüşüm açısından oldukça sorunludur. Plastiklerin kâğıt, karton gibi malzemelerin yanı sıra; alüminyum, kalay gibi metallerle birlikte kompozit malzeme üretiminde kullanılması, daha dayanıklı malzeme elde edilmesini sağlasa da, atık tesislerinde ayrıştırılmasını, geri dönüşümünü veya çözünmesini zorlaştırabilmektedir (Yurtsever, 2018, s. 175).

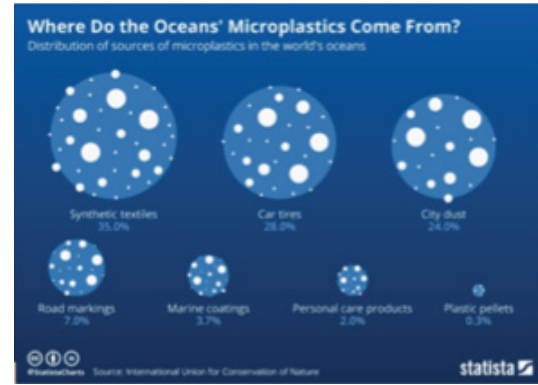
Bunların yanı sıra nanoteknolojiler sayesinde geliştirilen nanokompozit ambalaj malzemeleri bulunmaktadır. Nanoteknoloji; “boyutları 100nm (1nanometre: metrenin milyarda biri) ve daha küçük maddelerden yeni yapılar veya sistemler

oluşturma, bu sistemlerin karakterizasyonu, manipulasyonu ve analiz etme konularını esas alır.” Özellikle gıda ambalajlarında gerek gıda ile teması istenmeyen etkenlerden korumak, gerekse gıdaların takibi ile ilgili özellikleri sağlamak amacıyla nano parçacıklar eklenerek oluşturulan “Nanokompozit ambalaj malzemeleri” gıdanın sağlıklı şekilde tüketiciye ulaşması açısından önemli avantajlar sunar. Fakat tüm bunları sağlarken bu nanopartiküller, toksik kimyasal kirletici moleküllerin bağlanacağı düzeyde alanlar da sağlamış olur. Sağladığı avantajların yanı sıra nanopartikül içeren ambalaj malzemelerinin insan sağlığı ve çevre üzerindeki olumsuz etkilerinin bilimsel olarak araştırılması, bunun için yasal düzenlemelerin yapılması gerekmektedir (http-8 Saklar Ayyıldız, 2007).

Plastiklerin doğada çözünürken küçük parçalara bölünmesi başta insan olmak üzere doğadaki tüm canlılar için büyük bir tehdit oluşturan “mikroplastikler” sorununa da neden olmaktadır. Buzullar içerisinde plastik parçacıklara rastlanması, hatta dünyanın bilinen en derin noktası olan Mariana çukurundaki bile mikroplastiklerin bulunması bu plastik atıkların yıllardır kontrolsüzce çevreyi ve ekosistemi kirlettiğinin ispatıdır (Yurtsever, 2018, s. 171).

Mikroplastikler için şu tanım yaygın olarak kabul görür: 1 mikrometre ile 5 milimetre arasında boyutlara sahip olan plastik parçalarıdır (Denizli & Yavuz, 2017, s. 64). Mikroplastikler birincil ve ikincil mikroplastikler olarak gruplanmaktadır. “5 mm’den küçük, plastik üretim döküntüleri ve kozmetiklerde kullanılan mikro boncuklar birincil mikroplastikler olarak tanımlanırken, giysi ve halı, battaniye gibi tekstil ürünleri kaynaklı sentetik tekstil lifleri ile araç lastiği döküntüleri ve diğer plastik atıklar, plastik döküntüleri ise ikincil mikroplastikler olarak tanımlanır. İkincil mikroplastikler belli bir parçalanma, yıkılma, ufalanma süreci sonucu dolaylı oluşan mikro-nano kirleticilerdir.”

Evsel çamaşır makinelerinin atık su örneklerini inceleyen çalışmalar, tek bir giysinin her bir yıkamada yaklaşık 1900 mikroplastik lif üretebildiğini göstermiştir (Aslan, 2018). Kozmetik sektöründeki üretilen yüz temizleme ve peeling jelleri, duş jelleri, şampuan, sabun, diş macunları, eyeliner, rimel, dudak parlaticısı, deodorant ve güneş kremleri gibi yaygın olarak tüketilen kişisel bakım ürünlerinde kullanılan mikroboncuklar da birincil mikroplastiklerden sayılmaktadır.



Görsel 1. Okyanuslardaki mikroplastik kaynakları (https://bioplasticsnews.com/2019/12/16/microplastics-sources/)

Bu mikrobüyük kirleticilerin kaynağında engellenebilmesi için 2017 yılında Amerika Birleşik Devletleri mikroboncukların üretimini yasaklamış, ardından İngiltere, Kanada, Avustralya gibi ülkeler de harekete geçmiş, 2018 yılından sonra pek çok ülke, kozmetiklerde kullanılan mikroboncukları yasaklamıştır (Yurtsever, 2018, s. 178). Besin zincirinin başında bulunan mikroalglerin, mikroplastiklerle etkileşime girdiklerinde büyümelerinin engellenmesi, klorofil konsantrasyonlarının azalması, fotosentezin yavaşlaması gibi olumsuz etkileri, bilimsel çalışmalarla ortaya konmuştur. Dünyadaki oksijen kaynağının büyük bir kısmının, alglerin fotosentezleri yolu ile üretildiği göz önüne alındığında mikroplastiklerin ekosistemi ne kadar tehdit

ettiği daha kolay anlaşılabilir (Denizli & Yavuz, 2017). Kullandığımız plastik gıda ambalajları, plastik içme suyu şişeleri ya da gıda zincirine giren mikroplastikler nedeniyle insan vücudunda da mikroplastığın varlığı tespit edilmiştir, ancak insan sağlığını hangi düzeyde tehdit ettiği konusu henüz tartışmalı bir konu olup, bilimsel araştırmalar sürmektedir.

4. BİYOPLASTİKLER

Petrol kaynaklı sentetik polimerlerle üretilen plastiklerin, doğayı ve canlı yaşamını tehdit edecek boyutlara ulaşması, biyoplastik ya da biyo-çözünür plastikler olarak bildiğimiz çevre dostu plastiklerin geliştirilmesi ihtiyacını doğurmuştur.

Biyoplastik üretiminde fosil kaynaklar yerine nişasta, selüloz, odun ve şeker gibi biyokütlelerin kullanılması, karbon emisyonlarının azalmasına katkısı nedeniyle, sürdürülebilir ekonomi bağlamında da kabul görmektedir (Gironi & Piemonte, 2011, s. 1949). Biyoplastiklere olan ihtiyaç ve talebin gün geçtikçe artmaya başlamasıyla Amerika ve Avrupa Birliği ülkelerinde ambalaj üretiminde biyobozunur malzeme kullanımı zorunlu tutulmaya başlamıştır (Hazer, 2012 , s. 3).

Biyo-çözünür polimerler grubunda temelde iki tip materyal sayılabilir; yenilenebilir kaynaklardan elde edilen kolay çözünmeyen polimerler ile mikro-organizmalar tarafından, kimyasal sentez sonucu elde edilen kolayca çözünen ve mineralleştirilen polimerler (http-7 Yelken, 2020). Hammadde kaynağına göre ise; bitkisel esaslı biyoplastikler (Polisakkaritlerden selüloz, nişasta, aljinat, agar, karraginan, çeşitli zamklar (guar), pektin vs.), hayvansal esaslı biyoplastikler (polisakkarit orijinli olan kitin, kitosan, hyluronatlar ve protein orijinli olanlardan kollajen, albümin, fibronejen, kasein, resilin, ipek, elastin vs.) ve mikrobik esaslı biyoplastikler (bakteriyel polyesterler

ve polisakkarit orijinli hyluronatlar) olarak da gruplanabilirler. (Hazer, 2012 , s. 5)

ASTM International olarak bilinen, çeşitli malzeme, ürün ve sistemler için teknik standartları geliştiren ve yayınlayan bir standart organizasyonu olan, ‘Uluslararası Amerikan Test ve Materyalleri Topluluğu’ biyobozunur polimerler için geçerli olacak teknik standartlar oluşturmuştur. Buna göre; biyobozunur polimerler, bakteri, mantar, alg, maya gibi doğada bulunan ve diğer mikroorganizmaların etkisi ile ekotoksik etki olmaksızın çözünebilen polimerler olarak tanımlanmıştır (Hazer, 2012 , s. 3). Malzeme tanımından başka “biyobozunurluk” için de ASTM D6400 ve EN 13432 gibi bazı standartlar oluşturulmuştur.

Biyoplastiklerin gün geçtikçe daha fazla kullanılmasına rağmen, 2014 yılı rakamlarına göre 325 milyon ton petrol kaynaklı plastiğe karşın 5 milyon ton biyoplastik üretilmektedir (Köksal, Aydın Er, Ardalı, & Sağlam, 2019, s. 154). Biyoplastiklerin üretim maliyetlerinin yüksek oluşu, yaygınlaşmasının önündeki engellerden biridir (Gironi & Piemonte, 2011, s. 1950). Oransal olarak petrol kaynaklı plastiklere göre düşük miktarlarda gerçekleşen üretim, maliyeti yükselten bir faktör olup, üretim miktarı arttığında maliyetlerin düşebileceği söylenebilir. Son yıllarda yapılan çalışmalar, biyoplastığın mekanik ve fiziksel özelliklerinin geliştirilmesi kadar üretim maliyetinin azaltılmasına da odaklanmıştır. Biyoplastığın doğada tamamen parçalanabilmesi beklenmektedir ve bunu sağlayacak bakteriler ve bakterilerden daha dayanıklı olduğu bilinen fungusların, çözünürlüğü hızlandırması ile ilgili çalışmalar yapılmaktadır (Bezirhan Arıkan & Bilgen, 2019, s. 294).

Biyoplastiklerin yaygınlaşması konusunda diğer bir etken de tüketici algısıdır. Biyoplastikler çevreci özellikleriyle üretilseler de sonuçta yaygınlaşması ve ticari başarısı kullanıcı

Katılımcılarda biyo-esaslı kavramıyla ilgili oluşan sorular	
Bilinmeyen olarak bahsedilen konular	oluşan sorular
Biyo	Biyo denince organik, doğal ve biyolojik de oluyor mu?
Bileşim/içerik	Biyo-esaslı bir ürün (ya da organik, doğal ürün) gerçekte ne ölçüde biyolojik esaslı? Diğer bileşenleri/bileşikleri nelerdir?
Çevre dostu	Biyo-esaslı olan, doğal veya organikten daha mı çevre dostu?
Ürün/üretim yaşam döngüsü	Biyo-esaslılık Ürünle mi ilgili yoksa üretim süreci / üretim tekniği ile mi?
Biyoçözünürlük	Biyo-esaslı aynı zamanda biyoçözünür mü?
Enerji	Biyo-esaslı malzeme ile enerji/yakıt elde edilir mi?
Atık	Biyo-esaslı ürün atık miktarını azaltır mı?

Tablo 1. Biyo-esaslılık kavramıyla ilgili kullanıcı algısı araştırması (Sijtsemaa, Onwezena, Reindersa, & Dagevosa 2016)

tercihlerine bağlıdır. Bir ürünün sadece doğal olması kullanıcı tercihi için yeterli olmayıp kalite algısının da oluşması gerekmektedir (Karana, 2012, s. 316). Son yıllarda yükselen çevre bilincine karşın, sonuçta tüketim tercihlerini belirleyen şey, kullanıcıların biyo-esaslı malzemeler ve ürünlerle ilgili sahip oldukları bilgi düzeyidir. Biyo-esaslılık kavramı ve biyo-esaslı ürünlere ilişkin tüketici algısını araştırmak üzere beş Avrupa ülkesinden onbeş odak grubu ile toplamda 89 katılımcı ile yapılan araştırma, kullanıcıların biyo-esaslılık kavramına çok da aşina olmadıklarını ortaya koymuştur (Sijtsemaa, Onwezena, Reindersa, & Dagevosa, 2016, s. 1). Biyo-esaslılık kavramıyla ilintili sorulan sorularda ne kadar çevre dostu olduğu, tamamen çözünebilir olup olmadıkları, biyo yakıtla ilişkisi gibi konularda bilgi eksikliği olduğu, bu tür bir bilgi eksikliğinin de güvensizlik ya da olumsuz duygular yaratabileceği görülmüştür (Sijtsemaa, Onwezena, Reindersa, & Dagevosa, 2016, s. 66)

Her ne kadar son yıllarda gelişen çevre duyarlılığı tüketim tercihlerini etkilese de, tüketiciler son ürünün hem içeriği hem de ambalaj ve aksesuarları gibi unsurlarıyla birlikte bütüncül olarak çevre dostu olmasını talep ediyorlar. Hatta daha da ileri gidip biyo-esaslı malzeme kullanılmış olsa bile üretim yönteminin çevreci olup olmadığı ve üretimde emek sömürüsünün

olup olmadığı da sorgulanmaktadır. Ayrıca biyo-esaslı malzemenin hangi oranda kullanıldığı yani % 100 mü, yoksa kısmen mi kullanılmış olmasının da tüketici tercihini etkilediği ortaya konmuştur. 2016'da yapılan bu araştırmaya göre, kısmen kullanıldığı durumlar inandırıcı bulunmayıp, tüketicinin çevre duyarlılığının ticari olarak sömürülmesi olarak algılanmaktaymış (Sijtsemaa, Onwezena, Reindersa, & Dagevosa, 2016, s. 67). Her geçen gün yenilerinin eklendiği biyoplastik malzeme piyasasında, biyoplastikler kullanım alanlarını ve tüketim potansiyellerini arttırmak için, kendi öznel niteliklerini doğru tanıtmak zorundadırlar. Bunu sağlamak için ise sadece teknik özelliklerin tanıtılması değil, malzemenin somut olmayan fakat tüketicinin birtakım duyuşal ihtiyaçlarına da karşılık bulmasıyla sağlanabileceği gerçeğini unutmamak gerekiyor. Bu ise biyoplastiklerden mamül ürünlerin tasarım özelliklerinin malzemenin doğası ile ilişkisini yansıtmaları ile ortaya konabilecek bir konu olup üzerinde ileri çalışmaların yapılması gerekmektedir (Rognoli, 2011, s. 6).

4.1. Kullanılan Biyoplastiklerden başlıcaları

Poliaktik Asit(PLA): Doğada çözünebilir, mısır nişastası ya da şeker kamışı gibi yenilenebilir alifatik polyesterlerden üretilen bir termoplastiktir. Neredeyse bir asırdır bilinmesine

karşın, doğada çözünür olması sayesinde son yıllarda ilgi görmeye başlamıştır. Biyoçözünür olduğu için kadın hijyen ürünleri, ıslak mendiller ve çocuk bezleri gibi çok miktarlarda kullanılan kullan-at ürünlerde kullanılma potansiyeli mevcuttur (Purde, 2007, s. 94).

Plastarch malzemesi(PSM): Doğada çözünebilir bir termoplastik reçinesidir. Hammaddesinde kullanılan nişasta ısıl dayanımı arttırmak üzere modifiye edilmektedir, bu sayede çok az biyoplastikte rastlanan oldukça yüksek sıcaklıklarda kullanılabilme özelliğine sahiptir. Kullanıldığı alanlar ise; gıda paketleme malzemeleri, kişisel bakım ürünleri, plastik poşetler, geçici inşaat tesisatı boruları, endüstriyel köpük paket malzemeleri, endüstriyel ve tarımsal filmler, pencere yalıtım malzemeleri ve yapısal kazıklardan tek kullanımlık diş fırçaları, dikiş setleri, taraklar ve tıraş bıçaklarına kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır (Purde, 2007, s. 96).

Polikaprolakton(PCL)/Polimorf Plastikler: Ham petrolden kimyasal sentezleme yöntemiyle çıkarılan PCL; su, yağ, solventler ve kloroform karşı iyi direnç gösterir. Bu polimer, reçinelerin özelliklerini (örneğin darbe dayanımı) geliştirmek amacıyla reçinelerde katkı maddesi olarak kullanılır. Başka malzeme türleriyle uyumlu olan PCL, maliyetini düşürmek ve doğada çözünürlüğünü arttırmak için nişastayla karıştırılabilir. Ortodontoloji’de, kök kanal dolgusunda kullanılır.” (Purde, 2007, s. 99)

Mater-Bi: Çevre dostu malzeme ihtiyacına cevap vermek üzere, İtalyan Novamont firması tarafından geliştirilmiş mısır nişastası esaslı özel bir malzemedir. Bu malzemenin en önemli özellikleri, hızla yenilenebilir bir malzemedir üretilmesi, doğada kendi halinde biyo-çözünmeye bırakılabilmesi, istenirse de işlenerek kompostlaştırılabilmesidir. Ayrıca konvansiyonel plastikler gibi yine doğal materyallerle renklendirilebilir, gerektiğinde ısıyla lamine edilirse kâğıt, karton, yün ve benzeri

diğer doğal liflerle güçlendirilerek biyo-kompozit malzeme de oluşturulabilir. Gıda sektöründe kullanılabilirliği gibi, yumuşak ve doğal olması sebebiyle evcil köpekler için çiğneme çubuğu olarak kullanılabilir (Purde, 2007, s. 103).

Suda Çözünebilir Plastik-Alkol Polivinil:

Bir süredir bilinmesine karşın biyo-çözünür plastiklere olan taleple kullanımı artmıştır. En çok karşılaştığımız uygulama alanı, yeni nesil bulaşık makinesi tabletleridir. İçinde bulaşık tozu ve sıvısı barındıran bu tabletler su ile temas edince kısa sürede çözünmekte ve geriye içinde su ve karbondioksitten başka bir şey barındırmayan bir jele dönüşmektedir. Buna karşın, gerilmeye karşı mukavim olup, ekstrüzyonla ya da enjeksiyonla ürün imalatına da uygundur. (Purde, 2007, s. 105).

Plantics: “Plastics made from plants” yani bitkilerden yapılmış plastik anlamına gelen Plantics’in, % 100 biyoçözünür olduğu, yakıldığında veya “yutulduğunda” bile toksik etkisi olmadığı, yüksek kimyasal direnci olduğu, alev geciktirici özelliğe sahip olduğu, üretiminin gıda sektörüyle rekabet etmediği için de düşük maliyeti garanti ettiği söylenmektedir. Plantics ayrıca Avrupa (EN 13432) ve Amerika (ASTM 6400) biyo-çözünürlük sertifikasyonlarına sahip biyoplastik olarak tanımlanmaktadır (<http-5 Plantics.nl>, 2020) (Purde, 2007, s. 106). Suda kolayca çözünme özelliği ile çeşitli gıda ambalajlarında ve kozmetik ambalajlarında kullanılmaktadır. Diğer biyoplastiklerden farkının, organize edilmiş kompostlama/ gübreleme tesisinde işleme tabi tutulmadan da doğada tam anlamıyla çözünebilmesi olarak ortaya konmaktadır (<http-5 Plantics.nl>, 2020). Plantics’in üretiminde kullanılan mısır unu, çözünme için ideal bir bitkisel malzemedir ve su ile temas etmese de altı ay sonunda çözünmeye başlar (<http-7 Yelken>, 2020).

Ayrıca selüloz bazlı biyoplastiklere örnek olarak; Termoplastik selüloz asetat Bioceta:



Görsel 2. Biyoplastiklerin kullanıldığı ambalaj ve kullan-at ürünler.

(<http://www.whatech.com/markets-research/industrial/615258-bioplastic-packaging-material-market-scrutinized-in-new-research>)

Şeffaf granül şeklinde olan ve 170°C'de işlenerek asetilselülozün tümüyle biyo-çözünürlüğünü sağlamak üzere yüksek miktarda bitkisel plastiklerle birleştirilebilir. Bioceta yavaş olmasına rağmen biyolojik olarak tamamen çözünür. Üretim yöntemi olarak enjeksiyon, presleme, kalenderleme veya "film üfleme" yöntemine de uygundur (http-7 Yelken, 2020).

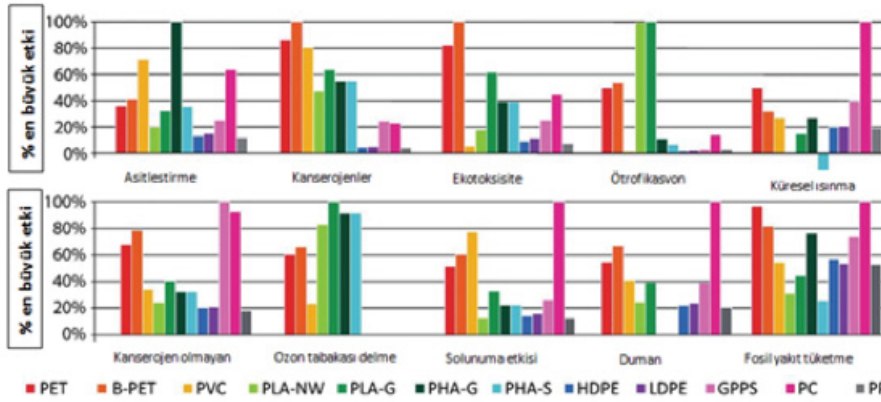
Biyolojik temelli plastiklerin yanı sıra, petrol kaynaklı plastiklere de birtakım katkı maddeleri eklenerek karbondioksit ve suya dönüşmesine imkân tanındığında bunlar da biyoçözünür plastikler olarak adlandırılmaktadır. Örneğin Genpak ABD'den Harvest Collection™, nişasta içeriği güçlü pirinç, buğday, mısır, gibi bitkisel hammadde kullanarak çözünebilir tabak, gıda kabı ve bardak gibi ürünler üretmektedir. Ancak ürettiği ürünlerde petrol kaynaklı plastik olan Polietilen kullanmış olsa da, birlikte kullandığı nişasta dolayısıyla biyobazlı malzeme olarak tanımlanmaktadır. 180 günden az sürede % 60 oranda çözünebilme özelliği ile Amerikan Malzeme Test Standartları Avrupa bozunabilirlik normlarını da karşılamaktadır (http-7 Yelken, 2020). Plastiklerin çoğu karbon temelli monomerlerden oluştuğu için kuramsal olarak mikroorganizmalar için besin kaynağı olabileceği düşünülebilir. Ancak birçoğu için bu mümkün olamamaktadır. Fakat araştırmacılar "Ideonella

Sakaiensis" adlı bakterinin PET gibi biyolojik parçalanmaya dirençli polimeri bile iki farklı enzim kullanarak parçaladığını ortaya koymuştur. MHETaz olarak adlandırdıkları bir diğer enzimse MHET'i parçalayıp PET'in monomerleri olan tereftalik asite ve etilen glikole dönüştürüyor." (http-10 Yoshida, 2016)

Plastik kullanımının en fazla olduğu sektör Ambalaj sektörüdür ve "son kullanıcı plastik atıkların" yaklaşık % 60'ını tek kullanımlık plastik ambalajlar oluşturmaktadır. Bu nedenle ambalaj sektörü biyoçözünür plastiklere daha fazla ilgi göstermektedir. Çevre bilinci sayesinde giderek yükselen tüketici talebi, atık yönetimiyle ilgili yasal düzenlemeleri getirmiş bu da sektörün biyoplastiklere yönelmesine yolaçmıştır (http-7 Yelken, 2020). Bu nedenle ambalaj sektöründe pek çok şirket ticari isim haklarını alarak çeşitli niteliklerde kendi biyoçözünür plastiklerini geliştirmişlerdir. Örneğin Biophan, Ecoflex, Starpol 2000, Ecovio, Cereplast Compostables bunlardan bazılarıdır.

5. BİYOPLASTİKLERİN ÇEVREYE ETKİSİ

Biyoplastiklerin çevre üzerindeki etkisini petrol kaynaklı plastiklerle karşılaştırabilmek ve değerlendirmek için en etkili araç (LCA) (Life Cycle Assesment) Yaşam Döngüsü Değerlendirmesidir. Biyoçözünme işlemi için



Tablo 2. PLA-NW, PLA-G, PHA-G ve PHA-S olarak listelenen biyopolimerlerle, Hibrit B-PET'in yaşam döngüsü değerlendirmesinin sonuçları (Environmental Science & Technology - Tabone ve diğer1.) (http-12:Pittsburgh, 2010)

LCA değerlendirmelerinde kullanılan başlıca faktörler şunlardır:

Abiyotik tükenmesi: Ekstre edilen mineral ve fosil yakıtların abiyotik tükenme potansiyeli.

Küresel ısınma: Havaya yayılan her bir sera gazı emisyonunun küresel ısınma potansiyeli.

İnsan toksisitesi: Havaya, suya ve/veya toprağa yayılan toksik maddelerin insan sağlığı üzerindeki toksik etki potansiyeli.

Tatlı su sucul ekotoksisitesi: Havaya, suya ve/veya toprağa yayılan her maddenin tatlı su sucul toksisitesinin potansiyeli.

Deniz sucul ekotoksikolojisi: Havaya, suya ve/veya toprağa yayılan her bir maddenin deniz sucul toksisitesinin potansiyeli.

Karasal ekotoksisite: Havaya, suya ve/veya toprağa yayılan her maddenin karasal toksisite potansiyeli.

Fotokimyasal oksidasyon: Havaya yayılan her maddenin fotokimyasal ozon oluşumu potansiyeli.

Asidifikasyon: Havaya salınan emisyonun asitleştirme potansiyeli.

Ötrofikasyon: Havaya, suya ve toprağa salınan

maddelerin ötrofikasyon potansiyeli (Gironi & Piemonte, 2011, s. 1952). (ötrofikasyon: herhangi bir su ekosisteminde çeşitli nedenlerle besin maddelerinin büyük oranda artmasıyla plankton ve alg varlığının aşırı derecede artması)

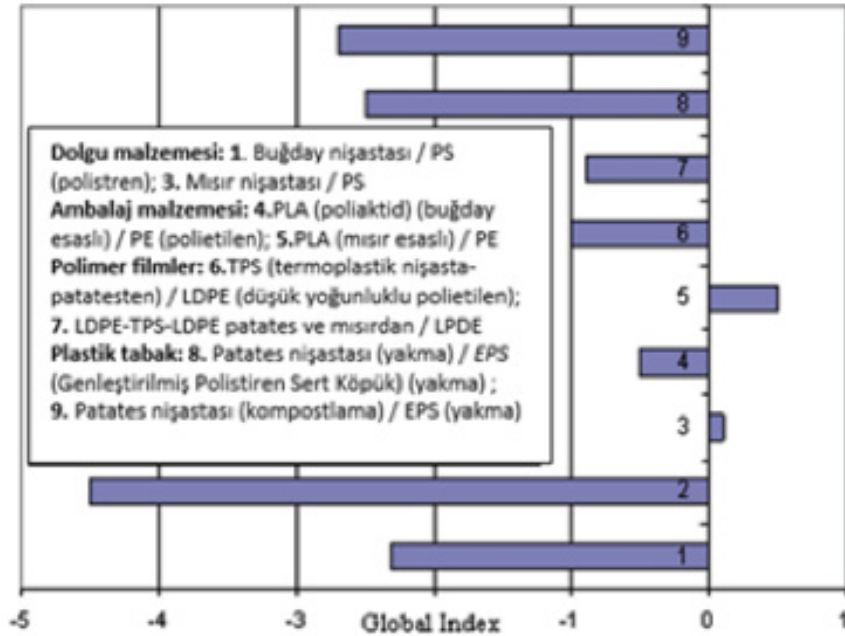
Pittsburgh Üniversitesinden bir grup araştırmacı, yedisi petrol bazlı polimer, dördü biyopolimer ve biri hibrit olmak üzere 12 çeşit plastiği incelemişler. İlk olarak, "bir onsluk plastik granülü" oluşturmak için kullanılan enerji, hammadde ve kimyasalların çevre ve sağlık üzerindeki etkisini ölçmek üzere her bir polimerin üretim öncesi aşamasını kapsayan "Yaşam Döngüsü Değerlendirmesi"ni (LCA) yapmışlar. Daha sonra bitmiş haliyle her bir plastiği biyolojik olarak parçalanabilirlik, enerji verimliliği, israf ve toksisite olmak üzere çevreci tasarım ilkelerine göre derecelendirmişler. Çevreci tasarım ilkelerine göre yapılan derecelendirmenin LCA kriterlerine göre kontrol edildiğinde sıralamanın biyopolimerler açısından değiştiğini görmüşlerdir. (http- 10:Pittsburgh, 2010)

Polimer	Malzemesi	Çevreci Tasarım Açısından Derecelendirilmesi	LCA Derecelendirilmesi
Polylactic acid-NatureWorks (PLA-NW)	Şeker,mısır nişastası	1	6
Polyhydroxyalkanoate-Stover (PHA-S)	Mısır Sapı	2	4
Polyhydroxyalkanoate-General (PHA-G)	Mısır Tanesi	3	8
Polylactic acid-General (PLA-G)	Şeker,mısır nişastası	4	9
High-density polyethylene (HDPE)	Petrol	5	2
Polyethylene Terephthalate (PET)	Petrol	6	10
Low-density polyethylene (LDPE)	Petrol	7	3
Biopolyethylene terephthalate (B-PET)	Petrol, bitkisel	8	12
Polypropylene (PP)	Fosil yakıt	9	1
General purpose polystyrene (GPPS)	Petrol	10	5
Polyvinyl chloride (PVC)	Klor, Petrol	11	7
Polycarbonate (PC)	Petrol	12	11

Tablo 3. 12 farklı biyopolimer ve petrol bazlı polimerin çevreci tasarım ve LCA kriterlerine göre değerlendirilmesi (Pittsburgh, 2010)

LCA veri analizleri, bazı durumlarda biyoplastikler, bazı durumlarda ise petrol kaynaklı plastikler lehine çıkabiliyor.

Değerlendirmede hangi çevresel etkiyi araştırdığınıza bağlı olarak sonuç değişmektedir. Üstünlükler şartlara ve taleplere göre değişiklik göstermektedir. Bu durumda “hedefe-uzaklık” yöntemi kullanılmaktadır, yani belirlenen hedef



Tablo 4. “Hedef olan uzaklık metodolojisi” ne göre birkaç biyoplastik-plastik çifti için genel çevresel etki değerlendirilmesi (Gironi & Piemonte, 2011)

üzerinden iki farklı malzemeyi değerlendirmek (Gironi & Piemonte, 2011, s. 1953)

Biyoplastiklerin tercih nedeni olmasında ilk sırada, petrol kaynaklı plastiklerin çevreye olan birincil etkisi olan karbondioksit salınımını azaltmak için tarımdan elde edilen ürünlerin hammadde olarak kullanılmasıdır. Bu sayede, konvansiyonel plastiklerin üretimi, kullanımı ve imhası esnasında salınan CO₂, bitkilerin büyüme döngüsü sırasında tüketilen CO₂ ile dengelenmiş olur. Ayrıca fosil yakıtlar gibi yenilenemez kaynakların tüketilmesinin de önüne geçilmiş olur (Gironi & Piemonte, 2011, s. 1950). Ancak bu ilk bakışta olumlu görünmekle birlikte bazı olumsuzlukları da barındırmaktadır. Biyopolimerlerin bir kısmı soya, patates, şeker, pirinç, buğday, mısır gibi gıda açısından değerli hammaddelerin fermentasyonu süreçlerinden elde edilir. Küresel ısınmayla birlikte gelişen gıda krizi nedeniyle biyoplastikler için yapılan tarımsal üretimin gıda üretimi ile rekabet halinde olması durumunu doğurmaktadır. Bu durumun önüne geçilebilmesi için, gıda değeri düşük tarımsal ürünleri kullanmak veya gıda endüstrisinin atıklarından faydalanmak ya da tarımsal üretim için kullanılamayacak bölgelerde

üretim yapmak çözüm olabilir. Biyoplastiklerin üretiminde bahsi geçen tarımsal ürünlerin kullanılmasının gıda güvenliğini tehdit etmesi de göz önüne alındığında, çevre dostu olmasına karşın, konvansiyonel plastiğe kıyasla daha pahalıya malolmaktadır.

Biyoçözünür olarak tanıtılan biyoplastiklerin, gerçekte hangi koşullarda tam anlamıyla biyolojik olarak çözülebildiklerinin de sorgulanması gerekmektedir. Biyoplastiklerin “biyobozunur”, “kompostlanabilir” (gübreleştirilebilir) olması mümkün ise de, atık yönetiminin uygun koşullarda yapılamaması nedeniyle, pratikte tüm biyoplastiklerin çözülebildiklerini söylemekten çok uzagız. Biyoplastikler de petrol kaynaklı plastikler gibi, atık olarak okyanuslara ulaştığında deniz yaşamı için tehdit oluşturmaktadır. Kompost için sertifikalı biyoplastiklerin suda çözümleri mümkün olamamaktadır. Georgia Üniversitesi’nden çevre mühendisi Prof. Dr. Jenna Jambeck’e göre biyoplastiklerin suda çözünemiyor oluşları, okyanuslardaki doğal yaşam için büyük bir tehlikedir. Profesör Jambeck, Ulusal Coğrafi Biyoplastik çalışmasında PLA’nın; atık işleyen bir tesiste kompost haline getirilebileceğini, ancak böyle bir tesisin bulunmadığı bölgelerde,

CUPS, STRAWS & UTENSILS		
PRODUCT	STANDARDS & CLAIMS	ENVIRONMENTAL PERFORMANCE
	Compostable PLA Food Rec. 100% Bio-based	
	Compostable PLA Food Rec. 100% Bio-based PLA	
	Recyclable "Soft Plastic"	
	80% Compostable 20% Bio-based PLA 100% Bio-based PLA	
	Compostable, natural materials	
	Not from 100% bio-based materials, 80% compostable	

Görsel 3 . “Üzerinde çevre dostu/biyoesaslı/çözünebilir malzemelerden üretildiği yazılan, bardak, kaşık, bıçak ve pipetin ilk halinden başlayarak 6,12,24 ay süresince toprakta ve 24 ay süresince de denizdeki çözünümlerini gösteren çalışma. (http-1: 5Gyres, 2017, s.21)

geleneksel petrol bazlı plastikten farklı olmadığını ifade ediyor ([http-3 BBC News](http://3 BBC News), 2019).

Öte yandan tüm plastik atıkların planlanan şekilde tasnif edilerek dönüşüm tesislerinde toplanabilmesi geri dönüşümün sağlıklı yapılabilmesi için ilk şarttır. Eco-labeling (ekolojik etiketleme sistemi) geridönüşümü kolaylaştırmak üzere geliştirilmiştir.

Kar amacı gütmeyen çevre koruma ve okyanuslardaki plastik kirliliğini araştıran “5Gyres” adlı kuruluşun yaptığı çalışmada incelenen, biyoplastikten mamul ürünlerin etiketlendirilmesinde geri dönüşümü ile ilgili net bir bilgi olmaması nedeniyle tüketiciler tarafından nereye atacaklarını bilemedikleri dolayısıyla geri dönüşümünün sağlıklı olmadığını ortaya konmuştur ([http-1:5Gyres](http://1:5Gyres), 2017).

Kompostlanabilen biyoplastik malzemeler için üç tür ASTM Standart şartnamesi oluşturulmuştur:

- ASTM D6400-04 Standart Şartnamesi (Kompostlanabilir plastikler için)
- ASTM D6868-03 Standart Şartnamesi (Kağıt ve diğer kompostlanabilir substratlar üzerine kaplama olarak kullanılan biyobozunur plastikler için)
- ASTM D7081-05 Standart Şartnamesi (Deniz Ortamında yüzmeyen biyobozunur plastikler için) (Köksal, Aydın Er, Ardalı, & Sağlam, 2019, s. 161)

Biyoplastikler için oluşturulmuş standartlardan biri olan ASTM D-5488-94d’ye göre ise biyobozunurluk; mikroorganizmaların enzimatik mekanizmayla polimerleri CO₂, metan, su ve inorganik bileşenlere ayrıştırması şeklinde tanımlanmıştır (Köksal, Aydın Er, Ardalı, & Sağlam, 2019, s. 161). Biyobozunma aerobik (oksijenli ortamda) olduğunda orijinal polimer tamamen gaz ve minerale dönüşür yani geride CO₂, yeni biyokütle ve su kalır. Biyobozunma anaerobik (oksijensiz ortamda) olduğunda ise,

metan açığa çıkmaktadır. (Gironi & Piemonte, 2011, s. 1951) (Köksal, Aydın Er, Ardalı, & Sağlam, 2019, s. 160). Biyobozunmanın gerçekleşmesi için üç ana unsurun bulunması gerekmektedir; organizma, substrat (enzimlerin tepkimelerinde işlenen maddeler) ve çevre etkisidir. Bunlardan herhangi biri eksik olduğunda biyobozunma gerçekleşmez (Kaplan, Mayer, Ball, McCassie, & Allen, 1993). Bir PLA şişenin doğada kendi halinde bozulmasının, sıcaklık, nem, oksijen gibi koşulların denetlendiği tesislerdeki bozunmanın ancak % 10-20’si kadar etkin olduğu görülmüştür (Gironi & Piemonte, 2011, s. 1951). Oysa endüstriyel bir kompostlama sürecinde altı ay içinde % 90 oranında parçalanabilmektedir (Rognoli, 2011, s. 2). Dolayısıyla uygun koşullarda kompostlanmadığı sürece biyoplastik atıkların tümüyle çevreye zararsız hale geldiklerini söylemek mümkün değildir. Kompostlanabilme, maddenin kompost kullanılarak biyolojik olarak yıkılabilmesidir. Bu işlemin sağlıklı ve geride herhangi bir toksik madde bırakmaksızın olabilmesi için uygun ısı ve nem değerleri olması beklenir. İşlem sonucunda geride toprak yapısındaki humus benzeri madde ve CO₂ kalması beklenir (Köksal, Aydın Er, Ardalı, & Sağlam, 2019, s. 162).

Ayrıca biyoplastiklere, mekanik özelliklerini artırmak için eklenen katkı maddeleri maalesef biyoçözünürlüklerini engelleyip, ekotoksik etkilerini artırmakla kalmaz, kompost edilebilirliğini de etkileyip avantajlarını boşa çıkarabilir (Gironi & Piemonte, 2011, s. 1951). Bazı lamine ambalajlarda biyoçözünür polimerlerin, sentetik polimerlerden elde edilmiş film ya da lamine filmlerle birlikte kullanılması biyoçözünme sürecini etkileyecek bir diğer faktördür.

En çok kullanılan biyoplastiklerden PLA, kompostlanabilmekle birlikte geridönüşümü de mümkün olan bir plastiktir. Polietilen, polipropilen, polivinil klorür gibi petrol kaynaklı

konvansiyonel plastiklerin geridönüşümü sırasında polimer zincirlerinin kırıldığı ve mekanik dayanımlarının düştüğü, bu nedenle de geridönüşümden sonra üretilen ürünlerin kalitesinin düştüğü bilinmektedir. Oysa PLA'nın geri dönüşümünden sonra kolay bir hidroliz prosesi ile laktik asit monomerine dönüştürülüp yeniden orijinal PLA üretimi gerçekleştirilebildiğinden geri dönüşümünün kalitesi bakımından da üstündür (Hazer, 2012, s. 5).

İdeal bir atık yönetiminde, plastiklerin geri dönüşüm tesislerinde efektif bir biçimde ayrıştırılmaları beklenir. Plastik türlerine göre, farklı işlem ve sıcaklığa tabi tutulmaları gerekmektedir. Plastiklerin doğru ayrıştırılmalarını sağlamak için, mamüllerin üzerine işlenecek ayırt edici plastik kodlar, 1988 yılında Plastik Endüstrisi Birliği tarafından belirlenmiştir. Ancak gün geçtikçe kullanımı artan biyoplastik ürünlerin, atık tesislerinde diğer plastiklerle karışık halde bulunması özellikle kızılötesi ışın ile çalışan çöp ayrıştırma sistemleri için mümkün olamamaktadır. Normal plastiklerle aynı sürece giren biyoplastikler, yapısal ve erime sıcaklıklarındaki farklılıklar nedeniyle sonuçta elde edilen malzemenin yapısını bozarak ileride geri dönüşmesini engellemekle kalmayıp, biyoplastiklerin kompostlanabilirliğini de engellemektedir (Purde, 2007, s. 110). Petrol kaynaklı plastiklerle biyoplastikler ne yazık ki kaçınılmaz olarak birbirine karışmış olarak toplanmaktadır. Bununla birlikte birbirine karışmış olan bu petrol ve biyolojik esaslı plastikleri aynı ortamda kompostlayabilecek mikroorganizma toplulukları için de çalışmalar sürmektedir (Köksal, Aydın Er, Ardalı, & Sağlam, 2019, s. 163).

SONUÇ

Küresel iklim krizinin sonuçlarını yaşamaya başladığımız son yıllarda özellikle plastik atıkların insan sağlığı ve ekosistem üzerindeki

tehlikeli varlığı en çok üzerinde durulan konu olmuştur. Giderek artan çevreci duyarlılığı, hem yasal düzenlemelerin oluşturulması hem de ticari faaliyetlerin çevreci dönüşümü konusunda kamuoyu baskısı oluşturmuştur. Sürdürülebilir tasarım yaklaşımı açısından da plastik en çok tartışılan malzemelerden biridir. Avrupa Komisyonu da 2018 Ocak ayında, yeni "Plastik Atıkla Mücadele Stratejisini" açıklamış, buna göre 2030'a kadar Avrupa Birliği ülkelerinde piyasadaki bütün plastik ambalajların geri dönüştürülebilir olması hedeflenmektedir. Tek kullanımlık plastik malzeme tüketimini azaltmak ve üretimde birincil mikroplastik kullanımını sınırlamak öncelikli önlemler arasındadır (http-6 Sade, 2019). Şirketler de "geridönüştürülebilir" "biyoçözünür plastik" olarak nitelenen malzeme ve ürünleri kullandıklarını ilan ederek ne kadar çevreci olduklarını ifade etmeye çalışmaktadırlar. Ancak biyoplastiklerin kullanımının artmasına karşın, gerçekte plastiğin neden olduğu çevre sorunlarına kesin bir çözüm olup olmadığı da tartışılmaktadır.

Bu konuyla ilgili tartışmaları üç ana konu çerçevesinde özetleyebiliriz; 1) Üretimi ile ilgili, 2) Atık yönetimiyle ilgili, 3) Kullanımı ve tüketici yaklaşımlarıyla ilgili konular.

Üretimi: Biyoplastiklerin üretiminde hammadde olarak biyoesaslı materyaller kullanılsa da üretimi sırasında fosil yakıtların kullanılmaya devam etmesi, çevreci özelliğini zedelemektedir. Biyoplastiklerin üretim maliyetleri petrol kaynaklı plastiklere göre daha yüksektir, bunun nedenlerinden biri daha az miktarda üretilmesidir. Her ne kadar tüketiminin yaygınlaşması ve üretimin artmasıyla maliyetlerin düşebileceği mümkün olsa da, bitkisel hammadde olarak kullanılan soya, mısır, patates nişastası gibi tarımsal ürünlerin aynı zamanda dünya nüfusunu besleyen gıda türleri olması, gıda güvenliği düşünüldüğünde uzun vadede maliyeti yükselten bir faktördür. Öte yandan biyoplastik için tarımı yapılan bitkilerin GDO'lu tohumlardan olması, pestisit ve sentetik gübre gibi kimyasalların

tarımsal alanların kirlenmesine yol açacak olması diğer tarım arazilerini de tehdit etmektedir. Ayrıca, küresel iklim değişikliğinin yol açtığı gıda krizi yaşanırken, tarımsal alanların gıda üretimi yerine biyoplastik üretimine ayrılması da ayrı bir tartışma konusudur. Biyoplastiklerin yenilenebilir kaynak kullanması üstünlük gibi görünmekle birlikte bunun bedeli ekosistemin kalitesinin bozulması ve gıda üretiminden giden pay ile ödenecektir. Elbette bu sorunlara tarımsal ürün atıklarının kullanmak ya da gıda üretimi yapılamayacak alanların kullanılması gibi alternatifler geliştirilebilir.

Atık Yönetimi: Biyoplastiklerle ilgili en çok tartışma konusu atıkların bertarafıdır. Biyoplastikler için oluşturulmuş standartta, biyobozunurluk; “mikroorganizmaların enzimatik mekanizmayla polimerleri CO₂, metan, su ve inorganik bileşenlere ayrıştırması” şeklinde tanımlanmıştır (ASTM D-5488-94d). Bu mekanizma ise ancak bu amaçla tesis edilmiş geridönüşüm tesislerinde tam anlamıyla gerçekleşmektedir. Özellikle PHA ve PLA gibi biyoplastik ürünlerin etiketlerinde görülen % 100 biyoçözünürlük ibaresi yanıltıcı olmakta, toprağa karışması tek başına yeterli olmayacaktır. Diğer bir sorun ise içeriğinde belli bir oranda biyoplastik bulunan ürünlerin tam anlamıyla biyoçözünür olamayacağıdır. Aynı şekilde ticari amaçla daha dayanıklı hale getirmek üzere kimyasal olarak modifiye edildiklerinde bu biyoplastikler biyoçözünmeye karşı da daha dirençli olmaktadır (http-1:5Gyres, 2017, s. 11).

Biyoplastiklerin diğer plastiklerle karışmadan geridönüşüm tesislerine gitmesi gerekiyor. Karışık halde toplanan bu farklı türde plastikler atık ayrıştırılmasını zorlaştırdığı gibi, petrol bazlı plastiklerin de geridönüşüm kalitesini bozmaktadır. Atıkların belirli bir sistem dahilinde toplanması, bunun içinse doğru etiketleme (ecolabeling) önemli bir rol oynuyor. Etiketlerinde “kompostlanabilir” ya da “% 100 biyoçözünür” gibi terimler atıkların kaynağında

ayrıştırılmasını olumsuz etkilemektedir. Oysa bu etiketlemenin yine AST-ISO-EN standartlarına uygun yapılması gerekmektedir. Biyobozunma için gerekli uygun nem ve ısı gibi koşulların denetlendiği tesislerde ayrıştırılmayan biyoplastikler, doğaya bırakıldıklarında düşük düzeylerde çözünebilmekte, hatta suya ulaştıklarındaysa diğer plastik kirleticilerden farkı kalmamaktadır.

Kullanımı ve tüketici yaklaşımları:

Biyoplastikler her ne kadar çevreci özellikleriyle tanıtılsa ve üretilse de sonuçta kullanımının yaygınlaşması, malzemenin doğasına uygun tasarlanması ve tüketicilerin bilinçli şekilde tercih etmelerine bağlıdır. Biyobazlı ürünlerin gerçekten çevre dostu olduğunu kabulden hareketle, yaygınlaşabilmesi için sadece teknolojik fizibilite ve ekonomik uygulanabilirlik yeterli olmamaktadır. Bu tür bir ürünün tüketici tarafından kabul görmesi sadece çevre dostu olmasına bağlı değildir. Araştırmalar çevre bilinci yükselse bile tüketicilerin ürün tercihi yaparken kendi gereksinimlerine göre davrandıklarını ortaya koymuştur. Tüketici tarafından biyolojik temelli olması ek bir değer olarak görülürken ürünün tercih edilmesinde kullanışlılık, fiyat, estetik gibi özelliklerinin de rekabet edebilir nitelikte olmasının önemli olduğu sonucuna varılmış. Tüketicinin algısı esas olarak biyobazlı üretim yöntemlerinin faydasından çok son üründe kendisi için nasıl bir fayda sağlayacağına odaklanmaktadır. Bununla birlikte, biyo-esaslı ürünlerin tüketilmesi, çevre dostu ve sağlıklı olanı tüketerek, kendini iyi hissetmek gibi kişisel faydalarla veya sürdürülebilir ve sağlıklı bir yaşam tarzına sahip olmak gibi kişisel güdülerle ilgili olduğu görülmektedir (Sijtsemaa, Onwezema, Reindersa, & Dagevosa, 2016, s. 67).

Biyobazlı ürünlerle ilgili tüketici algısı üzerine 2016 da yapılan bir araştırma genel olarak tüketicilerin bu ürünlere çok da aşına olmadıklarını göstermiştir (Sijtsemaa, Onwezema, Reindersa, & Dagevosa, 2016). Görünüm

itibarıyla çoğunlukla petrol kaynaklı plastiklerle benzer olmaları günlük hayatta ayırtedilmelerini de zorlaştırmaktadır. Tüketiciler biyoplastikle ilgili birden çok terimle karşılaşabiliyorlar; “biyobozunur”, “kompostlanabilir”, “biyoplastik”, “biyopolimer”, “çevredostu” vs. Bu farklı terimler tüketicilerde kafa karışıklığına yol açıp, ürüne dair güvensizlik ya da olumsuz bir takım tavıra neden olabiliyor. Bu terimler ürünlerin renkleri, ambalaj grafikleri hatta tasarımları ile biçimsel olarak desteklenebiliyor. Çevre bilinci yüksek tüketicilerin ilgisini çekmek isteyen firmalar, üretimlerinde fosil yakıt kullanılıyor olsa da bu çevreci imajı kullanmayı sürdürmektedir. Bu durum yine bilinçli kullanıcıların güvenlerini sarsmaktadır (http-1:5Gyres, 2017, s. 11). Hatta gerçekte tümüyle çevreci olmaktan uzak ürünlerin, çevre duyarlılığını ticari amaçla kullanılmak isteyen firmalarca, greenwashing (yeşile boyama) yöntemi ile “çevre dostuymuş” gibi pazarlanmaya çalışıldığı bilinmektedir. Bu nedenle de bu tür pazarlama biçimleri kuşkuyla karşılanabilmektedir (Sijtsemaa, Onwezena, Reindersa, & Dagevosa, 2016, s. 68).

Sürdürülebilir tasarım yaklaşımı kullanıcı gereksinimlerine çözüm ararken dünyanın geleceğini de gözlemeyi gerektirir. Bu yaklaşım kapsamında önemli konulardan biri olan çevre dostu malzeme seçimi, tek başına yeterli olmamaktadır. Çevre dostu malzemeyle üretilecek ürünü tasarlarken hem ürünün işlevine uygun kullanılması hem de ürün yaşam döngüsünü tümüyle hesaba katmak gerekiyor.

Plastiklerin gündelik hayatımıza ilk girdiği yıllarda insanlar için plastik “ucuzluğu”, “düşük kaliteyi” ve “otantik olmamayı” temsil ediyordu, dokunsal deneyimler önceki materyallere göre tatmin edici değildi, hafiftiler, porselenler kadar parlak, metaller kadar sert değillerdi. (Karana, 2012, s. 316). Ürün tasarımcıları yeni estetik değerlerin belirlenmesinde, malzemeleri farklı bağlamlarda ve formlarda sunmakta önemli rol oynamaktadır. Nasıl plastiğin ilk kullanılmaya başlandığı yıllarda plastiğe uygun kullanım

alanları ve tasarımla hayatımıza girdiyse, biyoplastiklerin kullanıcılar tarafından doğru algılanması ve tüketim tercihlerinde daha bilinçli davranabilmeleri için malzeme teknolojisi ile birlikte yeni stratejiler geliştirebilirler. Kullanıcıda bir ürünün ne çağrıştırdığı önceki deneyimleriyle yakından ilgilidir. “Doğallık” ve “yüksek kalite” algısının bir malzemeye nasıl atfedileceği ile ilgili Hollanda’da 60 katılımcı ile ampirik bir çalışma yapılmış. Araştırmanın sonucunda tasarımcılar ve biyo-plastik malzeme geliştirenlerin kullanabileceği bir klavuz oluşturulmuştur. Özellikle diğer plastik malzemelerle benzer estetik özelliklere sahip biyoplastikleri kullanırken uygulanabilecek stratejik adımları şu şekilde sıralamışlar:

1. Kullanılacak biyoplastik, petrol bazlı olanlardan farklılığını vurgulayan estetik özellikleriyle kullanılmalıdır.
2. Kullanılacak biyoplastik türü, diğer plastikler yerine rastgele bir ikame malzemesi olarak kullanmak yerine ürünün karakterine, işlevine ve kullanılabilirliğine katkıda bulunacak şekilde kullanılmalıdır.
3. Biyoplastikler, malzeme ile daha uzun süre etkileşime girilebilecek dayanıklı ürünlere uygulanmalıdır. (Karana, 2012, s. 325)

SON SÖZ OLARAK: Yaşadığımız çağda çevre sorunları açısından bir ikileme karşı karşıyayız; plastik kullanmayı mevcut haliyle sürdürmemiz çevreyi yok etmek demek, plastik kullanmayı kesmek ise ekonomik büyümenin durması demek. Biyoplastikler, maliyet ve çevreci bazı olumsuzlukları yanı sıra petrol bazlı plastiklere göre çevre için daha olumlu bir gelecek vaat etmektedir (http-11:Ecofriend, 2019). Ayrıca tasarım ve pazarlama stratejileriyle daha verimli ve sistemli kullanılması da sağlanabilecektir.

Genel olarak literatür çalışmaları biyoplastiklerin yenilenemeyen kaynakların tüketimi ve sera gazı emisyonları açısından üstünlüğünü gösterirken, petrol kaynaklı plastiklerin asitlenme ve

ötrofikasyon ile ilgili etki endeksleri açısından tercih edilebilir olduğunu ortaya koymaktadır. Çevresel etki değerlendirme LCA teknikleri biyoplastiklerin tümü hakkında ortak bir yargıya varmamıza imkân tanımıyor ne yazık ki. Hangi çevresel etkiyi araştırmıza bağlı olarak iki farklı plastiği kıyasladığımızda üstünlükler değişebiliyor. (Gironi & Piemonte, 2011, s. 1958). Plastiksiz bir yaşamı düşünmek şimdilik mümkün görünmüyor, plastiği kullanırken çok daha bilinçli, kapsamlı ve teknik bir karar verme süreci gerekiyor. Üretimi sırasında uygulanan yöntemler, kaynak tüketimi, atıkların bertaraf

yöntemleri, hangi diğer malzemelerle birlikte kullanıldığı, endüstriyel tasarım süreçlerinde ne şekilde değerlendirildiği biyoplastiklerin çevreci olup olmadıklarına karar vermemizi etkileyen faktörlerdir. Teknolojik ve bilimsel veriler bütüncül bir üretim, tüketim ve bütüncül bir atık yönetimi modelleri için geçerli olabilir. Ancak gerçek yaşamda uygulanan veya uygulanamayan kurallar ve yöntemler, çevre üzerindeki etkisinin beklendiği gibi olmayabileceğini göstermektedir. Fakat sürdürülebilir tasarım yaklaşımı malzeme seçimi konusunda gezegenimizin geleceğinin sorumluluğuyla hareket etmeyi gerektirmektedir.

KAYNAKLAR

- Aslan, R. (2018). Mikroplastikler: Hayatı Kuşatan Yeni Tehlike . Göller Bölgesi Aylık Hakemli Ekonomi ve Kültür Dergisi Ayrıntı , s.63.
- Bezirhan Arıkan, E., & Bilgen, H. (2019). Investigation of Biodegradation of Strach Based Bioplastic Spoon Wastes. Mühendislik Bilimleri ve Tasarım Dergisi, s.294-300.
- Denizli, A., & Yavuz, H. (2017). MİKROPLASTİKLER VE DÜNYAMIZ. TÜBA Gunce Dergisi, s.64-66.
- Gironi, F., & Piemonte, V. (2011). Bioplastics and Petroleum-based Plastics: Strengths and Weaknesses. Energy Sources, Part A: Recovery, Utilization, and Environmental Effects, s.1949-1959.
- Hamamcı, B., Çiftçi, M., & Aktaş, T. (2018). Yeşil Kompozitlerde Biyopolimerlerin Kullanımının Önemi. Karadeniz Fen Bilimleri Dergisi, s.12-24.
- Hazer, B. (2012,Jun 25). Biyobozunur Plastik Ambalaj Malzemeleri. Sağlık Çevre Kültürü-Sayı 6, s.50-55.
- Kaplan, D., Mayer, J., Ball, D., McCassie, J., & Allen, A. a. (1993). Fundamentals of Biodegradable Polymers. C. Ching içinde, Biodegradable Polymers and Packaging, s.1-42. Basel: Technomic Publishing Company, Inc.
- Karana, E. (2012, july 31). Characterization of 'natural' and 'high-quality' materials to improve perception of. Journal of Cleaner Production, s.316-325.
- Köksal, Ö., Aydın Er, B., Ardalı, Y., & Sağlam, M. (2019). Biyoplastiklerin Biyodegradasyonu. Sinop Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi, s.151-167.
- Purde, Ö. (2007). ENDÜSTRİ ÜRÜNLERİ TASARIMINDA KULLANILAN ÇEVRE DOSTU PLASTİK MALZEMELER VE PLASTİĞİN GERİ KAZANIMI. istanbul, Marmara Üniversitesi G.S.Enstitüsü: yayımlanmamış yüksek lisans tezi.
- Rognoli, V. (June, 2011). The aesthetic of interaction with materials for design: the bioplastics' identity. Proceedings of the 2011 Conference on Designing Pleasurable Products and Interfaces, s. 1-8. Milano Italy : Association for Computing MachineryNew YorkNYUnited States.
- Sijtsemaa, S. J., Onwezema, M. C., Reindersa, M. J., & Dagevosa, H. (2016). Consumer perception of bio-based products—An exploratory study in 5 European countries. NJAS-Wageningen Journal of Life Sciences 77, s.61-69.
- Yurtsever, M.(2018). küresel plastik kirliliği, nano mikroplastik tehlikesi. çevre bilim ve teknoloji s.171-197
- İNTERNET KAYNAKLARI :
 - http-1 : 5Gyres. (2017,November). Plastics BAN List 2.0. https://www.5gyres.org/publications:https://static1.squarespace.com/static/5522e85be4b0b65a7c78ac96/t/5acbd346562fa79982b268fc/1523307375028/5Gyres_BANlist2.pdf (erişim tarihi:18.11.2020)
 - http-2 :Ataş, N. T. (2019, 10 15). Biyoçeşitlilik ve Doğa - plastik. Greenpeace Türkiye: <https://www.greenpeace.org/turkey/blog/yalanlar-istiyorsan-yalanlar-soyleyeyim/> (erişim tarihi: 06,12,2020)
 - http-3: BBC News.(2019, 12 02). BİYOPLASTİK ÜRÜNLER ÇEVRE DOSTU MU? biomedya.com. bioteknolojileri ve yaşam bilimleri gazetesi: <https://www.biomedya.com/biyoplastik-urunler-cevre-dostu-mu> (erişim tarihi: 06,01,2020)
 - http-4: Garside, M. (2019, Nov 8). Global plastic production from 1950 to 2018 (in million metric tons). statista: <https://www.statista.com/statistics/282732/global-production-of-plastics-since-1950/> (erişim tarihi : 06,09,2020)
 - http-5: Plantics.nl. Plantics.nl: <https://plantics.nl/#story> (erişim tarihi:06,10,2020)
 - http-6: Sade, G. (2019, 03 31). avrupa-plastik-atiklarla-nasil-mucadele-ediyor-turkiye-ne-yapiyor. euronews TR.: <https://tr.euronews.com/2019/01/24/avrupa-plastik-atiklarla-nasil-mucadele-ediyor-turkiye-ne-yapiyor> (erişim tarihi: 06,08,2020)
 - http-7: Yelken, R. (2020,Jun,08). Biyo-bozunur ambalajlar ve endüstrideki gelişmeleri. plastik-ambalaj teknolojisi: <http://www.plastik-ambalaj.com/tr/plastik-ambalaj-makale/1670-biyo-bozunur-ambalajlar-ve-endüstrideki-gelismeleri>(erişim tarihi: 06,11,2020)
 - http-8: Saklar Ayyıldız, S. (2007,Aralık ,25). Ambalaj ve Nanoteknoloji. Dünya Gıda: <http://www.dunyagida.com.tr/haber/ambalaj-ve-nanoteknoloji/2538> (erişim tarihi: 06,09,2020)
 - http-9: Sarıgül, T. (2018 ,06,25). Plastikler Dünya'yı Nasıl Değiştiriyor? bilimgenc.tubitak: <https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/plastikler-dunyayi-nasil-degistiriyor> (erişim tarihi: 06,08,2020)
 - http-10: Yoshida, S. v. (2016,04,04). Plastik Yiyen Bakteriler. Yeşil Aşk: <https://www.yesilaski.com/plastik-yiyen-bakteriler.html> (erişim tarihi: 06,07,2020)
 - http-11:Ecofriend. (2019, 04). Bioplastics: Advantages, Disadvantages, Trends, and more. ecofriend.com: <https://ecofriend.com/bio-plastics-good-bad-ugly.html> (erişim tarihi:20,11,2020)

İnternet Kaynakları

- *http-1 : 5Gyres. (2017,November). Plastics BAN List 2.0. <https://www.5gyres.org/publications>: https://static1.squarespace.com/static/5522e85be4b0b65a7c78ac96/t/5acbd346562fa79982b268fc/1523307375028/5Gyres_BANlist2.pdf (erişim tarihi:18.11.2020)*
- *http-2 :Ataş, N. T. (2019, 10 15). Biyoçeşitlilik ve Doğa - plastik. Greenpeace Türkiye: <https://www.greenpeace.org/turkey/blog/yalanlar-istiyorsan-yalanlar-soyleyeyim/> (erişim tarihi: 06,12,2020)*
- *http-3: BBC News.(2019, 12 02). BİYOPLASTİK ÜRÜNLER ÇEVRE DOSTU MU? biomedya.com. bioteknolojileri ve yaşam bilimleri gazetesi: <https://www.biomedya.com/biyoplastik-urunler-cevre-dostu-mu> (erişim tarihi: 06,01,2020)*
- *http-4: Garside, M. (2019, Nov 8). Global plastic production from 1950 to 2018 (in million metric tons). [statista](http://statista.com): <https://www.statista.com/statistics/282732/global-production-of-plastics-since-1950/> (erişim tarihi : 06,09,2020)*
- *http-5: Plantics.nl. [Plantics.nl](http://plantics.nl): <https://plantics.nl/#story> (erişim tarihi:06,10,2020)*
- *http-6: Sade, G. (2019, 03 31). avrupa-plastik-atiklarla-nasil-mucadele-ediyor-turkiye-ne-yapiyor. [euronews](http://euronews.com) TR.: <https://tr.euronews.com/2019/01/24/avrupa-plastik-atiklarla-nasil-mucadele-ediyor-turkiye-ne-yapiyor> (erişim tarihi: 06,08,2020)*
- *http-7: Yelken, R. (2020,Jun,08). Biyo-bozunur ambalajlar ve endüstrideki gelişmeleri. [plastik-ambalaj teknolojisi](http://www.plastik-ambalaj.com): <http://www.plastik-ambalaj.com/tr/plastik-ambalaj-makale/1670-biyo-bozunur-ambalajlar-ve-endüstrideki-gelismeleri>(erişim tarihi: 06,11,2020)*
- *http-8: Saklar Ayyıldız, S. (2007,Aralık ,25). Ambalaj ve Nanoteknoloji. Dünya Gıda: <http://www.dunyagida.com.tr/haber/ambalaj-ve-nanoteknoloji/2538> (erişim tarihi: 06,09,2020)*
- *http-9: Sarıgül, T. (2018 ,06,25). Plastikler Dünya'yı Nasıl Değiştiriyor? [bilimgenc.tubitak](http://bilimgenc.tubitak.gov.tr): <https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/plastikler-dunyayi-nasil-degistiriyor> (erişim tarihi: 06,08,2020)*
- *http-10: Yoshida, S. v. (2016,04,04). Plastik Yiyen Bakteriler. Yeşil Aşk: <https://www.yesilaski.com/plastik-yiyen-bakteriler.html> (erişim tarihi: 06,07,2020)*
- *http-11:Ecofriend. (2019, 04). Bioplastics: Advantages, Disadvantages, Trends, and more. ecofriend.com: <https://ecofriend.com/bio-plastics-good-bad-ugly.html> (erişim tarihi:20,11,2020)*
- *http-12: Pittsburg (2020) . Plant-based plastics not necessarily greener than oil-based relatives <https://phys.org/news/2010-10-plant-based-plastics-necessarily-greener-oil-based.html> (erişim tarihi: 06,07,2020)*

2014-2019 YILLARI ARASINDA GERÇEKLEŞEN ENDÜSTRİYEL TASARIM EĞİTİMİNDE ORTAK TEMEL TASARIM ÇALIŞTAYLARININ ETKİLERİ

Öğr. Grv. Fatma Filiz ÖZSUCA*

Özet: Tüm tasarım disiplinlerinde olduğu gibi Endüstriyel Tasarım eğitimi de “Temel Tasarım” ile başlar. Orta öğretimin sonuna kadar hiç karşılaşılmayan bir yöntemle ders yapmak, uygulamalı olarak soyut konuları görselleştirmek, öğrencilerin en çok zorlandığı aşamadır.

Türkiye’de günümüz verilerine göre 32 üniversitede Endüstriyel Tasarım eğitimi verilmektedir. Bu üniversitelerin 5 tanesinin bulunduğu Ankara’da 2014 yılında başlatılan bir çalıştay formatı ile eğitim öğretimde ortak, farklı yöntemler ile öğrenci profillerinin eğitimdeki etkileri gözlenmiştir. Çalıştay formatının amacı öğrenciler, öğretim elemanları ve ders içerikleri ile işleniş yöntemlerinin karşılıklı tanıtılması ve aynı eğitimi alan öğrencilerin ortak zeminde iş yapma becerisi elde edebilmesine yardımcı olmaktır. Çalıştay çıktısı olarak yapılan işlerin sergilenmesi de önemlidir. Aynı formatta toplam 3 çalıştay gerçekleştirilmiştir. 2017 sonrasında gerek üniversitelerdeki kontenjanın artması ve gerekse mekânsal sınırlılıklar sonucu farklı bir formatta çalıştaylar gerçekleştirilmiştir. Bu makalede ortak çalıştaylar ve farklı okullar ile Atılım Üniversitesi Endüstriyel Tasarım Bölümü olarak katılım sağlanan ortak çalıştaylar incelenmiştir. Burada incelenen çalıştaylar dışında farklı okullar arasında ortak çalışmaların yapıldığı bilinmektedir.

Anahtar Kelimeler: Temel Tasarım, Temel Tasarım Çalıştayı, Endüstriyel Tasarım, Endüstriyel Tasarım Eğitimi

Geliş Tarihi: 15.04.2020 Kabul Tarihi: 16.10.2020 Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, Kızılcaşar Mahallesi, İncek-Gölbaşı, Ankara
filiz.ozsuca@atilim.edu.tr - ORCID: 0000-0002-9020-9451

tasarım

DESIGN

THE EFFECTS OF COMMON BASIC DESIGN WORKSHOPS IN THE INDUSTRIAL DESIGN EDUCATION HELD BETWEEN 2014-2019

Inst. Fatma Filiz ÖZSUCA*

Abstract: As in all design disciplines, Industrial Design education starts with “Basic Design”. It is the most challenging stage for students to learn in a method and to visualize abstract subjects practically that is never encountered until the end of secondary education.

According to present data there are 32 universities providing Industrial Design education in Turkey. With the format of a workshop started in 2014 in Ankara where 5 of these universities are located, the effects of common and different methods of student profiles on education were observed. The aim of the workshop format is to introduce students, lecturers and course contents, and the methods of processing to each other, and to help the students with the same education to acquire the ability to do business on common grounds. It is also important to exhibit the works done as workshop outputs. A total of 3 workshops were held in the same format. After 2017, workshops were held in a different format as a result of the increase in the number of students registered in universities and spatial limitations. In this article, joint workshops and joint workshops between different schools and Atılım University Department of Industrial Design have been examined. It is known that in addition to the workshops examined here, there are also collaborative workshops between different schools.

Keywords: Basic Design, Basic Design Workshop, Industrial Design, Industrial Design Education

Received Date: 15.04.2020 Accepted Date: 16.10.2020 Article Types: Research Article

*Atılım University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Department of Industrial Design, Kızılcaşar Mahallesi, İncek-Gölbaşı, Ankara
filiz.ozsucu@atilim.edu.tr - ORCID: 0000-0002-9020-9451

1. GİRİŞ

Tüm tasarım disiplinlerinde olduğu gibi Endüstriyel Tasarım eğitimi de “Temel Tasarım” ile başlar. Tasarım eğitimin doğasında olan stüdyoda yaparak öğrenme süreci öncelikle temel ilkelerin pekiştirilmesini ve stüdyo ortamında çalışma alışkanlığını benimsemeyi gerektirir. Orta öğretimin sonuna kadar hiç karşılaşılmayan bir yöntemle ders yapmak, uygulamalı olarak soyut konuları görselleştirmek, öğrencilerin en çok zorlandığı aşamadır. Soyut kavramların soyut olarak ifade edilmesi görsel algılarının açılması, farkındalıkların ortaya çıkmasını beraberinde getirir.

“Tasarım eğitiminin temelinde, temel tasarım eğitimi yer almaktadır. Günümüz tasarım disiplinlerinde eğitim sürecinin önemli bir kısmını ve eğitim sonrası profesyonel hayatta uygulamalarda da önemli bir boyutu kapsayan temel tasarım eğitimi, sorgulanmaya ve geliştirilmeye devam etmektedir.” (Çetinkaya, 2011, s.1)

Yaratıcılığın önemli ölçekte rol oynadığı tasarım disiplini pekçok farklı disiplin, uzmanlık alanı ile birlikte ürün geliştirme, proje gerçekleştirme ve süreci koordine etmek durumu ile karşı karşıya gelmektedir. Farklı uzmanlıklar ile ortak çalışmalara imza atmadan önce genel anlamı ile “tasarım”, “endüstriyel tasarım” ve “temel tasarım” kavramlarını irdelemekte yarar bulunmaktadır.

1.1. Tasarım

Tasarım, birçok farklı disiplinin ilgi alanında olması nedeniyle birbirinden çok farklı tanımlarla ifade edilebilmektedir. Sözlük anlamıyla tasarım, “tasarımlamak işi veya tasarımılanan biçim, tasavvur, çizim”dir (Hasol, 2002, s.446).

Tasarım kelimesi, “İngilizcedeki design ve Fransızcadaki projeter kelimesine karşılık gelmektedir. Bir plan ya da eskiz yapmak üzere zihinde canlandırmak biçim vermek ya da

üretilerek zihinde canlandırılan bir plan ya da şeydir” (Ketizmen, 2002, s. 2).

Tasarım bir anlamda insan yaşamında şekil ve uyum ekseninde gerçekleşen etkinliklerden oluşmaktadır. Şekil ve uyumun bir arada düşünülmesi bu araştırmaya konu olan Endüstriyel Tasarım eğitimi ile sınırlı olmayıp tüm tasarım temelli uzmanlıklar için geçerlidir. Bu uzmanlıklara ek olarak tasarım başka disiplinler tarafından da kullanılmaktadır. Bunlara örnek olarak tıp, sosyoloji, hukuk sayılabilir.

Bu disiplinlerin hepsi, yaşamın içinde var olmaktadır. Yaşama düzenli bir kurgu getiren tasarım, yaşam için temel bir şart niteliğindedir. Tasarım, yaşamla birçok noktada kesişir, bu noktalardan en önemlisi ise değişimdir. Tasarım, değişimin getirisi; değişimse tasarımın bir ürünüdür. (Çetinkaya, 2011, s.3)

1.2. Endüstriyel Tasarım

Tasarım, ürünün tümü veya bir parçasının ya da üzerindeki süslemenin çizgi, şekil, biçim, renk, malzeme veya yüzey dokusu gibi özelliklerinden kaynaklanan görünümüdür (Sınai Mülkiyet Kanunu, 22/12/2016, No: 6769, Madde: 55)

Dünya Tasarım Örgütü'nün (World Design Organization – WDO) endüstriyel tasarım için uygun gördüğü tanımın resmi olmayan çevirisine göre ise : “Endüstriyel Tasarım, yenilikçi ürünler, sistemler, hizmetler ve deneyimler yoluyla inovasyonu yönlendiren, iş başarısı sağlayan ve daha iyi bir yaşam kalitesine yol açan stratejik bir problem çözme sürecidir. (Industrial Design is a strategic problem-solving process that drives innovation, builds business success, and leads to a better quality of life through innovative products, systems, services, and experiences.)

1.3. Temel Tasarım

Tasarım eğitiminin temel yapı taşı olarak da

tanımlanabilecek “Temel Tasarım” dersi tüm farklı tasarım disiplinlerinde verilen bir ders olup teorik ve pratik dengesi gözetilmektedir. “Temel Tasarım, sanat/tasarım eğitiminin verildiği bir hazırlık süreci niteliğindedir.” (Yıldırım, 2019, s.20)

“Endüstri devrimi olarak adlandırılan üretim ve fabrika sistemi 18. yüzyılın son çeyreğinde İngiltere’de ortaya çıkmıştır. Endüstrileşme farklı ihtiyaçları doğurmuş, bu ihtiyaçları karşılayabilmek için yeni üretim sistemleri ortaya çıkmış, bu da toplumsal hayatta değişikliklere neden olmuştur.” (Tepecik & Toktaş, 2014, s. 33). 1919’da Almanya’da endüstrinin gelişmesi doğrultusunda sanat ve zanaatı bir araya getiren, tasarımın tüm alanlarını içinde bulunduran bir tasarım okulu olan Bauhaus kurulmuştur. Bauhaus’un kurucusu olan Walter Gropius sanat, zanaat ile endüstrinin birbirinden ayrılmaması gerektiğini savunmuştur. Bu nedenle okulunda sanatçılara ve zanaatkarlara yer vermiş, teorik eğitimin yanı sıra usta çırak ilişkisi ile ilerleyen atölye sistemini kurmuştur. Bauhaus ekolünün ilk defa tanıttığı, Bauhaus ile özdeşleşen ve tasarım disiplinleri tarafından lisans eğitiminde benimsenen “temel tasarım” dersi tasarım ilkelerinin verildiği, görsel algı bilincinin oluşturulduğu ve stüdyo ortamında farklı kritikler doğrultusunda yaratıcılık aşamalarının ortaya konduğu süreçlerden oluşmaktadır. Tasarımda “temel tasarım” ilkeleri iletilirken bir yandan da malzeme üretim konusunda bilgi verildiği ve el becerisinin geliştiği bir dönemdir. Bir anlamda Temel Tasarım Tasarım eğitiminin hazırlık aşaması sayılabilir.

