



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI No: 3729  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları No: 19

# sanat&tasarım

## art&design

**ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ**

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

**CİLT / VOLUME 8 - SAYI / NUMBER 1 - HAZİRAN / JUNE 2018 ISSN: 2146-7692**

# ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

## ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

**Sahibi:** Anadolu Üniversitesi adına, **Rektör Prof. Dr. Naci GÜNDOĞAN**

**Owner:** On behalf of Anadolu University, **Rector Prof. Dr. Naci GÜNDOĞAN**

**Yayın Yönetmeni:** (Sorumlu Müdür) / **Publications Director:** Nida ERKAL

**Yayın Yönetmeni Yardımcısı:** / **Publications Director Assist.:** Gaye KÖSTENCE / Ebru ÖZEN

**Halkla İlişkiler / Public Relations:** Sıdıka ATEŞ

**Dizgi / Typest:** H. Irmak ARTAN

**Kapak Tasarımı / Cover Design:** Öğr. Gör. Cemalettin YILDIZ, Arş. Gör. Deniz DALMAN

*Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Alan Editörler Kurulu bulunan, ulusal hakemli bir dergidir. Yılda iki kez yayımlanır. Gönderilen yazılar önce Baş Editör ve ilgili alan editörü tarafından bilimsel nitelik, etik araştırma yöntemlerine uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar alanında uzman üç ayrı hakeme gönderilir. Hakemlerin kararları 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 ve ULAKBİM veri tabanlarında yer almaktadır.*

*Anadolu University Journal of Art & Design is a national refereed journal that has an editorial board. The journal is published twice a year. The Editor-in-Chief and the related Editor evaluate the submissions in terms of scientific quality, ethics and research methods. If they deem appropriate, the articles are sent to three referees, all experts in the related field. In line with the suggestions of referees, the articles are published with or without corrections, or rejected. The reports of referees are kept in the archives of the journal for ten years. Anadolu University holds the copyright of all papers published in the Journal of Art & Design (JAD).*

*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 and ULAKBİM's databases.*

**Yazışma Adresi /Adress:**

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat & Tasarım Dergisi Sekreteryası

Yunussemre Kampüsü 26470 Tepebaşı - **ESKİŞEHİR**

**e-mail:** sanattasarim@anadolu.edu.tr

**Web adresi:** <http://www.std.anadolu.edu.tr>

**ISSN:** 2146-7692

**Baskı Tarihi:** HAZİRAN 2018

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.

## **ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ**

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

### **DERGİ EDITÖRLERİ**

Baş Editör / Editor-in-Chief : *Prof. Dr. Münevver ÇAKI*

Editör / Editor : *Doç. Nurbiye UZ*

Editör / Editor : *Doç. Hüseyin Bülent AKDENİZ*

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor : *Okt. Meral Melek ÜNVER*

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-**TÜRKİYE**

Tel/Phone: +90 222 335 05 80 dahili / ext: 4178

Faks/Fax: +90 222 335 79 43

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

### **ALAN EDİTÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD**

*Prof. A. Mümtaz SAĞLAM / Dokuz Eylül Üniversitesi*

*Prof. Dr. Adnan TEPECİK / Başkent Üniversitesi*

*Prof. Dr. Aysun YÜKSEL / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Dr. Aslı YAZICI / Bartın Üniversitesi*

*Prof. Ayşe Gülriz GERMEN / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Ayşe SEZER / Akdeniz Üniversitesi*

*Prof. Ayşe Sibel KEDİK / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Dr. Alper ÇABUK / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Ayşe Müge BOZDAYI / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi*

*Prof. Dr. Aytekin CAN / Selçuk Üniversitesi*

*Prof. Ayten SÜRÜR / Arel Üniversitesi*

*Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Burak KAPTAN / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Dr. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Caner KARAVİT / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*

*Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Emre FEYZOĞLU / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Dr. Erol ALTINSAPAN / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Erol İPEKLİ / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Esra GÜL / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Eylem ÖNDER BAŞARIR / Hacettepe Üniversitesi*

*Prof. Fatma AKYÜREK / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*

*Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Yeditepe Üniversitesi*

*Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi*

*Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR / Gazi Üniversitesi*

*Prof. Güldane ARAZ AY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Güler GÜNŞOY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Hikmet SOFUOĞLU / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. İnsel İNAL / Kocaeli Üniversitesi*  
*Prof. Dr. İsmail ATEŞ / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Lale DİLBAŞ / Yaşar Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Lale KABADAYI / Ege Üniversitesi*  
*Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Melis Oktuğ ZENGİN / Nişantaşı Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Meltem YILMAZ / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Mustafa YURDAKUL / Başkent Üniversitesi*  
*Prof. Dr. N. Aysun YÜKSEL / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Namık Kemal SARIKAVAK / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Nazan SÖNMEZ / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nesrin ÖNLÜ / Dokuze Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nesrin KALYONCU / Abant İzzet Baysal Üniversitesi*  
*Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUER / Marmara Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nuray ÖZASLAN / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Nurhan TEKEREK / Uludağ Üniversitesi*  
*Prof. Oytun EREN / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Pınar GENÇ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. R. Hakan ERTEP / Yaşar Üniversitesi*  
*Prof. Refa EMRALİ / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Saime HAKAN DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Sema DOĞAN / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Serla BALKARLI / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Server ACİM / İnönü Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Seval YAVUZ / Mustafa Kemal Üniversitesi*  
*Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Simber ATAY / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Şebnem ÜNAL / İstanbul Üniversitesi*  
*Prof. Şemsettin EDEER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Şükran ŞAHİN / Ankara Üniversitesi*

Prof. T. Fikret **UÇAR** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Tansel **TÜRKDOĞAN** / Gazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Turhan **ÇETİN** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğurcan **AKYÜZ** / Yakındoğu Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğur **TÜRKMEN** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Prof. Yasemin **YAROL** / Atatürk Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeki **ATKOŞAR** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Zeliha **AKÇAOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeliha **DEMİREL GÖKALP** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ali **ÖZTÜRK** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ardan **ERGÜVEN** / Marmara Üniversitesi  
Doç. Dr. Aysen **ÇELEN ÖZTÜRK** / Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Baki **DUY** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Buket **ACARTÜRK** / Sakarya Üniversitesi  
Doç. Burcu **DÜNDAR VENNİER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Burcu **KARABEY** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Doç. Burcu **EVREN YAZICI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Bülent Aydın **ERTEKİN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Bülent **SALDERAY** / Gazi Üniversitesi  
Doç. Çağfer **ASLAN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ceren Bulut **YUMRUKAYA** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Çağlar **OKUR** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dilek **ALKAN ÖZDEMİR** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Emre **HOPA** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ezgi **HAKAN V. MARTINEZ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Hale **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Hüseyin Fırat **ŞENOL** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Lale **DEMİR ORANSAY** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Lerzan **ÖZER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Lilian Maria **TONELLA TÜZÜN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Melike **TAŞÇIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Metin **İNCE** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Mustafa **SEKMEN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Osman **TUTAL** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ömer Kutay **GÜLER** / Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. Özden **PEKTAŞ TURGUT** / Hacettepe Üniversitesi

Doç. Dr. Sezer **CİHANER KESER** / Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Doç. Seyhan **YILMAZ** / Kastamonu Üniversitesi  
Doç. Şenol **AYDIN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Türel **EZİCİ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Yüksel **ŞAHİN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Canan **ULUYAĞCI** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem **TAŞ ALİCENAP** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Derya **ATİK KARA** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ekrem **KULA** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Engin **KAPKIN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Emre **TÜFEKÇİOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ercan **YILMAZ** / Trakya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Esra **BERKMAN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elif **AĞATEKİN** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elif **GÜNEŞ** / Atılım Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Fatma Engin **ALPOLAT** / Çukurova Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Füsun **CURAOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Füsun **ÖZPULAT** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Gözde **YAŞAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hasan **BAŞKIRKAN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İlkay **AKBUDAK** / Ahi Evran Üniversitesi  
Dr. Ö. Üyesi Kaya **KILIÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Meltem **GÜRBÜZ** / Mersin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Melahat **ALTUNDAĞ** / İzzet Baysal Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Dr. Nurdan **KÜÇÜKHASKÖYLÜ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nurşen **DİNÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özgü **ÖZTUNA** / Akdeniz Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **KOÇYİĞİT** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Dr. Özlem **MUMCU UÇAR** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Dr Tolga **YAYALAR** / Bilkent Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zülfikar **SAYIN** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Çağdaş **ALAPINAR GENÇAY** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Işıltan **ATAMAN TİRYAKİ** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Serkan **GÖNENÇ** / Mersin Üniversitesi  
Öğr. Gör. Dr. Murat **GÜREL** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ozan **EVRUK** / Bilkent Üniversitesi  
Öğr. Gör. Yiğit **AYDIN** / Bilkent Üniversitesi  
San. Öğr. Elm. Ekrem **ÖZTAN** / 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. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ / Marmara Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ali ERGUR / Galatasaray Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU / Trakya Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Alper ÇABUK / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Aslı YARAR GÖNENÇ / İstanbul Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Ata Yakup KAPTAN / Ordu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ateş ARCASOY / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Aysu AKALIN / Gazi Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ayşe Müge BOZDAYI / TOBB ETÜ Üniversitesi*  
*Prof. Ayşegül İZER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Ayşe Sibel KEDİK / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Aytekin CAN / Konya Selçuk Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Barış ÇOBAN / Doğu Üniversitesi*  
*Prof. Bedri KARAYAGMURLAR / İstanbul Aydın Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Belkıs ULUSOY NALCIOĞLU / İstanbul Üniversitesi*  
*Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Bülent GÜNŞOY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Cebrail ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Cihan IŞIKHAN / Dokuz Eylül Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Cihat AŞKIN / İstanbul Teknik Üniversitesi*  
*Prof. Çiğdem DEMİR / Gazi Üniversitesi*  
*Prof. E. Yıldız DOYRAN / Gazi Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Eylem ÖNDER BAŞARIR / Hacettepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Yeditepe Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Fethiye ERBAY / İstanbul Üniversitesi*  
*Prof. Görkem ÇALGAN / Uludağ Üniversitesi*  
*Prof. Günay ATALAYER / Marmara Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Gül ÖZTURANLI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Gülay HASDOĞAN / Ortadoğu Teknik Üniversitesi*  
*Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Güldane ARAZ AY / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi*  
*Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
*Prof. Güzin GÖNÜL / İstanbul Üniversitesi*  
*Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA / Dokuz Eylül Üniversitesi*

Prof. Dr. Halil **AKDENİZ** / Işık Üniversitesi  
Prof. Dr. Halil **BUTTANRI** / Osmangazi Üniversitesi  
Prof. Halil **YOLERİ** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Hayri **ESMER** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Hikmet **SOFUOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. İbrahim Yavuz **YÜKSELSİN** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. İsmail **YARDIMCI** / Uşak Üniversitesi  
Prof. Kaan **CANDURAN** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Kemal **ÖZMEN** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Kerem **KARABOĞA** / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Lale **ALTINKURT** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Prof. Dr. Lale **KABADAYI** / Ege Üniversitesi  
Prof. Dr. Levend **KILIÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Leyla Ersin **EKMEKÇİLER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Leyla **VARLIK ŞENTÜRK** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. M. Kamerhan **TURAN** / Başkent Üniversitesi  
Prof. Dr. Mehmet **YILMAZ** / Gazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Melis **OKTUĞ ZENGİN** / Nişantaşı Üniversitesi  
Prof. Dr. Meral **NALÇAKAN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Meral **SERARSLAN** / Selçuk Üniversitesi  
Prof. Dr. Mete **ÇAMDERELİ** / İstanbul Ticaret Üniversitesi  
Prof. Dr. Metin **BALAY** / Yeditepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Mevlüdiye **ŞİMŞEK** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Prof. Dr. Murat **GÜL** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Prof. Mustafa **AĞATEKİN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Mustafa **ŞENYEL** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. N. Aysun **YÜKSEL** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Namık Kemal **SARIKAVAK** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Necla **RÜZGAR KAYIRAN** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Nedim **GÜRSES** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Neslihan **PALA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Nuray **YILMAZ** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Nurhan **TEKEREK** / Uludağ Üniversitesi  
Prof. Dr. Oğuz **ADANIR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Oktay Cem **ADIGÜZEL** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Oytun **EREN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Ömer **ADIGÜZEL** / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Ozan **EVRİM TUNCA** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Pelin **HALKACI AKIN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Pelin **YILDIZ** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Pınar **GENÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Rahmi **ATALAY** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Refa **EMRALİ** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Rıdvan **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Sacit **PEKAK** / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. S. Sibel **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Safa **YEPREM** / Marmara Üniversitesi



Prof. Saim HAKAN DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Selçuk HÜNERLİ / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Serla BALKARLI / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Seval YAVUZ / Mustafa Kemal Üniversitesi  
Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Sevin AKSOYLU / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Songül KARAHASANOĞLU / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Suat GEZGİN / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Suat KARAASLAN / Çukurova Üniversitesi  
Prof. Şemsettin EDEER / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Şeniz AKSOY / Gazi Üniversitesi  
Prof. Şeniz DURU / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Şükran ŞAHİN / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Şeyda ÇİLDEN / Gazi Üniversitesi  
Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Gazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Tülin SAĞLAM / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Türev BERKİ / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Türkan GÖKSAL ÖZBALTA / Ege Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Uğurcan AKYÜZ / Yakın Doğu Üniversitesi  
Prof. Ümit İŞGÖRÜR / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Yavuz AKBULUT / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Yasemin YAROL / Atatürk Üniversitesi  
Prof. Dr. Zekiye SARIKARTAL / Mardin Artuklu Üniversitesi  
Prof. Zeliha AKÇAOĞLU / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ / Ege Üniversitesi  
Prof. Zibelhan DAĞDELEN / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. A. Gülüm ÖTENEL / Başkent Üniversitesi  
Doç. A. Feyza ÖZGÜNDOĞDU / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. A. ANT MEN / Marmara Üniversitesi  
Doç. Dr. Alpaslan DUYSAK / Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. Dr. Ali ERİM / Abant İzzet Baysal Üniversitesi  
Doç. Dr. Arda EDEN / Yıldız Teknik Üniversitesi  
Doç. Ardan ERGÜVEN / Marmara Üniversitesi  
Doç. Dr. Arif DEMİR / Yıldırım Beyazıt Üniversitesi  
Doç. Arman ARTAÇ / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Armağan GÖKÇE ARSLAN / Gazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Arzu ÇAHANTİMUR / Uludağ Üniversitesi  
Doç. Dr. Asu KARADUT / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Aysun ALTUNÖZ YONUK / Gazi Üniversitesi  
Doç. Ayşe Dilek KIRATLI / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşe OKVURAN / Ankara Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşegül GÜÇHAN / Yeditepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşen ÇELEN ÖZTÜRK / Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Baki DUY / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Başak Burcu **TEKİN** / Melikşah Üniversitesi  
Doç. Beste **TIKNAZ MODİRİ** / İstanbul Üniversitesi  
Doç. Bilge **SAYIL ONARAN** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Buket **ACARTÜRK** / Sakarya Üniversitesi  
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Burcu **DÜNDAR VENNİER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Burcu **ÖZTÜRK KARABEY** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Doç. Burcu **YAZICI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Burçin **TÜRKCAN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Bülent **ÇINAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Can **KARADOĞAN** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Cem **ÖNERTÜRK** / Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Doç. Dr. Cenk **GÜRAY** / Yıldırım Beyazıt Üniversitesi  
Doç. Ceren Bulut **YUMRUKAYA** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Ceylan **KABAKÇI** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Didem **ERTEN BİLGİÇ** / Kocaeli Üniversitesi  
Doç. Dilek **ALKAN ÖZDEMİR** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Duygu **KAHRAMAN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Düriye **KOZLU** / Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Ebru **GÜNER CANBEY** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Elif **TARAKÇI AKYAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Elif Yeşim **KÖSTEN** / Kocaeli Üniversitesi  
Doç. Dr. Emet Egemen **ASLAN** / Selçuk Üniversitesi  
Doç. Dr. Emine Nur **OZANÖZGÜ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Ensar **TAÇYILDIZ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Erdal **AYGENÇ** / Yakındoğu Üniversitesi  
Doç. Dr. Erdem **ÇÖLOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ersoy **YILMAZ** / Çankırı Üniversitesi  
Doç. Ezgi **GÖNLÜM YALÇIN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ezgi **HAKAN MARTİNEZ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Evren **KARAYEL GÖKKAYA** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. Dr. Fatih **AKBULUT** / 19 Mayıs Üniversitesi  
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Gonca **ERİM** / Uludağ Üniversitesi  
Doç. Gözen Güner **AKTAŞ** / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi  
Doç. Hale **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Hasan **KIRAN** / Yüzyüncü Yıl Üniversitesi  
Doç. Dr. Hasibe **Zeynep ÇİLİNGİR** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. İzzet **NAZLIKA** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Kadir **SEVİM** / Şeyh Edebalı Üniversitesi  
Doç. Kemal **ULUDAĞ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Lale **DEMİR ORANSAY** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Levent **MERCİN** / Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. M. Fatih **KARAGÜL** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. Melda **ÖNCÜ YILDIZ** / Gazi Üniversitesi

Doç. Melike **TAŞÇIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Metin **İNCE** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Mustafa **HAYKIR** / Trakya Üniversitesi  
Doç. Nadire Şule **ATILGAN** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Nazlı Eda **NOYAN** / Bahçeşehir Üniversitesi  
Doç. Necla **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Nilay **ERTÜRK** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Osman **DEMİRBAŞ** / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Doç. Dr. Osman **TUTAL** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ozan **BAYSAL** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ömer Kutay **GÜLER** / Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. Özden **PEKTAŞ TURGUT** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Özgül **GÖK** / Karabük Üniversitesi  
Doç. Dr. Özgür **SOĞANCI** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Özlem **SÜMER** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Pelin **AVŞAR KARABAŞ** / Hitit Üniversitesi  
Doç. Dr. Pelin **ŞAHİN TEKİNALP** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Rabia **KÖSE DOĞAN** / Selçuk Üniversitesi  
Doç. Dr. Reyhan **ALTINAY** / Ege Üniversitesi  
Doç. Dr. S. Kağan **KORAD** / Bilkent Üniversitesi  
Doç. Sedef **ACAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Semih **KAPLAN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Seyhan **YILMAZ** / Kastamonu Üniversitesi  
Doç. Dr. Sezer **CİHANER KESER** / Yüziüncüyıl Üniversitesi  
Doç. Dr. Sezin **TANRIÖVER** / Bahçeşehir Üniversitesi  
Doç. Sezin **TÜRK KAYA** / Uludağ Üniversitesi  
Doç. Dr. Suzan Duygu **ERİŞTİ** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Tefik İnanç **İLİSULU** / Başkent Üniversitesi  
Doç. Dr. Tolga **TÜZÜN** / İstanbul Bilgi Üniversitesi  
Doç. Tuğcan **GÜLER** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Tuğrul Emre **FEYZOĞLU** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Türel **EZİCİ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Ufuk Tolga **SAVAŞ** / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Umut **BEŞPINAR** / Orta Doğu Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ünal **İMİK** / İnönü Üniversitesi  
Doç. Yeşim **ZÜMRÜT KARAMAN** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. Dr. Yusuf **YILDIZ** / Balıkesir Üniversitesi  
Doç. Yüksel **ŞAHİN** / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Z. Didem **ERKEN** / Kocaeli Üniversitesi  
Doç. Dr. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi  
Doç. Zuhale **ARDA** / Selçuk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Abdülkadir **CANDEMİR** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Aslı **EKİCİ** / Selçuk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Arif **ATAMAN** / Van Yüziüncü Yıl Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ayfer **UZ** / Trakya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Aygün **DİNÇER KIRCA** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Bahar M. **PEHLİVAN** / Akev Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Begüm **KÖSEMEN** / Marmara Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Begüm Özden **FIRAT** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Betül **DEMİR KARAKAYA** / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Burcu **AYAN ERGEN** / Yeditepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Burak **KARABULUT** / Mustafa Kemal Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Canan **ULUYAĞCI** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem **TAŞ ALİCENAP** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Devrim Deniz **EROL** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Dicle **ÖNEY** / Sakarya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Doğan **ARSLAN** / Medeniyet Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu **SÖKEZOĞLU ATILGAN** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Mine **SONAKIN ÇELİKER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ebru S. **BARANSELİ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ebru **OKUYUCU** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ece **KANIŞKAN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Efe **TÜRKEL** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elif **AĞATEKİN** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Emre **TÜFEKÇİOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Emre **ZEYTİNOĞLU** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Engin **KAPKIN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elçin **ÜNAL ÖNEY** / Adnan Menderes Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Erhan **BİROL** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ezgi **BABACAN** / Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Fatma **KORKUT** / Ortadoğu Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi F. Müjde **GÖKBEL** / Kastamonu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Feray **ÜNLÜ** / Atılım Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Figen **IŞIKTAN** / Akdeniz Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Filiz **ADIGÜZEL TOPRAK** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Funda **ALTIN** / Ordu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Funda **SUSAMOĞLU** / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Füsun **CURAOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Göktürk **YILDIZ** / Kocaeli Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Gözde **YÜKSEL** / Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Gülnur **DURAN** / Marmara Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Gülsen **TEZCAN KAYA** / Sakarya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hanife **YÜKSEL** / Akdeniz Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hakan **ERKILIÇ** / Mersin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hakan **ERTEM** / Marmara Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hakan **ŞENSOY** / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hakkı **BAŞGÜNEY** / Nişantaşı Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hasan **BAŞKIRKAN** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Kübra **ERGİN** / Harran Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin **ÖZÇELİK** / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İlhan **HASDEMİR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İmge **TİLİF** / Adnan Menderes Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İnci Oya **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi İlkay **AKBUDAK** / Ahi Evran Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İpek **MEMİKOĞLU** / Çankaya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İpek **TORUN** / Bahçeşehir Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Kaya **KILIÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Kürşad **TERCİ** / Yaşar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Leyla **KUBAT** / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ali **ALTIN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet **SARIKAHYA** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Murat **ERTÜRK** / Sakarya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nazlı Gülgün **ELİTEZ** / Sakarya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nevzat **ATALAY** / Kocaeli Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nilgün **SALUR** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nihat Sezer **SABAHAT** / Ordu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nurdan **KÜÇÜKHASKÖYLÜ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nurşen **DİNÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Oktay **KÖSE** / Süleyman Demirel Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Onur **TÜRKMEN** / Bilkent Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre **YAVUZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özge **KANDEMİR** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özge **USLUCA** / Mersin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özge **ÜNLÜTÜRK** / Adli Tıp Kurumu Başkanlığı  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **KOÇYİĞİT** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **MUMCU UÇAR** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem **ÖZKAL** / Özyeğin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Pınar **ÇALIŞKAN GÜNEŞ** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Pınar **GÜZELGÜN** / Sakarya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sadık **TUMAY** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Seher **TETİK IŞIK** / Gazi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Selvihan **KILIÇ ATEŞ** / Balıkesir Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Semiha **ALTIER** / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Semiha **KARTAL** / Trakya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sevcan **SÖNMEZ** / Yaşar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi **TAŞ** / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi S. Evren **YÜKSEL** / Selçuk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Şenol **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Tuna **UYSAL** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Umut **SÜDÜAK** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Vedat **KAÇAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Veli **MERT** / Mersin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Yıldız **GÜNER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zafer **LEHİMLER** / Atatürk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep **ERTUĞRUL** / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zülfikar **SAYIN** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Aslı Giray **AKYUNAK** / Yaşar Üniversitesi

Öğr. Gör. Erdem **ÇETİNTAŞ** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Faris **AKARSU** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Fırat **ARAPOĞLU** / Kemerburgaz Üniversitesi  
Öğr. Gör. Işıl **TÜFEKÇİOĞLU PARLAK** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Kadircan **ÖZDEMİR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Öğr. Gör. Mehtap **AŞICIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Neslihan **YAŞAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Öğr. Gör. A. N. Nihan **TURNAGÖL** / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ozan **EVROK** / Bilkent Üniversitesi  
Öğr. Gör. R. Utku **ÖZKANOĞLU** / Akdeniz Üniversitesi  
Öğr. Gör. Serkan **GÜNENÇ** / Mersin Üniversitesi  
Öğr. Gör. Sezin **KARA** / Dumlupınar Üniversitesi  
Öğr. Gör. Tolga **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Yücel **GÜRSAÇ** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Bengisu **KELEŞOĞLU** / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ömer Faruk **BAYRAKÇI** / Osmangazi Üniversitesi

# İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

Sayfa / Page

## COLLABORATION AND SELF-EXPLOITATION IN THE SHARED DISCOURSE OF PROFESSION AMONG INDUSTRIAL DESIGN STUDENTS

ENDÜSTRİYEL TASARIM ÖĞRENCİLERİ ARASINDA PAYLAŞILAN MESLEK SÖYLEMİNDE BİRLİKTE ÇALIŞMA VE ÖZSÖMÜRÜ

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Pinar KAYGAN*

*Araştırma Makalesi*

**2-19**

## KAYGININ SANATSAL TEMSİLLERİ

ARTISTIC REPRESENTATIONS OF ANXIETY

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Engin ÜMER*

*Derleme*

**20-40**

## ÜNİVERSİTEDE HEDİYE VERME KÜLTÜRÜ VE KURUMSAL DEĞERLERE UYGUN HEDİYELİK EŞYA TASARIMI

GIFT GIVING CULTURE IN UNIVERSITY AND DESIGNING GIFT OBJECTS THROUGH CORPORATE VALUES

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Nazlı GÜRGAN Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Mine OVACIK*

*Araştırma Makalesi*

**42-66**

## ARABIA PORSELEN FABRİKASINDA SERAMİK SOFRA EŞYALARININ FİNLANDİYA MODERN TASARIM TARİHİNE PARALEL GELİŞİMİ

THE DEVELOPMENT OF TABLEWARES AT ARABIA PORCELAIN FACTORY IN THE MODERN FINNISH DESIGN HISTORY

*Doç / Assoc. Prof. Ezgi HAKAN VERDU MARTÍNEZ*

*Derleme*

**68-91**

## AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ'NİN ESERLERİNDEKİ FOLKLORİK, TAKLİTSEL VE DİNSEL ETKİLER

AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ: THE FOLKLORIC, IMITATIVE & THE RELIGIOUS INFLUENCE BEHIND HIS COMPOSITIONS

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Güray ALYÖRÜK*

*Araştırma Makalesi*

**92-103**

## AFİŞTE İLLÜSTRASYONUN ANLATIM BİÇİMLERİ

ILLUSTRATIVE EXPRESSION FORMS IN POSTER

*Melek Burçin GEDİK*

*Doç. / Assoc. Prof. Melike TAŞÇIOĞLU*

*Derleme*

**104-124**

## ATTITUDES OF LANDSPACE ARCHITECTURE STUDENTS TOWARDS BIOMORPHIC AND PARAMETRIC DESIGN

### APPROACHES IN ENVIRONMENTAL DESIGN

PEYZAJ MİMARLIĞI ÖĞRENCİLERİNİN, ÇEVRE TASARIMINDA MİYOMORFİK VE PARAMETRİK TASARIM

YAKLAŞIMLARINA KARŞI TUTUMLARI

*Arş. Gör. / Res. Ass. Emine TARAKÇI EREN*

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Tuğba DÜZENLİ*

*Arş. Gör. / Res. Ass. Duygu AKYOL*

*Araştırma Makalesi*

**126-143**

## ÇAĞDAŞ TAKIDA KULLANILAN SIRA DIŞI ORGANİK MALZEME ÖRNEKLERİ

SAMPLES OF UNCOMMON ORGANIC MATERIAL USAGE IN CONTEMPORARY JEWELRY

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Neşem ERTAN AYATA*

*Derleme*

**144-154**

**OBVARA PİŞİRİM TEKNİĞİNİN BİSKÜVİ, RENKLİ VE SIRLI BÜNYELER ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ**

THE EFFECTS OF OBVARA FIRING TECHNIC, ON BISCUITS, COLORED AND GLAZED BODY

*Prof. / Prof. Soner GENÇ Arş. Gör. / Res. Ass. Esra ÖZTÜRK RAZİ  
M. Muhammet GÖKSEL**Araştırma Makalesi***156-169****TEMEL SANAT / TASARIM OLGUSU - YENİ YAKLAŞIMLAR**

BASIC ART / DESIGN CASE - NEW APPROACHES

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Berna KARAÇALI**Derleme***170-185****"SENİ SARAYLARDA YAŞATACAĞIM..." TÜRK SİNEMASINDA MAHALLE VE KENTİN DÖNÜŞÜMÜ (1960 - 1990)**"I WILL HAVE YOU LIVE IN PLACES..." THE TRANSFORMATION OF NEIGHBOURHOOD AND URBANIZATION  
IN TURKISH CINEMA (1960 TO 1990)*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Sevcan SÖNMEZ Öğr. Gör Dr. / Lect. Dr. Dilara BALCI**Araştırma Makalesi***186-206****ÇAĞDAŞ SANAT MALZEMESİ OLARAK İPLİK**

STRING AS A CONTEMPORARY ART MATERIAL

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Başak ÖZKENDİRCİ**Derleme***208-224****ÇOK SESLİ BATI MÜZİĞİNİN YAYGINLAŞMASINDA ALAN DIŞI MÜZİK DERSİNİN ÖNEMİ**

IMPORTANCE OF OFF-SITE MUSIC COURSESIN POPULARISING POLYPHONIC WESTERN MUSIC

*San. Öğr. Elm. / Art. Inst. Ayşe TURAN**Araştırma Makalesi***226-237****LOMBOK ADASI ÇÖMLEKÇİLİĞİ**

POTTERY OF LOMBOK ISLAND

*Doç. / Assoc. Prof. Duygu KAHRAMAN**Araştırma Makalesi***238-255****SERAMİK KARO SEKTÖRÜNDE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK VE GERİ DÖNÜŞÜM**

SUSTAINABILITY AND RECYCLING IN CERAMIC TILE SECTOR

*Dr. Öğr. Üyesi / Assist. Prof. Mine POYRAZ Öğr. Gör. / Lect. Zuhal YILMAZ**Araştırma Makalesi***256-270**





# COLLABORATION AND SELF-EXPLOITATION IN THE SHARED DISCOURSE OF PROFESSION AMONG INDUSTRIAL DESIGN STUDENTS

**Assist. Prof. Pınar KAYGAN\***

## **ABSTRACT**

*The article explores 91 senior industrial design students' expectations and dreams regarding collaborative work relations and environments in design offices. The shared discourse among students reveals the anticipation of an unconventional work culture based on working collectively, which is depicted as egalitarian, informal, relaxed and pleasurable as opposed to the formal, hierarchical and therefore unfavourable environments and relations perceived to be prevalent in traditional organisations. Drawing on the implications of this anticipation, the article shows how the enthusiasm for collaboration can lead to a blurring of the boundaries between work and social life, by inviting pleasurable work, yet normalising poor work/life balance of designers simultaneously.*

**Key Words:** Collaboration, Teamwork, Industrial Design, Work Culture, Self-Exploitation

---

\*METU Department of Industrial Design, Ankara / TURKEY  
pkaygan@metu.edu.tr

# ENDÜSTRİYEL TASARIM ÖĞRENCİLERİ ARASINDA PAYLAŞILAN MESLEK SÖYLEMİNDE BİRLİKTE ÇALIŞMA VE ÖZSÖMÜRÜ

Dr. Öğr. Üyesi Pınar KAYGAN\*

## ÖZET

*Bu makale, 91 üçüncü ve dördüncü sınıf endüstriyel tasarım öğrencisinin tasarım ofislerindeki işbirlikçi çalışma ilişkilerine ve ortamına dair beklentileri ve hayallerini incelemektedir. Öğrenciler arasında paylaşılan söylemde, geleneksel kurumlarda yaygın olduğu düşünülen resmi, hiyerarşik ve sonuç olarak olumsuz olarak nitelendirilen ortam ve ilişkilere kıyasla; birlikte çalışmaya dayalı eşitlikçi, gayri resmi, rahat ve keyif veren diye belirtilen geleneksel olmayan bir çalışma kültürü beklentisi ortaya çıkmaktadır. Bu beklentiyi derinlemesine analiz ederek bu makale, işbirliğine yönelik hevesin nasıl iş ve sosyal yaşam arasındaki sınırların belirsizleşmesine yol açabileceğini, keyif veren çalışma koşulları sunarken, aynı anda iş ve özel yaşam dengesinin zayıflamasını normalleştirdiğini göstermektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** İşbirliği, Takım Çalışması, Endüstriyel Tasarım, Çalışma Kültürü, Öz sömürü

---

\*Ortaoğu Teknik Üniversitesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, Ankara / TÜRKİYE  
pkaygan@metu.edu.tr

## 1. INTRODUCTION

Student 20: In our office there are no set working hours, but we're all already here before 9 am. That's because we like being here together. In the office we can read books, watch films and take a nap whenever we like. We combine our books just as we do our power. We have a huge library here. Anyone who would like can stay here overnight. I mean, life is pretty beautiful.

The above quote belongs to a final year undergraduate industrial design student. Speculating on her dream job, she describes the environment and the conditions she would like to work in. Her account foregrounds working as a team of 'friends' who do not distinguish between work hours and social life, since work and the workplace themselves are considered to be their primary sources of sociability. She is not alone in her emphasis on blurring the boundaries between working and socialising as a team. Indeed, similar depictions were shared by a large percentage of the students whom were asked to describe their dream jobs.

This article explores the relationship between this voluntary erosion of the line between work and leisure and team-based design work within the discourse shared among design students. This is a timely question considering both the rapidly increasing shift from individual to collaborative design processes in both design education and practice (Dykes, Rodgers & Smyth, 2009; Kleinsmann, Valkenburg & Buijs, 2007), and the precarisation of especially young designer's work through the increasing work hours despite smaller design project budgets (Julier, 2017). Doing this, the paper is particularly interested in pulling together the recent arguments for the potentials of teamwork and collaboration in setting egalitarian and informal work relations, and the critique of the notion of 'pleasure in work' which leads to self-exploitation of especially younger workers in creative and cultural industries (Hesmondhalgh & Baker, 2010; Ross, 2003; McRobbie, 2004), examining their mutual relationship in the context of industrial design.

The article starts with an exploration of the existing literature on collaboration and teamwork in design. Next, the methodological considerations that guide the research design are presented. This is followed by the discussion of the findings. The paper ends with a consideration of how the enthusiasm for collaboration can lead to a blurring of the boundaries between work and social life, and the potentials as well as drawbacks of this for the designer's work conditions and experiences.

## 2. COLLABORATION AND TEAMWORK IN DESIGN

Collaboration can be defined as working collectively to produce something that a single person could not have produced on her own. Despite the individual (male) artist myth borrowed from the field of fine arts in the early years of professionalization, which has shaped the image of the 'genius designer hero', recently design is defined as a team-based activity that requires collaboration (Julier, 2010). encouraged by the fact that the increasingly competitive business climate requires companies to deal with complex and multi-layered design problems that are often beyond the professional skills and competences of a single person (Björklund, 2010; Hargadon & Bechky, 2006; Yim, Lee, Brezing & Löwer, 2014). In dealing with such problems, it is suggested that, design activity carried out by teams in a systematic way would result in

more realistic, sophisticated and satisfactory products, and may simultaneously decrease the time needed to place new products on the market (Kleinsmann, Valkenburg & Buijs, 2007). Overall, as Feast (2012, p. 227) indicates, collaboration in professional design work serves as 'a means to bring together different stakeholders' perspectives, skills, approaches and knowledge, to uncover hidden opportunities and deliver designs with greater depth and broader innovative power.' tt

Since collaboration is a social process, social interactions and relationships between team members is an important dimension of collaborative design work (Cross, 1995). Research within the field of organisation studies has placed much emphasis on the comparison between the power relations in traditional hierarchical bureaucracies and in horizontal organisations with team structures (Diefenbach & Sillince, 2011; Edwards & Wajcman, 2005). According to this comparison, teamwork is usually associated with consensus-based decision making, less hierarchical peer relations and self-autonomy (Devine, Clayton, Philips, Dunford & Melner, 1999; Thompson & McHugh, 2002). In addition, teamwork is claimed to encourage supportive and participative interpersonal relations within the team as well as with the management (Buchanan, 2000). However, there are also organisation scholars sceptical about the championing of teamwork. Particularly, feminist research on work and organisations has questioned the apparent optimism regarding the benefits of teamwork, and underlined the need for generating empirical evidence regarding the effects of collaborative work on workers' status and career paths, since teamwork is often studied by the 'masculinist discourses of performance, management and organization' (Metcalfe & Linstead, 2003, p. 94; see also Acker, 2006; Hamilton, 2011).

In parallel with the mainstream organisation and management studies, the main tendency in the literature on design and collaboration is to aim for developing techniques, tools and managerial strategies for effective design teams (Busseri & Palmer, 2000; Chung & Wang, 2004; Dykes, Rodgers & Smyth, 2009; Hargadon & Bechky, 2006; Kilker, 1999; West, Davey, Norris, Myerson, Anderson & Brodie, 2014; Parjanen, 2012; Goldschmidt, 1995). In the same vein, another relevant body of work that explores group creativity, is primarily concerned with how interpersonal relations in teams influence the team's creativity, prioritising the issues of team productivity and performance (see for example Goncalo, Neale & Mannix, 2009; Paulus & Nijstad, 2003).

In the face of this tendency to adopt the managerial point of view, we know less about how collaboration is perceived by the future design workers. This is an important gap to be redressed, particularly considering that recent literature that underlines the precarious and poor employment conditions of creative industries mainly problematises the individualisation of young workers within these industries (Banks & Milestone, 2011; Gill & Pratt, 2008; Kaygan and Demir, 2017; McGuigan, 2010; McRobbie, 2002). This paper aims to drop fresh light on the impact of the recent rise of collaboration on the conception of the designer's work from a non-managerial and critical standpoint, by exploring senior industrial design students' expectations and dreams regarding collaborative work relations and environments in design offices.

### 3. RESEARCH DESIGN

The empirical data comes from a class assignment written on an individual basis by 91 industrial design students within the scope of design management courses at three universities in Turkey during the 2014-2015 spring semester. The assignment that consists of a single question, “Could you describe one working day of an industrial designer in a narrative format, presenting your understanding of the industrial designer’s work, including the daily activities in which the designer is involved, as well as the work environment and relations with other workers?”, was given to students during the class to be responded with an at least 300-word piece of writing. The duration of the assignment was 45 minutes.

The author, who teaches design management at one of these three universities gave the assignment to her students herself, and contacted her two colleagues at two different universities to ask whether they could give the same assignment during their courses as well. At all three universities it was a mixture of the third and fourth year students who were enrolled in these courses, and all of these students were asked to answer the question during the class. The two tutors, then, posted the assignments to the author. Overall, 36 students from the first university where the author works, 12 students from the second, and 43 students from the third university submitted the assignment.

In the selection of the three universities, the author prioritised ensuring diversity in order to see to what extent the accounts of the students who study industrial design would differ from each other. One of the selected universities was a foundation university, while the other two were state universities. Among the latter, one university locates the Department of Industrial Design under the Faculty of Fine Arts, while the other, under the Faculty of Architecture. Moreover, the selected universities are in three different cities in Turkey.

The experience of the third and fourth year students in organisations had been brief. All of them had completed at least one of the two summer practices in design offices and/or manufacturing companies before attending the course. However, in the assignment they were not encouraged to reflect on their past experiences. Instead, introducing the assignment, it was highlighted that the aim was to understand their expectations from their future career lives. Addressing this aim, the students were encouraged to follow a narrative format to reflect in writing what they wish to experience in professional life as an industrial designer. They were assured that there was no one specific correct answer that could be given, and the diversity was valuable.

The selection of third and fourth year undergraduate students as participants was in order to maintain the focus on the ideal and imaginary work lives and dreams while excluding any specific sector- or organisation-based factors that might have influenced the participants’ narratives if they were selected from among working professionals. The conditions of ‘employability’ and the ‘ideal’ work images are typically prefigured and constructed during the undergraduate years (Allen, Quinn, Hollingworth & Rose, 2013). Since the research question of this paper requires an interest in the shared discourse on what is seen as the ideal within industrial design rather

than contextualised experiences of designers, the students' descriptions provide better instances of the former.

In discourse analysis, which is the research method of this study, discourse is understood as 'groups of statements which structure the way a thing is thought, and the way we act on the basis of that thinking' (Rose, 2007, p. 142). It is the particular construction and organisation of these statements that help form and maintain social meanings and shape social identities. In this, discourse links language to knowledge and power in the form of an expert language, e.g. medical discourse (Tonkiss, 2004). Expert languages are important as they establish a distinct field of expertise and work models, provide members with internal conventions and rules, and bestow authority, which are all invested in that occupation's culture. Going through undergraduate education, students learn to take on the identity of their occupation by internalising the discourse, as well as the values, norms and symbolisms that are shared within its culture (Dryburg, p. 1999).

#### **4. DATA ANALYSIS**

The written accounts of the students were coded using QDA, a qualitative analysis software. Central to discourse analysis, an interpretative repertoire was defined during the line-by-line thematic coding of the accounts, considering the repeating constructions used by participants to create meaning (Edley, 2001; Potter, 1996). As a result, the commonalities and differences across the accounts of the 91 students were identified to highlight what is shared and to focus on the collective discourse.

In the first round of the analysis, the accounts went through a formalistic reading to identify the forms of employment that students mention, the characteristics of the work environment they describe, and the scope of work including practices, relationships and processes. It was found that among the 91 participants, 71 identified the designer's work as collaborative, whilst only six as individual. 14 participants did not provide information in this regard. 57 participants described an office as the work environment, and 15 indicated that the designer works in a type of company where s/he can also be involved in the prototyping processes. There were no salient university-based differences encountered in the responses of students.

In the second round of the analysis, a closer reading was carried out to understand the relations between the themes that emerged, which are "collaborative work", "significance of (the design of) the physical workspace" and "sociability among workers". Drawing on the relations identified, the findings are presented at two stages demonstrating, first, how collaboration in design is understood; and second, in what ways it relates to the physical office environment and the shared time. In order to illustrate the findings and to provide evidence for them, quotes from the students' accounts are included in the following analysis sections. The selected quotes are the author's own translations from Turkish.

## 5. WORKING AND SOCIALISING AS A TEAM

In line with the current trends in the work organisation, collaboration – both disciplinary and interdisciplinary – emerges as an essential aspect of the designer's work in students' descriptions. The accounts seem to foreground a particular form of collaboration that is characterised by informal relationships, similar to 'friendship', among team members. One student underlines the significance of working with friends as follows:

Student 4: I'd like to work in an office that I set up with my friends. All I want is that my friends and I live by designing the products that we'd like to, that our company takes root and we live the passion for design.

Like her, some students dream of starting their own businesses in the partnership of their existing friends, whilst for some others friendships are developed in time with the co-workers they encounter in the design offices where they previously worked. In both types of narrative, there was a shared tendency among participants to identify their co-workers as 'friends' rather than 'colleagues'. This identification was closely linked to the idea that they will socialise, in addition to work together, within and outside the office: 'I would like to have colleagues [rather than working alone], and I would like them to be fun, to be the kind of people with whom I would like to be friends out of the work life as well.'

In a similar way, another student expresses his enthusiasm for informal and close relationships among team members, which would keep them together for social activities after work:

Student 52: In my dream work environment I work with a team of talented people with whom I'm on good terms and able to cooperate when necessary. I'd also like to engage in social activities out of work with the people I work with all day. Leaving the workload behind [in the evening], I'd like to be in fun environments with [them].

Furthermore, identifying the relationship between team members as friendship also has implications for distribution of power. In the students' accounts, informality and closeness of work relations go hand in hand with power symmetry within the team. As the following quote illustrates, working and socialising with friends require and support egalitarian and flat relations:

Student 34: I wouldn't like to feel hierarchy in the office. Everyone should be equal and respectful to one another. [Design] ideas should be evaluated together and decisions should be made that way. When we are bored, we should be able to go out together and have a discussion [about the project], and be real friends.

The next two sections will present the findings regarding working and socialising as team within and outside the office separately. This is because the former invites a close exploration of the work environment, since the physical features of the office are often highlighted in the descriptions of the students as playing an essential role in sustaining a workplace culture that fosters informal, close and flat relationships among co-workers. The latter, on the other hand, focuses on the shared time spent out of the office, which has a direct influence on where the team activities fall into on the work and leisure continuum.



## 6. THE WORK ENVIRONMENT: WORKING AND SOCIALISING WITHIN THE OFFICE

As recently illustrated by various innovative companies (e.g. Google), workspaces of creative workers are changing. They are no longer traditional offices, but are designed on the premise that creative thinking, innovation and productivity are enhanced by relaxing spaces, colourful and comfortable furniture, natural light as well as playful equipment and games (Warren, 2008; Dong & Mougnot, 2013). In parallel with these recent trends, in the findings a typical component of the dreams of the designers appears as ‘unconventional’ office interiors. One student indicates, for example,

Student 16: If I’m going to work as a member of a design team, I’d like my work environment to be an enjoyable and comfortable hobby room rather than a conventional office, so that I can be more creative, in the mood of social activity rather than work.

As exemplified by this quote, contrasting their ideal work environments with ‘conventional offices’ was a shared way of describing what a creative design office should offer and how it should look. The following quote by Student 8 presents a similar comparison: ‘Unlike other offices, [the designer’s] office doesn’t have a stressful and boring environment. The atmosphere is colourful and enjoyable, like an advertisement agency.’

Industrial design profession offers a broad range of career paths to its members. In addition to the diversity in industrial sectors (a broad range from furniture to transportation), the questions of where (design offices or manufacturing establishments) and with whom (working with designers, experts from engineering, marketing, manufacturing etc.) an industrial designer works have many answers. Among the participants of this study, however, there were only seven students who described their ideal work environment as a manufacturing company where the designer is in collaboration with engineers, marketing people and shop floor workers. Considering their emphasis on the ‘relaxed, informal and pleasurable’ unconventional office, which is typically associated with creative industries (Nixon & Crewe, 2004), and also as the reference to an advertisement agency above illustrates, students situate industrial designers together with creative workers. Doing this, they concurrently distinguish industrial designers from conventional professional workers who work in conventional workplaces, i.e. engineers in manufacturing companies.

In the analysis, a trifold connection between being a team, creative work and the need for a relaxed, informal and pleasurable work environment was identified. Among these three aspects, there is a mutual relationship which makes each aspect dependent on the others. According to this connection, designers, being creative workers, need open and collaborative workspaces which facilitate close and flat relationships among co-workers. Student 17, for instance, says, ‘[The designer’s] workspace is an environment that is large that doesn’t create hierarchies.’ Another student suggests that the office should offer different workspaces to teams to help them feel relaxed and be more creative:

Student 7: Designers generally want a relaxed and inspiring environment. They build many alternative workspaces for their teams. The more relaxed they feel and work without pressure, the better can they see all possible solutions to the design problem, and more importantly, see the problem from various perspectives.

However, the unconventional office is not considered for collaborative creative production only. Students stress that their dream work environment facilitates working and socialising as a team simultaneously, as illustrated in the below two quotes:

Student 35: A design office that is social, open to working in teams, offers flexible and comfortable work environments would be the ideal work environment for me. I'd like to have some people around with whom I could have tea or coffee when I got bored.

Student 56: Rather than working according to strict rules, I'd prefer an informal environment. There should be chitchat and fun, too.

Therefore, the unconventional work environment is, first and foremost, expected to host the informal, close and flat relationships among co-workers through the layout, design and atmosphere it offers. Through this, it is assigned an important role in combining work and sociability, and contributes to the sense of belongingness and community by encouraging co-workers to cope with boredom and stress together.

In terms of the discourse on the work environment, these findings intersect with the current research that underlines the myth of 'cool' creative workers who are 'privileged' to work in relaxed, informal and egalitarian environments (Gill, 2002). This image has been problematised on the grounds that, while being attractive to many young creative workers, it leads to disillusion and disappointment since the notion of 'pleasure in work' attached to it obscures and conceals the low pay and long working hours waiting for these people in real workplaces (Hesmondhalgh & Baker, 2010). Bringing into the role of collaboration, my findings complicate this critique, which has been mainly concerned so far with the individualisation of project-based untraditional creative work. The following section will show how constant overtime work is normalised through the strong socialisation among co-workers.

## **7. SHARED TIME: WORKING AND SOCIALISING OUTSIDE THE OFFICE**

If one dimension of working and socialising as a team is the work environment, shared time is the second one that appears in the analysis of the students' accounts. Being able to extend good relations among co-workers to out-of-office hours is presented as an important concern and an evidence of individuals' satisfaction with and dedication to their jobs, so that they would not rush to leave the office alone once the work day or the week was over.

Student 65: My dream is to create our own brand with a proactive, social, educative community who can build among themselves relationships beyond work. A community that doesn't curse the sound of the alarm clock that beeps every morning, that doesn't look forward to the weekend, that can combine their work and life...

In the data, leaving the office to eat together emerged as the most commonly indicated practice of socialisation among team members outside the office. Whilst here 'eating together' corresponds to both lunch, coffee breaks and dinner, the place of the eating activity on the work and leisure continuum changes depending on this distinction. Having lunch or coffee together appears as an activity that accompanies team discussions regarding the current stage of the design project, in a way that extends the work hours over the lunch break. Rather than being a 'break' between two half work days, lunch is considered almost as a time slot when the team goes out of the office to work in a different environment. One participant makes a comparison between a usual formal meeting room and a café or restaurant, subtly asserting that the latter can be a more inspiring environment for creative team activity.

Student 82: If the team'll work on the design of an existing product, probably they'll gather for brainstorming. It doesn't have to be done around a 'long meeting table' in the office. Workers can do brainstorming when they go out to drink coffee or have lunch.

In a similar vein, the below quotes demonstrate three different pieces of narrative regarding how a specific task within the project is assigned to be completed during the lunch time collaboratively.

Student 76: In lunch time [the designer] and her crew goes to lunch. During the meal, they review the project, progress and the time plans of other projects. They decide on who should work on the product alternatives for another project.

Student 47: [The game design team] brainstorms to come up with original ideas. After deciding on the platform of the game (pc, mobile phones, etc.), they all share their ideas on themes, stories and game mechanics. Then they have a quick meal while discussing these issues.

Student 13: At 13:30, they have lunch break together. After lunch, they drink coffee or tea and at the same time they talk about the project. They plan the project and the management of design.

The designers who work in the unconventional offices with their 'good friends', then, have a 'passionate attachment' for not only design, but also their co-workers. This attachment, which serves as a disciplinary mechanism as suggested by McRobbie (2002), keeps all team members together and working during the lunch time, the period that is supposed to be a break off work. Doing this, it obscures the fact that being willing to use their lunch break for work, they support constant exploitation of both themselves and other team members.

In the students' accounts, the reason behind leaving the office in the evening together is stated as ending the day through a leisure, rather than a work, activity. The evening activity usually corresponds to dinner. Issues related to work, office or staff may be brought into the conversations in dinner. These issues, however, are not about the tasks that need to be carried out within the design project, as is the case in lunch breaks. Instead, social activities in the evening aim at strengthening friendship among team members and spending good and relaxing

time by sharing and discussing the daily issues and troubles. Exploring creative workers, in the publishing industry, Dellinger (2002) shows that the integration of 'the personal' to one's work through the discussion of private life is considered to be an important aspect of flattened hierarchical relationships among workers. In a similar vein, below one student narrates how the designer he imagines finalises the work day:

Student 33: After spending an interactive work day with other designers she attends a meeting for the evaluation of the day. At the end of the day, she leaves the office with her friends. They go to dinner together, gossip about the news of the day, and then head off to go home.

Above it was showed that setting close, informal, flat and pleasurable relationships among co-workers is highly valued and underlined by the participants as an indication of satisfaction with the job. Spending the evening as a social team goes hand in hand with the workplace culture that is characterised by the sense of belongingness and community.

Student 1: When I go to the office in the morning, I wouldn't like to find a monotonous work style, but people who work in cooperation and sharing. In the evenings, after leaving the office I'd like the team to keep spending time together, and the next day, I want them to come to the office not merely out of obligation. I expect [our] workplace not to be like what you'd usually call a workplace, but to consist of the spaces and activities that we define ourselves.

This final quote demonstrates how the two dimensions of working and socialising as a team, which are work environment and shared time are interwoven. The close relations among co-workers, facilitated by the unconventional office environment, are strengthened through the social activities outside the office. Compared to lunch time activities, during when team keeps working, evening activities, which are dedicated to socialisation, may seem more innocent in terms of using one's free time for work relations. Still, when the boundaries between work and leisure are blurred as the individuals consider working within that particular team itself as a source of pleasure and satisfaction, it leaves little room for a social life beyond the office relations. In the discourse of creative work that idealises collaboration, then, the source of willingness for poor work/life balance conditions goes beyond 'pleasure in work', in a way that can be defined as 'pleasure in teamwork'.

## 8. CONCLUDING DISCUSSION

The shared discourse among the industrial design students reveals the anticipation of a work culture, which is depicted as egalitarian, informal, relaxed and pleasurable. This culture has two main aspects, work environments and social relations, both of which are identified through their contrast to the formal, hierarchical and therefore unfavourable environments and relations perceived to be prevalent in traditional organisations. Collaboration, through its particular description in the data, which corresponds to 'working and socialising as a team within and outside the office', plays a central role in the construction of this culture. Its results confirm that

parallel with the literature on working conditions of creative industries, industrial design students' expectations from their future work life place emphasis on pleasurable work, which is 'often compared favourably with the predominantly "uncreative" and alienating employment of the industrial era' (Banks and Hesmondhalgh 2009, p. 417), but also offer new insights.

In the existing studies, out-of-work sociability is usually discussed over its benefits for workers as individuals. It is suggested that attending social activities outside the office is an essential condition of developing informal relations with colleagues (Barrett, 2002; Miller, 2004). Informal relations are underlined as the primary sources of support and insider information regarding ways of 'fitting in' the culture, handling job pressure and learning the unwritten rules as well as when and how to bend the written ones (Bird, 2003; Collinson & Hearn, 1994; Martin, 2006). In the findings of this research, on the other hand, through the involvement of collaboration, the emphasis shifts to the mutual relationship between spending out-of-work time together and being a team (of 'friends'). According to this relationship, as a result of the close relations developed in the workplace, team members are willing to extend their relationships to out-of-work activities. In turn, sharing good and relaxing time in the out-of-work activities can strengthen the personal relationships between the team members. In light of the existing studies, we can suggest that connecting out-of-work socialising to job satisfaction and pleasure seems to be promising to create a chance for developing solidarity among workers. On the other hand, this formulation also offers a strong tendency for self-exploitation. Matching 'socialising together' with 'working together' carries the risk of prescribing that workers are the genuine members of the team to the extent that they regularly attend these activities. When they become inseparable, the voluntary and the pleasurable character of the former may disappear, and it can quickly be transformed into a requirement of and pressure for the latter. The blurring of the boundaries between work and leisure also obscures the line between pleasure and obligation.

In the students' accounts, the replacement of the informal and flattened networks with formal and hierarchical organisation structures looks promising for the empowerment of the groups who experience subordination in traditional organisations. To a certain extent, this can be achieved, too, especially for the newcomers who would feel the impact of hierarchical relations strongly in the early years of their careers (Kaygan & Demir, 2017). Considering that the participants of this research will enter professional life in the next couple of years, we can understand their shared preference of an unconventional creative office shaped by hierarchy-free relations over a manufacturing company where they would collaborate with engineers and managers who do not have a design background. As the author of this article discussed somewhere else, since in manufacturing companies the organisational culture usually privileges the ideal images of engineering, which is characterised by technical competence as well as objective and evidence-based decision-making, industrial designers may find it challenging to compete for managerial positions (Kaygan, 2014, see also Molotch, 2005).

Still, in the creative offices idealised by the students where informal relations among team members are more readily associated with non-hierarchical and egalitarian work cultures, throughout long-term collaborations redistribution of power may occur. As Diefenbach and Sillince (2011, p. 1523) warn us, when the members of a profession initiate social networks and informal collaborations to overcome the formal hierarchical relations within the organisation, ‘very often the principle of seniority kicks in and transforms informal professional relationships into informal hierarchical order.’ Thus, as teams get older, the varying degrees of being ‘real friends’ may lead to subtle hierarchies within the team, leaving newcomers in a distanced and disadvantaged position.

Furthermore, spending both work and leisure time with the team leaves little room for a social life beyond work relations. Without rushing into taking the egalitarian nature of the culture depicted by the students for granted, we should highlight the fact that the way of socialising outside the office described in the findings is based on an individualistic lifestyle. This lifestyle would not fit the team members with dependents, family responsibilities or other interests that require social relations with different people and groups. Age and gender, which are remarkably missing in the students’ accounts, then, appear as two important dimensions of collaborative work which open the extent of this egalitarian unconventional culture to questioning.

In order to expand our understanding of the future designers’ anticipation from professional life, it would be also important to question to what extent their answers are shaped by the lifestyle they experience as being students and their relationship with new technologies with which they grew up. Further research that focuses on the educational culture of industrial design students as well as the effect of ICT technologies and social media on the shift from formal and traditional offices to flexible working environments (Edwards & Wajcman, 2005) is needed to see the whole picture. Likewise, comparing the accounts of industrial design students with students from other disciplines (e.g. engineering, ICT, business administration) would provide us with a more accurate understanding of to what extent these findings can be extended to other professions. Moreover, considering that these students will graduate from university and enter or set up various design companies in the following years, the professional discourse shared among them is highly significant to capture and understand. Further research following this generation’s work experiences in organisations would be useful to see how their concerns and anticipations change in time, and what kind of complex layers are added to work experiences of creative professionals within organisational realities.

## **ACKNOWLEDGEMENTS**

The author would like to thank her colleagues who helped her collect data at two other universities. The author would also thank the three anonymous referees and the editor for their careful reading of and constructive comments on the previous version of this article. The data set used in this paper was previously used in a conference, yet with a focus on occupational culture.

## REFERENCES

- Acker, J. (2006). "Inequality regimes: Gender, class, and race in organizations." *Gender & Society*, 20, 441 – 464.
- Allen , K., Quinn, J., Hollingworth, S., & Rose, A. (2013). "Becoming employable students and 'ideal' creative workers: exclusion and inequality in higher education work placements." *British Journal of Sociology of Education*, 34, 431-452.
- Banks, M., & Hesmondhalgh, D. (2009). "Looking for work in creative industries policy." *International Journal of Cultural Policy*, 15, 415-430.
- Banks, M., & Milestone, K. (2011). "Individualization, gender and cultural work." *Gender, Work and Organization*, 18, 73-89.
- Barrett, F. J. (2002). "Gender strategies of women professionals: The case of the US navy." In M. Dent & S. Whitehead (Eds.), *Managing professional identities: Knowledge, performativity and the "new" professional* (pp. 157-173). London and New York: Routledge.
- Bird, S. R. (2003). "Sex composition, masculinity stereotype dissimilarity and the quality of men's workplace social relations." *Gender, Work and Organization*, 10, 579-604.
- Björklund, T. A. (2010). "Enhancing creative knowledge-work: challenges and points of leverage." *International Journal of Managing Projects in Business*, 3, 517-525.
- Buchanan, D. (2000). "An eager and enduring embrace: The ongoing recovery of a management idea." In S. Procter & F. Mueller (Eds.), *Teamworking* (pp. 25-42). London, UK: Macmillan.
- Busseri, M. A., & Palmer, J. M. (2000). "Improving teamwork: the effect of self-assessment on construction design teams." *Design Studies*, 21, 223–238.
- Chung, W., & Wang, C. (2004). "Knowledge-based design and decisions: accommodating multidisciplinary product development teams." *The Design Journal: An International Journal for All Aspects of Design*, 7, 16-26.
- Collinson, D. L., & Hearn, J. (1994). "Naming men as men: implications for work, organization and management." *Gender, Work and Organization*, 1, 2-22.
- Cross, N. (1995). "Observations of teamwork and social processes in design." *Design Studies*, 16, 143-170.
- Dellinger, K. (2002). "Wearing gender and sexuality 'on your sleeve': dress norms and the importance of occupational and organizational culture at work." *Gender Issues*, 20, 3-25.
- Devine, D. J., Clayton, L. D., Philips, J. L., Dunford, B. B., & Melner, S. B. (1999). "Teams in organizations: prevalence, characteristics, and effectiveness." *Small Group Research*, 30, 678-711.
- Diefenbach, T., & Sillince, J. A. A. (2011). "Formal and informal hierarchy in different types of organization." *Organization Studies*, 32, 1515-1537.



Dong, Y., & Mougnot, C. (2013). "Workspace, playspace: What space for creative design activity?" Paper presented at the International Conference of the International Conference of the International Association of Societies of Design Research (IASDR 2013), August, 1-7.

Dryburgh, H. (1999). "Work hard, play hard: women and professionalization in engineering – adapting to the culture." *Gender and Society*, 13, 664-682.

Dykes, T. H., Rodgers, P. A., & Smyth, M. (2009). "Towards a new disciplinary framework for contemporary creative design practice." *CoDesign*, 5, 99-116.

Edley, N. (2001). "Analysing masculinity: interpretative repertoires, ideological dilemmas and subject positions." In M. Wetherell, S. Taylor & S. Yates (Eds.), *Discourse as data: A guide for analysis* (pp. 189–228). London: Sage.

Edwards, P., & Wajcman, J. (2005). *The politics of working life*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Feast, L. (2012). "Professional perspectives on collaborative design work." *CoDesign*, 8, 215-230.

Gill, R. (2002). "Cool, creative and egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in Euro." *Information, Communication & Society*, 5, 70-89.

Gill, R., & Pratt, A. (2008). "Precarity and cultural work in the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work." *Theory, Culture & Society*, 25, 1-30.

Goldschmidt, G. (1995). "The designer as a team of one." *Design Studies*, 16, 189-209.

Goncalo, J. A., Neale, M. A., & Mannix, E. A. (2009). *Research on managing groups and teams*. Bingley: Emerald Book Serials and Monographs.

Hamilton, J. L. (2011). "Caring/Sharing?: Gender and Horizontal Co-ordination in the Workplace." *Gender, Work and Organization*, 18, 23-48.

Hargadon, A. B., & Bechky, B. A. (2006). "When collections of creatives become creative collectives: a field study of problem solving at work." *Organization Science*, 17, 484-500.

Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2010). "A very complicated version of freedom: conditions and experiences of creative labour in three cultural industries." *Poetics*, 38, 4-20.

Julier, G. (2010). "Playing the system: Design consultancies, professionalization and value." In B. Townley & N. Beech (Eds.), *Managing creativity: Exploring the paradox* (pp. 237-259). New York: Cambridge University Press.

Julier, G. (2017). *Economies of design*. London: Sage.

Kaygan, P. 2014. "'Arty' versus 'real' work: Gendered relations between industrial designers and engineers in interdisciplinary work settings." *The Design Journal*, 17, 73-90.

Kaygan, P., & Demir, Ö. (2017). "The cost of 'free' in freelance industrial design work: The case of Turkey." *The Design Journal*, 20, 493-510.

- Kilker, J. (1999). "Conflict on collaborative design teams: understanding the role of social identities." *Technology and Society Magazine, IEEE*, 18, 12-21.
- Kleinsmann, M., Valkenburg, R., & Buijs, J. (2007). "Why do(n't) actors in collaborative design understand each other? An empirical study towards a better understanding of collaborative design." *CoDesign*, 3, 59-73.
- Martin, P. Y. (2006). "Practicing gender at work: Further thoughts on reflexivity." *Gender, Work and Organization*, 13, 254-276.
- McGuigan, J. (2010). "Creative labour, cultural work and individualisation." *International Journal of Cultural Policy*, 16, 323-335.
- McRobbie, A. (2002). "Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds." *Cultural Studies*, 16, 516-531.
- McRobbie, A. (2004). "Creative London – creative Berlin: Notes on making a living in the new cultural economy." <http://www.ateliereuropa.com/doc/creativelondberlin.pdf> (accessed 13 May 2016)
- Metcalf, B., & Linstead, A. (2003). "Gendering teamwork: re-writing the feminine." *Gender, Work and Organization*, 10, 94-119.
- Miller, G. E. (2004). "Frontier masculinity in the oil industry: The experience of women engineers." *Gender, Work and Organization*, 11, 47-73.
- Molotch, H. L. (2005). *Where stuff comes from: How toasters, toilets, cars, computers, and many other things come to be as they are*. New York: CRC Press.
- Nixon, S., & Crewe, B. (2004). "Pleasure at work? Gender, consumption and work-based identities in the creative industries." *Consumption Markets & Culture*, 7, 129-147.
- Parjanen, S. (2012). "Experiencing creativity in the organization: from individual creativity to collective creativity." *Interdisciplinary Journal of Information, Knowledge, and Management*, 7, 109-128.
- Paulus, P. B., & Nijstad, B. A. (2003). *Group creativity: Innovation through collaboration*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Potter, J. (1996). "Discourse analysis and constructionist approaches: theoretical background." In J. T. E. Richardson (Ed.), *Handbook of qualitative research methods for psychology and the social sciences* (pp. 125-140). Leicester: British Psychological Society.
- Rose, G. (2007). *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials*. 2nd ed. London, UK: Sage.
- Ross, A. (2003). *No-collar: The humane workplace and its hidden costs*. Philadelphia: Temple University Press.
- Thompson, P., & McHugh, D. (2002). *Work organisations*. 3rd Ed., Basingstoke: Palgrave.

Tonkiss, F. (2004). "Analysing discourse." In C. Seale (Ed.), *Researching Society and Culture* (pp. 245-260). London, UK: Sage.

Warren, S. (2008). "Empirical challenges in organizational aesthetics research: Towards a sensual methodology." *Organization Studies*, 29, 559-580.

West, J., Davey, G., Norris, B., Myerson, J., Anderson, O., & Brodie, A. (2014). "Designing out medical error: An interdisciplinary approach to the design of healthcare equipment." *The Design Journal: An International Journal for All Aspects of Design*, 17, 238-266.

Yim, H., Lee, K., Brezing, A., & Löwer, M. (2014). "A design-engineering interdisciplinary and German-Korean intercultural design project course." In M. Laakso & K. Ekman (Eds.), *Proceedings in NordDesign 2014 conference* (pp. 27-36). Aalto University, Finland, August 27-29.

# KAYGININ SANATSAL TEMSİLLERİ

**Dr. Öğr. Üyesi Engin ÜMER\***

## ÖZET

*Bu çalışma kaygı olgusunun sanattaki temsil edilmesi hakkındadır. Çalışmada üç kültürel evre örnek alınarak gerçekleştirilmiştir: (1) Romantik, (2) modern ve (3) çağdaş kültür. Bu evrelerde kaygının sanatsal temsilinin nasıl kurulduğu gösterilmiştir. Bunun için de dönemlerin kendine özgü özellikleri, diğer alanlardan kaygı tanımları ve kültürel olgular üzerine düşünceler sanat yapıtlarıyla ilişkili şekilde düşünülmüştür. Çalışmada kaygının salt psikolojik tanımlarının sanatsal betimlenmesine değil, sanatçıların kaygı durumunu veya ona benzer bir benlik kırılmasının estetik açıdan ifade betimlenmelerinin konu edilmektedir. Kaygının sanat yapıtlarında sanatsal ifade yoluyla gösterildiğinin ele alındığı çalışma literatür tarama ile gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın vardığı sonuç ise birey ve kültür geriliminde kaygının benlik kaybı, benliğin tazelenmesi ya da kinik bir tavır şeklinde gerçekleştirildiğidir. Bunların da kültürel evrelerin gerçekliği algılaması ve üretmesi ile ilişkili düşünülmeye gerektiği çalışmanın temel önermesidir.*

**Anahtar Kelimeler:** Temsil, Kaygı, Çağdaş Sanat, Modern Sanat, Görsel Kültür

---

*Bu makale "Güncel Sanat İmgesi Olarak "Tekinsiz" Nesne" isimli Prof. Dr. E. Yıldız Doyran danışmanlığında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'ne 2014 tarihinde sunulan sanatta yeterlik çalışmasının literatür tarama kısmından hareketle yazılmıştır.*

*\*Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ordu / TÜRKİYE, umerengin@gmail.com*

# ARTISTIC REPRESENTATIONS OF ANXIETY

Assist. Prof. Engin ÜMER\*

## ABSTRACT

*This study is about the representation of anxiety, as a concept, in art. The study has been conducted by considering three cultural stages: (1) Romantic, (2) modern and (3) contemporary culture. This study reveals the way in which the artistic representation of anxiety is formed. While doing so, the unique characteristics of these cultural stages, the definitions of anxiety in other fields and ideas on cultural concepts, are addressed in relation to works of art. This study does not focus on the artistic portrayal of psychological definitions of anxiety, but addresses the way in which anxiety is expressed by artists and likewise, the aesthetic expression of the fractured self. In this study, a literature review has been made showing how anxiety is expressed in artistic work. Findings show that anxiety, in a clash of individuals and cultures, is reflected in art through the loss of identity, the revival of identity, or through a cynical attitude. Primarily, this study suggests that these findings should be considered in relation to the perception and production of reality by cultural stages.*

**Key Words:** Representations, Anxiety, Contemporary Art, Modern Art, Visual Culture

---

*This article has been written based on the literature review of a proficiency in art dissertation titled “‘The Uncanny Object’ as Image of Contemporary Art” and supervised by Prof. Dr. E. Yıldız Doyran , Graduate School of Fine Arts, Yıldız Technical University, 2014.*

*\*Ordu University, Fine Arts Faculty, Painting Department, Ordu / TURKEY, umerengin@gmail.com*

## 1. GİRİŞ

Bir duygunun tarihi üzerine çalışmak, onun işaretlerini aramak ve bu işaretlerle bir zamanın bilme şeklinin, duygularının ve deneyimlerinin neler olduğu üzerine düşünmek ne kadar mümkündür? Tarih disiplini seçmiş olduğu olguların açık ve net bilgisini çıkarmayı amaçlamaktadır. Seçilen olgunun etki gücünün yüksek olması yöntemin de geçerliliği sağlamaktadır. Duygular ise bu olgulardan değildir. Onlar savaşlar, siyasi ve ekonomik çalkantılar gibi köklü ve güçlü toplumsal dönüşümleri anlamak adına kullanışlı da değildirler. Çünkü kişiseldirler. Kitlesel özellikler gösterebilirler bile geçicidirler. Duygular, tarihin olguları kadar görünür ve maddi de değildirler. Korku, felaketler karşısında ve kıyımların gölgesinde tedirginlik ve dehşet içinde olma, çaresizlik, dilsiz kalmış şekilde anlamın yokluğuyla yaşantının işlemediği bir an veya ilkel silahlardan günümüzün tek bir tuşa basıldığında oluşabilecek toplu kıyımlara kadar hepsinde hissedilecek duygular aynı özellikleri göstermektedirler.

Duyguların aynılığı, beden aynılığıyla hormonların, kan basıncının, kasların kasılmasının ve beyin uyarılara verdiği diğer tepkilerin maddi boyutuyla farklılıkları aza indirgeyen bir kader varlığına sahiptir. Ancak duyguların ifadesi, dilsel düzeyden, görüntülere, olaylara dair özel kelimelere ve işaretlere kadar kitlesel veya bireysel düzeylerde farklı şekillere kadar mümkün olmaktadır. Duyguların görünümünün, ifade düzlemlerindeki şekillenmelerinin ve bunların diğer anlam düzenekleri içindeki var olma nedenlerinin ve etkilerinin neler olduğunu düşünerek duyguların tarihini yapmanın mümkün olduğu söylenebilir. Bu çalışmada da buna benzer bir şekilde bir duygu durumunun belli bir kültürel evre içinde görünümü araştırılacak onun sanat eserlerinde nasıl ifadelendirdiği araştırılacaktır.

Sanat bir perdeleme olduğu kadar görmenin veya karşılaşmanın üretimi veya kendisidir. Sanat diğer ifade tarzları gibi şeyleri düzenlemekte ve onlara anlam vererek sahnelemektedir. Sanatın gerçekliği taklit ettiğini söylemek bu yüzden ona haksızlık etmektir. Platon felsefesinden bu yana sanatın kopya usulünden bir taklit değil, gerçekliğe karşı bir yorum olduğu söylene gelmektedir (Farago, 2006, 42).

Gerçeklik, ona karşı bakışın ürettiği bir perspektifin ürünü, onun yorumlanması olarak da bir düzen meydana getirmektir. Buna bir örnek vermek gerekirse Gustav Courbet'in gerçekçiliğinin yeni bir düzen meydana getirme sürecinin söyledikleridir. Courbet gerçekçiliği şunu söyler: Bir melek ya da dini bir figür değil de sıradan insanların, işçilerin ve çiftçilerin sanatın konusu olması, onların koşullarını yansıtır şekilde resmedilmesi nasıl mümkündür? Cevap olarak da bunun mümkün olması için aristokrasiye ait estetik bakışı kesmenin iyi bir başlangıç olduğu görülür. Yüzeyde birden melekler değil gündelik hayatın figürleri, sıradan olanlar görünmeye başlar. Bakış sıradan olanlar ile karşılaşır ve ilk başta şaşırır. Ancak bu yadırgatıcı yeni bakış bir süre sonra alışkanlık haline gelerek bir perdelemeyi, düzeni meydana getirecektir. Mesela Courbet'in gerçekçi tutumunun klasist mimesis kategorisine göre güncel olduğunu söyleyebiliriz. Günümüz gerçekçiliğinde, sıradan olanın politik bir amaç ve içerik içermeden de olsa resme girmesi, Courbet'in gerçekçi vizyonunun başarısıdır. Yaşamın ta kendisi artık idealize edilmiş klasist bakış ile değil sıradan olanın gündeliğinin kendisi olarak anlam kazanmıştır.

Aynı zamanda bu bakış yeni bir perdeleme ile sahnede gerçekliğin nasıl görünmesi gerektiğini üretmiştir, ona anlam vermiştir.

Bu çalışma bu değişim anlarından önce kalıplaşmış kabul görmüş anlar içerisinde örneklerini seçmektedir. Eserlerdeki sahnemelerin incelenmesi her bir yapıtın tek tek ele alınması değil de bir zaman ait gösterim tarzlarına bakılması duyguların veya duygu durumlarının sanatsal açıdan nasıl ele alındığını gösterebilmektedir. Çünkü sanatın perdelemesi, akışkan bir şimdiki zamanın düzenlenmesi bir bilincin ürünü olarak bir dönemin bakışı konusunda bize fikir vermektedir.

Sanat tarihçisi Michael Baxandall'a ait olan 'dönem gözü' ifadesi bu çalışma için ideal bir örnek, fikir verici bir kavram olarak önerilebilir. 'Dönem gözü', sanat eserlerinde saklı olan bakışı ifade etmek için kullanılmaktadır. Burada bakış ifadesi salt sanat eserine dair de değildir. Bakış çok yönlü olarak farklı alanlarda kendisini göstermektedir. Baxandall, çok yönlü ve katmanlı bir ifade ile dönem gözünün meydana geldiğini, sanatın düşünülen sınırları içinde değil topyekun bir kültür içinde nasıl meydana geldiğini ifade ederken, eserler kadar onu saran ve var eden olgulara bakmayı önerir (Baxandall, 2015, 53-173).

Bu çalışmada ise dönem gözü ifadesinde olduğu gibi kaygı fenomenini sanat eserlerinde nasıl ele alındığı incelenecektir. Bunun için üç dönem veya kültürel ufuk esas alınmıştır. (1) Romantik evre olarak adlandırılması uygun olan on dokuzuncu yüzyıl Batı sanatı. (2) Modern sanat ve (3) çağdaş sanat. Bu üç evrede kimi üretimlerin kaygı fenomenini nasıl biçimlendirdiği ve gösterdiği araştırılırken bu evrelere ait özellikler ve olaylar, düşünceler ve tartışmalar göz önünde tutularak dönem ruhunun onlarda nasıl varlık gösterdiği üzerine düşünülmüştür.

## 2. KAYGILI BİR ÇAĞ

Renata Salecl, "Kaygı Üzerine" adlı kitabına "kaygı çağında yaşadığımızı işitiyoruz sık sık" diye başlamaktadır (2014, 11). Bir duygunun işitilmesi, birileri tarafından onun kelimelere dökülmesi kulaktan kulağa bir fısıltının sanki büyüyen bir yanlış anlama gibi her yeri sarması, bir şeylerin ters gittiğine dalalet olduğu kadar, fısıltının yanlış anlaşılması anlamına da gelebilir. Kaygı gibi bir kelime de sadece öznenin çıktığı bir anın karşılığı değil, onun varoluşunun bir parçası olarak görülmelidir. Ancak Salecl'in ifadesini izlersek günümüz kültürünün özelliklerinden bir tanesinin kaygılı bir kültür olduğu ve kendisini var ederken meydana getirdiği paradokslarla bunu gerçekleştirdiği söylenebilir.

Modern hayat, kökten değişimler ve dönüşümler ile özellikle geleneksel yaşantının yok olmasıyla anlamını kazanmıştır (Berman, 2003, 30). Modern hayat, teknolojik ilerlemenin, demokrasinin ve bilimselciliğin, kent mekanı içinde yeni bir yaşantının üretildiği ancak garip bir şekilde uzaklık kültürünün, mesafeli bir yakınlığın olduğu bir duruma karşılık gelmektedir. Böyle bir hayatın duygusal üretiminin sakin olmasını beklemenin zor olduğu görülebilir. Modernite ve modernleşmenin anahtar kelimelerinin ilerleme, bilim, aydınlanma olduğu kadar kriz kelimesinin de bunlar eklenebileceği görülür (Megill, 1998, 47). Modern olmak, yıkımın içinde geleceği tahayyül etmek, ileriye dönük bir projenin içinde olmak ancak geçmişin yükünün ya anlam değiştirdiği ya da ağırlığının hissedilmesinin azaldığı bir yeni duygu durumunda

olmaktır. Sadece batılı anlamda değil, dünya genelinde modernlik projelerinin bu tür bir duygu içinde meydana geldiği görülebilir.<sup>1</sup>

Dingin ve zarif bir duygu halinin yanında yerini alan hastalıklı ruh halleri, sınır deneyimleri garip bir haklılık talebiyle, gerilerde kalmış bir yaşantıdan kalma bir şeylerin unutulmasına karşı bir ağıt görevini görmektedir. Modern insan tahayyülünün ilk tipi olarak bilimselci ve girişimci tipe karşılık romantik tipinin ortaya çıkmasının böyle bir ruh durumuyla ilgisi vardır.

Çok yönlü bir akım olarak Romantizmin tek bir biçiminin olmaması (Megill, 1998, 33) onun çok yönlü karakterinin anlaşılmasında geniş bir bakış açısı gerektirdiği gibi tarihçe araştırması açısından da kimi zorluklar çıkartmaktadır.<sup>2</sup> Romantizmin salt sanatsal ve felsefi bir eğilim ve tarz olmasının önüne geçen bu durum, modern sanata sinmiş olan ve belki de onun özelliklerinden bir tanesi olmasıyla kayda değerdir (Baudelaire, 2003, 150). Romantik ruh halinin kültürün düzeni dışında ya da kıyılarında gezinen özelliği, bir başkalık olarak modern “normal” bireyin karşısına çıkartılan bir ârazdır. Bu özelliğiyle benlik bir başkalık içinde nesnesi karşısında kendisini kaybederek onunla bütünleşebilecektir. Bu yüzden romantik ruh halinin melankoli ile birlikteliği onun hastalıklı olarak görülmesine neden olmuştur. Ancak romantik kişilik melankolik olmasıyla zayıf yaradılışlı bir varoluş sergilemez. Romantik kişiliğin “çoğu zaman, tek düze, minör bir tonalitenin seçimi, belirsiz bir saatin, alacakaranlığın seçimi, ölmekte olan bir yaşam duygusunu güçlendirir” (Claudon, 2006: 16). Romantik kişilik için tekinsiz bir duygu yenilenme, kendini kaybetme imkanındır. Birey olma tarifsiz, tek tip olan bir şey değildir (Safranski, 2013, 64). Bu yüzden kaygılı varoluş olağan seyrinde öznenin nesnesine dalması, onda kendisini kaybetmesidir.

Romantik korku ve dehşet duygusu bitimsiz bir kaygılı bekleyişi göstermektedir. Kafka'ya kadar uzanan bu kaygılı bekleyiş<sup>3</sup> romantik yazının vazgeçilmez teması olmuştur. Her şeyiyle güzel giden bir yaşantının birden bozulması, dışarıdan gelen bir şeyin neden olduğu dehşet ile her şeyin değişmesi bu temayı özetlemektedir (Berlin, 2004, 132). Romantik dehşet imgesinin kaygı vericiliğini anlamak adına gotik edebiyatının örneklerinden hareketle söylemek gerekirse onun kendisini dışarıda dolanan bir varlık şeklinde gösterdiği görülür. Ancak bu varlık, benliğin ötekisi olarak anlamlandırılmaya müsaittir. Böyle bir imge, modern düşünmede dışarıda kol gezen kaygı nesnesinin içeriye, özneye ait bir parça olmaya doğru gidişinin bir basamağıdır (Taburoğlu, 1996, 59).

Amerikalı yazar Edgar Allan Poe, “William Wilson” (1839) adlı öyküsünde musallat ikizin nasıl tedirginlik yarattığını ve nasıl vicdan görevini oynadığını anlatırken bir tarafta büyüsel bir ikiz düşüncesine diğer taraftan modern karakter bölünmesine dair imgeler sunar.

<sup>1</sup>Bu konuda Türkiye'de modernleşme olgusuna örnek olabilecek araştırmaları anmak gerekmektedir. Bunlardan bir tanesi Nurdan Gürbilek'in “Kör Ayna Kayıp Şark” (2012) kitabıdır. Gürbilek, modern Türkiye edebiyatından bir dizi ismin yeni bir yazın meydana getirirken nasıl batı karşısında bir şeyleri kaybetme endişesinde olduğunu anlatmaktadır. Modernleşmenin bir şeyleri kaybetmek olduğu, sürekli kaygılı bir duruma dönüşebileceği konusunda Gürbilek'in çalışması değerlidir.

<sup>2</sup>Bu çalışmada Romantizm tarihine detaylı girilmesini engelleyen de bu zorluktur. Ancak bu tarihçe için tarihsel dönüşüm anlarıyla Rudiger Safranski'nin “Romantik” (2013) kitabına bakılabilir.

<sup>3</sup>Bu konuda Sigmund Freud “Tekinsiz” (1919) isimli kısa makalesinde bu bekleyişin psikanalitik anlamda ne olduğu açıklar. Özellikle Freud'un bu yorumlamasının ilham vericiliği, kelimenin modern kültür ve günümüzde de çok yönlü anlamda kültürü ele almanın anahtarı olma imkanı olduğunu göstermektedir. Estetik, sanat ve temsil açısından bir araştırma için bkz. Engin Ümer “Güncel Sanat İmgesi Olarak “Tekinsiz” Nesne” (2014). Ayrıca tekinsizin estetik açıdan ele alındığı başka bir çalışma için bkz. Engin Ümer “Tekinsizin Estetiği ve Sanat Yapıtı” (2017b).



Öykünün kahramanı Wilson, gençliğinde okulda karşılaştığı, kendisiyle aynı isme sahip olan ikiziyle karşılaşır. Hiçbir akrabalığı olmayan bu kişi Wilson'u ürkütür. Wilson'un ürkme nedeni karşılaştığı kişinin sadece kendisiyle aynı gün doğmuş olması ve aynı isme sahip olması değildir. Wilson'un gördüğü kişinin şaşırtıcı derecede kendisine benzemesidir. Aynı boyda, vücut ve yüz hatları aynı olan bu ikiz sanki Wilson'nun aynadaki yansımasıdır.

Beni kusursuzca taklit etme işini hem sözlerle, hem hareketlerle yapıyordu. Rolünün son derece iyi oynuyordu. Giyiniş tarzımı taklit etmek kolaydı. Yürüyüşümü ve genel tavırlarımı da güçlük çekmeden taklit ediyordu. Fiziksel rahatsızlığına karşın sesimi bile taklit ediyordu. Yüksek sesli konuşma tarzlarımı taklide yeltenmiyordu tabii, ama genel tarzımı aynen kopyalıyordu; o tuhaf fısıltısı benimkinin aynısıydı (Poe, 2007: 356).

Wilson, ikizinin kendisinde uyandırdığı duyguyu “uzun bir süre önce- son derece eski bir zamanda tanımış” olarak ifade eder (Poe, 2007, 357). Ancak bu köken hakkında Wilson sadece iç sıkıntısına karışmış olan bu tahminde bulunabilir. Ancak Wilson'un bildiği bir şey varsa ikizinin kendisine musallat olduğu ve huzursuz bir duygu uyandırdığıdır. Öykünün son sahnesinde ise Wilson, kendi ikiziyle yine karşılaşır. Bu sefer onu öldürmek ister. İki karakterde düelloya tutuşurlar. Wilson hayatı boyunca kendisine musallat olan gizemli ikizini öldürür. Ancak öykünün son cümlelerinde ikizinin varlığının nedeni ortaya çıkar: “Sen kazandın. Boyun eğiyorum. Ama artık sen de ölüsün - dünya, cennet ve umut için ölüsün! Sen bende var oluyordun. Ben ölüirken bu görüntüye, kendi görüntüne bak ve kendini nasıl tamamen öldürdüğünü gör” (Poe, 2007, 365). Okuyucu, ikiz Wilson'un kökeni konusunda bu son cümlelerde fikir sahibi olur: İkizinin bu öyküdeki varlığı iyi bir insan olmak ve kendini bilmenin yolunun insanın içindeki kendisiyle yüzleşmesidir.

### 3. MODERN KÜLTÜRDE KAYGI

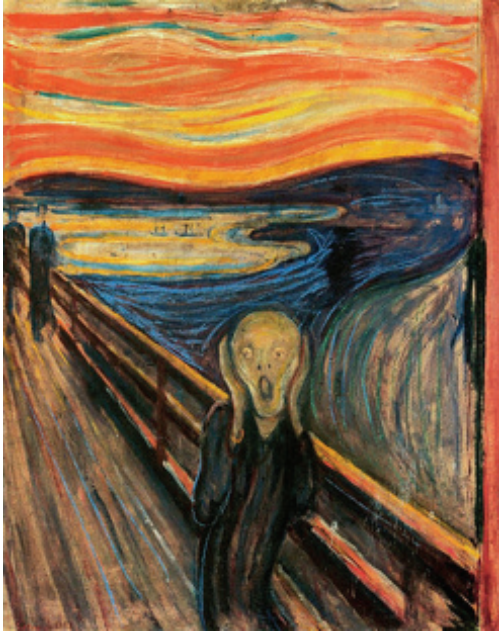
Modern psikolojinin insanı hayvan ile yaklaştıran modern bilimselcilik içerisinde zihinsel ve ruhsal işleyişin mekaniğini anlama çabası bir noktada yetersiz kalmış gibidir. Bu basit bir şekilde ruhsal süreçlerin mekanik düzenini anlama ve insan varoluşunu salt hesaplanabilir hale getirerek onun düzenine karışma imkanını beraberinde getirmiştir. Ancak kültürel bir olgu içerisinde sadece klinikle sınırlı kalmayarak kaygı üzerine düşünmenin bir başka yolu psikanalizdir. Sigmund Freud ve O'nu izleyenlerin, ruhsal süreçleri mekanistik düşünmenin yanında kültürel bir olgu haline getirerek işaretler dizgesi içerisinde ele alması kaygının kültürel anlamda ifadesinin belki de en değerli örneğidir. Dil, mitler ve rüyalar gibi oldukça sıradan görülebilecek olan olgular içerisinde ruhsal süreçlerin işleyişinin incelenmesi psikanalizin getirdiği yeniliğin önemli bir yönüdür. Freud'un böyle bir görüntü içerisinde yeri ise modern anlamda kaygı olgusunu anlamlandırmış olmasıdır.

Korku ve kaygı üzerine Freud'dan önce de tanımlar yapılmıştır (Parman, 2004, 64). Freud ile birlikte ise kaygı ve korku konusunda yenilikçi önermeler ve tanımlar ortaya çıkmıştır. Bu yenilik Freud'un aydınlanma geleneği içerisinde müphem görünen rolünün belirginleştirmektir:

Modern öncesi, tüm korku ve kaygılarına, tümdengelimle teşhis koyabiliyor ve aslen yaşadığının ne olduğunu, kendi paranoyasına hata payı tanımadan çıkarabiliyordu. Yani kaygının nesnesi tarihseldi ve indekslenmişti. Bazı belirtiler, ancak kaygıya yön veren bazı mitosların sonucu olabilirdi. Karanlık onlar için, ışığın bulunmayışından çok daha fazla anlama geliyordu ya da fırtınanın, atmosferdeki herhangi bir oyundan daha

fazla bir karşılığı vardı. Onları çevreleyen, maddesel olanla büyüdü olanın yarı yarıya harmanlaşmasıydı. Modern kaygı biçimleri ise nesnesinden kopartılmıştır (Taburoğlu, 1996, 62).

Modern düşünmede Descartes'in 'cogito' ile anlamlandırıldığı özne kavramı rüyalar ve duyguları bir kenarda bırakmıştır. Aydınlanmanın batıl olarak gördüklerini bir kenara itmesi, psikanalizin parçalı özne düşüncesinin rastlantısal olmadığını gösterir. Zaten modern özne bu haliyle parçalıdır. Freud'da bu durum karşısında öznenin nesnesiyle olan imkansız buluşmasından hareketle kaygı olgusunu tanımlamıştır. Freud'un bu ayrımının modern anlamda ilk olması açısından değerlidir. O'nun için kaygı, yani anksiyete, korku ve dehşet duygusundan farklıdır. Kaygı, nesnesizdir (korku değildir), dehşet ise "insanın hazırlıklı olmadan tehlikeye daldığında içinde bulunduğu" durumu işaret etmektedir. Kaygı ise "bilinmeyen biri de olsa belli bir tehlikeyi bekleme ya da ona hazırlanma durumunu tanımlar" (Freud, 2002, 271).



**Görsel 1.** Edward Munch, *Çığlık*, (1893), 91x73,5 cm., Karton Üzr. Krş. Tkn, National Galeri, Oslo, Norveç



**Görsel 2.** Edward Munch, *Kaygı*, (1894), 94x74 cm., Tuval Üzr. Yağlı Boya, Munch Müzesi, Oslo, Norveç

Beklemek ve beklemekten kendini alamamak. Edward Munch'ün "Çığlık" (1893) (Görsel 1) adlı modern sanatın ikonik tablosu bunu en iyi anlatan örneklerdendir. Bu ikonik eserin etrafında dolanan gizem ortadaki figürün kimliğidir. Kim bu figür ve neden arka plandaki silüetlere benzememektedir. Ya da neden onlarda ortadaki bu figür gibi resmedilmemiştir.

Aynı dönemlerde yapılmış "Kaygı" (Görsel 2) isimli çalışmayla "Çığlık" arasında belirgin en önemli benzerliğin mekan olduğu görülür. Köprü ve arkasındaki manzara kesiti her iki resmi akraba kılar. İkisi arasındaki farklılık ise "Çığlık"ta ki kimliksiz figüre karşılık "Kaygı"daki kitlenin kim olduklarının (cinsiyetleri, giyim kuşamlarıyla sıradan insan varlıkları oldukları) gösterilmesidir.

Munch'ün amacı insan duygularını göstermektir (Cassou, 1994, 116). Ressamın kendi yaşamındaki ruhsal çalkantısı, klinikte yatmış olması belki resimlerindeki temaların (ölüm, melankoli, yalnızlık gibi) arkasındaki yaratıcı sürecin işleyişi hakkında fikir verebilir. Munch'ün resimlerinde nedenleri belli olmayan duygu hallerine rastlanır. Bu iki resminde de kaygının nereden ve nasıl gelmekte olduğu belli değildir. Bu resimlerde kaygı bedeninin deformasyonunun nedenidir. Kaygı hali içinde kişinin ruhsal değişimi aynı zamanda bedensel bir değişime neden olur. Bu değişim bedeninin mekanla olan ilişkilerinin kaybolması, mekanın elden kaçmasıdır. Kaygı halinde “normalin üzerine çıkan adrenalin miktarı” gövdede değişimlere neden olur ve “kararlılığını (stability) yitirmiş gövde, yer değiştirmeye zorlanır ve durumunu (state) kaybeder” (Taburoğlu, 1996, 57). Munch'ün resmini de kaygının bu betiminin görselleştirilmesi olarak görebiliriz ve O'nun kendi zamanının bilimsel bakışının ve algılamasının içinde dolandığını söyleyebiliriz.

Modern insanın, aydınlanmacı düşünmenin açık ve net bilgi adına pozitivist uğraktaki açıklama gücüne karşılık hayaletler ve hortlaklar gündemde kalmaya devam etmiştir. Hortlaklar ve hayaletleri gösterme bir çaba halini almıştır. Modern insan hayaletler ve hortlaklarla barışık yaşamayı öğrendiği gibi, onların varlığını kanıtlama çabasına da girişmiştir. Bu çaba basitçe varlıklarına karşı duyulan derin ilginin pozitivist düşünmeye karşıt şekilde hayaletler için “işte varlar” demek değildir. Bu çaba artık onların çekiciliğinin insanların ya da kitlenin çekiciliğinden daha fazla olmasına işaret etmektedir. Amerikalı şair Emily Dickonson'un 1860 tarihli şiirlerinden birinde buna benzer bir durum görülür:

Bir oda olmak gerekmez- lanetlenmek için  
Bir ev olmak gerekmez-  
Beynin koridorları vardır- emsalsiz  
Maddesel uzamı  
Çok daha emniyetli, bir gece yarısı toplantısının  
Harici hayaleti  
Onun dahili denginden-  
Daha soğuk kalabalık  
Çok daha emniyetli, bir manastırın avlusunda,  
Taşların kovalaması-  
İnsan kendisiyle karşılaşmasından-  
Silahsız, yapayalnız bir yerde-  
Bir kendi aramızda, gizlenerek-  
Esas bu ürkütmeli-  
Odamızda saklanan katil  
En az ürkütendir.  
Beden- bir silah ödünç alır  
Kapıyı kilitler-  
Üstün bir hayalete göz yumarken,  
Ya da daha fazlasına (akt. Hines, 2005: 357, 358).

Dickonson'un bu şiiri, hayaletleri, hayaletli mekanları, onların ürkütücülüğünü, gizemli, doğa üstü olanın bilinmez, açıklanamaz korkutuculuklarının değişimini gösterir. Şiir, anlamı değişen mekanları (oda, ev, manastır avlusu), mekanlarda tekinsizlik yaratan etkileri anlatmaktadır. Ancak şiiri farklı kılan, doğaüstü ve onun korkutucu cazibesi karşısında bu cazibenin büyüsunün yerini alan kitlelerin meydana getirdiği bireyi ve onun beyni içindeki tekinsiz hali betimlemesidir. Dickonson'da ikili durumlar (hayalet/kalabalık, taşların kovalaması/ kendi başınlık, katil/ kitle içinde saklanma) arasında emniyetli olma, ürkütme ve lanet ilgileriyle kurduğu ilişkiyle modern bireyin kaygılı halini göstermektedir. Modern birey kitle içinde yabancı kalarak içe dönüklüğüyle yaşadığı hayatı emniyetsiz, ürkütücü bulmaktadır. İnsanın kendisiyle karşılaşması bir başkası ile karşılaşması demektir. Dickonson, insanın kendi ikiziyle karşılaşmanın korkusunu gösterir. "Bir ev olmak gerekmez/Beynin koridorları vardır/emsalsiz" derken Dickonson, zihnin derinliklerinin karmaşasını, her an bir yerlerden çıkabilecek delilik halinin gücünü göstermiş olur. Bu şiir Freud'u önceler gibidir. İnsan ruhuna bakarken onun karmaşasını ifade eder. Modern insanın dünyeviliğinin ürkütücülüğü bastırmış olduklarıyla zihninin karanlıklarında karşılaşmasıdır.

Modern metinlerdeki felaket tellallığı Goethe'nin "Faust"u, Shelley'in "Frankenstein'i, Balzac'ın "Mutlak Peşinde" romanı ve diğerlerine kadar uzun bir gelenek kurmaktadır. Romantik duygu durumunun bitmeyen melankoli ve kaygı hali ekonomik bir belirlenimcilik ile aydınlanmacı teknik aklın çalışma sahasına bakılmasını önerir. Terry Eagleton, günümüz ekonomik düzeninin diğerlerinden farklı olduğunu şu şekilde ifade eder: "Kapitalizmi diğer tarihsel yaşam tarzlarından ayıran, onun doğrudan insan türünün istikrarsız, kendisiyle çelişen insan doğasına yönelmesidir" (Eagleton, 2011, 33). Ruhsal sürece dair kapitalist düzenin yönelimi onda arzular meydana getirmekte, kaygı, tedirginlikler ve tekinsiz etkiler oluşturmaktadır. En basitinden ekonomik krizlerin bir beklenti olarak anlam kazanması daha gerçekleşmeden kitlelerde tedirginlik meydana getirmesi buna en iyi örnektir.

Diğer taraftan istikrarsızlıkla buluşma modern kuşakların, avangardın meydana gelmesinde bir motivaston olmuştur denilebilir. Bu üretici düzeyde kaygı ve dehşet duygusu ile buluşma aşlında modern kriz durumu karşısında onu kucaklamak olarak görülebilir. Bu konuda belki de en güçlü olgunun iki dünya savaşı arasında kalan kuşakların savaş istekleridir. Alman dışavurumcu sanatçıların savaşla buluşmaları, fütüristlerin kültürün yıkılması ve geleceğin kucaklanması adına savaş isteklerinde farklıdır. Modern kapitalizmin makine estetiğinin örneklerinde fütüristler, böyle bir estetik deneyim içinde ruhsal bir doyum elde edilebileceğini önermekteydiler. Bu yeni deneyim durumu makineleşen bir kültürde meydana gelen köklü yıkım karşısında bir başka perde çekerek onu anlamak ve yorumlamak olarak görülmelidir. Marinetti, manifestosunda modern kültürün geldiği noktayı özetlerken diğer modern yazınlarda olduğu gibi köklü dönüşümleri güçlü bir retorikle ifade etmiştir (2003, 76). Dışavurumculuk ise romantikler ve Nietzsche gibi güçlü yazarların ürettiği algılamanın içerisine varoluşsal bir başka durumu öne sürerken Fütürist duyarlılıktan farklı bir yön çizmekteydi. Andre Masson'un gerçeküstücülük ile dışavurumculuğu ayırmasındaki gibi, dışavurumculuk "kaygı" ve "insanlık dramı" ile kaderini kabul eder bir konumdaydı (Masson, 2003, 271). Gerçeküstücü mizah ve

alaya karşı bu tutumun varlığı kaygı ile algılanan bir gerçekliği daha doğrusu üretilen bir gerçeklik algısını göstermektedir.

Pek çok dışavurumcu sanatçının kaderini kabul etme tavrı savaşa katılmalarıyla anlam kazanır. Otto Dix'in iki portresi bu konuda bir şeyler söylemektedir.



**Görsele 3.** Otto Dix, Otoportre (1913), 68x53.5 cm, Tuv. Üzr. Yağlıboya, Otto Dix Ffoundation, Valuz.



**Görsele 4.** Otto Dix Asker Olarak Kendi Portresi (1914), 68x53.5 cm, Tuv. Üzr. Karışık Teknik Municipal Galeri, Stuttgart

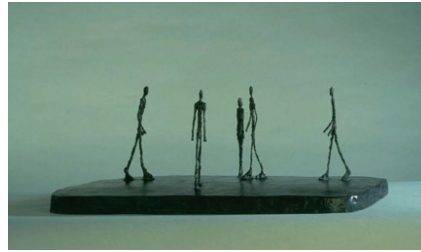
Yakın tarihli iki otoportre çalışması, güçlü duygusal durumun ifadesidir. Biçimsel olarak ilk portrenin (Görsele 3) izleyiciye bakar şekilde, onun konumuna simetrik olması izleyicinin karşısında soğuk ve belirsiz bir mekan içinde Dix'i görmesini sağlamaktadır. Bakışın biçimsel eşleşmesi, gözlere karşı gözün, buruna karşı burunun, yüze karşı yüzün ve diğer uzuvların parça olarak ve bütünsel birlikliği izleyicisi için kolaylıkla anlaşılabilir bir ilişki kurmasını sağlamaktadır. Boyanın meydana getirdiği etki, tenin yorgun ve kırılğan olmasını karşılar gibidir. Bu kırılğanlığın bir yıl sonraki ikinci portrede (Görsele 4) yerini bir başka şeye dönüşmeye bıraktığı görülür. Patlayan renkler, temsilin tamamen duygusal yönde çağrışımsal hale gelmesini sağlamaktadır. Güçlü kırmızı içerisinden çıkan kafa ve geriye doğru bakışı, ilk portreye göre insan varlığından çıkmış bir başka hale işaret etmektedir. Munch'te görülen bir ifadecilik ile bu portre savaşın ilk yıllarında resmedilen benzerleri gibi savaşın oluşturduğu dönüşümü göstermektedir. Kırılğan bir varoluş değil, savaşın meydana getirdiği kaygı ve travma ile yaşamayı kabul etmiş birisi izleyicinin karşısındadır.

Kaygının yıkıcılığı karşısında bedeninin düzeninin bozulması, ketlemeye başlaması ve nedensiz işleyişi konusunda her halde Giacometti'nin çalışmaları iyi örnek olacaktırlar. Alberto Giacometti'nin son dönem çalışmalarındaki insan temsili, "kırılğanlık" ifadesiyle anlamlandırılabilir. Giacometti'nin figürleri dünyadan soyutlanmış ya da dünya ile iç içe geçmiş gibidir. Giacometti'nin gerçeküstücü dönemine özgü anıtsal çalışmalarının ardından gelen bu kırılğanlık, insan varoluşunun temsili olarak görülebilir. Fransız filozof ve yazar Jean Paul Sartre, bir yazısında Giacometti'nin heykellerini ve sanatını 'boşluk' ve 'uzaklık' ifadeleriyle ele alır. "Heykele doğru yaklaşma çabamın hiçbir yararı yok; uzaklık bir türlü aşılamıyor. Bu yalnız figürler, hiç

kimsenin cesaret edemediği bir açıklığın, yeni kesilmiş bir çimenliğin ya da bir odanın genişliğinin asla aşılamayacağı gibi bir saplantıdan olsa gerek, bütün izleyicileri geri püskürtüyorlar” (Sartre, 2000, 68).

Sanatsal yaratıcılığın kaygı benzeri durumunu kaygı haliyle ilişkilendirmenin garip görüneceği düşünülebilir. Ancak kaygı salt bir kırılma olarak yok oluş anlamında düşünülmemelidir. Kaygı aynı zamanda öznenin kuruluşunda da pozitif bir öneme sahiptir<sup>4</sup>. Lacan kaygının bozguncu halinin yanında “ruhsal organizasyonun kurucu yapılarından” olma görevi olduğunu düşünür (Roudinesco, 2012, 65). Felsefi ve psikanalitik olumlu kaygı düşüncesinin yanında sanatsal üretim açısından kaygılı bekleyiş veya kaygının ürettiği duygu halleri özellikle modern sanatın psikolojist boyutunu gözlere getirmektedir. Bu açıdan modernist sanatın üretici gücünün ruhsal süreçler ile olan benzerliği, kimi zaman benliğin kendisini kaybettiği epifanik bir deneyim, psikotik veya şizoid benzeri bir ruhsallık ya da vizyoner bir dalış ile sınır akrabalığından söz etmek mümkündür<sup>5</sup>.

Sartre, Giacometti’nin heykelleri için kullandığı uzaklık düşüncesini kendi başından geçen bir olayla anlatır. Bu olay Sartre’in bir zamanlar uzak kaldığı ve bir süre sonra içine döndüğü dünyanın kendisiyle buluşmasıdır: “Küçük burjuva sınıfına tekrar girmiştim ve “belli bir uzaklıkta kalarak” yaşamayı yeniden öğrenmeliydim” (Sartre, 2000, 69). Uzaklık Sartre için yabancı olduğu dünyayla karşılaştığı anda bir yıkıma uğraması değildir. Uzaklık, Sartre’in kendisine yeniden gelebilmesini sağlayan bir imkandır. Giacometti’nin heykelleri de Sartre için uzaklıklarıyla insanda bu duyguyu uyandırmaktadırlar. Ancak Giacometti’nin heykellerindeki bu yenilenme için, “duruma göre, bir kutlama ya da bir zamanlar başından geçmiş kötü koşulların anımsanması gibi zorunluluklar gerekebilir” (Sartre, 2000, 69).



Görsel 5. Alberto Giacometti, Şehir Meydanı, (1948), 21×62.5×42.8 cm., Bronz, Metropolitan Müzesi

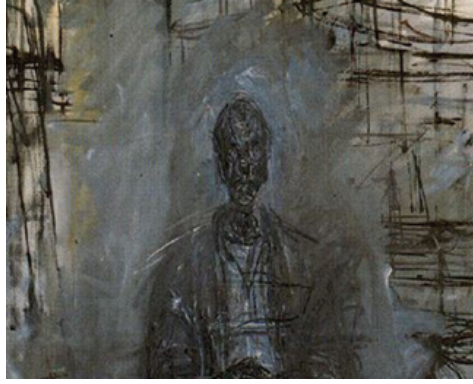
“Şehir Meydanı” (Görsel 5) adlı çalışmasında Giacometti, meydana getirdiği plastikte uzaklığı hissettirmektedir. Ortada bir şehir yoktur ve çalışmayla ilişki kurabilecek anımsatıcı imgeler görünmez. Birbirlerine benzeyen beş figür hareket halinde gibidirler. Giacometti’nin figürlerinin kırılğan yapısı onların canlı veya cansız halde düşünülmesine neden olmaktadır. Bu durum figürlerle özdeş olamamanın bir başka nedeni olarak düşünülebilir.

<sup>4</sup>Benzer bir düşünmeyi Alman filozof Martin Heidegger’de görürüz Kaygı Heidegger’de ontolojik anlamda kurucu bir özelliktir (Hühnerfeld, 1994:72).

<sup>5</sup>Bu konuda Louis A. Sass’ın “Modernlik ve Delilik” (2013) adlı kitabına bakılabilir. Sass kitabını modern sanatın yaratıcılığa yüklediği anlama onun işleyişinin klinik anlamda delilik ile benzerliğini detaylı bir şekilde araştırır. Sass’ın perspektifine ve kimi çözümlemelerine burada değinilmedi. Çünkü Sass sanatçının benliğini ele alırken eseri çoğu zaman geri plana bırakmaktadır. Elinizdeki çalışma ise eserdeki temsiliyet ve kaygılı duygu durumunun şekillenmesini ele almakta, sanatsal niyetlerin psikolojik boyutlarını öne çıkartma amacıyla değildir.



*Görsel 6. Alberto Giacometti, Diego, (1953), 61x49,8 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya Guggenheim Müzesi, New York*



*Görsel 7. Alberto Giacometti, Diego, (Detay)*

Sartre, Giacometti'nin resimlerini anlamada 'boşluk' unsurunu yardımcı olarak önermektedir. "İnsan, bir boşluğu nasıl boyayabilir ki? Görüldüğü kadarıyla, Giacometti'den önce hiç kimse bunu denememişti" (Sartre, 2000, 73). "Diego"da (Görsel 6) ilk görülenin hızlı fırça sürüşlerinin ve çizgilerinin birbirlerini kesmesiyle oluşturduğu şekillerdir. Sanki bir eskiz çalışması gibi hızla yapılmış ve bir süre sonra bir başka duruma dönüşmeyi bekler gibi duran Giacometti'nin resimleri, heykellerindeki gibi izleyicisine mesafeli bir bakış sunar. Uzaklık, fiziksel özelliğiyle "Diego" resmine bakan izleyiciye yakınlaşmasını ister. Yüzü görmek oldukça zordur (Görsel 7). Mimikleri, uzuvlar ve detayları görmek için yaklaşmak gerekecektir. Ancak yaklaştığında sanki taşıyıcı görevindeki bedenin üzerindeki daraltılmış kafa izleyiciden yeniden uzaklaşacakmış gibi durur. Uzaklık burada temsilin mimetik özelliğinin yerine çizgilerin bir arada olması ve dağılmasıyla kendini göstermektedir. Resimdeki biçim ancak ayna yansıması yerine geçen anımsatmayla anlaşılabilir. Sartre da "Diego" nun bir nesne gibi ele alındığını yazar (Sartre, 2000, 74). Boşluğun boyanması ve çizgilerle doldurulması yerine bir nesne olarak figürün çizgiler

ve renk lekeleri içinde sıkıştırılması boşlukla sarılması amaçlanır. Tüm bunlar yine Sartre için şunları ifade eder: “Her resmi eski metafiziksel soruyu gündeme getirir: bir şey yok değil de niçin vardır? Bu inatçı, sorgulanamaz ve aşırı derecede düşsel olan şey nedir? Resmedilmiş kişi, sorgulayıcı bir hayalet biçiminde sunulduğu için olsa gerek, izleyenler üzerinde sanrı yaratıyor” (Sartre, 2000, 74). Bu sanrının patolojik bir kaygının yeniden üretilmesinden ziyade varoluşsal türden bir kaygıyı izleyicide uyandırmak için şekil kazandığı söylenebilir. Giacometti’nin eserlerinde uzaklık ya da bir yere yabancılık duygusu yeniden benliğin tazelenmesi, benliğin kendisini fark edebilmesini sağlama görevindedir<sup>6</sup>.

#### 4. BUGÜN KAYGI

Bugünün kültürü üzerine düşünceler, onu modern sonrası şekilde adlandırmayı veya anlatmayı tercih etmektedirler. Modernliğin garip bir ruh hali içinde kendisini yıkımın ortasında bulacağı endişesi karşısında postmodern bireyin kendi yokoluşunu tahayyül ettiği önerilmektedir. Postmodern kültürde bireyin ağırlıkları kalmamış gibidir. Daha doğrusu onun kurtarılma ya muhtaç bir yönü yoktur. O zaten kabul ettikleriyle hızla geçip giden zamanın içinde erimeyi göze almıştır. Geleceğe doğru atılacak bir projenin içerisinde tarihin faili olma arzusundan muaf şekildedir. Postmodern kültürün nihilist veya boş vermiş bir estetik tavrını ne kadar paylaştığı düşünülse bile ondan farklıdır. Modern dandy veya boheme göre postmodern tip bir şeyleri biriktirmek veya yıkımın üzerine düşünmek ve yeniden kurmak iddiasında değildir<sup>7</sup>.

...Kaygı ve yabancılaşma gibi kavramların (ve Çılgılık’ta olduğu gibi, bunlara tekabül eden deneyimlerin) artık postmodern dünyada yer almadıkları görüşünü düşündürüyor. Bizzat Marilyn ya da Edie Sedgewick gibi belli başlı Warhol figürleri, 1960’lı yılların sonlarında tükeniş ve kendi kendini yok etme ile ilgili kötü sonlu olaylar ve başat konumdaki uyuşturucu ve şizofreni deneyimlerinin, artık Freud’un kendi döneminin isterikli ve nevroitikleri ya da ileri modernizm çağında egemen olan o bilinen köktenci yalıtılmışlık ve yalnızlık, anomi, kişisel başkaldırının Van Goghvari çılgınlık deneyimleri ile herhangi bir ilgisi yokmuş gibi görünüyor. Kültürel patalojinin dinamiklerinde ortaya çıkan bu değişim, öznenin yabancılaşmasının, yerini öznenin fragmanlaşmasına bırakması şeklinde açıklanabilir (Jameson, 2011, 52).

Jameson’un postmodern anlatısı içinde modern çöküş (dekadans) duygusunun yerine boş vermişlik duygusu geçer. Devam eden kısımda Jameson, postmodern düşüncede görülen “öznenin ölümü” fikrinin postmodern fragman bireyin anlaşılmasında yardımcı olabileceğini yazar (Jameson, 2011: 52). Bu açıdan modern özne ile postmodern öznenin dağılması fikri, kaygı açısından göz önünde bulundurulabilir

Modern öznenin kaygılı hali sadece bir yıkımı değil, yeniden bir özne halini elde etme çabası olarak görülebilir. Modern özne için içsel dünyanın kaygılı, karmaşık ve karanlık halleri yaratıcılık için bir potansiyele dönüşme imkanı sağlamaktaydı. Akılcı özneye karşı modern düşünmenin içerisinde sürekli görülen duygusal yön, öznenin gerçekliği yorumlaması için çıkış noktası olmuştur. Sanatlardaki bu duygusal durum romantiklerle doruk noktasına ulaşırken, Jameson’un yukarıdaki pasajında da ismini zikrettiği Van Gogh gibi isimlerin ruhsal karmaşasıyla devam etmiştir.

<sup>6</sup>Giacometti’nin modernist konumunu gösteren bu düşünme aynı zamanda diğer sanatsal eğilimlerde de görülebilir. Bu konuda bir inceleme için bkz. Christopher Norris “Modernizm” (2013: 72-99).

<sup>7</sup>Bu konuda Rainier Funk’un “Ben ve Biz / Postmodern İnsanın Psikanalizi” adlı çalışması önerilebilir. Funk postmodernizm ile ilgili düşüncelerden hareketle günümüz insanı üzerine bir denemede bulunur (2013).



Van Gogh ve benzeri çağdaşları ve Alman Dışavurumcuları, Fransız Gerçeküstüçüleri ve Da-  
daistleri gibi Avangard akımlarda devam eden kaygılı sanatçı, bireyin sadece bir yıkımla karşı  
karşıya olduğunu değil, bununla yaşamayı bilmesi ve bununla yeni den bir dünya tasarlayabil-  
mesi düşüncesini sunmaktaydı. Onların “hastalıklı” halleri modern özneleşmede akılcı süreç-  
ler yerine, bastırılan unsurları özne olabilmede kullanmayı önermekteydiler. Özne üzerinden  
bu farklılık modern öznenin patalojisinin bir temsil önerisi sunduğu şeklinde ele alınabilir.  
Postmodern öznenin fragmanlaşarak bu patolojiyi ortadan kaldırması, en azından modernist  
öncelleri gibi bir potansiyel olma özelliğinden ayıklayarak varlıklarını devam ettirmeleri her  
iki dönemin bu konuda farkını göstermektedir. Buna göre sanatsal potansiyel açısından kaygılı  
halin postmodern dönemde görülmeyeceğini öneren Jameson’un fikrini belki de güçlendiren  
iki durum vardır. Bir tanesi modern ütopyaların bitişi diğeri ise romantik ruh halinin melanko-  
lisinin gücünün azalmasıdır.

Jameson’un fragmanlaşmış postmodern öznesi derinlikleri ve ütopyaları çoktan gerilerde  
bırakmıştır. Tarihsel olarak 1945 tarihinin ardında yıkılmış Avrupa ile aynı tarihte atom bom-  
basının Hiroşima ve Nagazaki’de kullanılması yükselen Amerika’nın karşısında bulunduğu Sovyet  
Rusya ile soğuk savaşa girmesi, 1955’te başlayan Vietnam Savaşı’na Amerika’nın 1963 tarihinde  
dahil olması, 1968 kuşağının sadece Amerika’da değil tüm dünyada yeni bir algılamayı sunması,  
o zamanlarda ortaya çıkan görünmeyen kimliklerin (eşcinsel, siyah...) görünme çabaları, ileri  
kapitalist toplumlardaki kent hayatına modern kentlerdeki gibi sürekli sermaye ve işgücünün  
akması öznenin modern öncüllerinin özelliklerinin farklılaştırdığı söylenebilir. Günümüz  
dünyasının belki de detaylı hatlarının atıldığı 1945 sonrasındaki bu gibi büyük ölçekli değişim-  
ler ve devamında 1990 sonrasında -özellikle bu tarihin batı dışı toplumlar için küreselleşme ol-  
gusuyla yakın olduğundan önemli görülebilir- dünyanın her anlamda modern gündelik hayatın  
içindeki modern karakterleri çoktan geride bıraktığı iddia edilebilir.

Jameson, düşüncelerinde tek başına değildir. 1980’li yıllarda Alman sosyolog Ulrich Beck  
günümüz toplumlarını tanımlamak için “Risk Toplumu” teorisini ortaya atar. Bir başka sosyo-  
log Anthony Gidens’ta Beck’in fikirlerini izleyerek “Risk Toplumu” hakkında düşünceler ge-  
liştirir. İki sosyologun düşünceleri günümüz toplumlarını kaçınılmaz olarak saran küresel bir  
dünyanın anlatısı konusunda güçlü iddialar içermektedir.

Risk toplumu “giderek artan bir risk düşüncesini üretecek şekilde, gelecekle (ve güvenlikle)  
meşgul olan toplumdur” (Giddens, 2000, 222). Risk, gelmesi beklenendir. Çünkü toplum  
onu ürettiğinin ve üretildiğinin farkındadır. Teknoloji ve ekonomi, siyaset ve kültür sürekli ola-  
rak riski ürettiğini bilirken, riske karşı nasıl bir savunma olabileceğini kurgulamaktadır. Beck,  
“Risk Toplumu”nda “bilinmeyen ve kasıtsız sonuçların tarih ve toplumun baskın gücü haline”  
geldiğini yazar (Beck, 2011, 27). Belirsizliğin, bir yerden gelebilecek olan risklerin duygu hali  
ise “histeriden kayıtsızlığa ya da kayıtsızlıktan histeriye” şeklindedir (Beck, 2011, 50). Ekolojik  
bozulmanın medyadaki temsilinde etkisinin böyle bir etki olduğu düşünülebilir. Gün ge-  
çtikçe doğanın bozulması ve kirliliğin artması medyaların sıkça haber konuları arasında olurken,  
haberlerin etkisinin kitlesel şekilde eyleme geçirici olmadığı söylenebilir. Kaygılı bir felaket bek-  
lentisi bir süre sonra kayıtsız bir eylemsizliğe dönüşmektedir.

Riskler bir şekilde geleceği varsayılan özelliktedirler. Hesaplanabilir ve gelecekleri tarih bile verilebilmektedir. Küresel ekonomik kriz öngörülerini bunlara örnektir. Kimi zaman uzmanların küresel ölçekte bekledikleri finansal krizler, geleceği belli olan işsizlikleri, finansal açıkları doğru öngörülerle beklenir. Beck, bu açıdan risklerin meydana gelmemiş ama öngürülebilir tahribatlar olduğunu yazar (Beck, 2011, 45) ve riskin varlığının “esas olarak hem gerçek hem de gerçek dışı” olduğunu ifade eder:

Bir taraftan, pek çok tehlike ve tahribat bugün artık gerçektir: kirletilmiş ve ölmekte olan sular, ormanların yok edilmesi, yeni hastalık türleri vs. Diğer taraftan risk argümanının asıl sosyal gücü, geleceğin öngörülen tehlikelerinde yatmaktadır. Bu riskler meydana geldikleri yerlerde, sonrasında harekete geçmeyi fiilen imkansız kılabilecek tahribat anlamına gelirler ve böylece zaten caydırıcılık özelliğiyle aksini ispat edecek şekilde tanı, gelecek tehlikesi ve tahmin olarak edim önemine sahiptirler ve bu edim önemini gerçekleştirirler. Risk bilincinin merkezinde bugünde değil, bilakis gelecekte yatıyor. Risk toplumunda geçmiş, geleceği belirleme gücünden yoksun kalır. Bugünün yerini gelecek alır; böylece var olmayan, kurgulanmış ve hayali bir şey olarak, mevcut deneyimin ve edimin “nedeni” olur. Yarının ve yarından sonrasının sorunlarının ve krizlerinin önlemek, hafifletmek ve önlemini almak için bugün harekete geçiyoruz ya da şimdi olduğu gibi harekete geçmiyoruz (Beck, 2011, 45,46).

Riskin kaygılı hal olarak sunumu konusunda Slovenyalı sosyolog Renata Salecl 1970’lerin sonuyla 1980’lerin başında kaygının insan bedeni içine girdiğini ve farklı bir görünüm kazandığını, kaygının hastalıklar ve ülke içinde sürekli düzeni bozan düşmanlara dönüştüğünü yazar (2014, 16). 80’lerden bu yana AIDS, ebola virüsü, kuş gribi gibi adları ve görünümleri değişen ama küresel ölçekte tüm insanlığı tehdit eden hastalıklar ile farklı görüşlerde olan muhalifler düşmana dair sınırların genişletilerek küresel ölçekte bir düşman imgesi meydana getirdiği göz önünde bulundurulursa Salecl’in önerisinde çokta haksız olmadığı görülebilir.

Salecl, Jameson, Beck ve Giddens gibi düşünürlerin betimlediği böyle bir dünya içinde kaygının gösterimi mizah ile düşünülebilir mi? Komedi kaygının yerini alabilir mi? Kaygılı hal hiçbir zaman patolojik özellikleriyle insan ruhsallığından ayrı kalmamıştır. Komedi ise kaygılı hali bertaraf edebilecek özelliğe sahiptir. Komedinin bir şeylerin üstünü örten gücü o şeylerin etkilerini azaltabilir ve görünümünü değiştirebilir. Komik olan karşısında gülmenin bir savunma olarak hiçlikle buluşma olmasından başka gülme de huzursuz bir etki meydana getirebilir. Gülmenin imgeleri bazen anlamın hiçliğe indirildiği anı işaret edebilir ve bunu kaygıyı savuşturmak ya da onu namevcut hale getirmek için kullanılabilir.