“Bu eğitim ile öğrencilere sanatın ilke ve elemanlarını öğretip, edindikleri bilgi, birikim ve becerileri çalışmalarına aktarabilmeleri beklenir. Bu doğrultuda, öğrencilerin edindikleri bilgiler ve yaratıcılıkları yardımıyla, maddeyi şekillendirmeyi, farklı malzemeleri birlikte

kullanabilmeyi, renk kullanımını, boşluk-doluluk, bütünlük, ritim, vurgu, denge gibi temel tasarım ilkelerini çalışmalarına aktarabilme yetisini kazanması sağlanır. Böylelikle öğrenciler kendilerinde var olan yaratıcılığı ve yeteneği keşfederek, özgün bir ifade biçimi geliştirirler.” (Yıldırım, 2019, s.20-21)

Temel tasarım ilkeleri başlıca harmoni, kontrast, tekrar, egemenlik, hiyerarşi, denge, ritim gibi kavramlardan oluşur. Ayrıca tasarımın başlıca temel öğeleri arasında yer alan nokta, çizgi, yön, doku, renk gibi unsurların kullanımı önemli yer teşkil etmektedir. Görsel algı açısından da yakınlık, benzerlik, şekil-zemin ilişkisi ile geometrik ilişkilerin tanımlı olarak verilmeleri konuları 2 ve 3 boyutta vurgulanır. Tasarım disiplinlerinin genelinde teoride aynı temelden yürütülen Temel Tasarım dersi uygulamada tasarım disiplinin doğasına göre şekillenmektedir. (Akbulut, 2014, s.29)

Bu stüdyolarda sürdürülen temel tasarım eğitim dersi ise üniversitelerde ilk ya da ilk ve ikinci yarıyıldan itibaren temel tasarım, temel tasarım ve görsel sanatlar, temel eğitim, iç mimarlıkta temel tasarım eğitimi, basic design gibi adlarla yer almaktadır. Okullarda genel olarak bu derste öğrencilere görsel algı, tasarım elemanları, tasarım ilkeleri gibi konular aktarılmaktadır. Farklı isimlerle anılan ve farklı içerik ve tekniklerle konu aktarımlarını sağlayan bu ders, tasarım eğitiminin diğer dersleri için altyapı oluşturmaktadır.(Yıldırım, 2019, s.25) Bir başka tanıma göre ise temel tasarım; “belirli bir sanat dalında, somut verilerle belirlenen işlevlere cevap verebilecek yapıtların tasarlanarak biçimlendirilmeleri sürecince karşılaşılabilecek çeşitli durumlara karşı sanatçıları hazırlamayı amaçlayan olgudur” (Özer, 2009, s. 328).

2. ENDÜSTRİYEL TASARIMDA TEMEL TASARIM ÇALIŞTAYI TARİHÇESİ VE AMACI

Temel Tasarım dersi doğasının benzerlikleri ve farklılıkları göz önüne alınarak 2014 yılında Ankara'da Endüstriyel Tasarım eğitimi veren farklı üniversitelerin birinci sınıf stüdyolarının ortak çalışma yapmaları konusunda karar verilmiştir. 2014 yılında Ankara'da iki devlet ve iki vakıf üniversitesinde Endüstriyel Tasarım eğitimi verilmektedir. Bunlar alfabetik olarak; Atılım Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi ve TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi. Bu üniversitelerde Endüstriyel Tasarım bölümleri birinci sınıf bahar döneminde bulunan tüm öğrenciler Çalıştay'ın doğal katılımcısı olarak kabul edilmiştir. Araştırmaya konu olan çalıştayların her bir organizasyonunda 100-160 aralığında öğrenci katılımı gerçekleştirilmiştir.

Sözü edilen üniversitelerin Temel Tasarım Stüdyolarının Öğretim Elemanları bir araya gelerek bir program organizasyonu yapmaya karar vermiştir. Organizasyonun amacı farklı devlet ve vakıf üniversitelerinde okuyan öğrencilerin farklı uygulamalarla, temelde aynı hedef için eğitim aldıklarını bilmeleri ve bu hedefe ulaşmak için ortak zeminden kaynaklanan bir eğitim sürecini yaşadıklarını öğrenmeleridir. Aynı zamanda bu sayede ilk defa ortak çalışma kültürüne adım atma, ortak proje üretme fırsatını elde etme olanakları olmuştur.

Çalıştay özellikle birinci sınıf bahar dönemi için planlanmıştır. Birinci sınıf güz dönemi öğrencilerin üniversite ile meslek tanımı ile ilk karşılaştıkları ve tasarım kültürünü, terminolojisini öğrenme dönemi olması ve Temel Tasarım ilkelerini öğrenip iki boyutta uygulamaya başladıkları zaman dilimini içerdiği için birlikte çalışma yapmak adına erken olarak değerlendirilmiştir. Bahar dönemi ise hem tasarım terminolojisini öğrenmiş, iki boyuttan üç

boyuta geçiş yapmış ve soyut somut kavramları ilişkilendirmeye başlamış, temel tasarım ilkeleri ile tanışmış oldukları ve ürüne geçiş yaptıkları bir zaman dilimini içerdiği için daha uygun bir dönemdir. Aynı zamanda öğrenciler geçen zaman süresince farklı malzemeler tanımaya başlamıştır. Tüm öğrenciler müfredat bazında aynı ve/veya benzer konulara hâkim olmaları çok önem teşkil etmektedir.

Tasarımın doğasında olan ve süreç içinde farklı disiplinlerle, farklı kategorilerde tasarım projelerinde çalışma gerekliliği öğrencilerin eğitimlerinin başından verilmesi, öncelikle farklı eğitim kurumlarından aynı eğitimin farklı verilmiş tarzına göre yetişen yaşlıları ile aynı dili konuşabilmelerini göstermek hedeflenmiştir.

Prensipte varılan noktada ev sahibi üniversite Çalıştay temasını belirlemek ve öğrencilerin yapacakları çalışmaya temel oluşturacak organizasyonu yapıp diğer üniversiteler ile koordinasyon içinde yürütmekle yükümlü olacaktır. Çalıştay için belirlenen konuda bir ön çalışma yapıldıktan sonra tüm öğrencilerin bir arada bir tam gün içinde ortak proje geliştirmeleri ve sonuç çıktılarını teslim etmeleri beklenmektedir.

Temel Tasarım Çalıştay organizasyonu başlangıcında Çalıştay afişlerinin birinci sınıf öğrencileri tarafından tasarlanması söz konusu olmuştur. Ev sahibi üniversite birinci sınıf öğrencileri arasından afiş tasarımı yapılmış ve içlerinde yine öğrenciler tarafından seçilen afiş organizasyon duyurusu için kullanılmıştır.

3. 2014 TEMEL TASARIM ÇALIŞTAY SÜRECİ

2014 yılında Ankara'nın en eski bölümü olan Orta Doğu Teknik Üniversitesi Endüstriyel Tasarım bölümü Çalıştay için ilk ev sahipliğini üstlenmiştir. ODTÜ'nün belirlediği çalışmanın içeriği:

Katılımcı öğrenciler önceden belirlenmiş olan 5'er kişilik gruplar halinde çalışacaklardır. Her grup



Resim 1: 1. Temel Tasarım Çalıştayı Posteri, ODTÜ-2014

için ayrı bir ağaç çeşidi tanımlanmış ve Çalıştay tarihinden önce her öğrencinin kendi grubunun ağacını analiz ederek 2 ya da 3 boyutlu (tercihen 30 cm. yüksekliğinde) bir soyutlama çalışması yapmış olması ve yaptığı bu çalışmayı Çalıştay sabahı beraberinde getirmesi beklenmektedir.

Gruplardan, Temel Tasarım derslerinde öğrendiklerini göz önünde bulundurarak, her bir grup üyesinin beraberinde getirdiği ağaç soyutlama çalışmalarını ayrı ayrı değerlendirmeleri ve bu değerlendirme sonucu birlikte en çok 100 cm. yüksekliğinde bir ağaç soyutlaması yapmaları istenmiştir. Her grup, kendi ağaç çeşidinin özelliklerinden yola çıkarak, grup elemanlarının önceki deneyimleri ışığında üç boyutlu ve/veya yüzeyel ve/veya çizgisel elemanlardan oluşan bir kompozisyon hazırlayacaktır. Projenin sonunda, tüm ağaçlar bir araya getirilerek bir "Temel Tasarım Ormanı" oluşturulmuştur. Oluşturulan "Temel Tasarım Ormanı" bir hafta ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nde sergiledikten sonra Atılım Üniversitesi GSTMF'ne nakledilmiş ve Eylül 2015 tarihine kadar sergilenmiştir.



Resim 2: 1. Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, ODTÜ-2014



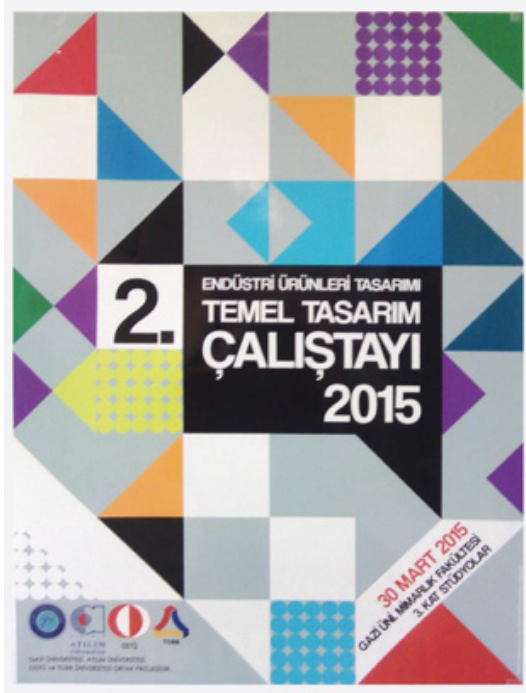
Resim 3: 1. Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, ODTÜ-2014



Resim 4: 1. Temel Tasarım Çalıştayı, Temel Tasarım Ormanı Sergisi, ODTÜ-2014ODTÜ-2014



Resim 5: 1. Temel Tasarım Çalıştayı, Temel Tasarım Ormanı Sergisi, ODTÜ-2014



Resim 6: 2. Temel Tasarım Çalıştayı Posteri, Gazi Üniversitesi-2015

4. 2015 TEMEL TASARIM ÇALIŞTAYI

2015 yılına gelindiğinde Temel Tasarım Çalıştayı için Gazi Üniversitesi ev sahipliğine talip olmuştur. Gazi üniversitesi Çalıştay kapsamında öğrencilerden oran-orantı ve parça-bütün ilişkilerinin kurgulandığı ve gruplar arası işbirliği ile gerçekleştirilen büyük boyutlu bir soyutlama çalışması yapmalarını istemiştir.

Öğrenciler, önce bireysel olarak, 50 cm. uzunluğunda modüler yapıda bir "tırtıl" oluşturmaları ve her öğrencinin yaptığı çalışmayı çalıştay sabahı beraberinde getirmesi beklenmiştir. Gruplardan her bir grup üyesinin beraberinde getirdiği çalışmayı temel tasarım ilkeleri ışığında ayrı ayrı değerlendirmeleri ve değerlendirme sonucunda birlikte 150 cm. uzunluğunda bir tırtıl oluşturmaları istenmiştir.

Projenin tamamlanması için verilen sürenin sonunda bireysel ve grup çalışmaları öncelikle Gazi Üniversitesi Mimarlık ve Mühendislik Fakültesi'nde sergilenmiş daha sonra Atılım

Üniversitesi'ne nakledilmiş ve Eylül 2016 tarihine kadar sergilenmiştir.

5. 2016 TEMEL TASARIM ÇALIŞTAYI

2016'da 3. Kez organize edilen Çalıştay'a Atılım Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Endüstriyel Tasarım Bölümü olarak ev sahipliği yapmıştır.

Öncelikle Çalıştay ile ilgili duyuru için kullanmak üzere 1. Sınıf öğrencilerinden birer afiş tasarımları istenmiş, gelen çalışmalar içinden ilk üçü geliştirilmiştir.



Resim 7: 3. Temel Tasarım Çalıştayı Posteri, Atılım Üniversitesi-2016

Çalıştay öncesinde 4 üniversite Temel Tasarım dersi ile ilgili öğretim elemanları biraraya gelerek temanın detaylandırmış ve çalıştay temasını belirlemişlerdir. Bu yıl Çalıştay teması olarak "Barış" alındı ve öğrencilerin 3 boyutlu Barış Kuşları soyutlaması yapmaları istenmiştir.

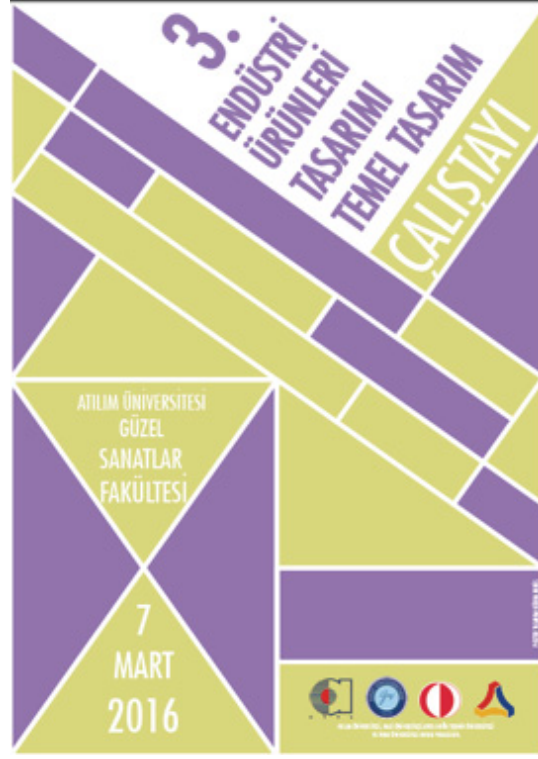
Öğrenciler 6'şar kişilik gruplara ayrılmış olup her grupta farklı üniversitelerin sayısal dağılımına



Resim 8: 3. Temel Tasarım Çalıştayı Poster çalışmaları, Atılım Üniversitesi-2016

önem verilmiştir. Her grup 2 ODTÜ, 2 Gazi, 1 TOBB ve 1 Atılım Üniversitesinden öğrenci içerecek şekilde oluşturulmuştur. Çalıştay tarihinden önce her öğrencinin “Barış kuşu” teması ile 20x20x35cm. ölçüleri geçmeyecek şekilde 3 boyutlu bir çalışma yapmış olması ve yaptığı bu çalışmayı Çalıştay sabahı beraberinde getirmesi istenmiştir.

Gruplardan, bugüne kadarki Temel Tasarım derslerinde öğrendiklerini göz önünde bulundurarak, her bir grup üyesinin beraberinde getirdiği çalışmaları ayrı ayrı değerlendirmeleri ve bu değerlendirme sonucu birlikte bir tanesini seçerek veya birlikte karar verdikleri bir çalışmayı en kısa kenarı 40cm. en fazla da 100 cm. ölçüleri içinde kalacak şekilde oran-orantı ilkesine dikkat ederek “beyaz” bir çalışma gerçekleştirmeleri istenmiştir. Projenin sonunda, Atılım Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık



Fakültesi Sergi alanında “Temel Tasarım – Barış Kuşları” sergisi oluşturulmuş, sergi daha sonra TOBB ETÜ’ye taşınarak 15 gün süre ile açık kalmıştır.



Resim 9: 3. Temel Tasarım Çalıştayı, Barış Kuşları Sergi Hazırlığı, Atılım Üniversitesi-2016sitesi-2016



Resim 10: 3. Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, Atılım Üniversitesi-2016



Resim 11: 3. Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, Atılım Üniversitesi-2016

6. 2017 TEMEL TASARIM ÇALIŞTAYI

Endüstriyel Tasarım bölümlerinde öğrenci kontenjanlarının giderek artması ve birinci sınıf öğrenci sayılarının birlikte çalışma geleneğini devam ettirme konusunda getirdiği zorluklar nedeniyle Ankaradaki tüm okulların birlikte çalıştay yürütmesini hem mekan hem de öğretim kadrosu açısından olumsuz etkilemiştir. 2017 yılında ise Ankaradaki ortak çalıştay süreci sona ermiş ve ikili çalışmalar süreci başlamıştır. Bu bağlamda Atılım Üniversitesi ve Anadolu Üniversitesi ortak bir program çerçevesinde Eskişehir'de Çalıştay gerçekleştirmiştir. Çalıştay konusu olarak “polihedronlar ve metamorfoz-başkalaşım” başlığı belirlenmiştir. Başkalaşım doğada gözlemleyebildiğimiz ve yapay objelerde de kurgulayabildiğimiz bir dönüşüm sürecidir. Bu projede öğrencilerden polihedron (çok yüzeyli) bir cismin, soyutlanmış bir hayvana beş adımda nasıl başkalaşabileceğini kurgulamaları beklenmiştir.

Hayvan soyutlaması ise, “Bir hayvanın özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına veya birkaçını ele alan zihinsel işlemin görsel ve fiziksel ifadesi. Soyutlanan hayvan figürü artık

gerçeklikten ayıramaz ve devamlı olarak ona referans verir” olarak TDK sözlükteki soyutlama tanımına göre yorumlanmıştır. Her öğrenciyi belirleyen bir hayvan atanmıştır.

Malzeme olarak Bristol kartonu, maket kartonu, oluklu mukavva gibi çeşitli kağıtlar, renkli kartonlar tanımlanmış, yardımcı malzeme olarak beyaz tutkal ve çeşitli kağıt yapıştırıcıları belirtilmiştir. İkincil ve destekleyici malzeme olarak galvanizli tel veya bakır tel kullanımına izin verilmiştir.

Öğrenciler önceki çalıştaylarda olduğu gibi, ön çalışma yaptıktan sonra karma gruplar halinde polihedronlardan metamorfoz kavramına uygun olarak 5 aşamada hayvan soyutlamasına ulaşmışlardır.

Geometrik analizin önemli olduğu bir kurguda aşamalı olarak bütüne ulaşma konusunda deneyim kazandıkları proje hem bir arada tasarım geliştirme alıştırmaları hem de geometri ile tasarımın ilişkisini anlama açısından etkili bir uygulama olmuştur.

Çalıştay sonunda ortaya çıkan çalışmalar Anadolu Üniversitesi bünyesinde sergilenmiştir.



Resim 12: Atılım Üniversitesi - Anadolu Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, Anadolu Üniversitesi-2017



Resim 13: Atılım Üniversitesi – Gazi Üniversitesi – Karabük Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı Poster, Gazi Üniversitesi-2018

7. 2018 TEMEL TASARIM ÇALIŞTAYI

2018 yılında Ankara'da Gazi Üniversitesi ile Atılım Üniversitesi ortaklığında bir program geliştirilmiş, Karabük Üniversitesi Endüstriyel Tasarım bölümünden de seçilen sınırlı sayıda öğrencinin katılımı ile Temel Tasarım çalıştayı, Gazi üniversitesi ev sahipliğinde gerçekleşmiştir.

Gazi üniversitesi çalıştay konusu olarak, pet şişe, tetrapak kutu, kâğıt tabak ve bardak, teneke kutu ile sınırlı olmak kaydıyla atık malzeme kullanarak 100 cm.'i aşmayacak birer çam ağacı soyutlamasını seçmiştir. Öğrenciler ön çalışmalarını gerçekleştirmiş ve Gazi üniversitesinde karma gruplar halinde bir çam ormanı oluşturmuştur.



Resim 14: Atılım Üniversitesi – Gazi Üniversitesi – Karabük Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı, Çam Ormanı Sergi, Gazi Üniversitesi-2018



Resim 15: Atılım Üniversitesi – Gazi Üniversitesi – Karabük Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, Gazi Üniversitesi-2018



Resim 16: Atılım Üniversitesi – Gazi Üniversitesi – Karabük Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı, Çam Ormanı Sergi, Gazi Üniversitesi-2018



8. 2019 TEMEL TASARIM ÇALIŞTAYI

Safranbolu tarihi çarşı bölgesinde bulunan dış mekan kapı kollarını incelemek, eskiz yaptırmak ve sonrasında kapı kolu tasarımı yaptırmak amacıyla Atılım Üniversitesi ile Karabük Üniversitesi Endüstriyel Tasarım Bölümü bir ortak çalışma hedeflemiştir. Daha önceki çalıştaya formatlarından farklı olarak bir ön maket ve/veya eskiz çalışması yapılmamış, afiş çalışması olmamıştır.

Temel Tasarım stüdyosu çerçevesinde öğrenilen temel tasarım ilkeleri doğrultusunda tarihi çevre ile günümüz objelerinin bağlantısı, kullanım-üretim-form ilişkileri araştırılması; farklı eğitim



Resim 17: Atılım Üniversitesi – Gazi Üniversitesi – Karabük Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, Gazi Üniversitesi-2018



Resim 18: Atılım Üniversitesi – Karabük Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı Poster, Atılım Üniversitesi-2019

kurumlarının süreçlerinden gelen öğrencilerin birlikte çalışma disiplini geliştirmesi, ortak proje yürütmenin başlıca amacını oluşturmuştur.

Safranbolu'daki ortak çalışma öncesinde Atılım Üniversitesi Endüstriyel Tasarım öğrencilerinden Safranbolu evleri ve kapıları ile ilgili araştırma yapmaları beklenmiştir. Atılım Üniversitesi öğrencileri Safranbolu'ya ulaştıktan sonra Karabük Üniversitesi öğrencileri ile birlikte öğleye kadar tarihi alan dış mekan “kapı kollarını ve/veya kapı tokmakları” inceleyip en az 5'er adet eskiz yapmıştır. Çalışmanın başında ortak proje yapmak hedeflenmemiş olmasına rağmen eskiz aşaması sonrasında Karabük Üniversitesi stüdyolarına geçildiğinde spontane bir şekilde çalıştay formatına geçilmiştir. Daha sonra gruplara ayrılan öğrenciler bireysel eskizlerinden yola çıkarak birer kapı kolu ve/veya kapı tokmağı tasarımından oluşan grup projesi yapmıştır. Öğrencilerden bugüne kadarki Temel Tasarım derslerinde öğrendiklerini göz önünde bulundurarak, A3 yatay paftada tasarımlarını sunmaları istenmiştir. Projenin sonunda, “Safranbolu – Geçmişten Günümüze Kapı Kolları ve/veya Kapı Tokmakları” sergisi oluşturulmuş, ortaya çıkan ortak projeler Karabük Üniversitesi Endüstriyel Tasarım Bölümü'nde sergilenmiş, her proje çıktısının görselleri de Atılım Üniversitesi Endüstriyel Tasarım Bölümü'nde sergilenmiştir.



Resim 19: Atılım Üniversitesi – Karabük Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, Karabük Üniversitesi-2019

SONUÇ

Bu araştırmada ele alınan ortak çalışmalar ilk defa bir araya gelip aynı konu üzerinde ortak çalışma yapan öğrencilerin kısıtlı süre içinde, “Temel Tasarım” ilkelerine hâkimiyetleri sayesinde farklı alt yapılara, farklı kùltürlere ve hatta farklı milliyetlerden gelmiş olmalarına rağmen birlikte aynı dili konuşur hale geldiklerini kanıtlamıştır. Bu sayede bakma ve görme reflekslerin gelişmeye başladığı görsel algı konusunda kendilerini geliştirdiklerini görüp öz güvenlerinin yükseldiğı de gözlemlenmiştir. Dönüşümlü olarak ev sahipliğı ve alıştay içerik yöneticiliğı yapan üniversitelerin öğrencilerine kattıklarının yanında ğretim elemanlarına da katkıları olmuştur.

Endüstriyel Tasarım eğitime zemin teşkil eden Temel Tasarım ilkelerinin teori dışında ürün tasarımı uygulamalarında ne şekilde kullanılabileceğinin bir ön çalışması yerine de geçebilecek olan Temel Tasarım alıştaylarının, katılımcı olan öğrencilere motivasyon sağladığı gözlenmiştir.

Temel Tasarım alıştayını ile öncelikle farklı okullardan farklı ğretim elemanları ile Endüstriyel Tasarım eğitiminin temelini almaya başlayan öğrencilerin birlikte çalışma yapmalarını ve bu sayede ileride aynı mesleğı icra ederken birlikte veya rakip olarak çalışacakları meslektaşlarını tanımaları açısından bir adım atmaya hedeflenmiştir. Bu bağlamda gerçekleşen çalışmalar sonucunda Ankara, Eskişehir ve Karabük'te eğitim alan öğrencilerin aralarında

bir network oluşmaya başlamıştır. Öğrencilik yıllarından başlayan ilişki mesleğinin icra edilmesi sürecinde aynı dili konuşmak, aynı ortamlarda birlikte iş yapabilmeyi kolaylaştıracağı gibi farklı disiplinler ve kurumlara karşı birlikte adım atabilmek açısından önem taşımaktadır. Temel Tasarım stüdyolarında eğitim veren ğretim elemanlarının farklı alanlardan ve / veya farklı eğitim kurumlarından gelmiş olması verilen eğitimin farklılaşması anlamına geldiğı kadar müfredatın benzer olması sonuç çıktılarında dil birliğıne ulaşılmasını sağlamaktadır. Öğrencilerin farklı orta ğretim düzeyinden geliyor olmaları ve üniversite girişinde farklı kabul sistemlerine tabi olmalarının ise sürecin işleyişi açısından farklar içermesine rağmen sonuç çıktılarında yine aynı dili konuşmalarına engel teşkil etmemektedir.

Temel Tasarım alıştayları öncelikle Ankara ile sınırlı olarak başlamış ancak bundan sonraki aşamalarda bölgesel ve ulusal düzeyde geliştirilerek mesleğı eğitimi ve geleceğı için dil birliğıne varılması için önemli bir adım olabilir. Temel Tasarım alıştayları üniversiteler arasındaki eğitim, içerik, fiziki mekan farklılıklarının eğitime yansımalarının ölçülebilmesi adına örnek bir çalışma olduğı düşünölmektedir.

Temel Tasarım alıştaylarının devamında ileri sınıflarda küçük gruplar halinde ortak çalışmalar yapılarak 1. Sınıfta başlatılan bağın pekişmesi, eğitim açısından bilgi alışverişinin güçlenmesi sağlanabilir.

KAYNAKLAR

- Akbulut, D. (2014). *Tasarımda Temel Etkileşim: Temel Tasarım Eğitiminde Bütünleşik Ortak Zemin. Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (13) , 23-40. <https://dergipark.org.tr/pub/sanatvetasarim/issue/20654/220356> Erişim: 03.01.2020
- Çetinkaya, Ç. (2011). *Tasarım ve Kavram İlişkisinin İç Mimarlık Temel Tasarım Eğitimi Kapsamındaki Yeri: Farklı İki Üniversite Örneği Üzerinden Temel Tasarım Eğitimi Üzerinde bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anasanat Dalı, Ankara*
- Hasol, D. (2002). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü. İstanbul: YEM Yayınevi.*
- Ketizmen, G. (2002). *Mimari Tasarım Stüdyosunun Biçimlenmesinde Yöntemsel ve Mekansal Etkilerin İncelenmesi: Anadolu Üniversitesi Mimarlık Bölümü Mimarlık Stüdyosu Örneği. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir*
- Özer, Bülent. (2009). *Kültür Sanat Mimarlık, Yem Yayınevi, İstanbul.Sınai Mülkiyet Kanunu, 22/12/2016, No: 6769, Madde: 55, Yayımlandığı Resmî Gazete Tarih: 10/1/2017, Sayı: 29944, Yayımlandığı Düstur: Tertip: 5, Cilt: 58*
- Tepecik, A.; Toktaş, P. (2014). *Güzel Sanatlar Fakültelerinde Temel Sanat Eğitimi, Gece Kitaplığı, Ankara.*
- World Design Organization, *Definition of Industrial Design*, Erişim: 19.01.2020, <https://wdo.org/about/definition/>
- Yıldırım, İpek, (2019), *Geçmişten Günümüze Temel Tasarım Eğitimi ve Bu Eğitimde*
- *Dijitalleşmeye Yönelik Görüş ve Beklentiler: Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi Yıl:2, Sayı:3, Aralık 2019, s.18-34.*

Görsel Kaynaklar

Tüm görsellere Fatma Filiz Özsuca fotoğraf arşivinden ulaşılmıştır.

- Resim 1: 1. Temel Tasarım Çalıştayı Poster, ODTÜ-2014
- Resim 2: 1. Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, ODTÜ-2014
- Resim 3: 1. Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, ODTÜ-2014
- Resim 4: 1. Temel Tasarım Çalıştayı, Temel Tasarım Ormanı Sergisi, ODTÜ-2014
- Resim 5: 1. Temel Tasarım Çalıştayı, Temel Tasarım Ormanı Sergisi, ODTÜ-2014
- Resim 6: 2. Temel Tasarım Çalıştayı Poster, Gazi Üniversitesi-2015
- Resim 7: 3. Temel Tasarım Çalıştayı Poster, Atılım Üniversitesi-2016
- Resim 8: 3. Temel Tasarım Çalıştayı Poster çalışmaları, Atılım Üniversitesi-2016
- Resim 9: 3. Temel Tasarım Çalıştayı, Barış Kuşları Sergi Hazırlığı, Atılım Üniversitesi-2016
- Resim 10: 3. Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, Atılım Üniversitesi-2016
- Resim 11: 3. Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, Atılım Üniversitesi-2016
- Resim 12: Atılım Üniversitesi - Anadolu Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, Anadolu Üniversitesi-2017
- Resim 13: Atılım Üniversitesi - Gazi Üniversitesi - Karabük Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı Poster, Gazi Üniversitesi-2018
- Resim 14: Atılım Üniversitesi - Gazi Üniversitesi - Karabük Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı, Çam Ormanı Sergi, Gazi Üniversitesi-2018
- Resim 15: Atılım Üniversitesi - Gazi Üniversitesi - Karabük Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, Gazi Üniversitesi-2018
- Resim 16: Atılım Üniversitesi - Gazi Üniversitesi - Karabük Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı, Çam Ormanı Sergi, Gazi Üniversitesi-2018
- Resim 17: Atılım Üniversitesi - Gazi Üniversitesi - Karabük Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, Gazi Üniversitesi-2018

- *Resim 18: Atılım Üniversitesi – Karabük Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı Poster, Atılım Üniversitesi-2019*
- *Resim 19: Atılım Üniversitesi – Karabük Üniversitesi Ortak Temel Tasarım Çalıştayı, Grup Çalışmaları, Karabük Üniversitesi-2019*

“SOYLULAŞTIRMA” KAVRAMI ÜZERİNDEN ÜRETİM YAPAN SANATÇILARA YÖNELİK BİR İNCELEME

Öğr. Grv. Gülru DÜZCE*
Prof. Seher KURT**

Özet: Soylulaştırma, kapitalizmin belli bir evresinde ortaya çıkan bir dinamiğin parçası-o dinamiğin kentsel mekân düzeyinde yansımadır. Soylulaştırma eylemi ilk olarak 1950’li ve 60’lı yıllarda New York ve Londra gibi şehirlerinde ortaya çıkmış, içerdiği yerinden edilme boyutu nedeniyle 80’li ve 90’lı yıllar boyunca uzun tartışmalara neden olmuştur. Soylulaştırma, çok fazla dönüşüm sürecini tek bir çatıda topladığı için her bileşenin kendi içerisinde değerlendirilmesi gerekir.

Soylulaştırma kavramı çoğu zaman sosyal politikalar ile desteklenmiş ve kentsel politika aracı olarak kullanılmıştır. Kimi düşünürlere göre de; belli bir tarihsel ve kültürel bilince ulaşmadan sadece ‘fiziksel kılıflar’ diyebileceğimiz şekilde yüzeysel olarak üretilmiştir. Toplumsal gerçeklik olarak yaşadığımız mekânlardaki bu fiziksel kılıflar, değişim ile değişmezlik arasındaki gerilimleri birbirine bağlar. Soylulaştırma bağlamdan bağlama değişiklik yaşayan iktisadi içeriğinin yanı sıra kültürel anlamlarla da yüklü olduğu için oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu çalışmada soylulaştırmayı, insanların çevreye bilinçli olarak verdiği zararları silinmeye yüz tutan geçmişin izlerini taşıyan sanatsal üretimler açısından ‘yerinden edilen’ ve ‘yerine gelen’ bağlamında ele alacağız.

Anahtar Kelimeler: Soylulaştırma, Sanat, Gordon Matta-Clark.

Geliş Tarihi: 13.04.2020 Kabul Tarihi: 23.03.2021 Makale Türü: Derleme

*Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, Hatay/Antakya/TÜRKİYE, gduzce@mku.edu.tr, ORCID ID: orcid.org/0000-0003-4232-9501

**Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Hatay/ Antakya/ TÜRKİYE, seherkurt1@hotmail.com, ORCID ID: orcid.org/0000-0003-2649-7775

A STUDY OF ARTISTS WHO PRODUCE THROUGH THE CONCEPT OF “GENTRIFICATION”

Inst. Gülru DÜZCE*
Prof. Seher KURT**

Abstract: Gentrification is part of a dynamic that emerges at a certain stage of capitalism - it is the reflection of that dynamic at the urban space level. The act of gentrification first emerged in the 1950s and 60s in cities such as New York and London, and caused long discussions throughout the 80s and 90s due to the dimension of displacement. Since gentrification gathers so many transformation processes under one roof, each component must be evaluated within itself.

The concept of gentrification has often been supported by social policies and used as an urban policy tool. According to some thinkers; it has been produced superficially in a way that we can only call “physical sheaths” without reaching a certain historical and cultural consciousness. These physical sheaths in the spaces we live in as social reality contain the tides between change and stability together. Gentrification has a very complex structure as it is loaded with cultural connotations as well as its economic content, which changes from context to context. In this study, we will consider gentrification in the context of ‘displaced’ and ‘substituted’ in terms of artistic productions bearing the traces of the past, which are about to be erased by the conscious damage of people to the environment.

Keywords: Gentrification, Art, Gordon Matta-Clark.

Received Date: 13.04.2020 Accepted Date: 23.03.2021 Article Types: Review Article

*Hatay Mustafa Kemal University, Vocational School of Arts and Design, Department of Handicrafts, Hatay / Antakya / TURKEY, gsf_goya@hotmail.com, gduzce@mku.edu.tr, ORCID ID: orcid.org/0000-0003-4232-9501

**Hatay Mustafa Kemal University, Faculty of Fine Arts, Painting Department, Hatay / Antakya / TURKEY, seherkurt1@hotmail.com, ORCID ID: orcid.org/0000-0003-2649-7775

1. GİRİŞ

“Kent çağında yaşıyoruz. Kent bizim için her şey demektir - o bizi tüketiyor, biz de bu yüzden onu yüceltiyoruz”.

Onoome Okome, “Gecekondu Gezegeni”

Philip Hubbard ve Rob Kitchin (2018) “Mekân ve Yer Üzerine Büyük Düşünürler” adlı kitapta “Soylulaştırma” “Mutenalaştırma” ve “Gentrification” terimlerini şöyle tanımlar; “işçi sınıfına ait nüfusun belirli bir bölgede veya mahallede yerinden edilmesi ve o bölgeye veya mahalleye üst sınıflara ait nüfusun yerleşmesidir” (s. 831). Soylulaştırma sürecinin en basit anlamda konut alanlarının rehabilitasyonunun; ekonomik, toplumsal ve mekânsal boyutları olan çok daha katmanlı bir yeniden yapılanma sürecinin bir parçası olduğu anlaşılmıştır. Gerçekte, konut alanlarının soylulaştırılması, kentsel kıyı alanlarının, sanat ve eğlence yaşamına uygun biçimde yeniden geliştirilmesi, merkezde kalan imalathanelerin kapanması, bu alanlara otellerin, cafelerin, şirket ofislerinin inşa edilmesi ile ilişkilidir (Ünsal, B. ve Türkün, A. 2014, s. 36). Kent dokusunda meydana gelen bu değişim ve dönüşümün temelinde belirli ekonomik, toplumsal ve politik güçler yer almaktadır. Sanayinin yeniden yapılanması, üretim sisteminden hizmet sektörüne geçişin yaratmış olduğu işçi sınıfının niteliksel değişimi, tüketim ve hizmetlerin özelleştirilmesi ise soylulaştırma sürecinin alt basamakları sayılır. Soylulaştırma süreci kent mekânında başlayıp, ekonomik, sosyal, politik ve sanat alanındaki yansımalarını, dönüşümlerini gözlemleyebildiğimiz bütün bir alanı kapsar.

Soylulaştırma sadece mahallenin canlanması amacıyla uygulanan bir süreç değil, aynı zamanda, kentin o mahallesine yerleşen üst orta sınıfın yarattığı lüks yaşama dair farklılıkların yoğun olarak yaşandığı doğal bir sentezdir. Bu

bir ‘ilişkisel yaklaşım’ ele alışıdır (Kayasü, S. ve Yetişkul, E., 2013, s. 148). Bu ilişkiye bağlı olarak soylulaştırma, belirli arsaların kullanımı için özel ve kamusal sermaye yaratımından, kullanım ve yaratım yoluyla oluşturulan karlı bir tüketim fırsatı oluşturmaktadır.

Öncelikle mekânı tüketmek ve mekânda tüketmek ile ifade edebileceğimiz yeni bir kullanım alanının varlığı söz konusudur. Soylulaştırma, yaygın bir biçimde yeni bir orta sınıfın varlığını kabul eder çünkü bu sürecin bir parçası olarak son dönemlerde popüler olan restoranların, butiklerin, kulüplerin, galerilerin, eğlence ve alışveriş merkezlerinin belirli mekânlarda toplanmasını gündeme getirir. Hem bu tür hizmet alanlarında yer alanların yönetici beyaz yakalılarına hitap etmesi zorunluğu, hem de geleneksel anlamda mavi yakalılar olarak adlandırılmasalar da belli bir ücret karşılığında emeklerini satmakta olan bir işçi sınıfının varlığı söz konusudur. Küreselleşmenin dinamikleri ile boğuşan, tarihi ve canlı bir sosyal dokusu olan mekânlar ve sosyal çevre, neo-liberal politikaların demokratik bir şekilde uygulanabilmesi durumunda korunabilirler. Kentlerin küresel pazara bir meta olarak çıkmaya başlamasından beri kenti tüm özellikleriyle gözler önüne serecek unsurlar da önem kazanmıştır. Kültür ve sanat yatırımları; müzeler, galeriler, festivaller gibi unsurlar kentin küresel pazar yarışında yerini alması için gerekli albeniyi sağlarlar.

Soylulaştırma süreçleri bu bağlamda hem yaşamın özünde, hem de konularını, kurgusunu yaşamdan alan sanatın birebir içindedir. Gerçekte soylulaştırma süreçlerine hem neden olan hem de bundan etkilenen kişiler olarak sanatçıların eserlerinde soylulaştırma olgusunu ya da kavramını ele alışlarını yorumlamaya, aktarmaya çalışmak bu makalenin ana amacıdır.

2. HABİTAT: KENT

“Çöpten, dağılmış tüylerden, külden ve kırık vücutlardan yeni bir şeyin, güzel bir şeyin doğabileceğidir vaat edilen”

John Berger, 'Ateşin ve Sürgünün Gölgesinde'

Firdevs Gümüšoğlu (2001) '21. Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan' adlı kitabında kenti şu şekilde özetlemiştir:

“İnsanlar genellikle içinde yaşadıkları kentleri inşa ettiklerini düşünürler. Kentler de insanları inşa eder. Modernliğin ürettikleri içinde, onu en çok temsil edenlerden ikisi kent ve öznedir. Bir anlamda kent ve özne aynı yolun yolcusudur. Kentin, öznenin doğduğu yer olduğu söylenir. Doğrudur. Ama paradoksal bir biçimde kent, aynı zamanda öznenin öldüğü yerdir. Kentin öznesi bir 'kimse' olduğu kadar, 'hiç kimsedir' de aynı zamanda” (s. 73).

“Kent, farklı şekillerde ama eşit olarak herkese ait ve açık bir kültür alanıdır. Kent, insanın kendine yarattığı ve zaman içinde insanı oluşturan, insanın kültürel (doğal) ökümenidir” (Kuban, 2000, s. 78). “Kent, potansiyel olarak, karmaşık bir toplumun güçlü bir sembolüdür. Kentsel görünüm, diğer pek çok rolünün yanı sıra; algılanması, hatırlanması ve zevk alınması gereken görünümüdür. Görsel olarak da öne çıkarsa, anlamı daha da güçlenebilir” (Lynch, 2018, s. 5). Harvey (2014) ise, karmaşıklığı içinde ”kent” bütün formu anlaşılabilir bir labirente, birbirinden bağımsız maddelerden oluşan bir ansiklopediye, tutarsız düşünceleri ya da görüntüleri bir araya getiren bir karalama defterine benzemektedir (s.17).

Kentler, birlikte var olduğumuz üretim, tüketim, dağıtım, bölüşüm süreçlerinin ve ilişkilerinin gerçekleştiği ortak yaşam alanlarıdır. Bu süreçlerin ve ilişkilerin düzenlenmesi toplumsal alanların düzenlenmesi demektir (Alpman, 2019,

s. 385). Ayrıca Kent, bastırılanların patlama yaparak, düzeni darmadağın ettikleri şenlikli intikam yeridir (Şentürk, 2013, s. 38). Kenti kent yapan şey, kapladığı alanın ölçüleri ile geçmişi arasındaki kurduğu o ilişkidir. Günümüzde kentler, birbirinden farklı mekanların birbirinin içine hapsolmesiyle oluşan yapılar kolaj kent olgusunu meydana getirir.

3. MEKÂN

Mekân kelimesi, Arapça kevn sözcüğünden türemiştir; ikamet edilen yer, mahal anlamına gelir. Mimarlık sözlüğüne göre de mekân, doğanın sınırlandırılmış bir bölümü, insanı çevreden bir ölçüde ayıran, yaşamı sürdürmeye elverişli bir boşluktur (Dökmen, 2011, s. 210-211). Burcu Kütükçüoğlu ve Emiliano Bugatti (2019), ise mimari tasarım gözüyle değerlendirdikleri mekân kelimesini “Tasarımcıların kavramsallaştırmalarıyla uyumlu bir şekilde binayı daha geniş bir kentsel bağlamın küçük ama girift bir parçası olan, işlevlerin, tekniğe ve tasarıma dair temaların ve kentin mekânlarının çakışıp üst üste geldiği bir mikrokozmos” (s. 8) şeklinde tanımlamışlardır. David Harvey ise “Postmodernliğin Durumu” adlı kitabında mekân konusunu modernist ve postmodernist bakış açısında ele almıştır:

“Modernistler mekânı toplumsal amaçlar uğruna biçimlendirilebilecek bir şey olarak görürken, postmodernistler için mekân, belki zaman dışı ve 'hiçbir çıkar gözetmeyen' bir güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi amacı hariç, her şeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilebilecek bağımsız ve özerk bir şeydir” (Harvey, 2014, s. 84).

Foucault ise mekânı, “bir iktidarın alanı ya da kabı için bir mecazdır: genellikle kısıtlayan, bazen oluş süreçlerini özgürleştiren bir alan” olarak tanımlamıştır (aktaran Harvey, 2014, s. 239).

Vilem Flusser'e göre “dünyayı içeri ve dışarı

olmak üzere ikiye bölen duvar, bilge kişiyi hiç beklemediği bir ikileme karşı karşıya getirir: benim yerim nerededir?” Buradan da anlaşılacağı üzere, iç mekân güvenli, huzurlu yuvaya; dış mekân ise dünya ile buluşulan arenaya benzetilebilir. Dış mekân sosyaldır, insanları bir araya getirir. İç mekân ise daha özeldir, öznedir. Sınırları ve ayrımları vardır. Mekânın yapısal elemanları ise bu sınırları ve ayrımları oluşturan elemanların konumlandırılma biçimleridir (aktaran Taşçıoğlu, 2013, s. 34).

Mekân hayatımızın odak noktasıdır. Bizi tek yürek bir arada tutan ya da herkesten izole eden yerdir. Aynı zamanda mekân, yaşamımızı şekillendiren senaryolar yaratır. Bir yerleşmedeki kullanıcılar o yerleşmenin sahip olduğu şartlara göre yaşam biçimlerini geliştirirler. Dolayısıyla o mekânın kullanımına dair ortak bir dil oluştururlar. Bu ortak dil içinde sosyal ve kültürel yaşam şekillerini barındırmaktadır. Mekâna özgü kullanım alanları olan duvarlar, avlular, bahçeler, meydanlar gibi görünenin ötesinde ve görünmeyen “sosyal ara yüzler de sınırları” oluşturmuştur (Bay, 2013, s. 7). Mekânın içeriği, soyut ve somut olarak mekânın özü ile tanımlanmaktadır. Mekânın içindeki insan, insanın mekânda seyreden yaşamı, bu yaşamın belirtileri ve izlerinden söz edilmektedir. Bu izler mekânın kimliğine ilişkin ipuçlarıdır (Taşçıoğlu, 2013, s. 45).

“Mekân sürekli olarak varlığımızı sarıp sarmalar, mekânsal hacim boyunca hareket eder, biçim ve nesnelere görür, sesleri duyar, esintiye hisseder ve bahçede açan çiçeklerin kokusunu alırız. Mekân ahşap ve taş gibi maddesel bir özdür. Ancak doğası itibarıyla biçimsizdir. Onun görsel biçimi, ışık kalitesi, boyutları ve ölçeği tamamen toplam biçimin elemanları tarafından tanımlanan sınırlarına bağlıdır. Mekân kavranıp çevrelendikçe ve bir kalıba sokulup biçimsel elemanlar tarafından düzenlendikçe mimarlık varlık kazanır” (Bektaş, 2018, s. 93 - 94).

Ev ya da konut en basit tanımı ile bizlerin dünyaya ait köşesidir diyebiliriz. Bu anlamda ev/ konut artık sosyal statü unsuru olarak gösteriş ve kimliğin dışavurum nesnesi olarak yerini alır. Sahip olduğumuz bu mekânlar aslında bireysel özellik ve erdemlerimizi taşır, kimi zaman olduğu gibi, kimi zaman da olmasını istediğimiz gibi (Taşçıoğlu, 2013, s. 57).

Sonuç olarak mekân; “insanların toplumsal düzen ve bölünmelerini ifade ettikleri, zaman içinde yeniden üretmek ve bunlara meydan okumak için inşa ettikleri biçimlendirilebilir bir şablondur” (Williams, 2019, s. 78). Bu anlamda her mekân kendi mesajını barındırır. Mekânın kendisi ve içerdikleri mekânın sözünü belirler. “Mekânın mimari yapısı, mekânın içinde barındırdıklarına yansır; böylece mekânın tözü ve özü bir araya gelerek mekânın mesajını ortaya koyar. Bu mesaj güçlü, zayıf, olumlu ya da olumsuz olabilir ancak yokluğu hiçbir zaman söz konusu değildir” (Taşçıoğlu, 2013, s. 61).

4. SOYLULAŞTIRMA SÜREÇLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

“Yoksulları bir arada topluca ele geçirmek mümkün değildir. Yeryüzünde çoğunlukta olmanın yanı sıra, hemen her yerdedirler ve en küçük bir olayda bile onların adı geçer. Günümüzde zenginlerin başlıca faaliyetinin duvar inşa etmek olması bu yüzdendir- beton duvarlar, elektronik gözlem aygıtları, füzelere karşı manialar, mayın tarlaları, sınır denetimleri ve puslu medya ekranları”.

John Berger, “Kıymetini Bil Her şeyin”

Soylulaştırma terimini ilk olarak 1960’lı yıllarda sosyolog Ruth Glass, Londra bulunan işçi mahallelerindeki konutların orta ve üst sınıflar tarafından satın alınarak, bunların yerine lüks konutlar yapılması ve ilgili bölgelerin sosyal karakterlerinin yeni sakinleri tarafından değiştirilmesiyle ilgili olarak kullanmıştır. O süreç incelendiğinde çöküntü alanları

diyebileceğimiz eski püskü, küçük kulübemsi evlerin, kira sözleşmeleri sona erdiğinde ele geçirilerek, modern ve lüks konutlar haline getirildiği görülmüştür. Soylulaştırma sürecinin bir mahallede başladığında, mahallenin tümü ele geçirilene kadar hızla devam ettiğini dile getiren Kayalar (2009), süreci Türkçe tanımlamak için; mutenalaştırma, seçkinleştirme, burjuvalaştırma, nezihleştirme, jantileşme, mülksüzleştirme gibi birçok terim önerildiğini ifade eder (s. 50).

Pelin Pınar Özden (2016), “Kentsel Yenileme, Yasal Yönetmelik Boyut Planlama ve Uygulama” kitabında soylulaştırma kavramını, “kentlerin eskiyen parçalarını, bu yerleşmelerin değerlerinde artışa ve yoksulların yerlerinden edilmesine neden olarak yeniden düzenlemek ve daha üst sınıflara hitap eden mahallelere dönüştürmek” şeklinde tanımlamaktadır. Ayrıca yazar, “Soylulaştırmayı kısaca “bir alanın temel karakterinde ve ‘tadında’ değişikliğe yol açarak, düşük gelirli nüfus gruplarından alınması” (s. 154) olarak tanımlamıştır.

Ayrıca soylulaştırma; “toplumsal dönüşümlerin mekân üzerindeki etkilerini kent peyzajında deneyimlediğimiz ve gözlemleyebildiğimiz bir süreçtir. Soylulaştırma; kentsel yenileme ve kentsel yeniden yapılanmanın daha geniş, daha karmaşık süreçlerinin tümü, coğrafi mekânın kentsel ölçekte farklılaşmasının bir parçasıdır” (Smith, Williams, 2015, s. 33).

5. SANATSAL ÜRETİM PRATİKLERİ AÇISINDAN BİRKAÇ BİREYSEL ÇIKIŞ

-Soylulaştırma kavramı üzerinden üretim yapan Krzysztof Wodiczko “yerinden edilme” kavramını incelerken,

- Clayton Patterson; soylulaştırma sürecini yaşayan “alt kültürü” araştırmaktadır.

- Boyle Heights Savunması adlı eylem grubunun sosyal medya hesabı üzerinden bölgenin soylulaştıkça “yoksunlaştığını” gösterirken,

-Do Ho Suh ve Gordon Matta-Clark ise mekânsal

ilişkilere, kentle kurduğu “diyaloga” dair “izlerle” birlikte; yaşamın getirdiği “değişimleri” ortaya koyan “belleğini” koruyan tarihsel eserler sunmuşlardır.

-Ayşe Erkmen ve Gülsün Karamustafa da soylulaşmış mekânlara müdahale eden, eleştirel ara yüzler oluşturmuşlardır.

Soylulaştırma, kavramını plastik sanatlar alanında ele alan sanatçılara baktığımızda karşımıza çıkan ilk isimlerden biri Krzysztof Wodiczko’dur. Polonyalı sanatçı, sivil yapılar ve anıtlar gibi otorite alanlarına yansıttığı projeksiyonlarında, dışlanan göçmenler, modern toplumun en büyük sorunu olan evsizler ve mağdurların görüntülerini paylaşmaktadır. Yüze yansıtılan imge alttaki alanın tutarlılığını zayıflattığından, orijinal anlam kendi içsel çelişkileriyle görünür kılınmaktadır. Evsizler Projeksiyonu, sosyal açıdan istenilmeyen nüfusun dışlanarak yerinden edilme sürecini, var olan ve yansıtılan görüntüler olarak iki ayrı dünyayı bir arada gösteren estetik bir maskedir. Wodiczko, doğrudan izleyicilerin duyularına, duygularına ve zihinlerine hitap ederek, onları yaşanılan bir deneyime maruz bırakır.



Görsel 1: Krzysztof Wodiczko, “The Homeless Projection / Evsizler Projeksiyonu”, 1986, Skopbülten



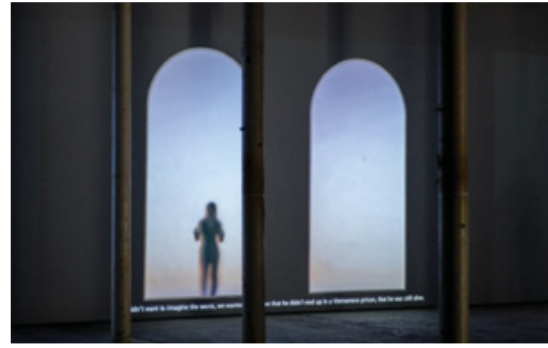
Görsel 2: Krzysztof Wodiczko, 1986, The Homeless Projection / Evisizler Projeksiyonu. Skopbülten.



Görsel 3: Krzysztof Wodiczko, Homeless Projection: Place des Arts, 2014, Théâtre Maisonneuve.

Krzysztof Wodiczko'nun 2009 yılında Venedik Bienali'ndeki Polonya Pavyonu'nda sergilenen Misafirler adlı projeksiyon çalışması (Görsel 4-5); izleyicileri büyük bir alandaki pencerelerin içine yansıtılan göçmen silüetleri ile baş başa bırakıyor. Pencerelerin arkasındaki flu figürler, göçmenlerin görünürlük ve görünmezlik arasında kalan varlıklarının belirsizlik içindeki durumunu ortaya koyuyor. Bayağı işlerle uğraşan ve genellikle ikamet ettikleri ülkede illegal yaşayan göçmenlerin sesleri yoktur, bu nedenle hayatları gölgede kalmıştır. Misafirler, göçmenlere geçici bir ses sağlarken, aynı zamanda toplumsal görünmezliklerini de korumaktadır. Wodiczko'nun bu eseri göçmen, misafir ve yabancıların aralarındaki flu sınırların doğurduğu sorunları gözler önüne sermektedir (http-1).

Fotoğraf sanatçısı Clayton Patterson, New York'un Aşağı Doğu Yakası'nın yenilenme başlığı altında yaşadığı soylulaştırma süreçlerini ve bu süreçleri yaşayan alt kültürü tüm çıplaklığı ile göstermektedir (Görsel 6-7-8). Sanatçı, alt kültürün yaşadığı mahallede, soylulaştırma süreci sonrasında inşa edilen galeride bir performans sergileyerek bu konudaki eleştirisini yerinde bir söylemle gerçekleştirir. Clayton Patterson, soylulaştırma sürecini yaşayan biri olarak (Görsel 9) "Burada benim için hiçbir şey kalmadı. Enerji gitti. Topluluğum gitti. Çıkıyorum. Fakat üzücü olan gerçek şu: Aşağı



Görsel 4: Krzysztof Wodiczko, Guests, (Misafirler) 2009. Installation view at Northlight (Brierfield) Mill, 2017.



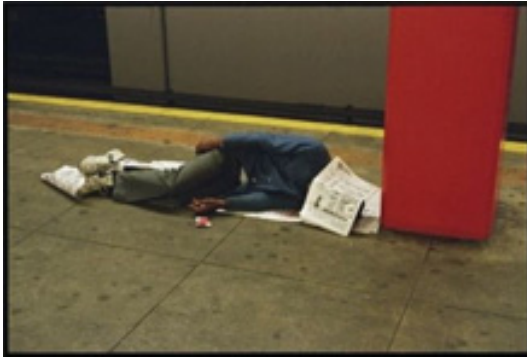
Görsel 5: Krzysztof Wodiczko, Guests, 2009. Padiglione Polacco, 53 Biennale di Venezia, 2009.



Görsel 6: Clayton Patterson, 1991, İsimsiz. Skopbülten.



Görsel 7: Clayton Patterson, Untitled (homeless man in box).



Görsel 8: Clayton Patterson, Untitled (homeless with newspaper)



Görsel 9: Clayton Patterson in his Lower East Side space. Mr. Patterson is leaving New York for the Austrian Alps. Credit...Karsten Moran for The New York Times.

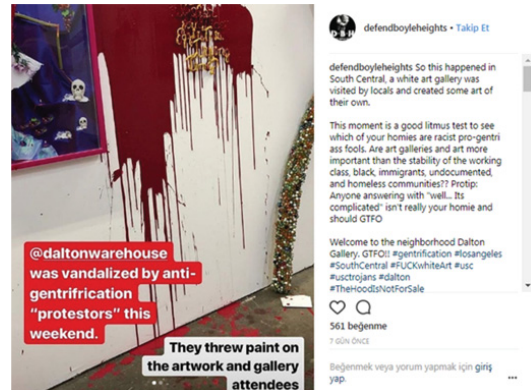
Doğu Yakası'ndan gerçekten ayrılmadım. Beni terk etti" ifadelerini kullanmıştır (http-2).

Soylulaştırma sürecinde mahallede art arda açılan lüks kafeler ve sanat galerileri, yerel halkın küçük dükkanlarının yerini almaktadır. Bölge 'soylulaştıkça' evlerin değeri yükselmekte ve yoksul kesimler şehrin daha uzak bölgelerine taşınmak zorunda kalmaktadır. Yoksul halkın, mahallelerinden olma endişesi protestolarla kendini gösterir.

Yaşanılan bu duruma tepki olarak gerçekleştirilen en sert eylemlerden biri alt kültür sakinlerinin soylulaşan mahallelerden birindeki galerinin duvarlarına boya fırlatmaları, camlarına da "Beyaz sanat dışarı" gibi sloganlar yazmaları olmuştur (Görsel 10).

Soylulaştırma kavramı üzerinden üretim yapan Güney Koreli sanatçı Do Ho Suh, heykel ve enstalasyon çalışmaları ile tanınır ve çalışmalarında kamusal alanlarla ilgili standart

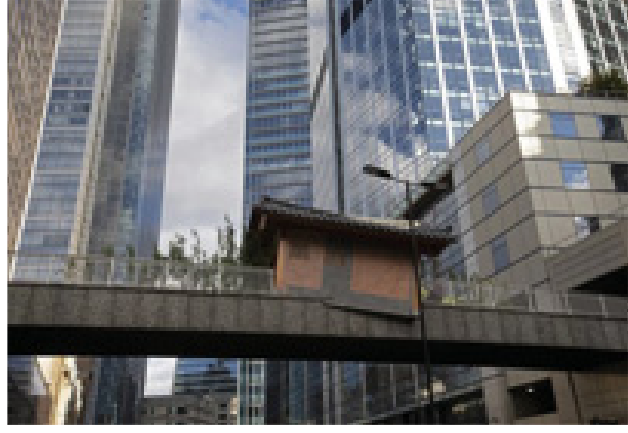
ölçek kavramlarını sorgular. Ev, ait olma, yerinden edilme, göç, kimlik ve kültürler arası yer değiştirme temaları üzerine çalışır (http-3). Sanatçıya ait 'Bridging Home, Londra' adlı çalışma, 2018 Eylül ayında İngiltere'nin başkenti Londradaki Liverpool Street istasyonunun yakınında bir üstgeçide yerleştirilmiştir.



Görsel 10: Boyle Heights Savunması adlı eylem grubunun sosyal medya hesabındaki mesajdan. Skopbülten.



Görsel 11: Do Ho Suh, bridging home, Londra, 2018.



Görsel 12: Do Ho Suh: Bridging Home, photography by Gautier Deblonde.

Suh'un ilk büyük ölçekli dış mekân yerleştirmesi olan 'Bridging Home, Londra', sanatçının kıtalar arasında ve kültürler arasında hareket etme deneyimini yansıtır (Görsel 11-12)

Do Ho Suh, Bridging Home, Londra adlı işini şöyle anlatır; "Benim için bir bina sadece bir alandan ibaret değil. Bu sadece fiziksel değil, metaforik ve psikolojik aynı zamanda. İşlerimde enerji, tarih, yaşam ve bellek maddi olmayan konulara yer veriyorum. İzleyiciler Bridging Home, Londra'yı deneyimlerken, umarım birçok insanla ilişki kurarlar" (<http-4>).

Sanatçı ayrıca 'Bridging Home, Londra' işi için beklenmedik bir keşif, buradan geçip giderken kısa bir mola vermeyi ve hatıraları tetiklediği, ev, aidiyet ve anımsama gibi duyguları harekete geçirdiğini dile getirir.

Eski ve küçük birer ev olarak düşünülmüş işleri çevredeki bina ve rezidanslarla beraber büyük bir tezatlık barındırır. İçinden geçilerek yola devam edilmesiyle yerinden edilmenin normalleştirilmesi ve o 'yer'e ait hissetme olgusunu hatırlatılması işin en önemli okuma parçalarıdır. İş, bir yandan kültürler arası yer değiştirmeyi ve bütünleşmeyi keşfederken bir yandan da yerin kişisel anlamını, hatıraların yeniden canlanmasını adeta bir bellek tüneli yaratarak -küçük ahşap ev- izleyiciye aktarmayı amaçlamıştır. Bu çalışma, kentsel değişimin, dönüşümün hızı karşısında o "yer" kavramının içinin boşaltıldığı günümüzde, soylulaştırma kavramının yarattığı yok ediliş eylemine karşı bu hafıza tüneli aracılığıyla bir farkındalık yaratma amacını gütmektedir. Bu anlamda en genel tabirle sanatçının üretim süreçlerinin hem mekânsal



Görsel 13: Do Ho Suh: Fallen Star

hem de psikolojiktir denilebilir.

Fallen Star, (Görsel: 13) Güney Koreli sanatçı Do Ho Suh tarafından California San Diego Üniversitesi'nde yer alan bir sanat enstalasyonudur (<http-5>) Fallen Star, ziyaretçileri büyük bir akademik kurumun huzursuz kişiliksiz doğasıyla ev konforunu bir araya getirmeye zorluyor.

Do Ho Suh "Fallen Star" adlı çalışmasını şu şekilde tanımlamıştır: "Gördüğünüz her şey, kendi evinizden veya ailenizin evinden ya da büyükanne ve büyükbabanızın evinden tanıdığınız bir şeydir. Çok rahat olduğunuz öğelerle çevriliyken bu dengesizliği fiziksel olarak deneyimliyorsunuz. Dinleyiciler çevreleri hakkında düşünmeye başlıyor"

Do Ho Suh, ev ve kültürel yer değiştirme kavramını sürekli araştırması için yazlık çatı kurulumunu yarattı. "Fallen Star", bir kişinin hem tanıdık hem de yabancı olarak var olduğu algısını hatırlar ve bu şekilde, birçok öğrencinin "ev" kavramını hatırlamada yaşayabileceği ayrıklık hissine değinir.

Bir diğer sanatçı Gordon Matta-Clark, şehre ve şehrin sahipsiz binalarına büyük empati duyar. Terk edilmiş ve sahipsiz binalar, bir şehir çocuğu olan Gordon Matta Clark'ın oyun alanıydı. Öznesi kent olan bir mimarlığın, düzensizliğin, doğallığın ve dağınıklığın hayalini kuran Matta-Clark'ın kariyeri boyunca ele aldığı başlıca konu alternatif konut fikridir.



Görsel 14: Gordon Matta-Clark, "Garbage Wall", 1970.

Nitekim "Eğer hiçbir şeyiniz olmasaydı ne yapardınız?" sorusu onun çıkış noktası olmuştur diyebiliriz. Böyle bir durumda ben ne yapardım? Sorusundan hareketle sanatçı daha kuru ve güvenli bir konut için alternatif malzeme aramaya başladı. Bir yığın çöpü bir araya getirdi ve katı bir yapı, bir çöp duvarı (Garbage Wall) (Görsel: 14) oluşturmak üzere kullandı. Gordon'un bu çalışmadaki amacı evsizlerin bu yapının bulunmuş nesnelere nasıl oluşturulduğunu görmeleri ve bu fikri kendilerine de uygulayarak barınaklar yapmak üzere kullanmalarıydı (Clark, 2012, s. 4-5).

Gordon terk edilmiş binalara kesikler açan kentsel bir arkeolog olarak, tarihin katmanlarını kalbine ve iskeletine kadar açığa çıkarıyordu. Bunu Bronx Floor (Görsel: 15) işlerinde çok açık biçimde görebilirsiniz (Clark, 2012, s. 6-7). Değerlendirilmemiş insanlar için değeri olmayan barınma fikrini temsil ediyordu; bu çalışma, kendi insanlarıyla ilgilenmeyi becerememiş bir şehrin eleştirisiydi. Ölmekte olan bir bina bizim bir mekânı nasıl işgal ettiğimize delildir; hem kişisel anlamda hem de bölgenin ve zamanın temsili anlamında tarihsel bir kavrayıştır.

Mimari yapıya bir gerçeklik olarak yaklaşan Clark, "Orada yaşamış olanların izleri hala yeterince tazeydi" diyordu. Sanatçı, küvetteki donuk sabun parçaları ya da mutfaktaki kirli çay fincanı gibi, buranın bir zamanlar ev olarak kullanıldığının, birilerinin burada yaşayıp bir



Görsel 15: Gordon Matta-Clark, "Bronx Floors" (1972-1973).



Görsel 16: Gordon Matta-Clark, "Splitting" (1974).

aile olduklarının ispatı olan yaşamsal izlere dokunmamıştır. Bu biyografik çöp yığını Clark için evcil Amerikan hayatının, zahmetli ve mahrem gerçekliğini hasıraltı eden tüm o düzenli gündelik sıradanlığının meteforu olarak da görülebilir (Clark, 2012, s. VII). Diğer bir işi Splitting (Görsel: 16), "anarşist, mimari olarak yönlendirilmiş heykelin kavramsal sanatla bir arada yaşadığı dönemin en önemli anlarından biri" olarak hatırlanır.

Gordon'un Day's End (Gün Sonu) (Görsel: 17) adlı çalışmasında ise bulunduğu "konum itibariyle iskele batıya bakıyordu ve şehre karanlık çökmeye başlayınca, güneş iskelenin sonundaki yarım ay biçimli kesikten içeri girip bütün iç mekânı aydınlatıyordu. Çürüyen iskele, duvardan ve döşemeden yansıyıp suya düşen ışıla birlikte güzel bir katedrale dönüşmüştü" (Clark, 2012, s. IX).

Gordon Matta-Clark; 1974 Mayıs ayında 'Avalanche' dergisinin 10. Sayısında yayınlanan Liza Bear söyleşisinde mimari çalışmaları hakkında şu ifadelerle yer vermiştir.

'Mimari' imaları olan işlerimin çoğu aslında mimari-olmayan, genelde mimarlık olarak nitelendirilene alternatif olan bir şey hakkında. Mimarlık, aynı zamanda çevredir de... Bir kentte yaşıyorsanız, bütün doku bir anlamda mimaridir. Biz daha çok metaforik boşluklar, aralıklar, arta kalmış mekanlar, gelişmemiş yerler üzerine



Görsel 17: Gordon Matta-Clark, "Day's End" (1975), fotoğraf: Alvin Baltrop

düşünüyorduk. Esasında yapmak istediğim, görünmeyen ve elbette işgal edilmemiş mekânları göstermekti. Onları satın almak, mülkleri mevcut sınır çekme çizgilerinin tuhaflığına karşı tepkimdi. Mülkiyet her tarafa yayılan bir şey. Sahip olma kavramı, herkesin kullanım etmenine göre ayrı ayrı saptanıyor (Clark, 2012, s. 4-5).

Gordon Matta-Clark, tüm yapıların bölümlerini oyduğu ve mekânsal kompozisyonlar olarak gördüğü "bina kesimleri" (1972-78) dizisiyle tanınıyor. Bu dönüşümleri "Anarchitecture" olarak adlandıran sanatçı, yaratmış olduğu kesikler için "bir kesğin ne kadar çok bilgiyi açığa çıkardığını tahmin edemezsiniz, aslında bir kesik başka mekânlara ve başkalarının dünyalarına açılan boşluklardı" ifadesini kullanmıştır (Clark, 2012, s. 7).

Gordon Matta-Clark'ın çalışmalarına baktığımızda normal, hatta geleneksel diyebileceğimiz bir durumu alıp yeniden tanımlamaktan; geçmişin ve şimdinin koşullarının çoklu okumalarıyla örtüşecek şekilde yeniden tercüme etmekten gelen bir tür kaosla karşılaşıyoruz. Her bina kendi özgün durumunu üretiyor. Koruma çağrısından daha fazlası; bu iş, iyileştirme adı altında Amerikan geçmişinin küçük bir kısmını kaldırımlarla ve park alanlarıyla temizleyip ortadan kaldıran hijyenik bir saplantıya karşı bir tepki veriyor (Clark, 2012, s. 80). Fiziksel zorunluluklara dayanamayan ve ayrıca bir bağlam olarak banliyöye ait "kentsel

kutuları, edilgen ve yalıtılmış tüketiciye yani neredeyse esir bir kitleye bir teminat gibi gösteren endüstrinin kuşatma halini” açıp, gözler önüne sermeye dair (Clark, 2012, s. 76).

İnsanın kendi varlığını koruma içgüdüsünün bir parçası olarak geçmiş muhafaza etme özünde geleceğin şekillendirmesini barındırır. Bu anlamda geçmişin hatıraları, nesnelere ve mekânları kültürel semboller olarak anlam kaynağıdır.

“Mimarının günümüzdeki durumu şudur: mimarlar akademik ve soyut estetik sorunları tartışmaktadırlar, ama aslında, kentlerimizi mahveden ve işçi sınıfından insanları evlerinden atan müteahhitlerin kölesidir onlar” (Harvey, 2014, s. 135).

“Eskinin çürümesi ile yeninin oluşumu ve yerleşmesi arasındaki zaman aralığı, bir geçiş dönemini oluşturur; bu dönem her zaman kaçınılmaz olarak belirsizliklerle, kafa karışıklıklarıyla, yanılgılarla, çılgın ve ateşli fanatizmlerle yüklü olacaktır” (Harvey, 2014, s. 141).

Mekâna özgü işleri ile hafızalara kazınan Ayşe Erkmen, içinde bulunduğu sosyal ve fiziksel çevreden yola çıkar ve var olan yapıyı kendi üslubuyla yeniden konumlandırarak; mekân

üzerinde düşünmeye davet eder. Kıpraşım Ripple (Görsel: 18) sergisi kapsamında Erkmen, mimari veriyi analiz ederek Dirimart Dolapdere ham mekân bir sanat galerisine dönüştürülürken tasarım gereği eklenen duvarları harekete geçirir. Sanatçı, mekânın derisini yüzerek, kabuk değiştiren Dolapdere’yi geçmiş ve şu andaki konumu ile ortaya koyar. Galerinin her sergi için geçirdiği sürekli dönüşüme atıfla, üzerinde geçmiş sergilerden izler de barındıran bu duvarlardan kopardığı parçaları uçucu kılarak mekân içine dağıtır (http-7). Galerinin duvarlarına mimari müdahalede bulunarak, mekânı yeniden düzenleyen sanatçı, galerinin içindeki beyaz duvarları parça parça keserek, sanki derisini çıkartır gibi üzerindeki alçıpanı soymuştur. Çıkartılan bu alçıpanlar yine galerinin mimarisine ait olan tavandaki kirişlere asılarak sergilenmiş, geçirdiği ‘dönüşüm’ süreci gözler önüne serilmiştir. Duvarların bir altındaki düzlemde koparılıp alındığını ve koparma anının şiddetini gösteren çivi delikleri ve belirgin eklemeler ile yama/kolajların yanı sıra hepsinde farklı bir ‘koparılma’ izi görülmektedir (Görsel: 19). Bu çalışmalara bakıldığında yerinden olmak, başka yerlere tutunmak, eğilip bükülmek, gizlenmek, çehresini değiştirmek gibi süreçlerin getirdiği gerginlik çok net bir şekilde öne çıkmaktadır.



Görsel 18: Ayşe Erkmen, “Kıpraşım Ripple” (2017)



Görsel 19: Ayşe Erkmen, “Kıpraşım Ripple” (2017)

Gülsün Karamustafa ise Vadedilmiş Bir Sergi, kapsamında göçebe kimlikler, yerelleşme, yerinden edilme, toplumsal cinsiyet ve kültürel farklılıklara ilişkin özgün yaklaşımlarını bir araya getirir. Göç, kimlik, bellek, toplumsal cinsiyet gibi pek çok farklı; fakat ilişkili konuya temas eden sergi, içerik-biçim-işlev ilişkisi üzerinden, geçmiş ve geleceğe bir tür eş-zamanlılık kazandırmaktadır (http-8).

Kırsal kesimden kentlere yönelik göç, sonucunda ortaya çıkan kültür çatışması ve onun kaçınılmaz sonucu olan melezleşmenin görsel sonuçlarını ifade eden Mistik Nakliye (1992) (Görsel: 20) adlı yerleştirmesinin temel derdi olan göç, yerinden edilme, yer değiştirme gibi durumların sonuçlarını ortaya koyar. Mistik Nakliye, yerinden edilme kavramını sorgularcasına ziyaretçilerinin de müdahaleleriyle sürekli hareket halindedir.

Sanatçı; 1991'de taşındığı Cihangir'deki Başlamacı (Vaslamatzis) Apartmanı'nın hikâyesini araştırır. Burada önce Rum asıllı, İstanbul'da ilk gazoz fabrikasını kurarak kızları Olimpia'nın adını taşıyan gazozu üreten ve 6-7 Eylül olaylarının ardından, 1957'de terk etmek zorunda kaldıkları apartman sakinlerinin öyküsünü inceler. Bu konuyla ilgili olarak kullanılan dökümanların, görsellerin her biri iç burkan dramlardır (Görsel: 21) (http-9).

Zorunlu göç ve yerinden edilmenin ön planda olduğu diğer bir yapıt da Muhacirdir. (2003). Eşzamanlı olarak akan iki videodan oluşan yerleştirmede, Balkan Savaşı sonrasında yaşanmak zorunda kalınan mübadele süreci üzerinden, böylesi zorunlu göç süreçlerinin, taşıdıkları kimliklerden bağımsız olarak insanların yaşamları üzerindeki yıkıcı etkisi gözler önüne serilir (Görsel: 22). Sanatçı Azınlıklar ve sınırları muğlak kimliklerin tanıdık ama göz ardı edilmiş hikâyelerini paylaşırken zorunlu yer değiştirmeler ve sınır geçmelerin kırılğan tarihlerini de görünür kılar (http-10).



Görsel 20: Gülsün Karamustafa, "Mistik Nakliye" (2013).



Görsel 21: Gülsün Karamustafa, "Apartman" (2012-2013)



Görsel 22: Gülsün Karamustafa, "Muhacı" (2003).

SONUÇ

İçeriği, endüstri sonrası toplumların yaşam alanlarını hedef alarak, bu alanları değişen ihtiyaçlara göre yeniden üretmek olan

Soylulaştırma kavramı, bugün hala çok tartışılan, olumlu/olumsuz yaklaşımlarla üzerinde çeşitli kuramsal çalışmaların gerçekleştirildiği güncel bir konudur. Soylulaştırma ile ilgili kültürel ve kentsel argümanlar, soylulaştırma sürecinde sanat ve sanatçının rolünü tartışırken, sanatçıyı soylulaştırma sürecinde avangard ve sanat üretimini ise mekânsal dönüşüm bağlamında bir kültürel politika aracı olarak görmektedir (Tan, 2006, s. 69).

Soylulaştırma, soylulaştırma sürecini yaşayan kişilerin, kendi yaşamlarına ait kişisel hikâyelerin yanı sıra mekânsal ilişkilere, kentle kurduğu diyaloga dair izleri taşımali; yaşamın getirdiği değişimlere izin verirken, belleğini korumalıdır.

Bu noktada 'kültür endüstrisi araçları' ile sanatçıların olaya bakış açıları arasında çok büyük farklar olduğunu söylemek mümkündür. Farklılıkların farkında olan avangard sanatçılar, kültürel potansiyeli yüksek ve kentsel mekâna işaret eden çalışmalar ortaya koyarken; aynı zamanda ucuz mekân, heterojen ve alt kültüre ait bir çevrede var olmak isteyerek hem çelişkili bir durumun içine girmektedir, hem de kimi üretimlerle de bu durumun eleştirisini yapmaktadırlar. Araştırma kapsamında ele alınan sanatçılara baktığımızda; Krzysztof Wodiczko, mimari cepheler ve anıtlar üzerindeki büyük ölçekli slayt ve video projeksiyonlarında yoğun olarak dışlanmış ve yabancılaşmış şehir sakinleri ile birlikte evsizler, göçmenler, yabancılaşmış gençlerin hayatta kalma anlarını yansıtmaktadır.