Tim Burton’un yönettiği “Batman” (1989) filmindeki karakterlerden “Joker”, huzursuz edici gülmeyle dair fikir vericidir. Ressam Bob Kane’nin 1939 tarihinde yarattığı çizgi roman karakteri “Batman”ın ezeli düşmanı Joker, terör ve dalga geçmenin sentezidir. Filmde Joker “...sürekli gülümseyin” (Görsel 8) sloganıyla insanların kullandıkları kozmetik ürünlerine kattığı ve kullanıldığından bir süre sonra onları gülme krizine sokan ve yüzlerindeki gülümsemeyle ölmelerine (Görsel 9) neden olan kimyasal bileşeniyle Gotham şehrini tehdit etmektedir.



*Görsel 8. Tim Burton'un Batman (1989) Filminden Joker Karakterinin de Olduğu Bir Sahne*



*Görsel 9. Batman Filminden Bir Sahne, Joker'in İnsanları Öldüren Kimyasalını Kullanan Televizyon Spikeri Bir Süre Sonra Yüzündeki Gülümsemesiyle Ötür.*

Kanunları hiçe sayan ve keyfi bir kötülüğü yaymak isteyen Joker karakterinin yüzünde bitmeyen bir gülme mimiği görülür. Yasayla dalga geçen Joker'in gülmesinin donuk imgesi, her sahneyi gülünç kılmayıp yaydığı tehdidin aniden ortaya çıkabileceğinin, hiçbir şeyin ona engel olamayacağını işaretidir. Amaçsız kötülük, gülme işaretiyle korkutucu bir hal almaktadır. Çin'li sanatçı Yang Shaobin'in "İsimsiz" (1995) (Görsel 10) adlı eserinde de benzer bir rahatsız edici kahrkaha izleyicinin karşısına çıkar.



*Görsel 10. Yang Shaobin, İsimsiz, (1995), 200x300 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya, Özel Koleksiyon*

“İsimsiz”de (1995) (Görsel 10) kakhahanın resmin güçlü unsuru olduğu görülür. Resimde izleyiciye doğrudan sunulan mizahi bir sahne yoktur. Kakhaha, izleyicinin bakışının resme girmesini sağlarken izleyende nerede ve hangi durumda olduğunu tam belli etmez. Mizah, burada nedeni bilinmeyen şekilde işlemektedir. Shaobin’in ilk dönem resimlerindeki izleyiciyi mizahın bu belirsiz yönüyle karşılaştıran sahnelemesinde amaçlanan mizahın hazzını yaşatmak olmadığı söylenebilir. Burada mizahın mantıkdışı işleyişindeki mantığı tersyüz etmesi ve hazza yönelik olması karşısında gerçek hayatın mizahi sahnesindeki görünümünün ve şiddetinin devreye girdiği görülür. Şiddet, resimde görüldüğü gibi devletin, iktidarın şiddetidir. Bu şiddet keyifli gücünü gösterirken (resimde şiddet sahnelerinin failleri keyif alır şekilde gösterilmektedir) izleyiciye keyif vermeyen bir sahne sunar.



Görsel 11. Zeng Fanzhi, Maske Serisi No: 6, (1996), 200x360 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya, Özel Koleksiyon

Çinli ressam Zeng Fanzhi'nin “Maske Serisi No: 6” (1996) (Görsel 11) adlı çalışmasında yüzün yerine geçen maskeler, resmin asıl unsurlarıdır. Yüz bireye özgü olan karakterin ifadesi, bireyin kişisel dünyasının yansıması ve diğer bireylerden kendisini ayıran kısımdır. Fanzhi ise bireyin bu kişisel özelliği her bir figürü diğerleriyle eşleştiren donuk ve nedensiz bir gülümsemeyle yorumlamaktadır. Maskelerdeki bu aynı ifade, figürün kendine özgü karakterini ve yüzdeki ifadenin, kişisel ruhsal halinin yansımasını kapatmaktadır. Maskeler, Fanzhi'nin resimlerinde sürekli gülen halleriyle izleyicisine mizahi bir gösterim sunarken bir süre sonra rahatsız edici donukluklarıyla da bunu bozmaktadırlar.

Maske yüzün yerine geçerken, kişisel olanla genel olan yer değiştirmiş olur. Yüz sürekli değişir. Yüzdeki mimikler, bakışlar, dudakların şekillenmesiyle sabitlenmezken maske kesin bir sabitlik meydana getirir. Maske burada egonun yerine geçer. Fanzhi'nin figürleri egolarından arındırılmış, özne halleri parçalanmıştır. Çin'in kendi tarihindeki siyasi yapılanmanın birey üzerindeki baskısı Fanzhi'nin resimlerinin arkasında yer alan düşüncedir. Maskeler, Çin'deki sıkı yönetimin bireyler üzerindeki baskılamasının metaforlarıdır (Riggs, 2012, 36-58). Fanzhi'nin maskelerinin meydana getirdiği donukluğun benzeri başka bir Çinli ressam Zhang Xiaogang'ın resimlerinde görülür.



Görsel 12. Zhang Xiaogang, *Büyük Aile*, (1995), 179x229 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya, Özel Koleksiyon

Zhang Xiaogang'ın "Büyük Aile" (1995) (Görsel 12) adlı resminde gri tonların hakimdir. Resimde belli bir mekan yoktur. Önde duran üç figürde gri, siyah ve beyaz renklerden meydana gelmiştir. Ortadaki çocuk figüründe ise yüzde ve kravatta kırmızı renk ve tonları görülür. Üç figürün yüzlerinde de beyaz lekeler ve aynı donuk ifade vardır. İzleyiciye bakan gözler, resimdeki nötr renk ve leke düzeninin hakimiyeti içinde varlık bulurken donuklukları bu düzenle daha da güçlenmektedir. Xiaogang'ın resimlerinin arka planında da Çin'deki kültürel değişimlerin izleri vardır. Ressamın figürleri itaat eden, sıkılgan ve bireyliklerini kaybetmişlerdir. Xiaogang'ın resimlerindeki aileler, geçmişte yaşamış ideal Çin düşüncesinin aktörleridir. Ancak bu itaat eden ve bireyliklerini kaybeden figürler, geçmişin Çin idealinin nostaljisini izleyiciye rahatsız edici şekilde sunulmaktadır (Riggs, 2012, 36-58). Fanzhi'nin resimlerindeki gibi Xiaogang'ında figürleri bireyliklerini yitirmiş, ruhsuzlaşmış haldedirler.

Kaygının karşısında bu gibi örnekler onun meydana getirdiği travmatik boyutu aza indirge-diği gibi askıya alma yönünde de etkili olan bir temsil örneği sunmaktadır. Bu askıya alma as-lında huzur verici bir perdeleme kaygının nedeninin ortada kaldırma olarak görülemez. Tersine kaygının anlamsızlaştırıcı ve ketleyici yönünü yorumlanması açısından anlam kazanır.

## SONUÇ

Kültürün şimdiki zamandaki düzeni üzerine düşünmek, eleştirel bir perspektifi şart koşar şekilde, temsiller ile onları üreten karmaşık söylem ağlarını belirginleştirmeyi gerekli kılmaktadı. Ancak bu basitçe saf ve temiz bir temsilin karşısına onu dönüştüren, şeyleştirilen bir kötücül söylemi koymak anlamına gelmemelidir. Saf bir temsilden, hakikate dair olmasından başka iyilik ve estetik deneyim açısından ideal olana dönük bir gösterimden bahsetmek oldukça zordur.

Bu çalışmada sanat yapıtları üzerinden kaygının nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Modern benliğin otantik olana duyduğu derin özleme karşılık bitimsiz değişimler içinde sıkışması, bu değişimlerin çok yönlü ve yıkıcı etkiler üretmesi karşısında bireyin dağılma noktasına geldiği görülmektedir. Modern kültür, iki büyük dünya savaşının yaşandığı, kapitalist ekonominin pa-

lazlandığı bir evre olarak baskılarını birey üzerinde çok güçlü bir şekilde hissettirmiştir. Munch, Dickonson, Poe gibi isimlerin eserlerinde bu baskının, başkası ile karşılaşmanın tedirgin edici, tekinsiz yutulma korkusu<sup>8</sup> kendisini göstermektedir. Giacometti gibi isimlerin eserleri savaş yaralarını derinlerde yaşayan Dix gibi sanatçılara göre bireyin kendiliğindelik deneyiminin kaygılı halini örneklemektedir. Dix'in savaşçı portresindeki dağılma Giacometti'nin portrelerindeki dağılma düşüncesinden farklıdır. İlkinde savaşın neden olduğu bir delilik hali ikincisinde ise benliğin sürekli sarsıntılı olduğu gösterilmektedir.<sup>9</sup>

Günümüze doğru gelindiğinde kinik bir tavrın sanatsal temsillerde kendisini gösterdiğinden bahsedilebilir. Bunun bir genelleme olarak itirazla karşılanması karşısında kültürel ufkun romantik ve modern evrelerdeki bir temsili günümüzde kullanamayacağı iddiasında bulunulabilir. Modern sanata ait temel dertlenmeler ve aruzlar günümüzde de kendisini gösterebilseler de bugünün sanat sisteminin modern sanat ile eş olduğunu söylemek zordur<sup>10</sup>. Diğer taraftan resim sanatının günümüzdeki ufkunun Amerikan Soyut Dışavurumculuk ile tepe noktasına ulaşan modern sanatın tüm argümanlarını ters yüz eden Pop Sanat ve günümüz resmine etkilerinin meydana getirdiği görsel dilin bunun anlaşılmasında yeri olduğu söylenmelidir.<sup>11</sup> Dolayısıyla kinik tutumun yaygınlık kazandığı görsel rejimin sanatta yaygınlık gösterdiği söylenebilir. Gülmenin, mizahın nedensiz içi boş bitimsiz bir kahkaha olarak varlık bulmasının günümüzün kaygı temsilleri arasında anlamlı olduğu görülmektedir.

Sanatsal temsiller, birer belirti yığını olarak kültürün durumu hakkında bir şeyler söyleme işiyle değerlidirler. Günümüzün küresel kültüründe ortak bir duygu halinin betimlerini yapıtlarda görebilmemiz onların evrensel değerlerin kendinde menkul<sup>12</sup> değil, dönemin şekillendirmeleriyle ilgili olduğunu söyleyebilmemiz için bir nedendir.

Sanat yapıtı ise bir zamanın işaretleri olarak meydana getirdiği sahnelemeler ile kültürün kırılğan ve sürekli değişken olmasına karşılık ona düzen vermeye devam edecektir.

---

<sup>8</sup>Lacan, "hadım etme, iktidarsızlaşma, yaralanma, uzuvların kopması, yerinden çıkması, bağırsakların deşilmesi, bedenin yutulması ve patlayarak içinin dışına çıkması imgeleri"nin kökensel bir endişe olduğunu bastrılmış olan bu duygunun sürekli geri dönüşünün tekinsiz etki meydana getirdiğini düşünür (akt. Bowie, 2007: 34).

<sup>9</sup>Sarsıntılı ifadesi gerçeküstücü estetiğe oldukça uygundur ve Giacometti'nin bir dönem gerçeküstüculüğü göz önüne alınırsa onun estetiğini de tanımlama konusunda göz önünde bulundurulmalıdır. Bunun için detaylı bir araştırma Hol Foster'ın "Zoraki Güzellik" (2011).

<sup>10</sup>Eşit olmadığı konusunda Peter Burger "Avangard Kuramı" (2003) eserinde iddia eder. Ancak Hal Foster ise "Gerçeğin Geri Dönüşünde" Burger'in yaklaşımını eleştirdiği gibi günümüz neo avangardın avangardın geri dönen devamcısı olarak görebileceğimizi önerir (2009: 25-63).

<sup>11</sup>Ayrıca günümüz resminin Pop Sanatı ve yanlısıların iler düzeye götürüldüğü Hiper Gerçekçilik açısından düşünülebilir. Bu konuda Engin Ümer "Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge" (2017a) çalışmasına bakılabilir. Bu çalışmada temel argüman günümüz resim imgesinin Pop Sanat'tan sonra ciddi bir dönüşüme uğradığıdır.

<sup>12</sup>Kant "Yargıgücünün Eleştirisi"nde 'ortak duygu' ifadesiyle böyle bir durumu açıklamaya çalışır. Kant için evrensel bir beğeni hali hazırda öznenin beğenisinde kendisine ait yargısının bir köşesinde vardır. Bireyin kendi beğenisinin kendiliğinden diğerlerinin beğenisini dilendirdiği düşüncesi Kant'ın evrensel beğeni tanımıdır (2006: 65-68).

## KAYNAKÇA

- Baxandall, M. (2015). 15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim. (Çeviren Zeynep Rona). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2003). Modern Hayatın Ressamı. (Çeviren Ali Berktaş). (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beck, U. (2011). Risk Toplumu- Başka Bir Modernliğe Doğru. (Çeviren Kazım Özdoğan ve Bülent Doğan). (1. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Berlin, I. (2004). Romantikliğin Kökleri. (Çeviren Mete Tunçay). (1. Baskı). İstanbul: YKY.
- Berman, M. (2003). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. (Çeviren Ümit Altuğ ve Bülent Peker). (6. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bowie, M. (2007). Lacan. (Çeviren V. Pekel Şengel). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Burger, P. (2003). Avangard Kuramı. (Çeviren Erol Özbek). (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınlar.
- Cassou, J. (1994). Sembolizm Ansiklopedisi. (Çeviren Özdemiş İnce ve İlhan Usmanbaş). (2.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Claudon, F. (2006).Romantizm Ansiklopedisi. (Çeviren Özdemiş İnce ve İlhan Usmanbaş). (4. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eagleton, T. (2011). Kötülük Üzerine Bir Deneme. (Çeviren Şenol Bezci). (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Farago, F. (2006). Sanat. (Çeviren Özcan Doğan). (1. Baskı). İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü. (Çeviren esin Hoşsucu). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2011). Zoraki Güzellik. (Çeviren Şebnem Kaptan). (1. Baskı). İstanbul: AyrıntıYayınları.
- Freud, S. (2002). Metapsikoloji. (Çeviren Dr. Emre Kapkın ve Aysen Tekçen Kapkın). İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Funk, R. (2013). Ben ve Biz / Postmodern İnsanın Psikanalizi. (Çeviren Çağlar Tanyeri). (1. Baskı). İstanbul: YKY
- Hines, R. D. (2005). Gotik- Aşırılık, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı. (Çeviren Hakan Gür).(1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Giddens, A. (2000). Modernliği Anlamlandırmak. (Çeviren Serhat Uyrkulak ve Murat Sağlam). (1. Baskı). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Gürbilek, N. (2012). Kör Ayna Kayıp Şark. (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hühnerfeld, P. (1994). Heidegger Bir Filozof Bir Alman. (Çeviren Doğan Özlem). (1. Baskı). İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Jameson, F. (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. (Çeviren Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü). (1. Baskı). İstanbul: Nirengi Kitap.
- Kant, I. (2006). Yargı Gücünün Eleştirisi. (Çeviren Aziz Yardımlı). (2. Baskı). İstanbul: İdea Yayınları
- Megill, A. (1998). Aşırılığın Peygamberleri. (Çeviren Tuncay Birkan). (1. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Masson, A. (2003). "İstenmeyen Dışavurumculuk" Mu?. Enis Batur. (Editör). Modernizmin Serüveni. 1. Baskı. İstanbul. YKY, s. 271-272.
- Marinetti, F. T. (2003), Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler. Enis Batur. (Editör). Modernizmin Serüveni. 1. Baskı. İstanbul. YKY s. 75-82.
- Norris, C. (2013). Modernizm. (Çeviren Nursu Örgen). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Parman, T. (2004). Fobi, Korku, Kaygı, Tekinsiz ve Ergenlik. Psikanaliz Yazıları.İlkbahar. Sayı: 8. İstanbul: Bağlam Yayınları. s. 63-73.
- Poe, E. A. (2007). Bütün Hikayeleri. (Çeviren Dost Körpe). (4. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Riggs, L. (2012). Picasso, Warhol, Çekilin Oradan, Zhang ve Zeng Geliyor... (1. Baskı). Artam. Sayı: 19. İstanbul. S. 36- 58.
- Roudinesco, E. (2012). Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan. (Çeviren Nami Başer). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Salecl, R. (2014). Kaygı Üzerine. (Çeviren Barış Engin Aksoy) (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Safranski, R. (2013). Romantik- Bir Alman Sorunsalı. (Çeviren Ali Nalbant). (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

- Sartre, J. P. (2000). *Estetik Üzerine Denemeler*. (Çeviren Mehmet Yılmaz). (1. Baskı). Ankara: Doruk Yayınları.
- Sass, L.A. (2013). *Modernlik ve Delilik*. (Çeviren Ender Güreol). (1. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Taburoğlu, Ö. (1996). *Kaygının Yeraltına Çekilmiş Nesnesi*. (1. Baskı). Defter Dergisi. Sayı: 28. İstanbul: Metis Yayıncılık. s. 57-67.
- Ümer, E., (2014). *Güncel Sanat İmgesi Olarak "Tekinsiz" Nesne, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*, Gazi Üniversitesi, Sos. Bil. Ens.,Ankara.
- Ümer, E., (2017a). *Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge. İdil Sanat ve Dil Dergisi, Yaz,Sayı: 33, Sanat ve Dil Araştırma Enstitüsü*, s.1535-1555.
- Ümer, E., (2017b). *Tekinsizin Estetiği ve Sanat Yapıtı*.SDÜ Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Mayıs-Haziran,Cilt: 10, Sayı: 19. Süleyman Demirel Üniversitesi ss. 96-126

## GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Scream](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream)
- Görsel 2. [https://en.wikipedia.org/wiki/Anxiety\\_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Anxiety_(painting))
- Görsel 3. <http://www.ottodix.org/catalog-paintings/>
- Görsel 4. <http://www.ottodix.org/catalog-paintings/>
- Görsel 5. <https://www.moma.org/collection/works/81373?locale=en>
- Görsel 6. <https://www.guggenheim.org/artwork/1428>
- Görsel 7. <https://www.guggenheim.org/artwork/1428>
- Görsel 8. <https://www.youtube.com/watch?v=63iuB-cSY7Q>
- Görsel 9. <http://comicsalliance.com/files/2011/05/batmanf.jpg>
- Görsel10. [http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?contentid=1363947043047&rel=de&article\\_id=1364903155047&reserve-mode=active](http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?contentid=1363947043047&rel=de&article_id=1364903155047&reserve-mode=active)
- Görsel 11. <http://artscurated.blogspot.com.tr/2012/04/unmasked-zeng-fanzhi.html>
- Görsel 12. [http://www.saatchigallery.com/artists/zhang\\_xiaogang.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/zhang_xiaogang.htm)





# ÜNİVERSİTEDE HEDİYE VERME KÜLTÜRÜ VE KURUMSAL DEĞERLERE UYGUN HEDİYELİK EŞYA TASARIMI

**Dr. Öğr. Üyesi Nazlı Gürkan\***  
**Dr. Öğr. Üyesi Mine Ovacık\*\***

## ÖZET

*Kurum kültür nesnesi, kurumların kültürel özelliklerini barındıran, hediye vermek üzere tasarlanmış eşyadır. Bir üniversitenin hediyeleri, bünyesinde bulunan sanat, tasarım ve teknoloji birikimi aracılığıyla yaratılmış ve üretilmiş kültür nesnelere olabirirken, bu üretim, o üniversitenin kendini ve değerlerini yansıtacak önemli bir araçtır. Bu fikirden yola çıkılarak uygulama temelli araştırma yöntemiyle bir tasarım projesi gerçekleştirilmiştir.*

*Bu makalede, projenin araştırma ve tasarım uygulama süreci ve sonuçları paylaşılırken, aynı zamanda şu konular sorgulanmaktadır: Hediye verme eyleminde nesnenin rolü nedir? Gündelik yaşamda, özel hayatımızda hediye vermek kişisel bir eylemken, kurumlarda verilen hediyeler, kurumsal değerleri nasıl yansıtabilir? Bir üniversitenin kurumsal değerlerini ve kültürünü yansıtan nesnelere nasıl tasarlanabilir? Tasarlanan bu ürünlerin görünürlüğü nasıl sağlanabilir? Tasarım değeri yüksek ürünlerin kurumsal aidiyet duygusunu pekiştirdiği bilgisiyle yola çıkılan bu projede, üniversitenin öğrenci ve öğretim elemanı çalışmalarını dönüştürerek, yerel üretim yöntemlerinin çağdaş tasarım iş birliği ile sürdürülmesine katkıda bulunarak, üniversitenin hediyelik eşya üretiminde örnek bir model oluşturma amacına ulaşılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Hediye, Kurumsal Hediye, Hediyelik Eşya Tasarımı, Marka, Zanaat ve Tasarım.

---

\* Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü,  
Üniversite Cad. No:37-39 Bornova İzmir Telefon: 0232 5708737

\*\* Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, İzmir / TÜRKİYE  
E-posta: mine.ovacik@yasar.edu.tr

# GIFT GIVING CULTURE IN UNIVERSITY AND DESIGNING GIFT OBJECTS THROUGH CORPORATE VALUES

Assist. Prof. Nazlı Gürgan\*  
Assist. Prof. Mine Ovacık\*\*

## **ABSTRACT**

*Corporate cultural objects are designed to be given as gifts, which represent the cultural characteristics of that particular corporation. While gifts of a university are possibly designed and produced through its collective knowledge of art, design and technology, this production is a remarkable tool projecting values of the university. In this respect, this research is conducted as a design project with the method of practice-based research.*

*In this article, not only the process and outcomes of the project is shared but also, the following issues are questioned: What is the role of the object in gift giving? If gift giving in our daily life is personal, how can corporate gifts reflect its corporational values? How could cultural objects of a university that reflect its institutional culture and values be designed? How could these designed objects become visible? This research is based on the idea that products' design value reinforces corporate belonging, and aims to create an exemplary model for the production of university gift objects by turning academic studio works into products, contributing to sustainable local production methods through collaboration with contemporary design.*

**Key Words:** Gift, Corporate Gift, Gift Design, Brand, Craft and Design.

---

\* Yaşar University, Faculty of Art and Design, Graphic Design Department, İzmir / TURKEY  
E-mail: nazli.gurgan@yasar.edu.tr

\*\* Yaşar University, Faculty of Art and Design, Industrial Design Department, İzmir / TURKEY  
E-mail: mine.ovacik@yasar.edu.tr

## 1. GİRİŞ

Kültür nesnelere, yaygın tanımıyla hediyeelik eşyalar, geleneksel olarak turistik aktivelerin başında yer almıştır. Hediye verme her kültürün ritüelleri arasında olmakla birlikte, araştırmaların çoğu turizm alanında hediyeelik eşya üretimi ve satışı üzerine gerçekleştirilmiştir, çünkü günümüzde dünya çapında bölge ekonomileri açısından önemli bir katkıya sahiptir (Cohen, 2001; Evans, 2000; Morbello, 1996; Timothy, 2005). Turizm alanındaki çalışmaların ilk örnekleri, el yapımı ürünler, etnik sanatın tüketim ürünü haline gelmesi ve bu şekilde dönüşen yerel zanaatlar olmuştur (Bolabola, 1980; Gormsen, 1981; Graburn, 1976; de Kadt, 1981; Schädler, 1979). Akademik düzeyde ilk kapsamlı araştırmanın 1986 yılında Beverly Gordon tarafından gerçekleştirilmesi sonrasında; tüketicisi üzerine (Anderson&Littrell, 1995; Combrink&Swanson 2000; Littrell vd, 1994), özgünlüğü üzerine (Blundell, 1993; Littrell vd, 1993; Asplet, 2000), turist ve mağaza algıları üzerine (Swanson & Horridge 2002; 2004; 2006), satın alma eğilimleri üzerine (Kim &Littrell, 1999, 2001; Yu&Littrell, 2003) araştırmalar yapılmıştır (Swanson K. K., 2006). Konu estetik, ekonomik, işlevsel ve felsefi açılardan, alışveriş, el sanatları, hediye-alma verme kültürü, tüketim, materyal kültür ile birlikte incelenmiştir (Swanson&Timothy, 2012). Bu araştırmaların çok çeşitli disiplinlere yayıldığı ancak tasarım alanında henüz konuyla ilgili akademik bir çalışma yapılmadığı gözlemlenmiştir. Bu sebeple, kentnin bir parçası olan üniversitenin kurum kültürü içerisinde hediyeelik eşya tasarımı üzerine, uygulama temelli araştırma yöntemiyle bu çalışma gerçekleştirilmiştir.

Uygulama temelli araştırma; uygulama ve bu uygulamanın çıktıları hakkında özgün yeni bilgi edinmek üzere gerçekleştirilen araştırma yöntemidir. Özgünlük ve katkı, ortaya çıkarılan eser üzerinden tanımlanmaktadır. Araştırma, bir metnin kapsamında sunulmakla birlikte, uygulama çalışması görmeden konuyu anlamak mümkün olmamaktadır (Candy, 2006).

Üniversitede verilen bir hediye neyi yansıtır? Hediye verme eyleminde nesnenin rolü nedir? Gündelik yaşamda, özel hayatımızda hediye vermek kişisel bir eylem olup hediye vereni yansıtırken, üniversitede verilen hediyeler, kurumsal değerleri nasıl yansıtabilir? Üniversitenin kurumsal değerlerini ve kültürünü yansıtan hangi nesnelere nasıl tasarlanabilir? Tasarlanan bu ürünlerin görünürlüğü nasıl sağlanabilir? Üniversitenin değerlerini; öğrencileri, öğretim elemanları, idari personeli, yöneticileri yaratıyorsa, kurumsal hediyeler ne kadar kişisel veya ne kadar kurumsaldır? Bu kişisellik kurumsallık arasındaki denge tasarım değeri ile sağlanabilir mi?

Bu sorgulamayla üniversitenin kültürünü paylaşırken yaşatmak, sürdürmek, geliştirmek, özgünlüğünü görünür kılmaya sürecine tasarım ile katkı sağlamak amacıyla “Yaşar Üniversitesi Kültür Nesnelere Tasarım Stratejisi ve Bir Uygulama” başlıklı Bilimsel Araştırma Projesi (BAP) gerçekleştirilmiştir. Projede tasarlanan nesnelere ile proje kapsamında; hediye verme teorisi, kurumsal kültür, kültür nesnelere-hediyeelik eşya tasarımı, üretimi ve yeni tasarım-zanaat kavramları üzerine yapılan literatür araştırmasının bulguları paylaşılacaktır. Ardından, yapılan tasarım uygulaması sonuçları ve tasarımların odak grup çalışmasıyla test edilmesi ve analizi, sonuçta “tasarıma dayalı bir iş modeli” önerisi sunulacaktır.

## 2. HEDİYE VERME KÜLTÜRÜ

Hediye, popüler kültürün bir ürünü olarak görülse de temeli arkaik toplumlara dayanmaktadır. Antropologlara göre hediye, *potlaç* terimiyle anlam bulur. *Potlaç*, kendini mahrum etme olarak tanımlanabilen, klan şefinin yiyecek ve diğer ürünlerle herkesten daha fazla vererek cömertlik gösterdiği saygınlık kazanılan bir etkinliktir (Mauss, 1966). Antik dönem Roma ve diğer medeniyetlerde benzer şekilde sürdüğü gibi topluluklar arası da kullanılmıştır. Ayrıca gezi veya keşif için farklı bir coğrafyaya giden kişilerin anı nesnesi olarak getirdiği ürünler de eklenmiştir.

Hediye alma-verme kültürü teorisinin temeli, Marcel Mauss'un "An Essay on the Gift: the Form and Reason of Exchange in Archaic Societies"(1925/1954) eserine dayanmaktadır. Arkaik toplumlardaki değiş-tokuş kültürünün biçimini ve işlevini araştıran bu eser, hediye alma-verme kültürünün günümüz politik, ekonomik, sosyal ve etik kapsamda temellerini oluşturduğunun altını çizmektedir. Mauss ile başlayarak Derrida ve Bourdieu<sup>1</sup> ile devam eden felsefi temelde, tarihsel olarak hediye verme sürecinin farklı coğrafyalarda şekillenme biçimi incelenmektedir. 19. yüzyılda 'Modern' toplumlarda Sanayi Devrimi sonrası özel günlerin artışı, hediye verme alışkanlıklarını güncel konumuna ulaştırmıştır. Özel günlerin yanı sıra, hediyelik eşyalar, ticari olarak üretilen ve satılan, satın alan kişiye deneyimini hatırlatmak üzere evrensel olarak turizmle ilişkili ürünlerdir.

## 3. KÜLTÜR VE KURUM KÜLTÜRÜ

İnsan kültürel bir varlıktır. Yaşam deneyimlerini gelecek nesillere aktarım ve iletişim becerisiyle varlığını sürdürmüştür. "*Bilimsel anlamda kültür, toplumun üyesi olarak insanın, yaşayarak, yaparak öğrendiği ve aktarıp öğrettiği maddi ve manevi her şeyden oluşan karmaşık bütündür*". Bütünün temeli toplum olarak kabul edilirken, kültür; kişileri birbirine bağlayıcı bir eleman olarak dil, haberleşme biçimi, sanat, inanç, töre, hukuk ve yönetim kurumlarını, üretim ve tüketim biçimini içermektedir (Güvenç, 2007, 10,14).

Bir kurumu, toplum olarak ele alırsak, kurumun kültürü, o kurumu bir arada tutan beklenti, deneyim, felsefe ve değerlerini içermektedir. Kurumun tüm birikimi, kurum içi iş akışı ve kurum dışı iletişimine yansımaktadır. Söz konusu kültürün temel bileşeni, kurumun değerleri olarak tanımlanmaktadır. Bu değerlerin paylaşımıyla, kurumun kültürü sürdürülebilecektir ki değerlerin anlaşılması önemli bir faktördür. Bu noktada, fark edilir olmak isteyen kurumun, tercih edilebilir olmak için kültür bağlamında farkındalık geliştirmesi önemlidir. Sahip olunan kültürü, iletişime dönüştürmek için, görsel iletişim ve tasarım kurum kültüründe vazgeçilmez olmaktadır.

Kurumun kültürüyle ilgili paylaşımların yarattığı algının, görsel ve tasarım çalışmalarıyla oluşturarak desteklemesi etkili bir yoldur. Bu bağlamda, *kültür nesnelere ya da ürünleri* bir toplum olarak kurumun *kültür ürünleri*, kendisini yaşatması ve sürdürmesi için destekleyici ve etkili bir unsurdur.

<sup>1</sup>Ungureanu, Camil. *Bourdieu and Derrida on Gift: Beyond "Double Truth" and Paradox*. Springer Science&Business Media, 2013.

#### 4. KÜLTÜR NESNESİ (HEDİYE)

*Kültür nesnesi*, kentin, müzenin, üniversite gibi kurumların, tanıtımı amacıyla, kültürel özelliklerini barındıran, hediye edilmek üzere tasarlanmış, taşınabilir ürünlerdir. Belirli dönemlerde *kurumsal* düzeyde verilen hediyeler marka ve kültürün yapılanmasını destekledikleri için *kurumsal hediye*nin, o kurumun kültürünü yansıtan *kültür nesneleri* olabileceği söylenebilir. Turistik bölgelerde, *anı nesnesi* veya *hediyelik eşyalar*, *kültür nesneleri* olarak en bilinen örneklerdir. Bu ürünler, görsel değeri yüksek tasarım ürünleri olduğunda, yansıttığı kültürün markalaşması ve kullanıcıda *aidiyet duygusu* yaratmasına katkı sağlamaktadır. Bu nesnelere, yerel yöntemlerle üretildiğinde, o yere veya kültüre ait değerleri taşımakta ve yansıtmaktadır.

İngilizce ve Fransızca'da kullanılan *souvenir* kelimesinin kökeni, Fransızca olup, fiil olarak *hatırlama eylemini* tanımlamaktadır. İngilizce'de ise bir şeyin hatırlandığı nesneye verilen isimdir. Türkçe'de kelimenin doğrudan çevirisi *anı nesnesi* olup, *hediyelik eşya* terimi yaygın olarak kullanılmaktadır. Hediye kelimesiyle çağrışımlar da bu yönde olmaktadır. "Hediye", Arapça'da *yol göstermek, doğru yola itmek* anlamını taşıyan *hidayet* kelimesinden türemiş, *sevgi ve saygı ifadesi* olarak karşılıksız verilen şey, *armağan* olarak yerleşmiştir. Kelimenin Türkçe tanımı ise: *birini sevindirmek, mutlu etmek için verilen şey, ödül, bağış, ihsandır* (Coşar, 2008, 33-48). Türkçe'de *anı nesnesi* ile turistik hediyelik eşya aynı anlamda kullanılarak ister kendine ister hediye olarak verilebilecek şekilde satın alınmaktadır.

Kültür ürünlerinin alıcısı, o kültürü ve kendi beğenilerini paylaşmak, ait hissetmek, bulunduğu yerle ilgili o yerin dilini aktarabilmek için satın almaktadır. Tam da bu noktada, paylaşmanın bir ifadesi olarak hediye kavramı ortaya çıkmaktadır. Kültür, toplum üyelerinin paylaşımı ve aktarımı olarak değerlendirildiğinde, hediye verme ile bir kültür paylaşımı, bütünlük, sahip çıkmaktan söz edilebilmektedir. Kültürlere göre değişen hediye anlamı ve türleri, bireyin kurduğu duygusal bağ ile bütünleşen ve düşüncesini tam olarak aktarabileceği ürünleri seçme isteği, kategori çeşitliliği yaratmaktadır. Bireyin özgünlüğünü karşı tarafa aktarma isteği, güncel tasarım akımlarından etkilenerek oluşmaktadır.

#### 5. KÜLTÜR NESNESİ (HEDİYE) TASARIM, ÜRETİM VE SATIŞI

Hediyelik eşyalar, üretilen, satılan ve tüketilen fiziksel ürünlerdir. Bu ürünler, yerel zanaatçı, atölye ya da fabrikasyon üretime kadar az sayıda ya da seri üretim ile çeşitlenmektedir. Satın alınan hediyelik eşyalar arasında, yerel zanaatlarla üretilmiş olanlara ilgi, özgün ürün arayışında önemli bir yere sahiptir.

Hediyelik eşyanın zihinlerde canlanan anlamı, kalitesiz seri üretim ya da kaliteli ama pahalı ürünler haline gelmiştir. Benzer algının tasarımcılarda da olması sebebiyle yakın zamana kadar tasarımcıların çalışma alanı olarak dikkatini çekmemiştir. Proje kapsamında yapılan pazar ve alan araştırmasıyla elde edilen bulgular; son dönem eğilimlerle değişmekte olan bu durum sonucu tasarımcıların yeniden alana dahil olarak heyecan verici örnekler ortaya çıkarttığını göstermektedir.

Projenin pazar araştırmasında, hediyelik eşyaların temsiliyet kategorilerine göre;

1. Üniversite, 2. Kent, 3. Müze için olmak üzere, yurt içi ve yurt dışı örnekleri analiz edilmiştir. Ürünler, 1. Ürün, grafik ve ambalaj tasarımı, 2. Nesnelerin malzeme ve üretim biçimleri, 3. Ürün kategorileri açısından incelenmiştir. Bu araştırma, tasarım stratejisi için; *ürün kategorileri, üretim biçimi ve malzeme kullanımı, aidiyet hissi yaratan görsel, ürün tasarımı yöntemi ve hediyelik eşya mağazası iş modeli* oluşturma aşamalarında sentezlenmiştir. Örnekler çeşitli olmakla birlikte, yurt içi ve yurt dışında birkaç üniversite satış ya da üretim biçimi açısından öncü olmaktadır. İşletme biçimi olarak öne çıkan Harvard Üniversitesi mağazası, 1957 yılında bir grup öğrenci tarafından “öğrenciler için, öğrenciler tarafından” fikriyle kurulmuştur. Sonrasında, Harvard Öğrenci Ajansı olarak dünyanın en geniş kapsamlı öğrenci şirketi haline gelmiştir. Ürünler, Harvard geleneği göz önünde bulundurularak seçilmekte ve elde edilen kazanç öğrencilere burs vb. yollarla geri dönmektedir (The Harvard Shop, 2017).



Görsel 1. "The Harvard Shop" ürün örnek kategorileri

Yerel zanaat ürünü, yerel tasarımcı iş birliği ile bünyesindeki müze/sanat galerisi hediyelik eşya kategorileriyle öne çıkan örnek ise, Glasgow Üniversitesi olmaktadır. (University of Glasgow Shops, 2017).



Görsel 2. Glasgow Üniversitesi hediyelik eşya mağazası ürün örnek kategorileri

Türkiye’de kent hediyelik eşyalarında en kapsamlı ve çeşitli örnekler İstanbul’da bulunmaktadır. Üniversiteler açısından ise yine İstanbul’da iki örneğin öne çıktığı gözlemlenmiştir. Bunlardan ilki, Kadir Has Üniversitesi markalı ürünleri ve sanatsal tasarımlarının satışa sunulduğu 34-14 Khas isimli üniversite mağazası, üniversitenin sahip olduğu tarihi, kişilerin üretim ve entelektüel beceri ve bilgi birikimiyle yaratılan ürünleri satışa sunmaktadır. Mağazanın tasarımı üniversitenin akademisyenleri tarafından yapılmış, ürünler yine akademisyen ve öğrencilerin üretimlerini barındırmaktadır. Aynı zamanda tasarımlar, üniversitenin tarihi çevre ve mimarisinden beslenerek üretilmekte, bulunduğu çevrede yapılan sosyal sorumluluk projelerinden üretilen işleri de kapsamaktadır. Bu mağazanın bir diğer özelliği ise hem bir tasarım hem de bir müze mağazası olmasıdır (34-14 KHAS, 2013).



Görsel 3. Eşarp, M02 Gravür, Cibali tütün esanslı sabun

İşletme modeli ve ürün çeşitliliği açısından bir diğer önemli örnek, İstanbul Teknik Üniversitesi hediyelik eşya mağazasıdır. Konsept geliştirme ve ürün tasarımı Rektörlük Kurumsal Kimlik ve Logolu Ürün Komisyonu tarafından yapılmakta olup, gelirleri öğrencilere burs olarak dönmektedir. Ürünler; tekstil, çanta, hediyelik, kırtasiye, kitap, müzik cd olmak üzere 6 ana 34 alt kategoriden oluşmaktadır (İTÜ, 2017).



Görsel 4. İTÜ 1173 mağaza ve koleksiyonu

Proje alan araştırmalarında temel olarak; hediyelik eşya kategorisindeki ürünlerin tasarım uygulama modelleri; üniversite, kent, müze hediyelik eşya örnekleri yeni sezon ürün akımları ve markalaşma üzerinden incelenmiştir. Endüstrileşmiş ülkelerde söz konusu sektörün üniversite geleneğiyle bir arada olması uzun zaman önce başlamış olup, birçok farklı modelde üretim ve satış sürdürüldüğü gözlemlenmiştir. Türkiye’de öne çıkan iki örnekte değerlerin üniversitenin kendi tasarım ve bilgi üretimiyle yansıtıldığı, artan üniversite sayısı ve bu üniversitelerde aidiyet duygusu oluşturma isteği ile gelişmeye yatkın bir konu olduğu görülmektedir.

Yurt dışı alan araştırmasında, hediyelik eşya veya anı nesnesi kategorisindeki ürünlerin tasarım uygulama modelleri; kent, müze hediyelik eşya örnekleri markalaşma üzerinden incelenmiştir. Londra Top Drawer ve Packaging Innovations fuarları ile Londra Tasarım Festivali kapsamında birçok etkinlik içerisinde çağdaş tasarım örnekleri incelenerek, ucuz seri üretim aksine kişisel, el yapımı, marka hikayesi ile öne çıkan ürünlere olan talep gözlemlenmiştir. Yine, özellikle turistik kentlerin başında yer almasıyla, kent hediyelik eşyalarının geleneksel olarak yerel üretimle bir arada ilerlediği ve çok çeşitli örneklerin bulunabildiği Paris’te, her yıl düzenlenen Maison&Objet fuarı ziyaret edilmiştir. Barındırdığı çeşitlilik küresel pazarın talebine yönelik olarak oldukça kapsamlı olup, her yıl pazara ulaşmamış yeni tasarımların yanı sıra “Observatoire de la Maison” bölümünde özel olarak yenilikçi fikirler sergilenmektedir. Ayrıca 2017 yılında, “Ateliers d’Art de France” bölümünde Fransadaki çağdaş zanaat örnekleri tanıtılmıştır. Yükselen değer olarak, geleneksel yerel üretim, zanaatin çağdaş tasarım uygulamaları ile bir araya gelmesi tüm pazar/alan araştırmaları sonucunun ortak noktası olmuştur.



## 6. HEDİYE, TASARIM VE ZANAAT

20. yüzyılın ilk yarısında materyal kültürün üretim biçimi zanaatken, Modernizm ile yerini seri üretime bırakmıştır. Tasarımdaki tek tipleşme sorunu, sosyal, ekonomik, toplumsal diğer birçok sorunla birleşince “insani” olan yaklaşımı yeniden gündeme getirmiştir. Tarihin ironisi olarak zanaat, 21. yüzyılda tüketim kültürüne karşı, yeni bir yaklaşım olarak tasarım–zanaat iş birliğiyle yeniden ürünleriyle pazara girmiştir (Alfody, 2007). 20. yüzyılın üretim yöntemlerindeki değişimler, sanat-zanaat-tasarım ilişkileri ve tanımlarında zanaatı romantikleştirerek, geçmişin kaybolan değerleri arasına yerleştirmiştir. Son yıllarda, geleneksel üretim yöntemleriyle yeni teknolojilerin bir araya gelerek yaratıcı alanlara yeni çalışma olanakları sunması sonucu yeni nesil bağımsız tasarımcılar, günümüz zanaat öncüleri haline gelmiştir.

*Designer-Maker* (tasarımcı-yapıcı) olarak adlandırılan günümüzdeki tasarım hareketi, üretimin tüm süreçlerinde etkin görev alarak, tasarım ürünlerini fabrikasyon, tek tip olmaktan çıkarmaktadır. “Maker Devrimi” veya “Yeni Sanayi Devrimi” olarak adlandırabileceğimiz bu yeni eğilim, 21. yüzyıl itibarıyla tasarım üretim yöntemlerini değiştirmektedir. 19. yüzyıl sonunda William Morris ve John Ruskin’in şekillendirdiği *Arts & Crafts* Akımı fikirleri, 120 yıl kadar sonra, bu sefer teknolojiden de destek alarak canlanmıştır. Geçmiş ve geleceğin teknolojilerinin bulunduğu, el yapımı ve dijital üretimi bir araya getirerek, günümüzün heyecan verici, özgün uygulamalarında yeni bir *hibrid* estetik ortaya çıkmıştır (Chen Design Associates, 2011, 1). Söz konusu tasarımcılar, üretimleriyle buldukları kenti veya kurumları temsil eden hediyeelik eşya olabilecek ürünleri oluşturmaları, tasarım konusu yapmaları dikkat çekicidir.

*Teknolojinin demokratikleşmesi*, tasarım üretimi, yapımı, ulaştırılması, satışı, öğretimi ve öğrenimi süreçlerini değiştirmektedir. İş birliği uygulamaları, tasarımcının rolünü üretim sürecinde şekillendirmektedir. Dijital fabrikasyon laboratuvarları (*FabLab*), tasarım ve yapım atölyeleri (*maker space*) artık kişisel dijital üretim sağlayıcıları olarak küresel atölye girişimleri haline gelmiştir. Bu atölyeler çoğunlukla tasarım üretiminde ortak ilgi alanlarına sahip kişiler tarafından ve onlar için yönetilmektedir. Açık ve ücretsiz bilgi paylaşımını desteklemek üzere, teknoloji ve atölye çalışmalarına erişim hakkı verilmektedir.

*Yaratıcı Topluluklar (Creative Communities)*, Üçüncü Sanayi Devrimi’nin bir parçası olarak tanımlanmaktadır (Anderson, 2012). Söz konusu gelişmeler, ileri teknoloji ile bağlantılı olmakla birlikte, tasarımda zanaat yaklaşımını da beraberinde yükseltmektedir. *The Invention of Craft ve Thinking through Craft* kitaplarının yazarı Glenn Adamson’a göre zanaat; “yaratıcılığın, malzeme ve aracın birleşme noktasıdır”. Teknoloji ve malzemeler herkese açıktır ki tasarımcı kendi yerel gerçekliğinde ortaya çıkardığı ürünler ile farklılaşmaktadır. Günümüz zanaat yaklaşımı öncüleri “eski” ustalar değil, yeni nesil bağımsız tasarımcılardır. Bu bağımsızlık, “yaratıcı endüstrilerde” bir araya gelerek ülkelerin “yaratıcı ekonomilerini” oluşturmaktadır. Hali hazırda üniversite eğitimi alan tasarımcı adayları, gelecekte bu alanın parçası olacakları için eğitimlerinde bu farkındalığı kazanmaları önem taşımaktadır.

Türkiye’de tasarım ve zanaat kültürü içerisinde geleneksel uygulamaların üzerine çağdaş yaklaşımın inşa edilmesi sıkıntılı bir süreçtir. Geleneksellik; “eski moda”, “muhafazakarlık” fikri

oluştururken, sanayileşmenin önemi ile seri üretim yüceltilmiştir. Ürün, tasarım üretim ve tüketim alışkanlıkları da bu doğrultuda gelişmiştir. Buna rağmen son yıllarda, evrensel tasarım yaklaşımlarının etkisiyle, Türkiye’de geleneksel ürün ve üretim yöntemlerinin barındırdığı potansiyel, tasarımcılar için dikkat çekici olmaktadır. Bu projede, tasarımcılar bu konulara odaklanarak üretim ve tasarım sürecine başlamıştır.

## 7. ÜNİVERSİTE DEĞERLERİNİ YANSITMAK ÜZERE TASARLAMAK

Kurum kültürünün yaratılması, tanıtımı, yaygınlaştırılması ve sürdürülmesi sürecinde *hediye verme kültürüyle* bağlantılı olarak, *kurum kültür nesnelерinin veya hediyeelik ürünlerinin* oluşturulması öne çıkmaktadır. Başta öğrenciler olmak üzere tüm paydaşların ilgisini çekmek ve aidiyet hissini güçlendirmek adına kültür nesnelерinin yaratılması ve hediye edilmesi *kurum kültürünü oluşturma ve içselleştirme hareketinde* önem taşımaktadır. Bu bağlamda kültür nesnelерinin tasarlanması ve üretilmesi konusunda, üniversitenin Sanat ve Tasarım Fakültesi, Endüstriyel Tasarım ve Grafik Tasarım Bölümlerinin iş birliğiyle örnek bir uygulama modeli ortaya koymak amacıyla yola çıkmıştır. Bilimsel Araştırma Projesi (BAP)\* olarak sunulan konu kabul edilip üniversite tarafından desteklenerek gerçekleştirilmiştir. Türkiye’de kurumsal kültür ve kent kültürü nesnelерinin tasarım uygulama çalışmaları yok denecek kadar az sayıdadır. Üniversitelerin Güzel Sanatlar, Sanat ve Tasarım Fakültelerinde üretilen projelerin, tasarımların, eserlerin, ürünlere dönüşebilme potansiyeli henüz fark edilmemiş ya da fark edilip sürdürülememiştir. Bu eksikliğin varlığını bir fırsat olarak görerek, üniversitenin Sanat ve Tasarım Fakültesi akademik kadrosu ve öğrencilerinin tasarım deneyimini kurum için üreterek, kurumun öz ve özgün değerlerinin ortaya konarak kültür nesnelerini yaratmak amaçlanmıştır. Geçtiğimiz on beş yılda Yaşar Üniversitesi’nin (İzmir) akademik, fiziksel ve kültürel yapılanması dinamik bir biçimde devam ederken, üniversite kültürünün sağlamlaştırılması adına geçtiğimiz yıllarda, “Değerler Çalıştayı” gerçekleştirilmiştir. Bu çalıştay kapsamında, iç ve dış paydaşlardan oluşan çalışma grupları temel değer önerilerinde bulunmuş ve sonuç olarak: *İnsan Odaklılık, Toplumsal Sorumluluk, Bilimsel Yaklaşım, Yenilikçilik ve Uluslararasılık* olmak üzere beş değer belirlenmiştir. Üniversitesinin Yöngörü, Temel Görev<sup>2</sup> ve beş değeri<sup>3</sup> ışığında, üniversite kültürünü oluşturan unsurların içselleştirilmesi adına farklı iletişim yöntemleriyle iç ve dış paydaşlar bilgilendirilmiştir.

\*“BAP 019 Yaşar Üniversitesi Kültür Nesneleri Tasarım Stratejisi ve Bir uygulama” başlıklı proje.

<sup>2</sup>Yaşar Üniversitesi’ne ait; **Vizyon-Yöngörü** Küresel ölçekte, yenilikçi ve sürdürülebilir bir üniversite. **Misyon-Temel Görev** Bilim, sanat ve tasarım kültürünü benimseyen, yerel ve küresel anlamda toplumun gelişmesine katkıda bulunan eğitim, araştırma ve hizmet üretme.

<sup>3</sup>**İNSAN ODAKLI** İnsan, en önemli varlığımızdır, onun gelişimine, mutluluğuna yönelik her türlü katkıyı sağlamayı öncelikli görevimiz sayarız. İnsanın yaşama, kendini geliştirme ve ifade etme hakkının en üstün hak olduğuna inanırız ve bunu güçlendirmek için çalışırız. İnsanın üreten, değiştiren ve dönüştüren gücüne inanırız ve onun bu eşsiz özelliklerini daha da geliştirmesi için çalışırız. İnsanın sorgulayan, araştıran, öğrenen, üreten, paylaşarak zenginleşen ve farklılıklarıyla biricik, saygın bir varlık olduğuna inanırız. İnsanın demokratik ilke ve kuralları çerçevesinde, en az kendi görüşü kadar başkalarının görüşlerini de saygıyla karşılayarak, anlamaya çalışarak, farklılıklar arasında benzerlikleri keşfederek birlikte yaşam kültürü içinde kendisini ve kurumunu geliştireceğine inanırız.

**TOPLUMSAL SORUMLULUK** İnsan-toplum ve çevre bağlamında daha iyi bir yaşamın sürdürülebilir kılınmasında toplumsal sorumluluğumuzun gereklilerini yerine getirmek için çalışırız. Varlığımızın ve toplumsal sorumluluğumuzun bir gereği olarak kentimizin, ülkemizin ve dünyamızın daha güzel bir hayata yaşamaya için yapılacak her türlü katkıyı önemser, destekler ve bu doğrultuda çalışırız.

**BİLİMSEL YAKLAŞIM** Bilginin en önemli güç olduğuna inanırız. Evrensel bilginin birikimiyle beslenerek yeni bilgiler üretir ve insanlığın yararına sunmak için çalışırız. Evrensel standartlara ve etik kurallara uyarak bilgiyi üretir, insanlığın yararı için paylaşıyoruz.

**YENİLİKÇİLİK** Yenilikçiliğin, insanlığa yarar sağlayacak yeniliklerin teşvik edilmesiyle ilgili bir değer olduğuna inanırız. Bunun köleşerek sürdürülebilir olması için, özgür düşünce ve yaratıcılığın önemine inanır ve geliştirilmesi için çalışırız. Merak eden, soru soran, araştıran, öğrenen yaratıcı, yenilikçi bireylerin yetiştirilmesi için çalışırız.

**ULUSLARARASILIK** Öğrencilerimizin, öğretim elemanlarımız ve tüm çalışanlarımızın uluslararası ilişkilerini geliştirmeleri için gerekli koşulları yaratırız. Evrensel standartlarda uluslararası bilim ve eğitim ortamını geliştirmek için çalışırız.

“Yaşar Üniversitesi Kültür Nesneleri Tasarım Stratejisi ve Bir Uygulama” adlı proje kapsamında yapılan tasarım uygulaması odaklı araştırmalar sonucunda; üniversitenin “beş değerini” benimseyen nesnelere tasarlanmıştır. Nesnelere tasarım değerleri, üniversite yaşamında çalışanlarına, öğrencilerine benimsetecek, konuklarına tanıtmaya amacıyla yapılandırılmıştır. Ürün ve grafik tasarımıyla, işlev, malzeme, üretim biçimi, görsel algı ve estetik gibi unsurlar amaç doğrultusunda geliştirilmiştir.

Projenin tasarım süreci ve çıktıları “Hediye Yaşar” olarak adlandırılarak bir marka önerilmiştir. Hediye Yaşar adı, çift anlamlı bir simge-söz olarak, bir yandan hediye edilecek üniversiteye ait kültür nesnelere ifade ederken, diğer yandan hediye kullanıcısıyla yaşadığını, yaşattığını ve bu yaşamışlıkla bu kültürün sürekliliğine öykünmektedir. Akılda kalıcılığıyla marka olma olasılığını barındırdığı düşünülerek logo tasarlanmıştır (Görsel 5).



Görsel 5. Hediye Yaşar logo tasarımı ve etiket uygulaması.

Tasarım amacı, Yaşar Üniversitesi'nin Yöngörü, Temel Görevi ve Değerleri esas alınarak yarattığı ve yaşattığı üniversite kültürünü ve kimliğini insan odaklı bir biçimde güçlendirmek amacıyla, bünyesindeki sanat ve tasarım üretimlerinin görünürlüğünü sağlayarak, kültür nesnelere, evrensel tasarım disiplini aracılığıyla dönüştüren ürünler yaratmaktır. Bu ürünlerin, kullanıcıya beğenilip kullanılırken mutlulukla yaşatmasını ve böylece üniversitenin kültürünü yayması, yaşatması ve sürdürmesini hedeflenmektedir.

Tasarım tanımı, tasarım kavramlarını, hikayelerini, kullanım senaryolarını, sanat ve tasarım odaklı üniversite kültüründen edinen, üretim biçimini yerel, bölgesel ve coğrafi sosyo-kültürel değere sahip *zanaat-tasarım-teknoloji ortaklığından* üreten, *tasarımcı-yapıcı* evrensel tasarım akımının İzmirli öncülleri olarak, üniversitenin bilimsel ve teknolojik olanaklarını kullanarak, kültür nesnelere Hediye Yaşar adıyla tasarlanıp, üretilmesi ve kullanıcıya ulaştırılmasıdır.

Hediye Yaşar'ın hedef kitlesi; öncelikle kurum içi hediye verme gereksiniminde olan birimleri kapsamaktadır. Üniversite her yılbaşı döneminde dış paydaşları ile akademik ve idari personeline hediye vermektedir. Ayrıca her birimin yıl içerisinde hediye vermek istediği konukları olduğu gibi, ziyaret ettiği ve kendi kurumundan hediye götürmek istediği etkinlikler de mevcut-

tur. Yurt içi ve yurt dışından öğrenci adayları, öğrenci, mezun, akademik ve idari personel konukları, üst düzey yönetici ve paydaş kurumların yöneticileri, yurt içi ve yurt dışı diğer üniversitelerin temsilcileri tasarlanan ürünlerin kullanıcıları olarak düşünülmektedir. Söz konusu hedef kitleye önemli dönemlerde hediye verilmesi, ya da hediye verilmek üzere alınabilmesi ancak kurum içinde sürdürülebilir bir üretim ile mümkün olacaktır. Bu yöntemi sağlamanın ve görünür olmanın başlıca yolu da hediyelik eşya mağazası bünyesinde barındırmaktır. Böylece kurumsal düzeyde verilen hediye aynı zamanda kurum içerisindeki kişilerin bireysel alımına da imkan verecektir.

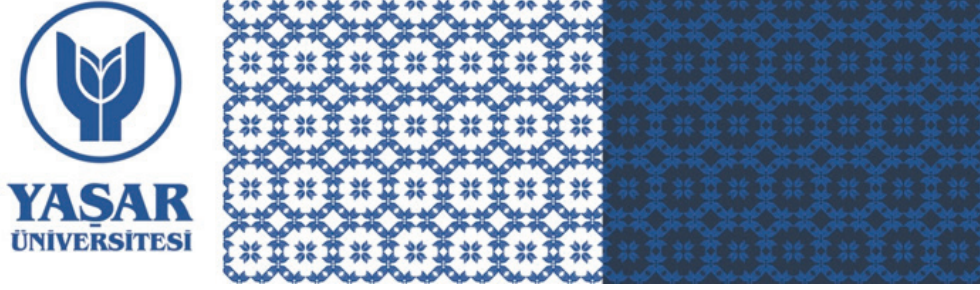
Belirlenen *Tasarım Amacı*, Tanımı ve *Hedef Kitle* doğrultusunda ilk aşamada ürün çeşitleri üzerine yapılan beyin fırtınası sonucu ürün kategorileri: *Kırtasiye ve Tekstil Ürünleri*, *Aksesuar*, *Yayın ve Dijital Medya*, *Sanat ve Tasarım Özel Ürünleri* olarak belirlenmiştir. Üniversitenin hediye verme dönemlerinin (yılbaşı, mezuniyet, tercih ve kayıt dönemi gibi) takibi ile bu kategorilerdeki ürünlerin, sanat ve tasarım fakültesi akademisyenleri, öğrenci ve mezunları ya da yerel zanaatkar/tasarımcılar tarafından, geri dönüşüm, değer arttırımı, yeniden kullanım yöntemleri ve olabildiğince yerel, çevre dostu malzemeler ile üretimi yine mümkün olduğunca üniversite bünyesindeki grafik tasarım ve endüstriyel tasarım atölyeleri ya da yerel üretim tesislerinde yapılması planlanmıştır. Bu ölçütler ışığında, proje uygulama çalışmalarının ikinci aşamasında ürün setleri oluşturularak tasarlanacak ürünler belirlenmiştir: 1. Mezuniyet Seti (şal / kravat, anahtarlık ve bir kutu) 2. Her Gün Herkes İçin Ürünler: çeşitli tekstil ve kırtasiye ürünleri, 3. Üst Düzey Kurumsal Ürünler: deri ürün ve aksesuarlar, 4. Üst Düzey Kişisel Ürünler: kahve fincanı ve ahşap altlık, 5. Yerel Ürünler: zeytinyağı sabunu ve sabunluk, 6. Gıda: çikolata, 7. Paket malzemeleri.

Hediye Yaşar ürünlerinin tasarım ve prototip üretimi aşamasında, ilk çalışmada belirlenen ürün kategorileri ve ürün tasarımı ölçütlerine dayanarak grafik tasarım ve ürün tasarımları yapılmıştır. Strateji; tanıtım nesnesi olarak yaygınca bilinen işleve sahip ürünlerin (anahtarlık, ajanda, kupa vb.) ve bunlara ek olarak yeni işlevlere sahip, üniversitede kullanılacak, *tasarım-zanaat-teknoloji* üçlemesiyle yukarıda sıralanan ürün tiplerinin tasarlanmasıdır. Tasarımların bir kısmı dijital ortamda modellenmiş, bir kısmıysa fiziksel prototipleri üretilerek sunulmuştur.

Grafik tasarım çalışmalarında, yüzey örüntü tasarımı (surface pattern design) ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Doğal ve yapay çevrede karşılaşılan, tekrar eden formlar yaratarak düzen oluşturma yöntemi, yüzyıllardır mimari, tekstil vb. alanlarda kullanılarak tasarımın önemli bir yöntemi haline gelmiştir. Örüntü tasarımı bir çevreyi dönüştürme, bir kültürün hikayesini anlatma, geleneği temsil etme, birlik sağlama konularında işlevseldir. Kültürel olarak ait olma hissi yaratılmasının yanı sıra, görsel algıda denge yaratarak tatmin edici bir bir etki oluşturmaktadır (Koepke, 2016, 1).

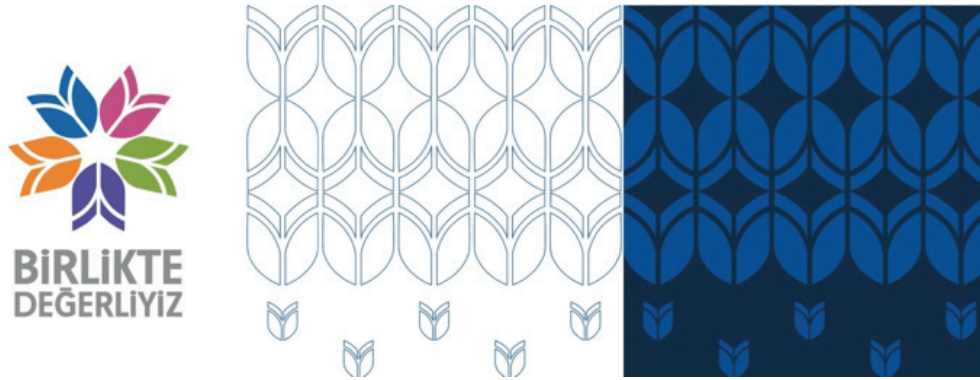
Proje uygulamaları için, üniversitenin logosu, değerler logosu ve üniversite hayatından esinlenerek oluşturulan ikonlardan, üç tipte yüzey örüntü tasarımı ürünlerin üzerine uygulanacak şekilde hazırlanmıştır. Bu görseller kendi içlerinde farklı boyut ve renklerde uygulandığı takdir-

de, benzer görünmedikleri için farklı hedef kitlelere yönelik, her sezon yeni bir tasarım hissi yaratılmasına imkân vermektedir. Üretilen görsellerin farklı uygulamalarıyla oluşan çeşitler arasından biri seçilerek, mezuniyet ve kurumsal setler için tasarlanan ürünlere, dijital baskı ve endüstriyel tasarım bölümü atölyesinde lazer kesim yüzey işleme yöntemleriyle uygulanmıştır (Görsel 6).



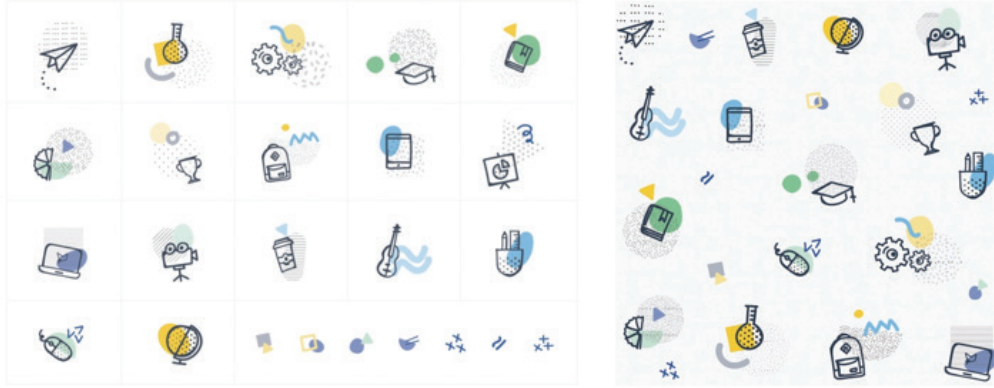
Görsel 6. Yaşar Üniversitesi logosu ve logodan üretilmiş örüntü.

Yaşar Üniversitesi değerlerini temsil eden mevcut değerler logosu, ürünlerin üzerine bir desen gibi uygulanacak biçimde yeniden düzenlenerek grafik tasarım çalışması yapılmıştır. Çalışma, deri, ahşap vb. malzeme üzerine lazer kesim yöntemiyle *Her gün, Herkes İçin* ürün seti ve Kurumsal *Üst Düzey* ürün setleri olarak uygulanmıştır (Görsel 7).



Görsel 7. Yaşar Üniversitesi değerler logosu ve logodan üretilmiş örüntü.

Tercih-kayıt dönemlerinde, tanıtım fuarları ve okul gezilerinde, aday öğrenci ve üniversite öğrencilerine hediye edilebilecek ürünler için gençlerin gündelik yaşamına uygun yeni bir örüntü çalışması yapılmıştır. Bunun için öncelikle, üniversite yaşamına dair akademik, sosyal vb. alanları temsil eden 17 parçadan oluşan ikon seti tasarlanmıştır. Her ikona, yine güncel yaklaşımlar arasında olan Memphis Tasarım tarzına gönderme yapan geometrik şekiller eklenerek kendi kompozisyonları oluşturulmuştur. Bu kompozisyonlara 7 adet yardımcı geometrik şekil de eklenerek dağınık tekrar yöntemi ile tasarlanan örüntü, tüm yüzeyleri kaplayacak şekilde kullanılabilir gibi, her bir ikon, tek ve büyük boyutta da ürün üzerinde kullanılabilir. Bu ikonlar ve örüntü, proje ürünleri üzerine dijital baskı yöntemiyle uygulanmıştır (Görsel 8).



Görsel 8. Üniversite hayatından esinlenerek tasarlanan ikonlar ve örüntü tasarımı.

Ürün Tasarımı aşamalarında; üniversite yaşamında gerek öğrencilerin, mezunların, gerekse akademik ve idari personelin gündelik ve iş yaşantılarındaki eylemler, alışkanlık ve davranışları gözlemlenip incelenerek, ihtiyaçları göz önünde bulundurularak farklı işlevlerdeki ürün tipleri oluşturulmuştur. Tasarlanan üç boyutlu ürünlerin üzerine üniversitenin değerlerini yansıtmaya amacıyla, beş değer metinlerinden esinlenilerek üretilen simge-sözler yazılarak yüzeyde uygulanmıştır.

Farklı işlevli ürün tipleri arasında; deri anahtarlık, deri el çantası, A4 ve A5 ebadında *Sekretterlik* olarak adlandırılan klipsli kağıt plakası, üniversite içinde dolaşım esnasında cüzdan, çanta taşımaksızın okul kimlik kartı, para konulabilecek, ince bir cüzdan gibi ya da kartvizitlik olarak da kullanılabilen *Kartlık* vb. ürünler farklı malzeme denemeleriyle tasarlanıp prototipleri üretilmiştir. Bu ürün tiplerinde, kullanıcıların tasarım değeri yüksek olan nesnelere karşı beğenileri gözlemlenerek ürün-nesne bağlamında bağlayıcı bir unsur olarak ürünlerin görsel kimlikleri, malzeme ve renk seçimleri yapılmıştır. Malzeme seçiminde doğal, doğa dostu ahşap, deri gibi organik malzemeler tercih edilmiştir. Bu nesnelere, üniversitenin Endüstriyel Tasarım Prototip Atölyesi CAD, CAM olanakları çerçevesinde üretilebilecek biçimde tasarlanmış ve üretilmiştir.

## 8. TASARIM PROTOTİPLERİ DEĞERLENDİRME ANKETİ VE ANALİZİ

Hediye Yaşar ürünlerinin, Yaşar Üniversitesi'nin beş değerine dayanarak tasarlanan toplamda 28 ürünün 10 adedinin prototipi üretilmiştir. Ürünler, üniversitenin tanıtım birimlerinde görevli kişilerden oluşan bir "odak grup" ile değerlendirilmiştir.<sup>4</sup> Tasarımlar ilgili bir sunuşun ardından, tasarımların görsellerini içeren "Semantik Diferansiyel"<sup>5</sup> (Krippendorff, 2006, 149) (Osgood, 1957) araştırma yöntemi temel alınıp konuya uyarlanarak oluşturulan bir anketle ürünler katılımcılarca test edilip değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada; üniversitenin tanıtımı amaçlı etkinlik, toplantı, önemli günlerde "hediye verme" işlerinde görev alan, aynı zamanda üniversitenin idari ve akademik personeli olarak "hediye alan" personelin deneyimleriyle bilgi birikimlerinin, tasarımların *ürün-üniversite kültür kimliği* bağlamında uygunluğunun değerlendirilerek test edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaçla katılımcıların, tasarımları kurumsal *değerlerle ilintisini* ve birer kullanıcı olarak ürünleri; *işlev, estetik, kullanılabilirlik ve verdiği aidiyet* duygusu açısından değerlendirmeleri istenmiştir. Katılımcılar, ilk sunuşu izledikten ve prototipleri ellerine alarak inceledikten sonra değerlendirmeleri yapmışlardır.

Ankette 28 üründen, 14 adedi **M** ve geri kalanıysa **H** kodlarıyla iki grupta sınıflandırılmıştır. Mezunlar, üniversite personeli ve üst düzey yönetici kullanıcı kitlesine yönelik ürünler; Şal, Kravat, Deri ve Ahşap ürünler, Gıda ve Yerel ürün önerileri **M** koduyla gruplanırken, öğrencilere yönelik giysi, kırtasiye eşyaları gibi grafik tasarımların uygulandığı ürünler **H** koduyla sınıflandırılmıştır.

Anket, üç bölümden oluşmaktadır: **1. Bölüm**, katılımcıya verilen ön bilgiyi ve katılımcının göreviyle ilgili soruları içermektedir. **2. Bölüm**, 28 ürünün değerlendirildiği tabloları içermektedir. Bu tabloların altında ayrılan alan, katılımcının yorum ve önerilerini de ekleyebilmesine olanak vermektedir. **3. Bölümde** ise, tüm ürünlerin, katılımcının görevi gereği hediye verebilecekleri ve kişisel olarak üniversitede açılacak hediye eşya mağazasından satın alıp hediye edebilecekleri tercihlerini yaparak değerlendirmeleri istenmiştir.

Kullanıcının, anketteki tablolarda belirtilen ürünleri üniversitenin 5 değeri ile karşılaştırarak, çok-orta-az olarak sözel ve 5 ile 1 arası sayısal ölçütlerle değerlendirmeleri istenmiştir. Her bir değerlendirilecek ürün, ilgili tabloda ürünün adı ve koduyla ifade edilip, görseliyle hatırlatıcı unsur olarak eklenmiştir. Değerlendirme yöntemi hakkında katılımcılara rehberlik edecek örnek şu şekilde anketin başında aktarılmıştır: Tablolarda görülen tasarımlar Çok (5-4) – Orta

<sup>4</sup>BAP019 Yaşar Üniversitesi Kültür Nesneleri Tasarım Stratejisi ve Bir Uygulama adlı projenin ürün değerlendirme toplantısı 10 Mayıs 2017 Çarşamba günü saat 10:00'da YÜ Senato Odası'nda; Halkla İlişkiler Tanıtım Pazarlama Müdürlüğü'nden İpek Hepekiz, Neslihan Takmaz, Kariyer ve Mezunlar Merkezi Müdürlüğü'nden Dr. Senem Yılmaz ve Sema Abdurrahmanoğlu, Uluslararası İlişkiler ve Programlar Ofisi'nden Beti Barkı ve Meriç Güzel'in katılımıyla 10 Mayıs 2017 tarihinde gerçekleşti.

<sup>5</sup>**Semantik Diferansiyel Analiz Yöntemi:** Ürün ve marka kimliği uyumu ilişkisini semantik olarak kullanıcının algısı çerçevesinde analiz etme yöntemidir. "Dilde, ürünler kavramsallaştırılır, inşa edilir ve iletilir, anlamları müzakere edilir ve kaderleri belirlenir" (Krippendorff, 2006: 149). Osgood, Suci ve Tannenbaum'un (1957) araştırmanın amacını maskeleyerek için konu dışı seçenekler eklenebileceği gibi konseptin irdeleneceği konu, seçim ölçeğini belirler. Bir başka kriter, belirli çalışmalarda konsept ve konu için "semantik kararlılık" ölçeği olarak açıklanmıştır. Buradaki Anket çalışmasında kullanılacak sıfatlar, araştırmanın konusuyla paralellik göstermek zorunda olduğu için, Yaşar markasını ifade edebilecek anahtar kelimeler seçilmiş ve marka karakterinin tasarlanan ürünlerle uyumunun analiz edilmesi amaçlanmıştır. Proje kapsamında burisiyer olarak Can Güvenir (PhD aday ve Endüstriyel Tasarımcı), anket çalışmaları analizi ve prototip uygulamalarında görev almıştır

(3) – Az (2-1) ifadeleri ve sayısal değerleriyle farklı derecelerde seçilebilecektir. Örnek olarak, Yenilikçilik değeri üzerinden, 5 ve 4 değerinin: “Tamamen yenilikçi” olduğunu; 3 değerinin: Nötr olduğunu; 2 değerinin “kısmen yenilikçi” olduğunu; 1 değerinin ise “hiç yenilikçi” olmadığını ifade ettiği bir örnek tablo ile açıklanmıştır.

Anket sonucu analiz raporunun birinci bölümünde, katılımcıların görevleri gereği; “kimlere hediye verdikleri” sorusuna verilen cevaplarla; üniversitenin kurumsal kültür nesnelere ilişkin kullanıcı kitlesi dökümü, “ne zaman hediye verdikleri” sorusuna verilen cevaplarla; üniversitenin idari ve akademik takviminde kurumsal nesnelere en yoğun kullanıldığı dönemler ve etkinlikler, “ne amaçla hediye verdikleri” sorusuna verilen cevaplarla; tanıtım, prestij, ciddiyet ve kurumun görsel olarak hatırlanması gibi öne çıkan fikirler, “ne hediye veriyorsunuz?” sorusuna cevaplarla; kurumun mevcut hediyelik eşya listesi, “nasıl bir hediye vermek isterdiniz?” sorusuna cevaplarla; mezunlara ve özel konuklara daha yaratıcı, dikkat çekici, farklı, akılda kalıcı ve hediyeyi alan kişinin keyifle kullanabileceği ürünler olması gibi sıfatlar öne çıkmaktadır.

Anket sonucu analiz raporunun ikinci bölümünde, ürünlerin 5 ile 1 arası sayısal değerlerle, yenilikçi, insan odaklı, bilimsel, toplumsal ve uluslararası odaklı ölçütleriyle katılımcıların değerlendirme sonuçlarının ortalaması alınarak tablolar oluşturulmuştur. Bu ankette katılımcıların birer kullanıcı olarak, tasarımların üniversitenin beş değeriyle ilişkisini işlev, estetik, kullanılabilirlik ve verdiği aidiyet duygusu açısından değerlendirmeleri-ne göre; **Tamamen Yenilikçi Ürünler olarak;** M03-Ahşap Sekreterlik, M05-Çikolata, M06- Sabun, M07- Kahve Seti, M08- Telefon Kılıfı, M09- Anahtarlık 1, M10- Anahtarlık 2, M11- Kartlık 1, M12- Kartlık 2, M13- Deri Sekreterlik, H01- Askı Anahtarlık, H02- Bez Çanta, H03- Beyaz Defter, H04- Kraft Defter, H05- Kalemlik, H06- Silgi, H07- USB, H09-H10 T-Shirt (K-E), H11- Sweatshirt, H12- Buff ve H13 Ayakkabı, H14- Şapka, **Tamamen İnsan Odaklı Ürünler olarak;** M01- Şal, M02 Kravat, M03-Ahşap Sekreterlik, M04- Kutu, M05-Çikolata, M06-Sabun, M07-Kahve Seti, M08-Telefon Kılıfı, M09- Anahtarlık 1, M10- Anahtarlık 2, M11- Kartlık 1, M13- Deri Sekreterlik, H01- Askı Anahtarlık, H02- Bez Çanta, H03- Beyaz Defter, H04- Kraft Defter, H05- Kalemlik, H06- Silgi, H07- USB, H08 Dolma Kalem, H09-H10 T-Shirt (K-E), H11- Sweatshirt, H12- Buff, H13 Ayakkabı, H14- Şapka, **Tamamen Bilimsel Ürünler olarak;** M06- Sabun, M07- Kahve Seti, M11- Kartlık, M11- Kartlık 1, Tamamen Toplumsal Ürünler olarak; M06- Sabun, M07- Kahve Seti, H01- Askı Anahtarlık, H02- Bez Çanta, H03- Beyaz Defter, H04- Kraft Defter, H05- Kalemlik, H09-H10 T-Shirt (K-E), H11- Sweatshirt, H12- Buff ve H13 Ayakkabı, H14- Şapka, **Tamamen Uluslararası Ürünler olarak;** M02 Kravat, M04- Kutu, M05-Çikolata, M06-Sabun, M07-Kahve Seti, M08-Telefon Kılıfı, M09- Anahtarlık 1, M10- Anahtarlık 2, M11- Kartlık 1, M12- Kartlık 2, H01- Askı Anahtarlık, H02- Bez Çanta, H03- Beyaz Defter, H04- Kraft Defter, H05- Kalemlik, H07- USB, H09-H10 T-Shirt (K-E), H11- Sweatshirt, H12- Buff, H13 Ayakkabı, H14- Şapka seçilmiştir.

Anket sonucu analiz raporunun üçüncü bölümünde ise, katılımcıların görevleri gereği hangi ürünleri hediye etmek için tercih ettiklerini “G” harfi ile işaretlemeleri istenmiştir. Aynı zamanda, “Hediye Yaşar” isimli hediyelik eşya mağazası olsa hangi ürünleri kişisel olarak satın alıp



hediye etmek istediklerini “K” harfi ile işaretlemeleri istenmiştir. Bu değerlendirme sonucunda; M kodlu ürünler arasında görev gereği en çok tercih edilen ürünler; **5 kişinin tercihiyle** M11 Kartlık 1, **4 kişinin tercihiyle** M03- Ahşap Sekreterlik, M09- Anahtarlık 1 ve M11- Kartlık 1 seçilmiştir. Kişisel kullanım için en çok tercih edilen ürün, **4 kişinin tercihiyle** M07- Kahve Seti olmuştur. H kodlu ürünler arasında görev gereği en çok tercih edilen ürünler; **5 kişinin tercihiyle** H01-Askı Anahtarlık, H06- USB, H04- Kraft Defter, H08- Dolma Kalem, **4 kişinin tercihiyle** H02- Bez Çanta, H03-Beyaz Defter, H05- Kalemlik, H07-Silgi seçilmiştir. Kişisel kullanım için en çok tercih edilen ürün, 4 kişinin tercihiyle H01- Askı anahtarlık olmuştur.

Odak Grup Prototip Testi sonucunda, katılımcıların ürün değerlendirmelerine bakıldığında tüm ürünler arasında; M01 Şal, M03 Deri sekreterlik bilimsellik ve toplumsal değerleriyle ilişkisi, M09-M10 kodlu Anahtarlıklar, M12- Kartlık 2, M13- Deri Sekreterlik ve M14- Deri Çanta, sadece bilimsellik değeriyle ilişkisi, Az (2) ölçütleriyle değerlendirilerek zayıf bulunmuştur. Bu 7 ürün dışında diğerleri, Çok (5-4) ve Orta (3) ölçütleriyle değerlendirilmiştir. 28 ürünün beş değerle ilişkisinde alabileceği en fazla değer 25 en az değer 5 olabilecek bir aralıktadır. Bu aralık içinde, her ürünün aldığı toplam puanlarda en yüksek değeri 23 puan ile M07 Kahve Seti alırken, en düşük değer olan 14 M01-Şal ve M14-Deri Çantaya verilmiştir (Tablo 1).

*Tablo 1: Ürünlerin beş değer ile ilişkisine verilen sayısal değerlerin toplam puanları.*

Puan	Ürün İsmi
23	M07-Kahve Seti
22	H01- Askı Anahtarlık, H03- Beyaz Defter, H12- Buff, H13- Ayakkabı
21	M06- Sabun, M11 Kartlık 1, H02- Bez Çanta, H04- Kraft Defter, H05-Kalemlik, H11- Sweatshirt, H14- Şapka
20	H09-H10- T-Shirt (K-E)
18	M05- Çikolata, M08-Telefon Kılıfı,
17	M02- Kravat, M09-M10 Anahtarlık 1-2, M12-Kartlık 2, H06- Silgi
16	M13- Deri Sekreterlik, H08- Dolma Kalem
15	M03- Ahşap Sekreterlik
14	M01- Şal, M14- Deri Çanta

Çalışmanın sonunda ürünlerin toplam puanın en alt seviyesi 14 olup, 21 üründe çok ve orta olarak değerlendirilmiş olması, ürünlerin üniversite değerleriyle semantik ilişkisinin işlevsellik, estetik, kullanılabilirlik ve aidiyet duygusu vermesi bağlamında kullanıcı algısına büyük oranda hizmet ettiği, katılımcıların değerlendirmelerinde tespit edilmektedir.

Yapılan iki saatlik çalışmada altı katılımcı ürünleri değerlendirdiği anketleri teslim etmiş, alınan cevaplar ve yorumlar proje ekibi tarafından analiz edildikten sonra, sonuca uygun olarak ürün tasarımları revize edilerek nihai prototiplerin üretimi tamamlanmıştır. Ürün grubuna bir tek yeni bir ürün olarak üniversitede akademik personele verilen “Başarı Belgesi Dosyası” eklenmiştir. Hediye verilecek duruma uygun hazırlanmış ürün grupları aşağıdaki gibidir:

1. Mezuniyet Seti: ahşap kutu içerisinde şal/kravat, kartlık ve anahtarlık içermektedir. Yüksek kalite malzeme ile üretilen ürünleri ile, mezuniyet haricinde ziyaretçilere de verilebilir. Ayrıca,

yüzey tasarımında renk, görsel boyutu ya da kutu malzemesinde (ahşap yerine metal gibi) küçük değişiklikler ile ilerleyen yıllarda farklı bir görünüm kolaylıkla elde edilebilecektir (Görsel 9).



*Görsel 9. Mezuniyet Seti: M04 Ahşap Kutu, M02 Kravat, M01 Şal. Logodan örüntü grafik tasarım çalışması uygulamaları.*

2. Her Gün Herkes İçin Ürünler (Öğrencilere Yönelik İkon Setli Tasarımlar): Üniversitenin farklı bölümlerindeki öğrencilerin okul ve sosyal hayatından esinlenerek tasarlanan ikonların yer aldığı örüntü (yüzey) tasarımı, öğrencilere yönelik tekstil ve kırtasiye olmak üzere birçok ürüne uygulanmıştır. Değerlendirme Toplantısı sonucu olumsuz bir geribildirim alınmamış olması sebebiyle ürünlere müdahale edilmemiştir. İkonların tek ya da örüntü olarak kullanımına, ürünlerin çeşitlendirilmesi olasıdır (Görsel 10).



*Görsel 10. H grubu ürünler: Öğrencilere yönelik, ikon örüntü tasarımlı tekstil ve kırtasiye ürün uygulamaları.*

3. Başarı Belgesi Dosyası ve Sekreterlik: Değerlendirme Toplantısında, başarı belgesi dosyasının çeşitli akademik toplantılarda yüksek adette kullanıldığı, bundan dolayı mevcut ürüne yeni bir yaklaşım getirilebileceği konuşulmuştur. Yeni tasarımda, deri üzerine değerler logosu ve başlıklarını içeren görsel, Endüstriyel Tasarım Atölyesi'nde lazer kesimle uygulanmıştır (Görsel 11).



*Görsel 11. Yeni tasarım-Başarı Belgesi Dosyası, M13 Sekreterlik.*

4. Üst Düzey Kurumsal - Deri Ürünler: Üniversitede gün içerisinde çok kullanılan el çantası, kartlık ve taşıma aparatları prototipleri, kullanıma uygun olarak üretilmiştir. Değerlendirme Toplantısında, sapların bilekliğe benzetilmesi ve bilekliklerin de talep edilen ürünlerden olmasının belirtilmesi sonucunda, üzerinde değerlerin yer aldığı şerit deriler hazırlanmıştır (Görsel 12).



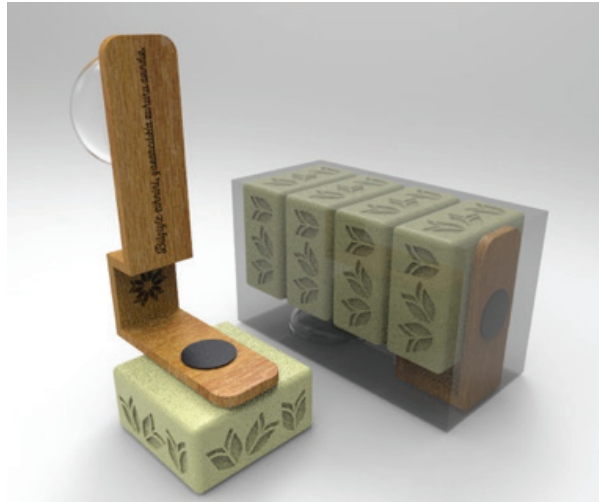
*Görsel 12. M09 Anahtarlık 1, M11-M12 Kartlık 1-2, M14 Deri Çanta.*

5. Üst Düzey Kişisel - Kahve Fincanı, Ahşap Altlık ve Ambalajı: Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı, Sağduyulu Tasarım adlı ders, “Tamir ve Tasarım” adlı proje kapsamında öğrenci İpek Atay’ın ve daha sonra kendi atölyesinde geliştirerek ürettiği fincan tasarımı örnek bir uygulama olarak seçilmiştir. Bu proje için, gerekli tasarım iyileştirmeleriyle üniversite logosu uygulamasıyla üretilmesi öğrenciden talep edilmiştir. Seramik fincanın altında kullanılmak üzere masif ahşap bir altlık tasarımı yapılarak ürünün üniversite gündelik yaşamında hediye olarak yerini alabilmesi için ürün setlerinden “Her gün Herkes için” ve “Üst Düzey Kişisel Ürün” setine yerleştirilmiştir (Görsel 13).



*Görsel 13. M07 Kahve fincan seti ve ambalajı. Seramik kahve fincanı (tasarım: İpek Atay, YL öğrencisi)*

6. Yerel Ürün - Zeytinyağı Sabunu, Sabunluk ve Ambalajı: Akdeniz kıyıları boyunca zeytin, zeytinyağı, sabun üretimi yüzyıllardır süregelmektedir. Son on yılda, sıvı sabun tüketiminin artışı kalıp sabun kullanımını azaltmış olsa da tüketici doğal sabun arayışındadır. İzmir ve Ege Bölgesi'nde üretilen yerel ürün zeytinyağlı sabunun tasarımına ek olarak, ambalajda 4 adet sabun ile sunulabilecek mıknatıslı bir sabunluk tasarımı da eklenmiştir. Bu ürünlerin birer prototipi, Endüstriyel Tasarım Prototip Atölyesi'nde 3D yazıcıdan çıktı alınarak üretilmiştir. Bu şekilde geleneksel ve yerel bir ürün yeniden yorumlanarak özgün bir kent/kurum hediyelik nesnesi haline getirilmiştir (Görsel 14).



*Görsel 14. M06 Zeytinyağı Sabunu, Sabunluk ve Ambalajı.*

7. Gıda - Çikolata ve Ambalajı: Kurumsal ziyaretlerde, olumsuz çağrışımı olmamasıyla tüm kültürlerde hediye için en "güvenli" ürünler arasında çikolata yer almaktadır. Çikolata tüketiminde ise dikkat çeken, "küçük bir parça" alma isteğidir. Bu sebeple, isteyen daha küçük parçalarda tüketebileceği farklı boyutlara sahip çikolataları tek bir kalıpta toplayan bir ürün geliştirilmiştir. Ambalaj üst yüzeyinin, ürünü gösterecek şekilde transparan malzemeden ve alt kısmının gerekli bilgileri içerecek şekilde düz malzemeden üretilmesi düşünülmüştür.



Görsel 15. M05 Çikolata.

8. Ambalaj ve Paketleme Malzemeleri: Bir ürünün hediye olarak tanımlanması, paketlenmiş olması ile mümkündür. Paketlemenin işlevi anlam katmanları yaratarak, nesnenin sadece kendisine değil, hediye vermenin önemi üzerine vurgu yapmaktır (Komter, 2007, 96). Bu sebeple, Hediye Yaşar logolu ana paket grubu dışında, üretilen diğer görsel serilerine de uygun ambalajlar tasarlanmıştır (Görsel 16).



Görsel 16. Kağıt çanta, paket kağıdı ve bant çeşitleri örnekleri.

## SONUÇ

Hediyelik eşyanın zihinlerde canlanan anlamı, kalitesiz seri üretim ya da kaliteli ama pahalı ürünler haline gelmiştir. Benzer algının tasarımcılarda da olması sebebiyle yakın zamana kadar tasarımcıların çalışma alanı olarak dikkatini çekmemiştir. Ancak, geleneksel / yerel üretim ve zanaatın çağdaş tasarım uygulamaları ile bir araya gelmesi yaklaşımı ile bu durum değişmektedir. Türkiye’de geleneksel ürün ve üretim yöntemlerinin barındırdığı potansiyel, tasarımcılar için dikkat çekici olmaktadır. Hediyelik eşyalar kentlere özgü gibi düşünülse de, üniversitelerde aidiyet duygusu oluşturma isteği ile gelişmeye yatkın bir konu olduğu görülmektedir.

Bu bağlamda, Bilimsel Araştırma Projesi olarak, araştırma odaklı tasarım yöntemi ile araştırma ve tasarım çalışmaları tamamlanmıştır. Sonrasında, üniversite paydaşlarına yönelik tasarlanan ürünlerin, üniversitede “hediye verme” ile ilgili birimleriyle yapılan değerlendirme toplantısında anket çalışması düzenlenmiştir (Ek.1). Katılımcıların, anketteki tablolarda belirtilen ürünleri üniversitenin beş değeri ile karşılaştırarak, çok-orta-az olarak sözel ve 5 ile 1 arası sayısal ölçütlerle değerlendirmeleri istenmiştir. Ayrıca, katılımcıların görevleri gereği hediye vereceği ve hediyelik eşya mağazası olması durumunda kişisel olarak hangi ürünleri satın alıp hediye vermek isteyecekleri bilgisi istenmiştir. Bu değerlendirme sonucunda; kişisel beğeni ve isteklerin her iki tercih açısından da önemli olduğu görülmüştür. Kişisel olarak kullanılmak istenilen ürünün aynı zamanda “gururla verilecek hediye” olduğu söylenebilmektedir.

Üniversite bünyesinde verilen hediye, özgünlüğü, üretim yöntemi, işlevi ve estetiğiyle kurumun kültürünü ve değerlerini yansıttığı durumda, üniversite ile paydaşları arasında yeni etkileşimler yaratma potansiyeline sahip olmaktadır. Bu etkileşim, üniversitenin kültürünün ve değerlerinin korunması ve tanıtımına katkı sağlayacaktır. Tasarım değeri yüksek ürünlerin, kurumsal aidiyet duygusunu pekiştirdiği bilgisiyle yola çıkılan bu projede, kültür ürünleri üretiminde bir örnek model oluşturulmuştur. Öğrenci ve akademisyenin projelerde birlikte iş üretmesi, grafik tasarım ve endüstriyel tasarım atölyelerinin uygulamalarının bir amaç çevresinde toplanması, kurum içi üretim süreci ve yöntemlerini görünür kılmak, projenin öngörülen faydalarıdır.

Bu çalışma kapsamında gelecekte, üniversite içinde bir kültür nesnelere tasarım ofisi kurulması, kampüs içinde hediyelik eşya mağazası kurularak üniversite bünyesinde tasarlanan ve üretilen ürünlerin bu mekanda ticarileştirilmesi, ürünlerin kent kültürü ölçeğinde geliştirilip yaygınlaştırılması önerilmektedir. Ürünlerin görünürlüğü, projeye dahil olan öğrencilere yeni kariyer fırsatları sağlayacaktır. Ayrıca, tasarımcı-katılımcı sayısı artırılması için üniversitede öğrenci tasarım yarışmaları düzenlemek, üniversitede akademik kadronun tasarıma katkı sağlaması için projeler geliştirmek, üniversite-kent, üniversite-kurumlar arası iş birlikleri gibi genişletme projeleri hedeflenmelidir.

## EK.1 Anket Çalışması



### Yaşar Üniversitesi Kültür Nesneleri Tasarımı Stratejisi Değerlendirme Çalıştı Anket Çalışması

Yaşar Üniversitesi BAP kapsamında BAP 019 "Yaşar Üniversitesi KÜltür Nesneleri Tasarımı Stratejisi ve Bir Uygulama" başlıklı projesine ait bu çalışmaya katıldığınız için teşekkür ederiz.

"Hediye Yaşar" olarak adlandırılan, Yaşar Üniversitesi'nin *İnsan Odaklık, Toplumsal Sorumluluk, Bilimsel Yaklaşım, Yeniliklik* ve *Uluslararasılık* olmak üzere beş değerine dayanarak tasarlanan Günlük ve Ürün setleri görsellerle aşağıda paylaşılmaktadır. Toplamda tasarlanan 30 ürünün 10 adedinin prototipi üretilmiştir.

Bu Anket Çalışmasının amacı, Üniversitenin tanıtım amaçlı etkinlik, toplantı, önemli günlerde "Hediye Verme" işleminde görev alan ve aynı zamanda Üniversitenin idari ve akademik personeli olarak çalışanların çalışmaya katkılarını sağlamaktır. Bu amaç kapsamında yapılacak değerlendirmede tasarımların değerler ile ilgili ve birer kullanıcı olarak ürünlerin, işlev, estetik, kullanışlılık ve verdiği alıdayet duygusu açısından değerlendirilmesini beklenir.

"Hediye Yaşar" tasarımlarıyla ilgili soruşturmadan önce değerlendirmeler yapılacaktır. Değerlendirme bazı kelimeleri içeren bir tablo üzerinde yapılacaktır. Gördüğünüz tasarımları bu kelimelerle Az - Orta - Çok değer olmak üzere farklı derecelerde ifade edebilirsiniz. İstediginiz dereceleri işaretlemek için üzerine "x" işareti çizin.

**Örnek:**

	5	4	3	2	1	
	Çok	Orta	Az			
Yenilikçi	x	x				Tamamen "Yenilikçi" olduğunu ifade eder.
Yenilikçi			x			Nötr olduğunu ifade eder.
Yenilikçi				x		Kısmen "Yenilikçi" olduğunu ifade eder.
Yenilikçi					x	Hiç "Yenilikçi" olmadığını ifade eder.

Başlamadan önce lütfen ilgili soruları cevaplayınız.

Adınız Soyadınız: \_\_\_\_\_

Yaşınız: \_\_\_\_\_

Cinsiyetiniz: E  K

Üniversitedeki Göreviniz: \_\_\_\_\_

Göreviniz Gereği Kimlere Hediye Veriyorsunuz: \_\_\_\_\_

Göreviniz Gereği Ne Zaman Hediye Veriyorsunuz: \_\_\_\_\_

Göreviniz Gereği Ne Amaçla Hediye Veriyorsunuz: \_\_\_\_\_

Göreviniz Gereği Ne Hediye Veriyorsunuz: \_\_\_\_\_

Göreviniz Gereği Nasıl Hediye Vermek İstediğiniz: \_\_\_\_\_

Sonraki iki sayfada tasarımların görselleri ve değerlendirme tablolarını bulacaksınız. Görevinizden kaynaklanana deneyimleriniz ve izlenimleriniz göre "Hediye Yaşar" tasarımlarını içeren tablo ve en son sayfada genel değerlendirme sorularını ve tabloyu doldurunuz lütfen.

		5	4	3	2	1								
		Çok	Orta	Az										
<b>01 - ŞAL</b>	Yenilikçi İnsan Odaklı Bilimsel Toplumsal Uluslararası						<b>M02 - KRAVAT</b>	Yenilikçi İnsan Odaklı Bilimsel Toplumsal Uluslararası						
Yorumlarınız:					Yorumlarınız:									
<b>M03 - SEKRETERLİK (Ahşap)</b>	Yenilikçi İnsan Odaklı Bilimsel Toplumsal Uluslararası						<b>M04 - KUTU</b>	Yenilikçi İnsan Odaklı Bilimsel Toplumsal Uluslararası						
Yorumlarınız:					Yorumlarınız:									
<b>M05 - ÇİKOLATA</b>	Yenilikçi İnsan Odaklı Bilimsel Toplumsal Uluslararası						<b>M06 - SABUN</b>	Yenilikçi İnsan Odaklı Bilimsel Toplumsal Uluslararası						
Yorumlarınız:					Yorumlarınız:									
<b>M07 - KAHVE SETİ</b>	Yenilikçi İnsan Odaklı Bilimsel Toplumsal Uluslararası						<b>M08 - TELEFON KILIFI</b>	Yenilikçi İnsan Odaklı Bilimsel Toplumsal Uluslararası						
Yorumlarınız:					Yorumlarınız:									
<b>M09 - ANAHTARLIK 1</b>	Yenilikçi İnsan Odaklı Bilimsel Toplumsal Uluslararası						<b>M10 - ANAHTARLIK 2</b>	Yenilikçi İnsan Odaklı Bilimsel Toplumsal Uluslararası						
Yorumlarınız:					Yorumlarınız:									
<b>M11 - KARTLIK 1</b>	Yenilikçi İnsan Odaklı Bilimsel Toplumsal Uluslararası						<b>M12 - KARTLIK 2</b>	Yenilikçi İnsan Odaklı Bilimsel Toplumsal Uluslararası						
Yorumlarınız:					Yorumlarınız:									
<b>M13 - SEKRETERLİK (Deri)</b>	Yenilikçi İnsan Odaklı Bilimsel Toplumsal Uluslararası						<b>M14 - ÇANTA</b>	Yenilikçi İnsan Odaklı Bilimsel Toplumsal Uluslararası						
Yorumlarınız:					Yorumlarınız:									
<b>Diğer eklemek istediğiniz yorumlarınız:</b>														

H01 - ASKI ANAHTARLIK	5 4 3 2 1			
	Çok	Orta	Az	
Yeniliği				
İnsan Odaklı				
Bilimsel				
Toplumsal				
Üstünlüğü				
Yorumlarınız:				

H02 - BEZ ÇANTA	5 4 3 2 1			
	Çok	Orta	Az	
Yeniliği				
İnsan Odaklı				
Bilimsel				
Toplumsal				
Üstünlüğü				
Yorumlarınız:				

H03 - DEFTER (Beyaz)	5 4 3 2 1			
	Çok	Orta	Az	
Yeniliği				
İnsan Odaklı				
Bilimsel				
Toplumsal				
Üstünlüğü				
Yorumlarınız:				

H04 - DEFTER (Kraft)	5 4 3 2 1			
	Çok	Orta	Az	
Yeniliği				
İnsan Odaklı				
Bilimsel				
Toplumsal				
Üstünlüğü				
Yorumlarınız:				

H05 - KALEMLİK	5 4 3 2 1			
	Çok	Orta	Az	
Yeniliği				
İnsan Odaklı				
Bilimsel				
Toplumsal				
Üstünlüğü				
Yorumlarınız:				

H06 - BİLGİ	5 4 3 2 1			
	Çok	Orta	Az	
Yeniliği				
İnsan Odaklı				
Bilimsel				
Toplumsal				
Üstünlüğü				
Yorumlarınız:				

H07 - USB	5 4 3 2 1			
	Çok	Orta	Az	
Yeniliği				
İnsan Odaklı				
Bilimsel				
Toplumsal				
Üstünlüğü				
Yorumlarınız:				

H08 - DOLMA KALEM	5 4 3 2 1			
	Çok	Orta	Az	
Yeniliği				
İnsan Odaklı				
Bilimsel				
Toplumsal				
Üstünlüğü				
Yorumlarınız:				

H09 - T-SHIRT (K)	5 4 3 2 1			
	Çok	Orta	Az	
Yeniliği				
İnsan Odaklı				
Bilimsel				
Toplumsal				
Üstünlüğü				
Yorumlarınız:				

H10 - T-SHIRT (E)	5 4 3 2 1			
	Çok	Orta	Az	
Yeniliği				
İnsan Odaklı				
Bilimsel				
Toplumsal				
Üstünlüğü				
Yorumlarınız:				

H11 - SWEATSHIRT	5 4 3 2 1			
	Çok	Orta	Az	
Yeniliği				
İnsan Odaklı				
Bilimsel				
Toplumsal				
Üstünlüğü				
Yorumlarınız:				

H12 - BUFF	5 4 3 2 1			
	Çok	Orta	Az	
Yeniliği				
İnsan Odaklı				
Bilimsel				
Toplumsal				
Üstünlüğü				
Yorumlarınız:				

H13 - AYAKKABI	5 4 3 2 1			
	Çok	Orta	Az	
Yeniliği				
İnsan Odaklı				
Bilimsel				
Toplumsal				
Üstünlüğü				
Yorumlarınız:				

H14 - ŞAPKA	5 4 3 2 1			
	Çok	Orta	Az	
Yeniliği				
İnsan Odaklı				
Bilimsel				
Toplumsal				
Üstünlüğü				
Yorumlarınız:				

Ekleme istediğiniz diğer yorumlarınız:

- Göreviniz gereği hangi ürünleri hediye olarak tercih ederiniz? Ürün isimlerinin yanlarına **G** işareti koyunuz lütfen.
- Bu ürünler Üniversitemizde bir mağazada satılırsa, Kişisel olarak hangi ürünleri hediye etmek isterdiniz? Ürün isimlerinin yanına **K** işareti koyunuz lütfen.





## KAYNAKÇA

- 34-14 KHAS. (2013). (Kadir Has Üniversitesi) Ocak 7, 2017 tarihinde 34-14 KHAS: <http://www.34-14khas.com.tr/aboutus> adresinden alındı.
- Alfody, S. (2007). *NeoCraft: Modernity and The Crafts*. Canada: The Press of The Nova Scotia College of Art and Design.
- Anderson, C. (2012). *Makers: The New Industrial Revolution*. New York: Crown Business.
- Anderson, L. & Littrell M. (1995). *Souvenir-Purchase Behavior of Women Tourists*. *Annals of Tourism Research*, 22, 328-348.
- Asplet, M. & Cooper, M. (2000). *Cultural Designs in New Zealand Souvenir Clothing: The Question of Authenticity*. *Tourism Management*, 21, 307-312.
- Blundell, V. (1993). *Aboriginal Empowerment and Souvenir Trade in Canada*. *Annals of Tourism Research*, 20, 64-87.
- Bolabola, C. A. (1980). *The Impact of Tourism on Fijian Woodcarving*. F. Rajotte içinde, *Pacific Tourism: As Islanders See It*. (93-97). Suva: Institute of Pacific Studies.
- Chen Design Associates. (2011). *Fingerprint: The Evolution of Handmade Elements in Graphic Design*. Ohio: HOW Books.
- Coşar, M. (2008). *Türk Kültüründe Hediyenin Algılanışı*. İÜ Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 38.
- Cohen, J. H. (2001). *Textile, Tourism and Community Development*. *Annals of Tourism Research*, 28, 378-398.
- Combrink, T. & Swanson K. K. (2000). *Souvenir Choice and Gender: An Evaluation of Domestic Souvenir Choice Attributes of Tourists in the Four Corners Region of the Southwest*. *Travel and Tourism Research Association Annual*, (378-383).
- de Kadt, E. (1981). *Arts, Crafts and Cultural Manifestations*. *Ekistics*, 48, 244-247.
- Evans, G. (2000). *Contemporary Crafts as Souvenirs, Artefacts and Functional Goods and their Role in Local Economic Diversification and Cultural Development*. Hitchcock, M & Teague K. içinde, *Souvenirs: The Material Culture of Tourism*. (127-146). Aldershot: Ashgate.
- Güvenç, B. (2007). *Kültürün ABC'si*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gordon, B. (1986). *The Souvenir: Messenger of the Extraordinary*. *Journal of Popular Culture*, 20 (3), 135-146.
- Gormsen, E. (1981). *Mexican Handicrafts Under the Influence of International Tourism: Development and Regional Employment*. *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 7, 77-110.
- Graburn, N. H. (1976). *Ethnic Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. Berkeley: University of California Press.
- İTÜ. (2017). İTÜ1173. <https://www.1773itu.com> adresinden alındı. Kim, S. & Littrell, M. (1999). *Predicting Souvenir Purchase Intentions*. *Journal of Travel Research*, 38(2), 153-162.
- Kim, S. & Littrell, M. (1999). *Predicting Souvenir Purchase Intentions*. *Journal of Travel Research*, 38 (2), 153-162.
- Kim, S. & Littrell, M. (2001). *Souvenir Buying Intentions for Self versus Others*. *Annals of Tourism Research*, 28 (3), 638-657.
- Koepke, P. (2016). *Patterns: Inside The Design Library*. Phaidon Press.
- Komter, A. (2007). *Gift and Social Relations: The Mechanisms of Reciprocity*. *International Journal of Sociology*, 22 (1), 93-107.
- Krippendorff, K. (2006). *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*. Boca Raton: CRC/Taylor & Francis.
- Littrell, M., Anderson, L, Brown, P. (1993). *What Makes a Craft Souvenir Authentic?* *Annals of Tourism Research*, 20, 197-215.
- Littrell, M., Baizerman S, Kean R., Gahring, S., Niemeyer, S., Reilly, R., & Stout, J. (1994). *Souvenirs and Tourism Styles*. *Journal of Travel Research*, 33 (1), 3-11.
- Mauss, M. (1966). *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. (I. Cunnison, Çev.) London: Cohen & West.
- Morbello, M. (1996). *Zoo Veneers: Animals and Ethnic Crafts at the San Diego Zoo*. *Communication Review*, 1(4), 521-543.

- Osgood, C., Suci, G., Tannenbaum, P. (1957). *The Measurement of Meaning*. Chicago: University of Illinois Press.
- Schädler, K. F. (1979). *African Arts and Crafts in a World of Changing Values*. J. A. Kryden içinde, *Tourism and Development* (s. 146-156). Cambridge: Cambridge University Press.
- Swanson, K. K., & Horridge, P. (2002). *Tourists' Souvenir Purchase Behavior and Retailers' Awareness of Tourists' Purchase Behavior in the Southwest*. *Clothing and Textiles Research Journal*, 20(2), 62-76.
- Swanson, K. K., Horridge, P. (2004). *A Structural Model for Souvenir Consumption, Travel Activities and Tourist Demographics*. *Journal of Travel Research*, 42(1), 372-380.
- Swanson, K. K., & Horridge, P. (2006). *Travel Motivations as Souvenir Purchase Indicators*. *Tourism Management*, 27, 671-683.
- Swanson, K. K. & Timothy, D. J. (2012). *Souvenirs: Icons of Meaning, Commercialization and Commoditization*. *Tourism Management*, 33, 489-499.
- The Harvard Shop*. (2017). (Harvard University) Ocak 5, 2017 tarihinde *The Harvard Shop*: <https://www.theharvardshop.com> adresinden alındı.
- Timothy, D. J. (2005). *Shopping Tourism, Retailing and Leisure*. Clevedon: Channel View.
- University of Glasgow Shops*. (2017). (U. o. Glasgow, Prodükör) Ocak 6, 2017 tarihinde *University of Glasgow Shops*: <https://www.universityofglasgowshops.com/pages/about-us> adresinden alındı
- Yu, H. & Littrell, M. (2003). *Product and Process Orientations to Tourism Shopping*. *Journal of Travel Research*, 42, 140-150.



# ARABIA PORSELEN FABRİKASINDA SERAMİK SOFRA EŞYALARININ FİNLANDIYA MODERN TASARIM TARİHİNE PARALEL GELİŞİMİ

Doç. Ezgi HAKAN VERDU MARTINEZ\*

## ÖZET

*Kuzey Avrupa'nın öncü seramik fabrikalarından Arabia, Finlandiya ile özdeşleşmiş tasarımcıları ve özgün ürünleriyle tanınan önemli bir markadır. Yöneticileri ve tasarımcılarıyla, her zaman yenilikçi, karakteristik bir kimliğe sahip olmuştur. Tarihi boyunca ihtiyacın ötesinde günlük hayatı güzelleştirme yolunda ürünler geliştirmeye yönelik anlayışıyla, İskandinav ülkelerinde, hatta Avrupa genelinde sofraya eşyası kültürünün gelişmesinde önemli rol oynamıştır.*

*Bu makalede Finlandiya Modern Tasarım tarihindeki gelişmelere paralel olarak Arabia Fabrikasının kuruluşundan günümüze kadar yaşanan gelişmeler, ürünler ve tasarımcılar, kronolojik sırayla anlatılmıştır. Ayrıca Finlandiya'da günlük yaşama 150 yıla yakın süredir hizmet eden önemli bir kurum olarak Arabia'nın karakteristik Kuzey Avrupa stilini yansıtan ürün yelpazesine değinilmiş ve önemi vurgulanmıştır. Ayrıca üretim yerinde incelenen örnekler ışığında Arabia'nın kurumsal kimliği ve prensipleriyle dünyada nasıl bir fenomen haline geldiği açıklanmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Arabia, Seramik, Sanat, Endüstri, Fabrika, Tasarım, Modern, Sofra Eşyası

---

\*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE  
ezgi.hakan79@gmail.com

# THE DEVELOPMENT OF TABLEWARES AT ARABIA PORCELAIN FACTORY IN THE MODERN FINNISH DESIGN HISTORY

Assoc. Prof. Ezgi HAKAN VERDU MARTINEZ\*

## **ABSTRACT**

*Arabia is one of the leading ceramic factories in northern Europe, an important brand recognized by its designers and unique products associated with Finland. With its managers and designers, it has always had an innovative, characteristic identity. Throughout its history it has played an important role in the development of tableware culture in Scandinavian countries and also European countries with its understanding of product development to make everyday life more beautiful rather than just producing tableware to meet needs.*

*This article depicts the developments, products and designers in chronological order in line with the developments of the Modern Finnish Design since the establishment of Arabia Factory. In addition, as an important institution serving almost 150 years of daily life in Finland, the product range reflecting Arabia's characteristic Nordic style has been addressed and highlighted. The article also sheds light into how Arabia's institutional identity and principles became a phenomenon in the world in the light of the samples examined where they were produced.*

**Key Words:** Arabia, Ceramic, Art, Industry, Factory, Design, Modern, Tableware

---

\* Anadolu University, Faculty of Arts Department of Ceramic, Eskişehir / TURKEY  
ezgi.hakan79@gmail.com

## 1. GİRİŞ

Soğuk ve uzun kış gecelerinin yaşandığı bir Kuzey Avrupa ülkesi olan Finlandiya, ismini öncü tasarımcıları ve özgün tasarımlarıyla duyurmuş bir ülkedir. Bu ünde Finlandiya'nın başkenti Helsinki'nin kuzeyinde yer alan ve tasarım tarihinde önemli yeri olan Arabia Porselen Fabrikasının katkısı büyüktür. Avrupada yaşanan endüstri devrimiyle oluşan sosyal ve ekonomik koşulların yönlendirdiği üretim ve tüketim alışkanlıkları zaman içinde değişime uğrarken, Finlandiya'da coğrafi şartların da etkilediği bir tasarım geleneği gelişmiştir. Finlandiya'nın iklim koşulları kışın insanları eve dönük bir hayata yönlendirirken, evlerde günlük yaşamın güzelleşmesine ve renklerin sofralara taşınmasına yönelik olarak özel tasarlanan Arabia porselen ve seramik ev eşyaları, tarihi süreçte önem kazanarak karakteristik bir markaya dönüşmüştür.



*Görsel 1. Arabia Fabrikası, dışardan görünüm, Arabiaranta, Helsinki*

Arabia Fabrikası, ismini bulunduğu bölgeden almaktadır. Tahmin edilenin aksine bu bölgenin adı Arabia Fabrikasından gelmemektedir. Canaan ve Arabia toprakları anlamına gelen Arabianranta bölgesinde yer alan ve 50 metre yüksekliğindeki bacasıyla dikkat çeken fabrikanın eski binası, (Görsel 1) günümüzde Aalto Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Okulu eğitim binası olarak kullanılmaktadır. Farklı bölümlerin ve atölyelerin yer aldığı bu binanın en üst katında 1948 yılında kurulan ve bugün Helsinki Tasarım Müzesine (Design Museum) bağlı olan Arabia Müzesi ile Arabia Sanat Departmanı yer almaktadır. 1932'de kurulan ve sanatçı stüdyolarının bulunduğu bu bölüm dünyaca tanınmaktadır (Stenros, 1999, 82).

Arabia'nın tarihsel gelişimi anekdotlarla dolu olup, kurulduğu yıldan itibaren ürünleri ve tasarımcıları, Avrupa tasarım tarihinde oynadığı önemli rolü ile günümüz seramik sanatçıları, tasarımcıları ve adaylarına faydalı deneyimler sunmaktadır.

## 2. ENDÜSTRİLEŞME SÜRECİNDE FİNLANDIYA'DA SERAMİK ÜRETİMİ, ARABIA FABRİKASI'NIN KURULUŞU VE TARİHSEL GELİŞİMİ

18. yy.da Endüstri Devrimiyle birlikte cam ve metal endüstrilerinin temellerinin atıldığı Finlandiya'da, diğer endüstri dalları henüz boy göstermemiştir. Helsinki Tasarım Müzesinde belirtildiği üzere, 19.yy'da seramik, tekstil gibi diğer endüstri dallarının çalışmaya başlamasının ardından, 1868'de sanatkarlar loncasının yürürlükten kaldırılması ve 1870'lerde ticari bağımsızlığın karara bağlanmasıyla, ülkede girişimcilik serbest bırakılmış, böylece endüstrinin gelişmesi ivme kazanmıştır. Rus marketi de bu gelişmeye katkı sağlayan önemli bir unsur olmuştur. Kuzey Avrupada o döneme kadar seramik, cam gibi üretimler el sanatları olarak kabul edilirken, artık endüstriyel üretimler de devreye girmiştir. Kent yaşamının gelişmeye başlamasıyla fabrikasyon tüketim mallarına olan ihtiyaç gündeme gelmiş ve modern çağa adım atılmıştır. Bu erken dönemde tasarımcıların isimleri bilinmezken, farklı alanlarda el sanatına dayalı üretimler 20.yy.a kadar sürdürülmüştür.

Bu doğrultuda Finlandiya'da seramik üretimi önceleri atölyelerde, evlerde yapılırken, 19. yy.da endüstride üretilen ilk seramik ürünler tuğlalar olmuştur. Tam da bu dönemde Arabia Porselen Fabrikası (1873) açılmış, İsveç Seramik Fabrikası Rörstrand (kuruluş:1726) tarafından görevlendirilerek, 1874'te üretime başlamıştır. Endüstriyelleşmenin ve sosyal yaşamın kritik bir değişim içinde olduğu bu dönemde, Finlandiya'nın Rus yönetiminde olması, Rus pazarına girmek isteyen İsveç'in Arabia'yı kurmak için Helsinki'yi seçmesinde önemli etken olmuştur. Aynı dönemde Finlandiya'da Turku fayans fabrikası, Andsten, Suotniemi, Wilh seramik fabrikaları kurulmuş, fakat Arabia gibi uzun ömürlü olamamışlardır. Kısa sürede Fin pazarına hakim olan Arabia, aynı zamanda Rus pazarında da önemli yer edinmiştir (Aav, 2009, s: 8).

19.yy.da Avrupa, Rusya ve Amerika'nın çeşitli konularda yaptığı buluşlar, ticaret ve rekabet ortamını oluştururken, liberal ekonomi fikri bu yarış ortamında Finlandiya'yı da etkilemiş, endüstri devrinde yerel endüstriler desteklenirken, Helsinki Tasarım Müzesi bu ortamın ülkenin kendi kültürünün ve ulusal tasarım kimliğinin oluşmasına zemin hazırladığını açıklamaktadır. Endüstriyi desteklemek adına yapılan çalışmalardan biri, çeşitli alanlarda çalışacak zanaatkarların yetişmesi için 1871'de Helsinki'de El Sanatları Okulunun (günümüzdeki Aalto Üniversitesi-Sanat ve Tasarım Fakültesi) açılması olmuştur. Özellikle kadınlar, erken dönemlerden itibaren okula kabul edilerek yetiştirilmeye başlanmıştır. El Sanatları ve Tasarım Topluluğu bu okulu kurarken, Uygulamalı Sanatlar Müzesini de açmıştır. Fin stilinin geliştirilmesine önem veren bu anlayışla el sanatları mirası üzerinde çalışılarak, özellikle tekstil ve seramik alanlarında uluslararası sergiler hazırlanmıştır.

Başlangıçta İsveç'te yetişen işçilerin gönderildiği Arabia Fabrikası da; zaman içinde Finlandiya'da yetişen ustalar ile üretim kalitesini ve hacmini genişletmiştir. 1880'lerde limited şirkete dönüşerek Rörstrand'dan ayrı yönetilmeye başladıktan sonra da çeşitli sergilere katılarak uluslararası alanda tanınmaya başlamıştır (Aav, 2009, 16).

19. yy. sonunda Avrupa Seramik Sanatındaki yeni trendler ve seri üretimle ilgili olarak avantgarde tasarım çevreleri tarafından gündeme getirilen eleştiriler, İskandinavya'da da etkili olmuştur. Endüstriyel anlayışın yaygınlaştığı Danimarka, Norveç ve İsveç'te ürünlerin fonksiyonu ön planda tutulurken, Hannele Nyman'ın da belirttiği gibi Finlandiya'da makineleşmeye karşı olan bazı isimler öne çıkmıştır. İngiltere'de ortaya çıkan Sanat ve El Sanatları akımının öncüleri olan John Ruskin ve William Morris'in felsefesini benimseyen, endüstrileşen üretimlere sanat ruhunu kazandırmaya çalışan yaklaşımlarıyla dikkat çekmeye başlayan bu sanatçı tasarımcıların başında Belçikalı Ressam ve Seramikçi Alfred William Finch gelmektedir. Fransız Alexandre Bigot, Ernest Chaplet, Auguste Delacherche ve Adrien Dalpayra'dan, İngiliz William de Morgan'dan ve Danimarkalı Herman Kahler'den kendi çağının ustaları olarak söz eden Finch, uygulamalı sanatlar alanında Morris'in iş disiplini benimsemiştir (Helmann, 2004, 41).

Finlandiya'da bu yeni düşünce tarzının görülmeye başlamasıyla 1897'de Alfred William Finch Güney Finlandiya'da yer alan Porvoo Iris Seramik Fabrikasında Seramik Bölümünü işler hale getirmek için çalışmaya başlamıştır. Iris, çağdaş modernizm ruhu ile, yüksek estetik standartlarda sanat ürünleri üretmek ve pazarlamak üzere kurulmuş bir fabrikadır. 1898'de Iris Fabrikası'nın Helsinki'deki satış salonunda Finch'e ait artistik çömlekler koleksiyonunda -kırmızı Fin kili ile yapılmış sgraffito tekniği ile uygulanmış organik Art Nouveau desenleri ile bezenmiş tek renk sırlı yalın, belirgin formlardan oluşan kullanım eşyaları öne çıkmıştır. Japon seramik geleneklerini keşfettikten sonra geleneksel tekniklerle daha fazla ilgilenmeye başlayan Finch, geleneksel Japon Rakularını seramik sanatında ulaşılmış en güzel eserler olarak övmüştür. Raku formlarındaki kusursuz malzeme, biçim ve dekor harmonisini özellikle Almanya'daki seramik endüstrisi ürünlerinin ruhsuz yapısının tam tersi olarak değerlendirmiştir. 1900'de açılan Paris Dünya Fuarı Fin bölümünde Iris salonunda Finch'e ait seramikler Akseli Galen-Kallela'nın tekstil ve mobilyalarıyla birlikte bir iç mimari düzenlemenin parçası olarak dikkat çekmiştir. Finch'in çalışmaları uluslararası bir düzeyde modern Fin seramik sanatını temsil eder düzeydeydi. Bu, tasarımda sanatçıların yer aldığı bir dönüm noktası olarak Iris'in damgasını vurduğu bir fuar olmuştur. Sıradan Fin tüketicileri modern seramik fikrinin zorlayıcı diline henüz hazır değilken, Iris seramikleri seramik sektöründe bile hayretler uyandırmaktaydı. 1896 Nya Pressen gazetesindeki bir tartışmada Arabia Fabrikasına 1896'da sanat danışmanı olan mimar Jac. Ahrenberg, Iris'in eşit dağılmayan sırlarını vurgulama cesareti göstererek Finch'in öfkesine maruz kalmıştır. Satışlarının azalmasından dolayı Iris Fabrikası 1902'de iflas ederken, Finch 1930'lara kadar hizmet verdiği Merkezi Sanat ve El Sanatları Okulundaki ilk düzenli seramik eğitmeni rolüyle endüstriye yönelttiği eleştirilerini sürdürmüştür. Finch özgün tek seramik üretimine odaklanmıştır (Aav, 2010, 75-76).



Sanatçıların tam zamanlı olarak çalışmaya başladığı Arabia Fabrikası da, yaşanan bu endüstri sanat çelişmesine ressam ve heykeltıraş ve mimarlarla işbirliği yaparak cevap vermiştir. Sanatçılar artistik bir yaklaşımla yaratıcılıklarını endüstriyel ürünlere aktarmış ve fabrika ortamında üretilen ürünleri standart görünümlelerinden uzaklaştırarak içeriklerle yalın ve güzel bir sunuma dönüştürmeye çalışmışlardır.