Clayton Patterson ise yaşam alanı olan Manhattan'daki Aşağı Doğu Yakası'nın sanatını, yaşamını ve zamanlarını belgelerken, soylulaştırma sonucu kültürün ölümünü belgelemiştir.

Do Ho Suh, kamusal alanlarla ilgili standart ölçek

kavramlarını sorgulamanın yanı sıra göçmen olarak deneyimlenen duyguları, fiziksel yerler ve hafıza arasında yaptığımız önemli bağlantıları vurgulamaktadır.

Bir diğer sanatçı Gordon Matta Clark, bina parçaları/kesikleri adı verilen terk edilmiş binaların bazı katlarını, tavanlarını ve duvarlarını çıkarmak suretiyle oluşturduğu tasarımlar ile yerinden edilmenin görsel deneyimini paylaşmıştır.

Ayşe Erkmen, iyileştirme projesi kapsamında olan Dolapdereyi ve dolapderede yer alan sergi mekânının da dönüşümünü yerinde sergilerken Gülsün Karamustafa göç hikâyelerini, korumak saklamaktır felsefesi ile yersiz yurtsuzlaşanların geçmişlerini taşır. Soylulaştırma sürecinde sanat ve sanatçının rolüne baktığımızda sanat üretimi ve sanatçı bu süreçte araçsallaştırılmakta ve kültürün normalizasyonu sağlanmaktadır. Ayrıca sanatçının kent mekânı ile ilişkili üretiminde sembolik ekonomi veya sanat pazarına yaklaşımı, pozisyonu ile günlük yaşam deneyimleri üzerinden ilerleyen ve mekân politikalarına karşı direnme eşikleri oluşturabilen sanat projelerini görmekteyiz.

Tıpkı Duchamp'ın pisuarının beyaz küp eleştirisi yapmak için üretilmesi ancak kısa zamanda müzedeki yerini alması gibi, soylulaştırma sürecinin önemli bir aktörü olarak sanatçı da kimi zaman farkında olmadan sitüasyonistlerin kentinde olduğu gibi bir devrimci değil, pragmatisttir (http-6). Sonuç olarak bu bağlam üzerinden gerçekleştirilen kimi üretimler kapitalin dikkatini çeker ve bu üretim süreçleri yine mekân tüketim pazarına dönüştürülerek bu defa sanatçı yerinden edilir ya da sanatçı ve yapıtı bambaşka bir boyuta taşınarak yeniden yorumlanır. Bu da soylulaştırma konusunda sanatçının kimliği, amacı ile «kültür araçları» arasında çok önemli yaklaşım farkları bulunabileceğini göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Alpman, S.P. (2019). Mekân, Kimlik, Sınıf: Farklar Neden Bir Arada Barınmazlar? *İdealkent*, 10 (26), 373-401. DOI: 10.31198/idealkent.519245
- Bay, E. (2013). Kentleşme Sürecinde Mekânsal Ayrışmanın Konut Üzerinden Değerlendirilmesi: İstanbul Şişli / Bomonti Örneği. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ek Bektaş, E. (2018). Alışveriş Merkezleri İç Mekân Rekreasyon Alanlarının Algısal Konfor Açısından Değerlendirilmesi. *Beykent Üniversitesi Fen Ve Mühendislik Bilimleri Dergisi*. 11 (1), 91-110. DOI: 10.20854/bujse.338712
- Berger, J. (2009). Kıymetini Bil Herşeyin (Çev: B. Eyüboğlu). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Clark-Gordon Matta, (2012). Gordon Matta-Clark. İstanbul: Lemis Yayın.
- Davis, M. (2006). Gecekondu Gezegeni (Çev: G. Koca). İstanbul: Metis Yayınları.
- Dökmen, Ü. ve Dökmen, S. (2011). İnsanın Korunakları – 2: Mimari. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gümüsoğlu, F. (2001). 21.Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Harvey, D. (2014). Postmodernliğin Durumu (Çev: S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hubbard, P. and Kitchin, R. (2018). Mekân ve Yer Üzerine Büyük Düşüncüler (Çev: Ş. E. Ataman). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- İşeri, G. (2014). Ateşin ve Sürgünün Gölgesinde. İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Kayasü, S. ve Yetişkul, E. (2013). Bir Araştırma Çerçevesi: Soylulaştırma 2.0. TMMOB Şehir Plancıları Odası. 23 (3), 147-152.
- Kuban, D. ve Germen M. (2000). Doğan Kuban'la kentler, yapılar, sokaklar üstüne... *Sanat Dünyamız*, 78, 59 – 72.
- Kütükçüoğlu, B. ve Bugatti, E. (2019). Kente Bir Açılım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Lynch, K. (2018). Kent İmgesi (Çev: İ. Başaran). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özden, P. P. (2016). Kentsel Yenileme, Yasal Yönetmelik Boyut Planlama ve Uygulama. Ankara, İmge Kitabevi.
- Smith, N. and Williams, P. (2015). Kentin Mutenalaştırılması (Çev: M. Uzun). İstanbul: Yordam Kitap.
- Şentürk, L. (2013). Kent Üzerine Özgür Yazılar (Kent nedir?). İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Tan, P. (2006). Soylulaştırma Sürecinde Sanat ve Sanatçı Kent, Sanat, Aktivizm. *Mimar.ist*, 21, 69 – 72.
- Taşçıoğlu, M. (2013). Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân. İstanbul: Yem Yayın.
- Ünsal, B. ve Türkün, A. (2014). Neoliberal Kentsel Dönüşüm. Türkün, A. (Ed.), Mülk, Mahal, İnsan. İstanbul'da Kentsel Dönüşüm. (s.17-37) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Lewis-Williams, D. (2019). Mağaradaki Zihin (Çev: T. Esmer). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnternet Kaynakları

- http-1: https://www.borusancontemporary.com/tr/gorunenin-ardindaki_524 (Erişim Tarihi: 19.11.2019).
- http-2: <https://www.nytimes.com/2014/04/06/nyregion/clayton-patterson-rebel-and-photographer-plans-to-leave-the-lower-east-side-for-europe.html> (Erişim Tarihi: 19.11.2019).
- http-3: <https://medium.com/@yigiterbas/sanatta-fark-yaratanlar-do-ho-suh-d847c7f97994> (Erişim Tarihi: 05.01.2020).
- http-4: <https://www.azuremagazine.com/article/bridging-home-london-do-ho-suh/> (Erişim Tarihi: 05.02.2020).
- http-5: https://en.wikipedia.org/wiki/Fallen_Star (Erişim Tarihi: 05.01.2020).
- http-6: <https://www.e-skop.com/skopbulten/yaratici-baskici-sehir/3023> (Erişim Tarihi: 05.01.2020)
- http-7: <https://www.unlimitedrag.com/post/gecici-mekanlar-perde-arkasindaki-sesler> (Erişim Tarihi: 08.01.2021).
- http-8: <http://www.sanatacak.com/view/saltta-bahar-vadedilmis-bir-sergiyle-devam-ediyor> (Erişim Tarihi: 08.01.2021).
- http-9: <http://www.sanatacak.com/view/saltta-bahar-vadedilmis-bir-sergiyle-devam-ediyor> (Erişim Tarihi: 08.01.2021).
- http-10: <https://saltonline.org/tr/835/vadedilmis-bir-sergi> (Erişim Tarihi: 08.01.2021).

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <http://www.e-skop.com/skopbulten/bir-guzel-sanat-olarak-gerilla-savasi-krzysztof-wodiczkonun-projeksiyonlari/3097> (Erişim: 01.02.2019).
- Görsel 2. <http://www.e-skop.com/skopbulten/bir-guzel-sanat-olarak-gerilla-savasi-krzysztof-wodiczkonun-projeksiyonlari/3097> (Erişim: 01.02.2019).
- Görsel 3. <https://macm.org/en/exhibitions/krzysztof-wodiczko-homeless-projection-place-des-arts-2014> (Erişim: 19.11.2019).
- Görsel 4. <https://biennial.com/blog/07/06/2017/speaking-without-fear-krzysztof-wodiczko-at-brierfield-mill> (Erişim: 19.11.2019).
- Görsel 5. <https://tr.pinterest.com/pin/399131585722926165/?lp=true> (Erişim: 19.11.2019).
- Görsel 6. <http://www.e-skop.com/skopbulten/kentsel-donum-ve-sanat/2546> (Erişim: 01.02.2019).
- Görsel 7. <https://www.artsy.net/artwork/clayton-patterson-untitled-homeless-man-in-box> (Erişim: 19.11.2019).
- Görsel 8. <https://www.artsy.net/artwork/clayton-patterson-untitled-homeless-with-newspaper> (Erişim: 19.11.2019).
- Görsel 9. <https://www.nytimes.com/2014/04/06/nyregion/clayton-patterson-rebel-and-photographer-plans-to-leave-the-lower-east-side-for-europe.html> (Erişim: 19.11.2019).
- Görsel 10. <http://www.eskop.com/skopbulten/mutenalasma-karsiti-grup-sergi-acilisina-saldiri-duzenledi/3776> (Erişim: 01.02.2019).
- Görsel 11. <https://www.azuremagazine.com/article/bridging-home-london-do-ho-suh/> (Erişim: 05.02.2020).
- Görsel 12. <https://www.itsnicethat.com/news/do-ho-suh-bridging-homes-art-260918>. (Erişim: 19.11.2019).
- Görsel 13. <https://www.spurlock-land.com/projects/ucsd-stuart-collection-do-ho-suh-falling-star> (Erişim: 19.11.2019).
- Görsel 14. <https://www.muhka.be/programme/detail/14-gordon-matta-clark/item/3375-garbage-wall> (Erişim: 24.02.2020).
- Görsel 15. <https://manifold.press/gordon-matta-clark> (Erişim: 24.02.2020).
- Görsel 16. <https://manifold.press/gordon-matta-clark> (Erişim: 24.02.2020).
- Görsel 17. <https://manifold.press/gordon-matta-clark> (Erişim: 24.02.2020).
- Görsel 18. <https://manifold.press/ayse-erkmen-in-hayaletleri> (Erişim: 10.01.2021).
- Görsel 19. <http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/KiprazimRipple> (Erişim: 10.01/2021).
- Görsel 20. <http://www.sanataak.com/view/saltta-bahar-vadedilmis-bir-sergiyle-devam-ediyor> (Erişim: 08/01/2021).
- Görsel 21. <https://blog.saltonline.org/post/101409726454/gulsun-karamustafa-a-vagabond-from-personal-to> (Erişim: 08/01/2021).
- Görsel 22. <https://vamtra.tumblr.com/post/96648778214/muhacir-the-settler-2003-g%C3%BCs%C3%BCn-karamustafa> (Erişim: 08.01.2021).

SANAT

TÜRKİYE'DE ÖZEL TİYATROLARA DEVLET YARDIMI: AMPİRİK BİR ANALİZ

Prof. Dr. Sacit Hadi AKDEDE*
Doç. Dr. Şansel ÖZPINAR**

Özet: Kültüre ve sanata yönelik üretimin, ilgi ve talebin artmasında devletin rolünün ne olması gerektiğine ilişkin tartışmalar giderek önem kazanmaktadır. Bir sanat formu olarak tiyatronun Türkiye gibi devlet eliyle de sunumunun yapıldığı ülkelerde özel tiyatrolara verilen destekler, günümüzde önemini artıran ve gelecekte daha da önem kazanacak olan kültür sektörünün gelişimi açısından büyük öneme sahiptir.

Bu çalışmada, Türkiye'de özel tiyatrolara yapılan devlet yardımlarına ilişkin 2000'li yıllar için genel bir değerlendirme yapılmıştır. Konu ele alınırken, Devlet Tiyatroları (DT) ve özel tiyatroların karşılaştırmalı bir şekilde analiz edilmesine önem verilmiştir. Bu karşılaştırmada; "oyun sayıları", "temsil ve seyirci sayıları" gibi istatistikler kullanılmıştır. Çalışmada Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün özel tiyatrolara yaptığı yardımlara ilişkin veriler kullanılarak, yardım miktarlarını etkileyen faktörlerin neler olabileceğini belirlemeye yönelik regresyon analizi yapılmıştır. Regresyon analizi sonucunda, Türkiye'de özel tiyatroların hem seyircilerini hem de temsil sayılarını oransal olarak artırmış olmalarına karşın, devletten aldıkları mali destek veya sübvansiyon miktarını artıramadıkları bulgusuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Devlet Tiyatroları, Özel Tiyatrolar, Devlet Desteği, Kültür ve Sanat Ekonomisi, Türkiye.

Geliş Tarihi: 12.06.2020 Kabul Tarihi: 09.02.2021 Makale Türü: Araştırma Makalesi

*İzmir Bakırçay Üniversitesi İİBF İktisat Bölümü, sacithadi.akdede@bakircay.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7220-9220

**Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Nazilli İİBF Maliye Bölümü, saldemir@adu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2037-1768

STATE SUBSIDY TO PRIVATE THEATERS IN TURKEY: AN EMPIRICAL ANALYSIS

Prof. Dr. Sacit Hadi AKDEDE*
Assos. Prof. Şansel ÖZPINAR**

Abstract: The debates about the role of governments or states to increase the production, interest and demand for culture and art have been getting important. Subsidies to private theatres, as an art form which is produced and subsidized by governments in countries like Turkey, are important for the development of cultural sector which is already important and will be more important in the future.

This paper makes an overall assessment of government subsidies to private theatre in the 2000s. Turkish State Theatres (DT) and private theaters were analyzed comparatively in terms of number of plays, performances, and trends in the audience. In order to determine the factors that affect the amount of subsidies, a regression analysis is conducted by using the data on the subsidies provided by the General Directorate of Fine Arts to private theaters. As a result of the analysis, it was concluded that although private theaters increased both the audience and the number of performances proportionally, they could not increase their share of subsidy from the state.

Keywords: State Theatres, Private Theatres, Government Subsidy, Economics of Art and Culture, Turkey.

Received Date: 12.06.2020 Accepted Date: 09.02.2021 Article Types: Research Article

*İzmir Bakırçay University Faculty of Economics and Administrative Sciences, sacithadi.akdede@bakircay.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7220-9220

**Aydın Adnan Menderes University Nazilli FEAS Department of Finance, saldemi@adu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2037-1768

1. GİRİŞ

Özel tiyatrolara devlet yardımı, hemen hemen her ülkede gündemde olan bir kültür politikası sorunudur. Dünyanın birçok ülkesinde tiyatro seyircisi sayısının artırılması ülkelerin kültür politikası amaçları arasında yer almaktadır. Bu amaç çerçevesinde, bir ülkede özel tiyatroların desteklenmesi konusu büyük öneme sahiptir. Tiyatroların neden mali desteğe ihtiyaç duydukları konusu “maliyet hastalığı” kavramıyla Baumol ve Bowen (1965, 1966) tarafından açıklanmıştır. Devlet tiyatrolarının amaçlarının çok büyük bir kısmı özel tiyatrolar tarafından da gerçekleştirilebilir. Hatta özel tiyatrolar, kültürel çeşitliliği bazen daha iyi sağlayabilirler. Çünkü devlet tiyatroları, Türkiye gibi politik kutuplaşmaların çok yüksek olduğu ülkelerde birçok politik oyunu repertuarına alamaz ve oynayamazlar. Dolayısıyla kültürel çeşitliliği ve tiyatro seyircisi sayısının artırılmasını sağlaması bakımından özel tiyatrolar ve devlet tiyatroları yarattıkları talep dışsallıkları açısından birbirlerinin tamamlayıcısıdır.

Özel tiyatrolar, sektör olarak dünyanın birçok ülkesinde tekelleşmemiş tekil tiyatrolar olarak faaliyet göstermektedirler. Bütün tiyatro seyirci kitlesi içinde ancak kendilerine göre yarattıkları potansiyele hitap etmektedirler. Bu bakımdan özel tiyatroların artması sektörün mutlaka kapitalistleşeceği anlamına gelmemektedir. Tiyatro sektörü, medya ve sinema endüstrisi gibi değildir. Medya ve sinema sektörü daha çok endüstrileşmiş, özel sektör ağırlıklı, yaratılan toplam rant ve kârın daha yüksek olduğu bir sektördür. Bu iki sektör, kapitalizmin vitrini olması bakımından da, reklam boyutu yüksek olan sektörlerdir. Tiyatro sektörü alanında, özel tiyatroların artması bazen devletin sanatsal anlamda statükocu, muhafazakâr, kemikleşmiş oyunlarının dışında oyunlar oynanmasına vesile olur.

Bu çalışma, Türkiye’de özel tiyatrolara verilen

devlet yardımlarının istatistiki yöntemlerle değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Bu amaçla çalışmada ilk olarak tiyatroya devlet desteğinin gerekliliği üzerinde durulmuş, daha sonra ise Türkiye’de özel tiyatrolara verilen devlet yardımları, regresyon analizi ve istatistiki tablolar yoluyla değerlendirilmiştir. Çalışmanın son bölümü, analiz sonucunda elde edilen veriler temelinde tartışma ve sonuç kısmına ayrılmıştır.

2. ERDEMLİ MALLAR ÇERÇEVESİNDE TİYATROYA DEVLET DESTEĞİNİN GEREKLİLİĞİ

İktisat literatüründe sanatsal ürünler, “erdemli mal” kavramı çerçevesinde ele alınırlar. Erdemli mallar, özel mal niteliğinde olmakla birlikte yaydıkları pozitif dışsallık nedeniyle üretimi ve tüketimleri özendirilen mallardır. Bu özendirme/teşvik etmenin temel nedeni; erdemli malların üretim ve tüketiminin sadece piyasaya bırakılması halinde yarattıkları pozitif dışsallıkların yeterince algılanamaması temelinde eksik üretim ve tüketime neden olarak kaynak tahsisindeki etkinliği bozucu etkiler yaratılmasının önüne geçmektir.

Cwi (1980), erdemli malları; “var olması gerektiğine inanılan; tüketim ve tahsislerinin piyasaya bırakılmayacak kadar önemli olduğu düşünülen mallar” olarak tanımlamıştır. Erdemli mallar söyleminin kendine özgü güçlü bir normatif değer sistemi vardır ve bu normatif değerler sistemi çerçevesinde bireylerin, belirli mallara erişmesi gerektiği varsayılır (Ali, 2016: 114). İktisadi açıdan erdemli mallar olarak nitelendirilen sanatsal malların, talebi olmasa bile üretimi ve tüketimi özendirilir. Özel sektör, teşvik veya destek verilmediği sürece bu malları üretmeyecektir. Dolayısıyla bu malların sunumu ve tüketimi ya devlet desteği ile sağlanacak ya da devlet eliyle üretilecektir (Akdede, 2014: 58-59).

Erdemli mal ve hizmetlerin sunumuna devletin müdahale etmemesi durumunda “tercih

çarpıklığı” sorunu ortaya çıkabilir. Erdemli mal ve hizmetlerin toplum açısından yüksek düzeyde sosyal faydasının olmasının yanısıra bu mal ve hizmetlerin sunumunun piyasaya bırakılması halinde eksik üretileceği de düşünülmektedir (Zülfüoğlu ve Soydan, 2019: 280).

Klasik sanatların erdemli (merit goods) mal olması, bu sanatların üretimini ve tüketimini artırmak ve korumak için kamu politikalarının sürekliliğini gerektirir. Genellikle yapılan bir varsayım; klasik sanatların, ekonomik büyüme ve zenginleşmeyle birlikte göreceli olarak artması gereken lüks mallar olduğudur. Bununla birlikte, nesiller boyunca sanatı deneyimleme eksikliği nedeniyle bu tür mallar kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalabilmektedir. Yeni nesillere beğeni kazandırılması konusunda yatırım yapmak veya bilinmeyen beğenileri keşfettirme fırsatını vermek için klasik sanatları sübvansiyon etmek Paretoyu iyileştirmeyi geliştiren bir politika olacaktır (Garboua ve Montmarquette, 2002:4). Kültürel ürünlere yönelik kamusal destek, Pflieger (2013: 5)’in vurguladığı gibi sanatsal yaratımın riskli karakteri açısından da ele alınabilir. Bu bağlamda, yaratıcılık kavramı ile ilişkili olan kültürel ürünler temelde riskli bir üretim sürecine sahiptir. Dolayısıyla kültür sektöründe, ürün ile tüketicinin beğeni arasında herhangi bir fark ortaya çıktığında maliyetlerin karşılanamaması durumu ile her an karşılaşılabilir.

Kültürel sosyoloji ve özellikle de kültürel politika araştırmalarının akademik alanında, tiyatro muhtemelen en çok araştırmaya konu olan sanat formudur. Bu tesadüfi değildir. Çünkü tiyatro, en karmaşık sanat formlarından biri olarak edebiyat (drama), görsel sanatlar (senografi), müzik ve dans dahil olmak üzere diğer bazı sanat formlarını bütünleştirir. Kültürel politika araştırmalarının konusu olarak tiyatro, kamu sübvansiyonlarına olan önemli ihtiyacı nedeniyle daha da önemlidir (Kleppe, 2017:14-15).

Yaratıcı bir kültür alanı olarak tiyatro, toplumsal etkileri bakımından müzeler veya galeriler gibi kültür alanlarından büyük ölçüde farklıdır. Bu farklılık; oynanan oyunların kendisinden daha çok, görüş ve tartışmaları tetikleyen tiyatro prodüksiyonlarının yaratıcı ve çok boyutlu yapısından kaynaklanmaktadır (Galecka ve Smolny, 2019:121).

Çok sayıda farklı nitelikte hedeflerin varlığı nedeniyle genel olarak tiyatronun başarısını ölçmek oldukça güçtür. Seyirci sayısının çok olması, ölçek ekonomilerinin varlığını ve ortalama maliyetlerin azaldığını göstermesi açısından önemlidir. Diğer yandan, çok sayıda performansın ve farklı oyunların oynanıyor olması da kültürel çeşitliliği arttırmak açısından önemlidir (Suominen, 2018:4). Kültür kurumlarının ölçek ekonomilerinden sağladıkları yararların hem teorik modelleme hem de tiyatroların pratik yönetimi üzerinde önemli etkileri vardır. Teorik modelleme açısından ölçek ekonomileri tekeli piyasaları gösterirken; pratik yönetimde ölçek ekonomilerinin varlığı, büyük ölçekli üretimden sağlanacak maliyet tasarruflarının varlığını gösterir (Taalas, 1997:335-336). Bir tiyatrodaki prodüksiyon sayısı bakımından kültürel çeşitlilik, kamu sübvansiyonları ile ilişkilidir. Daha yüksek kamu desteği, tiyatro yapımlarının sayısı ile pozitif ilişkili iken, tiyatro programlarının tekdüzeliği ile negatif ilişkilidir (Suominen, 2018:4).

Hetherington (2015:17)’a göre tiyatro endüstrisi bağlamında “sübvansiyon” kelimesi şu şekilde daha iyi tanımlanabilir: “Serbest piyasadaki işlemler yoluyla seçilmiş belirli kamu mallarının asgari maliyetini karşılamak amacıyla bir kamu kurumu ya da devlet tarafından verilen mali destek”.

Tiyatro prodüksiyonu ve sunumu ile ilgili olarak sübvansiyon tanımlaması, iki ana fikre dayanmaktadır: ilk olarak, kamu yararına sahip

olduğu düşünölen bazı tiyatro eserlerinin, ilgi eksikliği veya maliyetlerinin çok yüksek olması nedeniyle, piyasa talebinin arzı karşılamak için yetersiz olmasıdır. İkincisi, bu sübvansiyon, tiyatrodan yararlanan ancak katılmak için bilet alamayan herkes için devletin katkısını temsil etmelidir (Hetherington, 2015:16). Sahne sanatları kurumlarının artan maliyetleri, kültür ekonomisinde William Baumol ve William Bowen (Baumol & Bowen 1966) tarafından yapılan çalışmadan bu yana temel bir konudur. Buna göre bu tür kurumlar, toplumdaki diğer üretim faaliyetleriyle karşılaştırıldığında sınırlı verimlilik artışına sahiptirler. Genel olarak firmalar, üretim teknolojisi ve organizasyonundaki gelişmeler sayesinde, aynı veya daha az kaynaklarla daha fazla üretim yapabilirler. Bu durum, genel olarak endüstrilerdeki maliyetleri artırmadan ücretlerde bir artışa izin verir. İşgücü piyasasında rekabet edebilmek için sahne sanatları kurumlarının da ücretleri yükseltmesi gerekir. Kısacası, verimlilik iyileştirmeleri olmadan da, bu kurumların maliyetleri zaman içinde mutlaka artmaktadır. Buna Baumol'un "maliyet hastalığı" veya "sahne sanatlarının maliyet hastalığı" denir (Løyland ve Ringstad, 2007:408). Örneğin Last ve Wetzel (2011), 1991/1992 - 2005/2006 sezonları için Alman kamu tiyatrosu sektöründeki verimlilik gelişimini analiz ettikleri çalışmalarında Baumol'un maliyet hastalığı hipotezinin bu sektörde geçerli olup olmadığını ve eğer varsa da bu durumun herhangi bir olumsuz etkisinin olup olmadığını incelemişlerdir. Çalışmanın bulguları, artan ücret oranlarının bir sonucu olarak reel işgücü birim maliyetinde bir artış olduğunu göstermiştir. Dolayısıyla çalışma bulguları açısından maliyet hastalığı hipotezi doğrulanmıştır. Bununla beraber, tiyatroların çoğunda ölçüğe göre artan getiri gözlemlendiği, bu yolla önemli verimlilik kazanımlarının gerçekleştirilebileceği düşünülse de çalışmada, artan işgücü birim maliyeti ve artan ölçek

verimsizliği nedeniyle, örnekleme döneminde ortalama üretkenlikte genel olarak yaklaşık % 8'lik bir azalma görüldüğü sonucuna ulaşılmıştır. Dolayısıyla sanat kurumlarının devlet tarafından desteklenmesi, bu kurumların varlığını korumaları ve faaliyetlerini sürdürmesi açısından önemlidir.

Gelişmiş ölkelerin çoğunda devlet tiyatrolarından daha fazla özel tiyatrolar vardır ve bu özel tiyatrolar devletten yardım almaktadırlar. Örneğin Almanya'da 145 devlet ve belediye tiyatrosunun yanında 230 büyük profesyonel özel tiyatro, 2000 civarında da küçük özel tiyatro vardır ve bu tiyatrolar da hem belediye hem de devlet desteği almaktadırlar (Zieba, 2009). Büyük tiyatrolara verilen kamu desteği, çoğu Avrupa ölkesine kıyasla Norveç'te oldukça cömerttir. En büyük üç tiyatronun her biri yaklaşık 17 milyon € almaktadır. Yerel desteğe ek olarak, bu kamu desteği, tiyatronun yıllık gelirinin yaklaşık % 80'ini oluşturur. Buna rağmen, gişe gelirleri için 4 milyon euro'dan fazla kazanmaları gerekmektedir. Bu durum ise, Norveç tiyatrolarının izleyici potansiyeli yüksek olan popüler çocuk oyunlarını sahneleme gerekliliğini gündeme getirmektedir. Dolayısıyla Norveç'te bile verilen cömert desteğe karşın piyasa, sanatsal kararları ve dolayısıyla tiyatronun özerkliğini etkilemektedir (Kleppe, 2016:6-7).

Suominen (2018)'in, Finlandiya verileriyle yaptığı çalışmanın amacı, kamu sübvansiyonlarının tiyatro sektöründeki yüksek payını haklılaştırmak ve bilet fiyatının talep eğrisinde elastik olmayan segmentte olması gerektiğini göstermektir. Souminen (2018), 2007-2011 yılları arasında beş yıllık bir süre boyunca sübvansiyon edilen 58 tiyatroyu kapsamına alan çalışmada, tiyatro performanslarının fiyat esnekliğinin düşük olduğunu ortaya koymaktadır. Eğer bir politika aracı olarak sübvansiyon varsa, bu sübvansiyon seyirci sayısı arttıkça artış göstermektedir; daha çok seyirci çeken tiyatrolar daha çok sübvansiyon

edilmiştir (matching grants). Ancak bu artış, orantısız değildir. Suominen (2018), bu nedene dayanarak, daha fazla nüfus nedeniyle potansiyel tiyatro seyircilerinin daha büyük olduğu şehirlerde, kamu sübvansiyonlarının payının düşük olması gerektiğini ifade etmektedir.

Gösteri sanatlarının genel özelliği, maliyetlerin fiyatlardan daha hızlı yükselmesidir. Bunun sonucunda özel tiyatro yöneticileri mümkün olduğunca az risk alma eğilimi içerisine girerler. Seyirciyi toplayabildikleri sürece başarılı olacakları ve devam edeceği kesin olan oyunlar üretirler. Yeni bir oyun sahnelediklerinde ise, bu oyun genellikle düşük maliyetli bir oyundur veya meşhur oyuncuların oynadığı bir komedidir (Council of Europe, 1991:127). Dolayısıyla, finansal riskleri azaltıcı her desteğin oyun çeşitliliğini artırıcı bir potansiyele sahip olduğu ifade edilebilir. Örneğin, O'Hagan ve Neligan (2005), 1996/97- 1998/99 sezonları için kesitsel regresyon analizi kullanarak finansal ve sosyo-ekonomik faktörlerin İngiltere'de hibe destekli, kâr amacı gütmeyen tiyatro sektörünün repertuar kararları üzerindeki etkisini incelemiştir. Ampirik sonuçlar, kamu sübvansiyonunun, bir tiyatronun büyüklüğünün ve konumunun yanı sıra, geleneksel repertuar kararlarını etkilediğini de göstermektedir. Çalışmanın bulguları göstermektedir ki, devlet sübvansiyonu ne kadar yüksekse, o kadar geleneksel olmayan repertuar olacaktır.

Forrest vd. (2000) sahne sanatlarına yönelik sübvansiyonların, genellikle ölçülmesi zor olan "dışsallık" ve "kamu malları" argümanlarına atıfta bulunarak haklı çıkarıldığını vurguladıkları çalışmalarında; tiyatroların, tüketici rantını yakalamak için mekansal fiyat ayrımcılığı yapamamalarından dolayı da sübvansiyon edilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Bu gerekliliği, bir büyük tiyatro için, tüm potansiyel tüketicilerin farklı bir fiyatla karşı karşıya oldukları fikrine dayanan Clawson ve Knetsch'in (1966) seyahat

maliyeti yöntemini ve izleyici verilerini kullanarak yaptıkları regresyon analizine dayandırmışlardır. Yazarlara göre bu analize dayanarak, mevcut sübvansiyon seviyelerinin, geleneksel nedenlere (dışsallık/kamu malları argümanları) başvurulmadan bile haklı gösterilebileceği sonucuna varılabilir.

Werck vd. (2008), bir tiyatronun bütçe durumundaki değişikliklerin, hem miktar hem de tiyatronun çıktısının niteliği üzerinde değişikliklere yol açtığını göstermişlerdir. Bireysel tiyatrolar için finansal riskteki azalma, sanatsal risk almada bir artışa yol açmaktadır.

Genelleştirilmiş bir maliyet fonksiyonu ve bir panel veri kümesi kullanarak Finlandiya tiyatrolarının üretim yapısını inceleyen Taalas'ın (1997) çalışmasının sonuçları, girdilerin geçerli piyasa fiyatları ışığında optimal oranlarda birleştirilmediğini, girdi kullanımının nispi paylarının, çıktı arttıkça değiştiğini ve tiyatro gösterilerinin üretiminde ölçek ekonomilerinin bulunduğunu ortaya koymaktadır. Taalas'ın çalışmasında ulaştığı bulgulardan birisi; çıktı (burada seyirci sayısıdır) arttığında, sermaye kullanımının nispi olarak artmasıdır. Bu gözlem, tiyatro seyircilerinin sayısı arttığında, tiyatroların emek yoğun bir faaliyet olan temsil sayılarını arttırmak yerine, oditoryumun boyutunu artırarak yanıt verme eğiliminde olduğunu göstermektedir.

Konuya Türkiye özelinde yaklaştığımızda özel tiyatroların desteklenme gerekçeleri ve yöntemi açısından genel bir değerlendirme yapabilmek adına özel tiyatroların sahip oldukları olanakların Devlet tiyatrosunun olanakları ile karşılaştırılarak ele alınması gerekmektedir. Bu karşılaştırmaya gidildiğinde aşağıda belirtilen unsurlar öne çıkmaktadır:

- Devlet tiyatrosu (DT), özel tiyatrolara topluca yapılan yardımın çok üstündeki bütçelerle oyun üretmiştir.

- DT prova yapıp oyun sahneleyebilecekleri salonlara ve sahnelere sahiptir. Şehrin birçok panosuna tanıtım afişleri asabilmiş, kolayca tanıtım yapabilmektedir. Ayrıca haksız rekabet yaratacak fiyatlarla bilet satmıştır. Bazen biletsiz davetli sayısı, satılan tam bilet (indirimsiz bilet) sayısını geçmiştir.

- Özel tiyatroların çoğunun ise prova yapacak salonları, hatta çoğu kez odaları bile olmamıştır. Oyun sahneleyecek sabit salonları olmadığı için, özel tiyatrolar süreklilik sağlayamamış ve dolayısıyla kendi seyircisini yaratamamıştır. Bu durumda devlet iktisatçıların çok iyi bildiği bir crowding-out (dışlama) etkisine yol açmıştır. Crowding out etkisi bilindiği gibi devletin yatırım yapması sonucu özel sektöre kalan kaynak miktarının azalmasını, bunun sonucu olarak faizlerin artmasını ve özel sektör yatırımlarının düşmesini ifade etmektedir. Burada crowding out etkisi dendiğinde, devletin hem potansiyel seyirciyi kendisi çekmesi sonucu özel tiyatrolara yeterli seyirci kalmaması hem de özel tiyatroların prova ve oyun sahneleyecekleri tiyatro salonları bulamaması anlaşılmalıdır. Genellikle kamu altyapı yatırımlarının crowding-in yapması gerekirken burada daha çok crowding-out durumu ortaya çıkmıştır çünkü devlet yeni tiyatro salonu yatırımı yapmadığı (altyapı) durumda var olan tiyatro salonunu kendisi kullanmış, özel tiyatrolara kullandırmamıştır. Oysa ki özel tiyatrolar devletin tiyatro binalarını haftanın belli günlerinde hem provalar hem oyun temsilleri için kullanabilirler. Elbette bu durumda devlet açısından da yeni bir repertuar ve rejî sorunu ortaya çıkacaktır. Bazı tiyatro salonları ağır dekorların kullanılmadığı, kolayca kurulup sökülebilen dekor gerektiren oyunlar için tahsis edilecektir. Bu durumda rekabet de ortaya çıkacaktır. Aksi takdirde, DT ağır dekorlu ya da göz dolduran sahne dekoruyla özel tiyatrolara göre ortalama seyirci gözünde üstünlük sağlamış

ve haksız rekabet yapmış olmaktadır.

- DT'nin kurulduğu ilk yıllarda tiyatrocunun azlığından dolayı salon kullanımı, tanıtım, reklam bakımından DT'ye sağlanan bu ayrıcalıklı konum, artık değiştirilebilir bir durumdadır. Devlet birçok alanda olduğu gibi kültür ve sanat alanında da öncelikle altyapı yatırımlarını (salon, sahne, vb.) tamamlamalıdır.

3. TÜRKİYE'DE ÖZEL TİYATROLARA MALİ YARDIMLAR

Türkiye'de özel tiyatroların sayısı, bu konuya ilişkin resmi bir verinin olmaması nedeniyle kesin olarak bilinmemekle birlikte, Haziran 2019 itibarıyla tiyatrolar ve tiyatro kooperatifi sitelerinde ([http-1](http://1), [http-2](http://2)) yer alan profesyonel özel tiyatro sayısı 163'tür. Bununla birlikte Kültür ve Turizm Bakanlığı Mart 2020'de özel tiyatrolara ilişkin bir veri tabanı oluşturmak için özel tiyatrolardan bilgi ve belge istemiştir. Bu açıdan, özel tiyatrolara ilişkin bir veritabanının oluşturulması geç de olsa yerinde bir girişim olmuştur. Dolayısıyla 2020 sonrasında özel tiyatrolara yönelik çalışmaların çok daha sağlıklı yapılabilmesi mümkün olacaktır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı bütçesinden özel tiyatroların projelerine yapılacak nakdi yardımın şartları, miktarı ve kapsamına ilişkin son düzenleme 8.12.2018 tarihli 30619 sayılı "Özel Tiyatroların Projelerine Yapılacak Yardımlara İlişkin Yönetmelik"le gerçekleştirilmiştir. Bu yönetmeliğe göre özel tiyatrolar, her sanat sezonu için sadece bir proje ile başvuru yapabilmektedirler. Yine yönetmeliğin 6. Maddesinin d bendine göre yardımdan yararlanabilmek için başvuru sahiplerinin vergi borçlarının olmaması veya borçlarını yapılandırarak ödemeye devam etmesi gerekmektedir. Dolayısıyla, başvuru için getirilen vergi borçlarına ilişkin bu sınırlama, daha ilk aşamada vergi borcu nedeniyle çoğu özel tiyatroların yardım başvurusunda bulunmasını imkansız kılmaktadır. Özel tiyatrolara getirilecek

Yıllar	Bütün Tiyatro Türlerine Yapılan Yardım Tutarı (TL)	Yardım Yapılan Oyun	Ortalama Yardım Miktarı (TL)	Yapılan Yardımın DT Bütçesine Oranı	DT Oyun Sayısı	Yardım Yapılan Oyun Sayısı/DT Oyun Sayısı
2008	1500000	76	19736,84	0,015	115	0,661
2009	2500000	111	22522,52	0,022	125	0,888
2010	3000000	152	19736,84	0,024	146	1,041
2011	3500000	138	25362,32	0,024	135	1,022
2012	3445000	162	21265,43	0,022	152	1,066
2013	4000000	178	22471,91	0,022	143	1,245
2014	4312000	221	19511,31	0,023	151	1,464
2015	4265000	227	18788,55	0,021	151	1,503
2016	4590000	235	19531,91	0,020	139	1,691
2017	5000000	216	23148,15	0,020	148	1,459

Tablo 1. Bütün Özel Tiyatro Türlerine (Profesyonel Özel Tiyatrolar, Profesyonel Çocuk Tiyatroları, Amatör Tiyatrolar, Geleneksel Tiyatrolar) Yapılan Yardımlar, Oyun Sayıları ve Devlet Tiyatrolarına Oranları. Kaynak: Yazarların kendi hesaplamaları

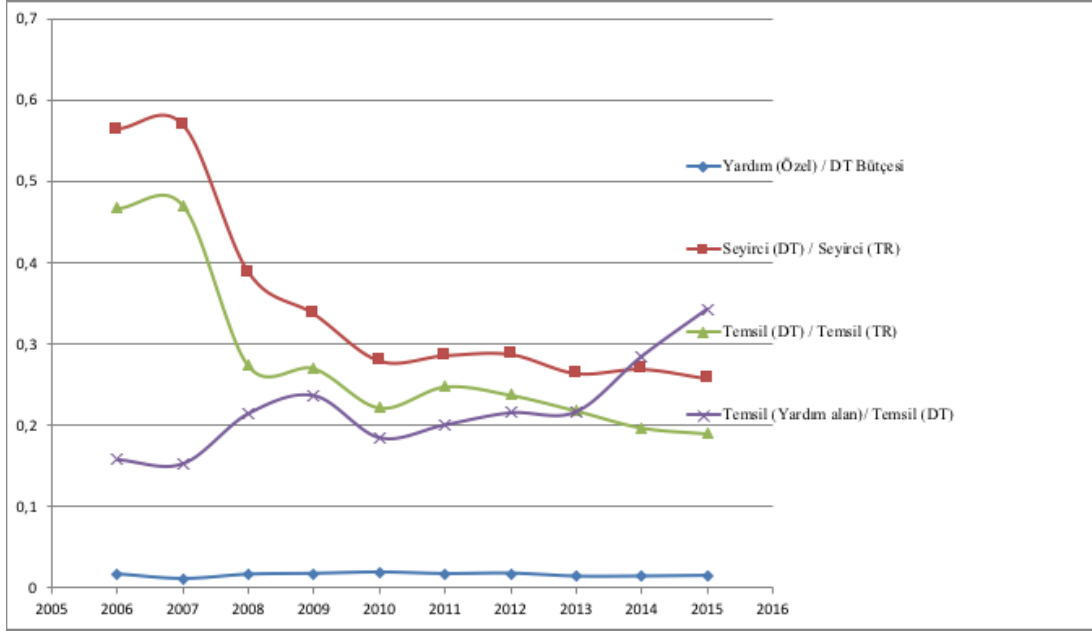
vergisel avantajlar, mutlaka başvuru sayısını artıracaktır.

Aşağıda sunulan Tablo 1'de 2008-2017 yılları için Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün yaptığı mali yardımın toplam tutarı, diğer bir ifadeyle, ödenekli tiyatroların ve belediye tiyatrolarının dışında kalan bütün tiyatro türlerine (profesyonel özel tiyatrolar, profesyonel çocuk tiyatroları, amatör tiyatrolar, geleneksel tiyatrolar) yapılan mali yardım miktarları ve yardım yapılan oyun sayısı DT verileri ile kıyaslanarak gösterilmiştir.

Tablo 1'den de görüldüğü gibi ödenekli tiyatrolar dışında kalan bütün tiyatrolara yapılan yardım miktarı DT harcama bütçesinin yüzde ikisi civarında olmuştur. Yapılan yardım miktarı tiyatro başına ortalama 20 bin TL civarındadır. Ortalama yardım miktarında 2008 yılından 2017 yılına kadar çok büyük bir artış görülmemiştir. Yıllar içinde enflasyon oranı da göz önüne alınırsa reel destek miktarında bir artışın olmadığı sonucuna varabiliriz. Desteklenen oyun sayısında yıllar itibarıyla bir artış görülmektedir. Desteklenen oyun sayısının DT oyun sayısına oranı yıllar itibarıyla sürekli bir artış göstermiştir.

Bu aslında sevindirici bir durum olmalıdır. Yeni tiyatro grupları ortaya çıkıyor demektir. Bununla beraber, elimizdeki veriden tiyatro gruplarının ne kadar istikrarlı bir şekilde hayatlarını sürdürdüklerini maalesef göremiyoruz. Devlet tarafından desteklenen özel tiyatro oyun sayısının DT oyun sayısına oranı sürekli artarken, özel tiyatro oyunlarına yapılan yardım miktarının DT bütçesine oranının aynı kalması, aslında oyun başı yardım miktarının çok da artmadığını göstermektedir. Bu durum yukarıdaki tablodan da görülebilmektedir. Yukarıdaki tablodaki verilere amatör ve geleneksel tiyatrolar da dâhildir. Amatör tiyatrolar tiyatronun yaygınlaşması, profesyonel tiyatronun ulaşmadığı yerlerde tiyatro sanatını hem tanıtmayı hem de halkın aktif katılımını sağlaması bakımından oldukça önemlidir. Bu bakımından desteklenmesi gerekir. Desteklerden yararlanan amatör tiyatrolar buldukları şehirlerde tiyatro sanatını devam ettirme konusunda oldukça başarılıdırlar.

Yardım alan bütün tiyatro türlerine ilişkin verilerin incelenmesinden sonra profesyonel özel tiyatroları ayrıca incelemekte yarar vardır.



Grafik 1. Özel Tiyatrolar ve DT'ye İlişkin Çeşitli Veriler. Kaynak: Yazarların kendi derlemesi.

Bu tiyatrolar ödenekli tiyatroların (DT ve şehir tiyatroları) yanında Batılı anlamda tiyatro yapan profesyonel özel tiyatrolardır. Bu tiyatroların, DT ve şehir tiyatrolarının çeşitli nedenlerle (ekonomik olmaktan çok siyasi nedenler) oynayamayacağı oyunları, ya da söylemeyeceği sözleri oynamak ve söylemek bakımından daha özgür olabileceklerini belirtmek gerekir. Bu durum da kültürel çeşitliliği arttıracaktır. Bunun yanında sansür veya oto sansür mekanizmasının işlediği durumlarda özel tiyatrolar ile devlet tiyatroları arasındaki fark ortadan kalkabilir. Yukarıdaki grafikte devletten yardım alan özel tiyatroların ve DT'nin çeşitli fiziki ve mali oranları yıllar itibarıyla gösterilmiştir. Bu grafiğe göre; DT'nin, Türkiye'deki (TR) seyirci ve temsil sayıları içindeki payı (DT'nin hem temsil hem de seyirci oranı) düşme eğilimindedir. Profesyonel özel tiyatrolara yapılan yardımlar toplam DT bütçesinin % 1,4'ü civarındadır ve bu oran yıllar itibarıyla değişmemiştir. 1982 yılında özel

tiyatrolara yapılan devlet yardımı o dönemdeki DT bütçesinin % 3,7'sine denk gelmektedir. Diğer bir ifadeyle 2000'li yıllarda özel tiyatrolara yapılan yardımlar çok azalmıştır. Özel tiyatroların temsil sayılarının DT temsil sayısına oranı da gittikçe artmaktadır. Özel tiyatrolar DT'ye göre temsil sayılarını arttırmaktadırlar. Son yıllarda çok sayıda özel tiyatroların ortaya çıkması, seyirci ve temsil sayıları bakımından DT'nin payının düşmesine neden olmuştur. Kısaca özel tiyatrolar hem seyircilerini hem de temsil sayılarını oransal olarak artırmış olmalarına karşın, devletten aldıkları payları artıramamışlardır. DT ve özel tiyatroların seyirci, temsil ve yardım bütçeleri bakımından karşılaştırılmasından sonra, profesyonel özel tiyatrolara ilişkin daha ayrıntılı veriler de aşağıdaki Tablo 2'de yer almaktadır.

Tablo 2'de, 2012-2013 sezonundan 2016-2017 sezonuna kadar, özel tiyatrolara Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü

Tablo 2. Özel Tiyatrolarla İlgili Tanımlayıcı İstatistikler. Kaynak: Yazarların kendi hesaplamaları.

	<u>Sezon</u>	<u>Nominal</u> <u>Yardım</u> (TL)	<u>Reel</u> <u>yardım</u> (TL)	<u>Yerli</u> <u>Oyun</u> <u>Oranı</u>	<u>Oyuncu</u> <u>Sayısı</u>	<u>Tek</u> <u>Bilet</u> <u>Fiyatı</u> (TL)	<u>İndirimli</u> <u>Bilet</u> <u>Fiyatı</u>	<u>Erkek</u> <u>Yazar</u> <u>Oranı</u>	<u>İstanbul</u> <u>Grubu</u>
<u>Ortalama</u>	2016-17	24,43	22,01	0,75	7,48	37,23	28,51	0,84	0,74
<u>Maksimum</u>	2016-17	72,00	64,86	1,00	110,00	67,50	50,00	1,00	1,00
<u>Minimum</u>	2016-17	0,00	0,00	0,00	1,00	0,00	0,00	0,00	0,00
<u>Std. Sapma</u>		20,66	18,62	0,43	11,19	18,83	13,45	0,37	0,44
<u>Gözlem</u> <u>Sayısı</u>	145	145,00	145,00	145,0	101,00	81,00	73,00	143,0	145,00
				0				0	
<u>Ortalama</u>	2015-16	25,09	23,12	0,75	6,20	34,28	27,06	0,83	0,72
<u>Maksimum</u>	2015-16	68,00	62,67	1,00	22,00	67,00	56,00	1,00	1,00
<u>Minimum</u>	2015-16	0,00	0,00	0,00	1,00	5,00	5,00	0,00	0,00
<u>Std. Sapma</u>		18,81	17,33	0,43	4,24	14,56	11,56	0,38	0,45
<u>Gözlem</u> <u>Sayısı</u>	123	123,00	123,00	122,0	86,00	58,00	58,00	123,0	123,00
				0				0	
<u>Ortalama</u>	2014-15	23,00	21,12	0,73	7,58	33,59	23,69	0,83	0,69
<u>Maksimum</u>	2014-15	59,00	54,18	1,00	43,00	134,0	52,00	1,00	1,00
					0				
<u>Minimum</u>	2014-15	0,00	0,00	0,00	1,00	0,00	0,00	0,00	0,00
<u>Std. Sapma</u>		17,75	16,30	0,45	5,96	21,53	13,37	0,38	0,46
<u>Gözlem</u> <u>Sayısı</u>	118	118,00	118,00	117,0	83,00	58,00	53,00	115,0	118,00
				0				0	
<u>Ortalama</u>	2013-14	23,50	21,74	0,75	6,47	37,22	26,83	0,91	0,76
<u>Maksimum</u>	2013-14	76,00	70,31	1,00	20,00	220,0	57,50	1,00	1,00
					0				
<u>Minimum</u>	2013-14	0,00	0,00	0,00	1,00	5,00	3,00	0,00	0,00
<u>Std. Sapma</u>		21,79	20,16	0,44	4,67	28,43	11,49	0,28	0,43
<u>Gözlem</u> <u>Sayısı</u>	106	106,00	106,00	106,0	81,00	60,00	50,00	104,0	106,00
				0				0	
<u>Ortalama</u>	2012-13	28,96	28,96	0,65	7,36	36,52	26,80	0,87	0,71
<u>Maksimum</u>	2012-13	87,00	87,00	1,00	19,00	67,50	56,00	1,00	1,00
<u>Minimum</u>	2012-13	0,00	0,00	0,00	1,00	6,00	4,00	0,00	0,00
<u>Std. Sapma</u>		27,02	27,02	0,48	4,26	12,67	10,00	0,34	0,45
<u>Gözlem</u> <u>Sayısı</u>	98	98,00	98,00	97,00	76,00	59,00	53,00	97,00	98,00

eliyle yapılan devlet yardımlarına ilişkin bazı tanımlayıcı istatistiklere yer verilmiştir. Bu tablo bir anlamda devletten yardım talebinde bulunan profesyonel özel tiyatrolar hakkında en ayrıntılı tanımlayıcı istatistik içeren tablodur. Tabloya ilişkin tanımlayıcı istatistikler hakkında kısaca bilgi verdikten sonra, yardım miktarını etkileyebileceğini düşündüğümüz bazı faktörlerin (değişkenlerin) bu miktarları nasıl etkilediğini anlamamıza yarayacak bir regresyon analizine yer vereceğiz.

Yıllar itibarıyla yukarıda beş yıllık dönemde yardım için başvuru yapan tiyatro sayısı 2012-2013 sezonunda 98 iken 2016-2017 sezonunda 145 olmuştur. Bu grupların kendi tiyatro salonlarının var olup olmadığına ilişkin bilgiye ulaşılamamıştır. Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nden aldığımız verilerde sadece tiyatro grubunun adı, aldığı yardım miktarı, tiyatro grubunun (şirketinin) bulunduğu il ve yardım almak için başvuru yaptığı oyunun adına ilişkin bilgi vardır. Bu verilerden yola çıkarak yukarıda derlenen bilgilere ve daha sonra regresyon analizinin sonundaki çıkarımlara ulaşılmıştır. Bu 145 tiyatronun kendi tiyatro binası veya salonu olanlarının oranının çok yüksek olmadığını tahmin etmek zor olmayacaktır. Burada bir noktayı daha açıklığa kavuşturmak gerekmektedir. Tiyatro grubunun kendi tiyatro binası veya salonu olması, tiyatro grubunun o binanın mülkiyetine sahip olması anlamına gelmemektedir. Türkiye'de kendi tiyatro salonunun mülkiyetine sahip özel tiyatro grubu sayısı parmakla sayılacak kadar azdır. Ankara'da Ankara Sanat Tiyatrosu, ilgili dönemde varlığını koruyan Ankara Ekin Tiyatrosu gibi önemli tiyatro gruplarının oyunlarını oynadıkları yerleşik sahneleri, kendi mülkleri değil, kira ödedikleri mekânlardır. İstanbul'da birçok önemli profesyonel tiyatro grubunun ya yerleşik sahnesi yoktur ya da yerleşik sahnesi olsa bile, bu sahne tiyatronun mülkü değil, kira ödediği mekândır.

Regresyon analizi, bu önemli bilgiden yoksun olarak gerçekleştirilmiştir.

4. YÖNTEM

Özel tiyatroların aldığı reel yardımı belirleyen olası faktörleri ve bu faktörlerin rakamsal etkisini anlamamıza yardımcı olacak bir regresyon analizi gerçekleştirilmiştir. Bu analizde, bağımlı değişken, "tiyatronun aldığı TL cinsinden reel yardım miktarı"dır. Bağımsız değişkenler ise "oyuncu sayısı", "oyuncu sayısının karesi", "tiyatronun kuruluş tarihi"dir. Kukla değişkenler olarak da "bir önceki yıl yardım alan tiyatrolar", "yerli oyunlar" ve "istanbul'da yerleşik olan özel tiyatrolar" alınmıştır. Yılların etkisini dikkate almak için ilgili yıl değişkenleri de bağımsız değişken olarak regresyonda yer almaktadır.

5. BULGULAR

Tablo 3'te verilen regresyon tablosunda yer alan yıl değişkenleri (2017 yılı, 2016 yılı, 2015 yılı ve 2014 yılı), yukarıda da vurgulandığı gibi kukla değişkenlerdir; 2013 yılı referans yılıdır. Rakamlar üzerine konan yıldızlar da değişkenin anlamlı bir fark yaratıp yaratmadığını anlamamıza yarar. Yıl değişkenlerine baktığımızda, 2015 yılı hariç, 2013 yılı ile karşılaştırma yaptığımızda, diğer yıllarda yapılan yardımlar aslında reel olarak çok da farklı olmamıştır. Katsayılar aslında negatiftir. Diğer bir ifadeyle, diğer yıllarda yapılan yardımlar azalmıştır, bununla birlikte bu istatistiksel olarak anlamlı bir azalma değildir. 2015 yılı için ise, bu azalma istatistiksel olarak anlamlıdır. Diğer bir deyişle 2015 yılında yapılan yardımlar, reel olarak 2013 yılında yapılan yardımlardan daha azdır. Yerli oyunlara daha fazla yardım yapılmış olmasına karşın, bu fark istatistiksel olarak anlamlı bir fark değildir. Diğer bir deyişle yerli yazarların oyunlarını oynayan gruplar, yerli oyun oynadıklarından dolayı daha fazla destek almamışlardır.

Tablo 3. Regresyon Tablosu

Metod:	En küçük kareler (OLS)	
Bağımlı değişken: Alınan reel yardım miktarı (TL)		
	Katsayı	t-değeri
Sabit terimi	609231,20***	2.29
Yerli oyunlar	2573,18	0.89
Geçen yıl yardım alan tiyatrolar	19537,76***	5.82
İstanbul tiyatroları	7065,59**	2.27
Oyuncu Sayısı	2061,91**	2.39
Oyuncu sayısı ²	-81,00*	-1.87
Kuruluş tarihi	-303,47**	-2.29
2017 yılı	-5168,21	-1.28
2016 yılı	-3557,89	-0.93
2015 yılı	-8376,44**	-2.17
2014 yılı	-6500,89	-1.39
Gözlem sayısı	184	
F Değeri (Prob.)	6,76 (0,00)	
Adj-R ²	0,24	

Not: ***p<0,01; **p<0,05; * p<0,10.

Oyuncu sayısı daha fazla olan oyunlarla başvuran tiyatro grupları daha fazla destek almışlardır. Bunun yanında bu değişken “doğrusal olmayan”(non-linear) bir özellik göstermektedir; oyuncu sayısı çok fazla olan gruplar ise daha az destek almışlardır. Yardımı maksimum yapan oyuncu sayısı, ceteris paribus, 12,62 olarak bulunmuştur (2061.91/162). Diğer bir deyişle, örneğin 10 kişilik oyuncu kadrolu oyunu olan bir grup, dokuz kişilik oyuncu kadrolu oyunu olan başka bir gruptan daha fazla yardım almıştır. Buna karşın, 13 kişilik oyuncu kadrolu bir oyunu olan grup, 12 kişilik oyuncu kadrolu bir oyunu olan gruptan daha az yardım almıştır. Devlet farkında olmadan (ya da olarak) örneğin tek kişilik oyunlara daha az destek verirken, tiyatro gruplarının çok da fazla büyümesini istememektedir. Burada, Güzel Sanat Genel Müdürlüğü, belki de, kalabalık kadrolu oyunları zaten DT oynuyor, özeller biraz daha az kadrolu oyunlar oynasınlar politikasını farkında olmadan uygulamış olabilir.

Bir tiyatro grubunun önceki yıllarda yardım almış olması, ceteris paribus, bu yıl da yardım almasını kolaylaştırmıştır çünkü ilgili değişken (Geçen yıl yardım alan tiyatrolar) istatistiksel olarak anlamlı ve pozitifdir. Bundan dolayı tiyatrolar için ilk yardımı almak önemli olmaktadır çünkü bir defa yardım alınca tekrar yardım alma olasılığı artmaktadır. İstanbul tiyatroları diğer şehirlerden başvuran tiyatro gruplarına kıyasla daha fazla yardım almıştır. Bunun çok şaşırtıcı olmaması gerekir çünkü tiyatroların çoğu daha önce de vurgulandığı gibi İstanbul’da yer almaktadır. Bu regresyon sonuçlarının anlaşılmasına yardımcı olması ve tiyatroların Türkiye genelinde iller düzeyinde dağılımını görmek açısından aşağıdaki Tablo 4 hazırlanmıştır.

Tablo 4. İller Bazında Yardım Başvuruları. Kaynak: Yazarların kendi derlemesi

İller	Tiyatro Sezonları					
	2011-2012	2012-2013	2013-2014	2014-2015	2015-2016	2016-2017
Adana	2	1	1	2	2	2
Amasya				1	1	2
Ankara	13	14	13	17	13	16
Antalya		1			2	
Bartın					1	
Corum	2			1	1	1
Denizli					1	1
Diyarbakır				1		
Eskişehir						1
Giresun					1	1
İstanbul	56	69	81	82	89	107
İzmir	5	4	4	3	3	4
Kayseri						1
Kocaeli		1	1	1	2	2
Muğla		1	1	1	1	1
Ordu	1	1	1			
Samsun	2	3	3	4	3	3
Sinop		1	1	1	1	1
Trabzon				2	1	1
Van				1		
Yalova		1				
Yozgat				1	1	1
Toplam	81	97	106	118	123	145

Tablo 4’den de görülebileceği gibi yardım için en fazla oyun başvurusu İstanbul’dan gelmektedir. Her bir grubun sadece bir oyunla başvurduğu düşünüldüğünde, yardım için başvuru yapan grup sayısının yıllar itibarıyla arttığı görülmektedir. Tablodan da görüldüğü gibi çok az ilde yerleşik tiyatro grupları bulunmakta, başvuru yapan tiyatro gruplarının da % 71-72’si İstanbul’da bulunmaktadır. Yukarıdaki dönemler itibarıyla her dönem oyun başvurusu yapan iller İstanbul, Ankara, İzmir, Adana, Samsun olmak üzere sadece beş şehirdir.

Samsun; profesyonel özel tiyatro faaliyetlerinin oluşturulduğu, üretildiği ve turnelerin de yapıldığı, övgüye değer bir il olarak öne çıkmaktadır. Samsun’da ayrıca Devlet Opera ve Balesi’nin (DOB) opera ve bale gösterileri yaptığı düşünüldüğünde Samsun ilinin sahne sanatlarına önemli katkılar yapma potansiyeline sahip bir il olduğunu görmek mümkündür.

SONUÇ

Bu çalışmada özel tiyatrolara devlet yardımı incelenmiştir. Elde edilen bulgulara göre 2000’li yıllarda özel tiyatrolara yapılan yardımlar çok azalmıştır. Son yıllarda çok sayıda özel tiyatronun ortaya çıkması, özel tiyatroların DT’ye göre temsil sayılarını arttırmalarına ve seyirci ve temsil sayıları bakımından DT’nin payının düşmesine neden olmuştur. Kısaca özel tiyatrolar hem seyircilerini hem de temsil sayılarını oransal olarak arttırmış olmalarına karşın, devletten aldıkları mali yardım miktarlarını arttıramamışlardır.

Çalışmada yapılan regresyon analizi sonucunda yerli oyunlara daha fazla yardım yapılmış olmasına karşın, farkın istatistiksel olarak anlamlı olmadığı görülmüştür. Oyuncu sayısı fazla olan oyunlarla başvuran tiyatrolar daha çok destek almışlar, oyuncu sayısı çok fazla olan gruplar ise daha az destek almışlardır. Önemli bir diğer sonuç, bir tiyatro grubunun önceki yıllarda aldığı yardımın, ilgili yılda da yardım almasını kolaylaştırmasıdır. Bu bulgu, özel bir tiyatro için alınacak ilk yardımın önemini artırmaktadır. Ancak, hiç yardım alamayan özel tiyatrolar için önemli bir kısıtı oluşturmaktadır.

İller bazında yardım başvuruları değerlendirildiğinde ise 2011/2012 ve 2016/2017 dönemleri arasında her dönem oyun başvurusu yapan illerin “İstanbul”, “Ankara”, “İzmir”, “Adana” ve “Samsun” olmak üzere sadece beş şehir olduğu dikkat çekmektedir. Yardıma başvuran tiyatro gruplarının yaklaşık % 72’si ise İstanbul merkezlidir. Gaziantep, Bursa, Konya gibi ekonomik olarak gelişmiş illerden hiç başvuru olmaması aslında araştırmaya değer bir konudur. Bunun nedeni, bu illerde profesyonel tiyatro grubu olmaması ya da profesyonel özel tiyatrolar olsa da bu tiyatroların devletin Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü aracılığı ile yardım verdiğini bilmemeleri veya başvuru şartlarını yerine getirememiş olmaları mıdır? Bu sorular ancak ayrıntılı araştırma ve anketler sonucu

yanıtlanabilir. Bu konunun araştırılması maalesef sonraki yazılara kalacaktır. Bu illerden Bursa’da uzun yıllardan beri DT yerleşik müdürlük olarak oyun üretmektedir. Gaziantep’te ise sadece son yıllarda, DT düzenli olarak turne tiyatrosu olarak oyun üretmektedir. İktisadi açıdan “Anadolu Kaplanları” olarak adlandırılan şehirlerden biri olan Konya’da da bir yardım talebi yoktur. Konya artık birden fazla üniversitesi olan, oldukça çok sayıda üniversite öğrencisinin yaşadığı bir şehirdir. Ayrıca Konya bölgede önemli bir ticaret merkezi olmuş ve aynı zamanda da kültür şehri olma yolunda oldukça ilerlemiştir. Anadolu’da kültür şehirleri inşa etmenin yollarından biri de insanları evlerinin dışında gerçekleşen kültür faaliyetlerine katılmayı özendirme. Tiyatro bunun için çok iyi bir araçtır. Konya, Bursa, Erzurum, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Beş Şehir” kitabına girmeye hak kazanmış şehirlerdir. Bu şehirlerden sadece devlet destekli kültür faaliyetleri değil de (Bursa, Konya ve Erzurum’da DT’nin birer yerleşik müdürlüğü bulunmaktadır), halkın kendi talepleri ve organizasyonları ile oluşmuş profesyonel kültür faaliyetlerinin de gelişmiş olması, çok umut verici olurdu. Selçuklu ve Osmanlı’nın önemli şehirleri olan bu şehirlerde, üstelik yeterli ekonomik güç de oluşmuş iken, özel tiyatroların neden gelişmediği üzerinde durulması gereken bir konudur. Bu soruya da ancak çok daha ayrıntılı çalışmalar sonucu yanıt verilebilir. Dolayısıyla ekonomik olarak gelişmiş pek çok şehirde yardıma başvuran tiyatro grubu bulunmamaktadır. Buradan çıkan sonuç; ekonomik gelişmişliğin, her zaman kültürel gelişmişlik ile örtüşmeyebileceğidir. Çünkü ekonomik gelişmişlik, kültürel gelişmişlik için bir gereklilik olmakla birlikte yeterli değildir. Dolayısıyla, birbirinin alternatifi olmaksızın bu iki unsurun tamamlayıcısı olması beklenir.

Özel tiyatrolara yapılan yardımın kriterleri objektif ve açıkça belirlenmelidir. Örneğin, yardım alabilme koşulları ve yardım miktarı konusunda bir puanlama sistemi düşünülebilir. Amaç, kültürel çeşitliliği sağlamak ve kültüre olan

talebi artırmak olmalıdır. Örneğin, puanlama sisteminde kültürel gelişimin yetersiz olduğu illerden gelen başvurulara daha fazla puan verilebilir. Yine, mevcut uygulamaya konu olan yönetmelikte, devlet yardımına başvurabilme şartlarından birisi, daha önce de ifade edildiği gibi başvuru sahibi özel tiyatroların vergi borçlarının olmaması veya vergi borcunu yapılandırarak ödemeye devam etmesidir. Burada yönetmelikte geçen “yardım” kelimesi ile ilgili yardımdan yararlanma şartına vergi borcuna ilişkin bir kısıt konulması, ilginç bir tezatlık oluşturmaktadır. Yardım, mali anlamda desteğe gereksinim duyanlara yapılır. Örneğin, yoksulluk yardımında amaç; yoksulların maddi olarak yoksulluk çizgisine ulaşmaları veya en azından yakınlaşmalarını sağlamaktır. Oysa özel tiyatroların yardıma başvurabilme şartına vergisel kısıt getirilmiştir. Bu tezatlık, sanatın kamu desteğine ihtiyaç duyan bir hizmet alanı olarak görülmeşiinden kaynaklanıyor olabilir. Oysa ki, bir devletin kültür ve sanatı geliştirmek ve daha çok kişiye ulaştırmak amacıyla uyguladığı her politikanın ve verdiği her desteğin ekonomik ve sosyal gelişme açısından önemi büyüktür. Uygulamadaki bu tezatlığı gidermek için yardım başvurusuna ilişkin vergisel kısıtın kaldırılması bunun yerine yardımın tamamının veya belli bir oranının vergi borcundan düşülebilmesi olanağı getirilebilir. Yine bu temelde değerlendirilebilecek bir öneri ve talep ise 21.03.2020 tarihli duyurusu (http-3) ile Tiyatro Kooperatifi’nden gelmiştir. “Mevcut mevzuata göre özel tiyatroların “tacir” niteliği taşıması ve sanatın kamusal bir hizmet olması sebebiyle özel tiyatrolar için ayrı bir “Kültürel İşletme” tanımının yaratılması gerekliliği”dile getirilmiştir. Aynı duyuruda özel tiyatro biletlerindeki KDV oranının % 1 olarak belirlenmesine ilişkin öneri de mevcuttur.

Özel tiyatroların bu taleplerine yönelik henüz bir girişim söz konusu olmamakla beraber 5 Mayıs 2020 tarihli “Özel Tiyatroların Projelerine Yapılacak Yardımlara İlişkin Yönetmelikte Değişiklik Yapılmasına Dair Yönetmelik”

çerçevesinde özel tiyatroların projelerine, başvuruda sunacakları toplam tahmini maliyetin % 70’ine kadar yardım yapılabileceği öngörülmüştür. Değişiklik öncesinde % 50 olan bu oranın % 70 çıkartılması olumlu bir adımdır. Bununla birlikte Covid-19 süreci, özellikle ödenekli tiyatrolar ile özel tiyatrolar arasındaki koşul ve güvence eşitsizliği çerçevesinde risk farklılığını bir kez daha gün yüzüne çıkarmıştır.

31 Temmuz 2020 tarihli Resmi Gazete’de “Mal ve Hizmetlere Uygulanacak Katma Değer Vergisi Oranlarının Tespitine İlişkin Kararda Değişiklik Yapılmasına Dair Cumhurbaşkanı Kararı” ile, sinema, tiyatro, opera, operet, bale, müze giriş ücretlerindeki KDV oranları yıl sonuna kadar yüzde 8’den yüzde 1’e indirilmiştir. 23 Aralık 2020 itibarıyla indirimli KDV uygulaması 31.05.2021 tarihine kadar uzatılmıştır.

Ağustos 2020’de özel tiyatrolara ek bir destek olarak Dijital Tiyatro Arşivi Projesi geliştirildiği açıklanmıştır. Bunun yanında, mevzuatta özel tiyatrolara ilişkin bölümde değişikliğe gidilerek özel tiyatroların “Kültür Yatırım ve Girişim Belgesi” almalarını kolaylaştırıcı bir düzenleme yapılmıştır. Bu belgeyi alan özel tiyatrolara, beş yıl boyunca doğalgaz ve elektrik tüketiminde yüzde 20 indirim sağlanacak, su tüketiminde de bulunduğu bölgenin en düşük tarifesinden ücretlendirme yapılacaktır.

Ekim 2020’de Kültür ve Turizm Bakanlığı, özel tiyatroları desteklemek amacıyla 1 Aralık 2020–15 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen proje kapsamında, yerleşik ve turne sahnelerini pandemi nedeniyle sahne açamayan özel tiyatroların kullanımına açmıştır. Bu anlamda verilen sahne desteği önemli bir adım olmakla birlikte süre kısıtının (15 Haziran 2021) olması, sağlanan desteğin önemine gölge düşürmektedir. Sahne desteğinin, daha önce de belirtildiği gibi sürekli kılınmasının özel tiyatroların gelişimine önemli bir katkıda bulunacağı açıktır. Geline nokta, özel tiyatrolara pandemi süreci içerisinde

sunulan destek mekanizmalarının olumlu bir çabayı yansıttığını belirtmekle birlikte yeterli olmadığını söylemek mümkündür. Belli dönemlerde belli sürelerle sağlanan destekler, dönemin koşulları gereği gerçek anlamda bir destek sağlayamayabilecektir (Örneğin sahne desteği ve tiyatro biletlerinde KDV oranının % 1'e indirilmesine ilişkin süre kısıtı gibi). Sanat ve kültür alanına ilişkin desteklerin sürekliliği esastır. Bu çerçevede özel tiyatroların ortaya çıkmasını özendirecek mekanizmalar kurulmalı, onlara destek yapısı oluşturulmalıdır.

Belirtilmesi gereken husus, devlet tarafından yapılacak olan yardımların sadece parasal yardım olmamasıdır. Bundan daha önemli olan konu, özellikle yeni kurulan tiyatroların sektöre girişini kolaylaştırmak açısından seyirci bulma konusunda yardımlar olmalıdır. Bu konuda DT'nin birkaç sahne ve salonunun özellikle pazartesi günleri özel tiyatroların gösterilerine hazır olması çok önemlidir. Ayrıca kamu

spotlarının özel tiyatro oyunlarının tanıtımına da ayrılması talebi artırma açısından önemlidir. Afiş basımı ve Devlet Tiyatrolarının eski dekorlarının özel tiyatroların kullanımına açılması, özel tiyatroların dekorlarını depolayabilmeleri ve prova yapabilmeleri için 100/150 metre karelik prova mekânları inşası da özel tiyatroların gelişmesine yardımcı olacaktır. Bu prova mekânlarının devlete maliyeti çok yüksek olmayacaktır. Film platolarının inşa edilmesine benzer bir şekilde şehrin bir bölgesinde prova mekânları inşa edilebilir. Bu prova mekânlarını sadece tiyatro grupları değil müzik ve diğer sahne sanatları (dans) grupları da kullanabilecektir.

Özel tiyatrolara devlet desteği, uzun dönemli ve kalıcı önlemler ve politikalar yoluyla hayata geçirilmelidir. Bu çerçevede tiyatro talebini arttırıcı eğitim politikalarının varlığı özellikle önemlidir. Çünkü tiyatro talebini etkileyen temel unsurlardan birisi gelir artışından çok, eğitim - özellikle- sanat eğitimidir.

KAYNAKLAR

- Ali, C. (2016). "The Merits of Merit Goods: Local Journalism and Public Policy in a Time of Austerity", *Journal of Information Policy*, Vol. 6: 105-128.
- Akdede, S. H. (2014). *Devlet-Sanat İlişkisi: Sanatın Politik Ekonomisi*, (Ankara: Efil Yayınevi).
- Baumol, W.J. ve Bowen W. G. (1965). "On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems". *American Economic Review*, 55: 495-502.
- Baumol, W.J. ve Bowen W. G. (1966). "Performing Arts-The Economic Dilemma", (*The Twentieth Century Fund. New York*).
- Clawson, M.ve Knetsch J.L. (1966). *Economics of Outdoor Recreation*, Johns Hopkins University, (Baltimore, MD).
- Council of Europe (1991). *Culturel Policy in France (Strasbourg)*, ISBN 92-871-1923-6.
- Cwi, D. (1980). "Public support of The Arts: Three Arguments Examined", *Journal of Cultural Economics*, December, Vol.4, No.2: 39-62.
- Forrest, D., Grime, K. ve Woods, R. (2000). "Is It Worth Subsidising Regional Repertory Theatre?" *Oxford Economic Papers*, 52, No. 2 (Apr.): 381-397.
- Galecka, M. ve Smolny, K. (2019). "Criteria for the Optimal Financing Model of Public Theatres", *Review of Economic Perspectives*, Vol. 19, Issue 2: 119-136.
- Garboua, L. L.ve Montmarquette, C. (2002). *The Demand for The Arts*, <http://histsciences.univ-paris1.fr/pub/mse/cahiers2002/Bla02044.pdf> (07.09.2019).
- Hetherington, S. (2015). *The Interdependence of Public and Private Finance in British Theatre*, Published by Arts Council England, https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/IPPF_report_final.pdf (11.07.2019).
- Kleppe, B. (2016). "The Autonomous World Reversed: Comparing Liberal Policy and Autonomy in the Performing Arts", *International Journal of Cultural Policy*, 1-19.
- Kleppe, B. (2017). "Regulating Autonomy Theatre Policy and Theatre Management in Three European Countries", University College of Southeast Norway Faculty of Humanities, Sports and Educational Science Doctoral Dissertation No.22, <https://openarchive.usn.no/usn-xmlui/handle/11250/2458452> (07.09.2019).
- Last, A. C. ve Wetzel, H. (2011). "Baumol's Cost Disease, Efficiency, and Productivity in the Performing Arts: An Analysis of German Public Theaters", *Journal of Cultural Economics*, 35(3): 185-201.
- Løyland, K. ve Ringstad, V. (2007). "Norwegian Subsidized Theatres – Failure or Future?", *International Journal of Cultural Policy*, 13:4, 407-417, DOI: 10.1080/10286630701683334.
- O'Hagan, J. ve Neligan, A. (2005). "State Subsidies and Repertoire Conventionality in the Non-Profit English Theatre Sector: An Econometric Analysis", *Journal of Cultural Economics*, 29(1): 35-57.
- Suominen, S. (2018). "On the Optimal Level of Theatre Subsidies", <https://cpb-ap-se2.wpmucdn.com/sites.rmit.edu.au/dist/1/19/files/2018/06/6D-Seppo-14quekl.pdf> (10.07.2019).
- Pflieger, S. (2013). "Financing the Arts in France", *ENCATC Journal Of Cultural Management and Policy*, Volume 3, Issue 1: 3-14.
- Taalas, M. (1997). "Generalised Cost Functions for Producers of Performing Arts – Allocative Inefficiencies and Scale Economies in Theatres", *Journal of Cultural Economics*, 21: 335-353.
- Werck, K., Stuldjes, M.G.P ve Heyndels, B. (2008). "Budgetary Constraints and Programmatic Choices by Flemish Subsidized Theatres", *Applied Economics*, February, 40 (18): 2369-2379.
- Zieba, M. (2009). "Full-income and Price Elasticities of Demand for German Public Theatre", *Journal of Cultural Economics*, 33(2): 85-108.
- Zülfiuoğlu, Ö. ve Soydan Yılmaz, N.T. (2019). "Topluma Hizmet Uygulamaları Dersinin Maliye Bölümü Öğrencilerinin Erdemli Mal ve Hizmetlere Bakış Açısı Üzerindeki Etkisi", *Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt: 41, Sayı: 1, Haziran, ISSN: 2149-1844, ss/pp. 278-296 DOI: 10.14780/muiibd.582323.