1900'lerin başlarında Gustav Herlitz tarafından yönetilen Arabia Fabrikasında büyük gelişmeler kaydedilmiş, teknik ekipmanlar ve bünyelerde değişikliklere ihtiyaç duyularak yenilemeler yapılmıştır. Bu dönemde ayrıca yeni ürün modelleri geliştirilmesine de önem verilmiş, Avrupa genelinde farklı alanlardan tasarımcılar ve mimarlar kullanım objeleri tasarlamaya ilgi duymaya başlarken, İsveçli sanatçı Thure Öberg ile Finli mimar Jac Ahrenberg sanat danışmanları olarak görevlendirilmiştir. Bu yaklaşımlar fabrikaya ürün kalitesi anlamında açılım kazandırırken, üretimde çeşitlilik, kalite ve büyüme sağlamıştır (Stenros, 1999, 85).

Finlandiya'da sağlık konusunda insanların eğitim düzeyinin artmasıyla, fayansın daha temiz, kolay temizlenir ve sağlıklı olduğu bilinci yerleşirken, 19.yy.sonunda estetik de, evlerin konforu konusuyla birlikte konuşulan bir konu haline gelmiştir. Başlangıçta evlerde kahve fincanı, tabak ve kase öncelikli ihtiyaçken, sonradan popüler eğitim ile birlikte yemek takımları da günlük yaşam konforuna hizmet eden ev gereçleri sınıfına girmiştir. 19.yy. sonu sosyal yaşamında yaşanan değişim, mobilyadan tekstile tüm ev eşyalarını tasarımın konusu haline getirmiştir. Örneğin düzenlenen büyük yemekli partiler, daha fazla teçhizat gerektirdiğinden, yüzden fazla parçadan oluşan 6-12-24 kişilik setler şeklinde evlerde yerini almaya başlamıştır. Arabia Fabrikası da bu tür üretimlerle, 10 farklı yemek çeşidinden oluşan akşam yemeği menülerine bile cevap veren ürünler üretmeye başlamıştır. Bu dönemde Arabia'nın ürettiği 6 farklı yemek takımı Modern'den çok Rokokoyu yeniden canlandıran tarzdaydı. Bu dönemde artık artistik bir çizgi kazanan Arabia tasarımları, Moskova ve Paris'te sergilenmeye başlamış, fabrika 1900 yılında Paris Dünya Fuarında altın madalya kazanarak, ithalat ağını Amerika'ya kadar genişletmiştir. Ayrıca bu dönemde Lüster ve Art Nouveau stillerindeki dekorlarla, çok renkli stil dönemine giriş yaşanmıştır (Görsel 2). Aynı fuarda Finlandiya pavilyonu ulusal romantizm ruhuyla ilk defa Rusya'dan bağımsız kendi doğasını kültürün yansıtan bir etki bırakmıştır (Aav, 2009, 45).



Görsel 2. El dekorlu kahve seti, fayans, Arabia, 1902

20. yy'ın başlarında ekonomide büyük bir patlamanın yaşandığı Finlandiya'da, gelişen hayat koşulları toplumda gerilimli sosyal uçurumlara neden olmuştur. Bu dönemde Dünya savaşı patlak vermiş, savaşa rağmen ekonomik gelişmeler devam etmiş, bu gelişim Rus Devrimi ile sekteye uğramıştır. Bu dönemde gelişmesine öncelik verilen inşaat sektöründe ve endüstrinin farklı dallarında çalışabilecek tasarımcıların ve dekor sanatçıların yetişmesine ve meslek eğitimi almasına yönelik çalışmaların Finlandiya'nın 1918'de bağımsızlığını kazanmasıyla başladığı anlaşılmaktadır.

1914'te I. Dünya Savaşı'nın başlaması, Arabia Fabrikasının üretim ve ihracatını etkilemiş, savaş sonrası enflasyon da ürünlerin fiyat aralığını yükseltmiştir. 1916 yılında Rörstrand'ın Arabia'yı Finlandiya tasarrufuna devretmesiyle, fabrika bağımsızlığına kavuşmuş ve bu dönemde yeni yönetici Carl Gustaf Herlitz tarafından reform niteliğinde gelişmeler kaydedilmiştir. Üretimler güncellenmiş, Arabia artık tamamen modern bir nitelik kazanmıştır. Başka fabrikaların satın alınması yoluyla ve ortaklıklarla genişleyen Arabia, tuğla ve vitrifiyeyi de ürün yelpazesine katmıştır. 1920'lerde yeni tünel fırınların kullanılmaya başlanması ve seniteri ürünlere özel bir astarın geliştirilmesi ile tek pişirme dayalı seri üretim olanakları iyileştirilmiştir (Aav, 2009, 20).

Savaş sonrası Finlandiya'da 1920ler 1930'larda büyük çaplı endüstriler olumsuz etkilenirken, zanaate dayalı endüstriler büyümeye devam etmiştir. Tüketim toplumunun artan talepleri ve ihracattaki büyüme, üretim kapasitesini artırırken, özellikle mobilyalarda, iç mimaride işlevin ön planda olduğu bir tasarım anlayışı hakim olmaya başlamıştır. Boşluğu verimli kullanma bağlamında, iç içe geçen, çok fonksiyonlu ürünler tasarlanmaya başlanan bu dönemde, gerek mobilyalarda gerekse sofrada eşyalarında süsten uzak basit, yalın, pratik formlar ön plana çıkmaya başlamıştır. Ayrıca ev kullanımına yönelik modern objeler, hem seri üretim hem de el yapımı ürünler paralel üretilirken, uluslararası sergilerde büyük ilgi ve başarı kazandığı görülmektedir.

Bu dönemde Arabia Fabrikasında da üretim çizgisinde tarz olarak değişiklikler görülmüş, Arabia müzesinde belirtildiği üzere Paris'te eğitim almış olan Greta Lisa Jaderholm Snellman, 1921'de artistik asistan olarak çalışmaya başladığı fabrikada oluşturduğu sade geometrik dekorlar ile 1920'lerin Klasizm ruhunu ve Fransız Art Deco etkilerini fabrikaya taşımıştır. Arabiada onun sayesinde ilk defa artistik seramiklerin modernleşmesi ve dünyaca tanınması söz konusu olmuştur (Hellmann, 2004, 43).

### **3. 20.YY. SOFRA EŞYASI TASARIMLARINDA YENİLİKLER VE ARABIA SANAT DEPARTMANI**

Fabrikaların artık yetişmiş, yarışmalarda ödül alan profesyonel tasarımcılarla çalışmaya başladığı 20.yy'ın ilk yarısında Finlandiya'da özellikle cam, seramik ve tekstil alanlarında yetişmiş kadın tasarımcılar da söz sahibi olmaya başlamıştır. Arabia Fabrikası da seri üretime olumlu katkısı olan sanatçı tasarımcıların bünyesinde çalışmasını desteklemiştir. Bu sanatçılar farklı dönemlerde seri üretim için yapılan tasarımları yönlendirirken, aynı zamanda kendi sanatsal çalışmalarını da yapabilmişlerdir. Sanatçıların dokunuşları, seri üretimdeki ürünlerin niteliğine değer katarken, artistik el dekorlu tasarımlar da 1929'dan itibaren Daha Güzel Günlük Yaşam Eşyaları (More Beautiful Everyday Ware) adı verilen bölümde üretilip uygun fiyatlarla halka sunulmaya başlanmıştır.

1932'de Kurt Ekholm'un Arabia'ya sanat yönetmeni olarak atanmasıyla, fabrikada Sanat Departmanı kurulmuş, sanatçılar burada kadrolu olarak çalışmaya başlamıştır. Seramik sanatını geliştirmek amacıyla kurulan ve seramik sanatçılarına bağımsız çalışma olanağı sunan bu departmanın ilk prensibi serbest dışa vurumu desteklemek olmuştur. Özellikle tasarım okulu eğitimcilerinden seçilen kadronun, fabrika tabanlı profesyonel rollerini geliştirilmesiyle, 1940'larda Arabiada yemek takımı tasarımlarıyla desen tasarımları artık ayrı iki bölüm olarak ele alınmaya başlanmıştır. Arabia'nın efsanevi tasarımlarına imza atmış öncü tasarımcılar da bu dönemde fabrikaya davet edilmeye başlanmış, Kurt Ekholm etrafında önemli bir ekip oluşturmaya başlamışlardır. Birger Kaipiainen'in de aralarında yer aldığı bu sanatçılar Kurt Ekholm ile birlikte Günlük Yaşama Yönelik Güzellik konusunda çalışmalarıyla fabrikanın ürün yelpazesini geliştirmişlerdir (Aav, 2009, 22).

İsveç'i örnek alan fonksiyonellik ve muazzam güzelliğin günlük yaşama hizmet edebileceği görüşü, 1929-31 yılları arasında Stokholm'de eğitim almış olan Kurt Ekholm sayesinde 1930'larda Arabia'nın üretim anlayışına adapte edilmiştir. Fabrika, vizyon sahibi ve ileri görüşlü yöneticisi Carl-Gustaf Herlitz'in temelde geleceğin rekabet faktörü olarak gördüğü ürün geliştirme konusuna yatırım yaparak, mali açıdan istikrara kavuşmuştur. Ekholm öğrenciyken İsveç Rörstrand Fabrikasında staj yapmış ve bu sırada fabrikanın seri üretim mantığını ve tutkulu bir sanatçı ve tasarımcı olan Gunnar Nylund yönetimindeki sanat bölümünü tanıma fırsatı bulmuştur. İşlevin önemini vurgulayan manifestosuyla ün yapmış 1930 tarihli Stokholm Uygulamalı Sanatlar ve Tasarım Sergisi de, Ekholm'un öğrenci olarak orada bulunduğu döneme rastlamıştır. Arabia Fabrikasının sanatçı yöneticisi olarak Ekholm, Gunnar Nylund'un güçlü bir sanat departmanı yaratan ve seri üretimde sadeleşmeye ve fonksiyonelliğe odaklanarak ürün

geliştirme konusuna vurgu yapan operasyon modelini benimsemiştir. Bu anlayış daha sonra fabrikanınimajında temel oluşturan harekete dönüşmüştür. Ekholm buradan hareketle yeni iki seri ürün tasarımına imza atmıştır. Birincisi AH sofraya eşyası takımı, 1935 sonbahar sezonunun yeni ürünü olarak halka sunulmuştur (Görsel 3) (Aav, 2010, 76-78).



*Görsel 3. Kurt Ekholm, AH yemek takımı, 1935-39, el dekorlu, döküm ferra fayans*

Geleneksel yemek servis takımı niteliğini taşıyan AH serisi, farklı dekor seçenekleri ile 16 parçadan oluşuyordu (Görsel 4). AH'nin kullanışlı olmasını sağlayan en önemli unsur ferra faience olarak anılan ferrik (demir) oksitten kahverengi tonunu alan böylece malzemede katışık renk elde edilmesini sağlayarak üretim rantını artıran malzemeydi (Aav, 2010, 76)



*Görsel 4. Kurt Ekholm, Dekorsuz AH takım*

1936'da Ekholm'un piyasaya sürülen bir diğer sofrta takımı tasarımı (Sinivallo olarak da bilinen) AR, fonksiyonellik yönünde bir adım daha ileri gitmiştir. Bu takım, bir kısmı zaten Arabiada üretilmekte olan çanak, tabak sürahi fincanlar dizisinden oluşmuştur (Görsel 5). Sinivallo yalnızca geleneksel yemek servis takımı yerine önerilen yeni sofrta eşyası serisi değil, ayrıca fonksiyonellik yönünde istiflenme sorunlarına da cevap bulan, kolay taşınabilen ve depolanan bir takım olmuştur.



Görsel 5. Kurt Ekholm, mavi beyaz Snivallo, sofrta takımı

Şehir yaşamının büyüdüğü, mimaride ve tasarımda büyük değişimlerin yaşandığı 20.yy.İskandinav ülkelerinde işlevselcilik olarak tanımlanan modernizmin gelişmesine tanık olmuştur. Bu dönemde sosyal reforma katılarak fonksiyon ve düşük maliyeti ön plana alan mimar ve tasarımcılar farklı malzemelerin kullanımına da yönelmiştir.

Günlük yaşama yönelik güzellik yaratma ihtiyacını karşılamak için 1938'de Arabiada Ekholm'un yönetiminde İtalyan Mayolikasız izlenimi verme amacıyla düşük fiyatlı ornamental objeler üretilmeye başlamıştır. Bu ürünler artistik bir izlenim vermek için ince beyaz kalay sırla kaplanıp el dekoruyla tamamlanmıştır. Romantik tonlardaki AR koleksiyonu dışında Ekholm tarafından tasarlanan ürünler, diğerlerine göre kısa ömürlü olmuştur. 1946'da fabrikanın fonksiyonel günlük kullanım eşyası tasarımlarıyla, sanat departmanının imalatı karşılaştırıldığında Arabianın var olamayışının sorumluluğu ile ilgili eleştirilere karşı bir açıklama yapması gerekmiştir (Aav, 2010, 78).

Bu yıllar Finlandiyada profesyonel tasarımcıların evlerde estetiği ön plana çıkaran ve tüketiciyi bu anlamda inovasyon konusunda bilinçlendirmeye çalıştığı dönem olmuştur. Tasarımcılar yeni ürünler yaratma konusunda önemli rol üstlenmiştir. Disiplinler arası etkileşim ve çok yönlü malzemeye yönelik çalışan tasarımcılar, iç mimaride de uzman olarak algılanmaya başlamış, Finlandiya sanat sahnesinde, tasarımın en uluslararası yönlü öncüleri olmuşlardır.

Bu dönemde Arabiada tasarım ve üretim süreçlerinin bilimsel olarak çalışılmasına özen gösterilmiş, ürünler, teknikler ve olanaklar konusunda atılım yapılmıştır. Örneğin, tasarımcı ve sanatçı Friedl Kjelberg'in önderliğinde pirinç porselen tekniğinde ürünler geliştirilmiş, bu seri uzun çalışmalar ve deneyler sonucunda 1942'de seri olarak üreilmeye başlanmıştır (Görsel 6) (Aav, 2009, 68).



*Görsel 6. Helmi sofrası takımı (Pearl) 1969, pirinç porselen tekniği, 1950-1974*

Önceleri dekorsuz, yalın, basit tek renkli monokrom fayans kullanarak sofrası eşyaları üretilen Arabia Fabrikasında, daha sonra formlara desenler de işlenmeye başlanmıştır. Birçoğu kadın olan usta işçiler tarafından bakır plakalara kazınarak işlenen desenler, ipek kağıt aracılığıyla bisküvi pişirimi yapılmış bünyelere aktarılmıştır (Aav, 2009, 109). Finlandiyalı seramikçi ve araştırmacı yazar Helena Leppanen'in verdiği bilgiye göre Arabia Fabrikasına ait, Art Nouveau temalı Arne isimli dekor deseni, geometrik olarak stilize edilmiş, koni şeklindeki birim tekrarıyla düzenlenmiş, Fin motiflerinden çıkışlı bu desen, 1909-1912 yılları arasında U-Sofra Eşyalarına, 1912-1933 arasında ise XG servis takımlarına dekor olarak bu bakır plaka kazıma yöntemiyle aktarılmıştır (Görsel 7-8).



*Görsel 7-8. XG servis takımı üzerinde Arne dekoru, desenin kazındığı bakır plaka,*

1938'de II. Dünya Savaşı'nın başlaması, Finlandiya'da gelişmekte olan endüstriyi olumsuz etkilemiştir. Hammadde temini, iş edinme gibi sorunların yanında, tüketicilerin alım gücünde yaşanan kısıtlamalar 1949 yılına kadar sürmüştür. Bu dönemde Arabia, Avrupa'nın en büyük porselen fabrikası konumundayken, 1947'de daha da genişletilerek, büyük bir üretim kapasitesine kavuşmuştur. Arabia, savaşın beraberinde getirdiği sorunları, savaş sonrasında ulusal ve uluslararası pozisyonunu güçlendirerek atlatmıştır. 1946 yılında reformlarıyla Arabiada farklı bir çağır açacak yeni bir isim gündeme gelmiştir. Fin Seramik Endüstrisinde işlevi ön plana alan fikri misyon olarak üstlenen, önemli tasarımcı Kaj Frank, Arabiaya Kurt Ekholm tarafından çağrılmıştır. Tasarımda stillerin yeniden canlandırılması konusundaki uç nokta temsilcilerden olan Jac Ahrenberg'in torunu olan Frank, gençliğinde Japon estetiği ile ömür boyu sürecek ve çalışmalarına büyük ölçüde etki edecek olan özel bir yakınlık kurmuştur. Frank geleneksel halk sanatlarının mütevazı doğası ve işlev ile bilenmiş yalınlığın ortak estetiğine değer vermiştir. Bununla birlikte savaş sonrası yeniden yapılanma yıllarında bu unsurlar, kullanım eşyası tasarlama sorunu açısından tamamen farklı etkilenmelere yol açmıştır. Bu dönemde Kaj Frank'ın etrafında Kaarina Aho, Ulla Procope ve Göran Back gibi tasarımcılar çalışırken Olga Oso' un yönetiminde daha güzel günlük takımlar bölümünde el dekorlarına yönelik çalışmalar sürdürülmüştür (Aav, 2010, 80).

Günlük yaşam güzelliğine yönelik fonksiyonel obje yaratımıyla ilgili sorun, 20. yy.ın sonlarında Finlandiya'da modern tasarım tarihine etki etmiştir. Bu dönemde ekonomik durgunluk gibi hakim olan olumsuz şartlar, ilgili tasarımcılar tarafından önerilen çözüm arayışlarını çeşitlendirmiş, sonuçlar da doğal olarak farklılaşmıştır. Sanatçılar seri olarak üretilen endüstri ürünlerindeki kalite düşüşüne alternatifler çözümler üretmeye yönelmiştir. Böylece tasarım sorununun kullanım eşyalarına, akla uygun değer biçilmesini sağladığı farklı üsluplar doğmuştur. Günlük yaşam ortamına estetik değer kazandırmaya çalışan profesyonel tasarımcılar, Kuzey Avrupada hakim olan günlük yaşam eşyalarına güzellik katılarak üretilmesi fikrini, 1949 yılında Helsinki'de açılan her gün güzellik sergisi ile duyurmuşlardır.

Fin Aile Federasyonu tarafından desteklenen bir proje kapsamında geniş aileler için sofrta takımları tasarlamak üzere Arabiaya gelen Kaj Franck, Kilta serisini, 1948'de yani savaş sonrası kıtlığın en hat safhada yaşandığı, optimist ve yeniden inşacı anlayışın hakim olduğu dönemde tasarlamaya başlamıştır. Kilta yemek takımı, ortaya çıkmasına neden olan dönemin sıra dışı gereksinimlerini birçok yönden yansıtarken, diğer taraftan bu yıllar geleceğe en pozitif tutumla yaklaşıldığı; modern ve taze tasarımların sembol olarak rağbet gördüğü dönem olmuştur. Aslen seramikçi olmayan Frank, sofrta eşyası gereksinim problemini çözmek için işlev ve formdan yola çıkmış ve büyük ölçüde karakteristik olmayan seramik şekillerine ulaşmıştır; gereksiz ürün ve malzeme sarfından uzak durmuştur. Bu da iyice yalınlaşmış ve azaltılarak yenilenmiş ürün anlamına gelmektedir. Frank Kilta serisinde, farklı obje türlerini minimize ederek, değişken kesik koniler, silindirler, kare ve dikdörtgenlerle, sofrta eşyası ihtiyaçları sorununu çözmeye çalışmıştır. Çok yönlü işlevselliği ile günlük kullanıma hizmet eden Kilta'nın ilk oluşturulduğu yıllarda Frank'ın sır renklerini ön plana çıkardığı görülmektedir (Görsel 9). Dekora gereksinim duymayan, her parçada ayrı renk alternatiflerine yönelen bir tarzın hakim olduğu Kilta, Kaj Frank'ın

meşhur “yemek takımlarını bozalım” sloganı ile radikal tasarım tavrını yansıtan güzel bir örnektir.

Kilta serisindeki sütlük, Frank'ın çok fonksiyonluluğu ve ergonomiyi ön plana aldığı temsili bir üründür. 1940'larda Finlandiya mimarisinde evlerin sıcak olması için ortaya çıkan çift cam geleneğine uygun olarak, iki camın arasına sığacak genişlikte bir sütlük, evde kahve içmek için her zaman soğuk süt bulunmasına yönelik olarak düşünülmüş, buzdolabından önce çözüm olarak sunulmuş bir tasarımdır: Bu form günümüzde Teema serisinin yağ ve sirkelik parçası olarak kullanılmaktadır (Nymann, 2005, 59).

Kilta 1953'te üretime geçirilmiş, gerçek modern innovasyon örneği olmuş, ama her eve girmesi uzun zaman almıştır. Bugün Dünya Tasarım müzeleri koleksiyonlarında iyi bir Fin Tasarımının ulusal sembolü ve İskandinav Modernizm modeli olarak yerini almaktadır. Kilta, ilk tanıtımının ardından yaklaşık 70 yıl sonra bugün Teema adıyla Fin evlerinde hala kullanılarak yaşatılan bir ürün serisidir (Aav, 2010, 81).



Görsel 9. Kilta Serisi, Kaj Frank,

#### 4. ARABIA'DA SANATSAL EĞİLİMLER VE MODERN ÜRÜN YELPAZESİNİ GELİŞTİREN ÖNEMLİ SANATÇILAR

Helsinki Tasarım Müzesinde, savaş sonrası 1950'ler Fin tasarımının altın çağı olarak görüldüğü belirtilmektedir. Finlandiyalı tasarımcılar uluslararası sergiler ve dergilerde yer alarak ülkelerinin tanınmasını sağlamışlardır. Yeniden yapılanan Finlandiya'da günlük kullanıma hizmet edecek eşyalara ihtiyaç artmış, tasarımcılar aynı zamanda iç mimari uzmanları olarak tüketiciyi yenilikler hakkında bilgilendirme misyonunu üstlenmiştir. Savaş sonrası yeni üretim ve pazarlama metodlarının gerekliliği doğrultusunda çalışan tasarımcılar, multidisipliner yaklaşımla doğal malzemeleri ve el işçiliği ile değer kazanan ürünleri yaygınlaştırmışlardır. 1950'lerde seri üretimdeki bu gelişmelerin yanı sıra, Arabia'da sanat departmanında da çalışmalar hızla devam ettiği görülmektedir. Arabia sanatçılarının da içinde olduğu birçok Finli tasarımcı Milano Trienalinde ödüller almış, böylece Fin ve İskandinav tasarımı dünyada tanınmaya başlamıştır.



1960’larda Fin tasarım fenomeninin atak yaptığı yıllar olmuştur. Bu dönemde 21. yy’a ait tasarım klasiklerinin temelleri atılmıştır. Tasarımcıların geniş seriler halinde ihtiyaca yönelik ve ergonomik tasarımlar yaptığı dikkat çekerken, Arabia Fabrikasında tüm üretimler makineleştirilmiştir. Ulla Procopé’un mavi kobalt renkli desenleriyle tanınan Valencia yemek takımı ve özellikle ateşe dayanıklı Liekki tencere ve tava serisi gibi Arabia tasarımcıları tarafından yeme-içme kültürüne katkı sağlayan çok çeşitli anonim formlar ortaya konmuştur; ki bu pişirme kapları 1976 yılında Tapio Yli Viikari tarafından revize edilerek Kokki adı altında tekrar tasarlanmıştır (Görsel 10).



Görsel 10. Ulla Procopé, Liekki pişirme seti

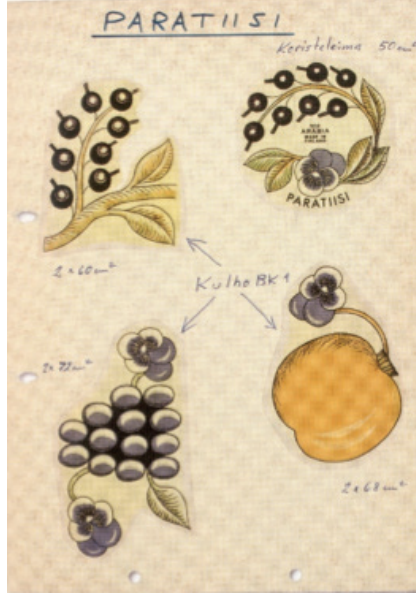
1960’lar ve 1970’lerde Arabiada iç içe geçen parçaların olduğu setler, kaselerin üzerine kapak olarak oturan tabaklarla geniş aile üniteleri ön plana çıkmıştır. Birger Kaipiainen o yılların neşesini ve popüler kültürünü yansıtan Paratiisi-Cennet serisini tasarlayarak özgün bir kimlik ortaya koymuştur. Bereketli dolgun taze bahçe mahsullerini canlandıran tarzı ile Paratiisi serisinin beyaz versiyonu Havva, sarı versiyonu Adem olarak adlandırılmıştır (Görsel 11-12).



Görsel 11. Paratiisi,yemek takımı parçaları, Birger Kaipiainen,  
Görsel 12.Paratiisi,yemek takımı parçaları, Birger Kaipiainen

Bu seri, günümüz desen transferlerinde başlıca dekor yöntemi olarak karşımıza çıkan çıkartma (decal) dekor transfer yöntemiyle renklendirilmiştir. Arabia, 1950’lerde tanıştığı serigrafî yöntemiyle çıkartma kağıdına aktarılan desenlerin kolayca pişmiş sırlı yüzeylere aktarılabilirdiği çıkartma tekniğini kullanmaya başlayarak, zaman ve insan gücünden tasarruf etmiştir. Böylece

bakır kalıplarla yapılan desen baskılarına son verilirken çok renkli desenleri daha büyük boyutlarda ve çok sayıda yapmak mümkün olmuştur (Görsel 13-14).



Görsel 13. Paratiisi yemek takımı, dekor desenleri,

Görsel 14. 1960'larda Arabiada yapılan çıkartma dekor transferleri

1970'lerde Finlandiya piyasalarında ekonomik durgunluk yaşanmıştır. 1975 ve 1977 yılları arasında Rörstrand Fabrikasıyla birleşen Arabiada üretimin yavaşlamaya başladığı dikkat çekmektedir. Bu dönemde sadece stoneware üretiminin yapılması ki bu ürünler daha sonra ulusal sembol haline gelmiştir, mevcut porselen ürünlerin üretiminin duraklatılması, sanat bölümünde de motivasyonu düşürmüştür. 1970'lerin sonunda daha ince stoneware üretimi yapmayı sağlayan gelişmeler ve modern tünel fırınların alınması Arabiada üretimlerin geliştirilmesini sağlamıştır. Diğer tüm üretimler de kaldığı yerden devam ederek tekrar ivme kazanmıştır. Bu dönemde Olin Grönqvist tarafından İki kişilik çay seti, Inkeri Leivo tarafından ise Elegant İskandinav yemek takımı olarak adlandırılan Arctica'yı tasarlamıştır (Stenros, 1999, 88).

1980'ler Seramik Sanatının dünyadaki öncü isimlerinin Arabiada ağırlandığı yıllardır. Pekka Paikkari, Kati Tuominen Niittyta gibi Finlandiyalı sanatçıların yanı sıra Rudy Autio, Jun Kaneko gibi uluslararası tanınan seramik sanatçı Arabiada tasarımlar yapmıştır.

Postmodern dönemde minimalizmin ortaya çıktığı ve Arabia fabrikasının orijinal, inovatif ürün tasarımlarıyla atak yaptığı yıllar olmuştur. 1983 yılında fabrikanın 110. yıldönümünde Heljä Liukko-Sundström tarafından Kaj Frank'ın ideolojisini sürdüren fonksiyonelliği ve ürünün kullanıcısıyla bütünleştiği tasarım anlayışını ortaya koyan Tuuli yemek takımı göze çarpmaktadır (Görsel 15). Pazarda tüketiciye yönelik yeni bir yaratıcı sunum bağlamında göl üzerine yerleşmiş bir adaya benzeyen peyzaj ilhamı o yıllar için oldukça yenilikçi bir tavır olmuştur. Çanaklar için hazırlanan alçı kalıplar içinde çalkalanan döküm çamurunun serbestçe oluşturduğu ağız kısmından esinlenen tasarımcı, kuşu anımsatan bir form elde etmiştir (Aav, 2009, 236).



*Görsel 15. Tuuli yemek takımı, Heljä Liukko-Sundström,*

Bunları takiben herkesin üzerinde konuştuğu kaplar arasında yer alan masal kuşu serisi sürahileri hediye olarak tercih edilmesinin yanı sıra masalarda ya da herhangi bir partide kullanılmak üzere popüler olmuştur (Görsel 16-17). Ollie, Olga, Oliver ve Omar bu serideki farklı renklerde karakterlerin isimleridir. Kati Tuominen Niitty'nin bu tasarımı diğer tasarımları gibi tuhaf, oyuna yönelik ve içgörü ile doludurlar. Fonksiyonel tasarımlarıyla tanınan Niitty uluslararası birçok tasarım ödülü almıştır (Stenros, 1999, 89).



*Görsel 16. Masal kuşu sürahiler, sırlı stoneware, Kati Tuominen Niitty, 1993-1998*

*Görsel 17. Masal kuşu sürahi detay*

1980'lerin sonu Finlandiya'nın ekonomik olarak durgunlaşmasıyla 90'ları karşılamıştır. Fin ekonomisinin temeli olan Sovyet ticareti, Sovyetler birliğinin yıkılmasıyla sekteye uğramış ve Fin ekonomisi sarsılmıştır. Tasarımcılar arasında işsizlik artarken, Fin endüstrisi ve kültürü de bu durumdan olumsuz etkilenmiştir. Iittala Cam, Marimekko Tekstil ve Arabia Seramik firmaları el değiştirmiş, Finlandiya'nın Avrupa birliğine girmesiyle, tasarım anlayışı uluslararası bir boyuta geçerek farklılaşmıştır. Genç tasarımcılar cesurca katıldıkları fuarlarda uluslararası kimlik kazanmaya başlamıştır.

Arabia'da da genç sanatçılar, halkın ilgisini çekerken, bu durum fabrikanın satışlarında da canlılık ve ilgi artırıcı etki yapmıştır. 1990'larda Finlandiya öncü cam firması İttala'yı da içine alan Hackman grup bünyesine alınan Arabia, üretimlerini 1988'den itibaren ProArt koleksiyonları olarak sürdürmeye devam etmiş, Hamburg Ambiente Fuarında bu tasarımlarla Design Plus ödülünü almıştır. Bünyesindeki sanatçıların sayısı gün geçtikçe artarken, bu sanatçılar yurt dışı yarışma ve etkinliklerde dünyaca da ün kazanmaya başlamıştır. Sanatçılar bu dönemde ortak projeler yaparak form ve desenleri ekip olarak da tasarlamaya başlamışlardır (Görsel 18-19).



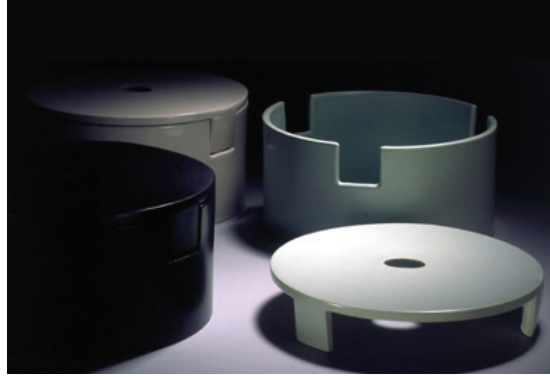
*Görsel 18-19. Domino, Pekka Paikkari, Kati Tuominen-Nittyla ortak tasarım, 1986-1989*

Sanatçılar ve tasarımcılarla etkileşimli olarak tarihi boyunca üretimlerini dinamik tutan Arabia, tasarım tarihinde önemli yeri olan bir örnektir. Bu sanatçılardan Arabia ile adı özdeşleşmiş öne çıkan isimlerden biri de Pekka Paikkari'dir. Sanatçı Arabia sanat departmanına katıldığı yıldan itibaren artistik serbest eser üretimini sürdürürken, diğer taraftan da fonksiyonel ve özgün sofraya eşyaları tasarlayarak Arabia'nın ürün yelpazesinde prestij sağlayan katkılarda bulunmuştur (Görsel 20).



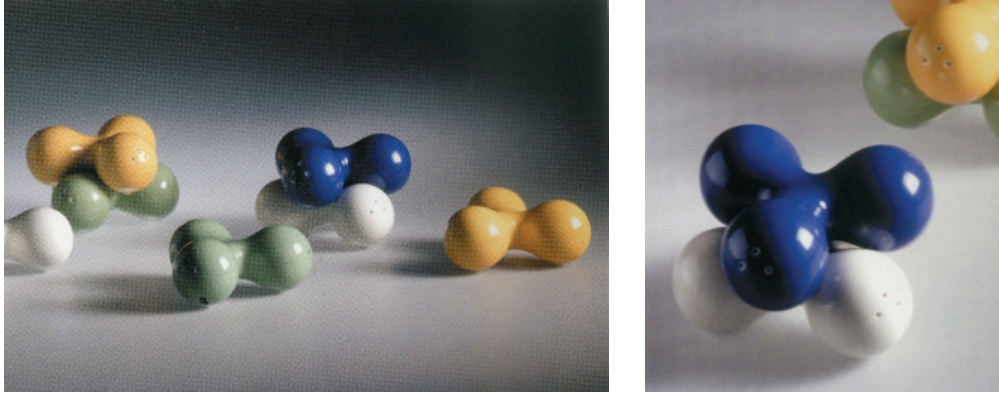
*Görsel 20. Comics çay takımı, Arabia, 1994-1996, ProArte Serisi*

1985'ten bu yana Arabia'nın sanatçı ve tasarımcısı olarak Mino, Faenza, Manises, Vallauris gibi Seramik alanında düzenlenen birçok uluslararası yarışmada ödüller kazanmış ve tasarım ve eserleriyle Dünya seramik sanatında önemli bir yer edinmiştir (Görsel 21).



*Görsel 21. Pekka Paikkari, Mino Seramik Yarışması, 1998, Ödüllü kap tasarımı*

Kendi anılarına, çevresini algılayışına ve insanın içsel ve dışsal yaşamına göndermeler yapan eserleri ile dikkat çeken Paikkari, doğaya ve yaşama çok duyarlı bir tasarım anlayışına sahiptir. Fonksiyonun ön planda olmasının yanı sıra, her tasarım ve eseri, sanatçının esinlendiği bir hikayeyi çağrıştırmaktadır (Görsel 22-23) (Nymann, 2004, 94).



*Görsel 22. Toi, Pekka Paikkari, üstüste tuzluk biberlik*



*Görsel 23. Unique, Pekka Paikkari, 1998 Bone china*

Yeni milenyum tasarım ve üretimde dijital çağın, teknolojik ekipmanların var olduğu dönem olarak Finlandiya'da da etkili olmuştur. Tasarım sürecinde yaratıcı yöntemler, ürünlerin insan ölçüleriyle ve yeni yaşam alışkanlıklarına uyumu ve kullanıcı deneyimlerinin dikkate alındığı tasarım anlayışı, yeni çağın tasarımcılarını profesyonel teknolojik yetkinliğe itiyordu. Artık ekoloji, geri dönüşüm ve hareketli kent yaşamı gibi kavramlar ve bunlara uygun ürün tasarımları söz konusu olmaya başlamıştı.

Günümüzde Arabiada hala Kilta, Teema, 24 gibi fenomen niteliğindeki tasarımlar üretilmektedir. Bunlar günümüz koşullarına göre güncellenerek üretilirken, Arabia Sanat Atölyesi sanatçıları tarafından bu üretimlere yeni desenlerin yanı sıra, yepyeni seriler de eklenmektedir. Günümüzde revize edilerek Teema adıyla tekrar üretilen orijinali Kilta olan yemek takımı, sofraya eşyaları, tabaklar hakkındaki düşünme biçimimizde bir devrim sunmaktadır. Teema üç ana şeklinin kullanımından oluşmuştur (daire, kare, dikdörtgen ve 6 renk) Özellikleri karıştırmak, başka tabaklarla birleştirmek kullanıcıya sonsuz çeşitlilikte ve yenilikçi masa takımları verecektir. Bütün parçalar fırın, dondurucu, bulaşık makinesi ve mikrodalgaya dayanıklıdır. Dolayısıyla çok amaçlı ve uyarlanabilir olan bu takımın temel işlevi çok yönlülüğüdür. Temel prensip olarak her zamana uygun olması Teema'yı değerli kılmaktadır (Görsel 24).



Görsel 24. Teema serisi, Kaj Frank,

2003 yılında üyesi olan sanatçılara kaynak ve çalışma alanı sağlama amacıyla Arabia Sanat Departmanı topluluğu oluşturulmuş, bu topluluk ayrıca Arabia bölgesinin korunması ve burada seramik sanatının geliştirilmesini sağlamak, üretimleri tanıtmak gibi görevler de üstlenmiştir. Bu bağlamda 2003 yılında efsaneleşen sanat departmanına bir övgü olarak "Pro Arabia Art Finland" projesi gerçekleştirilmiştir. Fabrikanın 130. Jübile yılında 7 sanatçının tasarımlarını seri üretime yönlendirilmiş ve sınırlı sayıda üretilmek üzere özgün bir seri oluşturulmuştur. Pro Arabia Art Finland" kataloğunda da belirtildiği gibi sanatçıların sofralara taşıdığı izler, onların doğaya farklı bakış açılarını yansıtmış, bu yaklaşımları klasik yemek takımlarından farklı duruşuyla oldukça ilgi çekmiştir. Örneğin bu seride İnkeri Leivo tasarladığı Gardena serisi tabaklarda kendisinin bahçeler ve bitkilerle olan yoğun ilgisi ve ilişkisini yansıtırken, yalın bir estetik anlayışını benimsemiştir (Görsel 25).



Görsel 25: Gardena serisi, Inkeri Leivo, Pro Art kataloğu,

Tarant vazo Pekka Paikkari'nin Pro Art konsepti için tasarladığı bir diğer üründür. Heykel konsepti ve geleneksel işlevi bir araya getiren yoğun bir düşünce ürünü olan Tarant vazo tasarımcının doğayı farklı algılayışının neticesinde doğan farklı renkleriyle ve alışlagelmişin dışında formuyla ilgi çeken bir Arabia ürünü olmuştur (Görsel 26-27).



Görsel 26. Tarant vazo, Pekka Paikkari,



Görsel 27. Mumluklar, Pekka Paikkari

Arabia için ürün tasarımı yapan bir başka öne çıkan isim de Pekka Harni'dir. Harni'nin işleri, mimari ve endüstriyel tasarımındaki ustalığını sergilemektedir. Yenileşme ve iç mimari tasarımı alanlarında birçok proje üretmiştir. Bir endüstriyel tasarımcı olarak Arabia'da seramik, Marimekko firmasında tekstil çalışmaları yapmıştır. 1999'da Pekka Harni Frankfurt Fuarında Design Plus Ödülü ile ödüllendirilmiştir. 2000'li yıllarda kullanıcıyı merkeze alan, müşterilerin ürünlerle interaktif olarak iletişime geçerek, etkileşmesi üzerine kurulu olan tasarım anlayışına örnek olan çalışmalardan birisi tasarımcının ABC serisidir ([www.Harni-takahashi.com](http://www.Harni-takahashi.com)).

*Arabia Basic Ceramics*, Harni'nin ilk defa 1997 yılında geometrik tasarımıyla farklı kombinasyon olasılıkları sunan, 5 farklı ABC tabağından oluşmaktadır (Görsel 28). 2006'da eklenen yeni parçalar ve yeni renklerle Nero adı verilmiş olan bu seri, kullanıcıya orijinal kullanım çeşit-

liliği sunmaktadır. Çoğaldıkça farklı dizilim ve kullanım alternatifleri sağlayan seri, aynı zamanda da sofralarda eğlenceli bir kullanım sağlamaktadır (Görsel 29) ([www.Harni-takahashi.com](http://www.Harni-takahashi.com)).



Görsel 28. ABC-Nero serisi, Pekka Harni

Klasikleşen ürünleriyle ve sanatçı tasarımcıların yenilikçi tavrıyla, başta Kuzey Avrupa olmak üzere bir çok ülkede hala tercih edilen Arabia , dünyanın öncü stoneware firmalarından biri olarak varlığını sürdürmektedir. Arabia'yı içine alan şirketler grubu, 2000 yılında İtalya'ya dönüşmüş, 2007 yılında ise Finlandiya tasarım grubu olan Fiskar tarafından satın alınmıştır. 2016 yılına kadar yaklaşık 300 çalışanı ile 86 m. uzunluğunda 2 büyük fırınında 1260°C derecede 20 saatlik pişirimler yapmakta olan fabrika, kullandığı malzemelerle de çevre dostu, üretimde güvenli yöntemler tercih etmesiyle bilinmektedir. Firmanın bağlı olduğu Fiskar grubu 2016 yılı başında Arabia'nın üretimlerini Çin'e kaydırma kararı alarak Helsinki'deki üretimleri sınırlandırmıştır. Diğer taraftan fabrikanın sanat departmanı aktif çalışmalarını sürdürmektedir.



Görsel 29. ABC tabaklar, Pekka Harni



## SONUÇ

Modern Fin tasarımının öncüsü Arabia Fabrikası sofraya eşyası üretimine klasik yöntem ve tarzlarla başlayıp, bunu klasik modern, ardından gerek formlarla, gerekse dekorlarla, çağdaş tasarım seviyesine getiren ünlü bir firmadır. Modernist ve işleve önem veren tavrın ürünü olan İskandinav modern stiline 1960'larda erişen fabrika, yönetimin sosyal demokrat anlayışıyla başarılı olmuştur.

Finlandiya'da neredeyse her ailede art arda birkaç kuşağın Arabia ürünlerini kullanılıyor olması, ailelerin tarihinde kuşaklar ve kültürler arası bağ kurulmasını sağlarken, bu durum diğer taraftan 144 yıllık geçmişi olan fabrikanın, ülkenin günlük yaşamına hizmet etmesinde ve aynı zamanda ülkenin genel zevk ve kimliğinin oluşmasında önemli bir yer edindiğinin göstergesidir. Kuruluşundan günümüze kadar ürettiği sofraya eşyalarıyla günlük yaşamı etkileyen ve yönlendiren farklı tasarımlarıyla önem kazanmıştır.

Genel olarak işlevi merkeze alan tasarım anlayışıyla dikkat çekerken, Arabia geleneğine sahip çıkan ama yeniliklere açık karakteristik ürünlerle tanınmıştır. Sanatçıların var olanı bozma cesareti, yenilikçi tavrı, günlük yaşamı keyifli hale getirme çabası, Arabia ürünlerinin yeni yaşam koşullarına uyarlanarak güncellenmesini sağlarken, Arabia'nın sade tasarım çizgisini modernleştirmiştir.

Zamanın ötesinde kalite, güzellik ve kullanılabilirliği ile iddialı Fin evlerine oldukça güçlü ve kalıcı bir yer edinmiş, tüketiciyi merkeze alan bir anlayışla yaptığı üretimler pazardaki yerini de sağlam kılmış, insanları keyifle sofralarda bir araya getiren Arabia seramik sofraya eşyaları, firmanın 140 yılı aşkın süredir lider olmasını sağlamıştır. Tasarımlarda yenilikçi ve farklı bakış açılarıyla kullanım çözümleri sunan ürünler, malzeme ve üretim yöntemlerindeki özenle de dikkat çekmektedir. Fabrika kullandığı kurşunsuz malzemeler, 1200°C derecelik, imzalı özel tasarım dekorlar, kullanılan son teknoloji transfer yöntemleri, 1979'dan beri kullanılan %24 feldspat, % 40 kuvars, % 42 kaolin, %8 kil, % 2 alüminyumdan oluşan vitro-porselen çamuru ile çoğu beyaz renkli vitreous china ürünleri sayesinde Kuzey Avrupa'da olduğu kadar Avrupa genelinde özel yer edinmiştir.

Yıllarca bünyesinde çalışan ünlü tasarımcı, sanatçı ve akademisyenler ile ürünlerine çok yönlü geliştiren Arabia, bu sanatçılara tanıdığı olanaklarla onların gelişimine büyük ölçüde katkıları sağlayarak ülkenin sanat ve tasarım kültürünün günümüzde geldiği noktada önemli rol oynamıştır. Günümüzde Arabia Sanat Departmanı bünyesinde çalışmalar sürmekte olup, Arabia'nın kimliği sanat atölyesi seviyesinde korunmaktadır. Endüstriyel üretimi son yıllarda Çin'deki firmalar tarafından sürdürülüyor olsa da, Arabia kimliği, tarihi, prensipleri kurduğu kuşaklararası bağdan ileri gelen kültür ve değer ile bir fenomen olarak yaşatılmaktadır.

## KAYNAKÇA

- AAV Marianne (2009). *Arabia, Book Ceramic Art Industry*, Helsinki Tasarım Müzesi yayımları: Art-Print: Helsinki
- AAV Marianne (2010). *Modernism Essay of Finnish Modernism*, Tasarım Müzesi yayımları: Art-Print: Helsinki, Bölüm adı \*Four Chapters in the History of Modern Finnish Ceramics, Aav Marianne
- Hellman A. (2004) *Ceramic Art in Finland, A Contemporary Tradition*, Thames and Hudson: Londra
- Jantunen P. (2005). *The Scandinavian Stylish Design, The Arabia Ware in Finland*, Sergi Kataloğu: Tokyo, Bölüm adı: Kilta/Teema cream jug-cool design
- Stenros A. (1999). *Visions of Modern Finnish Design, Finlandiya Sanat ve Tasarım Derneği katkılarıyla*, Otava yayınevi: Keuruu, Bölüm adı \*The story of Arabia, Hannele Nyman
- International Ceramic Design* (2001). *Uluslararası Dünya Seramik Tasarımı Sergisi Kyeongin İlbo yayımları: Kyonggi*
- Pro Arabia Art Finland* (2011) *Sanatçı ve Ürün Kataloğu*, Arabia yayını: Helsinki
- Arabia websitesi: <http://www.arabia.fi/en/Arabia-Story/History> Erişim Tarihi, 01.12.2016
- [www.Harni-takahashi.com](http://www.Harni-takahashi.com), Erişim Tarihi, 18.10.2016
- <http://www.pekkapaikkari.com> Erişim Tarihi, 15.10.2016
- Helsinki Tasarım Müzesi, ziyaret tarihi Ekim 2014
- Arabia Fabrika Müzesi, ziyaret tarihi Kasım 2011

## GÖRSEL LİSTESİ

- Görsel 1. Arabia Fabrikası, dışardan görünüm, Arabiaranta, Helsinki, Fotoğraf: Ezgi Hakan Verdu Martinez, 2009
- Görsel 2. El dekorlu kahve seti, fayans, Arabia, 1902, Fotoğraf Ezgi Hakan Verdu Martinez, Helsinki Tasarım Müzesi, 2014
- Görsel 3. Kurt Ekholm, AH yemek takımı, 1935-39, el dekorlu, döküm ferra fayans, Fotoğraf: Ezgi Hakan Verdu Martinez, Arabia Fabrika Müzesi, 2011
- Görsel 4. Kurt Ekholm, Dekorsuz AH takım, Aav, 2010, s:77
- Görsel 5. Kurt Ekholm, mavi beyaz Snivalko, sofrta takımı, Aav, 2009, s: 67
- Görsel 6. Helmi sofrta takımı (Pearl) 1969, pirinç porselen tekniği, 1950-1974, Aav, 2009, s:68
- Görsel 7-8. XG servis takımı üzerinde Arne dekoru, desenin kazındığı bakır plaka, Fotoğraf: Ezgi Hakan Verdu Martinez, Arabia Fabrika Müzesi, 2011
- Görsel 9. Kilta Serisi, Kaj Frank, Fotoğraf Ezgi Hakan Verdu Martinez, Arabia Fabrika Müzesi, 2011
- Görsel 10. Ulla Procope, Liekki pişirme seti <http://www.arabia.fi/en/Arabia-Story/History>, Erişim 02.01.2016
- Görsel 11. Paratiisi,yemek takımı parçaları, Birger Kaipainen, <http://www.arabia.fi/en/Tableware/Paratiisi> Erişim 20.09.2016
- Görsel 12.Paratiisi,yemek takımı parçaları, Birger Kaipainen, Fotoğraf: Ezgi Hakan Verdu Martinez, Arabia Fabrika Müzesi, 2011
- Görsel 13. Paratiisi yemek takımı, dekor desenleri, Aav, 2009, s:125
- Görsel 14. 1960'larda Arabiada yapılan çıkartma dekor transferleri, Aav, 2009, s:125
- Görsel 15. Tuuli yemek takımı, Heljä Liukko-Sundström, <http://www.arabia.fi/en/Arabia-Story/History>, Erişim 20.10.2015
- Görsel 16. Masal kuşu sürahiler, sırlı stoneware, Kati Tuominen Niittytyla, 1993-1998, Fotoğraf: Ezgi Hakan Verdu Martinez, 2011

- Görsel 17. Masal kuşu sürahi detay, <http://www.arabia.fi/en>, Erişim 20.09.2004
- Görsel 18-19. Domino, Pekka Paikkari, Kati Tuominen-Nittyta ortak tasarım, 1986-1989, <http://www.arabia.fi/en>, Erişim 20.09.2004
- Görsel 20. Comics çay takımı, Arabia, 1994-1996, ProArte Serisi, <http://www.arabia.fi/en>, Erişim 20.09.2004
- Görsel 21. Pekka Paikkari, Mino Seramik Yarışması, 1998, Ödüllü kap tasarımı, <http://www.arabia.fi/en>, Erişim 20.09.2004
- Görsel 22. Pekka Paikkari, Toi, üstüste tuzluk biberlik, *International ceramic design book*, 2009, s:59
- Görsel 23. Unique, Pekka Paikkari, 1998 Bone china, <http://www.arabia.fi/en>, Erişim 20.09.2004
- Görsel 24. Teema serisi, Kaj Frank, <http://www.arabia.fi/en>, Erişim 01.01.2004
- Görsel 25. Gardena serisi, Inkeri Leivo, Pro Art kataloğu, <http://www.artarabia.fi/?cat=11&lang=fi#> Erişim 08.07.2016
- Görsel 26. Tarant vazo ve mumluk, Pekka Paikkari, <http://www.astiataivas.fituotteet.htmlid=94919>, Erişim 01.12.2012
- Görsel 27. [pekkapaikkari.com](http://pekkapaikkari.com), Erişim 01.12.2012
- Görsel 28. ABC-Nero serisi, Pekka Harni, [www.Harni-takahashi.com](http://www.Harni-takahashi.com) Erişim 02.10.2016
- Görsel 29. [http://www.arabia.fi/web/Arabiawww.nsf/en/about\\_arabia\\_production\\_and\\_materials](http://www.arabia.fi/web/Arabiawww.nsf/en/about_arabia_production_and_materials) Erişim 10.11.2004

# AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ 'NİN ESERLERİNDEKİ FOLKLORİK, TAKLİTSEL VE DİNSEL ETKİLER

Dr. Öğr. Üyesi Güray ALYÖRÜK\*

## ÖZET

*Paraguaylı klasik gitarist ve besteci Agustin Barrios Mangore Güney Amerika müziğindeki renkli dokuyu klasik gitarda ustalıklı kullanmıştır. Bu nedenle günümüz gitar yorumcuları açısından önemli bir yere sahiptir. Barok, klasik, romantik ve yöresel stillerde eserler yazmıştır. Eserlerinde tarihi ve dini olayları kullanmış, doğadaki devinimleri taklit etmiştir. Bu özelliği sayesinde dönemin klasik gitarist ve bestecilerinden ayrı bir yere sahiptir. Barrios'un, aynı zamanda gitar üzerindeki olağanüstü bir doğaçlama yeteneği vardır. Eserlerinde yarattığı kendine has armonik doku bu doğal yeteneğinden beslenmiştir. Eserleri teknik ve müzikal açıdan zor olsa da halen günümüzde klasik gitaristler tarafından sevilerek icra edilmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Agustin Barrios Mangore, Klasik Gitar, Besteci, Güney Amerika, Paraguay

---

\*Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Aksaray / TÜRKİYE  
guray\_alyoruk@hotmail.com

# AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ: THE FOLKLORIC, IMITATIVE & THE RELIGIOUS INFLUENCE BEHIND HIS COMPOSITIONS

Assist. Prof. Güray ALYÖRÜK\*

## **ABSTRACT**

*Agustin Borrios, Paraguayan classical guitarist and composer, successfully used the colorful nature of South American music in classical guitar; hence, an important guitarist among today's guitar players. He wrote pieces in baroque, classical, romantic and folk styles. He used historical and religious events in his works, imitating the movements in nature, which distinguishes him from classical guitarists and composers of the period. Barrios also had an extraordinary improvisation ability, which resulted in the harmonic nature of his works. His works are still performed by classical guitarists although they are technically and musically difficult.*

**Key Words:** *Agustin Barrios Mangore, Classical Guitar, Composer, South America, Paraguay*

---

\*Aksaray University, Faculty of Education, Fine Arts Education, Aksaray / TURKEY  
guray\_alyoruk@hotmail.com

## 1. GİRİŞ

Agustín Barrios Mangoré (5 Mayıs 1885 - 7 Ağustos 1944), şüphesiz ki 20. yüzyılın en büyük gitar bestecilerinden birisidir. Barrios, Paraguay'ın güney kesimindeki küçük bir kasaba olan San Bautista de las Misiones'da yedi kardeşin beşincisi olarak dünyaya gelmiştir. Öğretmen olan anne ve babası, kültür ve sanata büyük önem veren kişilerdi. Bu yüzden Barrios'un gitar hayatı, annesinin gitar çalmasına özenmesiyle çok erken bir yaşta başlamıştır (Stover, Agustín Barrios Mangoré, The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré, Vol. I, 1976).

Barrios, küçük yaşlarda müzik ve edebiyata ilgi duymaya başladı. Bu olay ailesinin ilgisini çekti. Bunun sonucunda Barrios iki dili İspanyolca ve Guarani konuşur ayrıca İngilizce, Fransızca ve Almanca metinleri okurdu. Barrios ilk gençlik yıllarında müzik aletlerine özellikle gitara ilgi duymaya başladı (Godoy, 1994, 40-48).

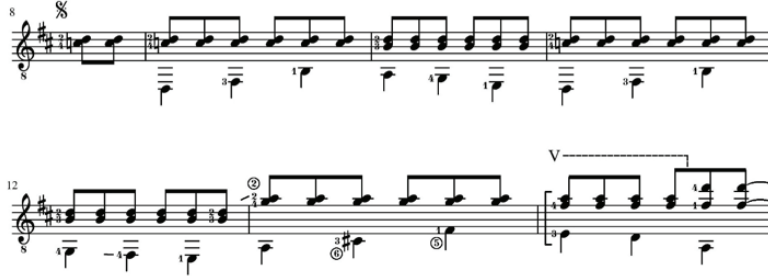
Barrios, ülkesinin yerel müziğinden, Polka Paraguaya, Vals, Zamba gibi şarkılar çalarak müziğe giriş yapmıştı. Henüz on üç yaşındayken gitar için eserler yazmaya başlamış ve eski hocası olan Alias tarafından bestelenen "La Chinita" ve "La Perezosa" gibi eserleri seslendirmişti. Yeni hocası olan Gustavo Sosa Escalada, Barrios'un klasik repertuarla tanışmasını sağlamış ve bu sayede Barrios; Tarrega, Vinas, Sor ve Aguado gibi bestecilerin eserlerini icra etmeye başlamıştır. Sosa Escalado Barrios'un müzikal yeteneğine hayran kalmış ve ailesini, onun daha iyi bir eğitim alması için Ascuncion şehrine göndermelerine ikna etmişti (Stover, 1994, 1-6). Henüz 15 yaşındayken Paraguay'ın büyük şehirlerinden biri olan Ascuncion'a yerleşti ve 1901 yılında Universidad Nacional de Ascunción'a tam burslu olarak kabul edildi. Böylece Paraguay'ın en genç üniversite öğrencisi olarak tarihe geçti. Müzik bölümündeki çalışmaları dışında Barrios, üniversitenin matematik, gazetecilik ve edebiyat bölümlerinde de faaliyet gösterdi.

Teknik ve yorum açısından kendini yeterince geliştirmiş olan Barrios, 1905 yılıyla birlikte ilk ciddi eserlerini yazmaya başlamıştır. Üniversiteden ayrıldıktan sonra hayatını müzik ve şiir yazmaya adanmış. 300'den fazla şarkı besteleyip bunları gitar eşliğinde seslendiriyordu. Barrios, Güney Amerika'daki seyahatleri sırasında birkaç arkadaş edindi. Yakın çevresine yazdığı şiirleri ve bestelediği şarkıları onlara vermeye başladı. Böylece şiir ve şarkılarının farklı versiyonları Güney Amerika ve Kuzey Amerika bölgelerinde yayılmaya başladı (Gonzalez, in Artist Spotlight, 2015).

Barrios'un müziğinde göze çarpan temel öğeleri; folklorik, taklitsel ve dinsel öğeler olmak üzere üçe ayırabiliriz. Barrios kendi ülkesi ve Güney Amerika'daki diğer komşu ülkelerin folklorik müziklerine, kendi eserlerinde kullanmak üzere büyük değer vermiştir. Barok ve Romantik dönemlerdeki besteleme ve teknik öğeleri incelemesi ve müziğinde sıkça kullanmasından dolayı, Barrios taklitsel yönünü de geliştirdi. *La Cathedral* isimli eserinde, Johann Sebastian Bach'ın besteleme stiline taklit edildiği açıkça görülebilir. Ayrıca, *La Cathedral*'i, Barrios'un müziğindeki dinsel öğenin bir örneği olarak da ele alabiliriz. "*Una limosna por el amor do Dios*" (Allah rızası için bir sadaka) isimli eseri de dinsel olguya bir örnek olabilir. Barrios'un müziğini bu kategorilere ayırmak, onun müziğini daha iyi kavramamız konusunda bize yardımcı olmaktadır.

## Folklorik Öge

Kendi ülkesinde bir iftihar kaynağı olarak görülen ve eserleri folklorik şarkılarla birlikte modellenmiş olan Barrios; Rio de Janeiro'da kullanılan Choros formundan, Arjantin Tango'suna, Şili'deki Cuecos'lardan ülkesi Paraguay'da sık kullanılan Paraguayas formuna kadar birçok folklorik temayı işlemiştir. Folklorik eserleri arasında; *Danza Paraguaya No:1 (1924)*, *Danza Paraguaya No.2: Jha, Che Valle! (1923)*, ve *Danza Paraguaya No.3: London Carapé* gibi yöresel danslardan sentezler taşıyan eserlerini gösterebiliriz. Bu üç dans, Paraguay ritim ve temaları üzerine kurulmuştur. Danza Paraguaya No.1 ve No.2'nin dokusu, Paraguay halk şarkılarından alıntıdır. Halk şarkılarında geleneksel gallop ritmiyle<sup>1</sup> sıkça karşılaşırız. Barrios da, 1 ve 2 nolu Jha Che Valle! (Paraguay'da İspanyolca'dan daha sık kullanılan Guarani dilinde "Ah Memleketim" anlamına gelir. Danslarında bu ritmi sıkça kullanır. London Carapé (Küçük Londra) de 19. yüzyıl Asucio'suna ithaf olarak yazılmıştır. Bu eserlerde Barrios'u, folklorik temalara önem veren çok yönlü bir besteci karakterinde görebiliriz (Russell, "Music of Barrios David Russell, Guitar," CD, Telarc International Corporation, 1995). Görsel 1'de geleneksel Paraguay ritmini açık bir şekilde görebiliriz.



Görsel 1. Danza Paraguaya No.2: Jha, Che Valle! Galopa (geleneksel Paraguay ritmi)

Barrios'un, yöresel ritmik öğeleri nasıl sentezlediğinin bir başka örneğini de, Görsel 2'de yer alan tipik bir İspanyol kökenli Latin Amerikan müziği olan "Caazapà isimli eserinde açıkça görmemiz mümkündür. Eser 3/4'lük ve 6/8'lik arasında gidip gelir ve ritimsel değişimler de göze çarpar.

Violão  
Revisão e digitação de  
Edson Lopes  
2012

**Caazapà**  
(Aire Popular Paraguayo)

Nível: AVANÇADO  
Agustin Barrios  
(1885-1944)

Lento y con alma

6<sup>a</sup> = Ré  
5<sup>a</sup> = Sol

Görsel 2. 6/8'lik ve 3/4'lük ritimler arasında değişen popüler bir Paraguay Şarkısı

<sup>1</sup>Fr. Mısra ve cümlelerdeki ses uygunluğundan gelen iç ahengi. Duygunun ses haline gelişi.