İnternet Kaynakları

- *http-1 <http://www.tiyatronline.com/> (Erişim tarihi: 07.08.2019).*
- *http-2: <http://www.tiyatrokooperatifi.org/> (Erişim tarihi: 07.08.2019).*
- *http-3: http://www.tiyatrokooperatifi.org/bakanlik_oneriler.pdf (Erişim tarihi: 26.05.2020).*

YAZI TASARIMINI ÖNEMSEYEN VE SAHİP ÇIKAN BİR KUŞAĞIN TEMSİLCİSİ: MUSTAFA EREN

Arş. Grv. Dicle YILDIRIM*

Özet: Bu çalışma; Mustafa Eren'in tasarımcı kimliğini ve görünürlüğünü temel alarak, Eren'i sanat ve tasarım aksında incelemeyi amaçlamıştır. Makalenin hedefi; Mustafa Eren'in tasarım eğitimi, profesyonel yaşamı, özellikle de yazı tasarımı ve kaligrafi çalışmalarını kapsamlı bir biçimde aktarmak; mevcut bilinirliğinin ötesine geçerek onu daha iyi tanıtmak, anlatmak ve hatırlatmaktır. Çalışmada, Eren ile bir dönemin nabzını tutan birebir görüşmeler ve röportajlar gerçekleştirilmiş; grafik tasarım alanında geçmişten bugüne yetkin olan isimlerden dinlenip Eren'e farklı açılardan bakılması sağlanmaya çalışılmıştır. Elde edilen bilgiler, araştırmalar ve ortaya çıkan değerlendirmeler ile birlikte Mustafa Eren hakkında tasarım tarihine detaylı bir not düşülmüştür. Tasarımcı kimliğinin sadece zaman ve mekâna sıkışmayan ölçekte bir üretim alanı olduğu gözler önüne serilmiş, geniş bir perspektifte ele alınmıştır. Araştırmanın sonucunda; tasarımcının geçmişten günümüze üretimleri dönemsel altyapıları irdelenmiş ve değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme üzerine, Mustafa Eren'in yazı tasarımları ve kaligrafik düzenlemeleriyle tipografiye sağladığı katkılar ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Yazı Tasarımı, Tipografi, Kaligrafi

Geliş Tarihi: 06.03.2020 Kabul Tarihi: 11.12.2020 Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü dicle.yildirim@yahoo.com
ORCID ID: 0000-0003-1115-8017

REPRESENTATIVE OF A GENERATION THAT MINDED AND ADOPTED TYPEFACE DESIGN: MUSTAFA EREN

Res. Asst. Dicle YILDIRIM*

Abstract: This study aims to assess Mustafa Eren in the art and design axis based on his designer identity and visibility. The goal of the article is to convey Mustafa Eren's design education, professional life, and especially his typeface design and calligraphy works comprehensively, to better introduce him by going beyond his current recognition, explain and remind him. In the study, one-to-one meetings and interviews were held with Eren, which kept fingers on the pulse of an era, competent names from the past to present in the field of graphic design were listened to, and views of Eren from different perspectives were trialed. With the obtained information, the research and emerging evaluations, a detailed note has been recorded about Mustafa Eren in the history of graphic design. It has been revealed and discussed in a broad perspective that his designer identity is a production area that does not get stuck in only time and space. As a result of the research, the periodic infrastructures of the designer's past to present productions were examined and evaluated. Upon this evaluation, Mustafa Eren's contributions to typography with his writing designs and calligraphic arrangements were revealed.

Keywords: Graphic Design, Typeface Design, Typography, Design, Calligraphy

Received Date: 06.03.2020 Accepted Date: 11.12.2020 Article Types: Research Article

*Fatih Sultan Mehmet Vakıf University Faculty of Fine Arts Graphic Design Department dicle.yildirim@yahoo.com
ORCID ID: 0000-0003-1115-8017

1. GİRİŞ

“Eğer tasarımcıların tarihleri doğru yazılırsa tasarım tarihî de doğru yazılır.”

(Ömer Durmaz, 2019)

Biyografi yazımı en az tarih yazımı kadar zor bir süreçtir. Özellikle Türkiye, tasarım tarihi bakımından zengin, kültürel bir birikime sahip olmasına rağmen, biyografiye dönüşmüş doğru, çağdaş örnekler az rastlanmaktadır. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü öğretim görevlisi ve tasarım tarihi araştırmacısı Ömer Durmaz (2019); tasarım tarihi ile uğraştığı on yıl içerisinde hep aynı kişiler üzerinden konuşulduğundan söz eder. “Elimizde hep İhâp Hulusi hep bir Münif Fehim var; beş on kişi, daha ötesini konuşmamışız. Hatta bu isimleri bile eksik konuşmuşuz, yeterince değerlendirmemiş, övgü hatta bazen abartı üzerine konumlandırmışız” diyen Durmaz, biyografi yazımının bu biçimde ele alınmaması gerektiğini dile getirmiştir. Günümüzde, araştırmacılar genellikle dönemin öne çıkan isimleri hakkında yazılı metin oluşturmakta ve onları canlı tutmaktadır. Ancak tarihsel döngü içinde sektörün başka aktörlerini öne çıkarmak bu bağlamda doğru bir yaklaşım olarak benimsenebilir. Dolayısıyla sektörün önemli aktörlerinin dışında kalan ancak tasarım tarihindeki yeri ve konumu itibarıyla birçok başarılı işe imza atmış isimler de bulunmaktadır. Bu isimlerin başında gelen Mustafa Eren, dönem ve yaş itibarıyla bugün adını sıkça duyduğumuz önemli grafik tasarımcılarla yıllarca beraber çalışmış, alanına değerli katkılar sağlamıştır.

Bu çalışma, Mustafa Eren’in biyografi yazımını yeniden ele alarak daha kapsamlı bir biçime dönüştürmeyi hedeflemiştir. Birinci bölümde, tasarım eğitimi süresince yaşadıkları ve profesyonel çalışma hayatından kesitler sunarak, tasarımcı kimliğinin nasıl oluştuğu aktarılmıştır. Yayın, basın hayatına girişi ve Çağaloğlu’ndaki

tasarım bürosunda geçen günleri üzerinden şekillenen çalışma, Mustafa Eren’in yazı tasarımı alanındaki varlığına değinmiştir. İkinci bölümde, Eren’i yakından tanıyan tasarımcıların kişisel görüşlerine yer verilerek, bilinmeyen yönleriyle Mustafa Eren’in üretimlerine bakılmıştır. Üçüncü bölümde ise Eren’in grafik tasarımcı kimliğinin dışında yazı tasarımı ve kaligrafi ustası olarak üretimleri ve tasarımlarına yer verilmiştir. Eren’in kendi anlatımlarıyla şekillenen çalışma, Türkiye’de grafik tasarımın mesleki oluşumuna ve bir dönemin iş sahasına dair bilgileri içerir. Bu bilgiler ışığında çalışmanın amacı ve kapsamı; Mustafa Eren’in var olan bilinirliğinin ötesine geçilerek onu daha iyi tanıtmaya, hatırlatmaya ve anlatmaya odaklanmış; yazı tasarımı, tipografiye dair yaptığı çalışmalar ve alana katkıları aktarılmaya çalışılmıştır.

2. MUSTAFA EREN’İN YAŞAMI, TASARIMCI KİMLİĞİNİN DÜNÜ VE BUGÜNÜ

Mustafa Eren, 1944 yılında Denizli’nin Acıpayam ilçesinde sekiz nüfuslu bir ailenin beşinci çocuğu olarak dünya gelir. Annesi ev hanımı, babası ise geçimini ayakkabı tamiri yaparak sürdürmüştür. Türkiye’nin savaştan yeni çıktığı, ekonomik olarak olanakların kısıtlı olduğu yıllarda, gerçekleşmesi öngörülen birçok alandaki gelişmeler beklenenden daha geç olgunlaşmıştır. Yeni harflerin giderek yaygınlaşması, okuma yazma oranında artışa sebep olsa da tüm dünyayı etkisi altına alan ekonomik bunalım, Türkiye’yi de büyük ölçüde etkilemiştir. (Sarıkavak, 2005 s:127). Eren, böyle bir sürecin sonucu olarak ailesinin ekonomik sıkıntılarına destek olmak amacıyla ortaokul yıllarında tabelacıların yanında kalfa olarak çalışmaya başlamıştır. 1950 ve 60’lar, zanaatın ön planda olduğu, elle yapılan afişlerin özellikle de tabelacılığın önemli ve popüler olduğu yıllardır. Bilgisayar öncesi grafik tasarım döneminde yoğun olarak üretilen fırça tabela, apartman isimliği ve duvar yazısı

gibi ürünler zanaatkarlar tarafından yapılan ve üretildiği bölgeye özgü nitelikler taşıyan yerelliğin, geleneğin ve anonimliğin zanaat ile birleştiği grafik tasarım nüvelerinden olmuştur. (Ertürk,2018, s:218-224). Mustafa Eren'in yazı ile olan ilişkisi, o günlerin yazı kültürü ve anlayışı içinde şekillenir. Lise döneminde hem çalışan hem de okuyan Mustafa Eren yaşadığı şehirde "grafik" kavramının olmaması nedeniyle İstanbul'a gitmeyi düşünür. Üniversite sınavlarına girer ve birkaç yeri kazanır. Ancak amacı güzel sanatlar okumaktır. Bu karar, onun hayatında köklü bir değişimin kapılarını aralar. Yazı yazma aşkı Mustafa Eren'i bir an olsun yalnız bırakmaz. Güzel sanatlar okumak için İstanbul'a yerleşir ve bir tabelacının yanında çalışarak hayatını sürdürmeye başlar (Eren, 2019).

Türkiye'de, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne alternatif olarak 1957 yılında İstanbul'da Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu açılır. Okulun kuruluş aşamasında birçok Alman öğretim üyesi görev almış, Türkiye'nin ihtiyaçları doğrultusunda tasarım ve endüstriyel sanatlar alanında uzmanlar yetiştirmiştir. (Becer, 2009 s:114) Eren, o sıralarda Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu hakkında bilgi sahibi olmasını şu sözleriyle anlatır: "Ben İstanbul'a geldiğim zaman, böyle bir okulun varlığından haberim oldu. Daha sonra oraya müracaat ettim. Grafik bölümünün imtihanına baktım; yani resimden imtihan ediyorlar, bir de yazı koymuşlar, yazıdan imtihan ediyorlar... Dedim ki buraya girerim ben" (Eren, 2019). Bu karar ile birlikte Eren'in hayatında yeni bir sayfa açılmış, artık o Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun grafik sanatları bölümü öğrencisi olmuştur (Görsel 1)

Güzel Sanatlar Akademisinde yazı eğitimi; Gazi Eğitim Enstitüsü öğrencilerinden Sait Yada ve Ferit Apa gibi isimler tarafından verilmiştir. Sait Yada, el sanatları ve endüstrinin ihtiyaç duyduğu tekniğe hakim, tasarım gücü yüksek kişilerin yetiştirilmesi amacıyla kurulan, Devlet Tatbiki

Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'na yazı eğitimi vermek üzere atanmıştır (Ertürk, 2014, s:96), Mustafa Eren (2019), öğrencilik yıllarına ait unutamadığı anıları arasında ayrı bir yere sahip olan Sait Yada'yı şu sözlerle anımsar;

"Grafik bölümünü kazandıktan sonra bir de mülakat vardı o zamanlar. Yani insanları yüz yüze tanımak istiyordu hocalar. Rahmetli Sait Yada hocamız mülakat sırasında benim yazılarımı görünce mülakattaki diğer hocalara; 'ben asistanımı seçtim' dedi. Fakat ne yazık ki talihsizlik, ömrü vefa etmedi. Bir kaza sonucu hayatını kaybedince benim de asistan olmak gibi hevesim ortadan kalkmış oldu. Zaten piyasada da çalıştığım için bilmiyorum asistanlık yapabilir miydim, yapamaz mıydım? Çünkü hem çalışıp hem okuyordum ben. Okul hayatı dönemimde tabelacılığın ötesinde Çağaloğlu'nda matbaa ressamlığı da yapıyordum. O günlerde grafik tasarımcı yoktu. Sadece ressamlar vardı. Siz bir iş için matbaaya gittiğinizde matbaacı diyordu ki; bunu ressama çizdir gel. Grafik tasarımcıya çizdir gel demiyordu, bilmiyordu... Bu arada piyasa tecrübem artıyor, matbaayı tanıyor, grafiği tanıyordum,"



Görsel 1. Sait Yada ve Öğrencileri Metal Kapak Fabrikasında "Soldan İkinci Mustafa Eren" 1968, İlhan Bilge Arşivi



Görsel 2. Leyla Uçansu ve Mustafa Eren, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu, İlhan Bilge Arşivi



Görsel 3. Mustafa Eren'in Çağaloğlu'ndaki İş Yerinden Bir Kare, Motif Reklam Çağaloğlu İstanbul, İlhan Bilge Arşivi



Görsel 4. Mustafa Eren'in Çağaloğlu'ndaki İş Yerinden Bir Kare, Motif Reklam Çağaloğlu İstanbul, İlhan Bilge Arşivi

Mustafa Eren'in, bir yandan tasarım eğitimi sürerken bir yandan da Çağaloğlu'ndaki mesleki hayatı devam etmiştir. 1967 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulunda aynı sınıfta eğitim hayatları başlayan Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu'nun kurucu üyelerinden, Tanıtım Grafik Atölyesinin sahibi İlhan Bilge, Eren ile olan elli iki yıllık dostlukları ve mesleki ilişkilerinin hâlâ ilk günkü gibi devam ettiğini belirterek, okul yıllarında hiç unutmadığı bir anısını gülümseyerek şöyle ifade eder: (Görsel 2,3,4)

“Mustafa'nın Çağaloğlu'nda bir bürosu vardı, arka odası da kendi eviydi. Ön odasında da çalışıyordu. Müşterileri oraya gelirdi. Okul Beşiktaş'ta, sabah bürosunun kapısına 'şimdi geliyorum' diye bir yazı yapıştırıyor çıkıyor; okula geliyor. Okulda bir şeyler yapıyor, malzemeleri, kâğıtları masanın üzerinde bırakıyor. Buralarda çalışıyor görüntüsü verip koşuyor büroya...

Öğleden sonra yine bir geliyor bakıyor derken öyle ikisini beraber idare etti.” (Bilge, 2019)

Eren'in o dönemlerde ilham aldığı grafik tasarımcılar arasında Etem Çalışkan, ressam Nurettin, Sait Maden gibi isimler yer alır. Mustafa Eren (2019); “onlar bizim olmaya çalıştığımız idollerdi” açıklamasını yapar. Bu açıklamanın nedenlerini kendince cevaplamaya çalışan Eren; “Bizler biraz daha grafiği keşfetmeye çalışıyorduk. Onlar bizden çok daha ileridelerdi. Dünya basınına, grafik sanatını daha iyi takip ediyor ve anlıyorlardı. İşte biz bu arada doğruyu ve güzeli bocalamayla keşfetmeye çalışıyorduk.”

Eren'in Nuruosmaniye Caddesinde hem evi hem de iş yerinin olması, basın hayatıyla tanışmasına olanak sağlar. Mustafa Eren'in hayatında en önemli olaylardan biri Hey dergisi ile tanışmasıdır. Döneminin rakipsiz müzik dergileri arasında olan Hey dergisi için Eren (2019);



Görsel 5. Mustafa Eren'in ABD'de Bulunan Chartpak Yarışmasında Derece Alan Yazı Tasarımı, "Kaligrafik" / "Calligraphic" Alternatif Yayıncılık, Sayfa 176

"Bu benim iş hayatımın dönüm noktalarından biridir" diyerek derginin kariyeri açısından önemini vurgular.

İlhan Bilge (2019), Eren'i çok yönlü bir tasarımcı, yazı tasarımında "usta" olarak tanımlar. Eren'in çok uzun yıllar yazı ile uğraştığını, yazıyı farklı açılardan ele alabilen bir tasarımcı kimliğine sahip olduğunu öne sürer. Özellikle farklı malzemelerle kurduğu bağ, Eren'in tasarımcı yönünü besleyerek birçok alanda boy göstermesine olanak sağlamıştır. Bilge, bu çok yönlülüğü şöyle tarif eder: "Ama tutar metalden kumbara tasarlar, yaptırır, önerir. Polyesterden bir başka şey yapar, asetattan stant tasarımı yaptı, patent aldı. Girmedığı alan yok." (Bilge, 2019). Mustafa Eren'in Letraset firması tarafından düzenlenen yazı tasarımı yarışmasında ödüle layık görülen çalışmasının dışında; altmıştan fazla yazı tasarımı bulunmaktadır (Durmaz, 2010, s:194). (Görsel 5)

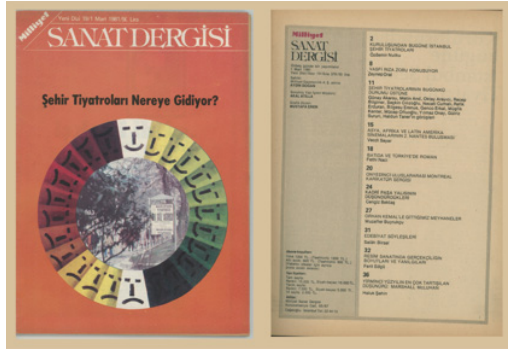
"Letraset", (aslen bir markadır ancak dilimize ürünün ismi olarak girmiştir) çıkartma harfler ile tek tek dizilen metinler daktilo edilir, harf yüksekliği, aralık ölçüsü, satır arası gibi detaylar

not edilerek dizgi bürolarına gönderilen uzun, zahmetli ve ekip çalışması gerektiren, bilgisayar teknolojisinden hemen önce kullanılan bir yöntemdir. (Uçar, 2009, s:160) Bu bağlamda, Letraset tasarımcıya yüzlerce yazı tasarımı arasından seçim yapma imkânı vererek, grafik tasarımcının ihtiyacı olan yazıyüzünü Letraset kataloğundan seçerek kullanabilme fırsatı sağlamıştır (Kirişcan, 2015, s:116). Bu süreci yakın dostu ve meslektaşı İlhan Bilge (2019) şöyle özetliyor: "Letraset'e Türkiye'den yazı satan kişidir Mustafa. Onun yaptığı kadar çeşitli alanlarda iş yapmış bir grafik tasarımcı ben tanımam. Özellikle Helvetica ya da Futura gibi bir metinde ve başlıkta kullanılacak bir yazı tasarlasaydı. Onlar da kazanırdı."

Mustafa Eren (2019), Letraset firmasına gönderdiği yazı tasarımı için şu sözleri söyler; "O günlerde Letraset diye uluslararası bir grafik malzeme var. Bu malzeme firması İngiltere ve bir de Amerika'da vardı. Bunlar yarışma açardı. Ben de katıldım ve ilk kez Türkiye'den Letraset firmasına font kabul ettiren kişi olarak anıldım. Bu bana büyük bir sükse getirdi. Eski arkadaşlar bile beni oradan tanır. Sonra Chartpak firması, onlar bir yarışma açtı. Onlara da yine font gönderdim; o da kabul edildi. Yani dünyadan on kişinin fontunu kabul ettiler o dönem biri de bendim." (Görsel 6)



Görsel 6. Chartpak Designer Typeface Competition 1988, Erişim Tarihi:29.05.2019 <http://luc.devroye.org/fonts-93206.html>



Görsel 7. Milliyet Sanat Dergisi, 1981, Grafik Düzenleme Mustafa Eren, Ömer Durmaz Arşivi

Mustafa Eren, hayatının her döneminde yazıyı öne çıkartan ve önemseyen bir tasarımcı profili çizer. Bunun nedenleri arasında Mustafa Eren'in ve ekranlarının, yazı ve tipografinin gelişimi adına bilgili çabalar sarf eden kuşak olmaları gösterilebilir. Tasarım tarihi araştırmacısı Ömer Durmaz'a (2019) göre; kırılma noktası sayılabilecek bir dönemin aktörlerinden biri olan Mustafa Eren'e tarihsel süreç çerçevesinde bakıldığında yazı; matbaacının işi, sonradan bırakılmış boşluğa eklenen bir parça gibi düşünülmüştür. Ancak Eren gibi tasarımcılar yazıyı tasarımın bir parçası olarak görmeye başladığı andan itibaren yazı, tasarımın birincil öznesi olmuştur. Sait Maden'ler ile başlayan ve sonrasında Mustafa Eren ve dönemin tasarımcıları ile devam eden bu tasarım yaklaşımı, yazı düzenini yapan kişi ve tasarımcının konumunu da büyük oranda etkilemiştir. Bu bağlamda, Mustafa Eren için yazıyı keşfeden, sahiplenen, önemseyen bir kuşağın temsilcilerinden olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Mustafa Eren, çalıştığı dönem içerisinde yazı tasarımı ve gazetede başarılı tasarımcı kimliği ile adından söz ettirerek, sektörde aranan bir grafik tasarımcı olmuştur. Özellikle Milliyet Sanat dergisi döneminde, eğitimli bir tasarımcı olarak derginin grafik tasarımlarını yapmış, Akal Atilla, Zeynep Oral, Bülent Erkmen gibi



Görsel 8. Kapak Düzeni: Mustafa Eren. Mustafa Eren Arşivi.

isimlerle beraber Milliyet Sanat dergisinin oluşumunda ve ekibinde uzun yıllar çalışmıştır. Eren (2019), o günlerine ilişkin: "Milliyet Sanat dergisinde çok severek çalıştım. Çünkü herkes benim nasıl hayranlıkla çalıştığımı bilir. Eskiden kalma alışkanlıkla yapılan sanat dergilerden biraz farklı olmasını sağlamaya gayret gösterdim; o günkü şartlarda bu farklılık fark edildi. Herkes tarafından beğenildi. Başka sanat dergileri Milliyet Sanat'ın mizanpajını kopya etmeye çalıştı. Ama bizim şöyle bir avantajımız vardı. Milliyet Sanat dergisi, Milliyet gazetesinin gücüyle çıkıyordu. O, Milliyet gazetesinin şeref yayınıydı. Herkes Milliyet Sanat'a gelirdi; ressamlar Milliyet Sanat'a gelirdi, yazarlar, çizerler, tiyatrocular, fotoğrafçılar..." (Eren, 2019). (Görsel 7-8). Milliyet Sanat dergisi özellikle eleştirinin gündeme yerleşmesinde büyük katkılar vermiş ve sanat-toplum-yayıncılık-eleştiri-kültür gibi kavramların birbirlerini nasıl etkilediğine dair görüşleri içeren yazılarıyla farkındalık yaratmıştır (Özaltan, 2016, s:80).

Türkiye'de özellikle basın sektöründe, "grafik tasarımcı" tanımının henüz yerleşmediği hem tasarlayan hem de çizen kimseleri anlatmak için "basın ressamı" teriminin kullanıldığı bir dönemde, gazeteci Hıncal Uluç, Erenle tanışmasını şöyle özetliyor; "1980 yılında Erkekçe'yi çıkartmak için İstanbul'a taşındığımda Ercan Arıklı'ya "Bütün ekibim hazır. Bir tek



Görsel 9. 20.06.1974 Tarihli 2. İstanbul Festivali Kitabı, Mustafa Eren Arşivi.

kişiye ihtiyacım var” dedim. ‘Sayfalarımı çizecek bir ressam (grafik tasarımcıya) Ama gazeteci ressam... Şekli değil sayfaya koyduğu yazıyı sunmayı bilen ressam...” (Durmaz, 2010, s:194). Eren’in basın sektöründeki varlığı ve çalışma alanı gün geçtikçe artmış ve bu alanda aranan bir isim haline gelmesine olanak sağlamıştır.

Eren, çalışmaları arasında yer alan İstanbul Festivali’ne yaptığı tasarımların kendisi için çok ayrı bir yere sahip olduğunu dile getirerek şu sözlerle aktarır:

“Yaptığım en önemli ve güzel işlerden biri de İstanbul Festivali işi idi. İkinci sene festivalde çalışan bir arkadaşım, bana bir maket de sen yapsana” dedi. “Ben de bir maket yaptım, bölüm aralarına aydınlar koydum. Aydınlar o günkü illüstrasyonlarımla süsledim.”

Mustafa Eren (2019), yedi seneye yakın İstanbul Festivali’nin işlerini yapmıştır. Şimdilerde gülererek anlattığı bu anısı, o dönemlerde Eren için oldukça kritik bir çalışma sahası anlamına gelmekteydi. (Görsel 9)

Eren, Milliyet Sanat, Nokta, Erkekçe, Kadınca, gibi birçok tanınmış derginin tasarım yönetmenliğini yapmış, kitap tasarımı konusunda değerli ürünler vermiştir. (Durmaz,2010, s:194) 13 yıl sarı basın kartı taşıyan Eren, uzun seneler bu sektörde çalışmış, deneyimli bir grafik tasarımcıdır. Eren (2019); yazı tasarımı ve basın hayatına ilişkin şu sözleri sarf eder: “Yazının

ötesinde gazetecilikte mizanpajdan tasarıma kadar birçok kalem ile uğraşırken yazıyı hiç bırakmadım. Yazı da beni bırakmadı.”

Yazı nosyonunun güzel olması ve sektörel deneyimlerinin ışığında yazı tasarımı ve kaligrafi ile olan üretimlerine hiç ara vermeden sürekli olarak devam eden Mustafa Eren, aktif çalışma hayatından sonra yazı ve kaligrafiye ağırlık vermiştir.

3.YAZI TASARIMLARI VE KALİGRAFİ ÇALIŞMALARI

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü öğretim üyesi Prof. Tevfik Fikret Uçar’a göre (2019); grafik tasarımcılar ses, duygu ve düşünce kavramlarını biçime dönüştüren insanlardır. Tipografinin duygu, düşünceler ve sesleri biçime dönüştürmesinde kaligrafi ve tipografi sanatçıların yanı sıra grafik tasarımcıların bu süreçte devreye girdiğinden söz eder. Kaligrafi kelimesi “güzel yazı” anlamına geldiği gibi alfabe ek olarak görme biçimini ve görüleni yazı ile anlatmanın yollarından biridir (<http-1>).

Uçar (2019), kaligrafi sanatçıları için; o anda doğrudan yazdığı yazıyı sonuca ulaştıran, eserin özgün bir dil ve çalışma tarzını ortaya çıkaran kişiler olduğunu ifade eder. Ancak Mustafa Eren için süreci şu şekilde konumlandırır: “Mustafa Eren grafik tasarımcı olarak bu işi ele alıp, harf biçimlerini kavramla ilişkilendirip



Görsel 10. Solda Tony Di Spigna Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin Düzenlediği Uluslararası Anadolu Kaligrafi ve Tipografi Etkinliğinden Bir Kare, Sağda Aynı Etkinlikte Mustafa Eren Öğrencilerle Beraber. Erişim Linki:31.05.2019 <http://kaligrafitipografi.anadolu.edu.tr>

yeni bir tipografik örüntü yaratıp, kalıcı bir biçime dönüştürmek için önce tasarlayıp sonra bilgisayarda birleştirebilen bambaşka kulvarda çalışan bir insan” diyerek grafik tasarımcı olarak kaligrafi sanatçısı olma sürecine dair düşüncelerini dile getirir.

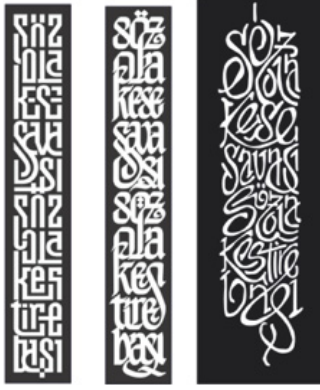
Başlangıcından bugüne kadar insanoğlunun kültür tarihi ve evrimi içinde yazı ne önemini kaybetmiş ne de yitip gitmiştir. Aksine her yeni dönemin teknik ve teknolojik gelişmeler içinde yazı kendi işlevini sürekli olarak yenilemiştir. (Sarıkavak, 2014, s:55). Bu bağlamda, Mustafa Eren de hayatının belirli dönemlerinde bu yenilenmeyi gerçekleştirmeye çalışmış; sürekli olarak kendini güncelleme noktasında çalışmalar yapmıştır.

Prof. Tevfik Fikret Uçar (2019); bir kaligrafi sanatçısını betimlerken öncelikle elinin çok sağlam olması gerektiğine değinir ve Mustafa Eren’i Tony Di Spigna’nın başka bir versiyonu

olarak gördüğünü; eskiden Rapido ve eğri cetveli ile çizilen yazıları bugün Spigna ve Eren’in illüstratör gibi bir programda çizerek mükemmel bir postscript yazı sanatı haline dönüştürdüğünden söz eder (Görsel 10). Bu noktada Mustafa Eren kaligrafi işini başka bir boyutta çalışarak, bugün bize farklı bir örneği de gösteren kişi olur. İlhan Bilge (2019), konuya ilişkin olarak son zamanlarda Eren’in uçla yazı yazmasını şu sözlerle açıklamıştır: “Uçla yazı... orada da müthiş işler çıkarıyor. Düşünün ki bizim yaşlarımız vücudumuza o kadar da hâkim olmayacağımız yaşlar. Eli titrediği için bu mesleği bırakan arkadaşlarımız var. Mustafa, bu yaştan sonra uçla yazıya (script) başladı” diyerek Eren’in yazıya olan düşkünlüğünden söz etmiştir (Görsel 11). Mustafa Eren, özellikle hayatında yazıyı sürekli olarak güncel tutmuş, kendini revize edebilmiştir. Bilge sözlerine: “sürekli kendini geliştiriyor ve eskileri atıyor; bunu yapan çok azdır” diyerek Mustafa Eren’in üretim sürecinin



Görsel 11. Mustafa Eren’in Yazı Çalışmasından Bir Kare, Dicle Yıldırım Arşivi.



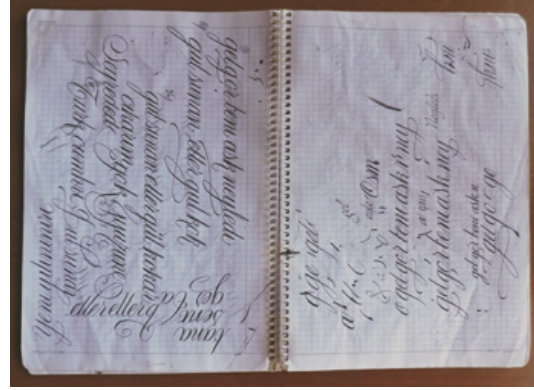
Görsel 12. Kaligrafi Çalışmaları, Mustafa Eren Arşivi.

ne kadar dolu ve yoğun olduğuna dikkat çeker. Ömer Durmaz (2019) ise kişisel bir gözlemini şu şekilde tanımlar:

“Tasarımcıların özellikle ileri yaşlardaki emeklilik dönemlerine baktığımızda, güzel yazıyı, hattı önemseyen önemli bir kesim olduğunu görüyoruz. İhap Hulusi Görey hayatının son döneminde yeni işler almayı atölyesinde kendi başına kaldığında hat yapmış. İlk öğrendiğimde bu bana biraz ilginç gelmişti. Daha sonra tek olmadığını gördüm. Mesut Manioğlu, Fahrettin Sepetçioğlu, Sait Maden, Mustafa Eren de güzel yazıyı önemseyip aktif mesleki kariyerlerinin ötesinde bu alana eğilmiş.” (Görsel 13)

Mustafa Eren’de aktif çalışma hayatının dışında kendi atölyesinde üretim yapmaya başladığında yazıyı ve kaligrafıyı her zamankinden daha çok sahiplenmiş; daha fazla değer vermiştir. Durmaz (2019); Eren’i yazıyı sahiplenen bir kuşak olarak ustalarından aldığı bayrağı taşımış ve bunu da sanat severlere sunabilmiş önemli bir değer olduğunun altını çizer. İlhan Bilge (2019), yazı ve kaligrafinin kendi alanı olmadığını fakat Mustafa Eren’in yazdığı yazıyı o kalitede yazan başka bir kişiyi de görmediğini dile getirir.

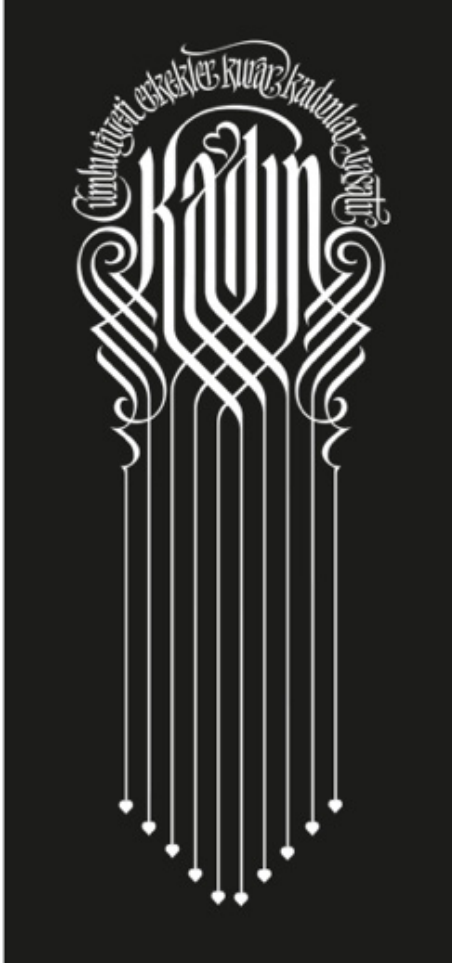
İlhan Bilge’nin yayıma hazırladığı ‘İlhami Turan: Nesillerin Hocası, Tasarımcı, Tanık’ başlıklı kitapta Prof. İlhami Turan, yazı ve tipografi



Görsel 13. Mustafa Eren’in Eski Defteri, Dicle Yıldırım Arşivi

seçiminin tasarımın tuzu ve biberi olduğunu ifade eder; özellikle zaman içinde kişilikli Türk grafik tasarımının mutlaka gerçekleşeceğini altını önemle çizerek “ne geçmişte yapılanlara körü körüne kopya etmek bizi bir yere götür, ne de Batıdan kopyacılık, devşirmecilik! Doğunun ve Batının hazır kalıplarını aynen almadan, modern evrensel değerlerle mezcederek kişilikli grafik tasarım ürünleri ortaya koymalıyız” sözleriyle Türk grafik tasarımında benimsenmesi gereken bir vizyona da işaret eder. (Turan, 2017, s.8-14) Dolayısıyla teknikler daima evrim geçirebilmektedir; önemli olan tipografların hem buna açık olması hem de geleneksel değerleri muhafaza etmesidir. (http-2).

İlhan Bilge (2019) konuya ilişkin olarak: “Mustafa (Eren) bir parça eski Türk sanatlarını sürdürdüğü için bizim ana akım grafik tasarımcılar onu en öne itmezler. Onun tarzı, biraz daha Doğulu kalıyor. Halbuki Türkiye’de Türk grafik tasarımını sürdürüyorum diyebilen çok az kişi var... belki bir tek Mustafa (Eren) var. Bizler, hepimiz Batı örneklerinden besleniyoruz. O, hiçbir şeyden beslenmiyor. Kendi yazısından besleniyor. Yani Türk grafik tasarımı başlayacaksa Emin Barın gibilerden, Mustafa Eren gibilerden başlar.” Prof. Tevfik Fikret Uçar (2019) ise Mustafa Eren’in iyi bir sanat eseri ortaya koyup, iyi bir tasarım yapmaya çalıştığına dikkat çekerek; “İşin Doğusu



Görsel 14. Mustafa Eren'e Ait Kaligrafi Çalışmalarından Bir Örnek.
Mustafa Eren Arşivi

Batısından öte, Mustafa Eren'in derdi içerik ve biçim. Onu kurgulamaya çalışıyor. O, içerik ve biçimi en mükemmel şekilde kendi meşrebince bir hale getiriyor. İşte o zaman bir sanat eseri, bir tasarım, özgün bir eser ortaya çıkıyor” ifadelerini kullanır. (Görsel 12)

Uçar'a (2019); göre Eren'in ürettiği yazılar estetik, felsefi ve kavramsal pek çok boyutu biçime dönüştürürken aynı zamanda o dönemin kaligrafi dilini de ortaya çıkarmaktadır. Mustafa Eren, tekrarlardan dokular oluşturarak, tipografik örüntüler ile doku dilini başka bir anda kaligrafik bir detayın parçası halinde sunabiliyordur. (Görsel 14-15)

Bir bilgiyi, mesaj ve içeriğe yazıyla biçim veren bu kişiler grafik tasarım disiplini içinde en temel bir çalışma konusunun uygulayıcıları, içeriğe şekil verenlerdir (Uçar, 2004, s:107). Günümüzde sağlam çizim becerileri olan tasarımcılar mevcut olmasına rağmen birçoğunda orijinal çözümler oluşturarak bu alanı ilerletme isteği çok baskın değildir. Çünkü oldukça zahmetli ve içeriğin, en az form kadar önemli olduğu bu alan, sadece bir yazıyüzünün nasıl tasarlandığı değil, aynı zamanda neden yazı tasarlanması gerektiği düşüncesini de içinde barındırır (http-3). İşte bu kurgulamayı yapabilen Eren'in, aynı zamanda seçim ve kararlarından dolayı yetkin kişiliğe ve bilgiye sahip bir yazı tasarımcısı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.



Görsel 15. Tipografik Kurgular, Mustafa Eren Arşivi.

ABCDEFGHIJKLMNPO
QRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstu
vwxyz
234567890

Görsel 16. Eren Karia Condensed Bold, Mustafa Eren'in Yazı Tasarımı, Mustafa Eren Arşivi

Eren Laodikya italik

ABCDEFGHIJKLMNPOQRS
TUVWXYZ abcdefghijklmnopq
rstuvwxyz 0123456789

Eren Laodikya bold italik

ABCDEFGHIJKLMNPOQR
STUVWXYZ abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz 0123456789

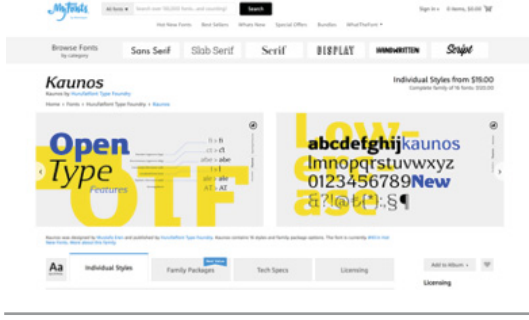
Görsel 17. Eren Laodikya Italik, Bold Italik Yazı Tasarımı, Mustafa Eren Arşivi.

Mustafa Eren, hazır fotodizgi gibi teknolojilerin yaygın kullanımında olduğu ve masaüstü yayıncılığın henüz var olmadığı bir dönemden, 1980'den bu yana üzerinde çalıştığı yazı tasarımlarını, 2002 yılından başlayarak bilgisayar ortamında kullanılabilir hale getirmektedir. (Sarıkavak, 2005, s:183) (Görsel 16)

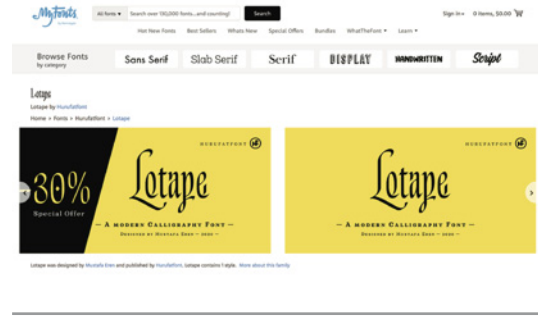
Bir kaligrafi ustası ve yazı tasarımcısı olarak Mustafa Eren, yarattığı özgün harf ve yazı tasarımlarının yanı sıra onların kalın, ince italik

gibi eski biçem çeşitlemelerini de tasarlayıp font ailelerini oluşturmuştur. (Sarıkavak, 2005, s:183) (Görsel 17) İlhan Bilge (2019), Eren'in font tasarımları hakkında; "Mustafa'nın çok güzel fontları var, fantezi yazıları da var. Ancak Türkiye'de font satmak çok zor. Uluslararası ilişkiler kurabilmek lazım. Satanlar var. Ama dünya ile bağlantı kurmak lazım. Şimdilerde bu ilişkilerini kurdu."

2020 yılı itibarıyla Hurufatfont Type Foundry

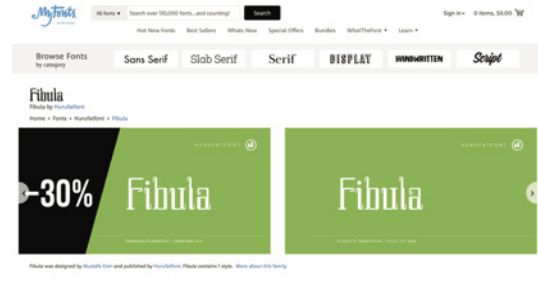


Görsel 18. Hurufatfont Type Foundry Tarafından Yayınlanan Mustafa Eren'in Yazı Tasarımı Kaunos, Erişim Linki: 31.01.2020 <https://www.myfonts.com/fonts/hurufatfont-type-foundry/kaunos/>



Görsel 19. Hurufatfont Type Foundry Tarafından Yayınlanan Mustafa Eren'in Yazı Tasarımı Lotape, Erişim Linki: 06.11.2020 <https://www.myfonts.com/fonts/hurufatfont-type-foundry/lotape/>

aracılığıyla Myfonts'da "Kaunos", "Lotape", "Fibula" ve "Anglez" adlı yazı tasarımlarını satışa sunan Eren, önümüzdeki günlerde yeni tasarımlarını paylaşmak için grafik tasarımcı ve yazı tasarımcısı Oğuzhan Cengiz ile çalışmalarını sürdürmektedir (Görsel 18-19-20-21). Aynı zamanda Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğretim görevlisi olarak yazı, kaligrafi ve yeni font tasarımı derslerini vererek bu alana tecrübeleriyle katkı sağlamaktadır. Alternatif Yayıncılıktan çıkan "Kaligrafik" adlı kitabı ile uzun yıllar üzerinde çalıştığı kaligrafi ve yazı tasarımlarından seçkilerin yer aldığı bu yayınlara tasarımcılara, sanatçılara ve öğrencilere özgün çalışmalarından oluşan grafik tasarım alanına nitelikli bir kaynak çalışması da kazandırmıştır. (Görsel 22)



Görsel 20. Hurufatfont Type Foundry Tarafından Yayınlanan Mustafa Eren'in Yazı Tasarımı Fibula, Erişim Linki: 06.11.2020 <https://www.myfonts.com/fonts/hurufatfont-type-foundry/fibula/>



Görsel 21. Hurufatfont Type Foundry Tarafından Yayınlanan Mustafa Eren'in Yazı Tasarımı Anglez, Erişim Linki: 06.11.2020 <https://www.myfonts.com/fonts/hurufatfont-type-foundry/anglez/>



Görsel 22. Mustafa Eren "Kaligrafik" / "Calligraphic" Alternatif Yayıncılık, Mustafa Eren Arşivi

balparmak

Görsel 23. Mustafa Eren Tarafından Yapılan Balparmak Yazısı, İlhan Bilge Arşivi

Tüm bu bilgiler ışığında tasarımcı özelinde konuya bakılırsa; Tevfik Fikret Uçar (2019) bu bağlamda:

“Mustafa Eren; Türk kaligrafi sanatı, Türk tipografi sanatı, Türk grafik sanatı denildiğinde kendi kuşağının önemli ve öne çıkan isimlerinden biridir. Bu özel isimde biri, tanınmayacak bir isim değildir. Elbette burada bilgisayar ortamı çok etkili... Mustafa Hoca'nın yakın zamandaki sergileri ve faaliyetleri de burada etkili oldu; böylelikle çok daha tanınır bir dil yarattı kendisine.” Uçar bu sözleriyle Mustafa Eren'in çalışmalarını, üretimlerini ve onların bilinirliğini çok kıymetli bulduğunu ifade eder.

Bilge (2019); “Benim en büyük müşterim Balparmak, Balparmak'ın yazısı Mustafa Eren'indir. Çünkü ondan daha iyi yazacak

kimseyi bilmiyorum.” Bilge ifade ettiklerine ek olarak Mustafa Eren'in birçok kitap tasarımı, logo tasarımları ve özgün yazı işleri olduğuna değinir. (Resim 23-24)

Durmaz (2019); Eren'in tasarımcı kimliğinin ürettiği işlerle bir bütünsellik gösterdiğini şu sözleriyle açıklar: “Eren'in o dönemki düzgün duruşu sayesinde bugün çok net, temiz dingin işler yapabiliyor. Şu an ürettiği işlerin kimliği Mustafa Eren'in kişiliğiyle alakalı bir şey. Eğer Mustafa Eren titiz, yalın düşünen, değerlerine sahip çıkan biri olmasaydı bunlar olmayacaktı. Bugün Mustafa Eren'i Mustafa Eren yapan geçmişteki üretimleri, insan olarak hayata bakışı, karakteri, o dingin insan, o egosunu öne çıkartmayan mütevazı insan ancak böyle güzel işler yapabiliirdi” diyerek düşüncesini aktarır.



Görsel 24. Mustafa Eren Tarafından Yapılan Kitap Tasarımları, İlhan Bilge Arşivi

SONUÇ

Mustafa Eren'in çocukluğundan itibaren yazıyla olan ilişkisinin başlaması, onun gelecekteki profesyonel hayatı ve kariyerinin nasıl şekilleneceği konusunda yol gösterici olmuştur. Özellikle sanata duyduğu ilgi, yazıya duyduğu sevgi ile birlikte Türk grafik tasarımında bir dönemin tasarım işlerini fiilen yapan öncüler arasında yerini almış, dönem ve yaş itibarıyla bugün adını sıkça duyduğumuz önemli grafik tasarımcılarla yıllarca beraber çalışmıştır. Kendine özgü tasarım dili, kendi alanını dolduran fakat dışarıya fazla reklam yapmayan mütevazı duruşuyla birçok başarılı işlere imza atmıştır. İşin mutfak kısmında bulunması ve hızlı tüketilen ürünler ortaya koymuş olması onu diğer tasarımcılar kadar öne çıkartmayan sebepler arasında görülebilir. Bugün verdiği enerji ve çabayı geçmişte de vermiş; ancak dönemin tasarım platformundaki eksiklikler onun öne çıkmasını engellemiş olabilir. Tipografi ve kaligrafiyle kurduğu bağın en az tasarım gücü kadar yüksek oluşu, nitelikli ve uzun soluklu projeler içerisinde yer almasını sağlamıştır.

Bir yazı tasarımı, zaman alan, titiz ve disiplinli bir çalışmanın sonucunda ortaya çıkmaktadır. Geçtiğimiz yüzyıldan bu yana teknolojik süreçlerden geçen yazı tasarımı, uygulama alanlarının gelişmesi ve ilerlemesi ile birlikte çok farklı bir konuma taşınmıştır. Günümüzde istenilen bir yazı tasarımı hızla indirebildiğimiz birçok web sitesi ve yazıyüzü

seçeneği bulunmaktadır. Bugün çok sayıda yazı tasarımı olmasına karşın 'neden yeni tasarımlar üretmeliyiz' sorusu oldukça kritiktir. Çoğunlukla, bir yazının nasıl tasarlanması gerektiği üzerinde durulur. Oysa yazı tasarımı "neden" tasarlamamız gerektiğinin cevabını vermek; en az "nasıl" sorusu kadar önemlidir. Mustafa Eren'in yazı çalışmalarına bakılacak olursa; yazı tasarımı ciddiye almış, tasarımın nedenlerine ve ihtiyaçlarına yönelik cevaplar aramış, sorgulamış, bu konular üzerine uzun yıllar odaklanmış olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla başarılı bir grafik tasarımcı olması dışında hem kaligrafi sanatçısı hem de bir yazı tasarımcısıdır. Eren'in basın sektöründeki çalışmaları, grafik tasarımcının basın yayın alanı için vazgeçilmez bir paydaş, etkili bir çözüm ortağı olduğu fikrinin pekişmesinde önemli bir rol oynamıştır. İlerleyen yaşına rağmen, aynı zamanda büyük bir enerji ile sürdürdüğü üretimleri birçok genç tasarımcıya örnek teşkil eder niteliktedir.

Bugün sektörün aktörlerinden biri olan Eren, dönemin dikkat çeken isimleri kadar çok konuşulmamış olsa da Türk grafik tasarımı, Türk kaligrafi sanatı içerisinde adı geçen önemli isimlerden biridir. Mustafa Eren'in çalışmaları mercek altına alınarak grafik tasarım tarihindeki bilgi boşluklarının doldurulması ve alana katkı sağlanması amaçlanmıştır. Eren'in tipografiye dair yaptığı çalışmalar, son derece önemli olup, bu alanı beslemeye ve genişletmeye devam etmektedir.

KAYNAKLAR

- Becer, E. (2009) “İletişim ve Grafik Tasarım”, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.
- Bilge, İ. (Konuşmacı). (06.04.2019). Video Kayıt, Tanıtım Grafik Atölyesi, İstanbul: Beşiktaş.
- Durmaz, Ö. (Konuşmacı). (03.05.2019), Video Kayıt, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, İzmir: Narlıdere.
- Durmaz, Ö. (2010). “İstanbul’un 100 Grafik Tasarımcısı ve İllüstratörü- İstanbul’un Yüzleri Serisi, 29”, İstanbul Büyükşehir Şehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul.
- Eren, M. (Konuşmacı). (02.04.2019) Video Kayıt, Hurma Kafe,
- İstanbul: Çengelköy.
- Ertürk, M. (2018). “Sakarya’nın Fırça Tabela Ressamı: Enver Yücebalkan” Kütahya Dumlupınar Üniversitesi 1. Uluslararası Ahmet Yakupoğlu Şehir, Sanat ve Tasarım Sempozyum Bildiri Kitabı.
- Ertürk, M. (2014). “Türkiye’de Tipografi Eğitimi Üzerine” Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi, Sayı:30, Ankara.
- Uçar, T. F. (Konuşmacı). (19.04.2019) Video Kayıt, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, Eskişehir.
- Kirişcan, B. (2015). “Ekranlar İçin Sayısal Tipografi” Mecra İlişkisi Bağlamında Sayısal Ortamda Tipografi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Ana Sanat dalı Grafik Tasarım Programı, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul
- Özaltan, Z. (2016). “Sanat Eleştirisi Kültürünün Türkiye’de Gelişimi 1880-1980” Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Uçar, T. F. (2004) “Görsel İletişim ve Grafik Tasarım”, İnkılap Kitapevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş, İstanbul.
- Sarıkavak, N.K. (2005) “Sayısal Tipografi 2 Batıda ve Ülkemizde Sayısal Harf / Font Tasarımcıları” Başkent Yayınları, Ankara.
- Sarıkavak, N.K. (2014) “Kaligrafik ve Tipografik Deneysel Tasarımlar” Grafik Kitaplığı- Grafik Tasarım Yayıncılık, İstanbul.
- Turan, İ. (2017) “Nesillerin Hocası Tasarımcı, Tanık İlhami Turan” Alternatif Yayıncılık, İstanbul.

• İnternet Kaynakları

- http-1: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/610404>
- (Erişim Tarihi: 04.11.2019)
- http-2: <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-15465938932012996640.pdf>
- (Erişim Tarihi: 09/10/2019)
- http-3: https://www.tyoptheque.com/articles/we_dont_need_new_fonts
- (Erişim Tarihi: 09/10/2019)

• Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: Sait Yada ve Öğrencileri Metal Kapak Fabrikasında “Soldan İkinci Mustafa Eren” 1968, İlhan Bilge Arşivi.
- Görsel 2: Leyla Uçansu ve Mustafa Eren, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar
- Yüksekokulu, İlhan Bilge Arşivi.
- Görsel 3: Mustafa Eren’in Çağaloğlu’ndaki İş Yerinden Bir Kare, Motif Reklam
- Çağaloğlu İstanbul, İlhan Bilge Arşivi.
- Görsel 4: Mustafa Eren’in Çağaloğlu’ndaki İş Yerinden Bir Kare, Motif Reklam Çağaloğlu İstanbul, İlhan Bilge Arşivi.
- Görsel 5: Mustafa Eren’in ABD’de Bulunan Chartpak Yarışmasında Derece Alan Yazı Tasarımı, “Kaligrafik” / “Calligraphic” Alternatif Yayıncılık, Sayfa 176.
- Görsel 6: Chartpak Designer Typeface Competition 1988,
- <http://luc.devroye.org/fonts-93206.html> (Erişim Tarihi: 29.05.2019)

- Görsel 7: Milliyet Sanat Dergisi, 1981, Grafik Düzenleme Mustafa Eren, Ömer Durmaz Arşivi.
- Görsel 8: Kapak Düzeni: Mustafa Eren. Mustafa Eren Arşivi.
- Görsel 9: 20.06.1974 Tarihli 2. İstanbul Festivali Kitabı, Mustafa Eren Arşivi.
- Görsel 10: Solda Tony Di Spigna Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin Düzenlediği Uluslararası Anadolu Kaligrafi ve Tipografi Etkinliğinden Bir Kare, Sağda Aynı Etkinlikte Mustafa Eren Öğrencilerle Beraber. <http://kaligrafitipografi.anadolu.edu.tr> (Erişim Tarihi: 31.05.2019).
- Görsel 11: Mustafa Eren'in Yazı Çalışmasından Bir Kare, Dicle Yıldırım Arşivi.
- Görsel 12: Kaligrafi Çalışmaları, Mustafa Eren Arşivi.
- Görsel 13: Mustafa Eren'in Eskiz Defteri, Dicle Yıldırım Arşivi.
- Görsel 14: Mustafa Eren'e Ait Kaligrafi Çalışmalarından Bir Örnek.
- Mustafa Eren Arşivi.
- Görsel 15: Tipografik Kurgular, Mustafa Eren Arşivi.
- Görsel 16: Eren Karia Condensed Bold, Mustafa Eren'in Yazı Tasarımı, Mustafa Eren Arşivi.
- Görsel 17: Eren Laodikya İtalik, Bold İtalik ve Light İtalik, Yazı Tasarımı, Mustafa Eren Arşivi.
- Görsel 18: Hurufatfont Type Foundry Tarafından Yayınlanan Mustafa Eren'in Yazı Tasarımı Kaunos, <https://www.myfonts.com/fonts/hurufatfont-type-foundry/kaunos/> (Erişim Tarihi: 31.01.2020).
- Görsel 19: Hurufatfont Type Foundry Tarafından Yayınlanan Mustafa Eren'in Yazı Tasarımı Lotape, <https://www.myfonts.com/fonts/hurufatfont-type-foundry/lotape/> (Erişim Tarihi: 06.11.2020)
- Görsel 20: Hurufatfont Type Foundry Tarafından Yayınlanan Mustafa Eren'in Yazı Tasarımı Fibula, <https://www.myfonts.com/fonts/hurufatfont-type-foundry/fibula/> (Erişim Tarihi: 06.11.2020)
- Görsel 21: Hurufatfont Type Foundry Tarafından Yayınlanan Mustafa Eren'in Yazı Tasarımı Anglez, <https://www.myfonts.com/fonts/hurufatfont-type-foundry/anglez/> (Erişim Tarihi: 06.11.2020)
- Görsel 22: Mustafa Eren "Kaligrafik" / "Calligraphic" Alternatif Yayıncılık, Mustafa Eren Arşivi.
- Görsel 23: Mustafa Eren Tarafından Yapılan Balparmak Yazısı, İlhan Bilge Arşivi.
- Görsel 24: Mustafa Eren Tarafından Yapılan Kitap Tasarımları, İlhan Bilge Arşivi.

GÖRSEL OKUMA VE TİPOGRAFİK AÇILIMLARI*

Arş. Gör. Hande ÖZGELDİ BÜYÜKTOPBAŞ**
Prof. Tevfik Fikret UÇAR***

Özet: Yaşanılan dönemin özellikleri, zaman içinde değişen koşullar, kültürel farklılıklar, gelişen teknoloji, etki alanı gittikçe artan dijital dönemin sağladığı imkanlar ve yeni oluşumlar gibi değişkenlere bağlı olarak okuma kavramı, sürekli olarak gelişmekte ve çeşitlenerek farklı açılımlarını doğurmaktadır. Görsele dayalı iletişimin, insanların var olduğu ilk dönemlerden beri gücünü arttırarak sürdürmesi ve bu dönemin dilinin görsel olmasıyla birlikte, insanların bilgiye ulaşabilmesi ve edindiği bilgiyi kullanabilmesi açısından görsel okumanın önemli bir noktada olduğu açıktır. Bu çalışmada, okuma kavramı, görsel okuma ve süreci, görsel okumanın kapsamı ve açılımlarıyla ilgili bilgi verilmiştir. Görsel algıyı yöneterek ve görsel etki oluşturarak tasarlanması ile okuma ve görsel okuma eylemlerinin doğrudan ilişkili olduğu, tasarımın temel öğelerinden biri olan tipografi ve görsel okuma deneyiminin üretilmesi konusu incelenmiştir. Görsel okuma ve tipografik açılımları, tasarımcısının rolü ile birlikte örneklenerek açıklanmıştır. Araştırma, gelişmelerin ve yenileşmenin sürekliliği ile birlikte görsel okumanın açılımlarının çeşitleneceği doğrultusunda, tasarım alanında görsel okuma ve açılımları konusunun sürdürülebilirliği bakımından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Görsel, Görsel Okuma, Tipografi, Tasarım.

Geliş Tarihi: 24.08.2020 Kabul Tarihi: 22.12.2020 Makale Türü: Derleme

*Bu makale, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Programı, GRA 602 Deneysel Grafik Proje II dersi kapsamında hazırlanmıştır.

**Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, hande.ozgeldi@isikun.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-5508-9204

***Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, tfucar@anadolu.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-4612-5891

ASARIM

DESIGN

VISUAL LITERACY AND TYPOGRAPHIC EXPANSIONS*

Res. Asst. Hande ÖZGELDİ BÜYÜKTOPBAŞ**
Prof. Tevfik Fikret UÇAR***

Abstract: The concept of reading is constantly evolving, diversifying and giving rise to different expansions, depending on variables such as the peculiar characteristics of the era in question, circumstances that evolve over time, cultural differences, advances in technology, the digital era with increasing effect, new formations. It is obvious that visual literacy is vital in terms of ensuring people's access to information and utilizing that information with the visual communication that has continued to increase in power since the first times of human existence and the language of this period is visual. This study explains the concept of reading, visual literacy and its processes, and the scope and expansions of visual literacy. Typography, one of the basic elements of design and creating visual effect, is directly related to reading and visual literacy. This study focuses on typography and visual literacy experience production. Visual literacy and expansions of typography have been explained in the context of the designer's role. The study is important in terms of the sustainability of visual literacy and its dimensions with regards to design, based on the premise that the field of visual literacy is bound to expand on the back of new developments and innovations.

Keywords: Visual, Visual Literacy, Typography, Design.

Received Date: 24.08.2020 Accepted Date: 22.12.2020 Article Types: Review Article

*This article has been prepared within the scope of Anadolu University, Institute of Fine Arts, Department of Graphics, Proficiency in Art Program, GRA 602 Experimental Graphics Project II

**Isik University, Faculty of Fine Arts, Department of Visual Communication Design, hande.ozgeldi@isikun.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-5508-9204

***Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic Design, tfucar@anadolu.edu.tr - ORCID ID: 0000-0002-4612-5891

1. GİRİŞ

İnsan, yaşadığı ilk dönemlerde, herhangi bir araç olmaksızın öncelikle duyularını kullanarak hayatta kalmaya çalışmıştır. Varlığını korumak, yaşamsal faaliyetleri sürdürmek, ihtiyaçlarına çözüm üretebilmek, bir şeyleri anlatabilmek ve anlaşabilmek için iletişim kurma çabası göstermiş, ilk dil olarak görsel dili kullanmış, başlangıçta beden dilini, sesleri, mimikleri, işaretleri kullanarak, yeni yöntemler deneyimş ve geliştirmiştir. Bu süreçte insan, iletişim çabasıyla birlikte aynı zamanda görsel okuma eylemini de gerçekleştirmiştir. Yazınsal gelişmelerin ortaya çıkmasına ve olgunlaşmasına kadar geçen sürede ve devamında ağırlıklı olarak, iletiyi, görsellere aktararak iletişim sağlanmıştır. Duvara resimler çizmek, semboller oluşturmak, resim yazıları kullanmak gibi ilk yöntemlerle toplumlar, zamana bağlı olarak kendilerine ait, özgün nitelikte görsel diller oluşturmuş ve geliştirmiştir.

Canlıların gerçekleştirdiği görsel dili kullanma ve okuma eylemi, içinde bulunulan çağın imkanlarına, gelişmelerine ve gerekliliklerine göre sürekli olarak gelişim göstererek değişim yaşamaktadır, devinim halindedir. Görsel okuma, görme duyusunun kullanıldığı an itibarıyla sürekli olarak gerçekleştirilen dünyayı algılama ve anlamlandırma eylemidir. Tüm canlıların gerçekleştirdiği bu eylem, doğal öğrenimlerin yanında, iletişimde, görsel algının yönlendirilerek, okuma örüntüsünün ve görsel okuma deneyiminin tasarlandığı biçimde de sunulmaktadır. Tasarımcı tarafından yürütülen tasarım süreci sonucunda ortaya çıkan görsel ürünlerde, yazı ve okuma kavramını kapsayan tipografi, görsel okuma deneyiminin gerçekleşmesinde etkili olan tasarım ögesidir. Önde gelen özelliklerden görselin okunabilme niteliği ise, okuyucunun, algılama ve yorumlayabilme durumu, yaşam biçimi, kültürel yapısı, inançları, dili, deneyimleri, bilgi

birikimleri, görme derinliği ve gördüklerinin sınırlarına göre değişkenlik göstermektedir.

Günümüzde okuyarak algılanan yazılı dilden daha çok kullandığımız, görseli okuyarak algılanan görsel dilin etkisi, görsel okumanın önemli bir yeri olduğunu kanıtlamaktadır. Her gün yeni gelişmelerin hızla türediği çağımızda görsel okumanın çeşitlenerek farklı açılımlar oluşturacağı, kapsamının genişleyeceği ve yorumlanabileceği açıktır.

Araştırma, okuma kavramı, görsel okuma ve süreci, görsel okumanın kapsamı ve tipografik açılımları, görsel okuma deneyiminin tasarlanması ve tasarımcının rolü alanında farkındalık yaratmayı, bu konuları ilişkilendirmeyi ve açıklamayı amaçlaması nedeniyle nitel özelliktedir.

Araştırma içeriğini oluşturan kavramların ilişkilendirilmesi ve açıklanmasına yönelik bilgi içeren, yazılı, görsel ve işitsel materyaller taranarak doküman incelemeleri yapılmıştır. Günümüz dünyasında, görsel dilin ve görselin hakimiyeti araştırmacı tarafından gözlemlenerek veriler elde edilmiştir. Doküman inceleme ve gözlem yöntemiyle toplanan bilgi, araştırmacı tarafından yorumlanarak analiz edilmiş ve sunulmuştur. Görsel okumanın tipografik açılımları, çeşitli alanlar için üretilen tasarımlar üzerinde görülebilmektedir. Bu çalışmada ise, Sait Maden'in "İstanbul'un 99 Yüzü" çalışması ile görsel okumanın tipografik açılımı ve tasarımcının rolü örneklenmiştir.

2. OKUMA VE GÖRSEL OKUMA

Okuma, çeşitli biçimlerle oluşan ve bir düzen içerisinde sunulan iletiyi algılamak için canlıların gerçekleştirdiği eylemdir. Okuma kavramı, öncelikle, yazılı dil aracılığıyla oluşturulan iletiyi anlamak için yapılan okuma eylemini akla getirmektedir. Türk Dil Kurumu'na göre okumak; bir yazıyı meydana getiren harf ve işaretlere bakıp bunları çözümlmek veya seslendirmek, yazılmış



Görsel 1. Farklı biçimlerde ve yüzelerde yazı kullanımı

bir metnin iletmek istediği şeyleri öğrenmek, bir şeyin anlamını çözmek biçiminde ifadelerle tanımlanmıştır (http-1).

Bir kelime veya metin, sınırlı sayıda seslerin karşılığı olan biçimlerin (harflerin), çeşitli sıralamalarla birbirlerine eklenmesiyle oluşmaktadır. Çeşitli biçimlerin bir araç olarak kullanılması sonucunda oluşturulan yazı, okunarak anlamlandırıldığında bir ileti olabilmektedir. Sayılı biçimler, sonsuz uzunlukta ve içerikte bilgiyi, duyguyu yansıtabilmektedir. Bir yazıyı okuyabilme becerisi, harflerin öğrenilen biçimlerini ve art arda sıralanmalarıyla oluşan gruplanmış görsellerini ve seslerini hatırlamak, tanımak, biçimleri anlama (iletiye) dönüştürmek ve birbirine eklenen iletilerden bütüne ulaşmak, kavramak, anlam oluşturmaktır. Bu süreç, bir bilginin, duygu veya düşüncenin yazılı bir metne dönüşmesi, okuyucunun okuma eylemini gerçekleştirmesiyle iletinin, okuyucuya aktarımıdır.

Yazının tarihsel gelişim süreci ve günümüzdeki konumu değerlendirildiğinde her ulusun, kendi dilini ve bu dile ait yazı sistemini geliştirerek kullandığı bilinmektedir. İletinin aktarım aracı olan yazı, farklı özelliklerde ve biçimlerde okuyucuya sunulmaktadır (Görsel 1). İletiyi aktaran biçimler ve konumlandırıldığı yüzeyler

değişiyor olsa da ortak bir nokta olan okuma eylemi, evrensel nitelikte bir deneyimdir. Okuma eylemi, canlının duyu, zihin ve belleğini ilişkilendirdiği bir sistem sayesinde gerçekleşmektedir. “Karmaşık bir süreç olan okuma, görme ve seslendirme yönüyle fiziksel; kavrama yönüyle de zihinsel bir süreçtir (Kurudayıoğlu, 2011, s. 27)”. Bu süreçler yaşanırken, iletinin işlevini sağlayabilmesi için okuyucunun sahip olduğu görme, algılama ve yorumlama becerisinin yeterliliği de önemli bir etkidir.

Herhangi bir dile ait işaretler ile yazılmış bir metni görme duyusunu kullanarak okumanın yanında, görme yetisi olmayan bireylerin, kabartma yazıya dokunarak, hissederek veya işiterek okuması, konuşma ve duyma engeli olan bireylerin işaret diliyle görsel olarak okuma eylemini gerçekleştirmesi, okumanın ihtiyaca ve imkanlara göre, farklı duyular aracılığıyla sağlandığına örneklik edebilmektedir. Okuma eylemi, duyular ve duyuların etkileşimi ile gerçekleşmektedir.

Göz, hareket halinde olup sürekli çalışan duyu organıdır. Canlılar, yaşamaya başladığı ilk anlardan itibaren görme sistemini çalıştırarak görme duyusunun gelişmesini sağlamaktadır. Göz, görme eylemi sırasında iletişim kurduğu



Görsel 2. Görsel örnekler

dünyadan bilgi edinir, gönderdiği sinyaller aracılığıyla bilginin, beyin sistemine giriş yaması ve işlenmesinde baş roldedir. “Görme, milyarlarca nöronun, karmaşık bir senfoniye benzetilebilecek belirli bir yapılanma içindeki eşgüdümü sonucunda ortaya çıkar (Eagleman, 2016, s. 52)”.

Dünyamız, görsele dayalıdır. “Görsel kavramların hakimiyetindeyiz (Myers, 1989, s. 9)”.

Göstergelerle donatılmış bir çevre içerisinde yaşam sürdürülmektedir. İnsan, dünyasında, her an ve alanda etkileşimde olduğu görsel temsiller ile bütünleşmiş durumdadır (Görsel 2). Her kavram, görsel temsiller ile aktarılmakta, tasarlanmakta, deneyimlenmesi için insanlığa sunulmaktadır. Bir görselle etkileşmeden, düşünmek, eylemde bulunmak, iletişim kurabilmek neredeyse imkansız görünmektedir. Böylesine görsel zenginliğin olduğu bir dönemde, sunulan görseli okumak önem kazanmakta, yaşama hakim olan bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bilgi, görsel temsiller ile sunulmaktadır. Bilginin sonsuzlukla türediği çağımızda, insanlar, ulaşabildiği kadarıyla bu bilgilerin büyük bir kısmını görme duyusuyla edinmektedir. Görmek, okuma eyleminin ilk adımındır. İnsanın yaşam için dünyayı algılama yöntemi, görsel okumalar yapabilmesidir. Görsel okuma, öncelikle fiziksel bir eylemle başlamaktadır. Görsel düşünebilme

sonucunda zihinsel bir süreçle devam etmektedir. Bu süreç, duyular yoluyla algılanan iletiyi kavrayabilme, anlam oluşturabilme ve gerektiğinde ulaşılan bilgiden yararlanabilme, yani alınan mesaja tepki verebilmeyi kapsamaktadır. Görsel okuma, duyumsayararak elde edilen iletinin, zihne aktarılarak bellekte bulunan bilgi birikimiyle bağlantı kurması sonucunda ortaya çıkan düşünce yapısıdır.

“Gözlerin doğrudan ve anlık aldığı uyarının çok ötesinde uzanan zihin, bellek yoluyla erişilen geniş imgeler alanında iş görmekte ve bütün bir hayat deneyimini bir görsel kavramlar sistemi olarak örgütlemektedir (Arnheim, 2009, s. 326)”. Zihinde kaydolan deneyimler ve bilgiler, birbirleriyle bağlantı kurarak, birbirlerine eklenerek genişlemekte ve yeni bilgilerle farklı açılımlar oluşturabilmektedir.

Görsel okuma sürecinde, bir duyguyu, fikri, uyarıyı veya yönlendirmeyi ifade eden görsel temsilin, izleyici tarafından algılanmasında ve bilgiye dönüşmesinde çeşitlilik oluşturan etkenler vardır. Bu etkenlerin bir kısmı; görselin tasarımı, bulunduğu mekan, kullanım amacı, içeriğe ve hedef kitleye uygunluğu gibi özelliklerdir. Diğer etkenler ise; bireyin evreni algılamasında rol oynayan kültür, inanç, eğitim, deneyimler, duygular, vb. nitelikleridir. “Görsel algılamada en önemli noktalardan biri olan duyuların örgütlenme süreci, diğer bir deyişle



Görsel 3. Astrolijide “Güneş”, Hinduzim ve Budizm’de “Merkez” sembolü

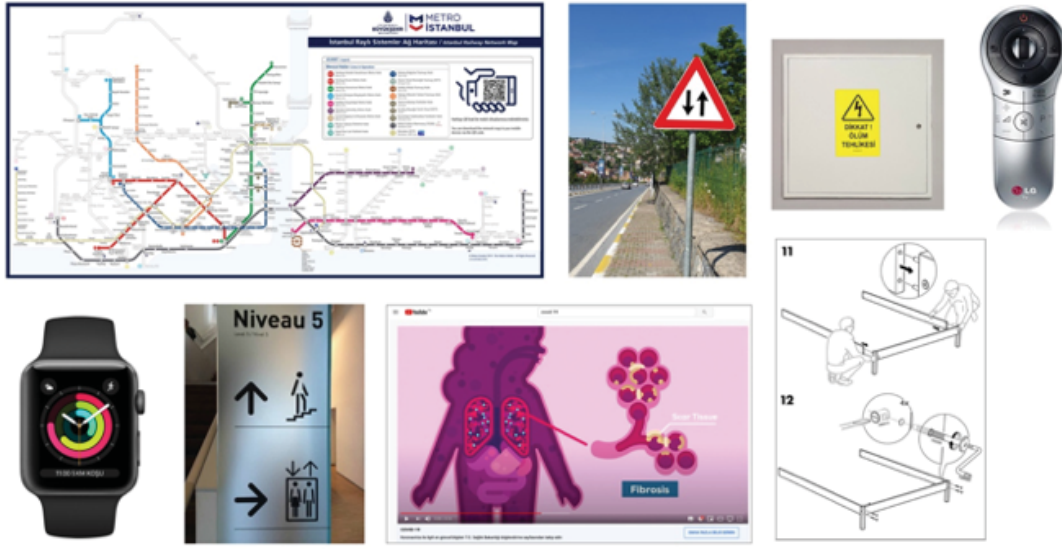
anlamlandırma bireyin; sosyo-kültürel durumu, zekası, eğitimi, edinilmiş deneyleri, estetik değerleri ve içinde bulunduğu toplumun değerleri ile doğrudan bir ilişkiye sahiptir (Uçar, 2020, s. 133)”. Örneğin; sadece yaş faktörü bile görsel algılamada birçok şeyi değiştirebilmektedir. “...bir model uçak, bir yetişkin için gerçeğine yaptığı göndermesiyle ilgi çekerken, bir çocuk için sadece bir oyuncak olacaktır (Gombrich, 2015b, s. 84)”. Görsel okumanın, düşünce dünyasında gerçekleşmesinde, algılanan iletiden anlam çıkarımında bulunma aşamasında, bireyin esnekliği ve özgürlüğü devreye girmektedir. “Üstünde at başı bulunan sopa köşede kaldığı sürece, yalnızca bir oyuncaktır; ama çocuk üstüne oturur oturmaz, çocuğun imgeleminin odak noktası olur ve bir ata dönüşür (Gombrich, 2015b, s. 172)”. Çünkü görsel okumanın algılama boyutları, bireyin nitelikleriyle ilişkilidir. Aynı zamanda bu nitelikler, bireyin görsel algılama sınırlarını da oluşturmaktadır.

Bir topluluğun benimsediği inanç doğrultusunda anlam yüklediği görsel temsil olan sembollerden biri olarak Görsel 3’te, çember ve merkezinde bir nokta görünmektedir. İzleyici, sahip olduğu değişkenlerle ilişkili olarak görseli okumaktadır. Görsel 3’teki sembol, bir görseli algılamada çeşitliliği ve sınırları oluşturan etkenlerden biri olan farklı kültür ve inançlara göre değerlendirildiğinde; astroloji inancında

gezegen olarak Güneşi simgeleyen glif çember içinde noktadır, Hinduzim ve Budizm’de ise mandala ve yontranın ortası, başarılı bir manevi yolculuğun sonunu ya da evrenin merkezini temsil etmektedir (Gibson, 2012, s. 141 ve 215).

Görsel okuma, sadece insanlara özgü bir eylem değildir, doğada diğer canlılar tarafından da farklı biçimlerde gerçekleştirilmektedir. “ Ringa martısının sarı gagasında, alt çene kemiğinin ucunda kırmızı bir nokta gelişmiştir. Yumurtadan yeni çıkmış civciv bu nokta sayesinde annesinin gagasının ucunu gagalar. Annesinin gagasında kırmızı nokta yoksa civciv gagalamaz, civciv gagalamazsa annesi yemek vermez (Arnheim, 2009, s. 39)”.

Yazınsal ve sözlü iletişim dilinin, yerini görsel dile bırakmasıyla birlikte görsel okumanın önemi oldukça artmıştır. İnsan, günlük yaşamı sırasında gerçekleştirdiği aktivitelerin büyük bir kısmını, görsel okuma eylemi ile tamamlamaktadır. “... hiç kuşku yok ki, organizmalar yaşamda kalmayı kolaylaştıracak şekilde belli görsel uyarılara tepki vermeye programlanmışlardır (Gombrich, 2015a, s. 138)”. Görsel okuma, ihtiyaçlar ve gereklilikler doğrultusunda yönlendiren, uyarıcı, tehlikeden uzaklaştırabilen, insanı özgürleştirebilen, hayatı kolaylaştıran ve zamanın kullanımını değerlendiren bir eylem olarak da karşımıza çıkmaktadır. Otoparkta sizi yönlendiren oklar ve park yerini gösteren sarı çizgiler, araba kullanırken yoldan bilgi aldığınız levhalar ve uyarılar, ulaşmak istediğiniz hedefe yönlendiren haritalar, bir endüstri ürününü görsel dili sayesinde kullanabilmek, video paylaşım ortamlarında bulunan içerikler ile bilgiye ulaşabilmek, bir müzisyenin işaretlerden oluşan notaları okuması sonucunda duyulan ritim, ağaç gövdesinde yosunların oluşumu sayesinde yön bulabilmek, kişilerin yüz ifadelerinden duygularını anlayabilmek gibi durumlar görsel okuma eyleminin gerçekleştirildiği örneklerdendir.



Görsel 4. Görsel iletişim unsurlarından örnekler

Görsel iletişim ile paylaşılan bilgi, bireyle etkileşip, bireyin eylemde bulunmasını sağlamaktadır. Birey olarak yaşamsal faaliyetleri kolaylaştırmak, toplumsal düzene uyum sağlamak, gereksinimleri karşılamak için üretilenden yararlanmak gibi amaçlar doğrultusunda, bilgi birikimi ve deneyimler sonucunda öğrenilmiş ve sürekliliğini koruyan görsel okumalar, her an ve alanda gerçekleştirilmektedir (Görsel 4).

Bir görselin akılda kalma ve hatırlanma olasılığı, diğer anlatım yöntemleriyle kıyaslandığında daha yüksektir. Görselle temsil edilen bilgi, hızlı ve etkili bir şekilde doğrudan hedefine ulaşabilmektedir. “Yol, gidiş dönüş olmak üzere iki şeritlidir” uyarısı bir metin biçiminde, yol kenarında bir tabelada bulunsa, hareket halindeyken sürücünün yazılı uyarıyı okuması sırasında aracı kontrol edebilmesi ve bilgiye hakim olabilmesi imkansızdır. Ancak evrensel bir görsel dil olan, uyarı niteliğinde kırmızı üçgen biçim içerisinde zıt yönde iki oku görmek, sürücünün uyarıyı çok kısa sürede hatta göz ucuyla algılamasını ve yolun iki yönlü trafik olduğu bilgisine ulaşabilmesini sağlamaktadır.

Bireylerin dünyasını saran, çoğunlukla yararlanması gereken ve yaşamını kolaylaştıran ürün ve araçlar bulunmaktadır. Bu ürünler, ütü, çamaşır makinesi, kahve makinesi, kumanda, otomobil, asansör gibi sayısız örneklerle çoğaltılabilir. Her ürünün kullanıcı deneyimi sayesinde belirlenmiş görsel bir dili vardır. Kullanıcı, ürünün tasarlanan görsel dili ve iletişim unsurları sayesinde, görsel okuma gerçekleştirmekte ve ürünü kullanılabilmektedir. Birçok insanın sıklıkla yararlandığı ürünlerden biri olan otomobillerin kullanımında, kontrol ve gösterge panellerinde yer alan tuşlar ve fonksiyonu gösteren görsel temsiller (piktogramlar), uyarılar, ürün kullanımını açıklayan bilgilendirmelerin görsel olarak varlığı ve işlevinin önemi deneyimlenmektedir (Görsel 5).

Bilgiyi taşıyarak doğru biçimde aktarabilen ve izleyiciye yarar sağlayan görsel iletişim dili, değeri ve etkisi bakımından sınırı olmayan bir güce sahiptir. Bir görsel, farklı yoğunlukta ve derinlikte bilgiyi taşıyabilmektedir. Örneğin; günümüzde bir görsel dil olmayı başaran emoji, yaşanan yoğun duygu ve hisleri, bir yüz ifadesiyle

Görsel okuma eylemi sonucunda deneyimlediğimiz ve iletişim gerçekleştirdiğimiz alanların kapsamı düşünüldüğünde, dünyamızı sarmalayan görsel imgelerin ve yazılı iletilerin ağırlığı hissedilebilmektedir.

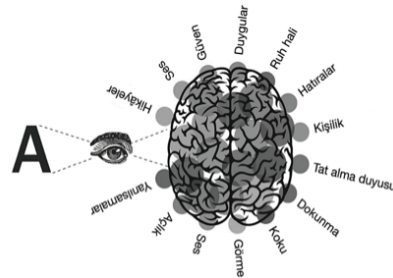
“Tasarımcı, tipografi, resim, illüstrasyon, fotoğraf gibi pek çok görsel öğeden yararlanır. Kuşkusuz bir grafik tasarım problemini çözerken olmazsa olmaz elemanlardan biri “tipografi”dir (Uçar, 2020, s. 30)”. İşaretlerden oluşan yazının olduğu her yerde tipografinin varlığı söz konusudur. Tipografi, yazıyı oluşturan görsel biçimlerin tasarlanmasıdır. “Tipografi, harf biçimindeki iletişimdir (Moholy – Nagy, 1925’ten aktaran Armstrong, 2012, s. 33)”. Tasarımcının, bilginin iletilmesi için özgünlükle biçimlendirerek yazıya anlam ve görsel etki kazandırdığı bir tasarı öğesidir.

Yazı ile bilgilendiğiniz her anda, yazının detaylarında gizlenen düzenlemeler, bir plan dahilinde anlaşılır, okunabilir, etkileyici ve estetik gibi nitelikler ile bilgiye ulaşmanızı sağlamaktadır. İletişimin temel araçlarından biri olan yazının, hayatımızdaki yeri düşünüldüğünde tipografinin görevinin önemi de anlaşılmaktadır. Tipografik öğeler, geniş alanda ve çeşitli yüzeylerde bireylerle etkileşip, bilgi vermektedir. Tipografi, kitap gibi bilgiye dayalı uzun metinlerde, bir markanın logosunda, bir afişin başlığında, ambalaj üzerindeki bilgilendirmelerde, televizyon reklamlarında, yönlendirme tabelalarında, bir filmin jeneriğinde, gazetelerde, web ortamında vb. görsel iletişim unsurlarının olduğu, bireylerle etkileşen her alan için tasarlanmaktadır. Bu bağlamda, iletiyi aktaran görsel biçimlerin tasarımcının yönettiği bir süreç ile tasarlanması ve bu görsellerin okunabilir niteliğini taşıması, görsel okumanın açılımlarında tipografinin etkin rol oynadığını göstermektedir. Görsel okuma sürecinin gerçekleşebilmesinde, tipografi tasarımının okunabilirliği, öncelikli niteliklerden biridir.

Okunabilirlik, okuyucunun veya izleyicinin okumanın fiziksel ve zihinsel sürecinde iletiyi kavrama seviyesi ile ilgili bir özelliktir.

Görsel kodların, göz duyusuyla taranması sonucunda tanınması ve bir tasarım aracılığıyla bilgiye ulaşabilme durumu için bireyin görsel birikimi ve algılama boyutları, görsel okumanın tipografik açılımlarında tasarımın okunabilme ve anlamlandırma sınırlarını belirleyen önemli bir etkidir. Bu bağlamda, Görsel 7’de de görüldüğü gibi bireylerin duyuları, kişilikleri, yaşanmışlıkları gibi zihinsel bileşenleri ile birlikte ait oldukları ulusa ait tarih, kültür ve dil yapıları da görsel okuma sürecinde tipografinin okunabilme niteliklerinin değerlendirilmesi kapsamında, tasarımın belirleyen etkenlerin kapsamında, tasarımın özellikleri, tipografinin değişkenlerinin kullanımı, tasarımcının ifade biçimi ve tasarımın görüneceği mecranın özellikleri gibi parametrelerde bulunmaktadır. Tasarımcının, değişkenler arasında oluşturduğu bağlantı, görsel anlatının okunabilme katmanlarını etkilemektedir.

Bir metnin her parçası, bir diğer parçasına içerik tarafından belirlenmiş vurgu ve değere dayalı mantıklı bir ilişki ile bağlıdır. Bu ilişkiyi açıkça ve belirgin biçimde, harf boyutu, ağırlığı, satır düzeni, renk ve fotoğraf kullanımı ile ifade etmek tipografinin görevidir. Bir tipograf, çalışmalarının nasıl okunduğu ve nasıl okunması gerektiği konusunda yoğun dikkat göstermelidir (Tschichold, 1928’ten aktaran Armstrong, 2012, s. 36).



Görsel 7. Sarah Hyndman’a göre, tipografide algılamanın zihinsel bileşenleri

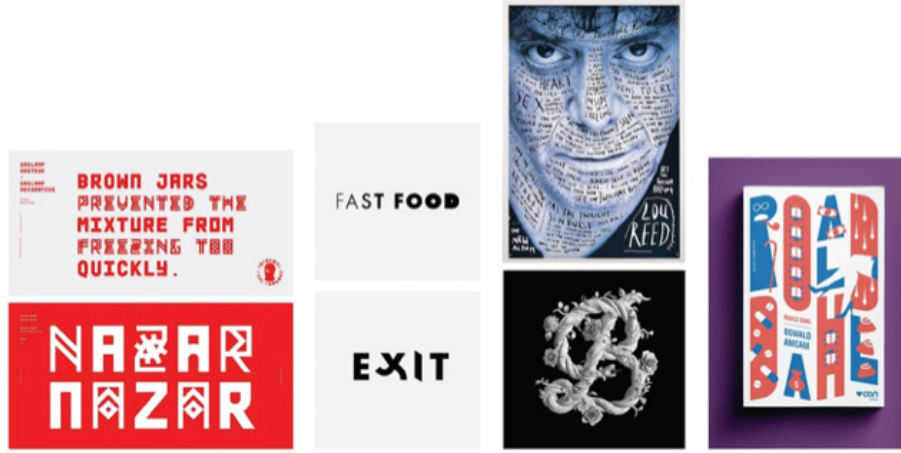


Görsel 8. Yazının düzenlenmesinde kullanılan temel kavramlardan örnekler

Tipografi tasarımında okunabilirlik, yazı karakteri, büyüklüğü ve ağırlığı, harf ve kelime arası boşluk, satır aralığı, hizalama, büyük ve küçük harf kullanımı gibi değişkenlerin yazı üzerinde düzenlenmesi ile sağlanmaktadır (Görsel 8). Bir tasarımda, tipografinin değişkenlerini belirleyen tasarımcı, içeriğin gereğine ve sunulacağı mecraya göre planlamaktadır. Değişkenlerin düzenlenmesi ve tipografinin işlevini doğru ve etkili biçimde gerçekleştirmesi adına araştırmalar sonucunda oluşan kurallar vardır. Yaygın olarak kullanılan yazı karakterlerinin okuyucu tarafından hızlıca algılanması, tamamı büyük harflerle (majuskül) yazılan metnin okumayı zorlaştırması, küçük harflerin (minüskül) kullanıldığı yazılarda alt ve üst uzantılarının yarattığı boşluklar sayesinde görsel biçimlerinin daha kolay algılanması, yazının içeriğine göre bulunduğu yüzeyde doğru büyüklükte olması gerekliliği vb. bilgiler tasarımcılar tarafından kullanılmaktadır. Tipografinin değişkenlerinde yer alan, boşluğun (espasın) düzenlenmesi, okunabilirliği etkileyen en önemli yapılardan biridir. “Kelimeler, çok sayıda farklı harf kombinasyonundan oluşmaktadır. Harflerin birbiri ile ilişkisini kuran, birbirleri ile ilişkilendiren unsur, espastır. Doğru bir espas ayarı, kelimenin okunaklılığı ve okunabilirliği için gereklidir (Aykan Barnbrook,

2014, s. 43)”. Tipografinin düzenlenmesinde harf ve kelime arası boşlukların doğruluğu, harflerin ve kelimelerin birbiriyle ilişki kurmasını, oluşan dengeli boşluklar sayesinde yazının okunabilme kalitesini artmaktadır. Tasarım, bir işaretleme eylemi olduğu kadar boşlukları düzenleme eylemidir. Tipografinin sanatı, sadece harflerin pozitif parçalarıyla değil, aralarındaki ve etrafındaki negatif boşluklarla ilgilidir (http-2).

Uzun süreli okunan ve bilgiye dayalı metinlerde, belirtilen tipografik değişkenler, okuma konforunun sağlanmasına yönelik düzenlenmektedir. Metinde akıcılığı sağlamak için tipografi, açık, anlaşılır ve işlevselliğin ön planda olması biçiminde tasarlanmaktadır. “Okunabilirlik, metnin düzgün tanımlanabilme özelliğiyle ilgili bir niteliğidir. Metin okunabilirliği, görsel sistemin, karakterleri ve kelimeleri kolaylıkla algılayabilmesiyle doğrudan ilişkilidir ve okumanın ilk veri toplama aşaması için önemlidir (Sheedy vd., 2005, s. 797)”. Yazı karakteri, yüzeye göre seçilen yazının büyüklüğü ve ağırlığı, satır arası boşluk, satır uzunluğu, sayfa düzeni ve metnin oluşturduğu tipografik doku, bu metinlerde ön planda olan değişkenlerdir. Bu bağlamda uzun süreli okunan bilgiye dayalı metinlerde tasarımcı, yaratıcı yaklaşımdan daha çok, tipografinin



Görsel 9. Erman Yılmaz, "Gaslamp" 2019. Ji Lee, "Word as Image", 2011. Stefan Sagmeister, "Lou Reed Poster", (t. y.), "Beauty", 2018. Utku Lomlu, "Roald Dahl", 2018. (Soldan sağa doğru)

belirli kuralları ve bir sistem çerçevesinde yalın, akıcı ve tutarlı bir düzenlemeye yönelmektedir. Burada okunabilirliğin amacı, okuyucunun çaba göstermeden zihin aktivitesiyle doğrudan bilgiye ulaşmasıdır. Bir iletinin okunması kolaysa ve okuyucu iletinin tüm farklı bölümlerini kolayca görebiliyor ve ayırt edebiliyorsa iyi okunabilirliğe sahiptir (http-3).

İletişim işleviyle birlikte görsel etki yaratımında yazı karakteri, tipografi tasarımında önemli bir noktadadır. Ayrıca görsel okumanın tipografik açılımlarının oluşumuna yön verebilen bir unsurdur. Tasarımcı, bir yaratım sürecinde ileticeği içeriğe göre kullanacağı yazı karakterini özümseyerek belirlemektedir. Yazı karakteri, tasarımda iletilen mesajın yüzüdür. "Bir yazı karakterinin, bir kelimenin anlamını etkileyebilme, kelimeye okuyucunun davranışını etkileyebilecek bir kişilik katma ve arka plandaki öyküsünü aktarma gücü vardır (Hyndman, 2018, s. 1)". Yazıdaki mesajın, okuma eylemi ile iletilmesinin yanında zihinde görsele dönüşmesini ve çağrışımlar oluşturmasını sağlayarak içeriğin anlamını güçlendirmektedir. "Bir metni okuduğumuzda, biz sözcüklerin fiilen söylediklerine odaklanırsak ve yazı karakterinin doğrudan beynimizle konuşmasına izin veririz

(Hyndman, 2018, s. 1)".

Tasarımcı, içeriğin uygunluğuna ve ifade biçimine göre tipografinin okunaklı olma niteliğine karar vererek tasarım problemine yaratıcı çözümler üretebilmektedir. "Bazı durumlarda daha az okunurluğa sahip bir font, mesajı, dengesi iyi ayarlanmış ve rahat okunan bir fonttan daha iyi iletir (Brugger, 2017, s. 2)". Yazı karakteri kullanımı ve tasarımı, tasarımcıların, insanların belleğine yerleşen harflerin görsel biçimlerinin ipuçlarını taşıması koşuluyla, üzerine düşündüğü, çeşitli yüzeyler için yaratıcı içerikler ürettiği, deneysel çalışmalarda bulunduğu ve çoğunlukla üretim yaptığı bir alandır (Görsel 9).

Tipografinin, içeriği kendi başına aktarabilmesine göre tasarlanmasını veya tasarımda kullanılacak görsel öğeler (fotoğraf, illüstrasyon, renk, grafik biçimler) ile bir kompozisyon alanında birleştirilmesi, tasarımcının yönelimine bağlıdır. Her iki yöntemde de tasarım, belirli tasarım ve görsel algı ilkeleri doğrultusunda oluşturulmaktadır. Görünürlüğü sağlamak için kontrastlık, öğelerin algılanması ve okunması için boşluk, gözün tasarım içerisinde dolaşmasını sağlayan ve öğelerin oran, boyut, vurgu biçimleri ile okunma sırasını belirleyen görsel hiyerarşi,



Görsel 10. Robert Massin, "Kel Şarkıcı", 1964

görsel haz ve bütünlük hissini oluşması için uyumun sağlanması gibi düzenlemeler tasarım öğeleri arasındaki ilişkinin kurgulanmasında kullanılmaktadır. İçeriğin sunulacağı alanın özelliklerine göre tasarım öğeleri bir yerleştirme planı dahilinde konumlandırılmaktadır. Tipografik bir hiyerarşi, içeriğin organizasyonunu ifade eder, bazı unsurları vurgular ve diğerlerini tabi kılar. Görsel bir hiyerarşi, okuyucuların bir metni taramasına, nereye girip çıkacağını ve öneriler arasında nasıl seçim yapacağını bilmesine yardımcı olur (http-4). Bu bağlamda belirlenen alanda hangi öğe, nerede ve ne kadar büyüklükte olacak, diğer öğelerle ilişkisi nasıl olacak gibi sorulara cevap bulunurken tasarım öğelerinin en iyi biçimde ve dengede bir araya getirilmesi amaçlanmaktadır. Tasarım ve görsel algı ilkeleri doğrultusunda tasarım öğelerinin ilişkisi, tasarımcının yaratıcılığı bağlamında bir görsel anlatıma dönüşmektedir. Burada tasarımcı okuma örüntüsünü kurgulayarak okuyucu ve izleyiciler için bir görsel okuma deneyimi üretmektedir.

1964 yılında Robert Massin, Lonesco'nun Kel Şarkıcı adlı tiyatro oyunu için, diyaloglarda tipografinin kullanımı ve figürlerle ilişkisi, tasarım öğelerinin etkili bir kompozisyonda birleştirilmesi özellikleriyle, tasarımın sadece

görsel olarak okunması ve içerik hakkında doğrudan bilgiye ulaşılabilmesi açısından yaratıcı bir ürün ortaya koymuştur (Görsel 10). "Massin'in bu eseri grafik tasarım tarihinde sesin, sahnenin, kişilik çatışmalarının, hemfikir olma ve ayrışmanın kağıt üzerindeki en etkileyici şöleni olarak yerini almıştır (Uçar, 2020, s. 207)". Diyalogların ve figürlerin sergilediği dinamik ve etkili görsel anlatım dili, tasarımcının yorumu ve yaratıcılığı ile bir görsel okuma deneyimi sunmaktadır.

Tipografi, zamana göre kültürel ve tarihsel oluşumların değişerek gelişmesi sonucunda bir birikime sahip olmuştur. Araştırmacılar ve tasarımcılar, yazı ve dilin gelişimi ile ilgili üretimde bulunmuş, tipografinin değişkenleri üzerine araştırmış, yazı karakterleri tasarlamış, okunabilirlik için yöntemler ve kurallar geliştirmiş, okunaklılığın sınırlarını zorlayan tasarımlar ve görsel keşifler yapmış, tipografiye yeni yaklaşımlar getirmiş, kuramlar oluşturmuştur. Bu çalışmalar, birbiri ile etkileşerek, her dönemde yeni bir bakışın oluşmasına ve bir devrim içerisinde tasarımcıların, özgün ifade biçimleri ile yeni yaklaşımlar aramasına neden olmuştur.

Günümüzde üretilen görsel iletişim ürünlerinin



Görsel 11. Yurdaer Altıntaş, “Alfred Hitchcock”, 1999. Mehmet Ali Türkmen, “Unterwegs (On the road)”, 2012. Erman Yılmaz, “Salt Galata /Perşembe Sineması”, 2017. (Soldan sağa doğru)

tasarımında, ağırlıklı olarak tipografi üzerine çalışıldığı ve görsel etki yaratıldığı gözlemlenmektedir (Görsel 11). Tasarımın içeriği ve tasarımcının ifade biçimi çerçevesinde, tipografik değişkenlerin kullanımında, harflerin öğrenilen görsel biçimlerini anımsatacak detayları kullanarak harf arası boşlukları abartmak, dev harfler kullanmak, harflerin veya kelimelerin biçimleri ile anlam oluşturmak, deforme etmek, bozmak, karmaşa oluşturmak, boşluğu tasarlamak, tipografiyi görsel temsile dönüştürmek gibi okunabilir tasarım için belirlenen sınırların dışında düzenlemelerin yapıldığı bir tasarım anlayışı yaygınlaşmıştır. Tasarımcının kurguladığı okuma örüntüsü ile tasarımın algılanması için zihinsel sürecin yoğunluğu artmakta, tasarım, görseliyle etkiledikten sonra incelendiğinde bilgiyi aktarabilmektedir. Bu süreçte alıcı, tasarımı özümsemiş olmaktadır. “Asıl programladığımız şey, benzerliği algılama değil; benzemezliği, gözümüze çarpan ve zihnimize işleyen normdan sapmayı fark etmedir (Gombrich, 2015a, s. 113)”. İçeriğin uygunluğuna ve tasarımcının ifade biçimine göre, okunabilirliğin dengesini sağlayarak, yenilik ve özgünlük sunan görsellerle birlikte, görsel okuma deneyimleri tasarlanmaktadır.

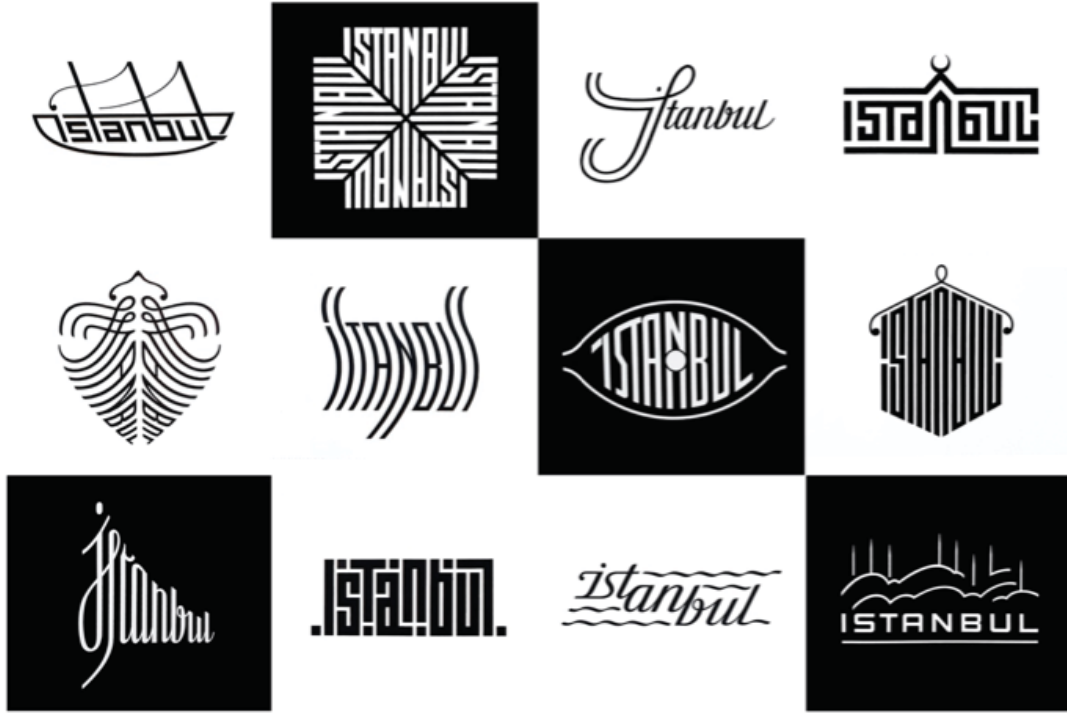
Tasarımcı, sürekli olarak, fikir üretmek,

görselleştirmek, anlatabilmek ve tasarlamak amaçları doğrultusunda üretim yapmaktadır. Tüm alanlarda gelişmelerin ve yenileşmenin sürdüğü gibi tipografide de her an görsel okuma sürecini gerektiren yeni bir açılım oluşabilmektedir.

4. SAİT MADEN'DEN “İSTANBUL'UN 99 YÜZÜ” ÖRNEĞİ

Sait Maden (1931-2013), şair, çevirmen, ressam ve tasarımcıdır. İlk ve orta öğrenimini doğduğu yer olan Çorum'da görmüştür. Resim eğitimi 1949-55 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüpoğlu atölyesinde almıştır. Çocuk yaşlarında şiir yazmaya başlamış, yabancı dilleri öğrenerek şiir çevirileri yapmıştır. Ulusal ve uluslararası alanda birçok edebiyat ödülü kazanmıştır. 1960 yılları itibarıyla grafik ve tasarım alanlarında üretmeye devam eden Maden, çok sayıda kitap ve dergi kapakları, süreli yayın, logo, afiş, illüstrasyon, yazı ve yazı karakteri tasarımı yapmıştır. Yapıtları, Türk grafiğini temsilen yurtdışı kaynaklarında bulunmuştur. Tasarım dünyasına katkıları açısından çalışmalarının rolü önemlidir ([http-5](http://5)).

Erken yaşlarda yazıya eğilimi başlayan Maden, ilkokul sıralarında bu yeteneğinin ortaya çıktığını, on üç yaşında yaşlı bir ustadan hat dersleri aldığı için Akademi'ye girdiği yıllarda usta bir bilek olarak, kısa sürede değişik yazı



Görsel 12. Sait Maden, "İstanbul'un 99 Yüzü" tipografi çalışmalarından bir seçki

karakterlerinin özelliklerini; harf gövdelerini, tırnaklar, boşluklar arasındaki karşılıklı dengeleri öğrendiğini belirtmiştir (http-6). Sait Maden, 50 civarında özgün yazı karakteri tasarlayarak, yıllar boyunca çalışmalarında bu karakterlere yer vermiştir. Ömer Durmaz, "Sait Maden Şık Derviş" belgeselinde, Sait Maden'in en önemli özelliğinin, çağdaş tipografik yaklaşımı Türk grafik tasarımına getirmesi olduğunu vurgulamıştır (Güldoğan, 2018).

Sait Maden, yazı karakteri tasarımı çalışmaları sırasında beliren "İstanbul" yazılarını uzun süre istekle ve titizlikle sürdürmüş, 200'ün üstünde oluşan tipografi çalışmalarını eleyerek sayıyı 99'a indirmiştir. "İstanbul'un 99 Yüzü" adıyla Maden'in yazı tasarımları, 29. İstanbul Kitap Fuarı kapsamında, TÜYAP Fuar ve Kongre Merkezi'nde 30 Ekim-7 Kasım 2010 tarihleri arasında sergilenmiştir. "İstanbul'un 99 Yüzü" çalışmaları ile 2019 yılında küratörlüğünü Ömer Durmaz'ın üstlendiği, Sait Maden Toronto

Buluşması kapsamında, Maden'in ilk yurt dışı sergisi gerçekleştirilmiş ve İstanbul yazıları ilgi görmüştür (Ö. Durmaz, kişisel iletişim, Temmuz 2020).

İstanbul dünyanın en güzel kenti. En güzel, en karmaşık, en düşsel. En şaşırtıcı. Her adımda karşımıza yeni bir olgu, yeni bir sorun, yeni bir kimlik çıkararak bin bir yüzlü kent.

İşte, ben bu bin bir yüzlü kenti, onun adındaki sekiz harfle (İ-s-t-a-n-b-u-l) doksan dokuz değişik yorumda yansıtmaya çalıştım. Bu doksan dokuz yüzün her biri, onun dününü, bugünü, yarınını sezdirmeye; onun dilini, müziğini duyumsatmaya; onun göğünü, denizini, havasını yaşatmaya çalışıyor (Maden, 2010) (Görsel 12).

Sait Maden, İstanbul temalı çalışmasında, İstanbul ile ilgili görsel algılama boyutları ve duyuları aracılığıyla edindiği görsel birikimi, hisleri, deneyimleri çerçevesinde ve tasarımcı bakış açısıyla İstanbul'a tipografik bir yorum



Görsel 13. Bilginin görsel ile aktarılmasında Sait Maden'in "İstanbul'un 99 Yüzü" tipografi çalışmalarından örnekler

getirmiştir. Harf formlarından (İ-s-t-a-n-b-u-l) yola çıkarak, tipografi değişkenlerini düzenleyerek, yeni form ve karakter arayışı ile çalışmış, yazıyı görsel dönüştürmüştür. Bazı İstanbul yazı tasarımlarında, yazının okunabilirliği geri planda olup, öncelikli olarak yarattığı görsel etki algılanmaktadır. İstanbul'un görselini, tipografi ile bütünleştirerek, özgünlükle ve başarıyla ifade etmiştir. Her İstanbul yazısı, farklı çizgi stiline ve tasarım diline sahip olup, kendi içerisinde bütünlüğünü ve dengesini korumaktadır.

İstanbul şehrinin görsel zenginliği, Maden'in "İstanbul'un 99 Yüzü" yazı tasarımlarında izlenebilmektedir. İstanbul şehri bilen, yaşayan bireyler için görsel temsiller çağrışımlar yaratabileceği gibi şehri bilmeyen bir birey için de İstanbul'un sahip olduklarını ve özelliklerini hissetmesine olanak sağlamaktadır. İstanbul'un boğazının, denizinin, dini temsili olan camileriyle birlikte silüetinin, boğazda uçan kuşlarının, balığının, içeceğinin, kedilerinin görsel

temsillerinin İstanbul tipografisi ile birlikte çeşitli biçimlerde tasarlandığı görsel olarak okunmaktadır. Her İstanbul yazısı çeşitli bilgi ile yüklü olmakla birlikte, aynı bilgi farklı biçimlerde de karşımıza çıkmaktadır (Görsel 13). Bir konunun sınırları içerisinde, çok sayıda üretimin yapılabilmesi, yaratıcılığın ve tasarımda ifadenin sonsuzlukla türetililebileceğini göstermektedir. Esen Karol, "Sait Maden Şık Derviş" belgeselinde, 99 tane İstanbul logosu konusunda, bir iş için sonsuz farklı düşünce üretilebileceğini, her farklı düşüncenin aynı derecede meşru olabileceğini kanıtlayan bir belge olduğunu belirtmektedir (Güldoğan, 2018).

Maden'in her bir İstanbul tipografi çalışması, izleyicinin görsel okuma eylemi ile bilgi edinebileceği ve yorumlayabileceği niteliktedir. Tasarımcı kimliğiyle ve titizlikle üretilen Sait Maden'in bu çalışması, görseli okumanın tipografi tasarımında etkisini gösteren örneklerden biridir.

SONUÇ

Günümüz iletişiminin görsel dilin hakimiyetinde olduğu, görsele dayalı ve sonsuzlukla türeyen bilginin görsele aktarılarak paylaşıldığı bir yapının içerisinde yaşanıldığı görülmektedir. İnsanların, görsellerle donatılan dünyayı algılama biçimi ise, duyunların etkileşimi olduğu süre boyunca, fiziksel ve zihinsel bir sürecin sonunda gerçekleşen görsel okuma eyleminde bulunmasıdır. Bu süreç içerisinde, okuyucunun zihninde, çoğunlukla görsel deneyimler edindiği bir birikim oluşmaktadır. Her alanda gelişmelerin ve yenileşmelerin devamlılığıyla birlikte bilginin türemesi ve insanların görsellerle donatılması sonucu bilgiyi kullanabilmesi, bireylerin görsel deneyimlerinin çeşitlenerek zenginleşmesiyle ilişkili olarak görsel okumanın açılımlarını da oluşturmaktadır.

Görsel okuma deneyimi, canlıların doğada ve çevrelerinde kendiliğinden var olan bilgileri, doğal öğrenimler ile kazanmasının yanında, görsel algının yöneliminin belirlendiği, bilginin okunması gerektiği biçimlerde bir plan dahilinde tasarlanması sonucunda da kazanılmaktadır. Bilginin, bir amaca, içeriğe veya probleme çözüm olmasına yönelik, tasarım öğelerinin, görsel iletişim tasarımı kaygıları ile sunulacağı alana göre tasarımcı tarafından planlanması, tasarımın yaratıcı sürecidir. Dünyayı sarmalayan görsel temsillerin ve yazılı iletilerin bir tasarım süreci ile oluşturulmasında, görsel iletişim tasarımcısı etkin olarak rol oynamaktadır. Tasarımcının, iletişimin sağlanmasında görsel anlatımı özgünlükle oluşturduğu süreçte yazıyı oluşturan görsel biçimleri düzenlediği, okuma ve görsel okuma kavramı ile doğrudan ilişkisi olan tasarım ögesi tipografidir. Çeşitli yüzeyler için tasarlanan tipografide, okuyucunun iletiyi kavraması için okunabilirlik, tasarımcının yaratım sürecinde planladığı bir niteliktir. Okuyucunun algılama boyutları, bilgi birikim ve deneyimleri, sahip olduğu kültür, inanç, dil gibi değişkenlerin, tasarımda anlamlandırma ve okunabilirliğin sınırlarını etkilemesiyle birlikte, tasarımda okunabilirliği, tipografinin değişkenlerini düzenleyerek, tasarım ve algı ilkelerini yöneterek, tasarımın okunma örüntüsünü

planlayarak görsel etki kazandıran tasarımcı belirlemektedir. Bir yaratıcı sürecin sonucu olan her tasarımda, görsel okuma deneyimini tasarımcı planlamaktadır. Sait Maden'in "İstanbul'un 99 Yüzü" tipografi çalışmaları ile örneklendiği gibi tasarımcı, tasarım fikrini görsele dönüştürerek okunabilir yapmakta, görsel algıyı yöneterek, tasarımın algılanma ve okunabilme seviyesini kurgulamaktadır. Tasarımcının, bilgisi ve yaratıcılığı ile ürettiği her tasarım ürününde olduğu gibi, tipografinin açılımlarını zenginleştirmekte ve görsel okuma deneyimi üretmekte önemli bir noktada olduğu ortaya çıkmaktadır.

Görsel iletişim alanında bir problemin çözümüne veya ihtiyaca yönelik, tasarımcının üretimde bulunmasının yanında, okuyucu veya izleyicinin herhangi bir fikir ve düşünceyi, getirdiği yorum ile görsel anlatım dilini kullanarak ifade ettiği, ürünler ortaya koyarak paylaştığı gözlemlenmektedir. Ayrıca yararlanılacak bir bilgiye, yazılı metinlerden okuyarak ulaşmak yerine, görseli okuyarak, izleyerek öğrenmek günümüz insanının talebi haline gelmiştir. Bu durum, ilk yaşlarda başlayan ve çoğunlukla çalışarak eğitilen göz duyusunun, görseli okuyabilme ve ondan yararlanabilme konusunda yetkinliğinin gelişimini, insanlığın görsel okumaya olan yönelimini göstermekte ve görsel iletişimin etki alanının sınırsızlığını oluşturmaktadır. Görsel iletişimin kullanımına yönelik talep doğrultusunda görsel okumanın kapsamının genişleyeceğini, günümüzde üzerine çalışılan sanal gerçeklik ortamında edinilen görsel okuma deneyiminde görsel okuma mesafesi ve boyutunun değişimi örneğinde olduğu gibi sınırı olmayan çeşitli gelişmelerin ve açılımların oluşacağını göstermektedir. Görsel iletişimin gücü ve etkisi bağlamında tasarımcı, fikir üretmek, tasarlamak, görsel keşifler yapmak, yeniyi aramak gibi amaçları doğrultusunda özgün ifade biçimlerini oluşturarak üretmektedir. Bu bağlamda, gelişmelerin ve yenileşmenin devam etmesi doğrultusunda oluşacak gereksinimler için tasarımcı, yaratıcılığıyla kazandıracığı farklı bir boyut ile görsel okuma deneyimi üretiminde bulunacaktır.

KAYNAKLAR

- *Armstrong, H. (2012). Grafik Tasarım Kuramı. (Çev: M. E. Uslu). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.*
- *Arnheim, R. (2009). Görsel Düşünme. İstanbul: Metis Yayınları.*
- *Aykan Barnbrook, O. A. (2014). Türkçenin Özgün Dil Motifinin, Frekanslarının Araştırılması ve Bu Araştırmaya Dayalı Bir Metin Fontu Tasarımı. Sanatta Yeterlik Eser Metni. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- *Brugger, P. (2017). Peter Brugger ile Tipografi ve Tasarım Üzerine. GMK, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Ağustos (179). <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-150210245489063750.pdf>. (Erişim Tarihi: 27.03.2020).*
- *Durmaz, Ö. (Kişisel iletişim, 26.07.2020).*
- *Eagleman, D. (2016). Beyin Senin Hikayen. (Çev: Z. Tozar). İstanbul: Domingo Yayınları.*
- *Gibson, C. (2012). Semboller Nasıl Okunur?. (Çev: C. Alpan). İstanbul: Yem Yayınları.*
- *Gombrich, E. H. (2015a). İmge ve Göz. (Çev: K. Atakay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*
- *Gombrich, E. H. (2015b). Sanat ve Yanılsama. (Çev: A. Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi.*
- *Güldoğan, B. (Yapımcı) ve Güldoğan, M. (Yönetmen). (2018). Sait Maden / Şık Derviş. [Belgesel]. Türkiye.*
- *Hyndman, S. (2018). İşte Aradığınız Yazı Karakteri. (Çev: A. Dağıstanlı). GMK, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Kasım (194).*
- *Kurudayıoğlu, M. (2011). Zihinsel ve Fiziksel Bir Süreç Olarak Okuma. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 31 (1), 15-29.*
- *Maden, S. (2010). Sait Maden / İstanbul'un 99 Yüzü. Sergi Kataloğu. Tüyap. İstanbul.*
- *Myers, J. F. (1989). The Language of Visual Art. United States of America: Holt, Rinehart and Winston, Inc.*
- *Sheedy, J., Subbaram, M. V., Zimmerman, A. B., Hayes, J. (2005). Text Legibility and the Letter Superiority Effect. Human Factors The Journal of the Human Factors and Ergonomics Society, 47 (4), 797-815.*
- *Uçar, T. F. (2020). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Kitabevi.*
- **İnternet Kaynakları**
 - *http-1: <https://sozluk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 20.03.2019).*
 - *http-2: <http://thinkingwithtype.com/misc/TextEssay.pdf> (Erişim Tarih: 25.03.2020).*
 - *http-3: <https://www.iiid.net/PublicLibrary/Petterson-Rune-ID4-Graphic-Design.pdf> (Erişim Tarihi: 01.10.2016).*
 - *http-4: <http://thinkingwithtype.com/text/> (Erişim Tarih: 25.03.2020).*
 - *http-5: <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-14587606032129820033.pdf> (Erişim Tarihi: 01.07.2020).*
 - *http-6: <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-14587601901431689485.pdf> (Erişim Tarihi:01.07.2020).*
- **Görsel Kaynaklar**
 - *Görsel 1: Yazarın oluşturduğu görsel. (15.06.2020).*
 - *Görsel 2: Yazarın oluşturduğu görsel. (16.06.2020).*
 - *Görsel 3: Gibson, C. (2012). Semboller Nasıl Okunur?. (Çev: C. Alpan). İstanbul: Yem Yayınları, s. 141.*
 - *Görsel 4: Yazarın oluşturduğu görsel. (20.06.2020).*
 - *Görsel 5: <https://www.toyota.com.tr/index.json>, https://turkiye.toyota.com.tr/Kullanici_El_Kitabi/ (Erişim Tarihi: 16.06.2020).*
 - *Görsel 6: Yazarın oluşturduğu görsel. (20.06.2020).*
 - *Görsel 7: Hyndman, S. (2018). İşte Aradığımız Yazı Karakteri. (Çev: A. Dağıstanlı). GMK, Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, Kasım (194).*

- Görsel 8: Yazarın oluşturduğu görsel. (22.06.2020).
- Görsel 9: Erman Yılmaz: https://informaltype.com/gaslamp_typeface/
(Erişim Tarihi: 04.07.2020).
- Ji Lee: <https://pleaseenjoy.com/#/word-as-image/> (Erişim Tarihi: 04.07. 2020).
- Stefan Sagmeister: <https://sagmeister.com> (Erişim Tarihi: 04.07. 2020).
- Utku Lomlu: <http://utkulomlu.com/portfolio/roald-dahl-series/>
(Erişim Tarihi: 04. 07.2020).
- Görsel 10: <https://designobserver.com/feature/robert-massin/40185> (Erişim: 15.04.2020).
- Görsel 11: Yurdaer Altıntaş ve Mehmet Ali Türkmen:
- Yurdaer'e 80. Yaş Etkinlikleri. (2015). Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Etkinlik Kataloğu. İstanbul. ISBN: 978-975-6494-04-2.
- Erman Yılmaz: <http://ermanyilmaz.com/portfolio/persembe-sinemasi/>
(Erişim Tarihi: 18.07.2020).
- Görsel 12: Maden, S. (2010). Sait Maden / İstanbul'un 99 Yüzü. Sergi Kataloğu. Tüyap. İstanbul.
- Görsel 13: Maden, S. (2010). Sait Maden / İstanbul'un 99 Yüzü. Sergi Kataloğu. Tüyap. İstanbul.

IN DEFENCE OF A GOOD COPY: A DISCUSSION ON CRAFT MAKING AND AUTHENTICITY

Seher UYSAL*

Abstract: Between the years 1941 and 1982 two crafts makers and brothers Tor and Åke Carlsson made wooden relief copies of John Bauer paintings. John Bauer was a very well known Swedish painter and illustrator who depicted scenes from folkloric stories. These stories were about dense forests, lakes, trolls, princes and witches. Although Bauer was a prominent figure who was very keen on keeping the copyrights of his work, the wooden copies became a sensation in the rural town Tranås.

The Bauer paintings and motifs were popular and very well known in Sweden and Åke and Tor Carlsson were aware they were making wooden replicas of his work but adding their own subtle interpretations. They designed and carved the Bauer works on wood and signed them with their famous inscription: "Fritt efter John Bauer (A free interpretation of John Bauer). The wooden copies were so popular they became collectors' items and can still be found in auctions today. They were not artworks, yet they exceeded the idea of craft making. "In defence of a good copy" investigates why the Bauer copies were so popular, researching the different aspects of copies and its merits as an art object or as memorabilia.

Keywords: Craft, Art, Copy, Replica, Interpretation

Received Date: 24.06.2020 Accepted Date: 22.02.2021 Article Types: Research Article

*Merdivenköy mah. Uyanış sok. 12/8 Kadıköy İstanbul, seheruysl@gmail.com, ORCID ID:0000-0002-1408-8168

İYİ KOPYANIN SAVUNMASI: ZANAATLER VE ORJİNALLİK ÜZERİNE BİR TARTIŞMA

Seher UYSAL*

Özet: 1941 ve 1982 yılları arasında iki zanaatkar kardeş Tor ve Åke Carlsson, John Bauer resimlerinin ahşap rölyef kopyalarını yapmaya başladılar. John Bauer İsveç'te oldukça bilinen ve halk hikayelerini resimleyen bir illüstratör ve ressam olarak tanınır. Resimlediği hikayelerin çoğunda karanlık ormanlar, göller, troller, prensler ve cadılar gibi olağan dışı bazı karakterlere yer verilir. Bauer bugün tanınan ve resimlerinin telif haklarını korumak için elinden geldiğince çabalayan bir ressam olarak bilinse de, çalışmalarının ahşap kopyaları Bauer'in doğduğu Jönköping bölgesi sınırları içinde kalan Tranås şehrinde büyük bir olay haline gelir.

İnsanlar Bauer resimlerini iyi tanırlar, Åke ve Tor Carlsson da kopya işler ürettiklerinin bilincindedirler ancak yine de işlerine kendi yorumlarını eklemeden duramazlar. Tasarımlarını yapıp oydukları Bauer kopyalarının arkasına meşhur imzalarını şöyle atarlar: "Fritt efter John Bauer (John Bauer'den serbest bir uyarlama)." Ahşap kopyalar öyle popüler olur ki müzayedelerde satılır ve bugün hala pek çok insan bir kopya daha bulabilmenin peşindedir. Sanat objeleri değildirler ancak zanaatkarlık fikrini aşmış, sınırlarını başka bir yere çekmişlerdir. "In Defence of a Good Copy (İyi kopyanın savunması)" adlı bu metin Bauer kopyalarının neden bu denli popüler olduğunu, kopya meselesinin farklı açılardan incelenmesini ve bir sanat nesnesi ya da andaç olarak niteliklerini sorgulamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Zanaat, Sanat, Kopya, Replika, Yorum

Geliş Tarihi: 24.06.2020 Kabul Tarihi: 22.02.2021 Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Merdivenköy mah. Uyanış sok. 12/8 Kadıköy İstanbul, seheruysl@gmail.com, ORCID ID:0000-0002-1408-8168

1. INTRODUCTION

Making is thinking. One of the preconceived ideas when it comes to craft making is that the maker perfects the skill in time through repetition. During daily labor, it is often maintained that the hand and the head are not connected, the hand works mechanically and there is no intellectual effort during this process. There is practice and there is theory, which are separate, reasoning can only start when labor finishes. Richard Sennett, in his well known book *The Craftsman* contradicts this manner of thinking and explains how the busy hand in time with repetition allows the crafts maker to create the work and think at the same time (Sennett, 2009: 175). However this paper is not merely about Richard Sennett's thoughts and comments on craft making, although it is widely encouraged and inspired by Sennett's book, neither is this paper solely about art or crafts. Its main focus is about a vague area between the two, when a good example of craft making goes beyond the expectations and passes the threshold between what may be deemed as being art or craft. Or more specifically when it has the potential to blur the area between two fields as well as terms like "authenticity", "authorship", "replica" and the way we use the terminology to discuss artworks, objects and/or disciplines.

This paper is a discussion about copies, replicas and fakes and stems from my interests as a contemporary artist and researcher. However it is not about "appropriation art" or "homage" or "referencing." Because the craft makers who are mentioned here were not interested in such terminologies, instead they intuitively made objects with the joy of creating things, just for the sake of making them and nothing else.

It is also crucial to point out these craft makers who produced the objects were not really concerned about the issue of copyrights. This makes their efforts not entirely legal but

particularly interesting. They knew they were making copies, it brought money and supported their wood workshop financially and the products were high in demand. But to clarify what this paper is about we should first talk about three things: an old wood sculptors' workshop in rural Sweden, the artist John Bauer and the freely interpreted Bauer copies and also their copies, copies of copies.

2. PJ CARLSSON'S BILDHUGGERI, THE WOOD SCULPTORS' WORKSHOP

In 2018, the local librarian in Tranås, Magnus Grehn brought to my attention a book written and published by a modest local historian and artist Torbjörn Skobe with the title *Inte Bara En Verkstad* (Not Just a Workshop). The book summarized the history of the small wood sculptor's workshop which was in use in early to mid 1900s and which left an indelible mark on the town's history (Skobe, 2008:13). What was more compelling was that the workshop still existed intact and untouched, even though no one was actively using it anymore.

PJ Carlsson's history goes back as far as 1900s. In 1908 PJ Carlsson opened a specialist carpentry workshop which supplied handmade decorations of wood for the furniture factories in Tranås (Skobe, 2008: 14). After PJ, his sons Åke and Tor took over the family brand and expanded and enriched it with the contribution of other master crafts people. Interestingly over the years the workshop became a hub for people who are interested in all kinds of creative production since PJ himself took lessons of decoration and design from Hermann Norrman, a renowned painter who reached national recognition and lived in Tranås.

At PJ Carlsson's Bildhuggeri apart from the business of woodcarving there were also many artistic debates taking place, often with the accompaniment of music. The wood sculptors'

studio created an intellectual circle for the town for a long time, it was always at the threshold; somewhere between professional and amateur. The place provided a shelter for creative people, a space to think, work and discuss, the studio presented another kind of creative space, somewhere between arts and crafts, art and labor for artists and enthusiasts. The workshop was not a place for individualism but rather it had a sense of unity situated in a small town where the opportunities were limited. The people at the workshop were not limited solely by one form of discipline or task but they were carpenters, artists, artisans, thinkers and musicians. The people made the place. The space today manifests itself as a kind of time capsule, a heritage site where things have mostly remained as they were before, except for the people who were once present, the 'originals' as they were often referred to.

After almost forty years since its closure the workshop is still preserved in its present condition thanks to the protection of the Tranås municipality together with the wishes of the building's previous owner Lars Gärskog. The workshop with its sepia colors appears almost frozen in time with outdated working tools and the silence that now surround them. It also remains surprisingly unknown to the local community even though it is quite easy to visit the place.

Upon reading Torbjörn Skobe's book *Inte Bara en Verkstad*, I started to research the workshop and interviewed some of the last remaining people connected to PJ Carlsson's Bildhuggeri. I collected information on some of the many artists who worked at Bildhuggerverkstad, gathered legends and hearsay about the place, examined some of the replicas and decorative objects that were produced at the workshop and more importantly have explored the place artistically as a site of local heritage.

After a year of research I compiled my research material at a website with the project name; Bildhuggerverkstad or A Story In Six Chapters (<http-1>) which functions both as an archive and a research based artwork. The main focus of the project was to question the issue of heritage and space and its maintenance. How do we deal with cultural heritage? Do we need to turn everything into a mausoleum? Which issues and topics make a site relevant to cultural history? The outcomes of the research were exhibited and installed at the workshop following different themes on six occasions in 2019. Although the work was completed after two years, the questions it raised did not end there. One of the six exhibitions was about the Bauer trolls and was titled "Copies or Fritt efter John Bauer (A Free interpretation of John Bauer)" (<http-2>). It brought together



Image 1: PJ Carlsson's workshop in 2020.

samples of a number of Bauer wooden reliefs from PJ Carlsson's Bildhuggeri and the authenticity of these wooden works were debatable. Before opening up a discussion on notions of authenticity and copies, I need to briefly introduce John Bauer and his prominence as a figure in Swedish culture.

3. JOHN BAUER AND SWEDISH FOLK STORIES

John Bauer is a well known Swedish artist, born in Jönköping in 1882. Today he is still very much revered and some of his works, sketches, notebooks are exhibited in the regional museum in Jönköping. Most of his works are watercolors and prints and they depict folkloric scenes, fairy tales, forests, gnomes, princesses, trolls, witches and wild animals, many of which have helped shaped the fairy tales of the Swedes and their relationship with magic in nature. He is also known to paint oils and murals in a number of churches and buildings.

Before his premature tragic and fatal drowning accident in lake Vättern in 1918, Bauer had a productive and fruitful life painting mythical scenes of the Swedish forests, landscapes and folklore. He is nationally well known and some of his works are in national collections. He studied in the Royal Academy of Arts in Stockholm where he met his painter wife Ester Ellqvist, after traveling a while in Europe they settled in their house in Gränna, Sweden. The house is still kept today but is not open to public.

Bauer painted landscapes that typically illustrate the Swedish geography, especially the region where he was born and grew up: Småland. Dense forests, rivers, lakes, dark woods, starry skies, harsh winters. He is mostly known for his illustrations of *Bland tomtar och troll* (Among Gnomes and Trolls) an anthology of fairy tales in which he placed otherworldly creatures like trolls and witches in his uncanny landscapes (Swedish Folk Stories, 2017, p.237). He was asked

to illustrate *Among Gnomes and Trolls* in 1907 and his works were to accompany to a number of prominent Swedish authors' stories. He illustrated many versions of the fairy tales and was keen to keep his copyrights.

4. A FREE INTERPRETATION OF JOHN BAUER

In 2018 I interviewed Catherine Bolehed (C. Bolehed, personal communication, December 16, 2018) who is the daughter of Tor Carlsson, the younger brother who took over the family business along with Åke, from their father PJ Carlsson. She has quite a large collection of local art, works she inherited from her own father as well as material collected from second hand stores around the region. Bolehed kindly lent me a collection of eight Bauer copies for the third installation of *Bildhuggarverkstad* and *A Story in Six Chapters* exhibitions. She later sold one of the copies of *Leap the Elk* to a friend who bought it as a gift to me knowing I would have liked to have one of the copies. I was aware that the copies were well sought after, relatively expensive and difficult to find, sometimes showing up on online auctions. The following section will try to formulate why those copied objects had become so valuable.

The Bauer copies or "free interpretations of Bauer" were very popular and were made when the business was wavering at the workshop. Mostly it was Tor Carlsson designing them and Åke Carlsson doing the carving but there are examples of Åke doing the design even though there are not that many. The first example of Åke's design which I came across is from 1941 and there are versions from 1982, indicating that they were being made for more than forty years.

The objects are wooden, usually square shaped and around 30x30 centimeters in size. Bolehed vaguely remembers her father with a tracing paper copying John Bauer's illustrations to be carved for the next day.



Image 2: the Troll Ride, Tor Carlsson, wooden relief, 30x30 cm, Catherine Bolehed Collection, Motala

Lars Gärskog who owned the building containing the workshop for a long while and befriended Åke and Tor says “They had no creative interest in making the copies other than financial reasons” (L. Gärskog, personal communication, June 12, 2018). A local musician Anna Hultman who had access to the workshop and rehearsed there with local musicians after it was closed states that a lot of people in Tranås have Bauer copies hanging on walls in their homes. One of her own wooden Bauer carvings has a silver plaque on, stating that it was a gift from a factory owner. She believes a lot of factory owners bought many of these Bauer copies and gave them as five or ten year anniversary gifts to their employees (A. Hultman, personal communication, April 21, 2019).

People were also known to keep them as objects for their children. One such story belongs to Peter Lundberg who lives in Gothenburg. His grandfather started a fur business in Tranås and his son took over the business but brought it to bankruptcy. Lundberg’s mother and father only stayed married for a while and were separated when she was pregnant. Peter Lundberg moved to Gothenburg with his mother but received

presents from his father from time to time. A fur coat, a Bauer copy. He told me that he had had a wooden Bauer carving by his bedside for more than seventy years and did not know where it came from until I placed an advertisement on social media looking for the wooden replicas. “I always had this picture and I knew it was made in 1941. I was born in 1942 and of course in 1941 I knew that my mother was living in Tranås. So I have always been intrigued by the story behind the picture and where it came from. It was very strange to have a John Bauer carving and I remember reading those books with his illustrations. Everyone in my generation read those books. So I know his illustrations but it is only now, 76 years later, that I finally know where my wooden Bauer comes from. The origins and the people who made it, is no longer a mystery to me (P. Lundberg, personal communication, May 2, 2019).”

There are many versions of the copies and in Torbjörn Skobe’s book there are three dimensional sculptural examples of Bauer copies as well. The most well known versions are around eleven and are illustrations for the tales Leap the Elk and Little Princess Cottongrass (two), the Troll Ride, the Changeling, The Boy and the Trolls or the Adventure and some were titled as the Troll family or the Motherly Love (Skobe, 2008:136). There are also copies of St Francis and birds even though it does not refer to Swedish folk stories they can also be found in private collections in Tranås. The reason why they moved from folkloric tales to religious iconography remains a mystery.

Regarding why the Carlsson brothers started making wooden Bauer copies, we know two things: The first is that they started to carve these copies when the business was diminishing which meant it had economic reasons. The second motivation was that they of course, enjoyed making these woodcarvings and they were much



Image 3: Page from the book *Swedish Folk Stories*, showing John Bauer's illustration of Leap the Elk.

more than mere copies. They were inspired by Bauer however their wooden versions were never identical to Bauer's drawings. They were free interpretations. Per Tidman, who worked at the workshop (and who was Tor and Åke Carlsson's nephew) agrees that Carlssons enjoyed making these objects (P. Tidman, personal communication, August 25, 2018).

5. LEAP THE ELK AND LITTLE PRINCESS COTTOGRASS, A KEEPSAKE

Leap the Elk is one of those woodcarvings produced at the workshop to boost business and was part of the Bildhuggarverkstad or A Story in Six Chapters installations. It is also one of the most well known of the Swedish folk stories. To understand how Carlsson brothers operate and how other woodcarvers in Sweden used Leap the Elk as a template, I will use it as an example to distinguish the different characteristics between the original Bauer and its copies.

Leap the Elk and Little Princess Cottongrass is a tale by Helge Kjellin about a young princess "ready to see the world" with the help of an elk living in the depths of the forest and guiding

the little princess through the many evils. The original Bauer illustration that accompanies the story is quite plain, the size of the animal dominates the picture and under the elk's feet we see a young princess sleeping on the grass, amongst moss and lichens. Above them we see a starry night at the background (*Swedish Folk Stories*, 2017, 44). This story in fact has two illustrations by Bauer which was later copied and carved on wood by Carlsson brothers.



Image 4: Tor Carlsson, "Leap the Elk", wooden relief, 30x30 cm, Istanbul



Image 5: Tor Carlsson, "Leap the Elk" (backside), wooden relief, 30x30 cm, Istanbul.

The wooden Bauer relief which I have in my possession is slightly different than the original illustration. First of all, the direction the elk is looking at and the position of the princess differs from the Bauer version. The reason is probably the way it was copied because they had to mirror the image when making the template. The moss on the forest floor is far more dense in the Carlsson brothers' copy and there are no flowers in the background and one can see the typical Småland forest with spruce trees, the trees are so dominant they cover the sky scape. Also there are far too many stars. It's easy to state that Tor Carlsson's version is far more crowded and darker than the authentic Bauer image. There is calmness, serenity and a mystery of a young girl discovering the world in Bauer's Leap the Elk whereas there is an uncanny feeling due to the denser forest and moss in the wooden copy. On the back of the relief there is the signature of Tor Carlsson with their trademark inscription "Fritt efter John Bauer"- Tor Carlsson" (A Free Interpretation of John Bauer - Tor Carlsson) carved into the wood.

As mentioned before my copy was a gift and gift giving is an important aspect when discussing Bauer copies and why they have become so popular in this small town. Leap the Elk in my collection was also a gift to Catherine Bolehed and she was aware I was very fond of them. The way the copies changed hands, brings forward this emotional aspect we attribute to objects.

Peter Lundberg who never knew where his Bauer copy came from was aware of only two things: One was that it was a copied version of a John Bauer illustration because he knew Bauer and he grew up with those folkloric stories. Second, it was a gift from his father, given to him when he was a baby, he did not have the chance to get to know his father properly, they were living in different sides of the country but he attached some emotional value to it. One of the reasons why these copies became more important to people than the original Bauer paintings is related to our understanding of past and attachment to nostalgia. "Now that I'm getting older I'm really enjoying the idea of being an old person, because I'm enjoying the past more and the past to me is a thing you can go back into and start understanding properly the things that happened. Past is a living thing, you can go back to your past and understand it, experience it. Sometimes I feel that the future is coming and there is not much to do about it but the past can change all the time in a deeper, more meaningful and a more inclusive way" Lundberg explains (P. Lundberg, personal communication, May 2, 2019).

Lars Gärskog also stated that he bought four copies, one for each of his children and one for himself (L. Gärskog, personal communication, June 12, 2018). Catherine Bolehed has a few specifically signed for her and Lundberg had his own copy. The impression I got during the interviews with the owners was that the carvings often reminded them about a past they like to revisit and fondly remember.

Another important point is about access to art. Bauer paintings are in museum collections and were harder to reach and experience than the wooden copies especially at a time when color prints were not so common, high in quality as today and long before circulation of images brought on by the digital era. The Carlsson brothers created cheaper versions of John Bauer works with folkloric images in financial value but they never really created exact copies. They intuitively made changes, darkened or softened the stories, added objects and plants, adapted the shape of the clouds and stars. The original Bauer was in the museum whereas copies were in the wood sculptor's workshop, easily purchased to be hung on walls.

Another reason would be about the touch: the wooden reliefs are not just mere copies, it is easy to touch and feel the pictures and imaginary landscapes. They are tactile objects. They can be read with the help of touch, like the Braille alphabet, one can easily read the wooden relief with the help of bumps and feel the landscape, the trees, the elk. The intelligence of the hand is not a new subject; scientists have researched how homo sapiens evolve through the centuries; how the hand gripped, sensed and produced the tools, how hands are able to do a number of varied complicated movements with the cooperation of the mind. In his book *The Craftsman* Sennett explains the significance of touch:

“Touch poses different issues about the intelligent hand. In the history of medicine, as in philosophy, there has been a long standing debate about whether touch furnishes the brain a different kind of sensate information than the eye. It has seemed that touch delivers invasive “unbounded” data, whereas the eye supplies images that are contained in a frame. If you touch a hot stove, your whole body goes into sudden trauma, whereas a painful sight can be instantly diminished by shutting your eyes. A century ago,

the biologist Charles Sherrington reformatted this discussion. He explored what he called the ‘active touch,’ which names the conscious intent of guiding the fingertip; touch appeared to him proactive as well as reactive.” (Sennett, 2009:152)

From gripping and touching an object with your fingertips, the unity of movements with fingers, wrists and forearms to the cooperation of the eye and nerve system, the hand creates a unity with the head. Kant stated “The hand is the window to mind” (As cited in Sennett, 2009). Touching an object like the Bauer reliefs, brings one closer to actively exploring the painting, the works suddenly feels within reach, open to interpretation, the finger tips react to the object.

The importance of local cultural history also plays an important part in the value people attribute to these wooden reliefs. Sweden is often seen as being virtuous regarding archives and collecting local histories. The municipality in Tranås has published many books about the town which only has a population of less than eighteen thousand people. These books can be about the stories of famous local people, or the outdoor sculptures which can be seen around town, the history of the town or even drone photography. Since PJ Carlsson's workshop was part of their local history, people certainly would want to preserve it as part of their local heritage and buy (or own) wooden reliefs from the workshop. This might be considered as another form of nostalgia since Svetlana Boym describes this modern nostalgia as “a mourning for the impossibility of mythical return, for the loss of an enchanted world with clear borders and values; it could be a secular expression of a spiritual longing, a nostalgia for an absolute, a home that is both physical and spiritual, the edenic unity of time and space before entry into history. The nostalgic is looking for a spiritual addressee. Encountering silence, he looks for memorable signs desperately misreading them.” (Boym, 2009: 33)

Thus taking the artwork out of the museum and making it accessible to an audience in a specific locality, creating an object within reach, an object coming from a workshop people know and visit all played a part in why the Bauer copies from PJ Carlsson's workshop became so popular.

6. ANOTHER MYSTERIOUS ENCOUNTER

Upon finishing the project Bildhuggarverkstad or A Story in Six Chapters, I met Peter Nyberg, a translator, writer and literary developer. Nyberg was aware of the project and the website. As we were going through the documentation of the third installation Copies or Fritt efter John Bauer with him, he mentioned his grandfather made almost the same sort of wooden Bauer copies and he was quite surprised of the coincidence. Infact, Torbjörn Skobe in his book mentions Tor and Åke were aware of other people making Bauer copies but they thought their skills were of no match to themselves. (Skobe, 2008: 137) Later on Nyberg sent me two photographs of his grandfather's version of Bauer copies, one depicting Saint Francis and the other one is Little Princess Cottongrass by the lake. The color scheme was quite different and the carving looked much rougher than the ones by Carlsson brothers' copies. The sizes weren't always square but rectangular too. The encounter with Peter Nyberg's carvings, indicated that the carvings were also a trend, rather than something just to keep the business open at PJ Carlsson's, they were a phenomenon all over Sweden. Probably also connected to the growing and widespread interest of handcrafts by hobbyists in Sweden during the time. Maybe Åke and Tor got the idea of carving wooden copies of Bauer because some other craftsmen were making it around the same time. This area in history, especially the history of woodcarving and men is not much written upon, even in Swedish, according to the Regional Crafts Developer Niclas Flinck (N. Flinck, personal

communication, December 12, 2020). But the interest in handcrafts is not a new concept in Sweden, in fact it has a long history and can be seen as an educational model.

Swedish interest in craft making goes back hundreds of years. Craft making helped family units become self sufficient and also it meant people with special technical skills could work in exchange for food or a little money. With the development of urban communities the "craft makers became townsmen and this led to formation of guilds" (Arvidsson, 1989:157).

Internationally known craft making became an important element in Swedish educational system with the contribution of a well known educator and key figure in craft making; Otto Salomon. Salomon introduced the word Slöjd; an old Scandinavian word, stemming from the adjective slög which means 'handy' Slöjd means 'craft' or 'manual skill' (<http-3>). "Later on the meaning of the word has narrowed, shaped by history's course" explains Niclas Flinck and elaborates how the Slöyd model contributed to the educational system in Sweden:

"The internationally known Swedish Slöyd model in education, driven by Otto Salomon put Slöyd in the education system in Sweden, which puts values in place in organized form for almost all citizens. But the popular movements in civil society were afraid we would lose values of the preindustrial society. Especially the Friends of Handcraft and later The Swedish Handcraft Society (which both were driven and dominated by women and textile, perhaps the main reason why there is so little written about men and wood) and the National Handcraft Council which makes it a matter for the state. One important other factor is the unions and the regulation of work to get free time for hobby (N. Flinck, personal communication, December 2020)."

Flinck also states craft making is still a large part



Image 6: Gösta Nyberg, "Princess Cottongrass", Jönköping, Peter Nyberg Collection.

of cultural and intangible heritage even today. Although it is difficult to predict what is the exact percentage of people interested in craft making demographically, "the statistics show that about 48% of the population is still involved in working with their hands in their free time (N. Flinck, personal communication, December 12, 2020)." Flinck explains that roughly 40% of them are male. "Why people do this is almost impossible to grasp, but Slöyd has always been something between necessity and expression, between agency and folk art and of course it takes place in a social environment (N. Flinck, personal communication, December 12, 2020)."

Since none of the people from the workshop are alive today, I had to collect the information on craft making and carving wooden Bauer copies from second hand sources. One of those sources, Peter Nyberg's father, Hasse Nyberg later told me what he remembered, explaining his father wanted to go to an art school but his family thought it was a waste of money. He had to paint in the evenings typically like an enthusiast and he loved carving and carved boxes as well as Bauer copies. He earned enough so that he could pay for most of his summer cottage with that income.

But Hasse Nyberg also knows that his father "got the idea to make John Bauer's copies from someone who had made such paintings so most probably he knew other people were making copies too. But "I don't think he knew anyone else personally," he adds. It was a hobby, "I think it was quite common to work with wood and paint in the past among the old men, while the aunts sat and and knit. Several of his acquaintances were doing so. You didn't have a TV at the time so you wanted to work on something (H. Nyberg, personal communication, May 8, 2020)." The model that Otto Salomon presented came out around 1870 when he first became the superintendent of a craft school in Nääs, one of Sweden's first schools of Crafts. His idea of craft education "though modified during the 1930s and 1940s remained the paramount method in schools because 90% of teaching was done by class teachers. The remaining 10% was done by specialized teachers who had basically trained as craftsmen. These teachers mainly served in urban schools" (Arvidsson, 1989:157). One can easily hypothesize the year Bauer copies came around craft making was still a very important part of the educational system.

Hasse Nyberg also stated the first Bauer copy his father made was dated 1939 and in 1941 Carlssons started making their first copies. Furthermore Hasse Nyberg proves, carving Bauer copies were a common activity for amateurs and woodcarvers. What the Carlssons did was to perfect the form, carve it delicately, reinterpret the Bauer illustrations and add their inscription and signature. They were aware their productions were “free interpretations”, paying their respects to the original artist John Bauer but somehow signaling they created something out of it. What they had created for almost forty years were “free interpretations of John Bauer.”

7. A DISCUSSION ON REPRODUCTION AND AUTHENTICITY

The issue of replicating Bauer works or the notion of the copy are not new discussions. Contemporary Art history is full of examples of artworks which cite other artist's work. “Appropriation art”, “homage”, “pastiche” or “reference” commonly used to define such works. Even though appropriation can be traced back to the Cubists and their use of borrowed material, the term is often considered to have had its breakthrough with Marcel Duchamp's work. From Duchamp's L.H.O.O.Q referencing Da Vinci to Sherrie Levine citing Duchamp (or Walker Evans or Edward Weston) or the whole series of appropriation art by the Feminist artists such as Shigeko Kubata or Carolee Schneemann, there has been an ongoing discussion on the issues of copy rights and authenticity within contemporary art.

L.H.O.O.Q is considered to be a rectified or assisted readymade and is an important work when discussing appropriation art. It is “a cheap chromolithograph reproduction of the Mona Lisa, to which Duchamp added a beard, mustache and the inscription L:H.O.O.Q. (pronounced in French as Elle a chad au cul, ‘she has a hot ass.’” (Ades et al. 1999: 132) This small addition

was considered to be an act of iconoclasm and almost blasphemy to some at the time. Although Duchamp changed the course of art with his ready mades, references and conceptual works, he could not avoid being referenced himself. Duchamp's Fountain was later reproduced by the artist Sherrie Levine. Levine lifted Duchamp's Fountain to another level, her version of Duchamp's ‘urinal’ was in polished bronze cast. Levine, in her work, discusses the multiplicity of images which are almost an imposition on the viewer and “how this multiplicity weakens the position of the original image.” (Şahiner, 2008:120)

There is an unending list of artists when it comes to reproductions, replicas, remakes or homages. Shigeko Kubata and Carolee Schneemann questions the esthetic values imposed upon the society by the patriarchal hegemony. Elaine Sturtevant's Repetitions and her copies of Frank Stella and George Segal, Cindy Sherman's History Portraits, Richard Prince's Cowboy Series amongst many others create a substantial inventory of artists utilizing these methods to conceptually question an idea, an opinion and/or perspectives.

There is also a history of scholarly work written on the subject matter. Walter Benjamin's prominent essay The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (Benjamin, 1998:217) and Hito Steyerl's more recent article In Defence of Poor Image amongst many others provide comprehensive insights on the ideas surrounding replication, something which is especially relevant in digital discourse.

Walter Benjamin's critique stems from the term “aura” which can be explained as the uniqueness and authenticity of an art object in a particular physical space. Benjamin argues with the mechanical reproduction of the image, along with motion pictures (cinema), the value of the artwork moves to another dimension since it is

no longer in a fixed place and it is multiple. It loses its aura but in the process of reproduction, art gains other values and functions. Thus the value of the art object changes as societies change their understanding of values. "The uniqueness of a work of art is inseparable from its being imbedded in a fabric of tradition. The tradition itself is thoroughly alive and extremely changeable (Benjamin, 1998:223)." Benjamin was discussing an image which was reproduced mechanically whereas in Hito Steyerl's world the plight of the image is digital. It is a poor image because it lacks quality, it has bad resolution, but it is accessible: "It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution." (http -4) But even though the image quality might be bad, it has the potential to carry other meanings, because with the help of media it is about to circulate and travel fast, creates discussions and debates, it provokes. Hence the poor image, contentwise, is richer. "By losing its visual substance it recovers some of its political punch and creates a new aura around it." (http -4) Both Steyerl and Benjamin deal with the issue of reproduction in different times either through mechanical or digital methods. Their essays are a critique on technological developments and an exploration of their effects on art and media, through the reproduction/ printing of an image or the distribution of the image through digital means. The Bauer copies on the other hand are rather a part of history itself, looking back on a time where the technologies were limited and people were still dependent on handmade tools. The way the Carlsson brothers utilized craft making as a means to reproduce the image, shows a very different aspect of reproduction of images because their aim was not just merely to copy but to embellish and reinterpret.

This paper has focused on specifically on craft making from a context unbound from mechanical and digital reproduction, where the skills of the hand and production of things goes beyond the limitations of craft making. In most discussions about art as a discipline we often imply that the artwork is unique, an original, produced by one artist or a group of artists with a specific artistic aim whereas crafts making can be a collective effort without authorship, produced in numbers by craft makers perfecting their skill through repetition. Certainly all of these are widely debated but this is one of the misconceptions when it comes to compare the distinctions between both fields. Sennett argues:

"Few Renaissance artists in fact worked in isolation. The craft workshop continued as the artist's studio filled with assistants and apprentices, but the masters of these studios did indeed put a value that was not celebrated on the originality of the work done in them; originality was a value that was not celebrated by the rituals of medieval guilds. The contrast still informs our thinking: art seems to draw attention to work that is unique or at least distinctive, whereas craft names a more anonymous, collective and continued practice. But we should be suspicious of this contrast. Originality is also a social label and originals form peculiar bonds with other people (Sennett, 2009: 66)."

One of the problems with originality according to one of the most prominent scholars of this century, Umberto Eco, is the meaning it carries, its own definition. Originality of a work can change from time to time, from person to person. Eco in his essay *Original and Copy* tries to define what original is through its opposite: Copy. Eco believes that everyone has an idea about what a fake or forgery is but people choose to rely on experts and their expertise in order to distinguish between a fake and an original (Eco, 1992: 273). According to Eco the terms to define a copy,

a fake or a pseudo is difficult because “many difficulties in defining these terms are due to the difficulty in defining the notion of ‘original’ or of ‘real object’ (Eco, 1992: 273).” Since we have difficulty in defining what the original is, we cannot be exactly sure what makes a fake, fake.

Sennett also follows the word “originality” and traces it to one Greek word, “poesis,” which used to mean ‘something where before there was nothing.’ (Sennett, 2009: 69). According to Sennett originality is a label and what it actually means changes through time:

“Originality is a marker of time; it denotes the sudden appearance of something where before there was nothing, and because something suddenly comes into existence it arouses in us emotions of wonder and awe. In the Renaissance, the appearance of something sudden was connected to the art - the genius if you will- of an individual (Sennett, 2009: 69).”

We know for sure the Renaissance artist was the person with authority in the atelier, he had power and distinctive talents but it was the apprentice painting or sculpting. The artist did overall design and maybe painted the “most expressive parts” but the apprentices produced his pictures. Or created “pictures in his manner (Sennett, 2009:69).”