## Taklitsel Becerisi

Barrios, yenilikçi ve kişisel müzikal yaratısının dışında, eski dönemlerin müziklerinden de alıntılar yapma konusunda bir ustaydı. Müziğinde barok, klasik ve romantik dönemlerin armonik ve formsal öğelerini, popüler form ve ritimlerle sentezlemiştir (Stover, Agustín Barrios Mangoré, *The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré*, Vol. II, 1977). *Un Sueno en la Floresta* isimli eserinde, romantik ve izlenimci karakterleri açıkça görebiliriz. Romantik bir tremolo<sup>2</sup> parçası olan bu eser 1918'de yazılmıştır ve klasik gitar repertuarında, sol el parmaklarının klavyede geniş bir biçimde kullanılması ve orta partideki karmaşık yapısıyla gitar literatürünün vazgeçilmezlerinden biri olmuştur. Barrios, bu eserindeki ince 'Do' notasını, kendine özel yaptırdığı 20 perdelik gitarla çalabiliyordu (Stover, Agustín Barrios Mangoré, *The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré*, Vol. II, 1977). O dönemde klasik gitar 19 perdeliydi. Artık günümüz gitar yapımcıları 20. perdeyi de klavyeye ekliyorlar.

1919'da henüz Brezilya'dayken yazdığı *Romanza en Imitacio al Violoncello*, *Estudio de Concierto*, *Mazurka Apasionata* ve *Allegro Sinfonico* isimli eserlerinde, Bach, Beethoven, Chopin ve Schumann'ın güçlü etkileri açıkça görülmektedir. Barrios bu bestecilerin eserlerini dikkatlice analiz etmiş ve bazılarını gitara uyarlamıştır.

Barrios'un, "Bach'ın müziği bizleri nasılda ebediyete yüceltiyor. söyleminden de Bach'a karşı olan tutkusunu anlayabiliriz (Stover, 1992, 210). Bach'ın eserlerini gitara uyarlamaya başlamasıyla birlikte bu eserlerin armonik fonksiyonları hakkında kendisini geliştirmiş ve böylece Bach sitilinde eserler vermekte ustalaşmıştır. Op.5 no.1 prelüdünü Bach'a ithaf edilmiştir ve barok prelüd formunda yazılmıştır. Görsel 3'de pedal sesin genel gidişatını görebiliriz.



Görsel 3. Prelüd 72-83. ölçüler

<sup>2</sup>(It.). Tek notanın birbiri ardı sıra hızlı bir şekilde seslendirilmesi.



Bach'ın müziğinin orijinal olarak çello, tuşlu çalgılar ve lavta gibi çalgılar için yazılmış olması, bu eserlerin günümüz gitarına uyarlanması esnasında birçok problemi de beraberinde getirmektedir. Barrios'un Bach stilineki eserleri icra ederken ki en büyük avantaj ise bir gitarist bestecinin elinden çıkmış olması ve bu şekilde gitara tam uyum sağlamasıdır.

Gençlik yıllarında Dionisio Aguado ve Fernando Sor'un metotlarını da dikkatle inceleyen Barrios, 1917'de Francisco Tarrega'nın müziğiyle tanışmasından sonra sağlam eserler vermeye başlamıştır. Sonraki bir kaç sene içerisinde Barrios, *Variations on a Theme of Tarrega* isimli eserini yazmıştır. Tarrega'nın *Lagrima* eserine ithafen yazılan ve Barrios'un gitar kompozisyonu ve tekniğindeki ustalığını gösteren altı varyasyondan oluşan bu eserde, arpej, dizi ve bağ çalımı, armonik ve tremolo çalımları gibi teknik unsurların hepsini bulmak mümkündür. Bu eseri Barrios'un en olgun eserlerinden birisi olarak görebiliriz.

Gitar repertuarının önemli eserlerinden biri olan Heitor Villa-lobos Prelüd No:1'deki bas çizgisinin çelloyu betimlediği gitaristler tarafından bilinmektedir. Barrios da, Villa-lobos gibi bu tür betimlemeleri sık sık kullanmakla kalmayıp, olabildiğince geliştirmiş ve karmaşık bir hale getirmiştir. Görsel 4'de *Confesion ve Romanza en Imitacion al Violoncello* isimli eserlerinde bu betimlemeleri rahatlıkla görebiliriz.

## Romanza en Imitación al Violoncello

(»Página d'Album«, »Fuegos Fátuos«)

Eingerichtet von Stefan Apke

Agustín Pío Barrios (»Mangoré«) (1885 – 1944)

The image shows a musical score for the piece "Romanza en Imitación al Violoncello" by Agustín Pío Barrios. The score is in G major and 4/4 time, marked "Larghetto". It features a bass line with various techniques including glissando, p (piano), and sim. (sustained). The score is arranged for guitar by Stefan Apke. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-3 and the second system containing measures 4-6. The score includes fingerings, dynamics, and articulation marks.

Görsel 4. Romanza en Imitación al Violoncello 1-6. ölçüler (bas partisindeki ezgi)

### Dinsel ve Kültürel Öğeler

Barrios'un eserlerinde, folklorik ve sentezlenmiş öğeler dışında, vazgeçilmez bir yön de dinsel etkilerdir. Doğduğunda Agustín Pío Barrios olarak isimlendirilen Barrios, 1930'dan ölümüne kadar Agustín Barrios Mangoré (Chief Nitsuga) olarak bilindi. 1930 yılında Barrios, kendisini "Guarani soyunun habercisi ve Paraguay'ın ormanlarındaki gitarın Paganini'si" olarak nitelendirmiş ve Cacique Nitsuga Mangoré isminde bir kişiliğe bürünmüştür (Stover, 1995, 1).

Barrios bu karaktere bürünerek daha fazla ün salmış ve bu şekilde atalarına takdirini belirtmiş olacaktı. Chief Nitsuga olarak verdiği konserlerde Barrios, sahneye Guarani geleneksel elbiseleriyle çıkıyordu. Barrios, bu performanslarında, daha tiyatral bir karakter yaratmak amacıyla, Chief Nitsuga Mangore kişiliği altında kendisini sahneliyordu. Nitsuga, Agustin'in tersten okunuşundan ve Mangore ismi de tarihi bir figür olan Timbues kabilesinin lideri Chief Mangore'un isminden geliyordu. Barrios ilk olarak, 1930 yılında Brezilya'nın, Bahia şehrindeki konserinde kendini bu şekilde tanıtmıştır (Stover, 1992, 210). Görsel 5'te Barrios'un geleneksel Guarani elbiseyle bir fotoğrafı yer almaktadır.



*Görsel 5. Barrios Guarani geleneksel elbisesiyle*

Bu yeni karakter yaratımı her ne kadar Barrios'un besteleme stilini etkilememiş olsa da, Guarani mitolojisinde Chief Nitsuga'nın nasıl gitar çalmaya geldiğini ve bu yeni karaktere nasıl büründüğünü anlatan *Profesion de Fe* (Profession of Faith) isimli eserini bu dönemde yazmıştır.

## Profession of Faith

Tupa, the supreme spirit and protector of my people,  
Found me one day in the middle of a greening forest,  
Enraptured in the contemplation of Nature,  
And he told me: "Take this mysterious box and reveal its secrets."  
And enclosing within it all the songs of the birds of the jungle  
And the mournful signs of the plants,  
He abandoned it in my hands.  
I took it and obeying Tupa's command I held it close to my heart.  
Embracing it I passed many moons on the edge of a spring fountain  
And one night, Yacy (the moon, our mother),  
Reflected in the crystal liquid,  
Feeling the sadness of my Indian soul,  
Gave me six silver moonbeams  
With which to discover its secrets.  
And the miracle took Place:  
From the bottom of the mysterious box,  
There come forth a marvelous symphony  
Of all the virgin voices of America." (Stover, 1995, s. 26)

Barrios spiritüel (ruhani) bir din anlayışına sahipti. Onun görüşüne göre Tanrı ve doğa iç içe birbirinden ayrılmaz bir ikiliydi ve insan da, doğanın bir parçası olarak aynı anda Tanrı'nın da bir parçasıydı. Jornal do Recife isimli bir Brezilya gazetesinin Barrios ile 5 Ocak 1931'de yaptığı söyleşide kendi ağzından dine bakış açısını net bir şekilde görebiliriz (Stover, 1992, 210):

*"Katı bir din eğitimi almama rağmen, ilkel panteizmim beni, en insancıl ve mantıklı filozofik içeriğe sahip olan Teozofi'ye<sup>3</sup> yönlendirdi. Doğanın sabit ve değişmez kurallarına inanıyorum."*

Barrios'un taklitsel ve dinsel ilhamlarından en çok nasibini almış eseri La Cathedral'dir. Andante Religioso, Allegro Solemno, bölümlerinden 19 sene sonra yazılan Prelüd bölümünün de eklenmesiyle üç bölümden oluşan bu eser, Barrios'un en çok çalınan eserlerinden birisidir. Eserin hikâyesi, Barrios'un Montevideo'daki San Jose kilisesinin içine girmesi ve oradaki hisleri üstüne kurulmuştur. Görsel 6'da görüldüğü üzere Andante Religioso bölümünün yayvan ve yatay akorları kilisede Bach icra eden bir orgucuyu anlatır.

<sup>3</sup>Canlıların bedenlerinden yayıldığı varsayılan ışınlıma oluşan ve gitgide yayılan tesir kuşakları tarzında kendini gösteren elektromanyetik alana verilen isim.

Görsel 6. Andante Religioso 5-11. ölçüler (yatay akorlar)

Görsel 7'de Allegro Solemne bölümündeki, 16'lık notalardan oluşan arpej ise, o büyük, ruhsal katedral atmosferinden çıktıktan sonra, bir itiş kakıştan başka bir şey olmayan gerçek dünyayı canlandırır (Stover, 1992, 210). Eserin teknik yapısı Bach'ın yazı stilinden etkilenmiştir ve Barrios'un müzikal olarak en derin ve teknik bakımdan da virtüözite isteyen eserlerindedir.

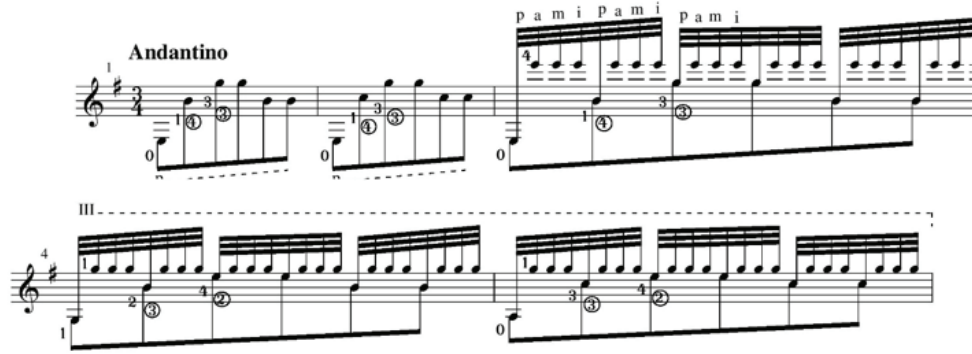
Görsel 7. Allegro Solemne bölümü 26-34. ölçüler, 16'lık notalardan oluşan arpej

Barrios hayatının son döneminde, bir tremolo parçası olan ve teknik ustalığın bir göstergesi olan *Una Limosna por el Amor de Dios* (An Alm for the Love of God) isimli eserini bestelemiştir. Eser, soprano partideki tremolo ezginin, orta partideki ritmik ostinato<sup>4</sup> figürüyle desteklenmesinden oluşmuştur. Görsel 8'de ostinato motifi net bir şekilde görülmektedir.

Görsel 8. Una Limosna por el Amor de Dios'un bas motifi

<sup>4</sup> Aynı müzikal ses içinde, genellikle aynı perdede sürekli olarak tekrarlanan motif veya ifadedir.

Görsel 9’da gösterilen orta partideki hiç bozulmayan bu motif, söylendiği üzere, “bir dilencinin karpıyı çalısını” betimlemektedir. Bu da eserin müzikal mimarisini güçlendirmektedir.



Görsel 9. Una Limosna por el Amor de Dios 2-5. ölçüler, soprano ve alt partinin birleşimi

Agustin Barrios Mangoré, gitar üzerindeki virtüözlüğünün yanı sıra yenilikçi de bir besteciydi. Ağustos 1944’teki ölümünden sonraki 20 yıl boyunca müziği unutulmuş ve gözden kaçmıştı. Bu 20 yıllık unutuluşun ardından Barrios’un müziği, David Russell, John Williams, Wulfen Lieske ve diğer önde gelen gitaristlerin kayıtlarıyla birlikte gitar tarihinin eşsizlerinden olmayı başarmış ve gitar literatüründe yerini almıştır.

“... Gitarist ve besteci olarak Barrios herhalde hepsinden üstün bir yerde. Müziği daha iyi formlanmış, daha şiirsel ve daha fazlası... Bence Sor ve Giuliani’den daha öte ve gitar müziği olarak Villa-Lobos’tan daha yüce bir besteci” (Williams, 1993).

Barrios bir romantik, bir idealist ve bir hümanistti. Sezgileri Ona, iyi doğru ve güzel arasında bir bağlantı olduğunu ve bu bağlantının hayattaki aynasının sevgide ve dostlukta bulunduğunu söylüyordu. Onun da bu doğruları kabul ettiği, son eseri olan Una Limosna por el Amor de Dios’ta, özellikle majör kısmında açıkça ve üstüne basıla basıla gösterilmektedir. Eserin bitişinde de, Barrios’un sahip olduğu bütün bu ebedi değerlerin bir onaylanması yatmakta gibidir (Stover, 1992, s. 210).

*“Barrios’un malzemesi sevgi, ürünü de doğruluk, güzellik ve iyilikti.”*

Barrios, Una Limosna por el Amor de Dios’u bestelerken sonunun yaklaştığını tahmin edebiliyordu. Bu son eserinden sonra son günlerini sessizlik, avuntu ve meditasyon ile geçirerek kendisini ölüme hazırlamıştı. 7 Ağustos 1944’te kalp krizi geçirerek hayata veda etti. Barrios’un cenazesindeki Papazın söyledikleri ise:

*“İlk defa bir azizin ölümüne tanık oluyorum.”*

## SONUÇ

Agustin Barrios Mangore yaşadığı dönemdeki kültürel, sosyal ve dini öğeleri müziğinde etkili bir biçimde kullanmıştır. Bu açıdan bakıldığında Barrios, klasik gitar tarihinde önemli bir yere sahiptir. Ayrıca günümüz klasik gitarist ve bestecileri için de bir kaynaktır. Günümüz bestecileri yazacakları eserlerde Barrios'un bu yönünü değerlendirip beste yapabilirler. Bu sayede hem gitaristler hem de dinleyiciler açısından olumlu geri bildirimler alınabilir.

Gitar yorumcuları tarafından, arşivlerin tozlu rafları arasında kalmış, gün yüzüne çıkmayı bekleyen klasik gitar bestecilerine ait eserlerin araştırılıp, yorumlanıp dinleyiciye sunulması daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Ayrıca günümüz yorumcuları yaşadığımız dönemdeki bestecileri de bu tarz eserler yazmaya teşvik etmelidirler. Bunun sonucunda dinleyiciler klasik gitar alanındaki yeni bestecileri tanımış olacaklardır.

## KAYNAKÇA

- Centurion, C. (2007) *El Inalcanzable Agustín Barrios Mangoré* 289 pages,
- Godoy, S. - Szaran, S. (1994) *Mangoré: vida y obra de Agustín Barrios*. Editorial Don Bosco y Editorial Ñanduti, Asunción, Paraguay., pp. 40-48
- Gonzalez, R. (2015) in *Artist Spotlight*. <https://www.guitarsalon.com/blog/?p=14612>
- Riveros, T. *Dos almas musicales: Agustín Pío Barrios y José del Rosario Diarte*, Asunción, Paraguay
- Russell D. (1995). "Music of Barrios David Russell, Guitar," CD, Telarc International Corporation,
- Stover, R. (1976) *Agustín Barrios Mangoré, The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré, Vol. I* (Belwin Mills, NY, Melville)
- Stover, R. (1977) *Agustín Barrios Mangoré, The Guitar Works of Agustín Barrios Mangoré, Vol. II* (Belwin Mills, NY, Melville 41.)
- Stover, R. (1992) *Six Silver Moonbeams, "The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré"* (Clovis, CA: Querico Publications, 210.)
- Stover, R. (1994) "Agustín Barrios Mangoré, Part I; Youth in Paraguay," *Guitar Review*, No. 98 1-6
- Stover, R. (1995) "Agustín Barrios Mangoré, His Life and Music Part III: Cacique Nitsuga Mangoré" *Guitar Review*, No. 100 page. 1.
- Stover, R. (1995) "Agustín Barrios Mangoré, His Life and Music Part IV: Discussion and Analysis" *Guitar Review*, No. 101 page.26.

## GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 1. *Danza Paraguaya No.2: Jha, Che Valle! Galopa* (geleneksel Paraguay ritmi)
- Görsel 2. *6/8'lik ve 3/4'luk ritimler arasında değişen popüler bir Paraguay Şarkısı*
- Görsel 3. *Prelüd 72-83. ölçüler*
- Görsel 4. *Romanza en Imitación al Violoncello 1-6. ölçüler* (bas partisindeki ezgi)
- Görsel 5. *Barrios Guarani geleneksel elbisesiyle*
- Görsel 6. *Andante Religioso 5-11. ölçüler* (yatay akorlar)
- Görsel 7. *Allegro Solemne bölümü 26-34. ölçüler, 16'lık notalardan oluşan arpej*
- Görsel 8. *Una Limosna por el Amor de Dios 'un bas motifi*
- Görsel 9. *Una Limosna por el Amor de Dios 2-5. ölçüler, soprano ve alt partinin birleşimi*

# AFİŞTE İLLÜSTRASYONUN ANLATIM BİÇİMLERİ

**Melek Burçin Gedik \***  
**Doç. Melike Taşçıoğlu\*\***

## ÖZET

Afiş tasarımlarında illüstrasyon kullanımı, mesajı etkin biçimde iletmede uygulanan yaratıcı ve özgün yollardan biridir. Afişte illüstrasyonun kullanımı, tasarımcıya ilgi çekici ve akılda kalıcı bir biçimde mesajını ifade etme yolu sunar. Birçok sanatçı, gelişen teknolojilerin sağladığı yeni olanakların da avantajı ile, afiş tasarımlarında illüstrasyonun gücünden faydalanmaya devam etmektedir.

Günümüze değin birçok afiş örneğinde, illüstrasyonun gücü ile çeşitli anlatım biçimleri ortaya konmuştur. Bu anlatım biçimleri mesaj iletmede resimleme ile pekişerek grafik tasarım diline katkıda bulunmuşlardır.

Bu çalışmada afiş tasarımlarında mesaj iletiminde illüstrasyonun çeşitli anlatım biçimleri taranmış ve elde edilen bulgu ve tanımlar örnekleriyle birlikte verilmiştir. Bulgular ışığında, afişte illüstrasyonun mesaj anlatım biçimleri derlenerek tek bir kaynakta bir araya getirilmek istenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Grafik Tasarım, Görsel İletişim, Grafik Dil, Afiş Tasarımı, İllüstrasyon, Anlatım Biçimleri

---

\* Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, Eskişehir / TÜRKİYE  
mburcingedik@hotmail.com

\*\* Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE  
mtascioglu1@anadolu.edu.tr

Bu makale, Ocak 2017 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tarafından kabul edilen "Grafik Tasarımda İllüstrasyonun Afiş Tasarımı Üzerinden İncelenmesi" adlı tez üzerine temellendirilmiştir.



# ILLUSTRATIVE EXPRESSION FORMS IN POSTER

Melek Burçin Gedik \*  
Assoc. Prof. Melike Taşçıoğlu\*\*

## ABSTRACT

*The use of illustrations in poster designs is one of the creative and original ways of conveying the message effectively. The use of illustration in poster offers a way to express the message in an engaging and memorable way for the designer. When designing posters, many designers continue to use the benefits of illustration, applying the advantage of the new abilities provided by developing technologies.*

*In many poster examples, various forms of expression have been set forth supported by the power of illustration. These forms of expression, strengthened by the use of illustration, have contributed to the language of graphic design in conveying the message.*

*In this study, different expression forms of illustration in poster designs are reviewed and the findings are presented with descriptions and visual examples. The study includes examples of posters that can quickly describe the definitions and definitions obtained. A compilation on the classification of expressions through illustration is presented.*

**Key Words:** *Graphic Design, Visual Communication, Graphic Language, Poster Design, Illustration, Expression Forms*

---

\* Anadolu University Graduate School Of Fine Arts Graphic Department Post Graduate Student.  
mburcingedik@hotmail.com

\*\* Associate Professor Anadolu University Of Fine Arts Faculty Graphic Department , Eskişehir / TURKEY  
mtascioglu1@anadolu.edu.tr

*This article is based on a section of the dissertation named as "Analysis Of Illustration On Poster Design In Graphic Design" accepted by Anadolu University, Fine Arts Institute in January 2017.*

## 1.GİRİŞ

Çevremizde, sokakta yürürken, ulaşım araçları içerisinde yolculuk ederken veya kent içerisinde birçok farklı mekânda afişlere rastlarız. “Afişler, tanıtmak, reklam yapmak veya duyurmak için kullanılan basılı iletişim aracıdır” (Ambrosse, Harris, 2010, 203). Afiş, günümüzde de hala yaygın olan, sıkça kullanılan bir görsel iletişim aracıdır.

Afiş, dünyada her dönemde etkin biçimde, kullanım yaygınlığını, değerini ve saygınlığını korumuştur. Afişler sosyal, ekonomik, politik ve kültürel olayların barometresi, gündelik yaşamın aynası gibidirler (Müller Brockmann ve Müller Brockmann, 2004, 12). Modern sanatın ve tasarımın günümüzde önde gelen örneklerinden olan afişler kültürel dilin bir parçası haline gelmişlerdir.

Günümüzde karşımıza çıkan birçok afişte resimleme olarak bilinen illüstrasyonlarla da karşılaşırız. Bunun sebebi, illüstrasyon kullanılan afişlerin, izleyicinin ilgisini çekmede oldukça başarılı olabilmesidir. Afişte kullanılan illüstrasyonlar, aktarılmak istenen mesajın güçlü ve sıradışı bir biçimde iletilmesinde afişe yardımcı olabilmektedirler.

İllüstrasyon, fikirlerin ve mesajların, izleyiciye uygun biçimde iletişim kuracak şekilde görsel imgelere çevrilmesidir. İllüstrasyon, birçok alanda çarpıcı imge ve mesajlar yaratabilen, yaşamsal, dinamik çağdaş bir ifade, yorum ve iletişim aracıdır (Wigan, 2012, 9). İllüstrasyon, bir fikrin ya da mesajın daha etkili ve verimli olarak açıklanmasına katkıda bulunur.

İllüstrasyonun kullanıldığı çalışmalar, benzersizliği ve özgünlüğü ile öne çıkmaktadır. Bir bakış açısına göre, illüstrasyonun kişiselliği yakalama gücü belirgindir ve bir ruh halini ya da bir anı özetleyebilir ve ürün geçmişini, derinliğini betimlemek adına bir hikâyeye anlatabilir (Zeegen ve Crush, 2005, 86-87).

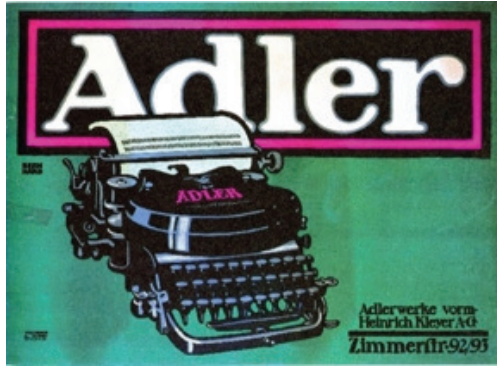
Afiş tasarımı ve illüstrasyon, grafik tasarım dili içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir. İllüstrasyonun etkileyici ve ikna edici gücünün afiş tasarımlarında etkin amaçlar için kullanıldığı ve geliştiği gözlemlenmiştir (Wigan, 2008, s. 86). Afişin uzun tarihi boyunca, illüstrasyon çeşitli mesajların iletilmesinde, oldukça yaratıcı, akılda kalıcı çeşitli yaklaşım biçimleri şeklinde uygulanmıştır.

Bu çalışmada, afişin izleyicisi ile iletişiminde, illüstrasyon kullanımı ile uygulanabilecek farklı anlatım biçimi örnekleri incelenmiştir. Araştırmada, literatür taraması yapılarak farklı anlatım biçimlerine ulaşılmıştır ve bulguları destekleyici nitelikte konuyla ilişkin görsel örnekler araştırılmıştır. Konu, görsel örnekleri ile birlikte çeşitli kaynaklar üzerinden incelenmiş olup derlenerek daha geniş bir biçimde bir araya getirilmeye çalışılmıştır.

Günümüze değin birçok tasarımcının, afiş tasarımlarındaki mesajları iletmekte illüstrasyonun da gücünü kullanarak, çeşitli anlatım biçimleri ortaya koyduğu gözlemlenmektedir. Bu anlatım biçimleri gözlem ve bulgular ışığında, aşağıdaki gibi detaylıca incelenebilir. Bahsi geçecek olan anlatım biçimleri tek başına bir afiş tasarımında başarı ile ifade yolu bulabildiği gibi, tek bir afişte birden fazlasını da içerebilir. Ayrıca kurulan bağlam çerçevesinde birden çok mesaj da bir tasarım içerisinde iletilebilir.

## 2. DOĞRUDAN ANLATIM

Doğrudan anlatım, afiş tasarımında mesajın neredeyse herkes tarafından ortak şekilde ilk bakışta anlaşılabilir nitelikte ve düz (mecazi olmayan) biçimde ifade edilmesi olarak betimlenebilir. Bir nesnenin, bir iletişim dizgesinin, vb. mantıksal, nesnel, değişmez anlamına gelen doğrudan anlatım, düz anlam olarak da ifade edilebilmektedir (Guiraud, 1994, 134). Düz anlam, kişiden kişiye değişkenlik gösterebilmekle beraber insanların bireysel farklılıklarından, toplumsal ve kültürel seviye farklılıklarından kaynaklanabilmekle birlikte yine de çoğunluk tarafından ortak bir yönde algılanır (Özmutlu, 2009, 29). “Anlamda farklılığı yaratan yan anlamdır” (Fiske, 1996, 116). Bu bağlamda, Lucian Bernhard’ın örnek afişinde, Adler marka daktilo afişinin uygulandığı biçimi, tanıttığı ürünün illüstrasyonunu yapmaktan başka bir mesaj iletmediği için düz anlama en yakın örneklerden biri olarak sayılabilir (Görsel 1).



Görsel 1. Lucian Bernhard, Adler marka daktilo için afiş tasarımı, 1912.

## 3. GÖRSEL MECAZLAR İLE ANLATIM

“Görsel mecaz başka bir şeye benzerliği vurgulamak amacıyla özellikle gerçek anlamından farklı kullanılan bir şeye denir” (Ambrosse ve Harris, 2013, 100). Tasarımda yapılan göndermelerin, izleyici tarafından algılanabilmesi, iletişimde büyük önem taşıyor ve dolayısıyla ortak bir kültür birikimi söz konusu olmalıdır.

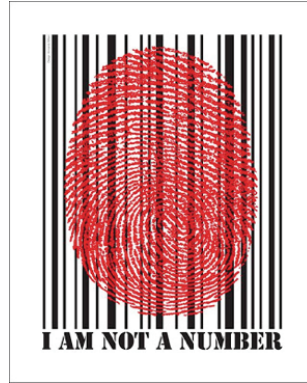
Afiş tasarımlarında görsel mecazların uygulandığı anlatım biçimi örnekleri, düzdeğişmece (metonimi), anlam aktarımı (synecdoche), eğretileme (metafor), bitişirme (juxtaposition) ve benzetme olarak incelenebilir.

**Düzdeğişmece:** “Temel tanımı, bir parçanın bütünü temsil etmesini sağlamaktır” (Fiske, 1996, 127). Özmutlu’ya (2009, 34) göre doğayı anlatırken tümünü göstermek yerine, doğaya ait bir parçanın, tek bir ağacın gösterilmesi düzdeğişmeceye örnek olarak verilebilir. Kari Piippo’nun örnek afişinde, alkol karşıtlığı, şarap şişesini kaldırılarak yalnızca onu simgeleyen etiketi ve mantarıyla betimlenmiş, böylece bir bütünü oluşturan parçaların tümünü kullanmak yerine bir özelliğinin vurgulanmasıyla anlatımda etkinlik sağlanmıştır (Görsel 2).



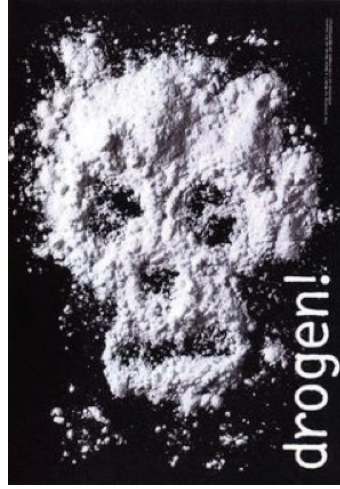
Görsel 2. Kari Piippo, alkol karşıtı bir afiş yarışması için davet afişi tasarımı, 1992.

**Anlam Aktarımı (Synecdoche):** Kapsamı dar bir sözcüğün, kapsamı kendisinininkinden çok daha geniş bir başka sözcüğün yerine kullanılmasıdır ve bu anlatım, karmaşık bir ana konunun, kendisiyle doğrudan bağlantılı ancak daha basit ve anlaşılabilir bir başka şeyle temsilinin mümkün kılınması ile gerçekleşebilir (Ambrosse ve Harris, 2010, 28). Anlam aktarımının başarısı, izleyici ile ortak bir bakış açısı yakalanması ile mümkün olur. “Bu türden bir görsel araç bulmak, tasarımcının bir fikri mümkün olan en temiz ve dolaysız biçimde sunabilmesini sağlar” (Ambrosse ve Harris, 2010, 28). Armando Milani’nin örnek afişinde, parmak izinin, anlam aktarımı yoluyla tek başına bir insanı, bir kimliği bütünüyle temsil etmekte olduğu gözlemlenmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. Armando Milani, Wolfsonian müzesi için afiş tasarımı, 2008.

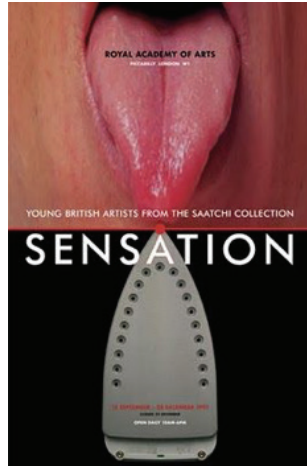
**Eğretileme (Metafor):** Aralarında yakın bir bağ bulunmayan bir şeyden diğerine anlamı aktaran dilsel bir araçtır (Ambrosse ve Harris, 2010, 160). Pek çok yaratıcı afiş tasarımının içinde iyi uygulanmış metafor kullanımı mevcuttur. Çeşitli görseller ve yazılar metafor üretmek için kullanılabilir ve konuya uygun metaforlar oldukça ikna edici olabilmektedirler (Hall, 2012, 54). Pierre Mendell örnek afişinde, uyuşturucun ölümcül derecede tehlikeli oluşunu, uyuşturucu benzeri toz bir maddeden ölümü çağrıştıran kafatası biçimi oluşturarak metafor kullanmıştır (Görsel 4).



Görsel 4. Pierre Mendell, uyuşturucu karşıtı afiş tasarımı, 1993.

“Metaforik anlatımda, bir kavramın yerine başka bir fiziksel nesne konurken, metonimide bağlantı çağrışım yoluyla kurulur” (Fiske, 1996, 130). Metafori ve metonimi tanımlamaları birbirlerine yakındır ve bir afiş tasarımında hem metaforik hem de metonimik anlamlar söz konusu olabilmektedir.

**Bitiştirme (Juxtaposition):** Benzerlik ve farklılıkları belirtmek amacıyla görsel öğelerin yan yana düzenlenmesi veya yerleştirilmesidir ve illüstratörler bitiştirmeyi, benzetme ve mecaz gibi başka görsel araçlarla birlikte esprili biçimde kullanabilmektedirler (Wigan, 2012, 48). Afiş tasarımlarında bitiştirme yolu ile ilginç ve akılda kalıcı biçimlerde mesaj iletimi sağlanabilmektedir. Bitiştirme, izleyiciyi bitleştirilmiş iki ya da daha fazla öge arasındaki tanımlamalara zorlayarak bağlantı kurdurmayı amaçlar (Ambrosse ve Harris, 2013, 42). Örnek çalıştay afişinde, ütü ile dilin bitleştirilmesi ile izleyicide uyandırılmak istenen mesaj olan hassasiyetin başarıyla iletildiği gözlemlenmektedir (Görsel 5).



Görsel 5. Andy Altmann, Sensation sergisi için afiş tasarımı, 1997.

Ambrosse ve Harris (2012, s. 87)'de belirtildiği üzere bitişirme konusu kapsamında nükte ve mizahın da uygulanabileceğine dikkati çekmektedir.

**Benzetme:** Benzetme, “Söz konusu bir şey ya da durumu, onunla hiç ilgisi olmayan başka bir nesne ya da durumla karşılaştırarak ikisi arasında mecazi bağ kurmaktır” (Ambrosse ve Harris, 2010, 41). İllüstrasyon ve tipografide benzetmenin uygulandığı afiş tasarımları, görsel betimlemeleri daha akılda kalıcı kılmada etkin bir güce sahiptir. Ísidro Ferrer’in örnek afişinde testereler insana, çıkan sesler de, kabareye benzetilerek müzik ve eğlence duygusu vurgulanmış ve mecazi bağlar başarıyla kurgulanmıştır (Görsel 6).



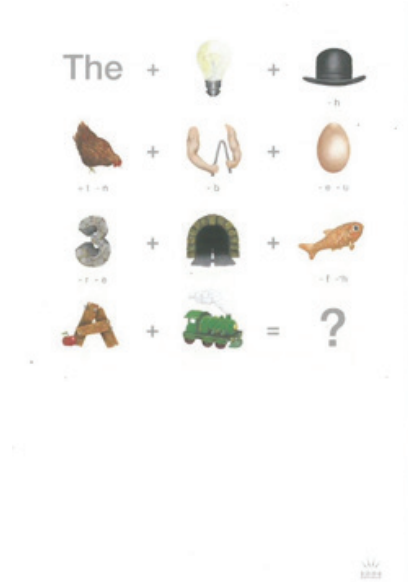
Görsel 6. Ísidro Ferrer, kabare için afiş tasarımı,2010.

#### 4. ANLAM OYUNLARI VE NÜKTE İLE ANLATIM

“Nükte, algılama hızını ve ilgisiz öğelerin ilişkilendirilmesini kapsayan yetidir. İllüstrasyon alanında nükte, mizah ve şaşkınlık hisleri uyandırmakta kullanılır” (Wigan, 2012, s. 180). Nükte ve anlam oyunlarında, çeşitli imgelerin bir aradılığı gözlemlenmektedir. Bu anlatım biçimlerinde izleyiciyle iletişim için, ortak bir kültür ve bilgi birikiminin gerekli olduğu gözlemlenmektedir.

Ambrosse ve Harris, *Grafik Tasarımda Tasarım Fikri* isimli kitaplarında, anlam oyunları ve nükte ile anlatıma kelime oyunu, görsel oyun ve resfebe olarak örnek vermiştir (Ambrosse ve Harris, 2013, 114).

**Kelime Oyunu:** Yeni anlamlar üretmek için, kelimelerin alternatif anlamları ve sesleri üzerinde oynanan bir oyun şeklinde anlatım biçimidir (Ambrosse ve Harris, 2013, 114). Bu anlatım biçiminde, kelimelerin okunuşları ve görsellerin isimleri birleştirildiğinde bir anlam ortaya çıkmaktadır. Patrick Duffy'nin örnek afişinde, yazılar ve görsellerin isimleri birleştirildiğinde afişteki mesaj okunur hale gelmektedir ve yepyeni bir anlam ortaya çıkmaktadır (Görsel 7).



Görsel 7. Patrick Duffy, Whitey müzik albümü için afiş tasarımı, 2005.

**Görsel Oyun (Görsel Cinas):** Kelimelerle oynanan, kelimelerin yerine imgelerin konmasıyla yeni anlamlar üreten oyun biçiminde bir anlatımdır (Ambrosse ve Harris, 2013, 114). Milton Glaser'in örnek afişinde kalp gibi ortak bilinen bir imgenin love kelimesi yerine uygulanmasıyla, anlamın kolayca ve sempatik bir biçimde görsel oyun ile aktarıldığı gözlemlenmektedir (Görsel 8).



Görsel 8. Milton Glaser, New York için afiş tasarımı, 2001.

**Resfebe (Rebus):** “Yaygın olarak temsil ettikleri adlara dayanarak kelime üretmek üzere imgeleri kullanan bir anlatım biçimidir” (Ambrosse ve Harris, 2013, 114). Bu anlatım biçiminde izleyicinin kolaylıkla anlayabileceği görsellerin uygulandığı gözlemlenmektedir. Rebus görsel bir bulmacadır ve kullanıldığı sesler, piktogramlar, semboller ve işaretler birlikte okunduklarında mesaj oluşturur (Wigan, 2012, s. 202). Paul Rand’ın örnek afişinde kelimeleri veya heceleri temsil eden görseller aracılığıyla firmanın ismi olan IBM, akılda kalıcı biçimde başarıyla ifade edilmiştir (Görsel 9).



*Görsel 9 Paul Rand, IBM markası için afiş tasarımı, 1981.*

## 5. HİCİV İLE ANLATIM

Hiciv ile anlatım, nükteyi, mizahı, parodiyi, imayı kullanarak, kurumların, insan tabiatının ve fikirlerinin menfi yönlerini düzeltmek amacıyla bunlarla alay eden bir anlatım biçimidir (Atatürk Yüksek Kurumu, 2001, 288). Hiciv ile anlatım biçimi, oldukça yaratıcı olabilmektedir. Futro’nun örnek afişinde, sırtından vurulmak deyimi esprili bir biçimde uygulanmıştır ve bu kötü durum teşekkür sözlerini oluşturan metin kısmıyla etkileşim kurarak, mevcut durumun düzeltilmesi için alaya alınmıştır (Görsel 10).





Görsel 10. Slavimir Stojanovic, Futro için afiş tasarımı,2009.

Aynı zamanda Ambrosse ve Harris (2012, 86-87), Grafik Tasarımın Temelleri kitabında nükte ve mizah; bitleştirme, dönüştürme, kelime oyunu, göz yanılması, çift anlam, saygı ve resimli bulmaca biçimde başlıklar içerisinde alarak incelemiştir.

## 6. PARODİ İLE ANLATIM

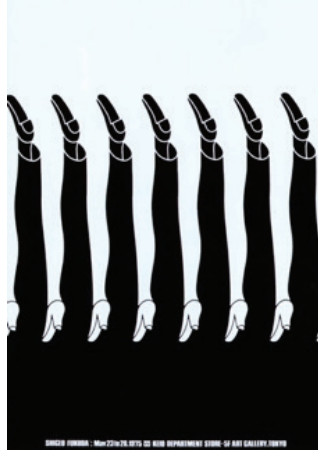
Parodi ile anlatım, özgün bir çalışmayla mizah ve hiciv yoluyla dalga geçen bir anlatım biçimidir (Heller ve Vienne, 2012, 134). Günümüzde, afiş tasarımlarının yanı sıra bir çok alanda zekice uyarlanmış pek çok parodi örneğine rastlanabilmektedir. Görsel 11'deki örnek afişte, Tony Evans tarafından fotoğraflanan klasik Stalin portre fotoğrafı üzerinde, tasarımcı John Gorham ve Howard Brown iğneleyici bir tavır sergilemiştir (Heller ve Vienne, 2012, 134).



Görsel 11. John Gorham ve Howard Brown, Red Monarch filmi için afiş tasarımı,1983.

## 7. YANILSAMA İLE ANLATIM

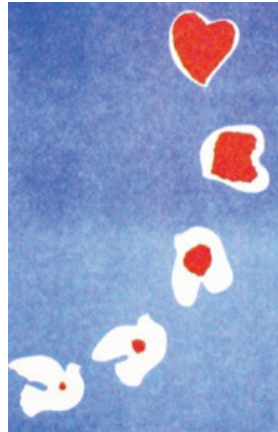
Yanılsama ile anlatım, optik yanılsama yoluyla çeşitli biçimlerden oluşan düzenlemelerin aracılığıyla kurulur (Eczacıbaşı, 2008, 1169-1170). Shigeo Fukuda'nın örnek afişinde iç içe geçmiş kadın ve erkek bacaklarının birbirlerini tamamlaması ve boşlukların diğerini var etmesiyle görsel yanılsamayı başarıyla oluşturduğu gözlemlenmektedir (Görsel 12).



Görsel 12. Shigeo Fukuda, sergi için afiş tasarımı, 1975.

## 8. BAŞKALAŞIM İLE ANLATIM

Asıl düşünceyi simgeleyecek bir varlığın, nesnenin, aşama aşama değişimi ile başka ögeye dönüşmesidir (Turgut, 2013, 81). Başkalaşım yoluyla anlatımda birden çok bağlama gönderme yapılabilir. Aşağıdaki afişte, barış ve dostluk gönüllüsü gazeteci Abdi İpekçi' nin öldürülmesi, beyaz güvercin içindeki kırmızı leke ile anlatılmış, sonra bu kayıpla içimizdeki yara, aşamalı olarak büyümüş ve kırmızı kalp ile sevgiye dönüşmüştür (Turgut, 2013, 82). Sadık Karamustafa'nın güvercinin ve yara imgesinin kalp imgesine dönüşümü ile başkalaşım yöntemi kullandığı gözlemlenmektedir (Görsel 13).



Görsel 13. Sadık Karamustafa, Abdi İpekçi Dostluk ve Barış Ödülü Yarışması için afiş tasarımı, 1982.

## 9. BİÇİM YİTİMİ İLE ANLATIM

Biçim yitimi ile anlatım, bir şeklin veya nesnenin optik değişimi veya deformasyonu şeklinde ve tasarımcının bir nesneyi daha az tanınır hale getirmek veya ondan farklı bir form ortaya çıkarmak üzere biçimi değiştirmesi olarak açıklamaktadır (Ambrosse ve Harris, 2013, 92). McRay Magleby'nin örnek afişinde, dalga köpüklerinin biçim değiştirmesiyle kuş formlarına dönüşerek verilmek istenen mesajı ilettiği gözlemlenmektedir (Görsel 14).



Görsel 14. McRay Magleby, barış için afiş tasarımı, 1985.

## 10. ANALOJİ İLE ANLATIM

Analoji ile anlatım, bir sözcüğe başka bir sözcüğün şekilce ve anlamca örnek gösterilmesi şeklinde tanımlanabilir (Atatürk Yüksek Kurumu, 2001, 162). Örnek olarak görsel 15'teki afişte, kafası kesik tavuklar gibi koşuşturmak analogisi, çok çaba harcayarak ve fazla gürültü patırtı çıkararak yapılan ama sonuçta kimseye bir şey kazandırmayan işleri anlatmak için kullanılmıştır (Ambrosse ve Harris, 2010, 27). Bu anlatım biçiminin başarısı, izleyicinin söz konusu analoginin anlamını bilmesi ile mümkün olmaktadır. Analoji barındıran afiş tasarımlarında mizahın da söz konusu olabildiği gözlemlenmiştir. Görsel 15'te verilen Stefan Sagmeister'in afiş tasarımı, içerisinde barındırdığı mizahtan dolayı Design Humor kitabında da örnek olarak yer almıştır (Heller, 2002, 158).



Görsel 15. Stefan Sagmeister afiş tasarımı, 1997.

## 11. MİTLER İLE ANLATIM

Mitler ile anlatım biçimi, çocukluk, çağdaş toplumda egemen olan bilim, siyaset, din, tasarım, sanat alanında, zengin ve ünlü insanların yaşamları gibi konuları içeren pek çok mitin uygulanmasıyla oluşturulabilmektedir (Hall, 2012, 166). Bu hususta mitlerin izleyici tarafından biliniyor olması büyük önem taşır. Örnek afişte mitolojik canavarlarla savaşabilen askerler resmedilerek mitler yolu ile anlatım yönteminin uygulandığı gözlemlenmektedir (Görsel 16).



Görsel 16. Anonim, I. Dünya Savaşı'na davet için afiş tasarımı, 1915.

## 12. KENDİNE MAL ETME YOLUYLA ANLATIM

Ambrosse ve Harris (2013, 92) bir tasarımcının başka bir çalışmaya ait bir ögeyi kendi işiyle birleştirmesini ve bünyesine katmasını kendine mal etme biçiminde ifade eder ve tasarımcıların ve reklamcıların işlerini tasarlarırken diğer çalışmalardan öğeler katabildiklerini veya birleştirebildiklerini örnek verir. Bu anlatım biçimi mesajın hızlı bir biçimde iletilmesini sağlayabilmektedir ve izleyicinin bilgisi mesajın aktarımında oldukça önemli bir rol oynamaktadır.

Bazı ana kendine mal etme türleri, taklit etme (imitasyon), uyarlama (adaptasyon), ustaya saygı şeklinde örneklendirilebilmektedir (Ambrosse ve Harris, 2013, 92). Söz konusu tanımların birbirine oldukça benzer olduğu gözlemlenebilir ve görsel örnekler ışığında tanımlar biraz daha açıklayıcı bir nitelik kazanabilir.

**Taklit Etme (İmitasyon):** “Var olan bir tasarım veya imgenin tasarımda kullanılmak üzere kopyalanması, çoğaltılması veya uyarlanmasıdır” (Ambrosse ve Harris, 2013, 92). Bu anlatım biçiminde uyarlamanın yanı sıra imgelerin de taklit edilmesi söz konusudur. Tomaszewski'nin örnek afişinde, el ile yapılan zafer işaretinin ayakla taklit edildiği gözlemlenmektedir (Görsel 17).



Görsel 17. Henryk-Tomaszewski, Witold Gombrowicz Tiyatrosu için afiş tasarımı, 1983.

**Uyarlama (Adaptasyon):** Özgün bir tasarımın başka bir amaca hizmet etmesi için değiştirilmesi uyarlama olarak tanımlanır ve uyarlama, içerik, mesaj veya malzeme farklı olsa bile, orjinal tasarım öğelerinden faydalanılmasını kapsar (Ambrosse ve Harris, 2013, 92). Bu bağlamda, orjinal tasarım öğelerinden faydalanılması durumu belirleyici rol oynayabilmektedir. Örnek afişte, sanatçı Goya'nın ünlü resminden uyarlama yapılarak politik bir yaklaşım oluşturulduğu gözlemlenmektedir (Görsel 18).



Görsel 18. Lanny Sommese'nin çalıştayından afiş tasarımı, 1970

**Ustaya Saygı:** Saygı göstergeleri, popüler kültürde kendine yer edinmiş ve tanınan bir şeyin özünün esprili bir biçimde kopyalanmasıyla, mizahi bir his vermek için kullanılır (Ambrosse ve Harris, 2012, 87). Bu anlatım biçiminde örnek alınan içeriğin özünü, özellikle akılda kalan yanını uyarlamak esastır. Örnek afişte, Edvard Munch'ın Çığlık isimli eserinden yola çıkılan uyarlamada figürün yüzüne bomba atan bir uçak silüeti yerleştirilmiştir ve alevlerin ise yanan figürün bedenini oluşturduğu gözlemlenmektedir (Görsel 19).



Görsel 19. Miha Artnak ve Ziga Aljaz, savaş karşıtı afiş tasarımı, 2004.

### 13. MODİFİKASYON İLE ANLATIM

Modifikasyon ile anlatımda, metin ve imgelerin içine anlam aşılması yoluyla önemli bir tasarım unsuruna dönüştürülmesi söz konusudur ve modifikasyon ile anlatım, müdahale, geride bırakma, zıtlık ve “ikisi bir arada” olarak incelenebilmektedir (Ambrosse, Harris, 2013, 102).

**Müdahale:** Müdahale ile anlatımda, imgeye müdahale edilmesiyle anlamının, vurgusunun veya öneminin değiştirilmesi veya odak noktasının tamamen farklılaştırılması söz konusudur (Ambrosse ve Harris, 2013, 102). Örnek afişte, çatalın el biçimine dönüştürülmesiyle açlığın son bulması gerekliliğinin vurgulandığı gözlemlenmektedir (Görsel 20).



Görsel 20. Filimonas Triantafyllou, Amnesty International Dergisi için ödüllü afiş tasarımı, 2009.

**Geride Bırakma:** Geride bırakma ile anlatımda, anlamı ifade eden imgenin atlanması durumu söz konusudur. “Atlama, bir şeyin dışarda bırakılması veya unutulmasıdır. Bu yaklaşım izleyicinin konsantrasyonunun atlanan öğeye yönlendirilmesi için veya atlamanın meydana geldiği bağlama dikkat çekmek için kullanılabilir” (Ambrosse ve Harris, 2013, s. 102). Bu anlatım biçiminde, tasarımda söz konusu görselin yokluğu mesajın asıl anlamını vurgulamaktadır. Örnek afişte, görmeye alışık olunan ünlü aslanın olmayışı, hayvanların neslinin tükeniyor olmasına işaret ederek, durumun önemini belirtmektedir (Görsel 21).



Görsel 21. Anonim, WWF (World Wide Fund for Nature) için afiş tasarımı.

**Zıtlık:** Zıtlık ile anlatım biçiminde grafik tasarımda, öğelerin içerdikleri zıtlıklardan ötürü antagonist bir ilişki yaratmak üzere konumlandırıldığı bir tür bitişiklik söz konusudur (Ambrosse ve Harris, 2013, 102). Tomi Ungerer'in örnek afişinde beyaz ve siyah adamın çekişmesi gözlemlenmektedir (Görsel 22). Zıtlık ile anlatım biçiminde izleyicinin konu hakkında bilgisi, iletişimi sağlamada önemli rol oynar.



Görsel 22. Tomi Ungerer, ırkçılık için afiş tasarımı, 1967.



**İkisi Bir Arada:** İki mesajın bir arada kurulan bağlam çerçevesinde birlikte iletilmesi olup, kolayca tanımlanabilen nesnelere üzerinde yapılan ince ve zekice değişiklikler ile mesajların ortaya konmasıdır (Ambrosse ve Harris: 2013, 102). Abram Games'in örnek afişinde, Guinness markasının adındaki G harfi bir yüz ve bir bardak ile birleştirilmiştir ve böylelikle markanın adı da okunarak hedef kitleye aynı zamanda bira ve keyif duygusu yansıtılmıştır (Görsel 23).

Burada, Ambrosse ve Harris aynı zamanda çift anlam kapsamında nükteli ve mizahın da uygulanmış olduğuna dikkati çeker (2012, 88).



Görsel 23. Abram Games, Guinness markası için afiş tasarımı, 1957.

## SONUÇ

Mesajın uygun ve doğru biçimde aktarılması afişin önemli bir görevidir. Bu bağlamda, afiş tasarımlarında yer alan illüstrasyon uygulamalarında, mesajın istenen yönde biçimlendirilmesi afişin görevini yerine getirmesinde büyük önem taşır.

İllüstrasyon uygun kullanıldığında, tasarımcıya güçlü bir anlatım dili ile mesajını çeşitli biçimlerde ifade etme yolu sunar. İllüstrasyonun etkin gücü sayesinde, afiş tasarımlarında oldukça çeşitli, sıra dışı, yaratıcı ve akılda kalıcı tasarımlar ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, illüstrasyon uygulanan afiş tasarımlarında mesaj iletimi kapsamında, bahsi geçen niteliklere sahip çeşitli illüstrasyon anlatım biçimleri araştırılmıştır.

Gözlemlenen ve incelenen anlatım biçimlerinin mümkün olduğunca detaylıca irdelenebilmesi adına bu anlatım yöntemleri kategorilere ayrılarak örneklerle irdelenmeye çalışılmıştır. Edinilen bulguların küçük farklarla birbirinden ayrılabilen olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca bahsi geçen konuların birbirleri içerisine geçen kavramlar ve betimlemelere sahip oldukları da anlaşılmaktadır. Dolayısıyla söz konusu durumlar pek çok açıdan tartışmaya açıktır. Örneğin; birçok afiş tasarımında nükte ve mizah farklı anlatım biçimleri ile yer alabilir. Nükte ve mizah, normal şartlarda birbiri ile ilişkilendirilemeyecek imgelerin bitleştirilmesi ile izleyicinin zihninde mizahi bir kıvılcım yaratılması sonucu oluşturulabilir. Bu durumda bitleştirme başlığı, görsel mecazlar haricinde nükte ve mizah olarak da ele alınabilir. Yine bu kapsamda dönüştürme, kelime oyunu, çift anlam, ustaya saygı ve resimli bulmaca da nükte ve mizah içerisinde ele alınabilir. Ayrıca bir afiş tasarımı hem metonimik hem de metaforik anlatım biçimlerine sahip olabilir. Araştırmada bu gibi saptamalar elde edilmiştir.

Dolayısıyla sınıflandırmalar pek çok alternatif bakış açısına ve afiş tasarımına göre çeşitlilik gösterebilir. Bu makale, keşişimleri de göz önüne alarak bulguları düzenli bir biçimde derleme amacını taşımıştır. Çalışmada, farklı bakış açılarının da sorgulanmasıyla çok yönlü bir biçimde konunun irdelenmesine özen gösterilmiştir.

Afiş tasarımında mesajın iletimi, pek çok yaratıcı düşünsel altyapıyı barındırır. Bu gibi sorgulamalar afiş tasarımlarında illüstrasyon uygulamalarında grafik dilinin pekişerek zenginleşmesine ve güçlenmesine katkıda bulunacaktır.

## KAYNAKÇA

- Ambrosse, G. ve Harris, P. (2010). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*. (Çev: B. Barhana). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Ambrosse, G. ve Harris, P. (2012) *Grafik Tasarımın Temelleri*. (1. Baskı). (Çev: M. E. Uslu). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ambrosse, G. ve Harris, P. (2013). *Grafik Tasarımda Tasarım Fikri*. (Çev: A. G. Taşçıoğlu ve M. Taşçıoğlu). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Atatürk Yüksek Kurumu. (2001). *Türk dünyası edebiyat kavramları ve terimleri ansiklopedik sözlüğü*, cilt no:1-3. Ankara.
- Eczacıbaşı Vakfı. (2008). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*, cilt no:3. İstanbul: Yem Yayınevi.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. (2. Baskı). (Çev: M. Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (Çev: S. Irvan). Ankara: Ark.
- Hall, S. (2012). *This Means This, This Means That: A User's Guide To Semiotics*. (2. Baskı). London: L. King Pub.
- Heller, S. (2002). *Design Humor: The Art Of Graphic Wit*. New York: Alworth Press.
- Heller, S. ve Vienne, V. (2012). *100 Ideas That Changed Graphic Design*. London: L. King Pub. (2. Baskı).
- Müller Brockmann, J. ve Müller Brockmann S. (2004). *History Of The Poster*. London: Phaidon Press Limited.
- Özmutlu, A. (2009). *Grafik Tasarım Atölye Derslerinde Afiş Konusunun Uygulama ve Çözümleme Süreçlerinde Göstergebilimsel Çözümleme Yönteminin Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Turgut, E. (2013). *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Wigan, M. (2008). *Basic Illustration Text and Image*. Lausanne: AVA Publishing.
- Wigan, M. (2012). *Görsel İllüstrasyon Sözlüğü*. (Çev: M. E. Uslu). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Zeegen, L. ve Crush. (2005). *The Fundamentals of Illustration*. Lausanne, Switzerland: AVA Publishing.

## GÖRSELLER KAYNAKÇASI

- Görsel 1: Meggs, P. B. Purvis, A. W. (2012). *Meggs' History Of Graphic Design*. (5. Baskı). Hoboken, N.J.: J. Wiley. s. 278
- Görsel 2: <https://tr.pinterest.com/pin/341429215474996666> (Erişim tarihi: 13.9.2016)
- Görsel 3: [https://alfredfoundations.files.wordpress.com/2013/11/eye-heart\\_milanicatalog.pdf](https://alfredfoundations.files.wordpress.com/2013/11/eye-heart_milanicatalog.pdf) (Erişim tarihi: 22.4.2017)
- Görsel 4: <http://www.mendell-design.de/soziales.html> (Erişim tarihi: 30.11.2016)
- Görsel 5: <http://www.designboom.com/design/andy-altmann-why-not-associates-interview> (Erişim tarihi: 15.12.2016)
- Görsel 6: <http://www.isidrofferrer.com/index.php?/proyectos/carteles> (Erişim tarihi: 15.12.2016)
- Görsel 7: Rivers, C. (2007). *Poster Art: Innovation In Poster Design*. Mies, Switzerland: Rotovision Sa. s.53
- Görsel 8: <http://www.miltonglaser.com/store/c:posters/912/i-love-ny-more-than-ever-2001> (Erişim tarihi: 15.12.2016)
- Görsel 9: [https://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Rand](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Rand) (Erişim tarihi: 15.12.2016)
- Görsel 10: Ambrosse, G. ve Harris, P. (2013). *Grafik Tasarımda Tasarım Fikri*. (Çev: A. G. Taşçıoğlu ve M. Taşçıoğlu). İstanbul: Literatür Yayınları. s.150
- Görsel 11: Heller, S. ve Vienne, V. (2012). *100 Ideas That Changed Graphic Design*. London: L. King Pub. s. 135
- Görsel 12: <https://designhistory2013.wordpress.com/2013/05/10/shigeo-fukuda-1932-2009> (Erişim tarihi: 15.12.2016)
- Görsel 13: Turgut, E. (2013). *Grafik Dil ve Anlatım Biçimleri*. Ankara: Anı Yayıncılık. s. 82
- Görsel 14: <http://theanimalarium.blogspot.com.tr/2010/11/from-dove-with-love.html> (Erişim tarihi: 15.12.2016)
- Görsel 15: Heller, S. (2002). *Design Humor: The Art Of Graphic Wit*. New York: Alworth Press. s.158
- Görsel 16: <https://www.victoriagal.org.uk/galleries/world-war-one-recruiting-posters> (Erişim tarihi: 22.5.2017)
- Görsel 17: [http://www.polishposter.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Product\\_Code=1500](http://www.polishposter.com/Merchant2/merchant.mvc?Screen=PROD&Product_Code=1500) (Erişim tarihi: 5.1.2016)
- Görsel 18: McQuiston, L. (1995). *Graphic Agitation: London: Phaidon* s. 135

Görsel 19: Ambrosse, G. ve Harris, P. (2013). *Grafik Tasarımda Tasarım Fikri*. (Çev: A. G. Taşçıoğlu ve M. Taşçıoğlu). İstanbul: Literatür Yayınları s. 93

Görsel 20: <http://filimonastriantafyllou.com/AMNESTY-INTERNATIONAL> (Erişim tarihi: 15.12.2016)

Görsel 21: <http://nakedplainedesigner.blogspot.comtr/2010/12/crying-desginers.html> (Erişim tarihi: 15.12.2016)

Görsel 22: McQuiston, L. (1995). *Graphic Agitation: London: Phaidon* s.148

Görsel 23: Ambrosse, G. ve Harris, P. (2012) *Grafik Tasarımın Temelleri*. (1. Baskı). (Çev:M. E. Uslu). İstanbul: Literatür Yayınları s. 88



# ATTITUDES OF LANDSCAPE ARCHITECTURE STUDENTS TOWARDS BIOMORPHIC AND PARAMETRIC DESIGN APPROACHES IN ENVIRONMENTAL DESIGN

Res.Ass. Emine TARAKÇI EREN \*  
Assist. Prof. Tuğba DÜZENLİ \*\*  
Res.Ass. Duygu AKYOL\*\*\*

## ABSTRACT

*In all design disciplines, the designer attempts to find a solution to design problems using various approaches. In environmental design, the design approaches and design process are similar to other disciplines, only the design product is outdoor spaces. Outdoor spaces are the sections outside the buildings in urban and rural spaces and include all elements from the micro to macro scale.*

*Landscape architect can find direction in certain design principles and theories. Furthermore, a number of design approaches or trends in historical perspective also lead the design process. Thus, biomorphic and parametric design approaches have emerged during recent times.*

*Biomorphic design approach is the imitation of the nature by the designer to create better solutions. The parametric design approach is based on the parametric determination and organization of the data that would affect the design. In the present study, the attitudes and approach of the landscape architecture students in Karadeniz Technical University (KTU) towards these two design approaches were investigated.*

*To test the reliability of the developed attitude scale, the Cronbach's Alpha test was conducted independently for positive and negative statements about each design approach in the scale, and it was found that the scale was reliable. The analysis of the data revealed that the students' attitudes towards the biomorphic design approach was more positive there was a low level and negative correlation between the attitude scores and the two design approaches. Among the KTU Landscape Architecture students, 49,40% of the students adopted biomorphic design approach and 32% preferred parametric design approach when working on environmental design projects.*

**Key Words:** Landscape Architecture, Environmental Design, Biomorphic Design, Parametric Design, Attitude Scale.

---

\*Karadeniz Technical University, Department of Landscape Architecture, Trabzon / TURKEY  
eminem\_tarakci@hotmail.com

\*\*Karadeniz Technical University, Department of Landscape Architecture, Trabzon / TURKEY  
tugbaduzenli@gmail.com

\*\*\*Karadeniz Technical University, Department of Landscape Architecture, Trabzon / TURKEY  
duyguakyol@ktu.edu.tr

# PEYZAJ MİMARLIĞI ÖĞRENCİLERİNİN, ÇEVRE TASARIMINDA BİYOMORFİK VE PARAMETRİK TASARIM YAKLAŞIMLARINA KARŞI TUTUMLARI

Arş.Gör. Emine TARAKÇI EREN \*  
Dr. Öğr. Üyesi Tuğba DÜZENLİ \*\*  
Arş.Gör. Duygu AKYOL \*\*\*

## ÖZET

*Tüm tasarım disiplinlerinde tasarımcıların her biri çeşitli tasarım yaklaşımları ile tasarım problemlerine çözüm bulmaya çalışırlar. Çevre tasarımında da, tasarım yaklaşımları ve süreci aynı diğer disiplinlerdeki gibi olmakla beraber tasarlanacak nesne dış mekânlardır.*

*Peyzaj mimarı bazı tasarım ilkeleri ve kuramları doğrultusunda kendisine yön bulabilmektedir. Bunların yanında geçmişten günümüze kadar gelen bir takım tasarım yaklaşımları ya da akımlar tasarım sürecini yönlendirmektedir. Bu kapsamda son dönemde biyomorfik ve parametrik tasarım yaklaşımları ön plana çıkmaktadır.*

*Biyomorfik tasarım yaklaşımı; tasarımcının daha iyi çözümler yaratabilmek için doğayı taklit etmesidir. Parametrik tasarım yaklaşımı ise; tasarım sürecinde tasarımı etkileyecek verilerin parametreler olarak belirlenmesi ve organizasyonu esastır. Bu çalışmada bu iki tasarım yaklaşımına Karadeniz Teknik Üniversitesi, Peyzaj Mimarlığı öğrencilerinin tutumu ve yaklaşımı araştırılmıştır.*

*Geliştirilen tutum ölçeğinin güvenilirliğini test etmek için ölçekte yer alan her bir tasarım yaklaşımı için yer alan olumlu ve olumsuz ifadeler için ayrı ayrı Cronbach'ın Alpha testi uygulanmış ve ölçek güvenilir çıkmıştır. Öğrencilerin biyomorfik tasarım yaklaşımına karşı tutumun daha olumlu olduğu ve iki tasarım yaklaşımına tutum puanları arasındaki korelasyon katsayılarının negatif yönde düşük düzeyde anlamlı bir ilişki olduğu görülmektedir. KTÜ, Peyzaj mimarlığı öğrencileri, çevre tasarım projeleri tasarlarken biyomorfik tasarım yaklaşımını tercih edenlerin oranı % 49,40 iken parametrik tasarım yaklaşımını tercih edenlerin oranı % 32 dir.*

**Anahtar Kelimeler:** Peyzaj Mimarlığı, Çevre Tasarımı, Biyomorfik Tasarım, Parametrik Tasarım, Tutum Ölçeği

\*Karadeniz Teknik Üniversitesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Trabzon / TÜRKİYE  
eminem\_tarakçi@hotmail.com

\*\*Karadeniz Teknik Üniversitesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Trabzon / TÜRKİYE  
tuğbadüzenli@gmail.com

\*\*\*Karadeniz Teknik Üniversitesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Trabzon / TÜRKİYE

## 1. INTRODUCTION

Landscape has several connotations. Meinig (1979) argued that individuals who look at the same landscape from the same spot could observe same elements such as a houses, humans, cars, roads, mountains and stones based on their count, shape, color and size, but would perceive all these objects based on certain ideas or associations in their minds. Hence, any landscape includes both the tangible items that we could see through our eyes, and abstract items related to the landscape that only exist in our minds. Landscape architecture, in the context of creating and changing all elements that form the landscapes and the landscape, is o construct physical strategies and forms based on ecological, technical, artistic and aesthetic criteria. The designs that landscape architects create are usually called environmental design, not landscape design.