In his book *Travels in Hyperreality*, Umberto Eco goes further and deals with the issue of originality in imaginary worlds and copied landscapes in America. First he investigates the copied sculptures at Ringling Museum of Art in Florida. Although some of the artifacts the museum houses are genuine, some are not. More importantly those fake items have a bronze plaque stating that they are copies. “But what is the meaning of ‘fake’ when applied to a platers cast or a bronze recasting?” Eco asks, he also poses more intriguing questions:

“We read one of the plaques at random: ‘Dancer.

Modern cast in bronze from a Greek original of the fifth century B.C. The original [or rather the Roman copy] is in the Museo Nazionale in Napels.’ So? The European museum has a Roman copy. But those are copies of a sculpture, where if you observe certain technical criteria nothing is lost (Eco, 2002: 36).”

Here, Eco poses an interesting question: “But what would happen to the visitor who, a thousand years hence, visited these mementoes, ignorant of a Europe long since vanished? (Eco, 2002: 36).” Apart from the definition and the value it conveys, the idea of originality can be taken to another dimension in the case of Disneyland and how we perceive the place. Here, Eco compares Disneyland to a place of ultimate fakes: “the Wax Museum and suggests that Disneyland is more hyperrealistic, because within its magic world it is absolute fantasy whereas the Wax Museum is merely reproducing the reality (Eco, 2002: 43).” Implying that the area between genuine and fake is totally grey and blurred, there are no set instructions to follow when it comes to defining authenticity. “Originality is hard to write down in a rulebook you might pack in your luggage (Sennett, 2009: 70).”

CONCLUSION

This paper began with a discussion on a few ordinary copies of a well known artist’s work. The work of the artist is so immersed in the culture of Sweden, it is a known fact that his work has a lot of copies too. Given the examples of Walter Benjamin, Hito Steyerl and Umberto Eco it is obvious that the discussion on authenticity and reproduction is not new, different times brought new debates on the issue of reproduction and the distribution of images as well as shedding a different light on issues of authenticity. How do people judge originality themselves? What are the values they attribute to authentic objects? According to Sennett the idea of what is authentic is quite an obscure one. Because the judgement

can be given by the consumer as well as the maker.

What the Carlsson brothers created was almost like citing an artist's work, the work belonged to John Bauer and they were well aware of the significance of the artist in popular Swedish culture. They were not questioning his works conceptually as employed by artists instead they created a variation of his work with the help of craft making methods, methods they were used to and methods they perfected through time with repetition. It helped them blur the area between arts and crafts and create a bridge between Sennett's view of Craftsman, Umberto Eco's idea of the vagueness of fakes and forgeries as well as a whole history of conceptual art. Carlsson brothers did not belong to any field specifically and their works were neither artworks nor were they just merely crafts, they were in between. They belong to a grey area, they unconsciously created an adaptation, and referenced an artists work. Contrary to the tradition of the

conventional craft making atelier, their additions, interpretations, perspective and signatures (inscription) mattered. By moving beyond the limits of their own practice they stumbled upon a new way of operating.

With free interpretations of John Bauer's works the Carlsson brothers unintentionally addressed the issue of authorship. They were aware it was John Bauer's work, yet the public was very keen on acquiring the works, as gifts to their children or employees. They were masterfully carved attractive objects in themselves. The workshop was close to their homes, people knew the craftsmen and the "originals" who liked hanging out at the workshop. Some of the added value of the Bauer carvings came from being part of a local history and local culture and these valued carvings have in time come to remind people of a time in the past which they like to reflect on, re-visit and ponder. In this case the consumer made a judgement about the originality and the value of the work.

REFERENCES

- Ades, D., Cox, N., Hopkins, D. (1999). *Marcel Duchamp*. London: Thames and Hudson.
- Arvidsson, H. (2009). *Swedish Crafts and Craft Education*. *Studies In Design Education Craft & Technology*, 21(3). <https://ojs.lboro.ac.uk/SDEC/article/view/923> (Accessed 10. December. 2020)
- Benjamin, W. (1988). *Illuminations*, New York: Random House.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*, (Çev. F. Aydar) Istanbul: İletişim Yayınları.
- Eco U. (1992). *The Original and the Copy*. In: Varela F.J., Dupuy J.P. (eds) *Understanding Origins*. *Boston Studies in the Philosophy and History of Science*, vol 130. Springer, Dordrecht. https://doi.org/10.1007/978-94-015-8054-0_15 (Accessed 10. December. 2020).
- Eco, U. (2002). *Travels in Hyperreality*, New York: Harcourt Books.
- Salomon, O. (2013). *Teacher's Hand-book of Slojd*, North Carolina: Toolemara Press
- Skobe, T. (2008). *Inte Bara En Verkstad*, Floby: Co-print.
- Sennett, R. (2009). *The Craftsman*, London: Penguin Books.
- (2017). *Swedish Folk Stories*, Edinburgh: Floris Books.
- Steyerl, H. (2012). *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternbeg Press.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Istanbul: Yeni İnsan.
- http-1: <http://www.bildhuggarverkstad.com> (Accessed 21. May. 2020).
- http-2: <http://www.bildhuggarverkstad.com/chapterthree/> (Accessed 22.May.2020).
- http-3:<http://www.ibe.unesco.org/sites/default/files/salomone.PDF> (Accessed 5.December. 2020).
- http-4: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (Accessed 02.December. 2020).

Image References

- Image 1: *PJ Carlsson's workshop in 2020, Film Still, Personal Archive*.
- Image 2: *Tor Carlsson, the Troll Ride, Motala, Catherine Bolehed Collection*.
- Image 3: (2017). *Swedish Folk Stories*, Edinburgh: Floris Books.
- Image 4: *Tor Carlsson, "Leap the Elk", Istanbul, Private Collection*.
- Image 5: *Tor Carlsson, "Leap the Elk", Istanbul, Private Collection*.
- Image 6: *Gösta Nyberg "Princess Cottongrass", Jönköping, Peter Nyberg Collection*.

A STUDENT FOCUSED EVALUATION OF INTERIOR DESIGN EDUCATION: A DESIGN STUDIO EXPERIENCE

Res. Assist. Dr. Özlem KURT ÇAVUŞ*
Res. Assist. Dr. Mustafa ÇAVUŞ**
Prof. B.Burak KAPTAN***

Abstract: This article includes a comparison of two student groups which differ according to their previous learning within a design studio course in the department of interior design. The first group is the students who have enrolled in the department through a transition exam applied after the graduation of vocational schools, and the other group consists of standard students who enrolled according to the score of a central exam. The distinguishing feature of the first group is that they have passed to the faculty after two years of vocational education. The transition students have different backgrounds for their previous learning. As it is known, the design studio is an opportune environment to observe the design process and students' performances. Also student factor in design studios is currently being discussed intensively to improve the content of design education. From this perspective, it is aimed to evaluate success circumstances of these two groups scientifically through the design studio environment. The success levels of standard and transition students were compared based on performances of the design studios. Consequently, no statistically significant difference was found depends on the backgrounds of students, however some qualitative inferences were made through interpretation in the scope of the study.

Keywords: Design education, Interior design education, Design studio, Studio pedagogy, Student profiles

Received Date: 15.06.2020 Accepted Date: 07.09.2020 Article Types: Research Article

*Eskisehir Technical University, Faculty of Architecture and Design, Department of Interior Design, ozlemkurt@eskisehir.edu.tr
ORC ID 0000-0002-9992-2472

**Eskisehir Technical University, Faculty of Science, Department of Statistics, ORC ID 0000-0002-6172-5449

***Eskisehir Technical University, Faculty of Architecture and Design, Department of Interior Design, ORC ID 0000-0002-4815-8179

İÇMİMARLIK EĞİTİMİNDE ÖĞRENCİ PROFİLİ ÖDAKLI BİR DEĞERLENDİRME: BİR TASARIM STÜDYOSU DENEYİMİ

Arş. Grv. Dr. Özlem KURT ÇAVUŞ*
Arş. Grv. Dr. Mustafa ÇAVUŞ**
Prof. B.Burak KAPTAN***

Özet: Bu makale, içmimarlık bölümünde bir tasarım stüdyosu dersinde önceki öğrenimlerine göre farklılık gösteren iki öğrenci grubunun bir karşılaştırmasını içermektedir. Birinci grup, bölüme meslek okulları mezuniyetinden sonra uygulanan geçiş sınavı ile kabul edilmiş öğrenciler, diğer grup ise merkezi sınav puanına göre yerleştirilmiş standart öğrencilerden oluşmaktadır. İlk grubun ayırt edici özelliği, iki yıllık mesleki eğitimden sonra lisans eğitimine geçmeleridir. Bu grup, önceki öğrenim bakımından almış oldukları önlisans eğitimi nedeniyle, diğer gruba göre farklı bir arka plana sahiptir. Bilindiği gibi, tasarım stüdyosu, tasarım sürecini ve öğrencilerin performanslarının gözlemlenebilmesi için oldukça uygun bir ortamdır. Tasarım stüdyolarındaki öğrenci faktörü ise, tasarım eğitiminin içeriğini geliştirme hedefiyle yoğun olarak tartışılmaktadır. Bu çalışma kapsamında, tasarım stüdyosu ortamında bu iki grubun başarı koşullarının bilimsel olarak değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Standart öğrenciler ve geçiş öğrencilerinin başarı düzeyleri, tasarım stüdyolarının performanslarına göre karşılaştırılmıştır. Sonuç olarak geçiş öğrencilerinin başarı durumlarında, önceki öğrenime bağlı istatistiksel olarak anlamlı bir fark bulunamamıştır. Ancak stüdyo sürecinde gerçekleştirilen gözlem ve grup görüşmeleri yoluyla, öğrencilerin tasarım stüdyosu performanslarına ilişkin bazı nitel çıkarımlarda bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tasarım eğitimi, İçmimarlık eğitimi, Tasarım stüdyosu, Stüdyo pedagojisi, Öğrenci profili

Geliş Tarihi: 15.06.2020 Kabul Tarihi: 07.09.2020 Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İçmimarlık Bölümü, MAK106, 26555, Eskişehir, Türkiye.
ozlemkurt@eskisehir.edu.tr, ORC ID 0000-0002-9992-2472

**Eskişehir Teknik Üniversitesi, Fen Fakültesi, İstatistik Bölümü, ORC ID 0000-0002-6172-5449

***Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İçmimarlık Bölümü, ORC ID 0000-0002- 4815-8179

1. INTRODUCTION

As in all departments where design education is given, student profile and studio environment are significant factors in structuring the curriculums and strategies for interior design education.

The studio environment constitutes the most intensive courses in a design department. The primary objective in terms of learning outcomes in interior design studios is to provide the student with the ability to produce solutions in the face of certain given design problems.

The aim of this study is to make a scientific evaluation by means of a case study for the success level of two different student profiles in design studios, which are the most basic and comprehensive learning processes in interior design education. The main reason why the study was based on that comparison was the observation of the transition students experiencing proficiency and adaptation problems due to differences between the interior design program, which is a undergraduate degree in the field of design, and the associate degree programs they came from. The research questions that led to the study consist of questioning whether there is a difference between the success levels of two student profiles accepted in different forms within the course. When the literature was examined, there is no study similar to the subject was encountered. The reason might be that the issue is related to a very particular situation about some regulations in student placement in Turkey. In the scope of the study, it was thought that it would be possible to compare the performances of the students in the course in the most accessible and objective way through their grades. To accomplish this, Student's t-Test and Two-way ANOVA was used to compare the performances of the students. In the literature, it is seen that Student's t-Test and Two-way ANOVA are frequently used to make similar evaluations in educational studies (Kang, 2018; Babapour, 2018).

In the field of education, it is observed that the main focus generally concerns the 'learner'. In this context, there have been many studies on the learner profile and the teacher profile. However, in the field of design education, studies on the learning process constitute a majority. In addition to the 'learner', it is noted that the 'learning style' is being discussed more intensively. Most of the recent studies on the design studio are based on computer-aided design or distant learning (Demirbas and Demirkan 2003: 437-438). A number of other studies deal with the design studio as an environment or with the process within the studio. (Gurel, 2010; Garip and Garip, 2012; Brandt et al., 2013; Schneiderman and Freihoefer, 2013). However, there have been few studies directly related to the learner profile in the design studio. (Demirbas and Demirkan, 2000; Cho, 2017). The learner profile has an important role in the development of design studio learning processes in which the most fundamental qualifications are acquired in interior design education. The quality of the learner's experience is also a determining factor for the correct functioning of the course process. In recent research regarding design education, it would be efficacious to observe learner-focused behavior, and to recognize the learner closely, in order to understand the learning processes correctly.

Subsequent sections contains the scope of the study, the concept of studio learning, the design studio's content in detail and the detailed information about the participants of the study. The general frame includes the research questions and the explanations of main aim of the study. The concept of studio learning has a major importance on the study in terms of the general structure. For, the success levels of student groups which is the subject of this study, were examined in a design studio environment and design process.

1.1 Scope of the Study

Undergraduate programs, such as interior design, product design, fashion design and architecture accept a certain number of students each year who have completed the relevant departments at vocational schools. In countries where it is possible to transfer to design schools through examinations applied for after vocational education, standard students of the departments and students coming from vocational education institutions, form two different student profiles according to the educational backgrounds previously obtained. The main research questions of this study are as follows:

- Is there any difference between transition students and standard students' interior design studio performance caused by their different backgrounds?
- When all design studio courses that have taken until graduation are evaluated, what is the success condition of the two student profiles?
- What are the challenges faced by student groups in the design studio and do individual differences have an impact on this?

The scope of the study regarding student types is schematized on Figure 1 below.

The idea that there may be differences in the design learning processes among these student groups, allocated according to the acceptance status, and the possibility of observing these differences according to their success levels in the design studios, constitute the main research problem of this study. The assessments of course instructors on the differences in success of students who arrive with different acceptance requirements have been observed in design schools for many years. It is known that comparisons based on in-class observations have been expressed, especially in some institutions such as department of interior design, where changes in the student acceptance format have been experienced since its establishment. For instance, in the department where this study was conducted, the acceptance of students is decided by a special talent exam organized by the department committee and, since 2012, the acceptance of students with quantitative weighted scores is performed through the central examination system. The scope of this study consists of those students who have been accepted through the vertical transition examination after their education at vocational education schools and those students who have been accepted via the central examination system and have not received any previous design education.

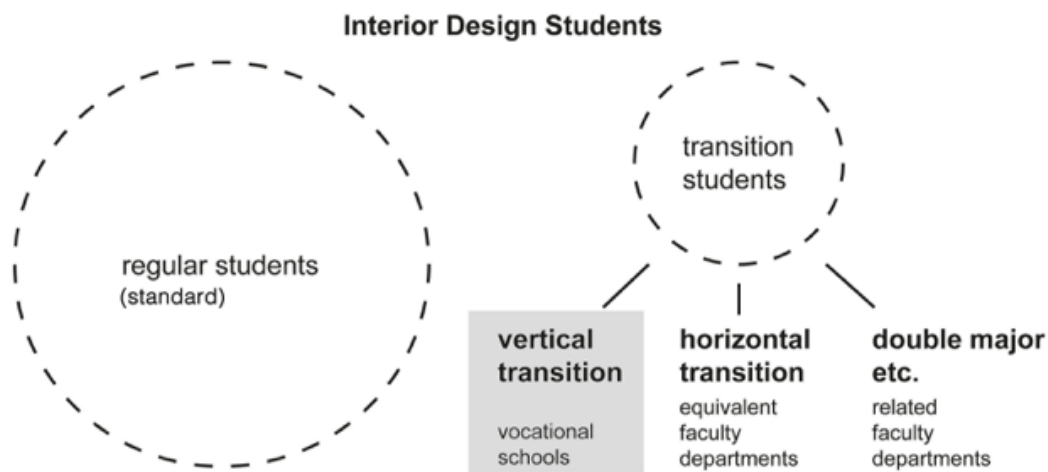


Figure 1 The classification of interior design student profiles in Turkey according to acceptance types

1.2 Participants

The studio where the case study was carried out is the main course of the first semester of the second year in the department. The students have had only one design studio experience before this course. There are a total of fifteen students, but the group is characterized by the presence of two separate student profiles based on their previous level of education. One of the student profiles is a group of six students who have been accepted to the department through a national central examination called the Vertical Transfer Exam which is applied throughout the country every year. This exam is applied to the transition from two-year vocational education institutions to four-year undergraduate programs related to the field of graduation. The Evaluation, Selection and Placement Center (OSYM) carries out procedures

related to the vertical transfer of associate degree holders to undergraduate programs. Last year, students and graduates of vocational schools or the Faculty of Open Education had to take the Vertical Transfer Examination from Associate to Undergraduate Degree Programs in order to be placed into undergraduate programs in related faculties¹. The vocational schools in Turkey are specified with description and related competencies formed according to the European Qualifications Framework Report. An associate (two-year) degree is given to those graduating from vocational schools and as a higher education level, QF-EHEA, Short Level EQF-LLL, corresponds to Level 5. The equivalents in the European Qualifications Framework of undergraduate and graduate levels in Turkey are shown in the table below.¹

HIGHER EDUCATION LEVELS	GIVEN DEGREES / QUALIFICATIONS		
Doctorate QF-EHEA: 3rd Level EQF-LLL: 8th Level	Doctorate	Master in Medicine	Proficiency in Art
Master QF-EHEA: 2nd Level EQF-LLL: 7th Level	Master with thesis		Master without thesis
Undergraduate QF-EHEA: 1st Level EQF-LLL: 6th Level	Undergraduate (Bachelor) (Faculty programs)		Undergraduate (Bachelor) (Conservatory programs)
Associate Degree QF-EHEA: Short Level EQF-LLL: 5th Level	Associate degree (Faculty undergraduate programs)		Associate degree (Vocational Schools)

Table1. Turkey Higher Education System Levels and learning outcomes each with different efficiencies in one Level. Cited from EQF (2018).

¹EQF, (2018). European Qualifications Framework Report. The Directorate General for Education and Culture (DG EAC). Report. (Online). 18-19. Accessed 20/06/19

The learning outcomes relevant to Level 5 is described in the Table 2 that taken from Turkey Higher Education Qualifications Framework.²

	Knowledge	Skills	Responsibility and autonomy
	In the context of EQF, knowledge is described as theoretical and/or factual.	In the context of EQF, skills are described as cognitive (involving the use of logical, intuitive and creative thinking) and practical (involving manual dexterity and the use of methods, materials, tools and instruments).	In the context of the EQF, responsibility and autonomy are described as the ability of the learner to apply knowledge and skills autonomously and with responsibility.
Level 5 [1] The learning outcomes relevant to Level 5 are:	Comprehensive, specialised, factual and theoretical knowledge within a field of work or study and an awareness of the boundaries of that knowledge.	A comprehensive range of cognitive and practical skills required to develop creative solutions to abstract problems.	Exercise management and supervision in contexts of work or study activities where there is unpredictable change; review and develop performance of self and others.
Level 6 [2] Learning outcomes relevant to Level 6 are:	Advanced knowledge of a field of work or study, involving a critical understanding of theories and principles.	Advanced skills, demonstrating mastery and innovation, required to solve complex and unpredictable problems in a specialised field of work or study.	Manage complex technical or professional activities or projects, taking responsibility for decision-making in unpredictable work or study contexts; take responsibility for managing professional development of individuals and groups.

Table 2. Descriptors defining levels in the European Qualifications Framework. Cited from TYYC. (2011).

The subject of the study consists of two groups of students. The Department of Interior Design accepts a significant number of students from certain associate degree programs through the vertical transfer examination each year. These students form a different student profile from the standard students in the department due to their previous vocational education programs. The other group consists of six students. The standard students of the department, which constitutes the other student profile, have been admitted to the department through the Student Selection and Placement System which is an annual central examination. This group consists

of eight students and they have been placed to the department based on their quantitative score of the examination which is applied throughout the country. There is not any other criteria or exam type of the department. The transition group has been accepted to the department of interior design after two years of associate degree education. These programs, which they completed, are the Furniture-Decoration and Restoration departments. When their previous education programs were examined, it can be clearly stated that the transition group had taken similar courses in terms of content with the interior design education program, such as

²TQF (TYYC). (2011). Turkish Qualifications Framework. Accessed 10/06/19. <http://tyyc.yok.gov.tr/?pid=20>

technical drawing and computer aided drawing in the vocational high schools where they successfully completed. Therefore, it is known that they are more experienced in subjects such as technical drawing and presentation techniques than the standard group. However, in general, it was effective to determine the subject of the study that the teaching staff had the prejudice that the transition group was more disadvantageous in terms of their creative aspects were weaker. Regardless of these general opinions that constitute the factors shaping the study, it was observed during the course that both groups of students had certain common characteristics and attitudes in the face of the design problem given in the studio. One of the students on the course was excluded from the study because she was a former student of the department and she was accepted through the special talent examination which is the previous student recruitment format of the department.

1.3 Studio Learning

The design studio is the most suitable environment for observations and research on student behavior and student success. Doubtless, project studio is the essence of professional education (Cordan et al., 2014: 191). The design studio is the main tool in teaching the main elements of design education. The first of these is that the students acquire presentation and visualization skills. Another point is that students learn the professional language. Exploring and explaining ideas through drawing is a new experience for students. Through the experiences in the studio, the design student gains the power of thinking and expression in design, while at the same time being able to dominate the common language of expression that addresses all disciplines under the roof of design (Ledewitz, 1985).

The concept of design is reinforced and internalized by the design process in the studio

environment. During the design process, a given design problem is turned into a design solution, and a continuous dialogue between student and instructor enhances the design progression (Demirkan, 2016: 32). Kvan (2001: 347-348) explains that design teaching generally begins with introducing a design problem which includes project features, curriculum attributes (duration, outcomes), and objects. Design education involves lecture and studio teaching together to engage students with design knowledge, skills and practice. (Sagun, Demirkan and Goktepe, 2001:336). Project-based learning can successfully encompass user-centered tools. With an emphasis on learning rather than teaching, project-centered programs are suggested since students learn self-direction, and manage their time and resources, therefore allowing a better preparation for professional practice (Altay, 2013: 142). Also 'practice' is another key concept of design studios. Today, it is the basic pedagogical approach of the action design studio, which is widely known and used as 'learning by doing' or 'knowing in action'. Schön defines 'reflective practice' as occurring when skilled practitioners responded tacitly to situations of uncertainty, instability, or uniqueness, through a combination of intuitive 'knowing-in-action' (Webster, 2008: 65; Schon, 1987: 22), 'reflection-in-action' (Schon, 1987: 26) and 'reflection-on-action' (Schon, 1985: 74). Active components for realizing an effective studio communication are 'design studio as a communication medium', 'design task or problem', 'design knowledge' and 'different communication media', and the people are 'student-designers and studio instructors' (Paker-Kahvecioğlu, 2001). Project-based learning may be defined in various ways by different educational disciplines and levels. Projects are frequently used in K-12 education, so it is a concept and teaching method that is familiar to most students. (Mills and Treagust 2003: 8). In university-level design

education, project-based learning contains the majority of the learning methods used in design programs. In the content of a design project, to share knowledge about current design approaches and research, design process development skills and tools, as well as technical issues related to presentation, are discussed. As a subject of this study, in a course that includes all these processes, the standard student profile of the department and the transferred students who had received vocational education previously are observed in terms of their success levels.

1.4 Design Studio Content

This study was formed based on the process of the design studio named Interior Design Project 2 in the department of interior design. The students that took this studio are the sophomore students. There are six interior design studios in the curriculum of the department. These studios are; Interior Design Project I (sophomore year), Interior Design Project II (sophomore year), Interior Design Project III (junior year), Interior Design Project IV (junior year), Interior Design Project V (senior year) and Interior Design Project VI (senior year /graduation project). Within the scope of the Bologna process, in

accordance with the principles adopted as a department, the students were given detailed written information describing the project. As a methodology, the aim was to activate the design thinking processes by asking students to make three-dimensional models from the second week after the subject was transferred to the student and the research stage. As the subject of the project, the students were asked to design a fair stand for a sailing training firm. The fair stand, planned to be designed, will be located in an indoor space of 600 cm x 300 cm in the fair area as contiguous modules. In terms of course content and learning outcomes, designing a fair stand includes corporate identity, brand identity, and design problems that require many skills and much knowledge, such as building effective human-space relationships in a limited space, and also have the potential to use creative design methods. For these reasons, the fair stand was chosen as the project subject and it was predicted that it would contribute to the development of the interior design skills of the students intensively. The weekly schedule of studio is given on Table 3. It includes the subject, theme and tasks of each week.

Week	Subject	Theme	Task
1	fair (promotion) stand	conceptual approach	research
2	fair (promotion) stand	conceptual approach	research + sketching
3	fair (promotion) stand	conceptual approach	research + modeling
4	fair (promotion) stand	conceptual approach	research + modeling
5	fair (promotion) stand	project development	sketching + modeling
6	fair (promotion) stand	project development	sketching + modeling
7	fair (promotion) stand	project development	technical drawing + modeling
8	fair (promotion) stand	submission + final jury	final technical drawings + final model

Table 3. Course subject and task schedule

The student group was informed about the training firm that they would be designing the stands for, and they were asked to conduct research to include the brand and corporate identity of the company. The duration of the project was determined for the first half of the spring period and the project process was continued and finalized with a 1/20 scale model, technical drawings and presentation order. The criteria of jury assesment on Table 4.

ICT202 Interior Design Project II - Group C - Fair Stand Design Project - Jury Evaluation Criteria									
Student Name	Brand Identity	Conceptualization	Function Solution	Technical Presentation	Oral Presentation	3D + Model	Design Value	Total Grade	
	20%		20%	20%		20%	20%	100%	
1									

Table 4. The chart for evaluation criteria of jury

The evaluation phase was carried out by a jury consisting of two professional interior designers, as well as two academic interior designers. In order to evaluate the exhibition stand design, which is the subject of this project, the evaluation criteria was created at the scale of commercial space and the relevant percentages are given in the table above. This evaluation scale was formed by an interview of the jury. The jury evaluation criteria included the following elements; 'brand identity', 'conceptualization', 'function solution', 'technical and verbal presentation', 'three-dimensional expressions and model' and 'design value'. The grades used in the assessment of the students' success levels were determined according to these evaluation criteria. The project subject and assessment methodology were considered as suitable subjects in terms of the development of the second year students and the learning outcomes of the design studio course. According to weekly observations during the course, it was noted that both the transition and the standard students had a number of difficulties in developing concepts and managing the design process. This fact was confirmed by an open-

ended question directed at the students: 'What were the difficulties that you faced when the early stage of project?'

Some of the answers of students to the question are given below:

Student 1: 'To transfer the concept to a certain design proposal while creating and visualizing the process.'

Student 2: 'To reflect the things designed in my mind.'

Student 3: 'To create the concept and to develop it.'

Student 4: 'To able to decide what the design concept will be.'

Student 5: 'To transfer the concept to a design.'

Student 6: 'Selection of concept.'

Student 7: 'Data analysis.'

Student 8: 'Bringing function, form and aesthetics together and creating a design product. To be able to put the thoughts in my head on paper or into a three-dimensional model.'

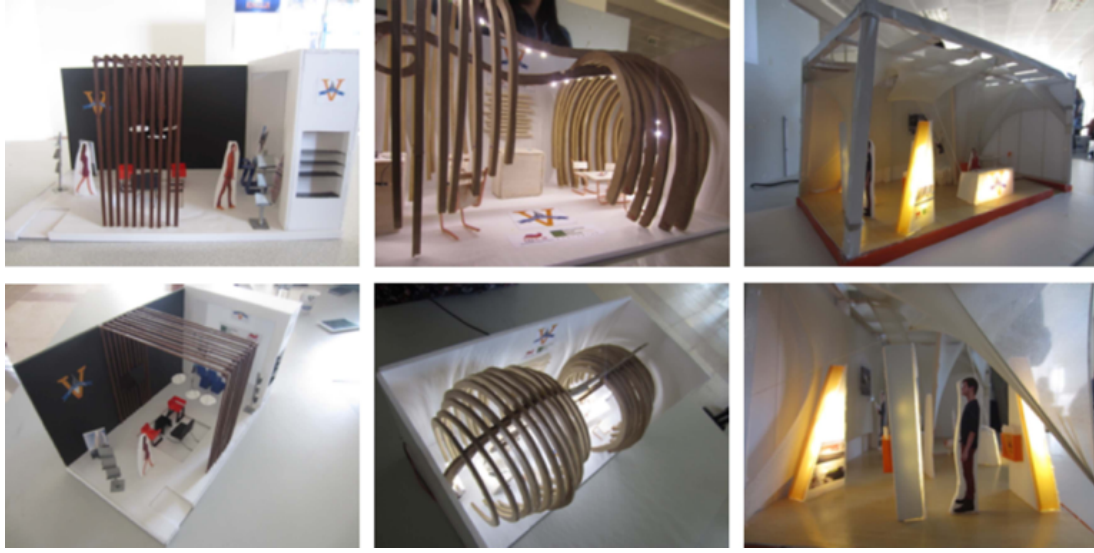


Figure 2 Sample final models (1/20 scale) from selected study teams (standard students)

In the answers given by the students, the majority came up with responses that focused on the difficulty in improving concepts and reflecting it to the design. Design and concept words were found more frequently in content analysis based on the verbal expressions of the transition students in the interviews with these students. This provides a preliminary idea that the transition group have more difficulties in

establishing a concept-design relationship. The preliminary knowledge formed as a result of this observation was effective in the emergence of the research questions of this study.

On the day of the jury assessment, certain evaluations were made based on qualitative observations regarding the students. According to the 'function solution' criterion, it can be seen that the graphic elements used in the place are



Figure 3 Sample final models (1/20 scale) from selected study teams (transition students)

installed without consideration of the human factor and, in this respect, ergonomic conditions are not taken into consideration by either student group. These evaluations were made on the models of both groups in Figure 2. and 3.

Functional problems, such as inefficient use of space, were observed in both student profiles. According to observations made during the jury process, both groups exhibited similarities according to the '3d and model' criterion in terms of model-making techniques and use of materials. According to the 'brand identity' criterion, it was observed that all of the students showed inadequacies regarding their visual and cultural backgrounds related to fair stand design. The research that students were asked to conduct regarding brand identity was found to be lacking. According to the 'conceptualization' criterion, it was observed that students had difficulty in creative thinking and transferring creative ideas to the design stage. However, according to observations made during the lesson and focus group interviews, statements about difficulty were more common in the transition group. The 'design value' criterion is a direct aesthetic evaluation of the exhibition stand design, which has a significant impact on the final jury grades. Although the two groups were close to each other with regard to the technical presentation criterion, the transition group was found to be generally more successful. Finally, in terms of the 'verbal presentation' criterion, the proportion of students who were inadequate, and those who were more proficient, in explaining their work was found to be roughly equivalent in both groups.

2. METHODOLOGY

The purpose of the study is to compare the success level of the students' groups in interior design education. To realize this comparison, the success levels among the groups were compared by means of grades. In order to compare the two groups based on quantitative data, the Student's t-Test and Two-way ANOVA were used. Student's t-Test is used for testing equality of two group means. It is an approach that ignores the variability of the observation values in the groups. At this point, the use of the Student's t-Test is effective in achieving more accurate results, taking into account in-group variability. In particular, Student's t-Test is known to be suitable for small groups as in this study. Winter's (2013), study further shows that a paired t-test is feasible with extremely small Ns if the within-pair correlation is high. When comparing the two groups, it is necessary to examine the measures of variability of these groups as well as the measures of centrality, such as mean and median. Two-way ANOVA for testing equality of several group means under block designs. Firstly, the equality of the grades of standard and transition students in Project II is tested. Then, the effects of 'student profile' and students' all project courses briefly 'projects' on the students' scores are investigated. The results are given in Sec. 4.3.

The scores of the students' groups in the project courses at the 4-point scale are considered in the statistical analysis as in Table 5.

The statistical methods are introduced in the following subsections.

Project	Standard students									Transition students				
I	2.3	4	2	1.7	2.7	2.3	4	2.7	3.3	3	3.3	2.7	4	3
II	2	3.3	2.3	3	2	2.3	3	3.3	2.7	2.3	2	2.7	2.3	2.7
III	1.7	2.7	2.7	2.3	1.3	1.3	3	3.3	3	2.7	2.7	3.3	2.3	2.3
IV	1.7	2	2.7	3	1.7	3.3	4	2.7	0	2.7	3	2.3	3.7	1.7
V	0	3.3	3.3	3.3	1	2.7	4	2.3	1.7	4	3.3	2.3	3.3	3

Table 5 The scores of the students for project courses

	Treatment 1	Treatment 2	...	Treatment <i>t</i>
Block 1	$y_{1b1}, y_{1b2}, \dots, y_{1bk}$	$y_{211}, y_{212}, \dots, y_{21k}$...	$y_{t11}, y_{t12}, \dots, y_{t1k}$
Block 2	$y_{1b1}, y_{1b2}, \dots, y_{1bk}$	$y_{221}, y_{222}, \dots, y_{22k}$...	$y_{t21}, y_{t22}, \dots, y_{t2k}$
...
Block <i>b</i>	$y_{1b1}, y_{1b2}, \dots, y_{1bk}$	$y_{2b1}, y_{2b2}, \dots, y_{2bk}$...	$y_{tb1}, y_{tb2}, \dots, y_{tbk}$

Table 6 Data structure of the two-way ANOVA model

2.1 Student t-Test

The most used method for comparing the means of two independent groups is called the two-sample Student's t-Test (Wilcox, 2009). Let μ_1 and μ_2 represent the two population means, and the goal is to test the null hypothesis in (1).

$$H_0: \mu_1 = \mu_2 \quad (1)$$

The null hypothesis means that the means of the two populations are equal. If the p-value of the Student's t-Test is lower than the nominal level, the null hypothesis is rejected and the difference between two means, is statistically significant.

2.2 Two-Way ANOVA

Variability arising from a nuisance factor may affect results in any analysis. A nuisance factor may be defined as a factor which has an effect on the dependent variable, but we are not interested in this effect. As a result, we need to clean the effect of the nuisance factor on the response. Consider, there are *t* treatments and *b* blocks and the *i*th treatment is applied to all blocks, $i=1,2,\dots,t$ and the data structure is shown as in Table 6.

The null hypothesis in (2) means that the *k* populations are equal which is tested in two-way ANOVA.

$$H_0: \mu_1 = \mu_2 = \dots = \mu_k \quad (2)$$

If the p-value of the two-way ANOVA is lower than the nominal level, the null hypothesis is rejected and the difference between means of *k* populations, is statistically significant (Montgomery, 2005).

3. FINDINGS

The equality of the scores of standard and transition students in project II is tested by using Student's t-Test.

Consider mean of the transition students' grades is μ_t and the mean of the standard students' grades is μ_r . The null hypothesis is given in (3).

$$H_0: \mu_t = \mu_r \quad (3)$$

The test statistic is calculated as -0,00503, degrees of freedom is 13 and the p-value is 0,9961. It is concluded that there is no evidence to reject the null hypothesis because of the p-value is not lower than the nominal level 0,05. The mean of the student groups' scores are not different at the 95 percent confidence level.

Effects of 'student profile' and 'projects' on the students' scores are investigated by two-way Analysis of Variance (ANOVA) Model. In this

Groups	Grades
Standard	50, 75, 60, 66, 56, 78, 76, 66
Transition	56, 57, 75, 56, 78, 62

Table 7 The grades of the students for Project II

	df	sum of squares	mean of squares	F-value	p-value
'student groups'	1	0.0100	0.0043	0.0050	0.9420
'projects'	4	2.8500	0.7120		
Residuals	62	50.760	0.7931		

Table 8 Two-way ANOVA Output of the effects of 'student groups' and 'projects' on the students' scores.

analysis, the nuisance factor is 'projects' and the response is the students' scores. Consider mean of the students' scores is μ_t and the mean of the standard students' grades is μ_r . The null hypothesis is given in (4) and the output of the two-way ANOVA model is given in Table 8.

$$H_0: \mu_t = \mu_r$$

The particular rows that we are interested in are the 'student profile' and 'projects'. These rows inform us whether the factors (the 'student profile' and 'projects' rows) have any statistically significant effect on the response; students' scores. It is first necessary to examine the p-values of the factors, as this will determine how results can be interpreted. The p-value of less than 0.05 indicates that the factor has a significant effect on the response. It can be seen from the table above that there was no statistically significant difference in student scores between the 'transition' and the 'standard' students ($p = 0.942$).

CONCLUSION AND DISCUSSION

Conclusion of the Comparison

In this study, the objective is to make a scientific evaluation on the students who have been accepted to the department with different qualifications on a design studio. In order to better understand design student's experience and attitude, which are effective factors in field of design pedagogy today. The aim is to investigate different student types' studio experiences by examining their level of success. By contrast with the general view that existed before the study, it has been found that there is no significant

difference between the two groups of differing potential, and that the success levels of the groups are extremely close to each other. As an other prediction contrary to that prediction, it was seen that the idea that the transition group could be more successful in the studio due to their previous training and learning in the close field of design was inaccurate. However, when the grades of each student of the groups are examined, it can be seen that the difference between the lowest and highest grades is greater in the standard group. The grades of the transition group are closer to each other. Based on this finding, it can be said that the transition group consists of students with similar success levels. There is a more noticeable difference between the most successful and the least successful students in the standard group. To conclude, it has been found that there is no significant difference in success level between the two groups, contrary to the serious differences considered to exist by instructors, and the assumption at the beginning of the study was changed in terms of its accuracy.

Qualitative Insights about Design Studio

According to qualitative observations, it is assumed that the students of the standard group are more successful in developing creative thinking and concepts, because the transition group students have discourses in which they have difficulty in thinking creatively and concept development in their oral expression. However, according to the results of the statistical method based on the final grades, it is concluded that the transition student group could have achieved an equal success level. This could have been achieved

by them being evaluated with a higher grade by the jury, according to the criteria related to technical drawing, presentation and visualization skills and modeling. In addition, interviews with the jury members support this conclusion.

Other results related to the project content within the framework of design education are as follows. Firstly, it was observed that students from both profiles had insufficient knowledge regarding fair stand design. Secondly, difficulties in recommending the use of effective space in a small-scale project, such as a stand, especially in terms of spatial function, were observed in the process they experienced. This situation was observed in models and technical drawings at the end of the course. Both groups were found to have been inadequate in terms of their visual and cultural knowledge of fair stand design and their knowledge of the human factor in interior space. It is noted that the current material and detailed information regarding the exhibition stand application is quite limited. In order to overcome such a deficiency, certain suggestions have been developed in the context of interior design education. In the curriculum, courses including materials and production techniques relating to previous periods can be intensified. From the first year in the department of interior design, formal technical trips to various spaces can be organized to increase student awareness and technical knowledge.

Future Studies

Today, the student profile is at the center of developments and transformations in the educational paradigms. The suitability of the curriculum for the learner profile determines the quality of the learning outcomes at the primary level. In addition to the differences brought by different generations with the effect of the changing age, the new learner profile includes individuals with many different backgrounds. The education of a field that is closely related to the innovative values of the 21st century, especially design, should take into account the learner profile when creating the curriculum. With this point of view, in future studies, different student profiles can be evaluated according to the form of admission to the design schools. Student profiles in design departments are among topics that have been discussed by instructors over many years. In particular, the fact that students coming from sub-disciplines, or who are subject to different acceptance criteria, have received the same design education in recent times causes them to be compared. One of the most intriguing examples of this issue might be the investigation of the differences in performance and success levels among students who are accepted through the special talent examination and the group ranked according to the quantitative exam score. The subject of this study is only one of the profiles formed according to admission type.

REFERENCES

- Altay, B. (2014). *User-centered design through learner-centered instruction. Teaching in Higher Education*, 19 (2), 138-155.
- Babapour, M., Ahangari, S. and Ahour, T. (2018). *The effect of shadow reading and collaborative strategic reading on EFL learners' reading comprehension across two proficiency levels. Innovation in Language Learning and Teaching*, 13 (4), 318-330.
- Brandt, C. B., Cennamo, K., Douglas, S., Vernon, M., McGrath, M. and Reimer, Y. (2013). *A theoretical framework for the studio as a learning environment. International Journal of Technology and Design Education*, 23 (2), 329-348.
- Cho, J. Y. (2017). *An investigation of design studio performance in relation to creativity, spatial ability, and visual cognitive style. Thinking Skills and Creativity*, 23 (2017), 67-78.
- Cordan, O., Gorgul, E., Numan, B. and Cincik, B. (2014). *Curriculum development in interior architecture education: ITU case. ITU A|Z Journal*, 11 (1), 185-197.
- Demirbas, O. O. and Demirkan, H. (2000). *Privacy dimensions: A case study in the interior architecture design studio. Journal of Environmental Psychology*, 20 (1), 53-64.
- Demirbas, O. O. and Demirkan, H. (2003). *Focus on architectural design process through learning styles. Design Studies*, 24 (5) 437-456.
- Demirkan, H. (2016). *An inquiry into the learning-style and knowledge-building preferences of interior architecture students. Design Studies*, 44 (3), 28-51.
- Garip, B. and Garip, E. (2012). *Addressing Environmental Design in Interior Architecture Education: Reflections on the Interior Design Studio. Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 51, 972-979.
- Gurel, M. O. (2010). *Explorations in teaching sustainable design: A studio experience in interior design/architecture. International Journal of Art and Design Education*, 29 (2), 184-199.
- Kang, S. (2018). *Motivation and Preference for Acoustic or Tablet-Based Musical Instruments: Comparing Guitars and Gayageums. Journal of Research in Music Education*, 66 (3), 278-294.
- Kvan, T. (2001). *The pedagogy of virtual design studios. Automation in Construction*, 10 (3), 345-353.
- Ledewitz, S. (1985). *Models of Design in Studio Teaching. Journal of Architectural Education*, 38 (2), 2-8.
- McDonagh, D. and Thomas, J. (2010). *Disability + relevant design: Empathic design strategies supporting more effective new product design outcomes. Design Journal*, 13 (2), 180-198.
- Mills, J. E. and Treagust, D. F. (2003). *Engineering Education: Is problem-based or project-based learning the answer. Australasian Journal of Engineering Education*, 3 (2), 2-16.
- Paker-Kahvecioğlu N. (2001). *PhD thesis: Interaction of Knowledge and Creativity in Architectural Design Education, Istanbul: Istanbul Technical University.*
- Sagun, A., Demirkan, H. and Goktepe, M. (2001). *A framework for the design studio in web-based education. International Journal of Art and Design Education*, 20 (3), 332-342.
- Schneiderman, D. and Freihoefer, K. (2013). *The Prefabricated Interior Design Studio: An Exploration into the History and Sustainability of Interior Prefabrication. International Journal of Art and Design Education*, 32 (2), 226-242.
- Schön, D. (1985). *The design studio: An exploration of its traditions and potential. London: Royal Institute of British Architects Publications.*
- Schön, D. A. (1987). *Educating the reflective practitioner: Toward a new design for teaching and learning in the professions. San Francisco: Jossey-Bass.*
- Webster, H. (2008). *Architectural Education after Schon: Cracks, Blurs, Boundaries and Beyond. Journal for Education in the Built Environment*, 3 (2), 65.
- Winter, J. C. F. (2013). *Using the student's t-test with extremely small sample sizes. Practical Assessment, Research and Evaluation.*

¹Anadolu University Admission by Vertical Transfer from Associate to Undergraduate Degree Programs Code. Accessed 20/04/19. <https://www.anadolu.edu.tr/en/open-education/admission/admission-by-vertical-transfer-from-associate-to-undergraduate-degree-programs>.

References Of Figures

- *Figure 1. The classification of interior design student profiles in Turkey according to acceptance types. Kurt Çavuş, Ö. (2019). Personal graphic scheme.*
- *Figure 2. Sample final models (1/20 scale) from selected study teams (standard students)*
- *Figure 3. Sample final models (1/20 scale) from selected study teams (transition students)*

TÜRKİYE'DE HAREKETLİ AFIŞIN ONTOLOJİSİ

Dr. Öğr. Üyesi Bekir KİRİŞCAN*

Özet: Grafik tasarımın en temel çalışma alanlarından birisi olan afiş, zaman ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle, birçok tasarım mecrasında olduğu gibi, günümüzde yeni formlar ile karşımıza çıkmaktadır. Bu süreçte tasarımcılar, yeni teknolojik imkanları kullanarak, geleneksel basılı afişe alternatif olabilecek, hareketli, sesli veya etkileşimli bazı yeni afiş formları tasarlamaya başlamışlardır. Bu çalışma, hareketli afişin tarihi, Türkiye'de ortaya çıkış süreci ve kalıcı bir mecra olup olamayacağı ile ilgili bulgular sunmaktadır. Araştırma kapsamında Türkiye'den hareketli afiş tasarımı alanında çalışma yapmış on sekiz tasarımcının görüşleri nicel yöntemler kullanılarak alınmıştır. Hareketli afiş ve afişin geleceği ile ilgili elde edilen bu veriler çekim kuramı bağlamında analiz edilmiştir.

Bulgular, tasarımcıların hareketli afişi, afişin geleceğinde önemli rol oynayacak bir tasarım mecrası olarak gördüklerini desteklemektedir. Tasarımcıların büyük çoğunluğu geleneksel basılı afişin de afişin yeni dijital formlarıyla birlikte var olmaya devam edeceğini düşünmektedir. Ancak tasarlanan hareketli afişlerin arz talep oranları incelendiğinde ve bu oranlar çekim kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, hareketli afişe talebin henüz arzın oldukça altında olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Afiş, Hareketli Afiş, Grafik Tasarım, Görsel İletişim Tasarımı

Geliş Tarihi: 03.09.2020 Kabul Tarihi: 29.01.2021 Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Antalya/Türkiye, bkirisca@akdeniz.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-3017-2853>

ONTOLGY OF MOVING POSTER IN TURKEY

Asst. Prof. Bekir KİRİŞCAN*

Abstract: The poster, one of the fundamental fields of graphic design, appears in new forms today with the impact of time and technological advances, as in many design media. During this process, using novel technologies, designers have started to design some new poster forms with animations, audio, or interactions, which have the potential to be alternative to traditional printed posters. This study deals with the findings regarding the history of the moving poster, the process of its emergence in Turkey, and as to whether it will be a permanent medium. Within the scope of the study, the views of eighteen designers from Turkey, who have had works in the field of moving poster design, have been gathered using quantitative methods. These data obtained about the future of the moving poster and the poster were analyzed in the context of the pull theory. The findings revealed that the designers consider the moving poster as a design medium that will play a significant role in the future of the poster. The great majority of the designers believe that the traditional printed poster will continue to exist along with the new digital forms of the poster. However, the analysis of the supply-demand ratio of the moving posters that have been designed and the assessment of these rates in the context of the pull theory indicated that the demand for the moving poster is still well below the supply.

Keywords: Poster, Moving Poster, Graphic Design, Visual Communication Design

Received Date: 03.09.2020 Accepted Date: 29.01.2021 Article Types: Research Article

*Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic, Antalya/Turkey, bkiriscan@akdeniz.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-3017-2853>

1. AFİŞ: SOYU TÜKENMEKTE OLAN BİR DİNOZOR MU?

Küresel kitle kültürü, görsel kültür çağı, yeni medya dönemi, internet çağı veya dijital çağ her ne adla anarsak analım, günümüz insanı bilişim ve iletişim odaklı, hızlı, toplumsal bir dönüşümün tam ortasında yer almaktadır. İnternet ve yeni medya teknolojileri günlük yaşamımızda derin değişim ve gelişimleri zorunlu kılmıştır. “İnternet bizim nasıl çalıştığımızı, ne tükettiğimizi, nasıl oyun oynadığımızı, kiminle etkileşim kurduğumuzu, nasıl öğrendiğimizi ve yaşam biçimimiz konusunda diğer pek çok ayrıntıyı değiştirmiştir” (Poe, 2015: 16). Satın alma, müzik dinleme, okuma, film izleme alışkanlıklarımızda, internet ve dijital kaynaklı teknolojilerin etkisiyle köklü değişiklikler yaşanmıştır ve yaşanmaya devam etmektedir. Alt yapısında önemli bilişim teknolojileri yer alsa da günümüzde kullandığımız tüm yeni medya araçları (medium) kullanıcılar / alıcılar ile bir dijital ekran aracılığıyla iletişim kurmaktadır. Dolayısı ile bu araçlar günümüz görsel kültürünün oluşmasını ve biçimlenmesini sağlayan ana kanallar olarak karşımıza çıkmaktadır¹. Alanın önde gelen medya kuramcılarında Marshall McLuhan, ünlü “mecra mesajdır” (Medium is the Message)² mottosunu açıklarken medyaların bizlerin, yani insanların birer uzantısı olduğunu ileri sürer (McLuhan, 1994: 7)³. Görsel kültür üzerine yaptığı temel çalışmaları ile bilinen Nicholas Mirzoeff (2016: 20) ise günümüzde insanların Dünya’yı görme fikir ve biçimleri hakkında “Bedenlerimiz artık tıklamak (clicking), bağlanmak (linking) ve özçekim yapmak (taking selfies) için veri ağlarının uzantıları gibidir” demektedir. Özellikle günümüzün genç nesli, bu teknolojik yenilikler ile daha önce alışık

olmadığımız ölçüde bir bağ kurmaktadır. Tasarım tarihçisi Sinan Niyazioğlu da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Grafik Tasarım Araştırma Merkezi ve merkezdeki tasarım arşivi hakkındaki röportajında (Ertaş, 2018: 2-3) beş farklı tasarım kuşağı olduğundan bahseder. Beşinci kuşak olarak ’80 sonrası kuşağı tanımlayarak, bu kuşağın sosyal medya görselliği ve çevrim içi dünyayla kurdukları gerçeklik ilişkisinin, bilgiyi basılı mecradan edinen önceki kuşaklardan oldukça farklı olduğunu belirtir. McLuhan ve Fiore ilk kez 1967 yılında yayımlanmış olan *Medium is the Message* kitabında, medya ve kitle iletişim araçlarının günlük yaşamımıza etkilerini şu cümleler ile açıklarlar:

“Benliğimizi tümüyle medya teslim aldı. Kitle iletişim araçları kişisel hayatımızı, siyasal, ekonomik, estetik, psikolojik, ahlaki ve etik hayat alanlarımızı öylesine yaygın biçimde etkilemektedir ki, ilişmedikleri, dokunmadıkları, değiştirmedikleri hiçbir yanımız kalmadı. Yaradığımız medya şimdi (The medium is the message). Kültürel ve toplumsal değişimin hiçbir yanını medyanın bugünkü ortamımızı nasıl, ne yollarla oluşturduğunu ele almadan anlayamayız” (McLuhan ve Fiore, 2019: 26).

McLuhan ve Fiore’nin bu kitabı yazdıkları zaman dilimi düşünüldüğünde temel bazı elektronik kitle iletişim araçlarının henüz var olduğu bir dönemde yazıldığı dikkate alınmalıdır. O yıllarda henüz kablolu telefon, sınırlı kanala sahip televizyon, faks gibi günümüz için çok temel hatta bazıları günümüzde kullanım dışı kalmış iletişim araçlarından bahsedilebilir. McLuhan ve Fiore o dönemde ne kişisel bilgisayarlardan ne internet temelli iletişim araçlarından haberdardılar, ne de bu teknolojilerden bahsediyorlardı, ancak günümüzün internet kaynaklı iletişim ağı ve

¹Kanada’lı ünlü iletişim kuramcısı Marshall McLuhan, *Medium is the Message* (McLuhan, Fiore, 1996) adlı bilinen kitabında, iletişimin yapıldığı mecranın / kanalın (medium) mesajı biçimlendirdiğini dolayısıyla mesajın içeriğine katkı / etki yaptığını öne sürer. Kitap 2019 Ekim ayında, *Yaradığımız Medya* adıyla Ünsal Oskay tarafından Türkçe’ye de çevrilmiş ve Nora Kitap tarafından yayımlanmıştır.

²McLuhan bu cümleyi ilk kez 1967 yılında ilk basımı yayımlanan kitabının adında kullanır. Kitabın orijinal adı “Medium is the Message”dır ancak bir dizgi hatası olarak “Medium is the Message” olarak basılır. Bu durumun kitabın mesajına uygun olduğunu düşünen McLuhan kitabın bu isimle yayımlanmasının daha doğru olacağına karar verir.

³McLuhan’ın *Understanding Media: The Extensions of Man* (Medyayı Anlamak: İnsanın Uzantıları) adlı kitabı 1964 yılında basıldı. McLuhan kuramını daha çok o günün yeni teknolojileri olan, görsel işitsel medyalar üzerine inşaa etmiştir. Kitabında giyimden telefona, daktilodan çizgi romana birçok medya türünden bahseder (bkz: McLuhan, 1994: 77-346).

yeni medyalar dönemi incelendiğinde, McLuhan ve Fiore'nin birçok öngörüsünün büyük ölçüde gerçekleştiği söylenebilir. İnternet kaynaklı yeni medya ve mecralar gerçekten de birçok günlük alışkanlığımızı değiştirmiştir. Günümüzde mektup yazmak yerine elektronik posta ile haberleşiyor, bir müzik albümünü CD ya da plak olarak almak yerine internet üzerinden dijital dosyalarını satın alabiliyor, basılı bir kitap yerine elektronik kitap okuyucumuza indirdiğimiz kitabı okuyabiliyoruz. Basılı gazete tirajları her geçen gün düşüyor, birçok gazete yalnız dijital edisyon olarak yayın hayatına devam etmeye karar veriyor⁴. Yeni medya ve internet odaklı yeni mecralar bir şekilde geleneksel medyaları kendi içine çekiyor, dönüştürüyor ve nesnesizleştiriyor. Aynı süreçte grafik tasarımın en önemli medyalarından olan afiş de evrimleşiyor ve kendine yeni mecralarda yer buluyor. Dünyanın önde gelen afiş tasarımcılarından Stephan Bundi, giderek daha “dijitalleşen” dünyada afişin geleceği ile ilgili soruya; “Afiş asla yok olmayacak, ancak, etkileşimli bir e-pano gibi farklı biçimlere bürünebilir. İster kâğıt üzerindeki sıradan bir bilginin, ister daha karmaşık bir mesajın iletimi söz konusu olsun, afiş, bir enformasyon mecrası olarak, her zaman önemli bir işlevi yerine getirecek” (Dündar: 2011, 46) sözleriyle yanıt vermiştir. Luc Benyon, Weltformat Grafik Tasarım Festivali kapsamında ilki 2016 yılında açılan hareketli afiş sergisi ile ilgili şu sözleri söylemiştir: “Afiş tasarımcıları açısından yeni bir çağın başlangıcı için iki güç bir araya geldi; Dijital ekranlar tren istasyonlarımıza ve havalimanlarımıza sızarak hoş bir yeniden meydan okuma oluştururken, sosyal medya platformları video içeriklerini ve animasyonlu gif formatını kullanılabilir hale getirdi. Yeni nesil tasarımcılar geleneksel biçimiyle afişin

sonunu heceleme yerine bu yeni teknolojilere adapte oluyor. Dünyanın dört bir yanından grafik tasarımcılar, baştan çıkarıcı yeni bir iletişim biçimi olan hareketli afiş oluşturmak için animatörlerle bir araya geliyor ve deneyimlerini bir araya getiriyorlar” (URL-2: Benyon, 2016).

“Afişler, açık hava işlevleri için tasarlanmıştır” (Christensen, 2019: 28) ve afiş doğası gereği “duvara” ait bir medyadır. Bu duvar zaman zaman dış mekânda bir sokak duvarı, bazen iç mekânda bir sinema salonunun duvarı, zaman zaman ise afiş asmak için özel olarak yapılmış metal ayaklı bir yapay duvar olabilir. Bu durum aynı zamanda afişin ruhunu da oluşturan ve inşa eden bir etkidir. Afiş insanların bir yerden bir yere giderken hızlıca görüp geçtiği bir mecradır ve bu durum afişin iletişim işlevinde bazı zorlukları da beraberinde getirir. Afiş, yanındaki birçok görsel bildirişim arasında, kısa süre içerisinde dikkat çekmek, verilmek istenen mesajı karşı tarafa hızlıca ve akılda kalıcı şekilde aktarmak zorundadır. Afiş tasarımcıları bu zorlukları bilir ve tasarımlarını yaparken bunları dikkate alırlar. Bundi, afişin doğası ile ilgili “afiş son derece demokratik bir iletişim kanalıdır, herkesi bilgilendirir. Çok yakın plan ya da uzak plan farklı perspektifler, tasarımcıya mizanpaj açısından çok özel seçenekler sunar. Görsel iletişimde, bilginin netliği ve en gerekli öğelere indirgeme durumu afişler için son derece kritik öneme sahiptir” (Dündar, 2011: 46) der. “Afiş, birincil dış mekânında aktif olarak ortamı dönüştürür ve dünya hakkındaki görüşümüzü etkiler” (Christensen, 2019: 29). Ancak günümüzde “duvar” kavramının da dijitalleştiğini söylememiz gerekir. Sokak duvarlarında gördüğümüz afiş ve duyuruları artık telefon ekranımızdaki sosyal medya duvarlarımızda⁵ görmekteyiz. Bir başka deyişle,

⁴Son yıllarda The Guardian, The Independent gibi bazı uluslararası önemli gazetelerin yanında, HaberTurk, Radikal gibi ulusal gazeteler de basılı edisyonlarını sonlandırdılar veya tamamen kapanma kararı aldılar. Türkiye’de 10 yıllık süreçte haber medyası kullanım tercihleri ile ilgili ayrıntılı veriler için bkz: Konda araştırma “10 Yılda ne değişti, 2008-2018” araştırmasının haber bölümü (URL-1).

⁵İlginç bir şekilde bilgisayar, tablet ve telefon ekranlarımıza da duvar adını vermekteyiz. O ekranlar için duvar kâğıdı (wallpaper) seçip ekranlarımızı kişisel duvarlarımız haline getirebiliyoruz. Facebook’ta da kişisel bir duvara sahibiz ve bu duvar bizlerin veya arkadaşlarımızın gönderilerine açık olabiliyor.

afiş günümüzde sokaktaki duvardan sosyal medyadaki sanal duvarlara doğru yeni bir yolculuğa çıkmış gibi görünüyor. Sosyal medya afişleri de -basılı atalarında olduğu gibi- birçok bildirişim arasında dikkat çekmek ve içerdiği mesajı hızlı ve akılda kalıcı şekilde alıcısına iletmek zorundalar. Bu nedenle günümüz tasarımcıları, dijital teknolojilerin getirdiği bazı olanakları da afişlerine eklemektedirler. Dijital teknolojilerin basılı mecralara ek olarak getirdiği en temel olanaklar hareket, ses ve etkileşim olarak sıralanabilir. Günümüzde belki de sokakta gördüğümüz afiş ve duyuruların kat be kat fazlasını sosyal medya üzerinden, telefon, tablet veya bilgisayar ekranlarımız aracılığıyla görmektediriz. Bu durum aynı zamanda iletişimin basılı-analog mecralardan dijital-sanal mecralara doğru kaymasına neden olmaktadır.

Mc Luhan ve Fiore yeni medyaların insanların eski iletişim alışkanlıklarını değiştirmesi hakkında şunları söylüyor: “Resmi kültürümüz, yeni medyayı eski günlerdeki işleri yapmaya zorluyor. Yaşadığımız günler, iki büyük teknoloji arasında çok büyük ölçüde bir uyumsuzluk bulunduğu için, zor günler. Yeni teknolojiye yaklaşımımız eskisinin psikolojik koşullandırma ve duygusal tepkimeleriyle oluyor. Geçiş dönemlerinde bunların olması doğal. Örneğin, ortaçağ sanatının son zamanlarında yeni baskı teknolojisi karşısındaki korku, Ölüm Dansı temasıyla yansımaları bulmuştur. Günümüzdeyse, aynı korkular Absürd Tiyatro’da dile getirilmekte. İkisinde de aynı yetersizlik temsil ediliyor: Yeni yaşamın talep ettiği bir işi eski hayatın araç-gereçleriyle yapıp kotarmadaki yetersizlik” (McLuhan ve Fiore, 2019: 94-95). Bu bağlamda afiş eskimiş bir medya mı? Ya da halen afişin sağladığı iletişim biçimine ihtiyacımız var mı? Farklı bir bakış açısıyla; afiş, yeni medyalarda hareketli ve etkileşimli versiyonları

ile farklı biçimler bularak hayatına devam mı edecek; yoksa bu tür afişler soyu tükenmekte olan bir dinazorun⁶ son üyelerinin evrimleşen versiyonları mı? Bu çalışma, bu sorulara yanıtlar aramak amacıyla yapılmıştır.

Yeni medyaların eski mecralar ile ilişkisi dikkatlice incelendiğinde, yeni medyalar karşısında farklı mecraların farklı şekillerde evrildiği gözlenmektedir. Mektup, film, müzik gibi bazı medyalar, fiziki nesnelere neredeyse tamamen yitirerek dijitalleşirken; kitap, dergi, davetiye gibi diğer bazı medyalar ise günümüzde hem dijital-sanal hem de basılı-analog olarak var olmaya devam etmektedirler. Bu konuda en çok çalışma yapılan alanların başında kitap gelmektedir⁷. Bazı düşünürler basılı kitabın ileride fiyat-maliyet baskısına dayanamayacağını ve dijitalleşeceğini söylerken, bazıları ise basılı kitabın her zaman yaşayacağını iddia etmektedirler⁸. Kitabın geleceği konusu geniş bir kitle tarafından birçok tartışmanın konusu iken afiş, afişin geleceği ve hareketli afiş konusu yalnız sınırlı bir tasarımcı grubu tarafından tartışılmaktadır. Hem grafik tasarım alanının en önde gelen mecralarından birisi olması, hem de tarihin belli dönemlerinde kitlesel iletişiminin temel medyalarından birisi olması nedeniyle, afişin daha çok araştırmaya konu olması gerektiği açıktır.

2. ERKEN DÖNEM HAREKETLİ AFİŞLER ve AFİŞİN TEKNOLOJİ BAĞLAMINDA GELİŞİMİ

Hareketli afiş söz konusu olduğunda karşımıza çıkan ilk sorun, neyi hareketli afiş olarak tanımlayıp neyi tanımlayamayacağımızdır. Türk Dil Kurumu afişi “Bir şeyi duyurmak veya tanıtmak için hazırlanan, kalabalığın görebileceği yere asılmış, genellikle resimli duvar ilanı” (URL-3) olarak; Britannica “kamuya açık olarak

⁶ Manifold tarafından 2018 yılında yayıma hazırlanan 33 Afiş, 2 Soru, 44 Yanıt: Jeff Talks 2010-2018 adlı kitapta Tasarımcı Johannes Buch afişin olası geleceği ile ilgili soruya “... Üzerine harfler ve biçimler saçtığım bir oyun alanı ve boş bir kanvas olarak gördüğüm güncel afiş estetik biçim, katılım ve uygunluk arasında uyum bulan ve bana göre soyu tükenmekte olan bir dinazor” (Manifold, 2018: 10) sözleriyle yanıt veriyor.

⁷ Bu süreçte özellikle kitabın geçirdiği dönüşüm hakkında Burcu Dündar’ın Kitap Nesnesi Nesne Olarak Kitap (2011) ve Melike Taşcıoğlu’nun Bir Görsel

⁸ Ayrıntılar için bkz: (Eco ve Carriere, 2012).



Görsel-1: A. M. Cassandre. "Dubo Dubon Dubonnet", likör firması için afiş tasarımı, 1932. (www.moma.org/collection/works/5370)

sergilenen kâğıda basılı duyuru veya reklam" (URL-4) olarak; Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi de benzer şekilde "yazı ve resmin genellikle bir arada kullanıldığı, çoğu zaman ticari amaçlı duvar ilanı" (Rona ve Beykan, 1997: 23) olarak tanımlamaktadır. Ancak ne bu sözlüklerde ne de ulaşılan diğer sözlüklerde hareketli afiş ile ilgili bir tanım henüz bulunmamaktadır. Bu tanımlardan yola çıkıldığında, duvarda asılı olan, bir şeyi duyurmayı veya tanıtmayı amaçlayan ve hareket eden tüm medyalara hareketli afiş deyip diyemeyeceğimiz sorusu karşımıza çıkmaktadır. Bu durum bizleri bir filmin fragmanını veya internet sitesindeki herhangi bir banner tasarımını da hareketli afiş olarak tanımlamak gibi yanlış sonuçlara götürebilir. Hareketli afişi tanımlamamız konusunda 2016 yılında Weltformat Grafik Tasarım Festivali kapsamında açılan The Moving Poster #1 sergisi için yapılan seçki yol gösterici olabilir. İsviçreli tasarımcı Josh Schaub'un⁹ küratörlüğünü üstlendiği sergi, hareketli afiş alanında dünya çapında açılan ilk sergi olma özelliğini de taşıması bakımından oldukça önemlidir. Festival kapsamındaki sergiler Schaub'un küratörlüğünde üç yıl arka arkaya devam etmiş ve sonuncusu 2018 yılında yapılmıştır. Bu sergilerde "küratör Josh Schraub, dijital afişlerin olanaklarını ve sınırlarını araştırmıştır. Hareketli afişin anlatım teknikleri ve yöntemleri nelerdir? Afiş nerede biter ve

bir film nerede başlar? Sonuç olarak Schaub bizi afişin gerçekte ne olduğu ve bu mecranın gelecekte gelişmeye nasıl devam edeceği sorusuna götürmektedir" (URL-6). Schraub'un "serginin tutarlı olması için alanı daraltması ve iki başlangıç kriteri koyması gerekmiştir: Afişlerin tümü standart bir portre formatına uymalı ve iletişim kuracak tek bir fikre sahip olmalı" (URL-7). Bu görsel özellik ve sınırların sonrasında, Schraub sergi için yalnız mesajlarını güçlendirmek için animasyon kullanan afişleri seçmiş ve seçilen afişlerdeki hareket unsuru ile ilgili eş küratör Brechbühl şunları söylemiştir: "Bunlar hala birer afiş, ancak animasyon kısmı daha çok beşinci ekstra renk veya özel bir baskı tekniğine benziyor" (URL-7). Schaub'un boyut¹⁰ haricindeki seçim kriterleri, hareketli afiş, film fragmanı, banner vb. diğer hareketli iletişim mecralarından ayırt edebilmemiz ve daha tutarlı sınırlar tanımlayabilmemiz için öncü bir kılavuz görevi görebilir.

Hareketli afişin geçmişine bakıldığında ise, 1932 yılına kadar gitmemiz gerekmektedir. Cassandre tarafından tasarlanan Dubo Dubon Dubonnet afişi (Görsel-1), afiş ile zaman algısını göstermeyi amaçlayan ilk örnek olarak karşımıza çıkar. Cassandre'nin "sinematik yazı ve imge sekansının ikonografisi, yirmi yıldan fazla bir süre likör Dubonnet'in reklamı için kullanılmıştır" (Meggs ve Purvis 2012: 293).

⁹Weltformat Grafik Tasarım Festivali organizasyon ekibinin bir parçası olan Josh Schaub, 2013 yılından bu yana infografik, afiş ve hareket tasarımı konusunda uzmanlaşmıştır ve kendi stüdyosunu yönetmektedir. Weltformat Grafik Tasarım Festivali'ne paralel olarak, sekizden fazla ülkede sergilenen ve hareketli afişlerin çeşitli olanaklarını gösteren "hareketli afişler" sergi serisinin küratörüdür (URL-5).

¹⁰Schaub boyut ile ilgili sınırlamayı sergide görsel bir bütünlük sağlamak ve sergi sunumunu kolaylaştırmak amacıyla koymuştur. 2016 yılında açılan ilk sergide tüm çalışmalar bilgisayarlara bağlı projeksiyon cihazları aracılığıyla arka arkaya gösterilmekteydi. Dolayısıyla hepsinin aynı oranlarda olması sergileme açısından da önemliydi. Schaub 2017 ve 2018 yıllarında afişlerin sergilenmesinde artırılmış gerçeklik uygulamalarını da kullanmıştır.



Görsel-2: Saul Bass. Altın Kollu Adam (The Man with the Golden Arm) filmi için afiş ve jenerik tasarımı, 1955.
(www.artofthetitle.com/title/the-man-with-the-golden-arm)

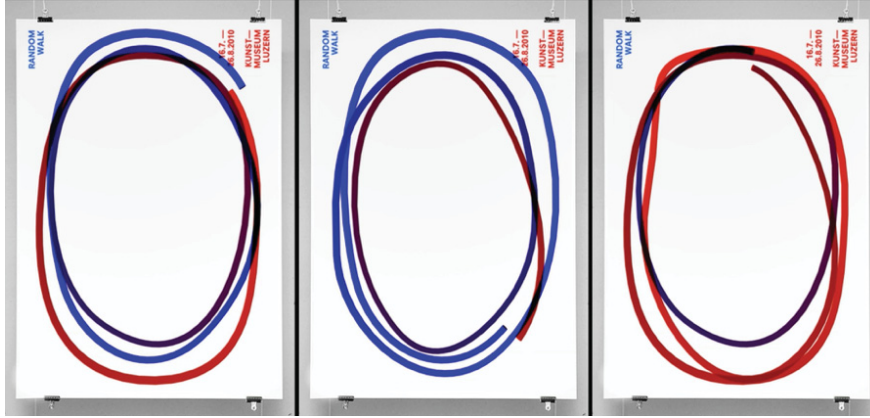
Afiş alanında Cassandre'a benzer bir anlayış sonraki uzun yıllar boyunca görülmemiştir. Ancak günümüz hareketli afişlerine ilham kaynağı olabilecek, tasarımla hareketli görüntünün birleştiği bir diğer alan da jenerik tasarımıdır. Bu alanda en önde gelen tasarımcı ise Saul Bass'tır. Bass, "1955'te Otto Preminger'ın Altın Kollu Adam filminin afiş, ilan ve jeneriğini (Görsel-2) tasarladıktan sonra film endüstrisinde tanınmış" (URL-8) ve "filmin grafik tasarımı bir devrim yaratmıştır" (Meggs ve Purvis, 2012: 394). Bass sonrasında çok önemli yönetmenlerle çalışmış ve birçok film için jenerik ve afiş tasarlamıştır (bkz: URL-8). Cassandre ve Bass afiş ve hareketi bir arada kullanan ilk grafik tasarımcılardır. Bu erken örneklerin hiç birisi günümüzde bahsettiğimiz ve çerçevesini Schaub'un çizdiği, hareketli afiş tanımına tam olarak uymamaktadır. Ancak Cassandre ve Bass'ın adı geçen çalışmaları incelendiğinde, günümüzdeki hareketli afiş tasarımları için birer ilham kaynağı oldukları söylenebilir.

Schaub'un çizmiş olduğu çerçeveye uygun, güncel hareketli afişinin geçmişine bakıldığında ise İsviçreli tasarımcı Felix Pfaffli (Studio Feixen) öncü tasarımcılardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Pfaffli'nin Haziran 2009'da B-Sides Festival için tasarladığı çalışma (Görsel-3), tasarımcının hareketli görüntü

kullandığı ve hareketli afişe giden kişisel yolundaki ilk işlerinden bir tanesidir. Ancak bu çalışma bir hareketli afiş olarak değil daha çok etkinliğin sinema spotu ve internet sitesinin giriş videosu olarak tasarlanmıştır. Pfaffli'nin Ağustos 2010 yılında tasarladığı Random Walk afişi (Görsel-4) ise hareketli afişin ilk örneği olarak adlandırılabilir niteliktedir. Pfaffli'nin hareketli afiş alanına getirdiği bir diğer ilk ise Shanghai çalışmasıdır (Görsel-5). 2014 yılında "Pfaffli, dünyanın en büyük LED ekranı için bir animasyon tasarlamaya davet edilmiştir. Pfaffli etkiyi daha büyütebilmek için, küçük birimleri devasa ölçekte kullanmaya karar vermiştir. Animasyonunda gökyüzünden büyük renkli harfler düşmekte ve Shanghai'dan geçen nehirde bir yerlerde kaybolmaktadır" (URL-9). Bir dizi hareketli afiş tasarımının ardından, Pfaffli'nin dünya çapında ilgi uyandıran çalışmalarından bir tanesi Oto Nove Swiss afişleri (Görsel-6) olmuştur. Hareketli afişin tasarım çevrelerine farkedilmesinde de önemli bir mihenk taşı olan çalışma, 2017'de Londra "Café Oto"da organize edilen üç günlük bir müzik festivali için tasarlanmıştır. Tasarımlar hem hareketli, hem sesli, hem de etkileşimli olmaları açısından, geleneksel basılı afişle karşılaştırıldığında izleyicilere oldukça farklı bir deneyim sunmaktadır (URL-10).



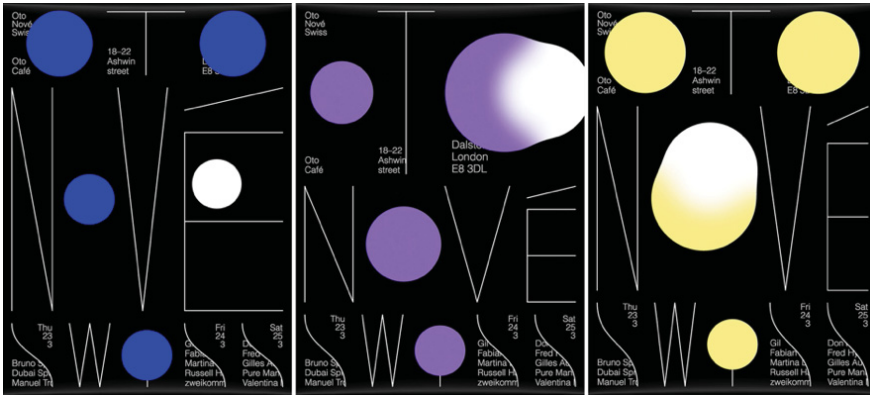
Görsel-3: Felix Pfaffli. “B-Sides Festival” internet sitesi için jenerik tasarımı, 2009.
(<https://vimeo.com/6548437>)



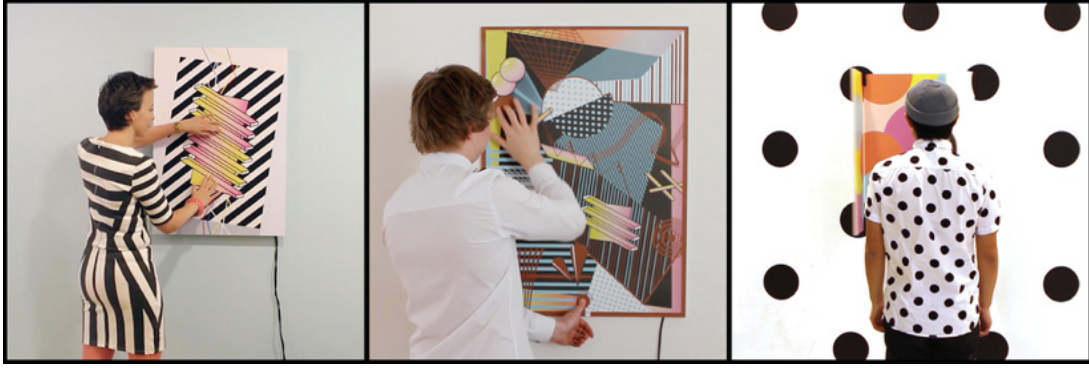
Görsel-4: Felix Pfaffli. “Random Walk” sergisi için hareketli afiş tasarımı, 2010.
(<https://vimeo.com/11623555>)



Görsel-5: Felix Pfaffli. “Shanghai” gökdelen üzerindeki led ekran için hareketli görüntü tasarımı, 2014.
(<https://vimeo.com/185318737>)



Görsel-6: Felix Pfaffli. “Oto Nove Swiss” müzik festivali için etkileşimli ve hareketli afiş tasarımı, 2017.
(www.otonoveswiss.co.uk/2017.html)

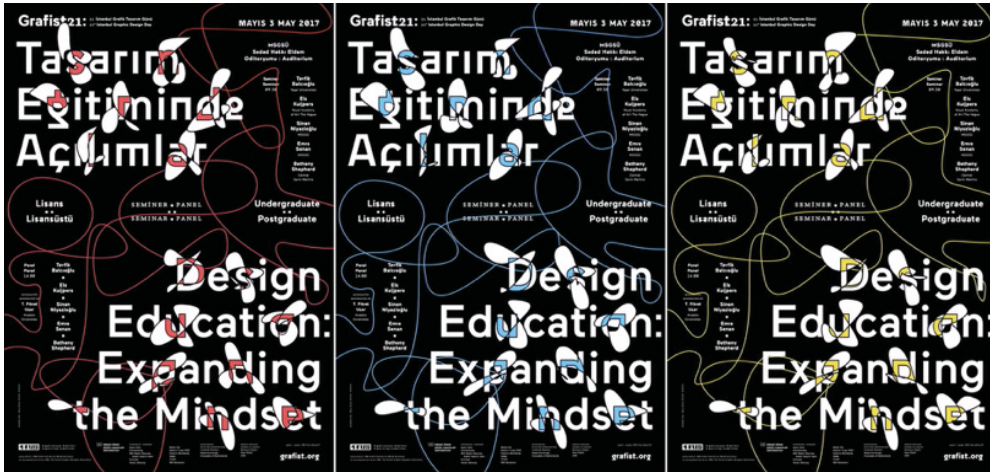


Görsel-7: Karim Langevelt. "Ses Afişleri" ve "Utangaç Afiş", 2014. (<https://vimeo.com/224765580>)

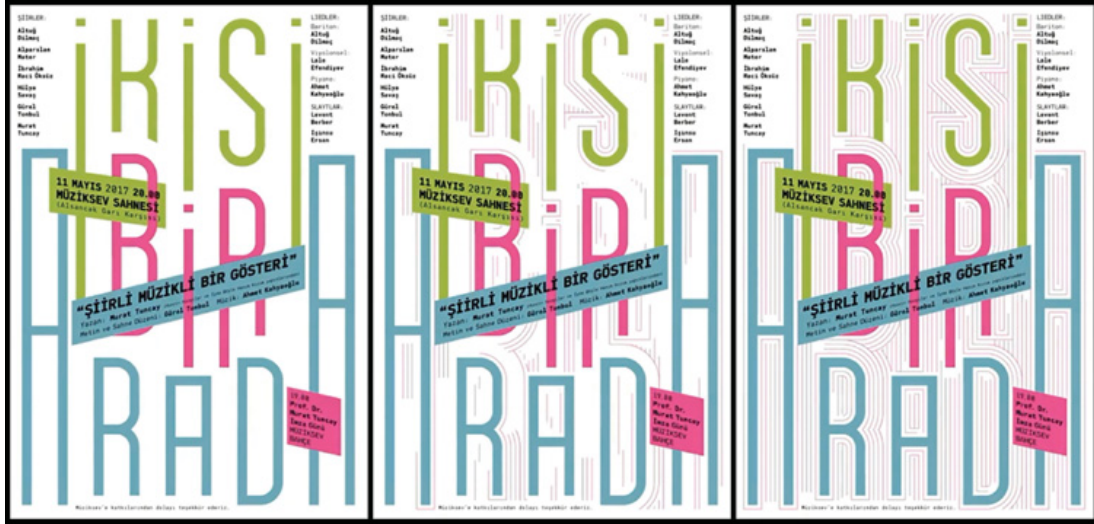
Dünyada hareketli ve etkileşimli afişin gelişimi açısından bir diğer önemli isim ise Trapped in Suburbia tasarım stüdyosundan Karim Langevelt'dir. Trapped in Suburbia, 2014 Avrupa Tasarım Ödülleri'nde gümüş madalya alan "Ses Afişleri" (Sound Posters) ve sonrasında tasarlanan "Utangaç Afiş" (Shy Poster) gibi deneysel projeler (Görsel-7) ile "geleneksel afiş mecrasıyla yeni deneyimleri sorgulamayı ve genişletmeyi" (Ürkmez, 2016: 127) amaçlamaktadır. Trapped in Suburbia'nın geleneksel basılı afiş ile teknolojinin, sanat ile tasarımın, ses ile görüntünün, analog ile dijitalin arasında yer alan yapıtları, tasarım dünyasında oldukça dikkat çekmiştir. Afişlerde yer alan etkileşimli yapı aynı zamanda tasarım grubunun mottosu haline gelen Konfüçyus'un sözü ile de uyumaktadır: "Bana anlatırsan, unutturum; bana gösterirsen, hatırlayabilirim; beni içine katarsan,

anlarım" (URL-11).

Karim Langevelt aynı zamanda Türkiye'de hareketli ve etkileşimli afişin farkedilmesinde ve ilgi duyulmasında etkisi olan bir tasarımcıdır. Langevelt 22 Nisan 2016 tarihinde İstanbul'da, Grafist 20, 20. Uluslararası Grafik Tasarım Günleri kapsamında organize edilen seminere katılmış ve bu seminerde sözü geçen çalışmalarını sunmuştur. Schaub, Pfaffli gibi tasarımcıların internet mecrasında yer alan çalışmaları, Weltformat festivali sergileri ve Langevelt'in sunumu gibi etkenler ülkemizdeki genç kuşak bazı tasarımcıları da etkilemiş gibi görünmektedir. Langevelt'in sunumundan yalnız bir yıl sonra, Türkiye'deki ilk hareketli afiş "Tasarım Eğitiminde Açılımlar" başlığıyla düzenlenen Grafist 21 için tasarlanmıştır (Görsel-8). Tasarımını Erman Yılmaz ve



Görsel-8: Tasarım: Erman Yılmaz ve Sarp Sözdinler, Animasyon: Kağan Kaya "Grafist 21" için hareketli afiş tasarımı, 2017.

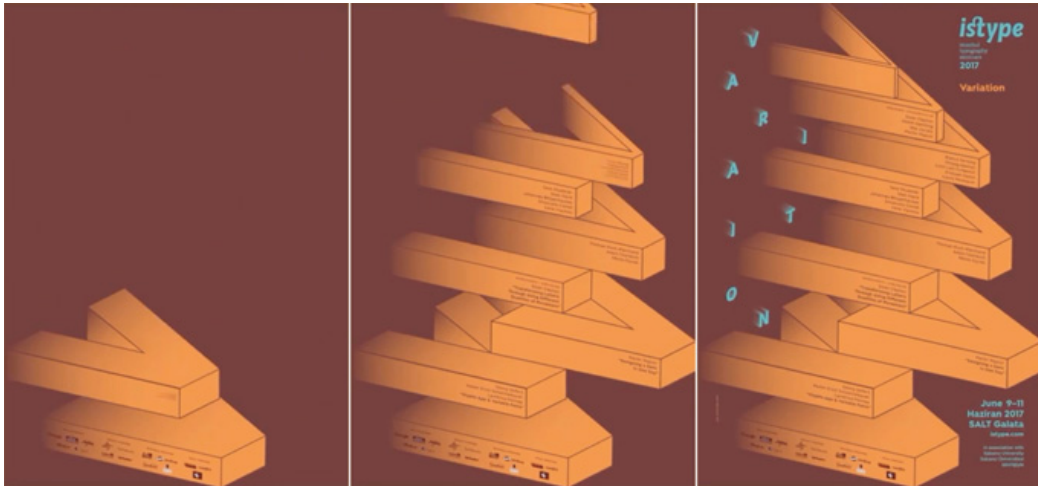


Görsel-9: Tasarım ve Animasyon: Gökhan Pahlı “İkisi Bir Arada” gösterisi için hareketli afiş tasarımı, 2017.

Sarp Sözdinler’in, animasyonunu ise Kağan Kaya’nın yaptığı çalışma, Mayıs 2017’de yapılan etkinlikte kullanılmıştır. Yılmaz ve Sözdinler’in çalışmasının birkaç gün sonrasında İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı, Müziksev Sahnesi’ndeki “İkisi Bir Arada” (Görsel-9) başlıklı gösteri için, Gökhan Pahlı bir hareketli afiş tasarlamıştır. Bu çalışmaların hemen ardından, Sarp Sözdinler Haziran 2017’de düzenlenen “istype” etkinliği için bir hareketli afiş tasarlamıştır. Temmuz 2017’de Kadıköy Belediyesi tarafından organize edilen “Kadıköy Mural İstanbul Street Art Festival” etkinliği için, Erman Yılmaz’ın tasarlayıp, Kağan Kaya’nın hareketlendirdiği afiş de ülkemizde

tasarlanmış olan ilk çalışmalardan bir tanesidir. Bu çalışma, 23 Eylül 2017’de Luzern’de yapılan Weltformat Grafik Tasarım Festivali, Moving Poster #2 sergisine de seçilmiş ve sergilenmiştir. Bunların ardından Zafer Lehimler’in Ekim 2017’de reggae müzik için tasarlamış olduğu “Kral Serisi” afişi veya Dilara Şebnem Esendemir’in GMK tarafından düzenlenen 36. Grafik Tasarım Sergisi için yaptığı tasarım, ülkemizde hareketli afiş alanında yapılmış olan diğer bazı öncü çalışmalar arasındadır.

Türkiye’de hareketli afiş söz konusu olduğunda değinilmesi gereken öncü çalışmalardan bir



Görsel-10: Tasarım: Sarp Sözdinler, Animasyon: Alicem Batmansuyu “istype” için hareketli afiş tasarımı, 2017.



Görsel-11: Tasarım: Erman Yılmaz, Animasyon: Kağan Kaya "Mural İstanbul" festivali için hareketli afiş tasarımı, 2017.



Görsel-12: Tasarım: Zafer Lehimler, Animasyon: Ufuk Gözübüyüköğlü "Reggae, Kral Serisi" hareketli afiş tasarımı, 2017.

tanesi de Osman Sınav'ın yönetmenliğini yaptığı ve Mart 2013 tarihinde gösterime giren Aşk Kırmızı filminin afişidir (Görsel-13). Film için, hareketli afiş açısından henüz çok erken bir tarih olan 2013'te bir video afiş tasarlanmıştır. Türkiye'de ilk olma iddiasını taşıyan çalışma, bir basın bülteni¹¹ aracılığıyla duyurulmuştur:

"Aşk Kırmızı, daha önce bazı Hollywood filmleri için yapılan hareketli afiş uygulamasını Türkiye'de ilk kez gerçekleştiriyor. Özellikle Aşk Kırmızı'nın web sitesinde ve sosyal medyada

kullanılmaya başlanan çalışma, özel bir senaryo ile yapılan çekimle hayata geçirildi. Filmin teaser afişlerinden biri olarak görünen ve video olduğu ilk başta anlaşılmayan hareketli afişte; birden hareketlenen başrol oyuncularını, etkileyici piyano melodileri eşliğinde, filmin hikayesini izleyiciye geçiren kısa ama çarpıcı bir mizansen sergiliyorlar"

Ancak hem Aşk Kırmızı, hem de o yıllarda Hollywood için tasarlanmış olan hareketli afişler incelendiğinde, bu çalışmaların afişten

¹¹Sözü geçen basın bülteni 5.2.2013 tarihinde, bkz. İletişim'den (Banu K. Zeytinoğlu) Özlem Demirkıran adıyla basınla paylaşılmıştır.



Görsel-13: "Aşk Kırmızı" filmi için hareketli afiş tasarımı (tasarımcı bilinmiyor), 2013.
(https://www.youtube.com/watch?v=EGwy00bxc_4)

daha çok, neredeyse kısaltılmış bir fragman gibi tasarlandığı görülmektedir. Bu çalışmada, filmin adı ve diğer bilgiler bir basılı afiş formatında sabit olarak tasarlanmış; ortada oyuncuların bulunduğu alana ise bir video yerleştirilmiştir. Bu video, bir afişte olması beklenen -Schaub'un seçim kriterlerinde de belirtilen- tek bir fikri yansıtmaktan daha çok -fragmana daha yakın bir biçimde- izleyiciye film ile ilgili kısa bir hikâye sunmaktadır. Belki de bu nedenle kurumsal Youtube sayfasında çalışma "video afiş" başlığıyla sunulmuştur (URL-12). Yurt dışında filmler için tasarlanmış olan hareketli afişler incelendiğinde de benzer bir durum ile karşılaşılmaktadır. Sonuç olarak bu çalışmalar çoğunlukla internet sitelerinde ve sinema salonlarının girişlerinde bulunan dijital ekranlarda gösterilmek amacıyla tasarlanmaktadır ve hareketli afişten daha çok bir film fragmanının biçim diline yakındırlar. Bu nedenle bu çalışmalarını hareketli afiş olarak tanımlamaktan ziyade, hareketli afişe giden yolun taşlarını döşeyen öncü çalışmalar olarak tanımlamak daha doğru olacaktır.

Türkiye'de hareketli afişin gelişimi açısından

önemli bir diğer gelişme ise Grafik tasarımcılar Meslek Kuruluşu tarafından sağlanmıştır. 2019 yılında 38'si düzenlenen Grafik Tasarım Sergisi ve ödülleri "hareketli afiş" kategorisi eklenmiş ve bu yıldan itibaren hareketli afişler GMK sergilerinde de kendilerine yer bulmaya başlamıştır. 2019 yılında gerçekleştirilen sergide 3, 2020'de yapılan çevrimiçi sergide ise 20 hareketli afiş sergilenmeye değer bulunmuştur. Tüm bu tasarım ve etkinliklerin yanında, sayı olarak az olmakla birlikte, Türkiye'de hareketli afiş ile ilgili başkaca bazı sergi, yayın ve akademik çalışmalar da yapılmıştır.

3. AFİŞİN GELECEĞİ VE HAREKETLİ AFİŞ

Afiş, doğası gereği iki ayrı yaşamı içerisinde barındıran bir tasarım ürünüdür. Bir fikri, olayı, etkinliği duyurmak veya yaymakla ilgili iletişim işlevini gördüğü birinci kısım için afişin temel yaşamı diyebiliriz. Bazı afişler bu işlevsel yaşamlarının ardından, duvara asılan bir sanat veya koleksiyon nesnesine dönüşürler ve ikinci yaşamları bu şekilde başlamış olur. Hem dünyada¹² hem de ülkemizde¹³ afiş başta olmak

¹²Dünyanın önde gelen arşiv ve müzeleri için bkz: Wilanow Afiş Müzesi / The Poster Museum in Wilanow (URL: 13), Zürich Tasarım Müzesi / Museum für Gestaltung Zurich (URL-14), Amsterdam Stedelijk Müzesi /Stedelijk Museum Amsterdam (URL-15) ⁷Bu süreçte özellikle kitabın geçirdiği dönüşüm hakkında Burcu Dünder'in Kitap Nesnesi Nesne Olarak Kitap (2011) ve Melike Taşcıoğlu'nun Bir Görsel

¹³Ülkemizde bu alandaki en önemli arşiv Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Grafik Tasarım Araştırma ve Uygulama Merkezi bünyesinde kurulmuştur. Grafist'in arşivini de barındıran bu merkez Cihangir Matara Sokakta bulunan bir binada yer almaktadır.

üzere, grafik tasarım ürünleri ile ilgili koleksiyon, arşiv ve müzeler bulunmaktadır.

Doğası gereği geçici bir tasarım nesnesi olan afişin kalıcılaştırılması ile ilgili arşiv çalışmalarının yanında, özellikle yeni medyaların yükselişleri ile birlikte afişin geleceği ile ilgili çalışmalar da yapılmaya başlanmıştır (Bkz. Lehimler, 2018; Oskouei, 2018; Eken, 2018; Atasoy, 2018). Bu çalışmalar incelendiğinde, birçok grafik tasarım mecrasında yaşanan sürece benzer şekilde, yeni medya döneminde afişin geleceğini nelerin beklediği sorusuna yanıt arandığı görülmektedir. Lehimler (2018) "Afiş Tasarımının Geleceği" adlı çalışmasında yeni teknolojilerin afiş tasarımını nasıl etkilediğini ve hareketli afişin ortaya çıkış sürecini incelemektedir. Oskouei (2018) "Etkileşimli Film Afişleri ve Uygulamalar" adlı çalışmasında hareketli film afişleri üzerine yoğunlaşmış ve araştırmasını bir uygulama projesi ile desteklemiştir. Eken (2018) "Teknoloji ile Birlikte Dönüşen Afişin İncelenmesi ve Kamusal Ekranlarda Etkileşimli Afiş Uygulamaları" başlıklı sanatta yeterlik çalışmasında afiş ve hareketli afişin yanısıra etkileşimli afiş ile ilgili araştırmalar yapmış, araştırmasını odak grup çalışması ve bir uygulama projesi ile desteklemiştir. Atasoy (2018) ise "Afiş Tasarımında Arttırılmış Gerçeklik Uygulamaları" adlı sanatta yeterlik çalışmasında afişin tarih boyunca evriminden bahsetmiş, arttırılmış gerçeklik teknolojisinin öğrenme ile ilişkisini bir anket aracılığı ile araştırmıştır.

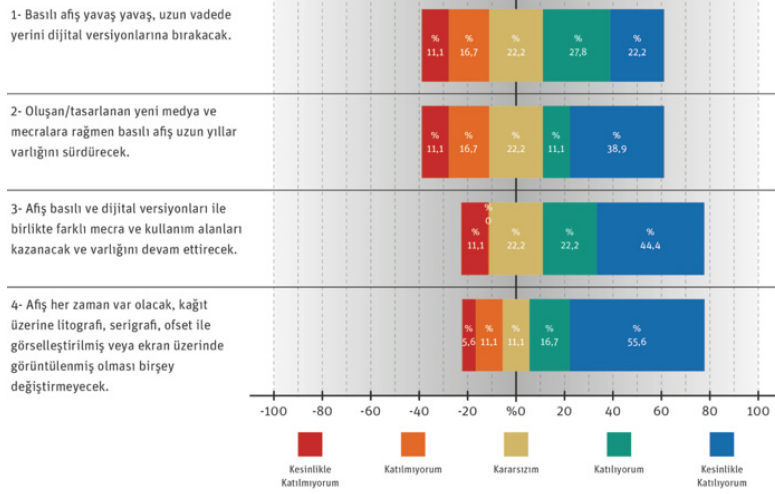
Bilimsel çalışmaların yanında afişin geleceği ve hareketli afişler hakkında Esen Karol'un yönetimindeki Manifold (2018) tarafından yayımlanan 33 Afiş, 2 Soru, 44 Yanıt adlı kitap önemli bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Manifold tarafından organize edilen Jeff Talks etkinlikleri için, sekiz yıllık süreçte, farklı tasarımcılar tarafından tasarlanmış olan 33 afişin yer aldığı yayında, afiş ile ilgili 2 soru¹⁴ sorulmuş ve 44 farklı tasarımcının bu sorulara verdiği

yanıtlara yer verilmiştir.

Yazılı çalışmaların dışında afişin geleceği ve hareketli afiş konusunda bazı sanat / tasarım etkinlikleri de yapılmıştır. Başak Ürkmez ve Lamia Karaali tarafından Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Grafik Tasarım Bölümü yüksek lisans dersi kapsamında yapılan araştırmalar sonucunda üretilen hareketli afişler 24 Nisan - 8 Mayıs 2018 tarihinde StudioX İstanbul'da "Sıfırdan Başlamak: Hareketli Afişin Olasılıkları Üzerine Araştırma" başlığı ile sergilenmiştir. Bu sergide yer alan her öğrenci, çalışmasında hareketli görüntüye ait bir öğeyi problem olarak ele almış ve hareketli afişini bu problem bağlamında tasarlamıştır. Bu etkinliğe paralel olarak Sarp Sözdinler ve Erman Yılmaz Overttalk: Hareketli Afiş başlığı ile bir podcast yayını da yapmışlardır (URL-16).

Tüm bu çalışmalar da göstermektedir ki, afiş, yeni medyalar bağlamında afişin geleceği, hareketli veya etkileşimli afiş gibi konular günümüz grafik tasarım dünyasının güncel ve yeni çalışma alanlarından bir tanesidir. Yapılmış olan az sayıdaki çalışma incelendiğinde araştırmacıların çoğunlukla yeni medyaların tasarımcılara ne gibi imkanlar tanıdığı ve afişin hangi olanaklar ile değişim gösterebileceği konuları üzerine odaklandıkları görülmektedir. Ancak unutulmaması gerekir ki, tasarım ürününü bir sanat ürününden ayıran en önemli öğe, tasarım ürününün bir müşterisinin olmasıdır. İster mimari, ister ürün tasarımı, isterse de grafik tasarım alanında olsun, tasarım ürünü genellikle bir sipariş üzerine tasarlanır ve müşterisi vardır. Yapılan bu çalışmanın odak noktası, çevremizde gördüğümüz hareketli afişlere bir talebin olup olmadığı sorusuna yanıt aramaktır. Bir başka deyişle günümüzde sosyal medya platformlarında karşımıza çıkan hareketli afişler bir talep karşılığında mı tasarlanıyor, yoksa bunlar tasarımcıların -neredeyse bir sanat eseri yapmak gibi- kendi iç motivasyonları ile tasarladıkları

¹⁴1- Afişin bugünkü işlevi ve olası geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz? 2- Sizin için afişin özel bir anlamı veya mesleki pratiğinizde özel bir yeri var mı?" (Manifold, 2018: 5)



Grafik-1: Basılı afiş, hareketli afiş ve afişin geleceği hakkında tasarımcı görüşleri

bazı deneysel çalışmalar mı?

Marshall T. Poe (2015: 26) yeni medyaların nasıl ortaya çıktığı ve nasıl kalıcı olacağını Harold A. Innis'e (1986 ve 2008) atıfta bulunarak 7 madde halinde açıklamış ve buna "çekim kuramı" adını vermiştir. Buna göre yeni medyalar artan arz tarafından "itilmez", artan talep yoluyla "çekilirler". Bir başka deyişle teknolojik arz teknolojik talep yaratmaz. Ülkemizde hareketli afişin ortaya çıkış sürecini araştırmanın yanında, bu çalışmanın temel hedeflerinden bir tanesi de eldeki odak grup verilerini çekim kuramı bağlamında analiz etmektir. Bu kurama göre tasarımcıların ilgi duymaları veya hareketli afişlerin sosyal medya ve dijital ekranlarda görüntülenebiliyor olması hareketli afiş kalıcı bir mecra haline getirmeyecektir. Hareketli afişin kalıcı bir mecra olabilmesinin en temel koşullarından bir tanesi alıcılar / kullanıcılar / müşteriler tarafından oluşacak / oluşması gereken taleptir.

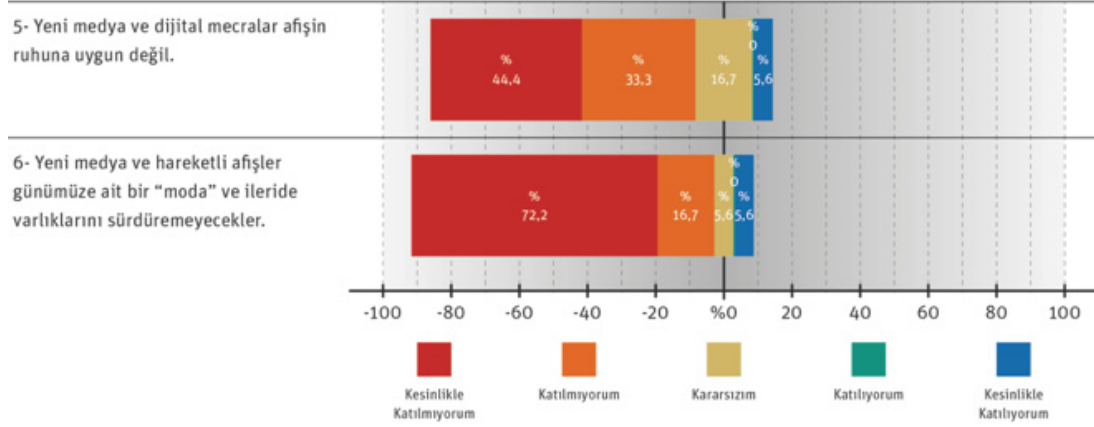
4. YÖNTEM, KAPSAM VE BULGULAR

Bu araştırma 10 Ocak-10 Şubat 2019 tarihleri arasında hem açık hem de birebir iletişim ile Türkiye'de yaşayan 21 profesyonel afiş

tasarımcısının katılımı ile yapılmıştır. Odak gruba uygulanan veri formu Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu (URL-17) internet sitesinde 1 ay süreyle açık kalmış ve üyelerine aylık e-bülten aracılığıyla duyurulmuştur. Ayrıca bilinen bazı hareketli afiş tasarımcılarına e-posta, sosyal medya gibi mecralardan birebir ulaşılarak araştırmaya katılmaları sağlanmıştır. Çalışmaya özellikle "profesyonel olarak en az bir tane afiş tasarımı yapmış" (basılı veya hareketli afiş olabilir) ve "en az bir kez hareketli afiş tasarlamış" kişilerin katılımı konusunda sınırlama getirilmiştir. Bu sınırlama, çalışmanın konu hakkında yetkinliği olan bir odak grubun görüşlerini yansıtması açısından tercih edilmiştir. Araştırmaya katılan 21 tasarımcıdan 3 tanesi, daha önce hiç hareketli afiş tasarlamadıklarını belirttikleri için istatistikî verilerden çıkartılmış ve araştırmada toplam 18 tasarımcının verileri kullanılmıştır¹⁵.

Çalışmanın birinci bölümünde tasarımcılara basılı afiş ve hareketli afiş özelinde afişin geleceği hakkında düşünceleri 5'li likert ölçeği kullanılarak sorulmuştur (Grafik-1). Tasarımcıların basılı afişin yerini hareketli afişin alabileceği veya yeni medyalara rağmen basılı afişin uzun yıllar varlığını sürdüreceği ile ilgili (Grafik-1, Soru-1,2) sorulara

¹⁵Türkiye'nin farklı şehirlerinde ikamet eden 18 katılımcının 13'ü erkek, 5'i kadındır. Katılımcıların en genci 24, en yaşlısı 65 yaşındadır. Yaş ortalaması ise 36,3'tür. Katılan tasarımcıların tümü bir Güzel Sanatlar Fakültesi'nden mezun olduğunu belirtmiştir. Tasarımcılara profesyonel olarak kaç yıldır afiş tasarımı yaptıkları sorulduğunda en az 1, en çok 45, ortalama olarak da 12,8 yıldır afiş tasarladıklarını belirtmişleridir.



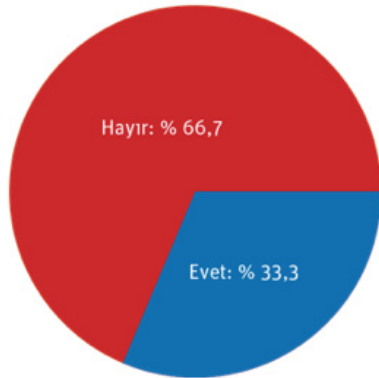
Grafik-2: Yeni medya ve hareketli afişin geleceği hakkında tasarımcı görüşleri

verdikleri yanıtlar incelendiğinde, olumlu görüşler çoğunlukta olsa da genel olarak kararsız oldukları gözlenmektedir. Aslen bu iki soru neredeyse birbirinin zıddı olmasına rağmen birbirine çok yakın grafiklerin elde edildiği görülmektedir. Ancak 2. soruda "kesinlikle katılıyorum" seçeneğindeki artış ile 3. ve 4. soruların sonuç grafikleri birlikte değerlendirildiğinde tasarımcıların hem basılı afişin hem de hareketli afişin bir arada var olabileceği kanaatinde olduğu görülmektedir. Bu görüş temelde Poe'nun (2014: 187) belirttiği medyaların genelde birbirlerinin yerlerini almaktan ziyade üst üste biriktikleri görüşü ile de uyumludur. Ne yazı konuşmanın yerini almıştır; ne görsel - işitsel medyalar kitapların yerini almıştır; ne de internet medyası görsel işitsel medyaların. Tüm bu medyalar farklı

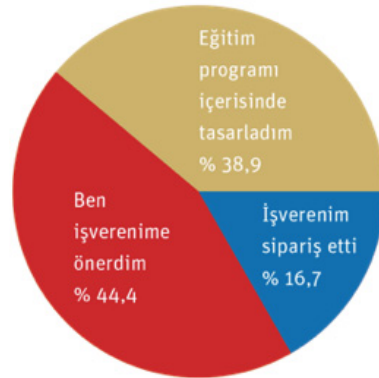
dönemlerde yaşamlarımıza girmiş olsa da bugün hepsini kullanırız. Bu durum afiş söz konusu olduğunda da muhtemelen aynı şekilde olacaktır.

Çalışmanın ikinci kısmında yalnız hareketli afişin geleceği ile ilgili sorular yine 5'li Likert ölçeği kullanılarak sorulmuştur (Grafik-2, Soru-5,6). Tasarımcıların afiş ile yeni dijital mecraların oldukça uyumlu şekilde var olduğuna (Soru-5) ve hareketli afişin kesinlikle uzun süre var olacağına inandıkları görülmektedir (Soru-6). Özellikle hareketli afişin ileride varlığını sürdürmeyeceği ile ilgili negatif görüşe verdikleri % 72 oranındaki kesinlikle katılmıyorum seçeneği, hareketli afişin geleceği ile ilgili tasarımcıların oldukça pozitif görüşlere sahip olduğunu göstermektedir. Poe'nun da (2014: 26-31) öne sürdüğü gibi, bir medyayı kalıcı yapan unsurların

7- Tasarladığınız hareketli afişlerin karşılığında ücret aldınız mı?



8- Tasarladığınız hareketli afiş işvereniniz mi sipariş etti, yoksa siz mi işvereninize önerdiniz?



Grafik 3-4: Hareketli afiş tasarımında profesyonel tutum ve arz talep oranı

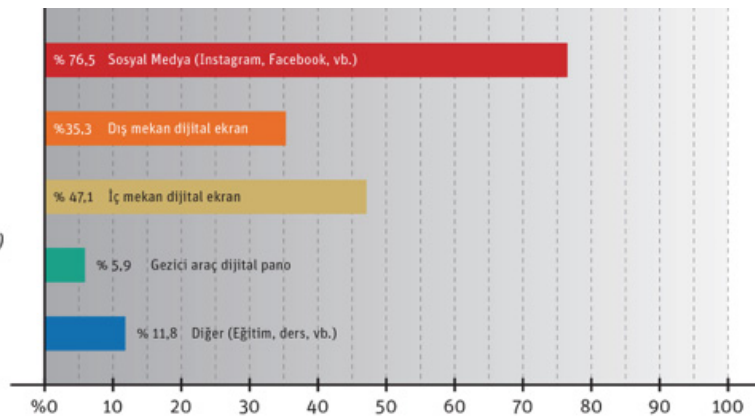
en önemlilerinden bir tanesi, o medyaya talep olmasıdır. Bu bağlamda Grafik-3 ve Grafik-4 birlikte incelendiğinde arzın oldukça yüksek, talebin ise oldukça az olduğu görülmektedir. Araştırmaya katılan tüm tasarımcılar tarafından tasarlanan hareketli afişlerin yalnız % 16,7'si müşteri talebi karşılığında tasarlanmıştır (Grafik-4, Soru-8). Soru-8 ve 7 birlikte incelendiğinde ise tasarımcıların kendilerinin müşterilerine önererek tasarladığı hareketli afişlerin büyük çoğunluğu karşılığında herhangi bir ücret almadıkları anlaşılmaktadır. Bu veri bir medyanın profesyonel bir çalışma alanı olabilmesi açısından da oldukça önemlidir.

Hareketli afişlerin ilk ortaya çıkmaya başladığı tarihler incelendiğinde genellikle sosyal medyanın yaşamımıza girmesi ile bir paralellik olduğu görülebilir. Bu nedenle Grafik-5'te yer alan sonuçların araştırma açısından beklenen sonuçlar olduğu söylenebilir. Katılımcıların birden çok seçeneği işaretleyebildikleri bu verilere göre, hareketli afişlerin % 76,5'i sosyal medya platformlarında görüntülenmiştir. Bu afişlerin daha az bir oranının (% 35,3 ve % 47,1) dış ve iç mekân dijital ekranlarda kendilerine yer bulduğu anlaşılmaktadır. Hareketli afişlerin % 5,6 gibi çok küçük bir oranı ise gezici araç ve panolarda kendilerine yer bulmuştur. Toplam yüzde göz önüne alındığında bazı hareketli afişlerin hem sosyal medya hem de iç ve dış mekânlardaki ekranlarda birlikte görüntülediği

de anlaşılmaktadır.

Araştırmanın son bölümünde ise tasarımcılara hareketli afişin geleceği ile ilgili fikirleri ve ilk hareketli afiş tasarlama serüvenleri hakkında açık uçlu üç soru sorulmuştur. "Hareketli afişin, afişin geleceği için bir seçenek olduğunu düşünüyor musunuz?" sorusuna, katılımcıların 2'si hareketli afişin basılı afişin önüne geçeceğini belirtmiştir. Örneğin, 7 numaralı katılımcı "artık insanlar daha fazla göze hitap eden ve hareketli şeyleri izlemeyi seviyorlar" yanıtını vermiştir. Katılımcılardan 14 tanesi ise hem hareketli afişin hem de basılı afişin gelecekte de bir arada var olacağını belirtmişlerdir. 4 numaralı katılımcı "Afişin mecraya dair bir kaygısı olmayacak kadar önemli bir iletişim aracı olduğunu düşünüyorum. Bu sebeple dijital mecrada hareketli, basılı mecrada mekaniği tasarlanarak hareketli hale getirilmiş vb. formlarda varlığını sürdüreceğini düşünüyorum. İnsanın varoluşu sürdürülecek ama insan iletişim kurmak için sürekli yeni ve ileri formlar arayacak." yanıtını vermiştir. 17 numaralı katılımcı ise basılı ve hareketli afişin geleceği ile ilgili "...etrafımızı saran dijital medyanın bilgi bombardımanına ayak uydurmak zorunda olduğu için kendisine yer edinmeye çalışacak, çalışıyor da. Hareketli görüntüye olan ilgi statüğe olandan daha fazla. İnsanlar bir şeyi okumaktansa izlemeyi tercih etmesi ve hızlı tüketmek istemesi gibi. Her ne kadar çok

9- Tasarladığınız hareketli afiş/afişler nerede ve veya hangi mecrada yayınlandı?
(Birden fazla seçeneği işaretleyebilirsiniz)



Grafik-5: Hareketli afişlerin yayın mecraları

doğru bulmasam da genel eğilim bu yönde diye düşünüyorum.” sözleri ile görüşlerini iletmiştir.

“Sizde ilk hareketli afiş tasarlama fikri nasıl oluştu?” sorusuna katılımcılardan 6 tanesi hareketli görüntünün statik görüntüye göre daha çok ilgimi çekmeye başlamasıyla bu fikir oluştu yanıtını vermiş; 2 tasarımcı “sosyal medyada örneklerini görmem üzerine hareketli afiş tasarlamaya başladım” cevabını, 2 katılımcı da ekranlardaki teknolojik gelişmeleri görmelerinin ardından hareketli afiş tasarlamaya başladıklarını söylemişlerdir. Tasarımcılara son olarak afiş, afişin geleceği ve hareketli afiş ile ilgili, başkaca görüşleri varsa yazmaları istenmiştir. Katılımcıların çoğu hem afişin hem de hareketli afişin gelecekte çok daha popüler olacağı ve varlığını devam ettireceği görüşünü ağırlıklı olarak tekrarlamışlardır. Bunun yanında tasarımcılar hareketli afiş “daha çekici”, “eğlenceli” ve “güncel” bulduklarını da belirtmişlerdir.

SONUÇ

Afişin geleceği ve henüz çok yeni bir medya olan hareketli afiş konularındaki çalışmalar incelendiğinde dijital teknolojilerin hem tasarımcılara hem de izleyicilere farklı imkanlar sunduğu açıktır. Günümüzde afişler hem iç ve dış mekanlarda kullanılan dijital ekranlarda hem de telefon ekranlarımızda, basılı afişe kıyasla, çok daha fazla kişi tarafından görülebilmektedir. Bunun yanında bu mecralarda kullanılan hareket, ses, etkileşim gibi özellikler sayesinde, günümüz afişleri çok daha etkileyici ve dikkat çekici hale gelmiştir. Bu yeni afiş dilinin hem uluslararası hem de ulusal tasarım dünyasında heyecan yarattığı ve özellikle genç tasarımcılar tarafından oldukça benimsendiği görülmektedir. Yapılan odak grup çalışmasına katılan tasarımcılar da -açık şekilde- hareketli afiş, geleceği olan, güncel ve gelişmeye devam edecek bir tasarım nesnesi olarak görmekte olduklarını ortaya koymuşlardır. Grafik-1 ve 2’de yer alan veriler bu görüşü baskın şekilde desteklemektedir. GMK 2019 ve 2020

yılı sergilerinde hareketli afiş kategorisinde sergilenen çalışma sayısındaki artış da bu durumu desteklemektedir. Ancak her ne kadar tasarımcılar hareketli afiş, tasarımın yeni ve gelişmekte olan bir ögesi olarak görseler de Grafik 3 ve 4’te yer alan veriler tasarımcılara ait bu isteğin profesyonel işverenler tarafından henüz yeterince desteklenmediğini göstermektedir.

Bu noktada Poe (2015: 26) ve Innis’in (1986 ve 2008) medyaların çekim kuramını yeniden hatırlamakta fayda vardır. Poe ve Innis’in kuramına göre medyalar arz tarafından “itilmez”, artan talep tarafından “çekilirler”. Yani teknolojik arz teknolojik talep yaratmaz. Grafik 4’te yer alan verileri çekim kuramı bağlamında değerlendirdiğimizde hareketli afişler ile ilgili 2019 yılı itibarıyla arzın, talebin yaklaşık altı katı olduğunu görmekteyiz. Grafik 3’e ait veriler aynı kuram çerçevesinde değerlendirildiğinde de benzer bir sonuç karşımıza çıkmaktadır. Bu veriler de bize tasarımcıların hareketli afiş arzlarının ancak 1/3’ünün profesyonel dünyada karşılık bulunduğunu göstermektedir. Araştırma sonuçları bize, 2019 yılı itibarıyla hareketli afişin, her ne kadar tasarımcılar tarafından sevilen ve benimsenen bir tasarım nesnesi olsa da henüz alıcılar tarafından yeterli düzeyde talep görmediğini göstermektedir. Çalışma kapsamında elde edilen veriler 2019 yılına aittirler. Uzun vadeli ve daha nitelikli bulguların elde edilebilmesi için bu ve benzeri çalışmaların belirli periyotlar (örn. 5’er yıl arayla) ile yapılması daha faydalı olacaktır.

Toplumların değişim için zamana ihtiyaçları vardır. Yıllara yayılan alışkanlıklar kolayca bırakılamaz. Yine de yenilik her zaman kaçınılmazdır. El Lissitzky 4 Temmuz 1923’te Merz No. 4’te yayımlanan “Tipografinin Topografisi” başlıklı manifestosunda, “yeni kitap, yeni yazar ister” demiştir. Barrie Tullett ise bu sözü elektronik kitaba adapte ederek; iPhone, iPad ve Kindle’in ortaya çıkmasıyla yeni kitap inkâr edilemez bir şekilde burada. Ama Lissitzky’nin bile hayal ettiğinden daha fazlası var.

E-kitabın doğası artık yeni kitabın yeni bir tür yazar, okuyucu ve tasarımcı gerektirdiği anlamına geliyor (URL-18) der. Aynı söz, araştırmanın bulguları ışığında, günümüz elektronik afişi için de söylenebilir: Yeni afiş, yeni tasarımcı, yeni izleyici ve yeni bir tür müşteriye ihtiyaç duymaktadır. Türkiye'de ilk hareketli afişleri tasarlayan kişiler düşünüldüğünde, neredeyse tamamının genç nesil tasarımcılar olduğu

görölmektedir. Dolayısıyla, yeni afiş yeni nesil tasarımcılarla buluşmuştur. Araştırmada elde edilen veriler yeni müşteri için bir süre daha beklememiz gerekeceğini göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Atasoy, S. (2018). *Afiş Tasarımında Arttırılmış Gerçeklik Uygulamaları. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.*
- Christensen, L, H. (2019). *Curating the Poster: An Environmental Approach. Design Issues, 2 (35), 28-45.*
- Dündar, B. (2011). *Kitap Nesnesi Nesne Olarak Kitap. İstanbul: Akın Nalça Kitapları*
- Dündar, B (Ed.). (2011). *Grafist 15, 15. Uluslararası Grafik Tasarım Günleri. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.*
- Eco, U. Carriere J., C., (2012) *Kitaplardan Kurtulabileceğinizi Sanmayın. (Çev: S. Dolanoğlu). İstanbul: Can Yayınları.*
- Eken, B. (2018) *Teknoloji ile Birlikte Dönüşen Afişin İncelenmesi ve Kamusal Ekranlarda Etkileşimli Afiş Uygulamaları, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.*
- Ertaş, H. (2018) *Geçici Olanı Kalıcılaştırmak. Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar (Sayı: 185). s. 1,2,3. İstanbul: Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu.*
- Innis, H. A. (1986) *Empire & Communications. Canada: Press Porcep Inc.*
- Innis, H. A. (2008) *The Bias of Communications. Toronto: University of Toronto Press.*
- Lehimler, Z. (2018) *Afiş Tasarımının Geleceği. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi. 6 (83), 163-176.*
- Manifold. (2018). *33 Afiş, 2 Soru, 44 Yanıt Jeff Talks 2010-2018. İstanbul: Manifold*
- Meggs, P. B., Purvis, A. W. (2012) *Meggs' History of Graphic Design. New Jersey: John Wiley and Sons Inc.*
- McLuhan, M., (1994). *Understanding Media The Extensions of Man. ABD: The MIT Press.*
- McLuhan, M., Fiore, Q. (1996) *The Medium is the Massage An Inventory of Effects. California: Gingko Press.*
- McLuhan, M., Fiore, Q. (2019) *Yaradığımız Medya Medyanın Etkileri Üzerine Bir Keşif Yolculuğu. (Çev: Ü. Oskay). İstanbul: Nora Kitap.*
- Mirzoeff, N. (2016). *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More. New York: Basic Books.*
- Oskouei, A. H. A. (2018) *Etkileşimli Film Afişleri ve Uygulamalar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.*
- Poe, M. T. (2015) *İletişim Tarihi: Konuşmanın Evriminden İnternete Medya ve Toplum. (Çev: U. Kara). İstanbul: Işık Yayınları.*
- Rona, Z., Beykan, M. (1997) *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayın.*
- Taşcıoğlu, M. (2013) *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Kitap. İstanbul: Yem Yayın.*
- Ürkmez, B. (Ed.), (2016) *Grafist 20, 20. Uluslararası Grafik Tasarım Günleri. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.*

• İnternet Kaynakları

- URL-1: <https://interaktif.konda.com.tr/tr/HayatTarlari2018/#firstPage>
- (Erişim tarihi: 30.08.2020).
- URL-2: Benyon, L. (2016). *A New Poster Movement, How the Traditional Format is Evolving with an Injection of Animation. https://eyeondesign.aiga.org/a-new-poster-movement (Erişim tarihi: 24.12.2020).*
- URL-3: www.sozluk.gov.tr (Erişim tarihi: 26.12.2020).
- URL-4: www.britannica.com/topic/poster (Erişim tarihi: 26.12.2020).
- URL-5: www.joshschaub.ch/about.html (Erişim tarihi: 27.12.2020).
- URL-6: www.weltformat-festival.ch/en/2016/exhibitions/the-moving-poster-1 (Erişim tarihi: 27.12.2020).
- URL-7: eyeondesign.aiga.org/a-new-poster-movement (Erişim tarihi: 27.12.2020).
- URL-8: www.artofthetitle.com/designer/saul-bass (Erişim tarihi: 27.12.2020).
- URL-9: www.studiofeixen.ch/shanghai (Erişim tarihi: 28.12.2020).

- URL-10: www.otonoveswiss.co.uk/2017.html (Erişim tarihi: 28.12.2020).
- URL-11: www.trappedinsuburbia.com/about (Erişim tarihi: 02.01.2021).
- URL-12: www.youtube.com/watch?v=EGwy0Obxc_4 (Erişim tarihi: 04.01.2021).
- URL-13: Wilanow Afiş Müzesi: www.postermuseum.pl (Erişim tarihi: 7.01.2020).
- URL-14: Zürih Tasarım Müzesi: www.museum-gestaltung.ch (Erişim tarihi: 7.01.2020).
- URL-15: Amsterdam Stedelijk Müzesi: www.stedelijk.nl (Erişim tarihi: 7.01.2020).
- URL-16: <https://manifold.press/overttalk-hareketli-afis> (Erişim tarihi: 14.01.2020)
- URL-17: Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu: <http://gmk.org.tr> (Erişim tarihi: 13.02.2019)
- URL-18: <http://www.eyemagazine.com/blog/post/electro-library-dreams> (Erişim tarihi: 12.01.2020)

FOTOĞRAF SANATINDA PORTRİ TİPOLOJİLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Eren GÖRGÜLÜ*

Özet: ‘Fotoğraf Sanatında Portre Tipolojileri’ başlıklı bu makale on dokuzuncu yüzyıldan günümüze fotoğrafik portreler ile oluşturulan tipolojik portre çalışmalarını bir araya getirmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda portrelerin kapsamlı bir şekilde bir araya getirilerek oluşturulduğu fotoğraf çalışmaları makaleye konu edilmiştir. Sosyal, bilimsel ve sanatsal faaliyetleri kayıt altına almakta yararlanılan fotoğrafın antropolojiden zoolojiye, tıptan botaniğe birçok disiplin tarafından belgeleme ve görsel veri oluşturma amaçlı kullanılması konunun önemini ortaya koymaktadır. Fotoğraf sanatında tipolojik portrelerle ilgili verilere literatür taraması çerçevesinde ulaşılmış ve bu çalışmalar içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. On dokuzuncu yüzyıl öncü portre tipolojilerinde; Dr. Hugh Welch Diamond, Guillaume Duchenne de Boulogne, Francis Galton ve Alphonse Bertillon’un çalışmaları ilk tipolojik örnekler olarak konu açısından önemlidir. Yirminci yüzyıl fotoğraf sanatında portre tipolojisinde ise August Sander ve Walker Evans’ın tipolojileri dikkate değer çalışmalardır. Çağdaş fotoğraf sanatında portre tipolojilerinde ise Boris Mikhailov, Taryn Simon, JR, Martin Schoeller ve Angelica Dass gibi sanatçılar tipoloji yöntemini portre fotoğraflarına uygulayarak birey ve kimlik kavramlarına farklı bir bakış açısı getirmişlerdir. Sanatçıların tipolojik portre çalışmalarında portrelere yükledikleri anlamın anlatım yöntemi, tipolojik gruplandırma, ifade biçimi ve içerik teknik yaklaşım açısından analiz edilerek yorumlanmıştır. Metin içerisinde yer alan tipolojik portre çalışmaları kronolojik olarak ele alınıp değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Sanat, Portre, Tipoloji.

Geliş Tarihi: 06.09.2020 Kabul Tarihi: 14.12.2020 Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Kırklareli Üniversitesi, Lüleburgaz MYO, Grafik Tasarım Programı. Kırklareli/TÜRKİYE, erengorgulu@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6475-7948

PORTRAIT TYPOLOGIES IN THE ART OF PHOTOGRAPHY

Assist Prof. Eren GÖRGÜLÜ*

Abstract: This article titled "Portrait Typologies in Photography Art" aims to bring together typological portrait studies created with photographic portraits from the nineteenth century to the present. For this purpose, photographic works, in which portraits are brought together comprehensively, are covered in this article. The use of photography, which is used to record social, scientific, and artistic activities, by many disciplines from anthropology to zoology, medicine to botany, for documentation and visual data creation reveals the importance of the subject. The data about typological portraits in the art of photography were reached within the framework of a literature review and these studies were analysed using the content analysis method. The works of Dr. Hugh Welch Diamond, Guillaume Duchenne de Boulogne, Francis Galton, and Alphonse Bertillon are important in terms of subject as the first typological examples in the nineteenth century leading portrait typologies. The typologies of August Sander and Walker Evans in portrait typology are remarkable studies in twentieth century photography art. And, in portrait typologies in contemporary photography, artists such as Boris Mikhailov, Taryn Simon, JR, Martin Schoeller, and Angelica Dass have brought a different perspective to the concepts of individual and identity by applying the typology method to portrait photography. The expression method, typological grouping, style of expression, and content of the meaning that artists attribute to the portraits in their typological portrait works are analysed and interpreted in terms of technical approach. The typological portraits in the text are discussed and evaluated chronologically.

Keywords: Photography, Art, Portrait, Typology.

Received Date: 06.09.2020 Accepted Date: 14.12.2020 Article Types: Research Article

*Kırklareli University, Lüleburgaz VS, Graphic Design Program. Kırklareli/TURKEY, erengorgulu@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6475-7948

1. GİRİŞ

Tipoloji sözcüğü etimolojik olarak incelendiğinde üstlendiği anlamlar tip kavramı ile bağlantılıdır. Antropolojik bir kökene sahip olan tipoloji ‘şeyleri farklı türlere ayırma ve tanımlama sistemi’¹ (http-1) olarak tanımlanabilir. Türk Dil Kurumu tipoloji sözcüğünün tanımını şu şekilde yapmaktadır; “İnsan tipleri belirleme ve ayırt etme yöntemi”² (http-2) ancak buradaki tanım tipoloji sözcüğünün tanımlama konusunda oldukça yetersiz kalmıştır. AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi ise biraz daha geniş bir tanımla tipolojiyi şöyle açıklamaktadır; “özellikle sosyal bilimlerde, ortak özellikler taşıyan birimlerin oluşturduğu topluluklara ya da tiplere dayalı gruplandırma” (Britannica 2000, s. 27). Tipolojiye ait bu tanımları biraz daha genişlettiğimizde ise öznenin varlığı ve şeyleri sınıflandırma amacı kendisini göstermeye başlayacaktır. “Tipoloji, belirli bir alanda, tipolojik çalışmayı yürüten öznenin amacı doğrultusunda, belirlediği bir dizi genel ölçüte göre, varlıkların özel tiplerden oluşan kapsamlı diziler halinde bölümlere ayrılması olarak tanımlanabilecek kavramsal bir işlemdir” (Adams W., ve Adams E., 1991, s. 91). Fotoğraf ve tipoloji arasındaki ilişki bağlamında baktığımızda ise tanımlama biraz daha özel bir alanı kapsayacak şekilde açıklanmaktadır:

Tipolojinin en sağlıklı tanımı şudur: Aynı katman içinde birbiriyle ilişkili olduğu saptanan buluntuların belli bir araç kullanarak biçimsel özelliklerine göre sınıflandırılmasıdır. Gustav Oscar Montelius tarafından geliştirilen bu teoriye fotografik anlamda baktığımızda, biçimsel tema olarak aynı ışık, aynı açı ve benzeyen fonlar üzerinden belirli bir üslup ve oldukça sistemli bir şekilde yapılan fotografik bir proje anlamını temsil eder (Aksakal, 2013, s. 48).

Fotoğraf, temsil etme ve tanımlama pratiği olarak

toplumsal yaşamın ve bilimsel çalışmaların görsel kayıt aracı haline gelmiştir. Bilimsel ve toplumsal görsel verilerin üretimini gerçekleştiren bir araç haline gelen fotoğraf, kültürel öznenin görsel bir şekilde araştırılmasına öncülük etmiştir. Temsil ettiği özneyi sosyolojik, belgesel ve sanatsal bir veri olarak gelecek nesillere aktarma potansiyeline sahip olan fotoğraf kültürel araştırmaların önemli bir parçasıdır. Aynı zamanda fotoğrafın farklı disiplinlerle olan yakın ilişkisi görsel araştırmaların tipolojik olarak kayıt altına alınmasına olanak sağlamakla birlikte tipolojiyi fotoğraf sanatına ait bir anlatım biçimi haline getirmektedir. Dış dünyayı aslına uygun bir şekilde temsil eden fotoğraflar sanatsal ve kültürel anlamda temsiliyet aracı olarak portre geleneğinin önemini göstermektedir. İcadından hemen sonraki yıllarda fotoğrafın öznesi bağlamında insanların konu edildiği fotografik portreler geniş bir toplum tabakası tarafından kullanılmıştır. Fotoğraf ilerleyen yıllarda farklı bilim alanlarında önemli bir araştırma aracı haline gelmiş ve bilimsel verileri analiz etmenin bir parçası olmuştur. Dolayısıyla yansıttığı gerçeklik ile toplumu da analiz edilecek bir araç haline gelen fotoğraf, tipolojilerin oluşturulması, kültürlerin tanımlanması ve toplumun çözümlenmesinde görsel veri kaynağı olarak kullanılmıştır. Kültürleri anlatmaya ve temsil etmeye çalışan fotoğraf, dünyaya ilan edildiği tarihten itibaren antropoloji alanında kültürel ötekinin varlığını kaydetmekte önemli bir araç haline gelmiştir. Fotografik tipoloji yöntemi karanlık bir antropolojik kökene sahiptir. Post-Kolonyal süreçle birlikte temsil yöntemleri ötekinin kimliğini tanımlayacak şekilde oluşturulan portre fotoğraflarıyla kayıt altına alınmış ve birer tipolojik veri olarak kullanılmıştır. Genellikle beyaz fotoğrafçı ile beyaz renk dışında yer alan özneler arasındaki eşitsiz güç ilişkilerinden faydalanan bu tipolojiler,

¹Oxford Dictionary, www.oxfordlearnersdictionaries.com

²Bknz: sozluk.gov.tr

ötekini egzotik ve ilkel olarak görmektedir. Fotoğrafik tipoloji, veri sağlama ve görsel kayıt oluşturma bağlamında öncelikle gündelik nesnelere sanata dönüştürmekte, oluşturduğu seri ile izleyicinin dikkatini ve farkındalığını arttırmakta ve algıyı yeniden şekillendirmektedir (http-3). Genellikle belirli bir ızgara sistemi içerisinde sistematik bir şekilde üretilen fotoğrafik tipolojiler doğru bir bağlamda inşa edildiklerinde güçlü bir iletişim aracı olabilmektedir. Fotoğrafik tipolojiler fotoğrafın icadından sonraki yıllarda bilim için güçlü bir varlığa sahip olmuş ve halen olmaya devam etmektedir. Hem bilim hem de sanat bağlamında fotoğrafik temsil aracılığıyla oluşturulan tipolojiler izleyici kitlesi açısından ilgi çekici bulunmaktadır.

Fotoğrafın vazgeçilmez konularından biri olan portreler, bilimsel/sanatsal portre tipolojilerinin oluşturulmasında insan yüzünün benzerlik/farklılıklarından dolayı insana ait kimliğin görünür kılınmasında önemli bir işleve sahiptir. Bireye ait kimliği nesnel olarak somutlaştıran portreler belirli bir çerçeveleme ile fotoğrafta yer alan öznenin yüzüne ait detayları yansıtan fotoğraflardır. “Genel olarak portreye ilişkin bilgiler doğrultusunda belki de en kapsamlı tanım, insanın birey olarak toplumdaki yerini ve kendi hakkındaki izlenimlerini başkalarına

da gösterebilen fotoğraflardır. Portreler ve portre fotoğrafları insanı diğer insanlara tanıtan ve gösteren vücudun en önemli parçasının yansımalarıdır” (Görgülü, 2019:144). Portreler en yalın haliyle özneye ait duyguyu, ifadeyi, fikri, izlenimleri vb. durumları izleyiciye aktarmakta kullanılmaktadır. Portre fotoğrafı, fotoğrafta yer alan öznenin dünyaya açılan görüntüsü üzerinden şekillenirken hem geçmişi anlatacak hem de geleceğe ulaşabilecek bir belge niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla portreler, fotoğraf sanatı içerisinde yeni yorumlamalar ve yeni bağlamlar çerçevesinde sanatçıların çalışmalarında sıklıkla yer verdiği bir konu olmuş ve tipolojik yaklaşımlar içerisinde kullanılmıştır.

2. ON DOKUZUNCU YÜZYIL ÖNCÜ PORTRİ TİPOLOJİLERİ

İnsanoğluna ait görsel verilerin tipolojik örneklerinin ilk olarak psikoloji alanında görüldüğü söylenebilir. Psikiyatrist ve fotoğrafçı olan Dr. Hugh Welch Diamond (1809-1886), Surrey Country Akıl Hastanesindeki hastalarının fotoğrafik kayıtlarını tutmuş ve bu görselleri tipolojik olarak belgeleyerek ruhsal bozuklukların teşhis edilmesinde fotoğraftan yararlanmıştı. “On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı, fotoğrafçılığın tıbbi amaçlarla insan bedeni araştırmalarına odaklandığı bir dönemdir” (Hacking, 2015, s. 141).



Görsel-1: Dr. Hugh Welch Diamond, Therapeutic Environments for Mental Illness, 1852.

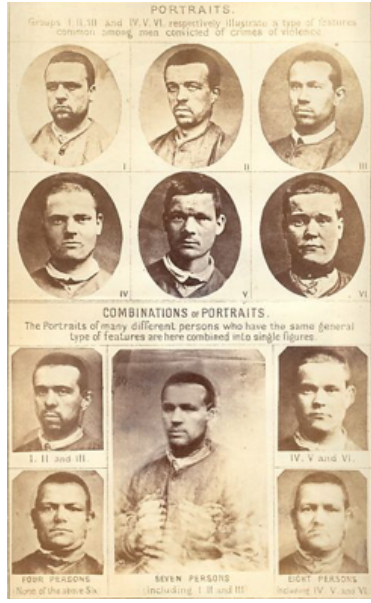
Diamond, fotoğrafçılığın akıl hastalarının zihnini incelemek için yeni yollar sunabileceğine inanan bir psikiyatristtir. Bu çalışmanın analizinden bağımsız bir şekilde ortaya çıkan yeni bir yöntem ise hastaların yeniden tedavisinde ve yatış işlemlerinde kolaylık sağlayarak kişisel kimlik görevi görmesidir. İnsan yüzüne ait görsel verilerin oluşturulmasına katkı sağlayan ve fizyonomi üzerine çalışmalar yapan nörolog Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875), tipolojik portre çalışmaları yapan bir diğer bilim insanıdır. Deneklerinin yüz kaslarına verdiği elektrik akımının ardından oluşan yüz hareketlerini düzenli bir şekilde kayıt altına alan Boulogne, yüz ifadelerinin tipolojik kayıtlarını oluşturmuştur. Ünlü Fransız fotoğrafçı Nadar'ın (Gaspard-Félix Tournachon) kardeşi Adrien Tournachon ile çalışmaya başlayan Duchenne, fotoğraf yöntemiyle bilgi ve veri toplamayı amaçlamıştır. Keşfedilmeyi ve çözümlenmeyi bekleyen insan yüzü, kişisel kimlik alanı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla yüzün fiziksel yüzeyi kendisi hakkında bilgi sağlanabilecek, veri alınabilecek ve sınıflandırılabilir bir alan haline gelmiştir. “Önceleri ‘bedenin, bir yandan güzelliği nedeniyle epey sık betimlenen basit bir parçası olarak’ algılanan yüz zaman geçtikçe ‘ruh hareketlerinin aynasına’ dönüşür” (Breton, 2018, s. 30).

Görsel kimlik belirleyicisi olarak fotoğrafın tanımlama özelliği farklı tipolojik portre araştırmalarının da ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. “Portreler, tanım gereği, sadece sıfatları değil aynı zamanda da kimlikleri tesis ve idame edilmeye çalışan belli birtakım insanlara ‘dair’dir” (Leppert, 2017, s. 233). Kimliklerin görsel temsilleri üzerinden devam eden çalışmalar ‘öteki’nin tanımlanması ve iktidar açısından bilgi denetiminin sağlanması yolunda değişime uğramaya başlamıştır. İktidar bağlamında portre fotoğraflarını incelemeye

başladığımızda görsel tanımlamanın ne denli önemli bir konuma yerleştiği açıkça görülmektedir. Portre fotoğraflarının bireye ait kimliği yapılandırarak önemli temsiliyet aracı haline gelmesi beden üzerindeki kontrollerin sıklaşmasına neden olmuştur. “Yüz kaygısı aynı zamanda yurttaşları daha iyi denetleyebilme fırsatını kaçırmak istemeyen yetkilileri de yakından ilgilendirir” (Breton, 2018, s. 46). Nitekim fotoğrafın kimliği belirlemedeki önemli rolü Fransız polis memuru Alphonse Bertillon’un sabıkalılara ait cepheden ve profilden çekmiş olduğu vesika portreleriyle farklı alanda veri toplama ve görselleştirmenin çeşitliliğine örnek olmuştur. Bu yöntem fotoğrafı korkutucu bir denetim aracı yapmakta ve kimliğin hata yapmadan belirlenmesinde yardımcı olmaktadır. Bireyi başkalarından ayıran yüzün niteliğini temel alan bu yaklaşım sabıkalıların kimliklerini belirlemede öncü bir çalışma olmuştur. Bertillon’un isminden hareketle daha sonraları ‘bertillonage’ olarak adlandırılacak olan bu yöntem ile birlikte sabıkalının kimliği hakkında bilgiler de fotoğrafa eşlik etmiştir. Kimlik



Görsel 2. Guillaume Duchenne de Boulogne, Expériences électro-physiologiques, 1865.



Görsel 3. Francis Galton, Composite Portraits of Criminal Types, 1877.

saptayıcı bir belge haline gelen fotoğraf istatistiki verilerin toplanmasına da yardımcı olmuştur. Son derece basit bir şekilde uygulanmaya konulan Bertillon'a ait bu fotoğrafik çalışmalar fotoğrafın on dokuzuncu yüzyılda belirli bir sisteme göre işleyişinin kanıtı haline gelmiştir. Bertillon'un Judicial Photography: With an Appendix on Anthropometrical Classification and Identification (Adli Fotoğrafçılık: Antropometrik Tasnif ve Teşhis Sistemi) adlı kitabında yer alan bu fotoğrafların (Fotoğraf 4) altında özel açıklama sistemi bulunmaktadır. Tasvir edilen kişinin portresine yönelik açıklamanın bulunduğu fotoğraf altı yazısı portrelerin ayırt edici özelliklerine ait bilgileri içermektedir. Bu fotoğrafları standart hale getirerek tipolojik birer portre niteliğini ortaya çıkaran özellikler şunlardır; kamera ve model arasındaki uzaklığın eşitliği, kadraj, aydınlatma ve odak uzaklığı. Bertillon'un suçluları teşhis etmek için oluşturduğu bu yöntem belirli bir ızgara sistemi içerisinde tipolojik bir çalışma örneği olmuştur.

Bertillon'un sabikalıları belirlemek için bir yöntem olarak kullandığı bu çalışmanın



Görsel 4. Alphonse Bertillon, Synotic Table of the Forms of the Nose, 1890.

temeli Francis Galton'un fotoğraf yöntemine dayanmaktadır. Kimlik tanımlaması için parmak izlerinin kullanılması yönünde öneri sunan bir bilim adamı olan Galton, farklı insan tiplerini görselleştirmek için bir araç olarak bileşik portre tekniğini (composite portrait) tasarlamıştır. "Galton, bu görüntüleri, kalımsal yollarla aktarılan özelliklere dayalı doğal bir sosyal hiyerarşinin var olduğu görüşünü kanıtlamak için kullanıyordu" (Hacking, 2015, s. 141). Fotoğrafın temsil ettiği gerçekliğin sınırlarını zorlayan bu çalışma belirli yüz özelliklerinin farklı suç türleri ile arasındaki herhangi bir bağının olup olmadığını araştırır (http-4). Galton bu fotoğraflarda belirli suçlardan hüküm giymiş suçluların ve farklı sosyal sınıfların portrelerine odaklanmıştır. Galton ve Bertillon'un portre fotoğrafına yönelik yapmış oldukları araştırmalar bireye ait verilerin tanımlanmasında ve sınıflandırılmasında öncü çalışmalar olmuştur.

Bireye ait varlığın bir belgesi haline gelen portre fotoğrafları insanın doğada aradığı gerçekliği kanıt olabilecek bir veri haline gelmiştir. Fotoğrafik portreler aynı zamanda bireyi

hem tanımlamakta hem de sosyal kimliğine işaret eden bir göstergedir. On dokuzunda yüzyılda portrelere yönelik geliştirilen temsil yöntemleri Roland Barthes'ın fotoğrafın neome³si olarak belirttiği öze oldukça yakın durmaktadır. Fotoğrafın 'bu vardı' diyebilmesi aynı zamanda fotoğrafın bir kanıt olma özelliğini yansıtmaktadır. Kimlik kavramının yepyeni bir anlam kazandığı on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafik portre çalışmaları varlığın bir merkezi olarak insan yüzünü önemli bir konuma getirmiştir. Yüz üzerinden şekillenen insanın dünya ile olan ilişkisi kimliğin temel ilkesi ile aynı düzlemde buluşmaktadır. Bireyin simgesi olan yüz (dolayısıyla portre fotoğrafları) bireyi kişiselleştirmekte ve kimliği tek başına doğrulayabilecek bir potansiyele sahiptir. "Fotoğraf çekiminin cepheden tam yüz ve profilden yapılmasının tavsiye edildiği tipolojik yaklaşımlar daha çok ırksal kimlikleri araştırma ve sınıflama üzerine dayalı fotoğrafik kayıt sistemi sorunları kültürel ve etik çalışmaların da içinde olduğu daha geniş araştırmalara yönlendirilmiştir" (Yavuz, 2020, s. 94).

3. YIRMİNCİ YÜZYIL FOTOĞRAF SANATINDA PORTRÉ TİPOLOJİSİ

On dokuzuncu yüzyılda portre çalışmalarıyla gerçekleştirilen tipolojik yaklaşımların temelleri sanatsal bir stratejinin uzağında kalmıştır. Fotoğraf, portre ve tipoloji birlikteliğinden doğacak olan çalışmaları tanınmış fotoğrafçıların önderlik ettiği projelerde aramak daha doğru olacaktır. Alman fotoğrafçı August Sander (1876-1964) fotoğraf ve tipoloji yöntemini bilimsel bakış açısından ziyade daha çok sosyolojik olarak kullanmıştır. Sander'in belgelediği fotoğraflar sosyoloji, portre fotoğrafı ve tipoloji kavramlarını tek bir noktada birleştirmektedir. Sander bu ortak alanda Weimar dönemi Alman toplumunun profilini saptamaya çalışmış ve toplumun her kesiminden insanın portresini belgelemiş ve neredeyse bir portre atlası oluşturmuştur (<http->

5). "Sander toprağa bağlı olanlardan, köylülerden başlıyor ve izleyiciyi her tabakadan ve türden mesleklerin içinden geçirecek en yüksek medeniyetin temsilcilerine, sonra tekrar aşağıya, budalalara getiriyor" (Leslie, 2019, s. 118-120). Yirminci yüzyıl insanını konu alan '20th Century People' (Menschen des 20. Jahrhunderts, 1921) isimli fotoğraf projesi oldukça samimi, içten ve estetik zorlamalardan arındırılmış bir biçimde Alman toplumu profillerine odaklanmıştır. Sander'in portreleri yansıttığı dönemin sosyal bölünmelerini reddeden bir şekilde belgelemiştir. "Sander'in modellerinin hepsi objektife gözlerinde aynı ifadeyle bakarlar. Farklılık varsa eğer bu, modelin kendi deneyimlerinin ve kişiliğinin sonucudur - papaz, duvar kâğıtçısından farklı bir yaşam sürmüştür; ancak Sander'in fotoğraf makinesi hepsi için aynı şeyi temsil eder" (Berger, 2007, s. 43). Sander, fotoğraflarını çektiği kişileri doğru bakış açısıyla görüntülemiş ve bu kişilerin toplum içerisinde nasıl bir rol oynadıklarını göstermeye çalışmıştır.

Onun eserlerinde nesne özne konumundadır, yalın haldedir. Işık homojendir ve figürler objektife doğru bakarlar, yani her türlü dramatizasyondan kaçılmıştır. Sander tarafsız ve yorumsuzdur, konusunu olduğu gibi gösterir. Yorumu izleyiciye bırakır. Nesnel bakışın izleyicinin esere dahil olmasına yardımcı olacağı ve bu yolla fotoğrafla bir hikaye anlatılabileceğinin önemli bir kanıtıdır (Oral, 2012, s. 54).

Sander'in tarafsız ve yorumsuz fotoğraf çalışması Alman toplumunu herhangi bir müdahaleye sebebiyet vermeden olduğu gibi göstermeyi amaçlamıştır. Sander, politik ve siyasi çalkantı içerisindeki Alman toplumunu saygılı ve süsten arındırılmış bir tarafsızlıkla fotoğraflamış ve kariyerini belirleyen yirminci yüzyılın en büyük portre koleksiyonunu ortaya çıkarmıştır. "Lukacs, sanatçıları, sanatı Friedrich Engels'in tanımladığı

³Roland Barthes bu terimi fotoğrafın özü (essence) olarak adlandırmaktadır.



Görsel 5: August Sander, Antlitz der Zeit (Zamanın Yüzü), 1910-1929.

işlevleri tamamlayacak şekilde kullanmaya çağırılmıştır: yaşamı olduğu gibi göstermek ve aynadaki yansıması gibi deforme etmeden sunma” (Clark, 2011, s. 31).

1929 yılında yayınlanan ve Alman toplumunun her kesiminden insanına ait portre fotoğraflarının yer aldığı ‘Zamanın Yüzü’ (Antlitz der Zeit) olarak adlandırılan kitabı 1934 yılında Naziler tarafından toplatılmış ve yok edilmeye çalışılmıştır. Sander’in fotoğrafik portre tipolojilerinin ortaya çıkartmış olduğu temsil krizi zamanının sosyal ve politik kriziyle çakışmaktadır. Bu bilinçli imha yönteminden sağ kalmayı başaran birçok görüntü bugünün izleyicileri için o dönemin Alman toplumu hakkında önemli bilgiler vermektedir. “Kitap, Almanyadaki ekonomik ve toplumsal çalkantının bir sonucu olan toplumsal kimlik bunalımına bir cevap niteliği taşıyordu ve kılık kıyafetle Alman karakteri arasında bir bağ kurma iddiasındaydı” (Hacking, 2015, s. 299). Sander’in tipolojik portreleri kendinden sonra gelecek olan birçok fotoğrafçıyı etkilemeyi başarmış ve bizlere yirmi birinci yüzyılda insan portreleri üzerine düşünmek için yeni yollar sağlamıştır. Michalski Sergiusz, Sander’in portreleri hakkında “Yanılmaz, kesin doğru gözü ve duyguları neyin tipik neyin alışılmadık olduğunu ayırt ederek, yüzyılın ilk otuz yılında Alman insanının sosyal durumu ve ruhundan oluşan emsalsiz bir

portre galerisi” (Sergiusz, 2003, s. 190) şeklinde bahsetmiştir. Bugünün izleyicisi ise Sander’in gözlemlediği tipolojik portrelerin yansımalarını dikkatli bir şekilde incelemektedir. Marc Freidus’a göre “Bir tipoloji gözlem, toplama (koleksiyon), isimlendirme ve gruplama yoluyla birleştirilir. Bu faaliyetler genellikle daha geniş kalıplar arayışı içerisinde sınıf üyelerinin karşılaştırılmasına olanak tanır. Bu kalıplar, nesnelere canlıya biyolojik değişmezleri veya nesnelere insan yapımı ise sosyal gerçekleri ortaya çıkarabilir” (Freidus, 1991, s. 10). Dolayısıyla birinci ve ikinci dünya savaşları arasında Alman toplumuna ait büyük bir portre tipolojisi üreten Sander, Freidus’un da belirttiği üzere sosyal gerçekleri olduğu gibi fotoğraflamıştır. Alman toplumu hakkında bilgi verici görsel kayıtları izleyiciye sunan tipolojik portreler fizyolojik ve sosyolojik benzerlikleri göstermektedir. Yeni Nesnellik sanat akımının ve tipoloji yönteminin fotoğrafla buluştuğu bu fotoğraflar sosyolojik gerçeklerin belgelenmesine öncülük etmiştir. Modern çağdaki sistematik görüşü bir bakıma haritalandıran fotoğrafik portre tipolojileri on dokuzuncu yüzyıldaki sosyal, ekonomik ve teknolojik değişimleri tanımlamak için modernleşmenin teorik kavrayışından yararlanmıştı.

Bir diğer yirminci yüzyıl portre tipolojisi üreten sanatçı ise Amerikalı fotoğrafçı ve foto muhabiri olan Walker Evans olmuştur. Amerikan



Görsel 6. Walker Evans, Untitled, Detroit, 1946.

fotoğrafçılığında belgesel fotoğraf geleneğinin öncüsü olan Evans'ın fotoğrafları eşsiz bir vizyonu yansıtmaktadır. Evans, bilgiyi tarihsel olarak sanata dönüştürme konusunda olağanüstü bir yeteneğe sahiptir. Evans 1920'li yılların sonlarından 1970'lere kadar genel anlamda yerel olarak çalışmış ve bu elli yıllık zaman dilimi içerisinde Amerika'nın görsel kataloğunu oluşturmuştur. Amerikan yaşamının özünü basit ve sıradan bir şekilde aktarmaya çalışan Evans'ın büyük buhran döneminde gerçekleştirdi çalışmaları ikonik görüntüler yaratmış ve Amerikan halkının kolektif bilincine yerleşmiştir. Evans, Amerika'nın o dönemine ait toplumsal depresyonu ve mali sıkıntılarının halk üzerindeki etkilerini görsel olarak belgelemiştir. Büyük buhran döneminde yaşanan tüm trajediyi etkili bir şekilde aydınlatan sanatçı belgesel estetikle oldukça bireysel ve samimi görüntüler üretmiştir. Evans'ın ilginç çalışmalarından birisi de hiç kuşkusuz 1938-1941 yılları arasında New York City metrosunda yolcuları gizlice çektiği portre fotoğraflarıdır ([http-6](http://6)). Göğsüne bağladığı 35mm Contax kamera aracılığıyla yakın mesafeden

dikkat çekici bir dizi portre fotoğrafını içeren bu görüntülerde sürekli değişen ruh halleri ve ifade karışıklıkları sergilenmektedir. Fotoğrafı çekildiğinden habersiz bir şekilde seyahat eden insanların yüzlerini savunmasız ve çıplak olarak durmaktadır. Evans'ın fotoğraflarında yer verdiği özneleri ilginç ve farklı bakış açısıyla fotoğraflamaktadır. "Evans anonim portreler oluşturmaya çalışıyordu ve onun fotoğraflarına art arda baktığımızda; şehrin metro ağıyla yeraltı alanında dolaşan yolcuların evrensel bir nitelik taşıdığını görürdünüz" (Hacking, 2015:299).