However, environment does not only reflect the structure of the nature. The environment encompasses all living and lifeless objects, biophysical and sociocultural elements (Sarı and Karaşah, 2015). The first involves the biological and physical aspects, and the second is concerned with the economic, political, and intellectual activities of an individual Mumcu et al., 2017). These two elements are interrelated and inseparable parts (Türkman, 2000). Landscape architects present their structural and planting designs by integrating these factors with architectural elements for conservation of present forms and data, development, recreation and improving the quality of life (Yılmaz, 2015; Bekçi et al., 2015). In the process, they follow certain formal, semantic, physical and functional design concerns (Yılmaz et al.; Tarakci, Eren and Var, 2017). In the present study, biomorphic and parametric design approaches that were used by landscape architecture students to design the formal dimension of environmental design projects are examined.

### 1.1. Biomorphic Design Approach

Biophilic environments need not be biomorphic in shape or literally full of greenery (e.g., the Alhambra in Granada, which primarily consists of rectilinear forms and patterns). They are sustainable because they resonate with humans. Both movements need biophilic design to achieve lasting cultural relevance (Kelbaugh, 2014). In biomorphic design approach, designers imitate the nature. The designers interpret the objects they perceive in the nature and create an artificial environment. Universally individuals enjoy the nature, being in a natural environment, and natural experiences (Bayazit, 2008, p.239).

The relationship between humans and nature and its effects on the landscape architecture and environmental design has been shaped by advances in social, technological, religious and economic conditions. Nature was initially imitated in architecture and landscape architecture. Today, thanks to technological advances, biological structures and functions of natural elements are imitated in addition to their biological forms. Especially during the last fifty years, along with the emergence of ecological problems, the method of learning from the nature was reformed in landscape architecture and acquired a totally different dimension. Creation and processes of living beings have started to be used in environmental design, in the design of form-structure-plastic object-furniture and material relations. “Biomorphism,” inspired by the living forms orutilize these forms in architectural design by assigning metaphorical meanings,



is the baseline of the present study. Biomorphism is a form of biomimicry that involves the use of biological forms as models for the design of artifacts such as airplanes, computers, and islands (Shelly, 2015). Bio-morphology was studied within the context of relationships among nature, humans and architecture. The term nature here refers to living organisms and related systems in particular. When the relations between nature and humans are examined, humans' perspective towards the nature, how it utilized the nature and living forms in its quest for form were emphasized. Its inspiration, living or natural forms and the preliminary design and concept are scrutinized as a functional and symbolic extrovert shell. Biomorphism is a general concept with subdivisions. These subdivisions include anthropomorphism, zoomorphism, phytomorphism and micromorphism. Zoomorphism is the utilization of animal forms, anthropomorphism is the utilization of human body, and phytomorphism is the utilization of branching/blooming systems and other physiological properties of the plants.

In the field of architecture and environment design, the relationship between human and nature is transformed into most concrete products. Architecture and environmental design constructs their relationship with the nature through elements such as buildings, furniture, structures, plastic objects and all others related to the environment. Humankind created designs since the early ages using its instincts and imitating nature to interfere with the nature to create unique cultural and functional shells to protect itself from external factors and to survive and to live inside landscapes defined by buildings or shaped by human skills. As per the above definition, the system of thought defines the form of the design; the question of architectural design is related to the form itself, what it describes and its "generation" (Jormakka, 2007; Zeytoun, 2014). One of the architects who studied the similarities between architecture and nature was Viollet le Duc. As an art, architecture is a human creation. To achieve such a creation, we need to follow the same path as nature uses when creating objects. We need to use the same elements and logical methods that nature uses, and we have to obey the same natural laws (Le-Duc and Emmanuel, 1990). It was scholar-author Janine Benyus who first demonstrated that the nature-form relationship could be practiced in several different fields by theorizing this relationship, and created the concept of biomorphism. Benyus attributed three different historical roles to nature in the design world; nature as a model, nature as a measure and nature as a mentor. Similarly, Charles Jencks claimed that the concept of biomorphism would be influential in discussing architectural concepts in the late 20th century under the influence of biological engineering in his book "Architecture 2000 Predictions and Methods" published in 1971. Jencks predicted that the "Biomorphic Movement" would be effective in the post-1980 architecture in a table where he examined the evolutionary developments and movements in architecture until 2000s. Among prominent theoretical studies on biomorphic design approaches, Christopher Alexander's "The Nature of Order," William H. Gass' "Finding A Form", Peter Pearce's "Structure in Nature for a Strategy for Design", and Frei Otto and Bodo Rasch's, "Form Finding" could be listed. Alexander's statement "The ultimate goal of the design is form" summarizes the design-form relationship, which was at the focus of the abovementioned theoretical studies. Biomorphic movements have influenced design, conceptually, structurally and formally.

## 1.2. Parametric Design Approach

There is a global convergence in recent avant-garde architecture that justifies the enunciation of a new style: Parametricism. The style is rooted in digital animation techniques. Its latest refinements are based on advanced parametric design systems and scripting techniques. This style has been developed over the last 15 years and is now claiming hegemony within avant-garde architecture. It succeeds modernism as a new long wave of systematic innovation (Schumacher, 2009). The computer is an effective tool in landscape architecture as it is in several fields. However, computers are often used for technical calculations in design and the effective expression and presentation. However, its use in the design process is a field open for improvement for the user. Computer programming languages and techniques developed with algorithmic approach facilitated the design process for the user. The concept of algorithm, which is the basis of mathematics and computer sciences, became the subject of other sciences and disciplines over time. The algorithm that could be defined as the combination of steps required to solve a problem and the resulting algorithmic approach constitute the basis of parametric design. In its basic form, a parameter could be described as a quantity that could be defined and modified for a condition, and the condition that contains this quantity in any count could be perceived as parametrical. The number of parameters could vary based on the situation. To a large extent, the geometry modelling approach in parametric design is dependent on variation settings (Yu, Ostwald, Ning, 2015). What is important is to establish the correlation between these parameters and to manage these parameters on demand. It is important to use this term, which is frequently used by computer and mathematical sciences, in landscape architecture design. Parametric applications have inherited two crucial elements. These are that all entities start with a point in space and allow the study of architectural conditions in a three-dimensional environment, rather than the commonly used two-dimensional or layering techniques. And that the underlying concept of parametric modelling is based on data, variables, and their relationship to other entities, which can then respond to variations of input data (Schnabel, 2007). The present study scrutinized the subject of parametric design based on examples and student attitudes towards the instruction of this approach were examined. In conclusion, it was considered that the use of algorithmic approach in design, and therefore in design education, is open to development although it is a novel approach.

Furthermore, based on another perspective, parametric design is computer aided sketching or modeling. In parametric design, all parameters are combined to create forms using digital technologies. For example, a line has two parameters: length and direction. A prismatic volume has four parameters: position, length, width, and height. In addition, there are also “blocks” (AutoCad), “cells” (Microstation) “symbols” or “components” (other systems) with different parametric values from these primitive forms. In existing CAD systems, there are also tools that allow us to make some changes to these primitive elements. It easy to implement variations in design using parametric design. A parametric design is a representation of a computer-generated design (Table1).

Table 1. Biomorphic And Parametric Design Approach And The Most Famous Examples

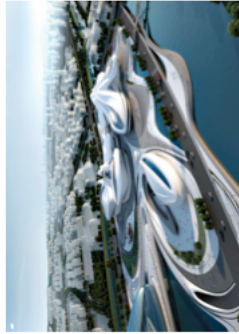
**DESIGNS CONSTRUCTED WITH BIOMORPHIC DESIGN APPROACH**  
Singapore Supertree Grove



Designed as a vertical garden, the project consists of eighteen 'supertrees' in the Marina Bay district in Singapore. It was conceived and designed to effectively revitalize and maximize the growth potential of the city. These eighteen rising 'Supertrees' contain more than 200 species, over 226,000 plants, solar energy production, rainwater collection and a number of other functions. Designed by a biomorphic design approach inspired by trees, this area was designed by Grant Associates, a UK-based landscape architecture firm. Masterplan was inspired by the form of an orchid and has an intelligent infrastructure that allows plants that normally would not grow in Singapore.

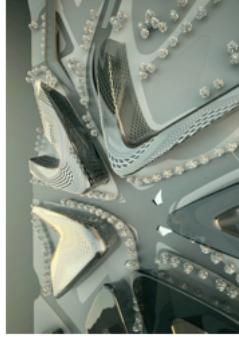
Figure 1. <https://www.treehugger.com/urban-design/biomimetic-supertrees-gardens-by-the-bay-singapore.html>

**DESIGNS CONSTRUCTED WITH PARAMETRIC DESIGN APPROACH**  
Changsha Meixihu International Center for Arts and Culture, Thyssen Krupp General Headquarters



The Changsha Meixihu International Center for Arts and Culture and its environment was designed with parametric design approach by Zaha Hadid. Similar to her other works, round forms are used in this work. The center includes 3 different buildings and there are wavy walking paths around the center. The structure was located at the seaside and the surroundings were constructed with abnormal angles and create interest with its characteristic features.

Figure 3. <http://www.gazetehikent.com/2015/05/01/dunyamizt-guzeltestirenler-2-zaha-hadid/>



The Thyssen-Krupp Headquarters and its environment were also designed by Zaha Hadid and is located in Essen, Germany. Designed with a parametric design approach, this project won the third prize in a two-stage international competition. The technical, innovative organic form emphasized that the buildings are compatible with the values of Thyssen Krupp, and the fact that the buildings opened to the environment with a centrifugal effect created a new landscape. Thus, an iconic piece was created that included a sand dune landscape and a glacier atmosphere.

Figure 4. <http://www.mindap.org/?p=1280>

**DESIGNS CONSTRUCTED WITH BIOMORPHIC DESIGN APPROACH**  
Eden Project



It was designed by the former head of Architectural Association Nicholas Grimshaw and Land Use Consultants. It was designed with a biomorphic design approach. Cornwall is the largest greenhouse in the world, built on 50 hectares of land in the United Kingdom and worth £ 37.5 million. From the exterior, it is reminiscent of a bug. One of the greenhouse areas has a rainforest climate and the other has a Mediterranean climate. The world's largest greenhouse, the Eden project, is an artificial biomass exhibition. The word 'Eden' means heaven. As the name implies, it is an admirable place that aims to impress people. Plants were brought from many parts of the world for this project. Thousands of plant species ... 3,865 plant species ... For the plants to survive, these domes aimed to provide indigenous conditions for the plants brought from all over the world.

Figure 2. [http://yapiharikalari.com/eden\\_pt\\_01esi](http://yapiharikalari.com/eden_pt_01esi)

## **2. MATERIAL AND METHOD**

### **2.1. Research Model**

In the study, initially, the attitudes of landscape architecture students towards parametric and biomorphic design approaches in environmental design were determined. Then, the design approach preferred by the students in environmental design the most was identified. Later on, the correlation between students' preferences and attitudes towards the design approaches were examined.

### **2.2. Study Group**

The study group included the students that attended the landscape architecture department in Karadeniz Technical University. The survey was conducted with a total of 165 students. Out of the landscape architecture students who participated in the survey, 86 were female, 77 were male. 42 were freshmen, 46 were sophomore, 45 were junior and 32 were senior students.

### **2.3. The attitudes of students towards design approaches**

To determine students' attitudes towards design approaches, scores obtained from the attitude scale were analyzed and the results are presented in Table 2. In Table 1, the statements that reflect positive and negative attitudes for biomorphic design approach are coded with 'B' and parametric design approach are coded with 'P'.

**Table 2. The Attitude Scale Statements**

**Attitude Statements On Design Approaches**

<b>Biomorphic design approach</b>		<b>Parametric design approach</b>	
<b>Positive attitude statements</b>	<b>Negative attitude statements</b>	<b>Positive attitude statements</b>	<b>Negative attitude statements</b>
<b>B1</b> I consider biomorphic design approach beneficial for project education to reach its goals	<b>B14</b> Biomorphic design approach introduces extra workload in environmental design education	<b>P1</b> I consider parametric design approach beneficial for project education to reach its goals	<b>P14</b> Parametric design approach introduces extra workload in environmental design education
<b>B2</b> I consider biomorphic design approach improves the achievements in environmental design projects	<b>B15</b> I consider material and tools for biomorphic design approach are more expensive	<b>P2</b> I consider parametric design approach improves the achievements in environmental design projects	<b>P15</b> I consider material and tools for parametric design approach are more expensive
<b>B3</b> I consider using biomorphic design approach in environmental design facilitates learning	<b>B16</b> Use of biomorphic design approach is a luxury for Turkey	<b>P3</b> I consider using parametric design approach in environmental design facilitates learning	<b>P16</b> Use of parametric design approach is a luxury for Turkey
<b>B4</b> I consider using biomorphic design approach in environmental design increases student achievement	<b>B17</b> I consider use of biomorphic design approach in environmental design is difficult	<b>P4</b> I consider using parametric design approach in environmental design increases student achievement	<b>P17</b> I consider use of parametric design approach in environmental design is difficult
<b>B5</b> I consider using biomorphic design approach in environmental design increases the interest in classroom	<b>B18</b> I consider use of biomorphic design approach in environmental design is a waste of time	<b>P5</b> I consider using parametric design approach in environmental design increases the interest in classroom	<b>P18</b> I consider use of parametric design approach in environmental design is a waste of time
<b>B6</b> I consider using biomorphic design approach in environmental design increases student creativity	<b>B19</b> I consider use of biomorphic design approach in environmental design is inadequate	<b>P6</b> I consider using parametric design approach in environmental design increases student creativity	<b>P19</b> I consider use of parametric design approach in environmental design is inadequate
<b>B7</b> I consider biomorphic design approach improves the quality in environmental design	<b>B20</b> I consider use of biomorphic design approach in environmental design is difficult	<b>P7</b> I consider parametric design approach improves the quality in environmental design	<b>P20</b> I consider use of parametric design approach in environmental design is difficult
<b>B8</b> I consider environmental design course would be more productive with biomorphic design approach	<b>B21</b> I do not need to use biomorphic design approach in environmental design	<b>P8</b> I consider environmental design course would be more productive with parametric design approach	<b>P21</b> I do not need to use parametric design approach in environmental design
<b>B9</b> I consider it a pleasure when environmental design course is instructed with biomorphic design approach	<b>B22</b> I believe that the use of biomorphic design approach is not necessary to achieve the goals of the environmental design project course	<b>P9</b> I consider it a pleasure when environmental design course is instructed with parametric design approach	<b>P22</b> I believe that the use of parametric design approach is not necessary to achieve the goals of the environmental design project course

<b>B10</b>	I consider biomorphic design approach is a source for confidence and courage for the students	<b>B23</b>	I consider use of biomorphic design approach in environmental design limits the creativity of students	<b>P10</b>	I consider parametric design approach is a source for confidence and courage for the students	<b>P23</b>	I consider use of parametric design approach in environmental design limits the creativity of students
<b>B11</b>	I consider biomorphic design approach improves the motivation of the students in environmental design course			<b>P11</b>	I consider parametric design approach improves the motivation of the students in environmental design course		
<b>B12</b>	I consider the use of biomorphic design approach requires students with knowledge and skills			<b>P12</b>	I consider the use of parametric design approach requires students with knowledge and skills		
<b>B13</b>	I consider biomorphic design approach necessary for a more effective environmental design education			<b>P13</b>	I consider parametric design approach necessary for a more effective environmental design education		

To determine the attitudes of the students towards the design approaches, the responses given by the students in the attitude scale were initially examined based on the items and the results were plotted on graphs. In other words, the option in the attitude scale coded with 1 means I strongly disagree, 2 means I disagree, 3 means I do not know, 4 means I agree and 5 means I strongly agree. The same scale was used for positive and negative attitude statements. However, during the interpretation and reliability studies and the determination of the internal consistency coefficient, these were calculated separately.

Based on the above mentioned information, the responses of the students for positive and negative attitude statements were as presented in Figures 5 and 6.

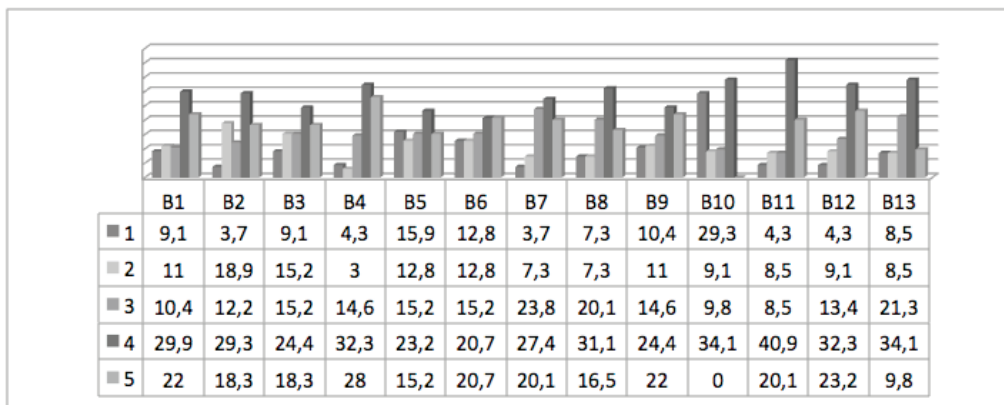


Figure 5. The responses of the students for positive attitude statements that aimed to measure the attitudes towards biomorphic design approach (%)

As can be seen in Figure 5, students' responses to positive attitude statements towards the biomorphic design approach were predominantly "agree" and "strongly agree." In Figure 2, in negative attitude statements the students predominantly responded with the options "disagree" and "strongly disagree." Thus, the students had positive attitudes towards biomorphic design approach.

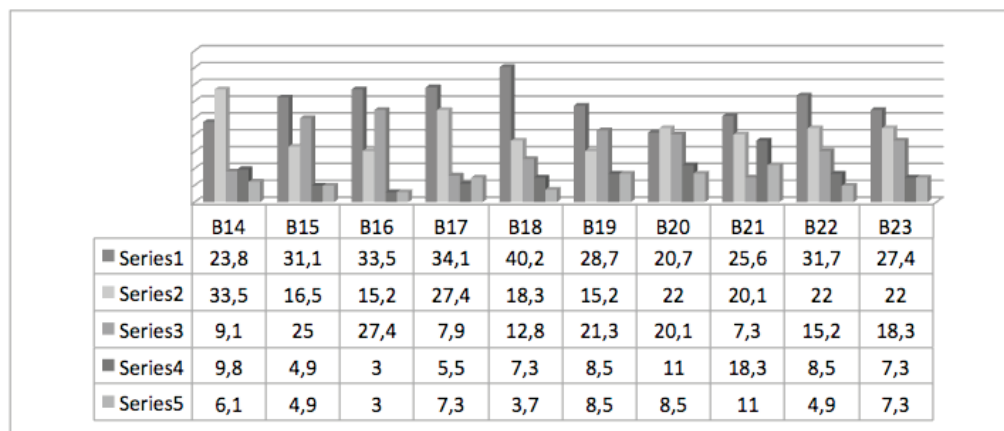


Figure 6. The responses of the students for negative attitude statements that aimed to measure the attitudes towards biomorphic design approach (%)

The same scale was used to determine the attitudes of the students towards the parametric design approach. In other words, the option in the attitude scale coded with 1 means I strongly disagree, 2 means I disagree, 3 means I do not know, 4 means I agree and 5 means I strongly agree. Accordingly, students' responses to positive attitude statements were predominantly options 4 and 5 (Figure 7). The responses to negative attitudes were mainly options 1 and 2 (Figure 8). As a result, the attitudes of the students positive towards the parametric design approach as well.

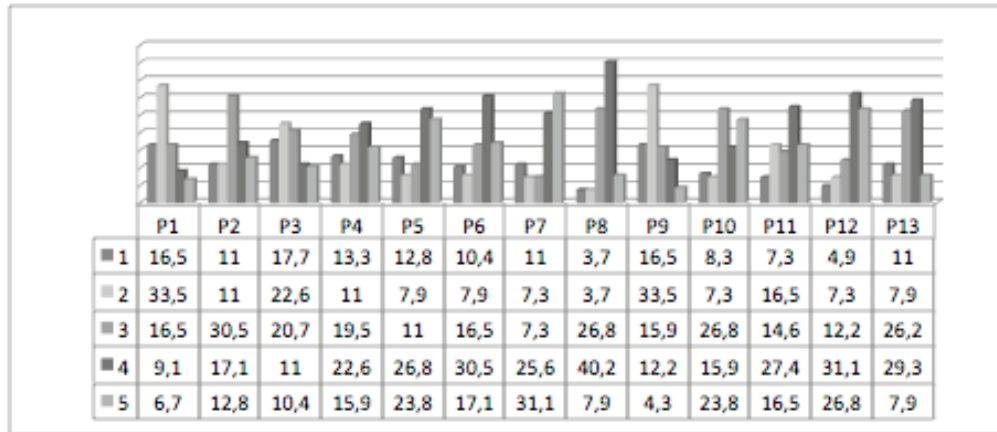


Figure 7. The responses of the students for positive attitude statements that aimed to measure the attitudes towards parametric design approach (%)

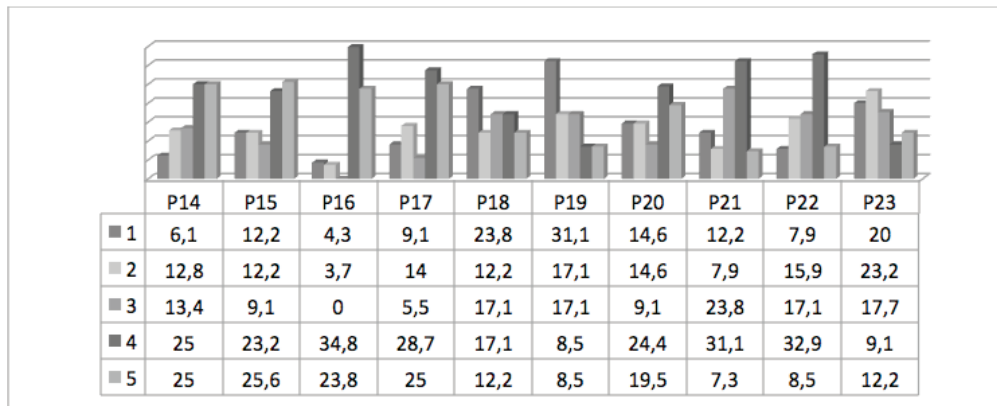


Figure 8. The responses of the students for negative attitude statements that aimed to measure the attitudes towards parametric design approach (%)



The variances, the arithmetic mean and standard deviation values were determined and reliability analysis was conducted on the responses given for positive and negative statements about the two design approaches after the analysis of the attitudes of the students towards the design approaches based on the items and the results are presented in Table 3.

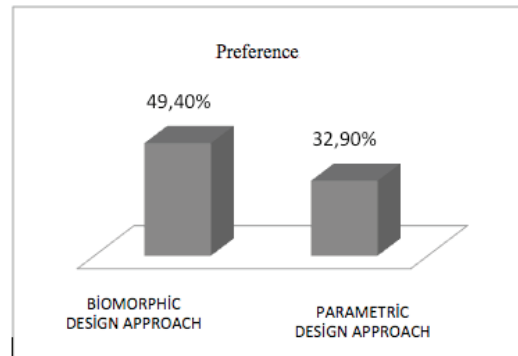
Initially validity and reliability tests were conducted on the scale developed to measure the attitudes of the students towards the biomorphic and parametric design approaches in environmental design courses. Out of 23 statements designed for each design approach, 13 statements were positive and 10 statements were negative. As could be observed in Table 1, statements B14, B15, B16, B17, B18, B19, B5, B6, B7, B8, B18, B9, B10, B11, B12, B13 about biomorphic design approach were positive and statements B14, B15, B16, B17, B18, B19, B20, B21, B22 and B23 were negative. Thus, reliability tests were conducted separately for these statements. Consequently, the internal consistency coefficient (Cronbach-Alpha) for the positive expressions in the scale developed to measure the attitudes towards the biomorphic design approach was 0.47 and the internal consistency coefficient for the negative expressions was 0.77. Similarly, the scale developed to measure the attitudes towards parametric design approaches included a total of 23 statements and 13 statements were positive and 10 were negative. As could be observed in Table 1, statements P14, P15, P16, P17, P18, P19, P12, P13, P12, P13, P12, P13, P12 and P13 were positive, statements P14, P15, P16, P17, P18, P19, P20, P21, P21, P22 and P23 were negative in the scale developed to measure the attitudes towards the parametric design approach. Consequently, the internal consistency coefficient (Cronbach-Alfa) for the positive expressions in the scale developed to measure the attitudes towards the parametric design approach was 0,23 and the internal consistency coefficient for the negative expressions was 0,80. Cronbach's alpha reliability test is used when the items are assigned weighed scores or scored with the grading method (Bademci, 2006). Thus, Cronbach's alpha reliability analysis was used in the present study. The general average of positive attitudes towards biomorphic design approach was 3.49 and the general average of negative attitudes was 2.65. Similarly, the general average of positive attitudes towards the parametric design approach was 3,22 and the general average of negative attitudes was 3,21. Based on these results, it could be argued that students' general attitudes towards the use of biomorphic and parametric design approaches in environmental design education were positive. However, when a comparison was conducted between the two, it was concluded that attitudes towards the biomorphic design approach were more positive.

Table 3. Findings Based On Attitude Scale Responses

Attitude statements towards design approaches															
Biomorphic design approach						Parametric design approach									
Positive attitude statements	Variance e	X	SD	Negative attitude statements	Variance	X	SD	Positive attitude statements	Variance	X	SD	Negative attitude statements	Variance	X	SD
B1	1,72	3,54	1,31	B14	1,47	2,28	1,21	P1	1,37	2,46	1,17	P14	1,61	3,60	1,27
B2	1,43	3,48	1,19	B15	1,41	2,22	1,18	P2	1,49	3,11	1,22	P15	2,07	3,11	1,22
B3	1,71	3,33	1,31	B16	1,21	2,11	1,10	P3	1,68	2,68	1,29	P16	1,11	3,45	1,43
B4	1,13	3,93	1,06	B17	1,58	2,08	1,25	P4	1,80	3,20	1,34	P17	1,87	3,85	1,05
B5	1,95	3,87	1,22	B18	1,41	1,97	1,18	P5	1,96	3,49	1,40	P18	2,07	3,56	1,36
B6	1,96	3,28	1,40	B19	1,78	2,42	1,33	P6	1,62	3,43	1,27	P19	1,82	2,34	1,35
B7	1,17	3,64	1,08	B20	1,65	2,57	1,28	P7	1,95	3,71	1,39	P20	2,09	3,23	1,44
B8	1,37	3,51	1,17	B21	2,11	3,77	1,09	P8	0,80	3,54	0,89	P21	1,40	3,16	1,18
B9	1,81	3,44	1,34	B22	1,49	3,74	1,13	P9	1,26	2,44	1,12	P22	1,35	3,22	1,16
B10	1,79	2,59	1,33	B23	1,61	3,34	1,14	P10	1,63	3,47	1,28	P23	1,84	2,63	1,35
B11	1,18	3,77	1,09					P11	1,57	3,35	1,25				
B12	1,29	3,74	1,13					P12	1,34	3,82	1,15				
B13	1,30	3,34	1,14					P13	1,34	3,18	1,16				
Mean	3,49	3,49	1,21	Mean	2,65	2,65	1,17	Mean	3,22	3,22	1,22	Mean	3,21	3,21	1,28
Reliability Analysis (Cronbach-Alfa)			0,47	Reliability Analysis (Cronbach-Alfa)			0,77	Reliability Analysis (Cronbach-Alfa)			0,23	Reliability Analysis (Cronbach-Alfa)			0,80
x=arithmetic mean				SD=standard deviation											

## 2.4. Scale on Attitudes Towards Design Approaches

### 2.4.1. Correlation Between Design Approach Preferences of the Students and Their Attitudes Towards Design Approaches



*Figure 9. Design approach preference*

**Table 4.** *Correlation Between Design Approach Preferences and Their Attitudes Towards Design Approaches*

		Design Approach Preferences	Student Attitudes towards Biomorphic Design Approach
<b>Design Approach Preferences</b>	Pearson	1,000	-.645
	Correlation (r)		
	sig	.04	.04
<b>Student Attitudes towards Biomorphic Design Approach</b>	Pearson	-.645	1,000
	Correlation (r)		
	sig	.04	.04

		Design Approach Preferences	Student Attitudes towards Parametric Design Approach
<b>Design Approach Preferences</b>	Pearson	1,000	-.225
	Correlation (r)		
	sig	.009	.009
<b>Student Attitudes towards Parametric Design Approach</b>	Pearson	-.225	1,000
	Correlation (r)		
	sig	.009	.009

Analysis results demonstrated that there was a negative and low level of correlation between the design approach preferences of the students and their attitude scores towards both design approaches.

## RESULTS

In the present study that aimed to determine the attitudes and preferences of landscape architecture students towards biomorphic and parametric design approaches in the environmental project design process, it was found that their attitudes toward biomorphic design approach were more positive and there was a negative correlation between their preferences and attitudes, in other words, as one increased, the other decreased. The percentage of those who preferred the biomorphic design approach was 49.40%, while the proportion of those who preferred the parametric design approach was 32%.

The statement with the highest arithmetic average among the statements of attitude towards the biomorphic design approach was 'I consider the use of the biomorphic design approach in environmental design improves the student achievement. Because, with this approach, the student would find a solution for her or his project using countless examples inspired by the nature. While constructing the environmental design project, producing options in the first stage is quite significant for achieving the project objective. At this stage, biomorphic design approach would assist the students to design an artificial environment by imitation of the nature and interpretation of their perceptions. In students' attitudes towards the parametric design approach, the statement with the highest arithmetic mean was the statement 'I believe that the students using the parametric design approach require knowledge and skills'. Because, in the parametric design approach, landscape architecture students should possess algorithmic thinking skills and dominate computer program development skills and techniques, as stated in the introduction section of the present study. They would succeed in analyzing their projects with this approach if they master computer technologies. Therefore, students responded to this statement by selecting the options "I agree" and "I strongly agree". Among the responses given for the statements "I find biomorphic / parametric design approaches useful to achieve the objectives of the environmental design project education," it was determined that 51.9% of the students found biomorphic design approach useful, 20.1% did not find it useful and 10.4% stated that they did not know. About the parametric design approach, 50% stated that it was not useful, 16.5% stated that they had no idea, and 15.8% found the approach useful. Thus, the students' attitudes towards these two approaches were exactly the opposite. Overall results support this view as well. Because their attitudes towards the biomorphic design approach were more favorable when compared to their attitudes towards parametric design approach. In the assessments conducted for the success in the environmental design project, the percentage of those who think that the biomorphic design approach improved the project success rate was 47.6%, 12.4% said they did not know and 12.6% stated that it did not contribute to the success of the environmental design project. The percentage of those who think that the parametric design approach improved the project success rate was 29,9%, 30,5% stated that they did not know, and 22% stated that it did not contribute to the success. If these statements are compared for both approaches, it could be observed that the parametric design approach was preferred by less since there were less number of students who could use it. Because this approach requires proficiency in computer programs. The percentage of those who considered that the biomorphic design

approach was difficult to use in the environmental design project was 12.8%, 7.9% stated that they do not know, and 61.5% considered it to be not difficult. Similarly, 53.7% of the students considered the parametric design approach was difficult to use in the environmental design project, 5.5% did not know, and those who think that it was not difficult were 23.1%.

In brief, the results of the present study demonstrated that the attitudes of landscape architecture students towards biomorphic design approach was more favorable when compared to their attitudes towards the parametric design approach. Student preference findings demonstrated that both approaches were preferred in the environmental design project process. However, biomorphic design approach was preferred more. In the process of environmental design project at Karadeniz Technical University, landscape architecture students utilize biomorphic actions increasingly in the conceptual and formal stages of design. Furthermore, this approach is adopted predominantly in freshmen year projects to develop the creative skills of the students. As the proficiency of the students in computer technologies improve during the later years, parametric design approach is preferred in the junior and senior years. Both design approaches result in production of very successful projects in the environmental design course.

## REFERENCES

- Alexander, C. (2004). *The Nature of Order*. Berkeley: Center for Environmental Structure Press.
- Bayazıt, N. (2008). *Tasarımı Anlamak*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Bekci, B., Var, M., & Taşkan, G. (2013). Bitkilendirme Tasarım Kriterleri Bağlamında Doğal Türlerin Kentsel Boşluk Alanlarında Değerlendirilmesi: Bartın, Türkiye. *Artvin Çoruh Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 14(1), 113-125.
- Emmanuel, E. and LeDuc, V. (1990). *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc: Readings and Commentaries*. England: MIT Press.
- Eren, E. T., & Var, M. (2017). Education Process and Development of Environmental Design Project. *International Journal of Educational Sciences*, 19 (2-3), 144-151.
- Gass, H. W. (2013). *Finding A Form*. Canada: Knopf Doubleday Publishing.
- Jenks, C. (1971). *Architecture 2000: Predictions and Methods*. Praeger Publishers.
- Jormakka, K. (2007). *Basic Design Methods*. Berlin: Birhauser Press.
- Joye, Y. (2008). "Cognitive and Evolutionary Speculations for Biomorphich Architecture". *Leonardo*, 39 :2 , pp.145-152.
- Kelbaugh, D.(2016). *The Environment Paradox of the City,Landscape Urbanism and New Urbanism, Emergent Urbanism: Urban Planning and Design in Times of Structural and Systematic Change* ,(Eds;Tigran Haas, Krister Olsson),London: Routledge, pp.170-175.
- Kellert, R.S., Heerwagen, H.J., Mador, L.M. (2008). *Biophilic Design*. John Wilwy and Sons ,Inc.pp.3-18.
- Magallanes, F. (2005). *Landscape Surrealism. Surrealism and Architecture*. (Eds; Thomas, Mical). NewYork: Routledge, pp. 225-227.
- Meinig, D.W. (1979). *The Interpretation of Ordinary Landscapes:Geographical Essays*. NewYork: Oxford Universty Press.
- Min, S. (2009). "Entropic Designs: A Review of Maya Lin: Systematic Landscapes and Asian/American/Modern Art". *American Quarterly*, 61: 1, pp. 193-215.
- Mumcu, S., Yılmaz, S., Düzenli, T. (2017). Açık Mekanlardaki Oturma Donatılarının ve Yerlerinin Tasarımına İlişkin Faktörler, *Inonu University Journal of Art and Design*,7:15, pp.1-16.
- Otto, F. and Rash, B. (1996). *Finding Form: Towards an Architecture of the Minimal*,Germany: Edition Axel Menges.
- Oxman,R.; Gu,N.(2012). *Crowdsourcing: theoretical framework, computational environments and design scenarios*. *Proceedings of the 30th International Conference on Education and Research in Computer Aided Architectural Design in Europe (Prague, Czech Republic 12-14 September, 2012)* p. 393-402.
- Özek, V.; Minsolmaz Yeler, G. (2009). "Biomorphism as a Design Instrument of Architectural Shape: A Discussion on Morphological Concepts". *Livenarch, 4th International Conference of Livable Environments & Architecture*, pp: 87-97, Trabzon.
- Pearce, P. (1978). *Structure in Nature is a Strategy for Design*. Mishawaka: MIT Press.
- Sarı, D., Kardeş, B. (2015). Hatila Vadisi Milli Parkı'nda (Artvin) yer alan farklı vejetasyon tiplerinin görsel değerlendirilmesi üzerine bir çalışma. *Turkish Journal of Forestry*, 16(1), 65-74.
- Schnabel, A. M. (2007). "Parametric Designing in Architecture". *Computer-Aided Architectural Design Futures (CAADFutures)*, pp. 237-250.
- Schumacher, P. (2009). "Parametricism: A New Global Style for Architecture and Urban Design". *Digital Cities* , 79: 4 ,pp.14-23.
- Shelly, C. (2015). "Biomorphism and Models in Design". *Philosophy and Cognitive Science II* ,V.20, pp.209-221.
- Türkman, A. (2000). *Yaşanabilir Bir Çevre İçin*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Yılmaz, S., Mumcu, S., Düzenli, T., Özbilen, A. (2016). *Analyzing the unity concept in design on student works: A case study of architectural design course*. *Inonu University Journal of Art and Design*, 6, 1-12.
- Yılmaz, S. (2015). *Bir Kampüs Açık Mekanın Çevresel Tasarımı: Süleyman Demirel Üniversitesi Orman Fakültesi Binası*. *Kastamonu University Journal of Forestry Faculty*, 15(2).

Yu, R., Ostwald, J.M., Gu, N. (2015). "Parametrically Generating New Instances of Traditional Chinese Private Gardens that Replicate Selected Socio-Spatial and Aesthetic Properties". *Nexus Network Journal*, 17: 3, pp. 807–829.

Woodbury, R., Killian, A. and Aish, R. (2007). *Some Patterns for Parametric Modeling , Expanding Bodies: Art, Cities, Environment, Proceedings of the 27th Annual Conference of the Association for Computer Aided Design in Architecture, Dalhousie University School of Architecture and NSCAD University*, pp. 222-229.

Woodbury, R. (2010). *Elements of Parametric Design*. Taylor and Francis.

## VISUAL LIST

Figure 1. Huge Biomimetic 'Supertrees' Taking Root on Singapore's Waterfront <https://www.treehugger.com/urban-design/biomimetic-supertrees-gardens-by-the-bay-singapore.html>.

Figure 2. [http://yapiharikalari.com/eden\\_projesi](http://yapiharikalari.com/eden_projesi).

Figür 3. Abu Dabi Gösteri Sanatları Merkezi. <http://www.gazetebilkent.com/2015/05/01/dunyamizi-guzellestirenler-2-zaha-hadid/>

Figure 4. ThyssenKrupp , ThyssenKrupp Genel Merkezi, Zaha Hadid Architects <http://www.mimdap.org/?p=128077>.

Figure 5. The responses of the students for positive attitude statements that aimed to measure the attitudes towards biomorphic design approach (%).

Figure 6. The responses of the students for negative attitude statements that aimed to measure the attitudes towards biomorphic design approach (%).

Figure 7. The responses of the students for positive attitude statements that aimed to measure the attitudes towards parametric design approach (%).

Figure 8. The responses of the students for negative attitude statements that aimed to measure the attitudes towards parametric design approach (%).

Figure 9. Design approach preference.

# ÇAĞDAŞ TAKIDA KULLANILAN SIRA DIŞI ORGANİK MALZEME ÖRNEKLERİ

**Dr. Öğr. Üyesi Neşem ERTAN AYATA\***

## ÖZET

*İnsanlık tarihi kadar eski olan takı kültüründe, takıların üretiminde kullanılan ilk malzemeler, organikdir. Tarihsel gelişimle birlikte, organik malzemelere değerli metaller ve süs taşlarının da eklenmesiyle takı, konvansiyonel formuna ulaşmıştır. 20. yüzyıldan itibaren bir dönüşüm içine giren takı kavramı ile birlikte ortaya çıkan sanatsal takı, farklı form, boyut, kavram ve malzemeler aracılığıyla ifade bulmuştur. Günümüze gelindiğinde ise; itici, aşırı; veya tabu olarak kabul edilen oldukça sıra dışı ve sınırları zorlayan malzemeler dahi, takı sanatçısının anlatım aracı olarak kullanılabilirdiği görülmektedir. Bu araştırmada, takı yapımında kullanılan sıra dışı organik malzemelere oldukça uç örnekler verilmiş ve özellikle iki takı sanatçısının - Julia Deville ve Polly van der Glas - çalışmaları incelenmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** *Takı Malzemeleri, Organik Takı Malzemeleri, Sıra Dışı Takı Malzemeleri, Takıda Aşırılık, Güncel Takı.*

---

\*Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü Aksesuar Tasarımı Anasanat Dalı  
İzmir / TÜRKİYE nesemertan@gmail.com



# SAMPLES OF UNCOMMON ORGANIC MATERIAL USAGE IN CONTEMPORARY JEWELLERY

Assist. Prof. Neşem ERTAN AYATA\*

## **ABSTRACT**

*The earliest materials used in jewellery culture -which is of the same age as history of mankind- are the organic materials. Along with the historic developments, precious metals and gems were included in order to create the conventional form of jewellery. Since 20th century, together with the changing jewellery concept, art jewellery emerged and found an expression through different forms, dimensions, concepts and materials. Today; uncommon materials which are pushing the limits, even found repulsive, extreme or considered as taboo can be included in jewellery as a self-expression of the jewellery artist. In this study,extreme examples are given to uncommon organic materials used in jewellery and two jewellery artists - Julia Deville ve Polly van der Glas - works are studied in particular.*

**Key Words:** *Jewellery Materials, Organic Jewellery Materials, Uncommon Jewellery Materials, Extreme at Jewellery, Contemporary Jewellery.*

---

\*Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts Textile and Fashion Design Department Accessory Design Major  
İzmir / TURKEY nesemertan@gmail.com

## 1. GİRİŞ

Takı kültürü, neredeyse insanlık tarihi kadar eskidir. Metali şekillendirmeye veya taşı yontmaya başlamadan önce insanın ilk takılarını, çevresinde bulduğu nesnelere ya da avladığı hayvanların parçaları gibi organik malzemelerden yaptığı, kaynaklarda yer almaktadır. Tarih öncesinde insan; şerit, saç gibi liflerden oluşan malzemeleri küçük objelere bağlayarak veya lifleri objenin içinden geçirerek takıları oluşturmuş ve kullanmıştır (Ogden, 2006, 52). Günümüze ulaşan en erken takı örneklerinin; kabuklar, sert olmayan taşlar, dişler, hatta ahşap ve kurutulmuş dutsu meyvelerden oluşan boncuklardan yapıldığı bilinmektedir.

İ.Ö. 30.000'e kadar Avrupa'nın farklı bölgelerindeki avcılar, hayvanların kemik ve dişlerinden yapılan kolye uçları takmışlardır. Avcıların, vücutlarını dekore etmenin yanısıra bu takıları, başarılı bir av için tılsım olarak kullanmış olmaları da tahminler arasındadır (Phillips, 1996, 7). Malzemelerin delinebilmesini, yontulabilmesini sağlayan teknik imkanların gelişmesiyle, takının varyasyonları da değişmeye başlamıştır.



*Görsel 1. İngiltere'de yapılmış deniz gergedanı boynuzu ve minelenmiş altından pandantif, yaklaşık 1550 yılı*

Organik malzemeler, tarih öncesinden bu yana, neredeyse her dönem ve çoğu coğrafyada takı yapımında kullanılmıştır. Deniz kabuğu, inci, mercan, bağa, boynuz, fildişi gibi organik malzemeler ve hatta insan saçı, değerli metallere kombine edilmiş, bu malzemeler takıya ve mücevhere dönüştürülmüştür. İnsan saçı, genellikle malzeme olarak sentimental takılarda; bir madalyonun içinde gizli bir bukle olarak ya da daha göz önünde bir matem yüzüğünde bulunabilmektedir (Phillips, 2000, 22).

Saçın bir insana ait olması durumu, saçın sahibiyle direkt bağlantı kurulması olarak görülmektedir. Saç buclesinin hatıra olarak bir takıya gizlenmesi, 17. yüzyıla tarihlenmektedir ve sonrasında 18. yüzyıl matem yüzüklerinin çoğuna eklenmiştir (Ogden, 2006, 203). Bu takılar matem takıları olarak kabul edilmiş olsalar da; her zaman ölümle ilişkilendirilmedikleri gibi, yaşayanlarla bağ kurulmasında da önemli roller üstlenmişlerdir. Sözelimi, Prens Albert'le ni-

şanlandıktan sonra Victoria, üzerinde her zaman O'nun saçının bir buklesini ihtiva eden bir takı taşımıştır (Ogden, 2006, 203).



*Görsel 2. İnsan saçından örülerek yapılmış bilezik, altın kilit kısmına kabuk cameo yerleştirilmiştir; t ahminen İsviçre'den, yaklaşık 1825 yılı (Victoria and Albert Müzesi, Londra)*

20. yüzyıla gelindiğinde ise takı; teknolojik, sosyal, siyasal ve kültürel dönüşümlerin etkisiyle, o zamana kadar alışlagelmiş şekilde tariflenen niteliklerinin ötesine geçerek, dramatik bir değişime uğramıştır. Başlıca takı ve mücevher firmaları, önceki yüzyıldan kalan evrilmiş takı stillerini değerli malzemelerle üretmeye devam ederken; asıl değişim, sanat okullarında eğitim almış ve takılarının üretimini bizzat yapan tasarımcı ve sanatçılardan gelmiştir. Bu tasarımcı ve sanatçılar, yapıtlarını ticari bir risk olarak değil, kendilerini ifade etme aracı olarak değerlendirmişler, yeni malzemelerin kullanımıyla ya da kökten değişik formlarla geleneksel takı kavramına meydan okumuşlardır (Phillips, 1996, 195). Yeni takı kültürünün yükselişiyle birlikte, klasikleşmiş takı formlarının kullanım şekli ve takılma biçiminin dışına çıkan bu ürünler, modern takı formları arasında dahi farklı bir duruşa sahip olmuşlardır.

Günümüz takı tasarım anlayışında; disiplinler arası etkileşimlerin güçlü yansımalarıyla takı, çok daha farklı boyutlara taşınmıştır. Bu yeni anlayışın içerisinde, boyutlarında ya da kullanım şekillerindeki değişimle, performans sanatı gibi sanat dallarının da sınırları içine giren takı; sanatsal bağlamda bireysel bir ifade tarzı oluşturmuştur ve bu doğrultuda aşırı eğilimler de gösterebilmektedir.



*Görsel 3. Teresa Milheiro, "The Aunt's Cow Wears Braces" isimli kolye; oksitli gümüş, inek dişleri, diş telleri, 2004*

Endüstriyel olarak üretilen veya doğada bulunan her malzemenin kendine ait karakteristik özellikleri vardır. Sanatçı, üretiminde tek malzeme kullanarak veya farklı karakteristik özellikler taşıyan malzemeleri bir araya getirerek, bir kurgu veya bir anlam bütünlüğü oluşturmaktadır. Bu da, sanatçının eserinde kullanacağı malzemeyi anlatım aracı olarak seçtiğini açıkça göstermektedir. Takı sanatı için de aynı süreç geçerlidir. Sanatsal takı; “giyilebilir/ takılabilir” bir anlatım aracı olduğundan, onu üreten sanatçı, özgün olan ve yaratmak istediği anlam bütünlüğüne uygun malzemeyi kullanarak, kendi kişisel bakış açısını yansıtan kurguyu oluşturmaktadır. Amacı; üretimini daha çarpıcı, benzersiz ve özgün hale getirmektir.



*Görsel 4. Nanna Melland, "Heart Charm" isimli bilezik; gümüş tılsım (charm) bilezik, domuz kalbi, 2000*

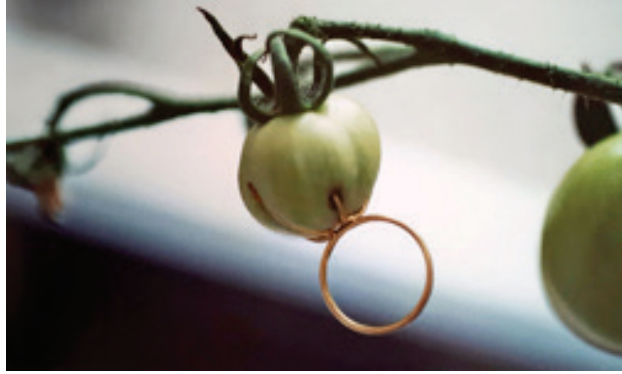
Sanatta olduğu gibi, geçtiğimiz yüzyılda takı için de; dünya çapında uzman altyapısı, kendi eğitim programları ve galerileri, müze koleksiyonları ve koleksiyoncuları, kitap ve katalogları ile oluşturulmuş; yeni anlam, yeni bir form dili ve yeni bir estetik geliştirmek için her çeşit malzeme ve teknik kullanılmıştır. Bireysel stüdyo üretim ölçülerinde, en son teknolojinin erişilebilirliğinin ve kullanımının neredeyse imkansız olması nedeniyle, üretimde gelişmiş teknolojiden nadiren faydalanılmaktadır (Astfalck (vd.), 2005, 13).



*Görsel 5. Sebastian Buescher, "Pregnant Tree Boy" isimli broş; Ahşap, gümüş, porselen, inci, cam, karadul örümceği; 2005*

Çağdaş takının belirleyici karakteristik özelliklerinden biri, geleneksel olmayan malzeme-

lerin takıya entegrasyonudur (Mansell, 2008, 6). Iskartaya çıkarılmış malzemelerin kullanımı, alternatif malzeme arayışının doğal bir uzantısıdır ve geri dönüşümün bir formu olarak güncel ekolojik kaygıları yansıtmaktadır. 1960'ların ortalarında Amerikalı Fred Woell ve Robert Eberndorf bu "buluntu" (found) objeleri takı çalışmalarında kullanmışlardır (Phillips, 1996, 179). Bu tema kapsamında; kullanılmayan trafik levhalarından alüminyum parçalara, küçük boya kalemlerine ve eski anahtarlara kadar pek çok malzeme takıya dönüştürülmüştür.

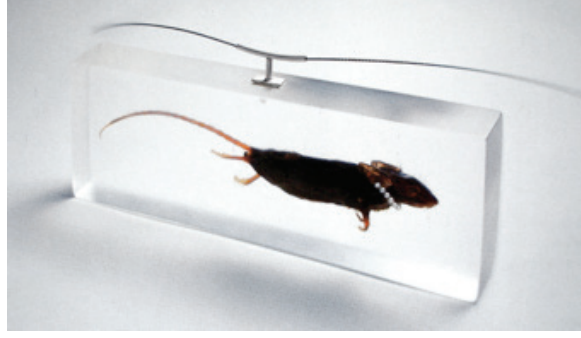


Görsel 6. Hilde de Decker, "For the Farmer and the Market Gardener" isimli yüzük; domates, altın; 1999

21. yüzyılda sanatçılar, işlerinde oldukça çeşitli ve farklı nesnelere malzeme olarak kullanılmaktadırlar. Çalışmalarında çelik ve camdan oluşturulmuş kutularda formaldehit içinde kesilmiş hayvan bedenleri kullanan İngiliz sanatçı Damien Hirst; tuvaline reçine içinde farmakolojik ilaçlar gömen Fred Tomaselli ve mimari harabeleri bölerek, kendi tasarım estetiğini yaratılan negatif boşluklarla yansıtan Gordon-Matta Clark, bunlardan bazılarıdır (Le Van, 2009, 6). Bu uygulamalarda, malzemenin, düşünce için bir araç olduğu açıktır. Takı sanatı için de geçerli olabilecek bu durum, takı üretiminde de kendini göstermiş ve sıra dışı malzemelerin varyasyonları, takı sanatçısının mesajını yansıtmak için çeşitlenmiştir.

Tarih öncesinden itibaren hayvanların dişleri, tırnakları ve kürkleri takı yapımında kullanılmaktadır ancak; takının yeni anlayışı bunu koruyucu, uğur, tılsım ya da sadece süs objesi olarak değil, belirlenen sanatsal bir kavram doğrultusunda yapmakta ve bu kavramı kullanılan malzemeyle vurgulamayı seçmektedir. Dolayısıyla sadece hayvanın parçaları, organları değil, organizmanın kendisi de takının kompozisyonuna dahil olabilmektedir. Aşırılık olarak nitelendirilebilecek "alışılanın çok dışında malzemelerin takıda kullanılması", yarattığı çağrışımlar nedeniyle çoğu zaman itici bulunmaktadır. Sözelimi, fare gibi özellikle kadınlar üzerinde çoğunlukla ürkütücü ve rahatsız edici etkiye sahip bir hayvan, belki de malzemesini fare olarak seçen bazı sanatçılar için takıda alaycı bir tavırla kullanılmaktadır. Bu örneklerde fare, içi doldurulmuş, hatta süs taşlarıyla dekore edilmiş olarak ya da akriliğin içinde muhafaza edilmiş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır hatta; takı sanatçısının izleyici üzerinde yaratmak istediği etkiye dayanarak; akrep, örümcek, ahtapot gibi hayvanlar da bazen formaldehit dolu cam bir fanusun içinde kullanılmaktadır. Takının, insan vücudu ile doğrudan temas halinde olması nedeniyle bahsi geçen örneklerde yer alan malzemeler, rahatsız edici ve bir takı için aşırı bulunabilmektedir.

Organ ve organizmalarla ilgili bu örnekler, çekilmiş insan dişlerinin ya da saçlarının da takıda kullanılmasıyla zenginleşmektedir. Kendi türümüzün vücudundan ayrılan/ atılan parçalarının takı yapımında kullanımı, tabu olarak algılanmakta ve bazı çevreler tarafından rahatsız edici bulunmaktadır.



Görsel 7. Ted Noten, "Prences" isimli pandantif; fare, inci dizisi, akrilik, gümüş, çelik tel; döküm, 1995

## 2. ÇAĞDAŞ TAKIDA ORGANİK MALZEME KULLANIMINA İKİ SIRADIŞI ÖRNEK: JULIA DEVILLE VE POLLY VAN DER GLAS

Avustralyalı avangard takı sanatçısı Julia Deville, çalışmalarında malzeme olarak doldurulmuş hayvanları kullanmakta ve bunları siyah inci, fildişi ve mercan gibi değerli malzemelerle kombine ederek; süslenme ve ölüm arasında geleneksel bir ilişki kurmaktadır (Cheung (vd.), 2006, 164). Eğitimli bir tahnitçi olan Deville, organik malzemeyi gümüş ya da altının içine gömerek takılabilen hassas parçalara dönüştürmektedir.



Görsel 8. Julia Deville, "Mouse-Pin" isimli broş; fare, yakut, gümüş, 18 ayar altın, 2004



Görsel 9. Julia Deville, "Sparrow Wing Brooch" isimli broş; 925 ayar gümüş, serçe kanadı



Görsel 10. Julia Deville "Gunclub" isimli broş; fare, pırlanta, oltutaşı, 9 ayar altın, 2004

İzleyicisinde şok etkisi yaratan bu avangard tasarımlar, ölümlü olma kavramını ve batının bir tabusu olarak ölüm anlayışını sorgulamaktadır. Deville çalışmalarında, sadece doğal nedenlerle ölen hayvanları kullanarak ölümü kutlamakta ve bunun, hayatın kutlanması olarak görülmesi gerektiğine inanmaktadır. Her parça, günümüzdeki hayatı uzatma ve koruma tutkumuzu sorgulayarak, modern standartların tekrar değerlendirilmesine neden olmaktadır. Deville; aslında ölümlü yaratıklar olduğumuz kavramını tanımlamanın önemli olması nedeniyle, çalışmalarında ölümün sembollerini kullandığını belirtmekte ve kültürümüzün doğasında yer alan geleceği planlama saplantısına kapılarak genellikle şimdiki zamanın tadını çıkarmanın unutulduğunu vurgulamaktadır. Viktorya dönemi matem takılarından ve ölümlü olduğumuzun hatırlatıcısı "Memento Mori" takılarından ilham aldığı açıkça görülen Deville, bir zamanlar yaşayan ancak öldükten sonra doldurulmuş ve korunmuş hayvanları takı formunda sunmasıyla; güzellik, korku ve ahlak kavramlarına meydan okumakta ve malzemede aşırılığa iyi bir örnek oluşturmaktadır (Cheung (vd.), 2006, 164).



*Görsel 11. Polly van der Glas, yüzük; insan dişi ve gümüş*

Takı üretiminde aşırılık derecesinde sıradışı malzemeler kullanan bir diğer Avustralyalı takı sanatçısı ise, Polly van der Glas'tır. Sanatçı, takı ve küçük heykellerinde vücut ve ona yüklenen anlamları içeren temalar kullanmaktadır. 2005 yılından bu yana, van der Glas, bir zamanlar insan vücudunun parçaları olan ama kesilmiş ya da çekilmiş saç, diş ve tırnaklar ile çalışmaktadır.