Tipolojik portreler olarak değerlendirebileceğimiz çalışmasını 1946 yılında gerçekleştiren Evans, bel hizasında tuttuğu Rolleiflex kamera ile şehir merkezinde bir kavşakta yoldan geçenleri fotoğraflamıştır. Aynı yıl Fortune dergisinin Amerikan Endüstrisinde İş Gücü (Labor in U.S. Industry) sayısında Anonim işçi başlığıyla yayınlanan fotoğraflarda okuyucu sağdan sola yürürken fotoğraflanan Amerikan işçilerinin bir tür tipolojisiyle karşılaşmıştır. İzleyicinin dikkatini en basit karşılaştırmalara teşvik eden bu işçi fotoğrafları şehrin ağırlığına

işaret eden bir yapıdadır. Evans'ın bu serideki tipolojik portreleri daha sonra sadece işçiler değil caddeden geçen diğer insanlara doğru çevrilmiştir. Yüzlerin etkileyici bir şekilde belirlediği bu fotoğraflardaki insanların yarısı fotoğrafçının varlığından haberleri varmış gibi Evans'a bakmaktadır. Evans'ın tipolojik portreleri işçilere ve sıradan bir günde kendi kendilerine bırakılan insanlara ait görüntülere odaklanmıştır.

Sander ve Evans'ın sistematik bir şekilde ürettiği tipolojik estetiğin izleri postmodern fotoğraf anlayışı içerisinde de kendisini göstermiştir. "Postmodern çerçevesinde sanatçı zaman, mekân, tarih sınırlamalarından bağımsız olarak yapıtlarında biçim ve metin uyarlamaları, sanat disiplinleri arasında geçişler yapabilmektedir. Bunun yanı sıra geçmiş yıllarda denenmiş ve etkileri, anlam ilişkileri bilinen ifade biçimleri tekrarlanarak, güncel yeni bağlamlar yaratılabilmektedir" (Özdal, 2005, s. 84). Işık Özdal 'Fotoğraf Sanatında Güncelliğini Koruyan Sosyal Tipolojiler' adlı makalesinde 1970'li yıllardan 2000'lere kadar fotoğraf sanatında yer alan sosyal tipolojiler ve aile portrelerini araştırmıştır. Wilmar Koenig, Thomas Struth, Nicolas Faure ve Uwe Ommer'e ait aile portrelerinin tipolojik kayıtlarını içinde bulunduğu dönemin kültürel, sosyolojik, siyasal ve ekonomik bağlamda değerlendirmiştir. Fotoğraf temelli iş bağlamında postmodern dönemde üretimler gerçekleştiren sanatçıların farklı bilim ve sanat disiplinleri arasındaki ilişkileri kullanarak karşılaştırmalı bir yeniden tanımlama ürettikleri görülmektedir.

Postmodern kuramların yaygınlaştığı bu geçiş döneminde nesnenin yerine süreç, düşünce ve eylem ön plana çıkarmaktaydı. Bu dönem, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığı, ırk ayrımcılığı ve medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, bir takım kültürel kodları irdeleyen, yeni kavramsal sanatçıların

pratikleriyle şekillendi (Antmen, 2012, s. 277).

Çağdaş dünyanın sayısız sorununu portreleri yan yana getirerek kendi ifade biçimlerini yansıtan sanatçılar tipolojik fotoğraf çalışmalarını genişletmiş ve farklı bağlamlara taşımışlardır. Hem modern hem de postmodern sanat anlayışı içerisinde dünyayı ve insanları sınıflandırmak için kullanılan fotoğraf, kategoriler ve gruplar oluşturarak organize edilmiş görüntüleri bir dizi halinde sunmakta ve sınıflandırmaktadır. Görsel bilincimizi şekillendiren fotoğraf çalışmaları içerisinde önemli bir yere sahip olan portreler yaşadığımız çağda dijital teknolojiler aracılığıyla eskisinden daha fazla bir şekilde üretilmeye ve tüketilmeye başlanmıştır.

4. ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA PORTE TİPOLOJİLERİ

Fotoğraf yirminci yüzyılın ortalarında sanatsal ifade biçimlerinde yaşanan kırılmalardan oldukça etkilenmiş, bu biçimlerdeki eleştirel ve politik bakış açısıyla değerlendirilmeye başlanmıştır. Kültürel kimlik çalışmalarının çağdaş sanat ve fotoğraf ile ilişkileri, fotoğrafçılar ve onların üretimleri açısından bakıldığında yeni arayışların ortaya çıktığını göstermektedir. Güncel sanatta kültürel temsil çevresinde şekillenen beden, kimlik ve cinsiyet çalışmaları fotoğraf sanatı içerisinde de kendine ayrı bir yer edinmiştir. "1970'li yıllardan beri sanatın bayraktarlığını yapan cinsel kimlik ve/veya cinsiyet kimliği hakkındaki sorular da yepyeni bir yoğunluk kazandı" (Elkins, 2019, s. 314). Sanat alanında yaşanan bu hareketlenmeler fotoğrafı da içine almış ve tipoloji alanında üretilen çalışmalar yeni sentezleri ve yaratıcılığı ön plana çıkartmıştır. "Yaratıcılık, yaşadığımız dünyanın günlük bilincinden kaçmanın ve hatta ondan tamamen kopmanın yoludur. Sanatçı, konusuyla bir yandan günlük olanın içindeyken öte yandan onu estetik olarak yeniden aşmaktadır" (Kuspit, 2014, s. 25). Dolayısıyla fotoğrafı yaratıcı bir araç olarak onu görüp farklı yöntemlerle yeniden tanımlayan



Görsel 7. Boris Mikhailov, German Portrait, 2008.

sanatçılar, sanatsal üretimdeki sınırları zorlamakta ve fotoğrafı salt çekme eyleminden farklı biçimlerde üretme eylemine dönüştürmeye çalışmaktadır. “Çağdaş sanatın, temsil krizinden sonra kültürel alana dâhil olması, sanatın sosyal bilim araştırması yöntemiyle ele alınması fotoğrafı da çekme pratiğinden çıkararak, ‘yapma’, ‘kullanma’, ‘çalışma’ ve ‘yazma’ sürecine sokmuştur” (Yavuz, 2020, s. 264-265). Bu kapsamda üretilen fotoğraflar birçok farklı konuyu içinde barındırmaktadır. İnsanın temel alındığı bu tipolojik portre çalışmaları kimlik, cinsellik, kültürel farklılık, etnisite ve farkındalık gibi konuları gündeme getirmekte ve fotoğraf içerisinde değerlendirirken yeni bağlamlar yaratabilmektedir. Çağdaş fotoğraf sanatı içerisinde portre üretimi sınır tanımaz bir şekilde değişime uğramıştır. Kendilerini ifade etme aracı olarak fotoğrafı kullanan birçok sanatçı özellikle August Sander’in tipolojik çalışmalarından esinlenerek yeni projeler üretmişlerdir. Güncel fotoğraf sanatı içerisindeki farklı eğilimlerin tipoloji fikriyle bir araya gelerek oluşturduğu fotoğrafik imgeler portre çalışmaları ile kesişmektedir. Bu çalışmanın konusu olan tipolojik portre üretimleri Boris Mikhailov, Taryn Simon, JR, Martin Schoeller ve Angelica Dass gibi sanatçıların sanatsal üretimlerinin merkezinde

yer almaktadır.

4.1. Boris Mikhailov ve Alman Portreleri

Boris Mikhailov, kavramsal sanat ve sosyal belgesel fotoğrafçılığı birleştiren çalışmalarıyla tanınan Ukraynalı fotoğrafçıdır. Alman nüfusunun kapsamlı bir görsel indeksini oluşturmaya çalışan August Sander’in tipolojik portre mirasını devralan Mikhailov, Sander’den yaklaşık bir yüzyıl sonra Almanya’nın orta sınıfını aynı tavizsiz doğrulukla fotoğraflamıştır (http-7). Mikhailov’un ‘German Portrait’ adlı tipolojik portre çalışması, karanlık bir arka planın önünde profilden çekilmiş öznelerin görünüşleri üzerinden günümüz Alman orta sınıfının görsel kayıtlarını oluşturmaktadır. Bu portreler Claudia Bosse’nin ‘The Persians in Braunschweig’ adlı filminin tiyatro gösterimine katılan oyuncuların profil fotoğraflarıdır. Toplam üç yüz kişiye ait (öğrenciler, işçiler ve yaşlılar) bu portreler katı bir görünüme sahip olmakla birlikte Sandro Botticelli ve Hans Holbein’in Rönesans portrelerine görsel olarak benzerlik göstermektedir. Mikhailov’un bu tipolojik portrelerinde yer alan fotoğraflar öjeniğe⁴ ve Theodor Piderit’in 1858 yılında yayınlanan ‘Principles of Mimic and Physiognomy’ (Taklit ve Fizyonominin Prensipleri) biçimlendirici

⁴lık olarak Sir Francis Galton tarafından ortaya atılmış, sağlıksız ceninleri ayırıp, sağlıklı ceninler yetiştirmenin yollarını arayan, bilimselliği tartışmalı bir toplumsal akım veya toplumsal felsefe.

çalışmasına atıfta bulunmaktadır.

Sanatçı tipolojik yöntemin benzerlikleri ve farklılıkları karşılaştırmasındaki yeteneğinden faydalanmış ve diğer tipolojik çalışmalar gibi ızgara biçiminde doğrusal bir düzlemde yararlanmıştır. Sanatçının Alman portrelerinden altı yıl sonra gerçekleştirdiği 'Jewish Portraits' (Yahudi Portreleri), Kiev'de yer alan bir sinagoga giden erkek ziyaretçilerin yine siyah fon ile katı bir şekilde fotoğraflanmalarına odaklanmaktadır. Geleneksel Yahudi kıyafetleri içerisinde yer alan portrelerin bir kısmı neredeyse zamansız gibi görünürken, bazı portrelerin üzerindeki detaylar onların günümüze ait olduklarını göstermektedir. Alman portreleri her ne kadar tamamlanmış bir portre tipolojisi görünümüne sahipse de Yahudi portreleri doğaçlama karakterlerle oluşturulan ve tam olarak bitmemiş bir projenin parçası gibi görünmektedir.

Sander'in ve Mikhailov'un tipolojik portre çalışmaları hem birbirleriyle paralellik göstermekle hem de yetmiş yıl arayla Alman toplumunun sosyal ve kültürel açıdan aynı üslupla görselleştirilmesinin kayıtlarını oluşturmaktadır. Kompozisyon açısından Mikhailov'un portreleri daha katı olmakla birlikte ve profilden çekilen insanların çene, burun ve alınlarına odaklanmaktadır. August Sander'in birey ve tip üzerinden görselleştirdiği Alman toplumuna ait görüntüleri daha kısıtlı bir alana taşıyan Mikhailov'un portreleri antropolojik olarak bilimsel verinin görsel kanıtları gibidir. Mikhailov, portre çalışmalarında tipolojinin benzerlikleri karşılaştırma ve vurgulama biçimlerini kullanmış, çağdaş/klasik yöntemlerle de tarihsel bağları güçlendirecek çarpıcı görsel kayıtlar elde etmiştir.

4.2. Taryn Simon, Ölü İlan Edilmiş Yaşayan Adam ve Diğer Bölümler (Bölüm XI)

Taryn Simon, heykel, metin, performans ve fotoğrafçılık alanlarında çalışan Amerikalı

bir sanatçıdır. Simon'un çalıştığı projeler genellikle sınıflandırma sistemleri üzerine kapsamlı araştırmalara dayanmaktadır. 2011 yılında Neue Nationalgalerie ve Tate Modern müzelerinde sergilenen 'A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII' (Ölü İlan Edilmiş Yaşayan Adam ve Diğer Bölümler) adlı projesi, Simon'un hayatlarını trajik olaylara bağlı olarak etkilenen insanların veya hayvanların soyağacındaki kan bağlarını araştırmaktadır. Projeyi oluşturan on sekiz bölümün her birinde farklı konular (Bosna soykırımı, Brezilya'daki kavgalı aileler, Saddam Hüseyin'in oğlunun yerine dublör olarak kullanılan Iraklı, Hindistan'da yaşayan ölümler vb) işlenmektedir ([http-8](http://8)). Fotoğrafik tipoloji yöntemini kullanarak bu projeye dâhil eden Simon, insanları belgeliyormuş gibi göstermekte ve nesiller boyunca aileleri fotoğraflamaktadır. Proje içerisinde yer alan her kuşağı olabildiğince açık, düzgün ve düzenli bir şekilde sergileyen Simon'un portreleri aynı zamanda tipolojik portreler olarak görev yapmaktadır. "Her bölüm Simon'un 'dipnot' dediği hikâyelerle ilgili daha fazla delil ortaya koyan malzemeyi bir araya topladığı bir başka panel daha içermektedir" (Durdun, 2015, s. 438).

Simon'un projesindeki her bölümde yer alan bu dipnotlar, fotoğraf ve grafik görsel gibi farklı medyaları bir araya getirmektedir. Üç panelden oluşan bölüm XI'deki özneler genellikle ifadesiz ve donuk bir şekilde kameraya bakmaktadır. Projede yer almak istemeyenlerde üç farklı şekilde çalışmaya eklenmiştir; boş kare, yüzü görünmeyecek şekilde sırtı dönük özneler ve kıyafetleriyle temsil edilen özneler. "Simon, envanterlerinde eksikliklerden de faydalanır ve insanların katılmayı kabul etmediği ya da reddettiği durumları belirtmek için boş resimler kullanır (Durdun, 2015, s. 438). Simon'un bu çalışması devlet kurumlarınca denetim aracı olarak sistematik bir şekilde kullanan



Görsel 8. Taryn Simon, A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII (XI), 2011.

yöntemlerle paralellik göstermektedir. “Simon’un çektiği sistematik ve kategorize etmeye yönelik portre fotoğrafları hiyerarşik bir yapıdadır. Simon’un bu hassasiyeti, devlet ve devlet kurumlarınca sıklıkla kullanılan sistematik ve kategorize etmeye yönelik çalışma sistemlerinin doğurduğu hiyerarşik bilgi yapılanmasının bir çeşit taklidi” (Tatar, 2019, s. 234). Simon’un günümüzün, geçmişin ve geleceğin verilerine dair alıntılarını tipolojik portre aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır. Ölü İlan Edilmiş Yaşayan Adam ve Diğer Bölümler adlı proje düzen/düzensizlik, mevcudiyet/yokluk ve metin/imge arasındaki boşluklara dikkat çekmektedir.

4.3. JR, Kamusal Portreler

Fransız fotoğrafçı JR, sokakları dünyanın en büyük sanat galerisi olarak gören uluslararası üne sahip anonim bir sokak sanatçısıdır. 2011 yılında TED⁵ ödülüne layık görülen JR, ‘Sanat dünyayı değiştirebilir mi? sorusuyla fotoğraf, portre fotoğrafçılığı ve sokak sanatını kullanarak melez bir sanat eylemi oluşturmuştur. Marjinalleştirilmiş, sessiz insanların hikâyelerini anlatan sosyal bir eylem planı olarak görülebilecek bu proje eser/mekân/ izleyici arasındaki etkileşimi arttırmakta ve aynı zamanda izleyiciye kamusal alan içerisinde

katılımcı bir olanak sağlamaktadır. JR’in ‘Inside-Out’ olarak belirlediği bu proje uluslararası bir sanat eylemine dönüşmüştür. Katılımcı olarak başvurmak isteyen her bireyin www.inside-out.com adresine kendi çektikleri portrelerle (portre fotoğraflarında uyulması gereken ana hatlar belirlenmiş bir şekilde) başvurmasıyla başlayan bu süreç, büyük boyda siyah beyaz olarak basılan portrelerin poster olarak kamusal alan içerisine asılmasıyla tamamlanmaktadır. Dolayısıyla sanatçının teşvikiyle ve insanların katılımıyla gerçekleşen bu proje aynı zamanda kamusal sanatla da ilgilidir. “Web sitesinin de vurguladığı üzere Ters-Düz ‘insanların sanat projesi’ olmayı amaçlamakta ve ‘kişisel kimlik mesajlarını sanata dönüştürmek’ niyetindedir” (Orpana, 2013, s. 67).

JR’in insanları bu sanat projesi içine dâhil etmesi sanatçının internet ve sosyal ağ teknolojilerini kullanarak yeni bir portre konseptini ortaya çıkarmıştır. Postmodern bir toplumda kimliklerin sergilendiği mecraların başında gelen sosyal medya, kim olduğumuza dair paylaştığımız fotoğraflarla kimliğimize dair ipuçları barındırmaktadır. Bu projede yer alan portre fotoğrafları belli kurallar dahilinde üretilen ve belli bir mesafeden çekilerek insanları yakın halde göstermesi amaçlanan ‘selfie’lerdir.

⁵Technology, Entertainment and Design (Eğitim, teknoloji ve tasarım gibi alanlarda yenilikçi fikirleri teşvik eden ve kar amacı gütmeyen bir kuruluş).



Görsel 9: JR, Inside-Out (Proje kapsamında çekilen portreler), 2013.

Selfie, günümüz sosyal iletişim ağları içerisinde kullanıcıların yoğunlukla kullandıkları ve çevrimiçi yaratılan kavramdır. Selfie kavramını Bent Fausing şu şekilde açıklamaktadır;

Oxford tarafından 2013 yılının kelimesi seçilen ve bir kişinin telefonunu ya da web kamerasını kullanarak kendi fotoğrafını (ya da kendinin de bulunduğu toplu grup fotoğrafını çekmesi ve daha sonra bunu sosyal medya sitelerinde paylaşması anlamına gelen özçekim (selfie), dünyada spordan sanata, iş çevrelerinden gündelik yaşama kadar birçok kişinin, MySpace, Facebook, Twitter, Tumblr, Instagram gibi çeşitli sosyal medya mecraları üzerinde paylaştıkları en popüler fotoğraflar haline gelmiştir (Fausing, 2013, s. 3).

Poster olarak hazırlanıp kamusal alanda izleyiciyle buluşturulan bu portreler bir araya getirildiklerinde anonim kişilere ait tipolojik portre serileri oluşturmaktadır. Projeye katılan insanların samimi görüntülerinden oluşan bu tipolojik portre çalışması karmaşık ve güçlü bir görsel olarak kendini ifade etme stratejisi sunmaktadır. “En iyi portreler açıklayıcı, duygusal ve ilgi çekicidir. Bu fotoğraflar gülen yüzlerden ötedir, yüzün arkasındaki kişilik ve hikâyelerini yansıtabilecek güce sahiptir”

(Görgülü, 2017, s. 172). Hem sanat hem de sosyal medya mecralarında kullanılan kişisel görsel temsillerin portre fotoğraflarıyla oluşturduğu tipoloji insanlara dair yeni hikâyeleri sahnelemekte ve performans/fotoğraf aracılığıyla şehrin akışını değiştirmektedir.

4.4. Martin Schoeller'in Portre Tipolojileri

Martin Schoeller, dünyanın önde gelen çağdaş portre fotoğrafçılarından birisidir. O'nun çekmiş olduğu fotoğraflar genel anlamda benzer aydınlatma, zemin ve aynı tonda çekilen portreler içermektedir. Schoeller'in tipoloji yöntemini kullanarak oluşturduğu aşırı yakın portreler, ünlü/tanıdık yüzleri ve sıradan insanları biçimsel bir tutarlılıkla bir araya getirmektedir. İzleyici tipolojik portreler aracılığıyla değer, şöhret ve dürüstlük gibi kavramları demokratik bir platformda karşılaştırma imkânı bulmaktadır. Fotoğraflarda yer alan öznelere (evsizler, dünya liderleri, sanatçılar, yerli gruplar, sporcular ve film yıldızları) eşit ölçüde bir araya getiren bu demokratik platform onların yüz özelliklerini vurgulamaktadır. Hem nitelik hem de nicelik bakımından portre fotoğrafına ilginç bir boyut kazandıran Schoeller, insan yüzüne ait görünüşleri hiper-detaylı bir tarz da yakından çekerek oluşturmaktadır.



Görsel 10. Martin Schoeller, Sycamore and Romaine Campaign, 2016.

Aydınlatmanın sert yapısıyla tutarlı bir şekilde çekilen insan portreleri yüzdeki tüm kusurları açığa çıkartmakta ve karşılaştırılmaya davet edilmektedir.

Schoeller'in kendi ürettiği 'big head' terimi onun portre tekniğini açıklamada kullanılacak bir terimdir. Güçlü temsil yeteneğiyle insan yüzüne dair her şeyi gözler önüne seren hiper-detaylı yakın çekim portreler insanlar arasındaki farklılığı kaldırarak aslında insanların ne kadar birbirine benzediğini göstermektedir. Schoeller, August Sander'in çalışmalarından önemli derecede etkilendiği açıkça görülebilmektedir. Aşırı gerçekçi bu portreler aynı zamanda uygulamalı yüz performansının ötesine geçmeye çalışmaktadır. "Abbott'un belirttiği gibi: ikinci mücadele (fotoğrafçı için) görülen şeyleri bir düzene sokmak, görsel bir içerik ve entelektüel çerçeve oluşturmaktır –bana göre fotoğraf sanatı budur" (Burgin, 2013, s. 122). Burgin'in de belirttiği üzere Schoeller'in portreleri görsel olarak insanları hep aynı tutarlılıkla tipolojik olarak kayıt altına almaktadır. Sanatçının belirlediği portre biçimi, gerçekliği ve yansıttığı benzerlikler ile görsel bir kanıt oluşturmaktadır.

Yakın çekim portreler kimliğe dair tüm detayları gösteren ve tanımlayan yapısı ile fotoğrafın varlığına tanıklık etmektedir.

4.5. *Angélica Dass ve Humanea Projesi*

Ten rengi ve etnik kimlik hakkındaki düşüncelerimize meydan okuyan portreler üreten Brezilyalı fotoğrafçı Angélica Dass, 2016 yılında gerçekleştirdiği 'The Beauty of Human Skin in Every Color' (İnsan teninin her renkteki güzelliği) adlı TED konuşmasında 'Humanæ' adlı projesini dünyaya duyurmuştur. Bu portre projesi gerçek olmayan ve insan ırkıyla ilişkili renk tanımını (beyaz, siyah, kırmızı, sarı vd.) yaratıcı bir şekilde fotoğraf ile ilişkilendirmiş ve insanlığın gerçek rengini belgeleme arayışına girmiştir. "Kuşkusuz fotoğrafçı nesnesini rastgele seçmez; bakış açısını, ışığını, kompozisyonunu da tasarlar. Bu seçimiyle normalde göremeyeceğimiz şeyleri bize göstermeyi ya da gösterilenler arasında bazılarını vurgu yapmayı başarır" (Değirmenci, 2016, s. 111). Akla gelebilecek her insan cilt tonunu kataloglayarak, ten rengi ve ırkın ilk bakışta görüldüğünden daha karmaşık olduğunu gösteren bu tipolojik portre çalışması dünyanın farklı yerlerinden binlerce insanın



Görsel 11. Angélica Dass, Humanæ Project, 2016.

portresini Pantone⁶ kodlarıyla eşleştirmekte ve ırksal olarak cilt rengini etiketlemektedir. Tarihsel açıdan bakıldığında on altıncı yüzyıldan günümüze cilt rengi kavramı kademeli olarak değişime uğramış ve aydınlanma sırasında ırksal antropolojinin gelişmesiyle birlikte ırkın önemli bir göstergesi haline gelmiştir. Dass, renk ve ırk arasındaki bu göstergeyi tüm insanlığı birleştirici bir şekilde kurgulayarak bir araya getirmiş ve küresel bir tipolojik portre projesini hayata geçirmiştir.

Dass bu projedeki fotoğrafları oluşturmak için ilk olarak denekleri beyaz bir fonda fotoğraflamıştır. Ardından öznelerin burunlarından 11 piksel değerinde bir parça alarak buradaki rengi arka plana uygulamaktadır. Son olarak belirlenen piksel değerinin endüstriyel bir renk paleti olan Pantone karşılığını belirleyen sanatçı, portrelerin altına bu değeri eklemektedir. İnsanları yeni ve benzersiz bir şekilde ten renkleri hakkında düşünmeye davet eden bu proje kimlik, ırk, milliyet, cinsiyet, sosyal sınıf, din ve yaş ile ilgili sınıflandırmaları dışarıda bırakmaktadır. Her anlamda halen açık olan bu proje, devasa boyutlarda büyümüş ve küresel mozağin bir parçası olmayı isteyen herkese kapısını açık bırakmıştır.

Tipolojik portre yöntemiyle gerçekleştirilen bu sınıflandırma ten rengi açısından bazı ırkların diğerlerine olan sahte üstünlüğünü seyreletmektedir. Sanatçının izleyiciye sunduğu anlamda beliren görünürlük; kimlik, renk ve ırkçılık karşıtı söylemlerin arkasında şekillen bir araç olarak fotoğraf ile gösterilmekte ve renkler arasındaki geçişi sergilemektedir. Fotoğraflar üzerine eklenen soyutlamalar ve pantone ten renkleri ırkçılık kavramının ne olduğunu sorgulamakta ve bu kavramı ters yüz etmektedir. Bu çalışma aynı zamanda kimlik kavramının kültürel bir özne olan insanoğlunun ten rengine göre sınıflandırılmayacağını ve değerlendirilemeyeceğini göstermektedir. “Fotoğrafçı daha önce hiç görülmemiş yeni durumları kovalar, beklenmedik olanın, bilgilerin peşindedir” (Flusser, 2020, s. 54). Sanatçının fotoğrafları kendi iç dünyası ile bu dünyanın dışı arasında kurmuş/yaşamış olduğu olaylar üzerinden birebir ilişkilendirilebilir. “Görüntü, fotoğraf makinesinin ‘gözünün’ olduğu kadar fotoğrafçının ‘ben’inin de bir yansımasıdır” (Clarke, 2017, s. 35). Yaşadıklarına anlam verebilmek için ten rengi üzerinden araştırmaları yansıtan bu çalışma izleyicinin etnik kimlik hakkındaki düşüncelerini sorgulamaktadır.

⁶Pantone; bütün dünyada 100’ den fazla ülkede moda, tekstil, ev tekstili, grafik tasarım, endüstri tasarım, boya, plastik, inşaat gibi pek çok sektörde renk iletişimini doğru şekilde sağlamak için kurulmuş renk sistemi ve tedarikçisidir.

SONUÇ

Fotoğraf, icat edildiği tarihten itibaren bilimsel, sanatsal ve kültürel çalışmaların sınıflandırılmasında ve görsel veri haline getirilmesinde gerçekliğin bir kaydı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Tipolojik yaklaşımların genellikle cepheden ve profilden yapıldığı ilk örnekler ırksal kimliklerin sınıflandırılmasında, suçluların belirlenmesinde ve tıp alanındaki çalışmalarda kullanılan portre fotoğrafları olmuştur. Fotoğrafik tipolojiyi tanımlayan bu görsel dilin incelemesi ve tarihsel olarak ilgili çalışmaların analizlerinin yapıldığı bu çalışma fotoğrafik tipoloji olarak portreyi sınıflandıran sanatçıların eserlerine odaklanmıştır. Yüksek bir tutarlılık seviyesine sahip olan tipolojik portre çalışmaları estetik çekiciliğe katkıda bulunurken karşılaştırmalı bir değerlendirmenin de önünü açmaktadır. Tipolojik portre çalışmaları bilimsel ve kültürel araştırmalar bağlamında incelendiğinde belli bir ızgara sistemine dayanmaktadır. Bu ızgara sistemine göre yerleştirilen biçimlerin en çarpıcı yanı on dokuzuncu yüzyıl sonlarında ve yirminci yüzyıl başlarında keşiştiği sayısız modernist ve popüler girişimlerle birlikte kullanılmasıdır.

Portrelerle kurulan ilişkileri fotoğrafik tipoloji yöntemiyle anlamaya ve sınıflandırmaya çalışmak, sanatçıların çağdaş sanatta sıklıkla başvurduğu bir üretim biçimidir. İnsan portrelerini karşılaştırmayı mümkün kılan bu çalışmalar fotoğrafa aynı zamanda ek bir bilgi katmanı eklemekte ve farklı olayları

izleyiciye iletmektedir. Aynı tutarlılık seviyesinde gerçekleştirilen fotoğrafik tipoloji çalışmaları, fotoğrafik süreç ve konunun sunumu bağlamında bu çalışma kapsamında portrelerle ilişkilendirilmiştir. Benzer görsel özellikleri paylaşan öznelerin açık görsel ilişkisini izleyici kitlesiyle buluşturan tipolojik portre çalışmaları, sanatçıların farklı fikirleriyle yeni bir boyut kazanmaktadır. Fotoğraf sanatı içerisinde araştırılan portre tipolojileri öznelerin kimliklerine odaklanmakta ve yüz/poz açısından farklı verileri sınıflandırmaktadır. Portrelerin amacı hem bireyi betimlemek hem de sosyal kimliğini açığa çıkartmaktadır. August Sander'ın Alman toplumunu yansıttığı portrelerle önem kazanmaya başlayan tipolojik portre çalışmaları fotoğraf sanatı içerisinde yer alan önemli tipolojik kayıtlar olarak görülmektedir. Tıpkı Sander gibi Walker Evans'ın çalışmaları çok sayıda çağdaş sanatçı ve fotoğrafçıyı etkilemiştir. Boris Mikhailov, Taryn Simon, JR, Martin Schoeller ve Angelica Dass gibi sanatçıların çalışmaları hem içerik hem de estetik olarak kendinden önce gelen çalışmaların izlerini taşımaktadır. Kültürel, sosyolojik, psikolojik, estetik ve ideolojik birçok farklı katmanın tipolojik portre yöntemiyle bir araya getirildiği bu çalışmalar konu edindikleri portrelerin karşılaştırılabilir doğasını tarif etmektedir. Sonuç olarak tipolojik portre çalışmaları fotoğraf sanatı içerisindeki güncel konulara (kimlik, ırk, cinsiyet, beden vd.) getirilen farklı yaklaşımları görselleştirmekte ve bu sayede karşılaştırmalı bir eser analizine olanak sağlamaktadır.

KAYNAKLAR

- *AnaBritannica, Genel Kültür Ansiklopedisi (2000). Cilt:21. İstanbul: Ana Yayıncılık.*
- *Antmen, A. (2012). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.*
- *Aksakal, T. (2013). Yabancılaşma Olgusunun Fotoğrafik Yansıması. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt: 1, Sayı:4.*
- *Berger, J. (2007). O Ana Adanmış, İstanbul: Metis Seçkileri.*
- *Breton, D. (2018). Yüz Üzerine Antropolojik Bir İnceleme. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.*
- *Burgin, V. (2013). Fotoğrafı Düşünmek. İstanbul: Espas Yayınları.*
- *Clarke, G. (2017). Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.*
- *Değirmenci, K. (2016). Fotoğrafın İmgeleri Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf. İstanbul: Doğu Kitabevi.*
- *Durden, M. (2015). Fotoğraf Bugün, Çev: Yiğit Adam, Emre Gözgülü. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.*
- *Elkins, J. (2019). Fotoğraf Kuramı. İstanbul: Espas Yayınları.*
- *Ernest W. A. ve William Y. A. (1991). Archeological Typology and Practical Reality: A Dialectical Approach to Artifact Classification and Sorting Cambridge: Cambridge University Press.*
- *Fausing, B. (2013). Become an Image- On Selfies, Visuality and the Visual Turn in Social Medias.*
- *Flusser, V. (2020). Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru. İstanbul: Espas Yayınları.*
- *Freidus, M. (1991) Typologies in Typologies: Nine Contemporary Photographers, Newport Harbor Art Museum Publication, Newport Harbor, California.*
- *Görgülü, E. (2017). JR'ın 'Inside-Out' Projesindeki Portreler ve Kamusal Sanat, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt:3, Sayı:2.*
- *Görgülü, E. (2019). Bedenin Dramatize Edilmesi: Portre ve Dönüşümler. Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi. Volume:3. Issue:1.*
- *Hacking, J. (2015). Fotoğrafın Tüm Öyküsü. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.*
- *Kuspit, D. (2014). Sanatın Sonu. İstanbul: Metis Yayınları.*
- *Leppert, R. (2017). Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.*
- *Leslie, E. (2019). Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları. İstanbul: Kolektif Kitap.*
- *Oral, M. (2012). Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları. İstanbul: Espas Yayınları.*
- *Orpana, J. (2013). Turning the World Inside Out: Situating JR's Wish within Cultures of Participation. Western University.*
- *Özdal, I. (2005). Fotoğraf Sanatında Güncelliğini Koruyan Sosyal Tipolojiler, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Sayı:13, Ankara.*
- *Sergiusz, M. (2003). New Objectivity. Taschen.*
- *Tatar, O. (2019). Dijital Çağda Fotoğraf Sanatı Hipermetin ve Değişen Estetik Anlayışı. İstanbul: A7 Kitap Yayıncılık.*
- *Yavuz, O. (2020). Antropoloji ve Fotoğraf Yöntem ve Temsil Üzerine. İstanbul: Espas Yayınları.*

İnternet Kaynakları

- *http-1, Sözcük, www.oxfordlearnersdictionaries.com, (Erişim tarihi: 22.04.2020).*
- *http-2, Sözcük, sozluk.gov.tr/, (Erişim tarihi: 19.04.2020).*
- *http-3, Davis, P. (2017). "Can the Photographic Typology Be Defined?", https://medium.com/@pdtv/can-the-photographictypology-be-defined-bfa38d5699f3, (Erişim tarihi: 28.05.2020).*
- *http-4, _____, (ty). "Composite Portraits of Criminal Types", https://www.metmuseum.org/art/collection/search/301897, (Erişim tarihi: 04.06.2020).*

- [http-5, _____, \(2015\). "Photographic Typologies", http://infinitedictionary.com/blog/2015/10/21/photographic-typologies/](http://infinitedictionary.com/blog/2015/10/21/photographic-typologies/), (Erişim tarihi: 16.05.2020).
- [http-6, _____, \(ty\). "Walker Evans \(1903-1975\)", https://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm), (Erişim tarihi: 11.06.2020).
- [http-7, Knoblauch, L. \(2012\). "August Sander/Boris Mikhailov: German Portrait", https://collectordaily.com/augustsanderboris-mikhailov-german-portraits-pace-macgill/](https://collectordaily.com/augustsanderboris-mikhailov-german-portraits-pace-macgill/), (Erişim tarihi: 05.05.2020).
- [http-8, Simon, T. \(ty\). "A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII", http://tarynsimon.com/works/alddd/#1](http://tarynsimon.com/works/alddd/#1), (Erişim tarihi: 0207.2020).

• Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Diamond, H.W. (1852). "Therapeutic Environments for Mental Illness", www.slideshare.net/Architectsforhealth/mental-healthinpatientservicesdesignbyevidence, Erişim tarihi: 05.03.2020.
- Görsel 2. Duchenne de Boulogne, G. (1865). "Expériences electro-physiologiques", www.mutualart.com/Artwork/Experiences-electro-physiologiques--Pl--/A2308C2695E21A44, Erişim tarihi: 08.03.2020.
- Görsel 3. Galton, F. (1877). "Composite Portraits of Criminal Types", www.metmuseum.org/art/collection/search/301897, Erişim tarihi: 25.03.2020.
- Görsel 4. Bertillon, A: (1890). "Synotic Table of the Forms of the Nose", <https://br.pinterest.com/pin/309904018088619370/>, Erişim tarihi: 27.03.2020.
- Görsel 5. Sander, A. (1910-1929). "Zamanın Yüzü (Antlitz der Zeit)", <https://www.walthercollection.com/de/neu-ulm/exhibitions/die-ordnung-der-dinge-1>, Erişim tarihi: 02.04.2020.
- Görsel 6. Evans, W. (1946). "Untitled", www.newyorker.com/culture/photo-booth/walker-evans-typology-of-the-american-worker, Erişim tarihi: 06.04.2020.
- Görsel 7. Michailov, B. (2008). "German Portrait", <https://simonmulholland.com/part-one-origins-of-photographic-portraiture/>, Erişim tarihi: 24.04.2020.
- Görsel 8. Simon, T. (2011). "A Living Man Declared Dead and Other Chapters I-XVIII (XI)", <https://josephsheppardalevelphotography.weebly.com/typology.html>, Erişim tarihi: 05.05.2020.
- Görsel 9. JR, (2013). "Inside-Out", <http://www.insideoutproject.net/en/group-actions/france-lyon-0>, Erişim tarihi: 10.05.2020.
- Görsel 10. Schoeller, M. (2016). "Sycamoreand Romaine Campaign", <https://medium.com/@pdtv/can-the-photographic-typology-be-defined-bfa38d5699f3>, Erişim tarihi: 21.05.2020.
- Görsel 11. Dass, A. (2016). "Humanæ", <https://medium.com/@pdtv/can-the-photographic-typology-be-defined-bfa38d5699f3>, Erişim tarihi: 28.05.2020.

BİLİMSEL GERÇEKLIK / İMGESEL İHTİMAL: SANAT PRATIĞİNDE DÜŞÜNCENİN OLASILIKLARINI ÇOĞALTMAK

Doç. Dr. H. Esra OSKAY*

Özet: Sanat eğitimi üzerine son zamanlarda yapılan tartışmalar, üniversite yapısı içerisinde sanat eğitiminin konumunu sorgulayan bir gündeme odaklanmaktadır (Borgdorff, 2012; Busch, 2009; Elkins, 2009; Slager, 2012). Bu bağlamda, sanatsal araştırma kavramı, sınırlı bir bilgi üretimi ve bu bilginin transferiyle sınırlı bir üniversite modelinin yerine deneysel ve süreç odaklı bir işleyişi öneren bir olasılık olarak öne çıkar. Günümüzde bilgiye ulaşmadaki görece kolaylık, tecrübe ve bilgi aktarımını sağlayan bir mecra olarak üniversitenin işlevine dair soruları tetiklerken, araştırma kavramı epistemolojik bir dönüşümün (Latour, 1998) odak noktalarından biri haline gelir. Enformasyondaki aşırı çoğalma, bu verilerin sınıflandırılması, analiz edilmesi ve yeni imgelemlere zemin oluşturması sürecini başlatıcı beceriler olarak belirlemeye başlarken, araştırma kavramı sonlu bilgidense akış halindeki düşünceyi, nesnesiyle hemhal olan deneysel süreci öne çıkarır. Bu metin, sanatsal üretimin deneyime ve deneyselliğe açık düşünce biçimini bu epistemolojik dönüşüm içinde ele alan literatüre odaklanan bir değerlendirme yazısı niteliğindedir. Bu çerçevede sezgi, duygular ve duyular alanında değerlendirildiği için geleneksel olarak bilimsel bilgi alanından dışlanan sanatsal düşünme biçimini günümüzün materyal düşünme tartışmaları içinde tartışır, deneysel pratiğin ve materyal düşüncenin potansiyellerini sanatın dili içinde incelemeyi hedefler.

Anahtar Kelimeler: Deneysel Pratik, Materyal Düşünce, Sanatsal Düşünce

Geliş Tarihi: 08.09.2020 Kabul Tarihi: 16.12.2020 Makale Türü: Derleme

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Gölbaşı /Ankara
harika.oskay@hbv.edu.tr - orcid.org/0000-0001-6684-4204

ASARIM

DESIGN

SCIENTIFIC REALITY / IMAGINARY PROSPECT: EXPANDING THE POTENTIALITIES OF THINKING THROUGH ART PRACTICE

Assoc. Prof. H. Esra OSKAY*

Abstract: Recent debates on art education focus on an agenda that questions the position of arts education within the university structure (Borgdorff, 2012; Busch, 2009; Elkins, 2009; Slager, 2012). In this context, the concept of artistic research proposes an experimental and process-oriented practice, within a university model with limited ideas on knowledge production and transfer of this knowledge. Today, the concept of research becomes one of the focal points of an epistemological transformation (Latour, 1998), while the relative ease of accessing information triggers questions about the function of the university as a medium that provides experience and knowledge transfer. The excessive proliferation of information leads to undermining the access to knowledge and to determine the process of classifying, analyzing, and laying the groundwork for new imaginations as the dominant skills. The concept of research becomes crucial with its emphasis on the flow of thought rather than finite knowledge, and the experimental process that is integrated with its object. Within this epistemological transformation, this review article aims to reflect on the particular mode of thinking relevant in artistic production, which is open to experience and experimentation. In this framework, it discusses artistic thinking, which is traditionally excluded from the scientific knowledge field due to its intuitive, emotional and sensational nature. Within this context, the paper aims to examine the potentials of experimental practice and material thinking within the language of art.

Keywords: Experimental Practice, Material Thinking, Art Practice

Received Date: 08.09.2020 Accepted Date: 16.12.2020 Article Types: Review Article

*Ankara Hacı Bayram Veli University, Fine Arts Faculty, Painting Department,, Gölbaşı /Ankara
harika.oskay@hbv.edu.tr - orcid.org/0000-0001-6684-4204

1. GİRİŞ

Son dönem sanat eğitimi üzerine gelişen tartışmalar bilimsel bilginin sınır ucunda bir alan olarak sanatın bilimsel bilgi ile olan ilişkisine ve sanatın neyi bildiğine odaklanır (Borgdorff, 2012; Busch, 2011; Elkins, 2009; Slager, 2012). Sanat eğitiminin uzun tarihine baktığımızda, benzeri bir tartışmanın eğitimin yapısına ve bilginin sınırlarına olan etkisi on altıncı yüzyıla kadar sürülebilir. Yüksek öğretim çatısı altında öğretilen meşru bilgi alanının genişletildiği bu dönemde sanat eğitiminin de formal bir eğitim kapsamına alındığı göz önünde bulundurulduğunda, kökten düşünsel devinimlere yol açan toplumsal olayların eğitimin sınırlarını da değiştirdiği bir kez daha görülür (Elkins, 2009, s. 8). O zamana dek akıl ve beden emeği arasındaki ayrımın aşağı tarafında konumlandırılan sanatın aklın yüksek fakültelerine odaklanan yüksek eğitim sistemine girişi, sanatın liberal sanatlar statüsüne getirilmesi mücadelesinin bir sonucudur. Bu dönemin sanatçısı, sanat eğitimi profesyonel mesleklerle aynı kurumsal yapı içine sokarak itibar kazanmak peşindedir. Bu sebeple sanatçının pratiğinde bedensel bilgi kadar zihinsel aktivitenin de önemli bir yer teşkil ettiğinin altı çizilir. James Elkins'in (2009) belirttiği gibi, bu dönem sanat üretiminde teknik yetkinliğin, zanaatin bedensel bilgisiyle beraber, bu becerileri biçimlendirecek "onlara rehberlik edecek zihinsel prensipler" in de başat rol oynadığı kabul edilmeye başlanır (s.8). Figürden ve doğadan yapılan çizimler, anatomi ve doğa felsefesi gibi teorik derslerle temellendirilir, matematik, perspektif, oran-orantı, harmoni, düzlem ve Öklid geometrisinin sağladığı dönemin kabul gören bilgisiyle teorik bir çerçeveye oturtulur (Elkins, 2009, s. 8). Sanatçının eğitiminde ağırlıklı üstünde durulan zanaat, dönemin düşünsel evreninin ilkeleriyle desteklenir ve sanat eğitimi bu yapı içerisinde entellektüelleştirilir.

Bu değerlendirme makalesi benzer bir kırılmanın

yaşandığı günümüz sanat eğitimi üzerine düşünülen mevcut çalışmaların ana hatlarını belirlemek, bu tartışmalar içerisinde sanatın düşünme biçiminin bilimsel bilginin metotlarıyla keşiştiği noktaları irdelemek, deneyselliği ön plana çıkaran araştırma ve yeniden üretime odaklanan bilgi üretimi arasındaki aralığı tartışarak güncel tartışmaları nitel bir yöntemle analiz etmek için kaleme alınmıştır.

2. SANAT PRATIĞİNDE TEORİK BİLGİNİN DEĞİŞKEN ANLAMLARI

Thierry De Duve (1999) sanat eğitimindeki temel kırılma noktalarına odaklanırken, günümüz sanat eğitimi, kavramsal sanatın biçimden çok fikirlere önem veren yaklaşımının etkisinde, teorinin ağır bastığı bir eğitim modeli modeli olarak tanımlar. Sanat eğitiminde teorinin başat bir rol edinmesinden yüzyıllar sonra, sanatın teorik bilgi ile olan diyalogu farklı biçimlere bürünür. Vytautas Michelkevicius (2018) bitmiş sanat nesnesinden yaratıcı sürece odaklanan kavramsal sanatla beraber sanatçıların literatürüne araştırma kavramının eylemlerinin girdiğini belirtir, sanatçı "analiz eder, sorgular, yeniden düşünür, arşivler, tefekkür eder, eleştirir" (s. 30). Sanatçı artık ne doğuştan gelen bir yetenekle ne de hepimizi eşitleyen yaratıcılık melekesiyle tanımlanabilir (Duve, 1999). Doksanların sonunda sanatçı, bulunduğu çağın eleştirisini onun içinden yapan bir figürdür. Ne genetik bir üstünlüğü tanımlayan ve dahi sanatçı mitini destekleyen yetenek kavramı ne de zamanla ticarileştirilen yaratıcılık kavramı bu zamanın sanatçısını tanımlayamaz (De Duve, 1999, s.26). Bu eğilim, sanat okullarını kendi disiplinlerinin dışında teorilerle buluşturan yeni bir içerik üretmeye iter.

Howard Singerman, 1999 tarihli çalışmasında sanat eğitimindeki entellektüelleştirmenin kaynağının akademik sistem içerisinde kurumsallaşma çabası olduğunu belirtir. Bu çerçevede düşünüldüğünde, sanat eğitiminde

teorinin baskın rolü sadece kavramsal sanatın bir etkisi olarak görülemez. Üniversitenin yapısı içerisinde sanat eğitimi bu kurumsal çerçeveye ayak uydurma çabasına girer. Singerman'a (1999) göre bu dönüşüm, sanat pratiğinin merkezinde yer alan örtük ve bedensel bilgiden akademik dilin açıklayıcı bilgisine ağırlık veren bir kaymaya işaret eder. Bu sebeple üniversiteden çıkan sanatın kendinin farkında, özdeşimsel ve mesafeli bir akademik görüntü verdiğini belirtir. Atölyede değil sınıfta biçimlenen sanatçı için yaratıcı süreç bir problem çözme mekanizmasının bilinçli ve rasyonel adımlarıyla tanımlanır olmuş ve diğer üretim süreçleriyle denk hale gelmiştir (Singerman, 1999, s. 280).

Sanat pratiğinin teoriyle olan ilişkisindeki dönüşümde temellenen bu yeni yapı içerisinde sanatın bilginin üretildiği ve aktarıldığı üniversite ile olan ilişkisi yeni bir diyalog başlatır. Henk Borgdorff (2012) sanatın önermesel bilginin dışında kalan ve kavramsal olmayan bir bilgi ürettiğini belirtirken, bu üretimin üniversite içindeki varlığını konvansiyonel bilgi kavramına getirilmiş yeni bir açılım olarak değerlendirir. Sanatçının teoriyle olan ilişkisi ise, Borgdorff'a (2012) göre dört ana başlıkta özetlenebilir: üretime dair teknik bilgiye dayanan araçsal perspektif, sanat yapıtını yorumlayarak, onu sanat tarihi ve kuramları içinde konumlandırarak yorumlamacı perspektif, yorumla açıklanan bir dünyadansa sanat yapıtının failliği ile yeni dünyalar kurduğu iddiasındaki performatif perspektif ve sanat üretiminin bir düşünme biçimi olduğuna inanan içkin perspektif (s. 17). Bu dört farklı perspektif de pratiğin bedensel bilgisini, teorik bir bilgiyle buluşturma çabasına işaret eder ve farklı üretim pratiklerinde teorinin farklı konumlanışlarını tanımlar. Teori ve pratik ilişkisi her bir örnekte başka türlü örülür. Borgdorff'a (2012) göre bütün bu ilişki biçimleri içerisinde günümüzün sanatçısının üretimi, pratik ve teoriyi eşzamanlı ilerleyen bir düşünme

biçimi gören son öneriye uygun gözükür (s.21). Sanatın ürettiği bir bilgiden bahsedeceksek eğer, bu sanatçının pratiğinde aldığı kararlarda kendini gösterir.

Öte yandan, Pascal Gielen (2013), sanat pratiği ve teori arasındaki ilişkiyi sanat dünyasının genel işleyişi içinde ele alarak sorgular. Gielen, teorinin farklı rollerini kurguladığı dörtlü sistem içerisinde temellendirir. "Domestik alan, müşterek alan, piyasa ve sivil alan", teori ve pratiğin işlevi ve karakterinin değişkenlik gösterdiği alanlardır. Sanat eğitiminin de içinde bulunduğu müşterek alan, düşünsel denemelerin toplumsal bir karakter kazandığı bir sonuca varma zorunluluğundan azade, sanatçıya görece özgürlük sağlayan bir saha olarak tanımlanır. Piyasa ve sivil alanda ise teori, pratiği besleyen düşünsel bir eylem olarak değil bir "pazarlama stratejisi" ya da "savunma eylemi" olarak görülür. Sanatçının varlığını ancak bu dört alan içinde bir dengede sürdürebildiğinin altını çizen Gielen (2013), deneme ve yanılmanın yavaş ve yumuşak alanı kadar temsil ve gösterimin kamusal diyalogunun sağladığı karşılaşmayı da aynı derecede önemser. İlkinin eksikliği kendini tekrar eden üslupçu bir ifadeye, kendi üstüne kapanan düşüncenin körlüğüne, ikincisinin eksikliği ise kendini savunmak üzere bildik formülleri tekrarlayan bir kısır döngüye sebep olacaktır (Gielen, 2013, s. 63).

2.1. Bilimsel Gerçeklik ve Sanatın Gerçekle Olan İlişkisi

Sanat üretiminde teorinin üstlendiği değişken roller, bize sanatın düşünme biçimine dair yol gösterir. Sanat eğitimi, teori ve pratiğin, düşünce ve eylemin organik olarak birbirini doğurmasını öngören yavaş ve korunaklı zamanı sağlar (Gielen, 2013, s. 66). Irit Rogoff (2006), sanatçının ve kuramcının eylem biçimlerinin birbirlerinden ayıramayacağına dikkat çeker. Üretilen yapıt ve yapıt üzerine üretilen kuram eşzamanlı oluşur. Bu anlamda, pratiğin ve teorinin birbirine ulanan

karmaşık bir bilgi üretim süreci olduğunu belirtir: “analiz edebildiğimiz ve açıklayabildiğimiz, aynı zamanda içinden görebildiğimiz koşulları paylaşp yaşadığımız” bir düşünme biçimidir bu (Rogoff, 2006). Teorist, üzerinde durduğu zemini kendisini zeminsiz bırakana dek çözer, analiz eder ve sonrasında bu çözümden yola çıkarak anlamı yeniden inşa etmeye çalışır. Rogoff (2006), teoristin yeni kurgularla yeni bir gerçeklik hayal etmekteki çekinikliğini sanatçının tahayyülünde tamamlar: “eleştirel analizin ötesine geçecek alternatif bir formülasyonun olası tahayyülü, analizle kesintiye uğratılmış kültürel fenomenin anlamlandırılması”, yeni tahayyüller üreten sanatın üretiminde gerçekleşir.

Buradaki kırılma, önermesel bilginin alanı olarak bilim ile sanatın gerçeği temsil biçimlerinin ayrımında somutlaşır. Geleneksel anlamda bilimin ürettiği temsiller gerçeği bütün şeffaflığıyla gösterecek bir imge üretme peşindedir, sanat ise gerçeğin imgelerine daha farklı yaklaşır (Groys, 2013, s. 61). Bilimsel gerçekçiliğin tanımına odaklanan İan Hacking (1984), gerçekçilik teriminin bilim içinde sorgulanmaz gibi gözükken anlamını sanatın gerçekliğin temsilleriyle olan ilişkisini bir karşılaştırma noktası olarak ele alarak tartışmaya açar. Sanatta on dokuzuncu yüzyılda kırılmaya başlayan taklit saplantısı (Heartney, 2011), dünyaya bir pencereden nesnellik iddiasıyla bakarken ele geçiren bir bakış yerine, yerine gündelik hayata pürüzleri ve aksaklıklarıyla yaklaşmayı amaçlayan ifadelere dönüşür. Bilimsel gerçeklik ise, bilimin temsillerine mutlak bir otorite olarak yaklaşır. Bruno Latour (2004, s. 35) bilimin ürettiğinin dünyaya dair diğer temsillerden farklı olmadığını vurgular; “bilimlerin tarihi, zihniyetlerin ve temsillerin tarihine aittir”. Hiçbir zaman dünyanın doğrudan, aracılıksız bir bilgisine ulaşmak mümkün değildir.

3. SONLU DÜŞÜNCENİN BECERİKSİZLİĞİNDE SANATIN BİLGİSİ

Heidegger (1951) bilimin bilgiyle fetişistik bir ilişki içinde olduğunu belirtirken kendi temsillerinin tartışmasız gerçekliğine inanan bilimsel gerçekçiliğe işaret etmektedir. Bilimin işleyişinde düşünme eylemini askıya almaya doğru giden nihai bir bilgi fikri vardır. Oysa “kavramsal olmayan ve sistematik olmayan” (Heidegger, 1951, s. xxv), hiçbir zaman tamamen kapanmayacak hakikatin açıklığına doğru yönelen bir düşünce dünyayı bir temsilde zapt eden bilgi arzusundan daha hakikidir. Heidegger’in bilme ve düşünme arasında kurduğu bu ilişki, yalnızca sanat nesnesinin tartışılması için bir zemin hazırlamaz, özne ve nesne ikiliğinin aşındırıldığı bir alan da açar. Merkeze oturtulan bilen ve gören öznenen, bu öznenin dışında bıraktıklarına kayan bakışta sanat nesnesini bir “şey” olarak kavrar. Bilgi bir nihayete erdirme, bir sona ulaşma peşindedir, sanat ise bu sonlu düşüncede duramaz (Strauss, 1950’den aktaran, Agamben, 1979, s.60). Sanat pratiği genellemeler, tekrarlamalar ve nicel verilerle düşünen geleneksel bilimsel prensiplere uymayan bir süreç önerir. Benzersiz olanın, yerel ve özel olanın peşindedir. Sanat, haz ve bilgi arasında konumlanan, anlamı aşan bir gösteren olarak tanımlanır (Agamben, 1979, s. 40). Bir “aşırı gösteren” olarak sanat bir taşmayı, sınır imtihanını olduğu kadar bir ölçsüzlüğü de belirtir. Aklın ölçüsüyle kavranmaya direnir. Bu sebeple Agamben (1979), “hakikat ve güzel” arasında bölünen bilgiye ulaşamayacağına ancak bilgeliğe dair bir arzudan bahsedebileceğimize vurgu yapar:

Bilim kurgu yazarı Ursula Le Guin (2015, s. 141) ancak düşündüğü zaman bilimin salt teknoloji üreten bir mekanizmadan öte bir şey haline gelebileceğini belirtir. Kökenleri “techne” kelimesinde birleşen sanat ve teknoloji, ancak şimdiki etkileyen geleceğe dair sorular sorduğu

noktada manipülatif bir elin tahakkümünden kurtulacaktır. Aynı şekilde bilim de bu soruyla beraber salt bir teknoloji olmaktan kurtulup, bilim olabilecektir. Bu anlamda sanat, bilimin konvansiyonel olarak, olan ve olması gereken arasında çizilen bir zamansallıkta, olanla ilgilenen şimdiki ve olgusal olanı referans alan zamanından ayırır. Bilim felsefecisi Steven Shapin (2008), bilimin kendini dünyevi kaygılardan ve özellikle insanlar arası ilişkiler üzerine düşünmenin alanı olarak ahlaktan ayırma refleksine işaret eder. Dünyaya dair bilgisi karşısında bir tavır geliştiren, olması gerekene dair öneri getiren bir eylem, bilimin dışında kalır: “Geç modern kültürün kilit taşlarından biri, mevcutta var olan ile olması gereken arasındaki ayrım ve bunun farklı toplumsal ve kültürel pratiklerde çözüm ona kurumsallaştırılmasıdır” (Shapin, 2008, s.61). Gösterilebilenin ve açıklanabilirin dışında kalan, dünya ile olan ilişkimizin hissedilen, duyumsanan tarafı başka bir hakikatin alanına işaret eder (Shapin, 2008, s.10).

Teknolojinin özüne dair sorgulamasında Heidegger’in (1977) paralel bir çizgi içinde düşündüğü görülür; “techne” yalnızca zanaatkarın aktivitelerine ve becerilerine verilen bir ad değildir (s.13). Zanaatkar, sanatçı ve zihin sanatçısı olarak filozofun işi technedir ve bu kavram Plato’dan beri “episteme” ile ilişkilidir (Heidegger, 1977, s. 13). Bu anlamıyla techne, “bir şeyin içinde evde olma, onu anlama ve uzman olma” anlamında bedenli bir bilme eylemine, bedene işlemiş örtük bilgiye işaret ederler. Heidegger (1977), gerek yaratıcı bir eylem olarak modern anlamda sanatın meşgalesini tanımlayan “poiesis”in gerekse “physis”in gizlenenin üzerindeki perdeyi açmaya yöneldiğini ve dolayısıyla bir hakikat peşinde olduğunu belirtir (s.10). Heidegger için bilmek, her zaman bir başka şeye açılma, açığa çıkarma, hakikate yaklaşma eylemidir. Ancak bu iki bilme biçimi arasında physis’in bilgisini ön plana çıkaran bir

hiyerarşi hakimdir: “üstün bir fiziksel ve fizyolojik bilgiye iltimas ederken çiçeğe durmuş ağacı bir kenara bırakma eğilimindeyiz” (Heidegger, 1951, s.44). Oysa bilimsel bilgiyi yücelten akıl kavramı sadece olanın değil olasılıkların da içerilmesini talep eder. Heidegger’in akıl tanımı, hali hazırda var olan, olan ve olası arasında konumlanır: “İnsan, akılla kuşanmış yaratıktır. Akıl, olanın algısıdır, ve bu her zaman olabilecek olanı ve olması gerekene de bilmektir” (1951, s.61).

3.1. Materyal Düşüncede Akışkan Hale Gelen Bilgi Nesnesi

Bilimsel bilginin gölgesinde kalan ağacın bilgisi, formüle edilmeye direnen bir materyalin düşüncesinin zeminini oluşturur. Antropolog Tim Ingold (2007) materyal kelimesinin Yunanca ve Latince “ağaç” kelimesine kadar uzanan karmaşık bir tarihi olduğunu belirtirken insan merkezci bir dünya tasarımı ikame etmeye niyetlenerek materyale yönelen bir düşünceye, “oluşum halindeki bir dünyanın aktif bileşenleri”ne odaklanır (s. 12). Bu düşünme biçimi, cansız ve sonlu bir madde fikrine dayanan, var olanın sabit ve kıpırtısız bilgiye teslim olan bilgisinden farklılaşır. Heidegger (1951) bir maymunun ellerini insaninkinden ayırmanın araçları manipüle etme becerisi değil, materyalle olan ilişkiselliği olduğunu belirtirken benzer bir müşterekliğe işaret eder (s.23). Aslolan, bir hakimiyet ilişkisi üzerine kurulu nesne özne ikiliği değil materyalle beraber biçimlenen bir “şey”dir. Bu anlamda Heidegger’in sanat eserinin kökenini tartışırken nesne ve şey arasında kurduğu ayrım aslında özneyi merkezine yerleştiren bir düşünceyi yerinden eden bu ilişkisellik fikri içinde okunabilir. Heidegger’in techne ve teknolojiye dair incelemesinde bu sorgulamanın tamamlanabilmesi için sanatın alanına bakmayı önerdiği düşünülürse, sanat yapıtını tartışırken nesne’sini kavrayarak biçimlendiren manipülatif düşünce yerine materyalin, yani biçimi ilişkisellik

içinde belirlenen şey'in düşüncesi yeni bir anlam kazanır.

Bu anlamda dinamik bir sürecin faili olarak "şey", nesne ve özne arasında dururken ne insanı ne de onun tanımladığı nesneyi merkez alır. Bu ilke üzerine kurulan düşünce, ikili karşıtlıkların değil birbirine dolanık bir oluşun düşüncesidir (Barad, 2020; Hodder, 2018). Irin van der Tuin (2018), materyali bu şekilde düşünmenin anlamı oluşturan ve özneye ait olduğu varsayılan "faillik, tarihsellik ve yönelmiş olma" niteliklerini insan olmayana da açarak posthumanist bir bakış getirdiğini belirtir. Düşünme bir şey üzerine değil bir şeyle beraber düşünmedir. Irit Rogoff'un (2006) metninde belirttiği pratik ve teorinin birbirine dolandığı düşünme biçiminde de sanatçının bir araştırma nesnesi hakkında değil, oluş halinde bir şeyle beraber düşünme kipinde hareket ettiğinin altı çizilirken, sözü edilen benzer bir merkezsizleşmedir. Bulunduğu zemini, bilgisini ve kabullerini önce çözen, sonra yeniden ve başka şekillerde dokuyan, bu dokuya dolanan bir şekilde üretir sanatçı.

Bilim tarihçisi Hans Jorg Rheinberger (1994) için bilinmeyen bir şeyi kavramak, benzer bir çözümlenme ve yeniden birbirine bağlanma biçiminde ilerler: "yeniden inşa etmek, değiştirmek, yamamak, bir kenara kaldırmak"(s.78). Araştırmada katedilen yolun bu dolambaçlı karakteri bilimsel bilginin inşa edilmişindeki sürecin deneyselliğine işaret eder. Henk Borgdorff (2012), araştırma temelli bir sanatsal düşüncenin kaçınılmaz üretim biçimi olarak gördüğü deneysel sanat pratiğini tasvir ederken, benzer nitelikleri sıralar: "yaratıcı keşfin düzensiz doğası - sistematik olmayan sürüklenme, şans, ve ipuçları ayrılma bir parça oluşturur" (s. 22). Tıpkı diğer birçok akademik araştırma çalışmasında olduğu gibi, öngörülemeyen şeyler yapmayı içerir, ve bu sezgi ve rasgelelik ölçüsü anlamına gelir. Araştırma kavramı, deneyselliği, bilinmezliği ve açıklığı içerir. Araştırmanın "en küçük işlevsel

birimi" olarak deneysel sistemler daha önce öngörülemeyen bir bilgiyi üretme potansiyeli taşır ve net cevaplara dayanmazlar (Rheinberger, 2012, s. 93). Bu sınırları açık bırakılmış düşünme biçimi daha önce sorulmamış soruları ortaya koyar ve olanı değil, olasılıkları çoğaltır.

4. KESİNLİK ARZUSU VE DENEYSELLİĞİN BİLİNMEZLİĞİ

Bu anlamda sanatın belirli bir kanonun kurallarını takip etmektense deneyselliğe yaklaştığı anların aslında gerçeklikle kurulan ilişkiye dair bir dönüşümü ifade ettiği hatırlanmalıdır. Bugün deneyselliğin tanımı avangard sanatın geleneksel sanata muhalefetine sınırlanmış gibi görülse de, bu muhalefetin ardında mimetik estetiğin görünürün taklidiyle ifade edilen gerçekliğine karşı başka tür bir gerçeklik arayışı bulunur (Flach, 2012, s. 127). Maddenin ötesinde, görünürün kapsayamadığı bir hakikat, doğanın görüntülerinin sınırlarını aşan bir bilgi arayan sanat, 20. yüzyıla kadar geçerliliğini korumuş "taklit saplantısı" (Heartney, 2011, s.96) deneysel arayışlara bırakır. Sanat, akademinin rutinini bozan "avangard bir bilgi olarak" (Holert, 2011, s. 48), oluşum halindeki duyuların nabzını tutan bir arayışı ön plana çıkarır.

Söz konusu zaman aralığı farklı görüntüleme, kayıt ve aktarım teknolojilerinin aracılığıyla dış dünya ile ilişkinin yeniden kurgulandığı bir döneme işaret eder. Bu dönemde aklın keskin görüşüne yaslanan bir perspektif, indekse dayalı bir görüntüyü gerçeklikle olan aracısız bir bilmenin somutlanması olarak görünürken, sanat alanında bu mimetik ilişkinin farklı biçimlerde sınırdışı görülür. Modernist düşünce sanatın alanını irrasyonel olanın ve dolayısıyla düşünceden dışlananın alanı olarak tanımlar, aklın hükmettiği bütünlüklü sistemleri ön plana çıkarır (Lyotard, 1979, s. 11). Bilimin sunduğunu iddia ettiği dünyanın objektif bilgisi "hakikatten çok kesinliğe, tamı tamına emin,

sarsılmaz, durağan bir nesnelere düzenine” arzu duyan insanı çeker (Freud, tarihsizden aktaran, Baker, 1996). Oysa ki bilim bu net görüntüye deneyler ve hatalarla ulaşır. Yeni bir bilgiye ulaşma süreci, hedefe yönelik bir şekilde üretilemeyen bir araştırma süreci talep eder. Zira “bilinmeyen, doğrudan doğruya yaklaşılamayacak bir şeydir” (Rheinberger, 1994, s.70), önceden biçimlendirilemeyen, kapsanamayan bir şeydir. Rheinberger, bu anlamda belirsizliliğin bilimsel sürecin vazgeçilmez bir unsuru olduğunu belirtir. Hans Jörg Rheinberger (1994), deneyselliğin muğlaklığı en başından kabul etmiş sürecini sonu kestirilemeyen, bir sonu hedeflemeyen, “empirik bir gezintiye” (s.70) benzetir. Araştırma süreci bu gezintinin hareketini belirleyen yol ve bu yolu kateden vasıtalar tarafından belirlenir. Bir metin söz konusu olduğunda düşünceyi aktaran “grafik entite”, yazının bir temsile kavuşmasına aracılık eden materyaldir. Düşünce kendine dil içinde yol arakken kaleme, sayfaya, klavyeye çarpar, buradan kırılarak kendine yeni yollar çizer. Rheinberger’e (1994) göre soncul bilginin beklentisini aşan fazlalık materyalin potansiyelinde bulunur. Gösterenin gösterileni aştığı, materyalin onu kavramaya yönelen anlamı aştığı, yani bilimsel bilginin dünyayı bütün şeffaflığıyla temsillerinde kaydettiği iddiasını kıran potansiyel bu materyalle düşünmedir (Rheinberger, 1994, s. 70).

Araştırma nesnesini objektif bir perspektifle düşünen soncul hilomorfik model, düşüncenin biçimlendirdiği madde üzerinde ilerler. Madde böylece pasif ve etkisiz hale getirilirken, yapma eylemi adım adım belirlenmiş bir projenin gerçekleştirilmesi olarak görülür. Zihindeki imge fiziksel olarak vücut bulduğunda ortaya bir nesne çıkar. Doğadan gelen hammaddenin belirli bir “kültürel geleneğin kavramsal temsili ile birleştiği noktada” (Ingold, 2013, s. 20), fikrin materyale noktada hilomorfik model kendini tanımlar. Oysa araştırma sürecinin deneysel yapısı planlar ve tanımları aşan bir düşünce önerir.

Deneyselliği, açık uçluluğu öne çıkaran “protokolü olmayan bir laboratuvar” (Slager, 2012, s. 28) üslubunda çalışma biçimi bu soncul düşüncenin yapısına uymaz. Deneysel, teorik bilginin test edildiği, sınındığı “metodolojik bir araç değil” (Borgdorff, 2012, s.114), bilgiyi üreten bir sistemdir. Bir yanda 17. yüzyıldan beri batıda bilimin tanımlayıcı prosedürü, bir yanda sanatın temel öğelerinden biri olmuş kendini sorgulan tavrı tanımlar deneysellik. Bizi bilmediğimiz alanlara açar. Düşünen insanın ellerinin maddesine, materyaline önceden belirlenmiş bir formu kazıdığı bir reçeteye değil, beraber düşünen, ona katılan ve onunla beraber biçim bulan bir düşüncedir. Ingold’un (2013) “araştırma sanatı” (s.7) dediği bu düşünme biçimi, düşünceyi hareket halinde, işlevli halinde görmemize olanak sağlar ve bir sona odaklanmadan düşünmenin kendisine alan açar, “çiçeğe durmuş ağacın” içindeki potansiyele yaklaşır. Buradaki bakış açısı insanı merkez alan bir perspektife değil, her “şey” in kendi konumundan dünyada yer tuttuğu çoklu bir perspektife, düşüncenin hareketine vurgu yapar.

SONUÇ

Benzersiz, nitel, istisnai ve lokal olanla ilgilenen bu öteki bilme biçimi bitimli nesnenin karşısında bir ara form olarak “şey” kavramında cisimleşir, materyal düşüncede tartışılır hale gelir. Materyalin doğurgan düşüncesi bilginin tekrar tekrar üretildiği ve yeni jenerasyonlara aktarıldığı bir skolastik aklı değil her türlü çıkarsız insan edimi için bir boş zaman aralığı olarak özerk “akademi” fikrini ön plana koyar (Sheikh, 2006; Bourdieu, 2016). Özellikle materyal düşüncenin, kavramsallaşmaya direnen bilgiyi odağına alan sanatın alanındaki yansıması, eğitimin bilgi akümülyasyonundan çok öte işlevleri olduğunu hatırlatır bize. Çıkarsız bir araştırma paradigması da bu sebeple önem kazanır, zira üzerine inşa edildiği dünyaya hep uzak kalacak bir bilme arzusuna yaptığı vurgu dolayısıyla, bilgi, transfer edilen, tek bir noktada toplanarak dağıtılan bir

sermaye olarak değil, süreç içerisinde genişleyen ve donüşen bir “şey” olarak tanımlandığı sürece bu bilgiyi düşünmenin yöntemleri öncelikli hale gelebilecektir. Bu anlamda konu sanatın neyi bildiğı, bilgiyle olan ilişkisi sorusundan taşar, üniversitenin kurumsal yapısı içerisinde disiplinlerin sınırlarını ihlal eden kritik yerini tartışmak için bir başlangıç haline gelir. Var olan bilgiyi tekrarlamaktansa olasılıkları çoğaltmak için düşünen bir ilişki biçimini önerirken kendi konvansiyonlarını da zorunlu olarak yeniden gözden geçirmek zorunda kalır.

KAYNAKLAR

- Agamben, G. (1979). *Taste*. Londra: Seagull Books.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of The Faculties: Perspectives on Artistic Research And Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Bourdieu, P. (2016). *Akademik aklın eleştirisi: Pascalca düşünme çabaları*. İstanbul: Metis.
- Busch, K. (2011). *Generating Knowledge in the Arts: A Philosophical Daydream*. *Texte Zur Kunst*. Issue No. 82 / June 2011 "Artistic Research". (s. 70-78).
- Duve, T. D. (1999). *When Form Has Become Attitude - And Beyond*. Z. Kocur & S. Leung (Editörler) içinde, *Theory in Contemporary Art Since 1985* (s. 19-31). Malden: Blackwell.
- Elkins, J. (2009). *Why art cannot be taught: a handbook for art students*. Urbana: University of Illinois Press.
- Flach, S. (2012). *Through the Looking Glass Art and Science at the Time of the Avantgarde: The Example of Wassily Kandinsky's Working Method In His Synthetic Art. Experimental Systems: Difference, Graphemacity, Conjuncture*. F. Domboise içinde, *Intellectual Birdhouse: Artistic practice as research* (s. 125-138). Londra: Koenig Books.
- Gielen, P. (2013). *Artistic Practice and the Neoliberalization of the Educational Space*. *The Journal of Aesthetic Education*, 58-71.
- Groys, B. (2013). *Sanatın Gücü*. İstanbul: Hayalperest.
- Hacking, I. (1984). *Representing and Intervening Introductory Topics In The Philosophy of Natural Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heartney, E. (2011). *Sanat ve Bugün*. İstanbul: Akbank.
- Heidegger, M. (1951). *What is called thinking?* New York: Harper Perennial.
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology, and Other Essays*. New York: HarperCollins.
- Hodder, I. (2018). *Dolanıklık: İnsanlar ile Şeyler Arasındaki İlişkilerin Arkeolojisi*. İstanbul: Alfa.
- Holert, T. (2011). *Artistic Research: Anatomy of an Ascent*. *Texte zur Kunst*, 70-78.
- Ingold, T. (2007). *Materials against Materiality*. *Archaeological Dialogues*, 1-16.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londra: Routledge.
- Latour, B. (1998). *From the World of Science to the World of Research?*. *Science*. Vol. 280, Issue 5361, 208-209.
- Latour, B. (2004). *Politics of Nature: How to bring sciences into Democracy*. Cambridge: Harvard University Press.
- Le Guin, U. (2015). *Kadınlar Rüyalara Ejderhalar: Ursula K. Le Guin'den Seçme Yazılar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lyotard, F. (1979). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minnesota: University of Minnesota.
- Michelkevičius, V. (2018). *Mapping Artistic Research. Towards Diagrammatic Knowing*. Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press.
- Rheinberger, H. J. (1994). *Experimental Systems: Historiality, Narration, and Deconstruction*. *Science in Context*, 65-81.
- Rheinberger, H. J. (2012). *Experimental Systems: Difference, Graphemacity, Conjuncture*. F. Domboise içinde, *Intellectual Birdhouse: Artistic practice as research* (s. 89-100). Londra: Koenig Books.
- Shapin, S. (2008). *The Scientific Life: A Moral History of a Late Modern Vocation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sheikh, S. (2006). *Spaces For Thinking: Perspectives on The Art Academy*. *Texte zur Kunst* 62. 191-196.
- Singerman, H. (1999). *Art subjects: Making artists in the American university*. Londra: University of California Press.
- Slager, H. (2012). *The Pleasure of Research*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Tuin, I. v. (2018). *Neo/New Materialism*. R. B. Hlavajova içinde, *Posthuman Glossary* (s. 277-278). Londra: Bloomsbury Academic.

• İnternet Kaynakları

- Baker, U. (1996). *Bilimsel Kuşkudan Bilimden Kuşkuya Doğru. Körotonomedy*. Erişim Tarihi 12.11.2019. <<http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,173,0,0,1,0>>.
- Barad, K. (2020). *Madde Hisseder, Konuşur, Acı Çeker, Arzular, Özler ve Anımsar: Karen Barad ile Röportaj. Terrabayt*. Erişim Tarihi 23 Kasım 2020, <https://terrabayt.com/dusunce/madde-hisseder-konusur-aci-ceker-arzular-ozler-ve-animsar-karen-barad-ile-roportaj-1/>.
- Rogoff, I. (2006). *What is a Theorist?* Erişim tarihi: 23.11.2018. <http://www.kein.org/node/62>.