*Görsel 12. Polly van der Glas, yüzük; insan saçı ve gümüş*



*Görsel 13. Polly van der Glas, yüzük koleksiyonu; insan dişi ve gümüş*



Vücudun bir parçası iken günlük olarak fırçalanan, renklendirilen, şekillendirilen ve güzelliğin sosyal değerinin odağı olan diş, tırnak, saç gibi parçaların vücuttan ayrıldıktan sonra içerdikleri anlamlar büyük ölçüde dönüşüme uğramaktadır. Sanatçı, hayran olunan ve süslenen bu parçaları tekrar vücut üzerinde takı olarak konumlandığında, bu öğeleri bir önceki bağlamından uzaklaştırmaktadır. Geçmişte başkalarının bedenlerinde yer alan parçalarla yaptığı takılar aracılığıyla yeni ve yakın ilişkilerin kurulmasıyla, vücut aidiyeti fikrinin çürüdüğünü savunmaktadır. Van der Glas, takılarında, vücutta iken güzel olan parçanın vücuttan atıldıktan sonra ortaya çıkan anlam ve değer dönüşümünü incelemekte ve temel olarak aidiyet, sınırlar ve güzellikle ilgili fikirleri sorgulamaktadır (<http-1>)

## SONUÇ

Geride kalan 20. yüzyılın temellerini attığı günümüz takı kültürü, hayal gücü ve yaratıcılıktan beslenerek kendini ifade eden takı sanatçılarının eserleriyle form bulmaktadır. Takının tarihsel sürecinin getirdiği birikim ve doygunluk, yeni arayışlara yönelmesini sağlamıştır. Sanatın ve tasarımın birbirinden etkilenmesi, disiplinler arası çalışmaları ortaya çıkarmış ve sonuçta, sanat üretiminde de olduğu gibi, üretim bireyselleştirilmeye, biricik ve özgün hale getirilmeye çalışılmıştır.

Günümüzde, sanatsal takı üretiminin dekoratif olmaktan çok, anlatım aracı olarak kullanılması, takı malzemelerinin ve/veya kullanılan yöntemlerin değişmesini sağlamıştır. Bu bağlamda sanatsal anlatım ve ortaya çıkan üretimlerle sıra dışı olma noktasında sanatla paralellik gösteren takı, doldurulmuş hayvanlar veya insan dişleri gibi tabulaştırılmış ya da aşırı olarak değerlendirilen nesnelere kullanımıyla ön plana çıkartılmıştır. Sanatsal takı nesnesinin, günümüz takı sanatçılarının çok çeşitli bakış açıları ile anlatım dilleri ve yöntemleri farklı bireysel dışavurumları haline gelmesiyle, üretimdeki çeşitlilik sürmektedir.

## KAYNAKÇA

- Astfalck, J., Broadhead, C., Derrez, P. (2005). *New Directions in Jewellery*, London: Black Dog Publishing
- Cheung, L., Clarke, B., Clarke, I. (2006). *New Directions in Jewellery II*, London: Black Dog Publishing Ltd.
- Design-Ma-Ma. (2011). *Contemporary Jewellery Art Innovative Materials*, UK: CYPI Press
- Le Van, M. (2009). *500 Plastic Jewelry Designs*, Lark Books
- Mansell, A. (2008). *Adorn New Jewellery*. Laurence King Publishing Ltd.
- Ogden, J. (2006). *Jewellery*. London: The Intelligient Layman Publishers Ltd.
- Phillips, C. (1996). *Jewelry From Antiquity to the Present*. New York: Thames and Hudson Inc.
- Phillips, C. (2000). *Jewels And Jewellery*, London: V&A Publications
- Watkins, D. (2002). *Design Sourcebook Jewellery*. London: New Holland Publishers (UK) Ltd.
- http-1: <http://vanderklas.com.au/philosophy.html> (Erişim:23 Ocak 2017)

## GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1: İngiltere'de yapılmış deniz gergedanı boynuzu ve minelenmiş altından pandantif, yaklaşık 1550 yılı (Kaynak: Phillips, 2000, s.31)
- Görsel 2: İnsan saçından örülerek yapılmış bilezik, altın kilit kısmına kabuk cameo yerleştirilmiş; tahminen İsviçre'den, yaklaşık 1825 yılı (Victoria and Albert Müzesi, Londra) (Kaynak: Ogden, 2006, s.203)
- Görsel 3: Teresa Milheiro, "The Aunt's Cow Wears Braces", kolye; oksitli gümüş, inek dişleri, diş telleri, 2004 (Kaynak: Cheung (vd.), 2006, s.134)
- Görsel 4: Nanna Melland, "Heart Charm", bilezik; gümüş tılsım (charm) bilezik, domuz kalbi, 2000 (Kaynak: Astfalck (vd.), 2005, s.73)
- Görsel 5: Sebastian Buescher, "Pregnant Tree Boy" broş; ahşap, gümüş, porselen, inci, cam, karadul örümceği; 2005 (Kaynak: Cheung (vd.), 2006, s.34)
- Görsel 6: Hilde de Decker, "For the Farmer and the Market Gardener", yüzük; domates, altın; 1999 (Kaynak: Astfalck (vd.), 2005, s.44)
- Görsel 7: Ted Noten, "Prenses", pandantif; fare, inci dizisi, akrilik, gümüş, çelik tel; döküm, 1995 (Kaynak: Watkins, 2002, s.114)
- Görsel 8: Julia Deville, "Mouse-Pin" broş; fare, yakut, gümüş, 18 ayar altın, 2004 (Kaynak: Cheung (vd.), 2006, s.166)
- Görsel 9: Julia Deville, "Sparrow Wing Brooch" broş; 925 ayar gümüş, serçe kanadı (Kaynak: Design-Ma-Ma., 2011, s.77)
- Görsel 10: Julia Deville, "Gunclub" broş; fare, pırlanta, oltutaşı, 9 ayar altın, 2004 (Kaynak: Design-Ma-Ma., 2011, s.74)
- Görsel 11: Polly van der Glas, yüzük; insan dişi ve gümüş (<http://vanderklas.com.au/index.html> (Erişim:23 Ocak 2015))
- Görsel 12: Polly van der Glas, yüzük; insan saçı ve gümüş (<http://vanderklas.com.au/index.html> (Erişim:23 Ocak 2015))
- Görsel 13: Polly van der Glas, yüzük koleksiyonu; insan dişi ve gümüş (<http://vanderklas.com.au/index.html> (Erişim:23 Ocak 2015))



# OBVARA PİŞİRİM TEKNİĞİNİN BİSKÜVİ, RENKLİ VE SIRLI BÜNYELER ÜZERİNDE ETKİLERİ

**Prof. Soner GENÇ\***  
**Arş. Gör. Esra ÖZTÜRK RAZI\*\***  
**M. Muhammet GÖKSEL\*\*\***

## ÖZET

Obvara; 14-20 yy. da başlayan ve Baltık (Beyaz Rusya) Rakusu olarak bilinen, bir seramik pişirim tekniğidir. Pişirim, sırsız ve bisküvi seramik ürünlerin, 750°C-1000°C sıcaklığa ulaştığında fırından çıkartılarak 5-10 sn arası mayalanmış özel bir karışıma daldırılması ile yapılmaktadır. Daha sonra seramik ürünler, su ile temizlenmektedir. Obvara etkilerinin ve renk tonlarının oluşması, seramik ürünün fırından çıkarıldığı ısı ve karışımın cinsi ile yoğunluğuna bağlıdır. Olumlu etkiler oluşması için bisküvi ürünün sıcak olması gerekmektedir. Bu çalışmada Obvara hazırlamada kullanılan malzemelerde ve oranlarında değişiklikler yapılarak, bisküvi renkli astarlı ve sırlı yüzeyler üzerinde uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Yapılan denemeler sonucunda farklı görsel etkiler elde edilmiştir. Seramik boyları ile renklendirilmiş astarların ve renkli sırların uygulandığı seramik yüzeyler ile Obvara efektleri birlikte kullanılarak artistik etkiler oluşturulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Obvara Pişirimi, Alternatif Pişirim, Renkli Astar, Renkli Sır.

# THE EFFECTS OF OBVARA FIRING TECHNIC, ON BISCUITS, COLORED AND GLAZED BODY

Prof. Soner GENÇ\*  
Res. Ass. Esra ÖZTÜRK RAZI\*\*  
M. Muhammet GÖKSEL\*\*\*

## ABSTRACT

*Obvara is a ceramic firing technique which started in the 14th - 20th centuries and is known as the Baltic (Belarus) Raku. In this technique, firing is done by taking the unglazed and biscuit ceramic products out of the kiln and dipping them in a special fermented mixture for 5-10 seconds, which then cleaned with water. The effects and color tones of Obvara depend on its heat when taken out of the kiln and the density of the mixture used. To have the best outcome, it is essential the biscuit product to be hot. In this study, different experiments were done on biscuit-colored slip (angabe) and glazed surfaced by making changes in the materials and ratios used in Obvara preparation. As a result of these experiments, different visual effects were created. The combined use of coloured angobe with ceramic pigments and colored glazes and Obvara effects resulted in artistic effects.*

**Key Words:** *Obvara Firing, Alternative Firing, Coloured Slip (Angobe), Coloured Glazes*

## 1.GİRİŞ

Genelde Obvara seramikler; bisküvi pişirimi yapılmış seramik bünyelerin, yaklaşık 900°C sıcaklıktaki fırından çıkartılıp un, su, şeker ve mayadan (ilk örneklerde maya yerine bira kullanılmaktaydı) oluşturulmuş karışıma daldırılması ve temiz su ile temizlenmesiyle elde edilir. Şaşırtıcı etkilere ve sonuçlara sahip olan bu teknikte, karışımın mayalanma süresinin uzun tutulması, kullanılan çamurun termal şoklara dayanıklılığı ve açık renkte olması önemlidir. Ayrıca, fırından çıkarılan ürünün karışıma hemen daldırılması ve bekleme süresinin kısa tutulması, görsel efektlerin daha etkili olmasını sağlamaktadır. Özellikle Baltık bölgelerinde (Rusya, Belarus, Litvanya) çavdar unu üretiminin yaygın olmasından dolayı Obvara pişirim tekniği sıklıkla yapılmaktadır.

Obvara karışımına ilave edilen alternatif doğal malzemelerin çeşitliliği ile geçişli renk tonları elde edilebilmektedir. Bu çalışmada seramik bovaları ile renklendirilmiş astarların ve renkli sıraların uygulandığı seramik yüzeyler ile Obvara efektleri birlikte kullanılarak artistik etkileri incelenmiştir.

## 2. OBVARA PİŞİRİM TEKNİĞİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

“Evlerde temiz ve pis su tesisatı döşenmeden önce mutfaktaki atıklar için büyük boy kovalar kullanılmaktaydı ve bu kovalarda haşlanmış patates, süt, sebze ve un atıkları bulunmaktaydı. Bekletilen atıkların karışımı ile asidik etkiyle mayalanma işlemi gerçekleşmiştir. Bazı inanışlara göre “Obvara pişirim süreci, sıcak bir seramik kabın bu atık dolu kovaya düşmesi sonucu başlamıştır”. Sıcak seramik kabın yüzeyinde, kovada bulunan atık malzemeler “göze” benzer şekiller oluşturmuştur. Kap yüzeyinde oluşan bu tür şekillerin, içine konulan yiyecek ve içecekleri koruyarak kötülüklerden de uzak tuttuğuna inanılmaktaydı”(http-1).

Öncelikli olarak besinleri koruma ve kötülüklerden korunma amaçlı uygulanan bu teknik, daha sonra etkili görsel etkilerinden dolayı sanatsal amaçlarla kullanılmıştır. Deneme yanılma yöntemiyle elde edilen görsellik çalışmanın ilk aşamasını oluşturmaktadır ve günümüze kadar farklı teknikler denenerek gelmiştir.

## 3. OBVARA PİŞİRİM TEKNİĞİ

Obvara pişirimi; bisküvi pişirimi yapılmış seramiklerin sıcak olarak fırından alınıp mayalı sulu karışımın içine batırılmasıyla elde edilmektedir. Yüze yapışan karışım, sıcaklığın etkisiyle ve karışımda bulunan malzemelerin çeşidine göre şaşırtıcı etkiler oluşturmaktadır. Bu teknikte bisküvi ürün karışımın içinde gereğinden fazla bekletilirse çok koyu kahverengi-siyah arası görünümler oluşturmaktadır. Ürünün karışım içinde çok kısa süre ile bekletilmesi de soluk renk tonları oluşturacağından, ürünün karışım içinde bekleme süresi büyük önem taşımaktadır.

“Sıcak formun ilk solüsyonla temas ettiği anda oluşan sıçrama etkileri, görsellikte temeli oluşturmaktadır. Oluşan görsel efektleri kontrol edebilmek çok mümkün değildir (Obvarada oluşan

görsel efektleri kontrol edebilmek birçok kritere bağlı olarak değişkenlik gösterebilir ancak bu deneyleri çok sayıda yaparak ve sonuçları rapor ederek kontrollü sonuçlar elde edilebilir. “Bu da Obvara pişirim sonuçlarının farklı ve özgünlüğünü sağlamaktadır. Raku pişirimi ile kıyaslandığında, ürünün fırından sıcak olarak çıkarılması benzerlik gösterirken, raku pişiriminde redüksiyon için katı malzemeler kullanılır (talaş, çam iğnesi, naftalin, şeker, vs). Obvara pişiriminde ise, solüsyon içinde yer alan organik malzemeler tercih edilmektedir. Sarıdan, beje, kahveden siyaha dek farklı renkler elde edilebilmektedir. Obvara işleminde kullanılan karışım; 8-10 lt. su, 1 kg. un, 1 lt. süt, 100 gr. mayadan oluşmaktadır. Hazırlanan karışım 1-3 gün arası mayalanmaya bırakılmaktadır. Bu karışıma şeker de eklenebilmektedir. Karışımın dinlendirme süresi uzadıkça mayalanma işlemi artmakta ve karışımın etkisinde değişkenlikler elde edilebilmektedir. Sıcak formların solüsyona daldırılma şekilleri de, elde edilmesi beklenen etkilerde belirleyicidir. Formun, dikey ya da yatay olarak solüsyona daldırılması, formun yayvan veya kapalı bir form olması, kapalı formlarda ağız açıklığının ölçüsü gibi pek çok değişken sonuçlarda etkili olmaktadır. Bu nedenle denemelerden elde edilecek deneyimin, istenilen sonuçlara ulaşmada etkisi büyüktür. Açık renkli çamurlarda daha iyi görsel etki elde edilmektedir” (http-2).

Obvara yöntemi, karışım içinde bulunan organik malzemelerin sıcaklık etkiyle yanması sonucu benekli efektler verdiği için, etkili görseller elde edilmektedir. Ayrıca bu pişirim yönteminin tercih edilmesinin nedenlerinden biri de, sağlık açısından herhangi bir zararının olmamasıdır. Çünkü karışımın bünyesinde kullanılan malzemeler organik ve doğal ürünlerden oluşmaktadır.

#### 4. OBVARA PİŞİRİM TEKNİĞİ İLE ÇALIŞAN SANATÇILARDAN BAZILARI

##### Marcia Selsor

“Alternatif pişirim teknikleri alanında birçok çalışma yapan Amerikalı sanatçı bu alanda odun ateşli raku fırınları inşa etmiştir. Özellikle raku ve folyo sağar üzerinde çalışmalarını sürdüren Marcia Selsor, doğadan ilham aldığını ifade etmektedir. Çamur tornası üzerinde şekillendirdiği formlarda krakle yüzeyler elde ederek Obvara pişirim tekniğini uygulamıştır” (Acartürk ve Timurkaan, 2017, 868-870).



Görsel 1. Marcia Selsor'e ait Obvara uygulamaları

## Jane Jermyn

“Doğadan ilham aldığını belirten sanatçı Obvara pişirimi ile de çalışmalar yapmıştır. Güçlü nüanslara sahip, dokulu, biyomorfik kapalı formlar tasarlayan sanatçı Obvara pişirim tekniğini kullanarak özgün sonuçlar elde etmiştir”(Acartürk ve Timurkaan, 2017, 868-870).



Görsel 2. Jane Jermyn'e ait Obvara uygulamaları

## Janice Chassier

Hayatını doğal yaşam ile iç içe sürdüren sanatçının, doğa unsurları seramiğe başlamasının ilham kaynağını oluşturmuştur. Obvara pişirimli seramik formları bitkiler ve su kuşlarının etkisinde insanlara atıfta bulunarak gerçekleştirmektedir.



Görsel 3-4. Janice Chassier'e ait Obvara uygulamaları



## İ. Vefa İrdelp

Raku, Naked raku, Sagar ve Obvara gibi alternatif pişirim teknikleri üzerine çalışmaları olan sanatçı Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü öğretim elemanı olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Genelde çanak formlarının yüzeylerinde Obvara pişirim tekniğini uygulamaktadır.



Görsel 5-6. İ. Vefa İrdelp'e ait Obvara uygulamaları.

## F. Betül Demir Karakaya

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Genelde seramik eserlerini çanak formlarından esinlenerek üretmekte ve bu formlar üzerinde Obvara pişimlerini başarıyla uygulamaktadır.



Görsel 7. F. Betül Demir Karakaya tarafından Obvara uygulama aşaması (850°C, 2014)

Görsel 8. F. Betül Demir Karakaya'ya ait Obvara Formlar

## 5. OBVARA DENEMELERİ

Obvara pişirim tekniği denemelerinde kullanılmak üzere balık ve vazoların formlarında ürünler tasarlanmıştır. Tasarlanan ürünlerin modelleri ve üretim kalıpları yapıldıktan sonra, döküm yöntemiyle şekillendirilmişlerdir.



Görsel 9. Obvara Pişirimlerinde Kullanılan Formun Üretim Aşamaları







Obvara pişirim tekniğinde kullanılan karışım doğal malzemelerin (portakal, turp, tahin, pekmez, sirke, şalgam vs. ) kullanımıyla çeşitlendirilmiştir. Hazırlanan karışım 5-6 gün dinlenmeye bırakılmıştır. Bisküvi pişirimi 1000°C sıcaklıkta yapılan ürünler tekrar 900°C sıcaklıkta ısıtılarak karışıma daldırılmıştır. Daha sonra bisküvi ürünlerin bir kısmı sır ile, bir kısmı da astar ile renklendirilerek iki yüzey arasındaki farkı görmek amacıyla uygulama yapılmıştır. Kullanılan sır düşük sıcaklıkta (1000 °C) kolaylıkla eriyebilme özelliğine sahip olması nedeniyle kullanılmıştır. Reçetesi % 62 sülyen, % 27 kuvarz , % 11 Yıkanmış Uşak Kaolini ve +% 8 MnO<sub>2</sub> den oluşmaktadır. Daldırma süresinin kısa tutulması etkilerin daha etkili ve açık renkli olmasını sağlamıştır. Fırından çıkan bisküvi ürünlerin çok soğumadan karışıma daldırılması görsel etkinin elde edilmesinde önemli faktör olduğu gözlenmiştir. Bilinen geleneksel Obvara karışımının yanında farklı doğal malzemelerin içinde yer aldığı yeni Obvara karışımları oluşturulmuş ve bisküvi, astarlı, sırlı yüzeyler üzerinde uygulanmıştır. Bu ürünlerde farklı renk tonları-geçişleri gözlenmiştir. Yapılan denemeler sonucunda renkli ve mat yüzey arasındaki farklılıklar ile Obvara pişirim tekniğinde artistik etkiler elde edilmiştir.







Görsel 10. Obvara uygulama aşamaları

Farklı Obvara karışımları ile yapılan denemelerin sonuçları tablolarda görülmektedir.


Tablo 1. Bisküvi Bünyeler Üzerinde Obvara Denemeleri

<b>Obvara Reçetesi (%)</b>		
89,28 Pekmez 8,92 Nohut unu 0,89 Maya 0,89 Şeker +% 8,92 ml Süt +% 892,85 ml Su	Yoğun Karışım	Sulandırılmış Karışım
Pekmez, nohut unu ilavesiyle homojen siyaha yakın bir renk elde edilirken su ilavesiyle daha açık bir renk tonu elde edilmiştir.		
<b>Obvara Reçetesi (%)</b>		
92,59 Mor lahana suyu 4,62 Pirinç unu 0,92 Kaya tuzu 0,92 Şeker 0,92 Maya +%4,62 ml Süt +%46,29 ml Su	Yoğun Karışım	Sulandırılmış Karışım
Mor lahana, pirinç unu eklenerek elde edilen yoğun karışımda pekmezli karışıma oranla daha açık renk tonuna ulaşılırken su ilavesiyle krem rengi, sarı ve siyah renk geçişleri elde edilmiştir		
<b>Obvara Reçetesi (%)</b>		
88,49 Yeşil zeytin suyu 8,84 Pirinç unu 0,88 Şeker 0,88 Kaya tuzu 0,88 Maya +%8,84 ml Süt	Yoğun Karışım	Sulandırılmış Karışım
Yeşil zeytin suyu, pirinç unu ile oluşturulan karışıma daldırılan ürün sıcakken koyu, soğudığında ise daha açık renk elde edilmiştir. Ürünün fırından çıktığı ısının önemli olduğu gözlenmiştir.		





Tablo 2. Astarlı Bünyeler Üzerinde Obvara Denemeleri

Obrava Reçetesi(%)	Astar Reçetesi(%)
73,80 Portakal kabuğu 4,05 Maya 5,53 Şeker 7,38 Kaya tuzu 9,22 Nişasta +%92,25 ml Sirke +%18,45 ml Süt	45 Beyaz kil 25 Sodyum feldspat 25 Kuvars 5 Boraks +% 20 Turkuaz siriçi boya
	
<p>Portakal kabuğu, nişasta ve sirke ilavesiyle oluşturulan karışıma daldırılan astarlı ürünün ısısının düşük olduğunda açık renk tonu elde edilirken, daha sıcak üründe daha koyu renk tonu (kahve-sarı tonları) elde edilmiştir. Ayrıca renkli astarın Obvara rengi ile birlikte kullanımı açık-koyu ilişkisini güçlendirmektedir.</p>	
Obrava Reçetesi(%)	Astar Reçetesi(%)
73,80 Portakal kabuğu 4,05 Maya 5,53 Şeker 7,38 Kaya tuzu 9,22 Nişasta +%92,25 ml Sirke	45 Beyaz kil 25 Sodyum feldspat 25 kuvars 5 Boraks +% 15 Sarı siriçi boya
	
<p>Portakal kabuğu, nişasta ve sirke ilavesiyle oluşan karışıma daldırılan astarlı ürünlerde sıcaklığın etkisiyle açık ve koyu kahverengi tonları elde edilmiştir.</p>	








Tablo 3. Astarlı ve Yarı Astarlı Bünyeler Üzerinde Obvara Denemeleri

Obvara Reçetesi(%)	Astar Reçetesi(%)		
89,28 Un 8,92 Maya 0,89 Tuz 0,89 Şeker +%89,28 ml Süt +%714,28 ml Su	45 Beyaz kil 25 Sodyum feldspat 25 Kuvars 5 Boraks +20 Sarı siriçi boya		
Astarlı Yüzeyler Üzerinde Obvara Denemeleri			
			
Yarı Astarlı Yüzeylerle Birlikte Obvara Denemeleri			 Detay
<p>Geleneksel olarak un, maya, tuz, şeker, süt ve sudan oluşan Obvara karışımına astarlı ürünler tamamen daldırılmıştır. Böylece, Obvaranın astarlı yüzeylerin üzerindeki etkileri gözlemlenmiştir. Bundan farklı olarak, diğer denemelerde astarlı yüzeyler dışarıda bırakılarak karışıma daldırılmıştır. Astar ve obvaranın yan yana etkileri elde edilmiştir.</p>			

Tablo 4. Sırlı Bünyeler Üzerinde Obvara Denemeleri

Obrava Reçetesi (%)	Sır Reçetesi (%)	
73, 80 Portakal kabuğu 4, 05 Maya 5, 53 Şeker 7, 30 Kaya tuzu 9,22 Nişasta + % 92, 25 ml Sirke + % 18, 45 ml Süt	62 Sülyen 27 Kuvars 11 Y.U.K. (Yıkanmış Uşak Kaolini) + 8 MnO	
		
<p>Portakal kabuğu, nişasta ve sirke ilavesiyle oluşan karışıma daldırılan sırlı ürünlerin yüzeylerinde gözenekli-pütürlü görünümler gözlenmiştir. Obvara karışımı içinde fazla bekletilen ürün koyu, az bekletilen ürün açıktır.</p>		
Sır Reçetesi (%)	Obrava Reçetesi (%)	
62 Sülyen 27 Kuvars 11 Y.U.K. (Yıkanmış Uşak Kaolini) + 8 Turkuaz sırıçı boya	42, 37 Kırmızı havuç 42, 37 Mor lahana 3, 38 Şeker 5, 93 Buğday unu 3, 38 Kaya tuzu 2,54 Maya + % 42, 37 ml Sirke + % 5, 08 ml Süt	86, 95 Haşlanmış turp 4, 34 Mısır unu 3, 47 Şeker 1, 73 Maya 3, 47 Kaya tuzu + % 86, 95 ml Sirke + % 173, 91 ml Süt
		
<p>Kırmızı havuç, kırmızı lahana, buğday unu ve sirke ilavesiyle elde edilen karışıma daldırılan bir kısmı sırlı ürünlerden alınan sonuç ile haşlanmış turp, Mısır unu ve sirkeli Obvara karışımından elde edilen sonuçlar birbirine çok yakındır.</p>		

Tablo 5. Sırlı ve Yarı Sırlı Bünyeler Üzerinde Obvara Denemeleri

Obvara Reçetesi (%)	Sır Reçetesi (%)		
89,28 Un 8,92 Maya 0,89 Tuz 0,89 Şeker +%89,28 ml Süt +%714,28 ml Su	62 Sülyen 27 Kuvars 11 Y.U.K. (Yıkanmış Uşak Kaolini) + 8 MnO		
Sırlı Yüzeyler Üzerinde Obvara Denemeleri			
			
Yarı Sırlı Yüzeylerle Birlikte Obvara Denemeleri			
<p>Geleneksel olarak un, maya, tuz, şeker, süt ve sudan oluşan Obvara karışımına sırlı ürünler tamamen daldırılmıştır. Böylece, Obvaranın sırlı yüzeylerin üzerindeki etkileri gözlemlenmiştir. Bundan farklı olarak, diğer denemelerde asırlı yüzeyler dışarıda bırakılarak karışıma daldırılmıştır. Sır ve obvaranın yan yana etkileri elde edilmiştir.</p>			

## SONUÇ

Obvara denemeleri için döküm yoluyla ve tornada el ile şekillendirilen ve bisküvi pişirimi 1000 °C de yapılmış ürünler kullanılmıştır. Bu ürünlerin bazıları tamamı renkli astarlı, ve tamamı renkli sırlı olarak bazıları ise, bir kısmı renkli astarlı ve bir kısmı renkli sırlı olacak şekilde hazırlanmıştır.

Araştırmada geleneksel Obvara pişirim tekniğinde kullanılan malzemelerden farklı olarak, pekmez, mor lahana suyu, yeşil zeytin suyu, portakal kabuğu, kırmızı turp, tahin, sirke, pirinç unu, nohut unu, mısır unu ve nişasta kullanılmıştır. Hazırlanan obvara karışımının içine tamamı astarlı ve sırlı ürünler daldırılmış ve obvaranın astar ve sır üstündeki etkileri araştırılmıştır. Diğer uygulamalarda ise, bir kısmı astarlı ve bir kısmı sırlı ürünler üzerinde (üst üste gelmeyecek bir biçimde) yan yana obvara denemeleri yapılmıştır.

Yapılan denemeler sonucunda daldırma süresinin kısa tutulması ve ürünlerin en az 900°C sıcaklıkta pişirilmesi gerekli olduğu gözlenmiştir. Seramik boyaları ile renklendirilmiş astarların ve renkli sırların uygulandığı seramik yüzeyler ile obvara efektleri birlikte kullanılarak artistik etkiler oluşturulmuştur.

Elde edilen etkiler ve sonuçlar obvaranın renkli astarlı ve sırlı yüzeyler ile birlikte parlak-mat ilişkisinde kullanımı ile seramikçilere yeni bir bakış açısı kazandıracaktır.



## KAYNAKÇA

- Acartürk, B. – Timurkaan, R. (2017) Alternatif Pişirim Tekniği Obvara'da Organik Malzeme Kullanımı, 10. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiri Kitabı, s. 868-870, Eskişehir. <http://www.tepebasi.bel.tr/pismis/bildiriler/bildiri10.pdf> (Erişim tarihi: 21.12.2017)
- Çobanlı, Z. (1996). Seramik Astarları. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi,
- Genç, S. (2013). Artistik Seramik Sırları Sır Sanatı. İstanbul: Boyut Matbaacılık.
- Işıktan, Figen. (2011). Geleneksel Bir Rus Seramik Pişirim/Dekor Tekniği "Obvarnaya", 5. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiri Kitabı. s.218-225, Eskişehir.
- <https://www.thefreelibrary.com/Obvara%3a+Janice+Chassier+details+the+quest+for+the+Obvara+eyes.-a0418466410> (Erişim tarihi: 06.02.2017)
- http-1: <http://mfkaragul.blogspot.com.tr/2015/10/obvara-pisirimi.html> ( Erişim tarihi:09.01.17)
- http-2: <http://www.balticraku.eu/en/balticraku/> ( Erişim tarihi: 07.02.2017)
- <http://ceramicartsdaily.org/firing-techniques/raku-firing-techniques/marcia-sensors-tips-on-obvara-firing/> ( Erişim tarihi: 09.01.17 )
- <https://www.google.com.tr/settarch?biw=1680&bih=944&tbm=isch&sa=1&q=obvara+firing&oq> (Erişim tarihi: 06.02.2017)
- <https://tr.pinterest.com/pin/302374562466799723> (Erişim tarihi: 21.09.2017)
- <https://www.google.com.tr/search?q=betül+karakaya+obvara&source> (Erişim tarihi: 29.09.2017)
- <http://galerisoyut.com.tr/artist/betul-demir-karakaya/> (Erişim tarihi: 19.12.2017)

# TEMEL SANAT / TASARIM OLGUSU – YENİ YAKLAŞIMLAR

**Dr. Öğr. Üyesi Berna KARAÇALI \***

## ÖZET

*Yaşadığımız çağa ait disiplinlerarası örgüler; yaşam, düşünüş ve üretim biçimlerimizi dönüştürürken, sanat / tasarım alanları bu gerçeklikten beslenerek kaynağını genişletmektedir. Yeni görme, söyleme, yapma ve düşünme biçimlerinin şekillendirdiği bu alan; fikirlerin ve biçimlerin mücadelesine tanıklık ettiğimiz sürekli hareketlilik ve etkileşimi işaret ediyor.*

*Disiplinlerin bir arada işlediği bu etkileşimli ‘yeni’ ortam, sanat / tasarım eğitimine ait temel yaklaşımların bir tek disipline ait sınırların dışında çoğul bakış açısıyla yeniden tanımlanmasını gerektirmektedir.*

*Bu metin, disiplinlerarasılık, hareketlilik ve etkileşim kavramlarından yola çıkarak; sanat / tasarım eğitiminin taşıyıcısı olan “Temel Sanat / Tasarım Eğitimi”nin işlevini yeniden düşünme ve bu alana ilişkin yeni yaklaşımları tartışmaya açma amacını taşımaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Tasarım, Eğitim, Yaratıcılık, Disiplinlerarasılık, Etkileşim.

---

\*Altınbaş Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, İstanbul / TÜRKİYE  
bernakaracali@gmail.com

# BASIC ART / DESIGN CASE –NEW APPROACHES

Assist. Prof. Berna KARAÇALI\*

## **ABSTRACT**

*While inter-disciplinary networks pertaining to our contemporary times are gradually converting our lifestyles, consideration and manufacturing patterns, fields of art / design are extending their sources upon being nurtured from this reality. Such a domain shaped by new sight, speech, action and pondering forms is referring to a perpetual mobility and interaction whereby we are witnessing the struggle between ideas and forms.*

*Such interactive “new” ambient where disciplines operate all together jointly requires that basic approaches with respect to art/design training are to be re-defined and identified under a pluralistic perspective beyond limits of any single discipline.*

*This article aims to re-consider the function of “Basic Art / Design Training” as the bearer of art / design training, setting out from concepts of interdisciplinarity, mobility and interaction and introducing to discussion new approaches in respect of this field.*

**Key Words:** Art, Design, Education, Creativity, Interdisciplinary, Interaction.

---

\*Altınbaş University / Academic Member of Faculty of Fine Arts and Design, İstanbul / TURKEY  
bernakaracali@gmail.com

## 1. GİRİŞ

“Akıl yürütme, diyor Schopenhauer, dışıl bir doğaya sahiptir: Ancak aldıktan sonra verebilir.” (Arnheim, 2004:15) Zihnimizin ‘enformasyon toplama’ ve bu ‘enformasyonu işleme’ şeklinde yürüttüğü iki temel işlev, ‘görsel düşünme’ ve ‘görsel akıl yürütme’ bağlamında da temel bir olgudur. Duyusal olarak algılandıktan sonra, zihinsel olarak işlenip kavranan temel malzemenin görsel ifadeye dönüşmesi, başka bir deyişle; görsel düşünme ve sonrasında görsel dilin biçimlenmesi, “sanat / tasarım” eğitiminin temelini işaret eder. Bu bağlamda; sanat / tasarım alanlarında eğitimin temelini oturan “Temel Sanat / Tasarım Eğitimi” içerikli dersler; öncelikle, düşünce ile biçimlendirme arasında kurulacak bağlar için gerekli temel bilgi ve becerilerin, sistemli bir şekilde öğrencilere aktarılmasını amaçlamaktadır. Eğitim süreci; bu amaç doğrultusunda, temel görsel dil veya anlatı öğelerinin kavranması, deneysel uygulamalar yoluyla bireysel deneyim kanalına aktarılması şeklinde tamamlanır. Varılacak hedef, giderek daha fazla bireysel – özgün karakterin öne çıkmasını sağlamaya yöneliktir. Bu noktada; sanat / tasarım alanlarının bireysel özgünlüğe ulaşma çabası, bu alana ait eğitim sisteminin bir diğer temel niteliği olarak, bireye dönük düşünme gerekliliğini yaratmaktadır. Böylelikle, öğrenci bireylerin ayrı ayrı potansiyellerinin öne çıkarılması olgusu da; “Temel Sanat / Tasarım Eğitimi”nin öncelikli hedeflerinden biri olmaktadır. Bu hedef doğrultusunda “sanatçı birey disiplinlerarası alanda nasıl konumlanır, düşünür ve üretir?

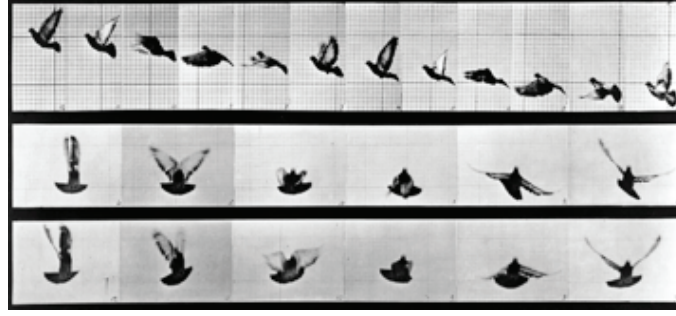
### Yeni Düşünce, Yeni Sanat, Yeni Bakış

‘Yeni olan’ın beslendiği kaynak olarak, disiplinlerarasılık kavramı; farklı disiplinlerin ‘yeni bilgi’ üretmek için, katılımcı ve etkileşimli bir boyutta ortak hareket etmelerini ifade eder.

Bu noktada; biraz geriye yönelip, üretim ve düşünme biçimlerindeki değişimin, ‘yeni’ye ilişkin belirleyici niteliklerin izini sürmenin; günümüz üretim biçimlerinde okuduğumuz disiplinlerarasılığı anlamaya imkan tanıyacağı açıktır. Böylece; günümüzde oldukça genişleyen “ifade alanı”nı sistematik bir biçimde ‘Temel Sanat / Tasarım’ alanına aktarmanın yöntemleri üzerinde durulabilecektir.

İlkçağ düşünürlerinden Aristo’ya göre; görüntüden bağımsız düşünce yoktur (Zakia, 1997:1). Bu bağlamda; ‘görüntü’ düşünmeyi tetikleyen bir kuvvettir. Kavramsal bir teknoloji olarak tanımladığımız ‘yazı’ nın bulunuşu, düşünceyi yeniden görüntüye dönüştürdüğünde, insanın düşünme biçimi köklü bir değişimin eşiğine gelir. İletişim alanının ileriye öngören önermeleriyle ünlü düşünürü Mc Luhan, “ yazının bulunuşuyla seslerin ve düşüncelerin göze iletilildiğinin altını çizmiş, alfabenin yaşam ortamımızı görsel ve uzamsal terimlerle algılamamızı başlattığını ve zamanla bunu daha önemli hale getirdiğini” söylemiştir (McLuhan: 2005:44). Böylesine önemli bir adımın hemen ardından, baskı tekniklerinin gelişimi, ardından fotoğrafın icadıyla “yazı ve görüntü” nün buluşması önemli bir dönüşüm başlatır. Bu “bir-aradalık” durumu ‘sinema’nın teknik imkanları ile aşıldığında, “hareketli görüntü, ses ve metnin” kurduğu ortaklık sonrasında ivme kazanan büyük kopuş, geri dönülmez biçimde 20.yy’a damgasını vurmuştur (Görsel 1). Günümüzde; teknik olarak, ‘analog olan’ ın terk edilerek, ‘dijital karakter’in öne çıkmasıyla

sayısal verilere dönüşen tüm bu teknolojiler; günümüz yaşam, düşünme ve üretim biçimlerini sınırsız bir biçimde dönüştürerek genişletmeye devam ediyor. Sanat / tasarım alanlarına ait dil ve söylem ise; benzer biçimlerde tüm bu mecraları kullanarak, kendisi üstünden toplumu dönüştürmeyi sürdürüyor.



Görsel 1. Eadeward Muybridge, "Pigeon in Flight-Uçan Güvercin / Animal Locomotion-Hayvan Hareketleri", Fotoğraf Baskı, 1887

Seksenli yıllarla birlikte; teknolojik karakterin elektronik olandan dijital olana evrilmesi, bilgi ve iletişim alanlarında büyük bir kopuş yaşanmasına neden olur. Burada konu edilen; "... bitti... başlıyor..." türünden bir geçiş değil; yaşanan sürekliliğin içinde, geçirgen bir ortamda, değişen bir karakterin temsil edilmesidir. Böylelikle; gündelik yaşamın her alanında yaygın kullanım pratikleri bulan, bedeninin ve mekanın uzantısı haline gelen bilgisayar ağları, internet ve tüm dijital teknolojiler, bu bağlamın temel öğeleri olarak yeniden yapılandılar (Karaçalı, 2009: 72-73). Sanat / tasarım alanının gözünden baktığımızda, bu "yeni oyun alanı", yaratıcı motivasyonu tetikleyen itici bir güç haline gelirken; süreklilik, değişim ve diğer çağrışımlar, sanatçı / tasarımcı için güçlü ve yeni çıkış noktaları olarak belirmeye başladı. Bu ağ ve mecra çeşitliliği içinde hareket etmek, atölye dışında iş üretiyor olmak, sanal ağ üstünde toplumu aşip kitlelere karışmak, toplumsal meselelere yakın durmak, muhalif olmak, sorgulamak, olan biteni göstermek gibi niyetlerle sanatçı tarafından ele geçirilen "yeni ilişki ağları", "yeni söyleme biçimleri" ne kaynaklık etti.

İşte; bu "yeni bağlam", "disiplinlerarası örgülerin" biraraya getirdiklerinin doğru şekilde sentezlenip, yaratıcılık eğitimi alanına doğru biçimde aktarılmasını gerektirmektedir. Bu noktada beliren; "Sanat / tasarım alanına ait 'görsel dil', günümüz disiplinlerarası örgüleri içinde ne şekilde genişlemiş ve kavramsallaşmıştır?" gibi temel bir problemin cevabını ve yaratıcılık eğitimi alanıyla ilişkisini ortaya koymaya çalışalım. Günümüzde, sanat yapıtı ve tasarım ürünü odaklı çalışmaların melezleşip birbiri içinde hareket ettiğini görüyoruz. Tüm bu alanların keştiği ortak nokta ise "yaratıcılık" zeminidir. 'Sanat / Tasarım Eğitimi' bağlamında yaratıcılığı taşıyacak ilk basamak "Temel Sanat / Tasarım Eğitimi" içerikli dersler, işte tam bu noktada önemli ve temel bir rol üstlenerek; disiplinlerin tümünü besleyecek ve ilişkilendirecek bilgi, beceri ve yorumlama gücünü öğrenci bireye aktararak bu yeni dili üretme stratejilerini tartışır. Elbette, günümüz bağlamında tartışılacak bir diğer temel sorun, eğitim alanında kalıcı olanın saptanarak sürekliliğinin sağlanması ve ifade alanında izlediğimiz dönüşümlerin, bu yeni

sistemde öngördüğü olası değişikliklerin tespit edilmesini sağlayabilmektir. Özetle; sanat eğitimi alanında yeni fikirlerin oluşması için, öncelikle dönüşen belli koşulların varlığını doğru şekilde saptamak gerekiyor.

Buradaki zorluk; Türkiye’deki eğitim sistemi içinde teorik ve pratik eğitimin aynı paralellikte kurgulanamıyor oluşuyla başlamaktadır. Teorik eğitimin, pratik alanı besleyecek nitelikte “Temel Sanat / Tasarım Eğitimi” içerikli dersler ile birlikte planlanarak öğrenciye aktarılmasını sağlamak öncelikli bir olgudur. Sanat / tasarım eğitiminin temelini kuran “Temel Sanat / Tasarım Eğitimi” içerikli dersler, tüm sanat / tasarım disiplinlerine ait görsel dili inşa eden temel bilgiyi (renk, desen, iki boyutlu düşünme, üç boyutlu düşünme, temel kuramsal bilgiler ve tüm bu olguları ilişkilendirme becerisi) işaret eder. Bu bağlamda; temel eğitim içerikli dersler, sanat / tasarım disiplinlerinin kesiştiği ortak noktadan hareketle; öğrenci bireyi, alanların iç dinamiklerindeki farklılıkları besleyecek ileri aşama eğitim basamaklarına hazırlamak üzere planlanmalıdır. Bireyin özgünlüğünü inşa eden temel bir yapı olarak ifade edebileceğimiz bu sistem; sanat / tasarım disiplinlerinin tümünü bir bütün olarak kavramalı, disiplinlerarası problemler üretip, disiplinlerarası cevaplar aramalıdır.

“Özgünlük” birey tarafından inşa edilen bir değer olarak “birey” e aittir. Sanat / tasarım alanı ise, yaratıcı bireyin ayrıcalıklı dünyası üstüne kuruludur. Bu alanda, eğitimin temel hareket noktası, bireyin özgünlüğünü üretmek ve beslediği kaynakları nitelikli biçimde genişletmek olmalıdır. Üniversite, birim ve bölümlerden oluşan yapısı gereği, çok sayıda farklı disiplini bir arada tutar. Bu bağlamda, çok sayıda disiplinin birbirine teması için uygun alanlar olarak görülebilecek üniversite ortamlarının, zenginleştiren ortamlar olduklarını da söyleyebiliriz. “2547 sayılı Yükseköğretim Kanunu’nun tanımlar kısmı, 3. Maddesinde: “Yükseköğretim Kurumu: Belirli bir mesleğe yönelik eğitim öğretime ağırlık veren bir yükseköğretim kurumu...”, Üniversite ise: “ Bilimsel özerkliğe ve kamu tüzelkişiliğine sahip yüksek düzeyde eğitim – öğretim, bilimsel araştırma, yayın ve danışmanlık yapan; fakülte, enstitü, yükseköğretim ve benzeri kuruluş ve birimlerden oluşan bir yükseköğretim kurumudur”, şeklinde tanımlanır. Kuşkusuz; üniversite, özünde meslek edindirmeyi amaçlamaz; “Üniversite’nin gerçek işlevi, yaratıcı bir biçimde bilgi yaratmak ve üretmek ve bu bilgiyi topluma yapıcı bir yolla aktarmak”tır (Heper, 1973:53). Üniversitenin asıl işlevine dönük hedefler, disiplinlerarası bakış açısıyla nasıl bütünlüklü, etkileşimli ve kapsamlı uygulamaya dönüşür? Kalıpları kırmanın, sınırları aşmanın bir yolu da; farklı alanlara ait bilgiyi kullanmaktır. Bu ön kabulden yola çıktığımızda; estetik, felsefe, sosyoloji, mühendislik, mimarlık, tıp gibi kendi içinde zenginliğe sahip alanların tümünü ortak paydada buluşturması bağlamında, üniversite ortamları bütünlüklü ve üretken bilgi alanları olarak önemli kaynaklardır. Temel problem, buradaki bilgi ve birikimin birbirine temasının, ortak projeler yoluyla etkileşimini sağlamak konusunda ne yapabildiğimizdir. Bu noktadan, ‘Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakülteleri’ne odaklandığımızda, bu oluşumların da kendi iç dinamiklerine bağlı olarak farklı alanlara ‘Bölümler’ bazında ayrıldıklarını görmekteyiz. Fotoğraf, Sinema, Resim, Heykel, Seramik, Moda Tasarımı, Endüstri Ürünleri Tasarımı, İç Mimarlık vb. Bölümler, Fakülteler bünyesinde, genellikle kendi iç dinamikleri üstünde hareket etmeye eğilimlidirler. İşte tam bu noktada; alanlar-arası kesişme noktalarının saptanması Temel Sanat

/Tasarım Eğitimi'nin yeniden biçimlendirilmesi konusunda öne çıkması gereken temel problemdir. Alanların tümünün ortak noktası olan yaratıcılık zemininin kuvvetlendirilmesi yanında, sınırların dışında düşünme deneyiminin öğrenci bireylere aktarılmasını sağlama fikri çok önemlidir. Bu bağlamda; temel aşamada 'öğrencinin soyut düşünce sisteminin geliştirilmesi olgusu' öne çıkar. Temel görsel öğeler arasında soyut ilişkiler geliştirebilmek, bu ilişkileri sistemli biçimde kavramsal planda tartışabilmek, bu eğitimin bir diğer ağırlık noktası olmalıdır. "Soyutlama, algılama ve düşünme arasındaki vazgeçilmez halkadır; daha doğrusu algılama ve düşünmenin en temel ortak özelliğidir. Soyutlama olmadan görme yetisi kördür, görme yetisi olmadan soyutlama boştur" (Arnheim, 2004: 213). Kavramlar ve algılar arasındaki alışılmış bölünmelerin dışında hareket edip soyut düşünce geliştirebilmek, farklı alanlara ait bilginin bir arada işlenmesini sağlamak, ulaşmak istediğimiz "yeni" nin çıkış noktası olmaktadır.

Çok önemli bir diğer nokta, sanat / tasarım pratiklerini modernizm sürecinden beri gözlemlediğimizde, "karşı koymalar" ve "reddetmeler" üstüne kurulmuş yeni bir düşünsel ve estetik alanın varlığıyla karşılaşılıyor olduğumuzdur. Çağdaş üretim alanında öne çıkan bu nitelikleri, "karşı koyma" ve "reddetme" odaklarını belirlemek eğitim alanında kurgulayacağımız yeni rotayı belirlememizi sağlayacaktır.

### **Çağdaş 'sanatçı / tasarımcı' atölye sınırlarını aşmış, atölye dışında üretmeye başlamış ve sonuçta bugün artık galeri mekanını terk etmiştir:**

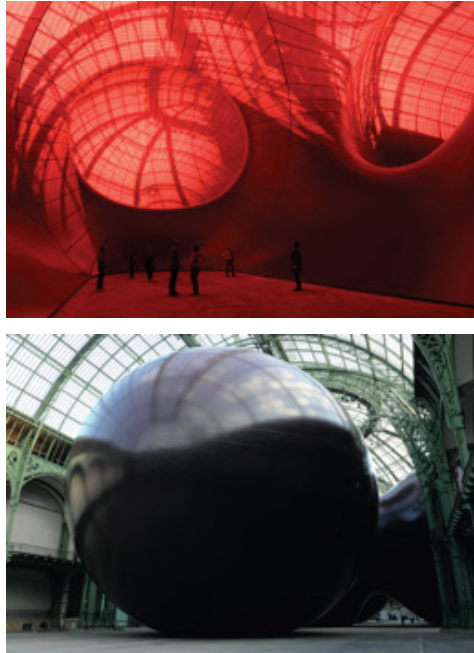
'Moleküllere ayrılmış yapısıyla güncel gerçeklik sonsuz sayıda birleşim olanağı sunar' (Moussavi, 25). Bu bağlamda, kent ve doğaya ait bileşenler sanatçı için sonsuz mekan ve malzeme kaynağı sunarken, bir anlamda kent ve doğa artık sanatçının laboratuvarı konumundadır. Gözlem yapmak, malzeme toplamak, yeni ilişkiler üretmek, kente ve doğaya ait dinamikleri kullanmak önemli bir çıkış noktası konumundadır. 2000'li yıllarda kavramsal işler üreten Amerikalı sanatçı Jenny Holzer' in, 'metin' ve 'ışık' ı bir arada kullanarak 70'li yılların iletişim estetiğine dayalı deneysel tavrını bu bağlamda ele alabiliriz (Görsel 2). Holzer' in kullandığı ana malzeme 'kent dokusu' olmuştur. Bu doku üzerinde bir sorgu alanı açarak, izleyiciyle karşılıklı diyalog üretmenin yollarını denemiştir.



Görsel 2. Jenny Holzer, "Projeksiyon Yerleştirme", Viyana, 2006

### **Çağdaş 'sanat / tasarım alanı' nın yeni bileşenleri disiplinlere ait mesleki sınırları yıkmıştır:**

Bugün ressam, heykeltıraş gibi tanımlamalarla, kesin sınırlar ortaya koyan betimlemeleri kullanmak çok dar bir bakış açısı sunar. Günümüzde, sanat / tasarım alanlarında üretkenlerin, farklı alanların malzeme ve bilgisini kullanarak çalışmaları yadsınamaz derecede gerçektir. Bunun sonucu olarak, bugün, mesleki anlamda malzeme ile ilgili sınırlar da yıkılmış ve aşılmıştır. Farklı malzeme ve beraberinde gelen farklı dil olanakları sanatçı / tasarımcıların özgürleşmesini sağlamıştır. Çağdaş sanatın önemli temsilcilerinden biri olan Anish Kapoor malzeme bağlamında geleneksel heykel kalıplarının oldukça dışında düşünüp üretmektedir. Kapoor, yapıtlarında renk, form ve malzeme boyutlarını yıkan ve yeniden üreten bir sorgu alanı kurgulamaktadır (Görsel 3- 4).



*Görsel 3 - 4. Anish Kapoor , "Leviathan", Monumenta 2011*

### **Çağdaş sanat, ideal güzellik fikrini reddederek estetik kuralları yıkmış ve yeniden tanımlamıştır:**

Altın Oran ve simetri sistemi üzerine temellenen Yunan oran sistemleri ile Vitruvius' un tanımladığı ideal oranlar, bütün ile parçalar arasındaki ilişkiyi belirlemek için hiyerarşik bir çerçeve sunmaktaydı (Moussavi, 27). Modernizm ise, seri üretimle birlikte, bütün ve parçalar arasındaki hiyerarşik ilişkiyi kuralların işlemediği bir yere, 'göz' ün denetimine bıraktı. Sonuçta, süsten arınan biçimi minimal ve yalın bir estetik kucakladı. Baudrillard, 'güzel' ve 'çirkin' in karşılıklı çelişkilerinden kurtularak çoğaldıklarını vurgular, böylelikle estetiğin ötesine geçtiğimizi söyler. Artık, geleneksel bağlamda bir estetik tutarlığın aranması gereksizdir (Görsel 5).





Görsel 5. Irwing Penn, "Cigarette 17 / Sigara 17", New York, 1972

### **Çağdaş sanatta malzeme sınırları reddedilmiş, yeni malzeme olanaklarıyla yeni ifade arayışları sürmüştür:**

Günümüzde sanat / tasarım alanı, biriktirdiği kavramsal deneyime teknik olanakları da ekleyerek dönüşümünü sürdürmektedir. Burada söz konusu olan şey; malzemenin sanat ve tasarım alanlarının lehine, sınırsız bir yapıda hareketidir. Malzeme; sanat ve tasarım alanında 'plastik / yaratıcı malzeme'dir ve ürettiği her zaman yeni bir "dil"dir. İngiliz sanatçı Damien Hirst'ün 'Black Sun' isimli çalışmasında kurguladığı karanlık dünyayı en iyi ifade edecek malzeme 'binlerce ölü sinek' olmuştur (Görsel 6). Japon sanatçı Chiharu Shiota yüzlerce metre ip kullanarak pek çok yerleştirme gerçekleştirmiştir. Shiota'nın çalışmalarında izlediğimiz, kuvvetli gerçek – gerçek /dışı karşıtlığı kullandığı malzemenin gücünden kaynaklanır (Görsel 7).



Görsel 6. Damien Hirst, "Black Sun / Kara Güneş", Detay, 2004, (Malzeme: Ölü Sinekler, Reçine)



*Görsel 7. Chiharu Shiota, Pasqu Sanat Merkezi, Biel-Bienne-Bern, İsviçre, 2008*



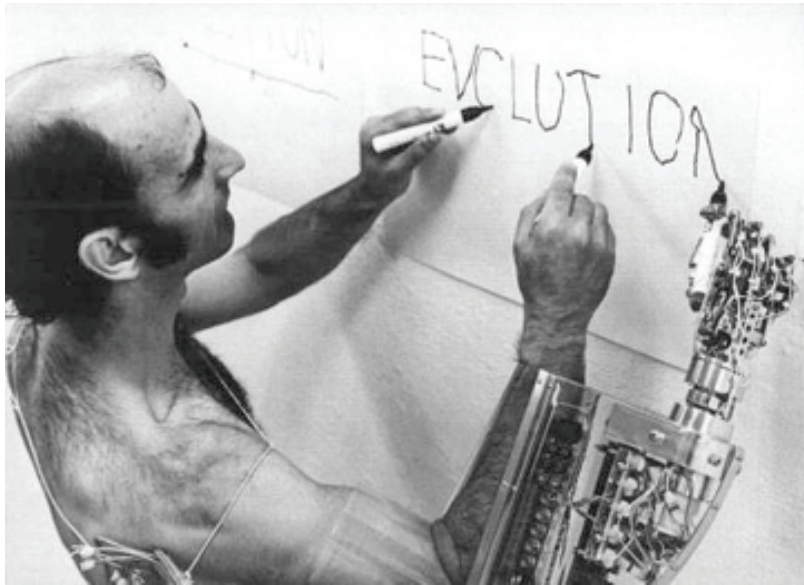
*Görsel 8. Richard Chai, "Geçici Mağaza Enstalasyonu", New York, 2010*

“Tasarım ve teknoloji alanlarındaki gelişmeler, sadece “yüksek teknoloji olarak değerlendirilen malzemelerin yararına olmamıştır. İlkel olarak nitelendirilebilecek ve geleneksel iç mekan tasarımının temelinde yer alan kağıt, karton ve tekstil malzemeleri gibi öğeler de bağlam ve biçimleri dolayısıyla deneysel özellik taşıyan ama yine de temelde kullanılan malzemenin katlanabilme, bükülebilme, kaplanabilme ve dokunabilme gibi tektonik niteliklerince yönlendirilen mekanlar yaratmak amacıyla kompozitlerde ortaya çıkan yeniliklerden yararlanmışlardır. Bu tür mekanları tanımlamak için kullanılan dil bile bu yeni malzemelerin kullanımının iç mimari, moda ve tekstil tasarımı gibi farklı tasarım disiplinleri arasındaki sınırları nasıl bulandırdığını göstermektedir” (Gagg, 2013:116) (Görsel 8 – 9). Çağdaş sanat/tasarım alanı malzemesini çoğaltmış, alanların malzeme sınırlarını geçirgen ve etkileşimli hale getirmiştir.



*Görsel 9. "Leafy Shade / Yapraklı Silüet", A-I-SHA Mimarlık, (Işık Tasarımı: Bonbori Mimari Aydınlatma), Şangay / Çin, 2008*

Çağdaş sanatın düşünsel ve biçimsel oluşumunu sağlayan tüm bu belirgin niteliklere, **dijital alanın ve kültürün etkisini** eklemek gerekir. Bu noktada, teknik alanın dijitalleştiği düzlem geleneksel medyaların birarada hareket etmesini sağlamış, bu yeni ve geçirgen yapı 'medyalararası' lığa, karma karaktere ve sonuçta bir çeşit melez ortama evrilmiştir. Böylece; geleneksel medyaların tüm dijital formları olarak fotoğraf, sinema, tv, ses (işitsel alan) ve bilgisayar ortamı, yeni medya alanında bir arada işlemeye başlamıştır. Bu melez ortam, yeni ve deneysel bir alan olarak, sanat / tasarım alanını tetikleyen bir güç olmuştur. Beden ve teknoloji arasındaki sınırları aşmayı deneyimlediği performanslarıyla tanıdığımız Stelarc'ın; insan ve makine 'ara-yüzü' ne odaklanarak, teknolojik eklentilerle dönüşmüş olan "melezleşmiş bedeni"ni içine kattığı performansları, bu bağlamı örnekleyen çarpıcı bir gösterge olacaktır. Burada üretilen, sanatçının kendi bedeninin teknolojik eklentilerle yeniden inşasıdır ( Görsel 10).

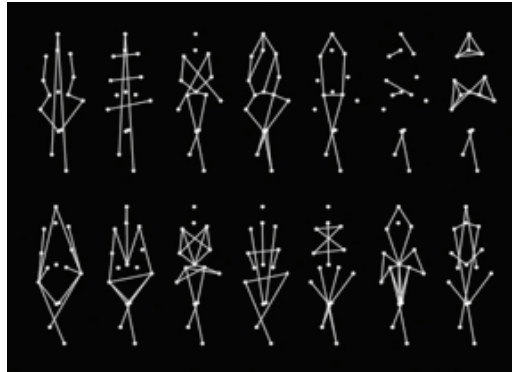


*Görsel 10. Stelarc; "Evrime", Maki Galerisi, Tokyo, 1982*

Günümüzde teknolojik eklentilerin ve dijital ortamın sanat ve tasarım disiplinlerinde yaygın bir kullanım alanı bulunduğunu ve üretim alanını dönüştürdüğünü gözlemlemeye devam ediyoruz. Bu bağlamda; teknolojiyle üretilen iletişimin etkileşim boyutu, tüm duyuları işin içine alan yeni algı kalıplarıyla bütünleşerek yaratı alanındaki temel dinamikleri yeniden üretiyor. Bu yeni yapı içinde, tüm disiplinler birbirinden alıp, birbirine katarak büyük bir çoğalmaya yol açıyor. ‘Beden’ i farklı formlara dönüştüren bir tür “heykel–beden” aralığında çalışan sanatçı / tasarımcılar, çoğaltabileceğimiz tanımlamalarla (giyilebilir heykeller, yenilebilir giysiler, dijital giysiler, form değiştiren giysiler vb.) bu yeni alanın içinde iç-içe geçmiş disiplinler, düşünceler, çıkış noktaları, malzemeler ve formlar arasında bağımsız ve birlikte hareket etmenin stratejilerini üretiyorlar. Bu etkiler, bugün, tüm disiplinler için ortak çıkış noktası olarak belirmektedir (Görsel 11-12-13-14-15-16-17).



*Görsel 11. Iris Van Herpen, “CAPRIOLE”, Sonbahar/Kış 2011-2012 Koleksiyonu*



*Görsel 12. Issey Miyake, “A-POC INSIDE”, Animasyon: Masahiko Sato & EUPHRATES, 2007*

(Görsel 12: Nokta ve çizgi gibi en temel görsel elemanları kullanarak üretilmiş Dijital Animasyon “A-POC INSIDE” Issey Miyake için üretilmiş. Bu kısa film platformda yürüyen bedenlerin izlerini sürüyor.)



*Görsel 13. Alexander McQueen & Damien Hirst, "Scarf Collection / Fular Koleksiyonu", İlkbahar / Yaz 2013 Koleksiyonu, Kısa Film: Solve Sundsbo*

(Görsel 13: Alexander McQueen ve Damien Hirst'ün ortaklaşa ürettikleri fular tasarımını "Form ve formun hareketi" üzerinden yeniden inşa eden kısa tanıtım filmi.)



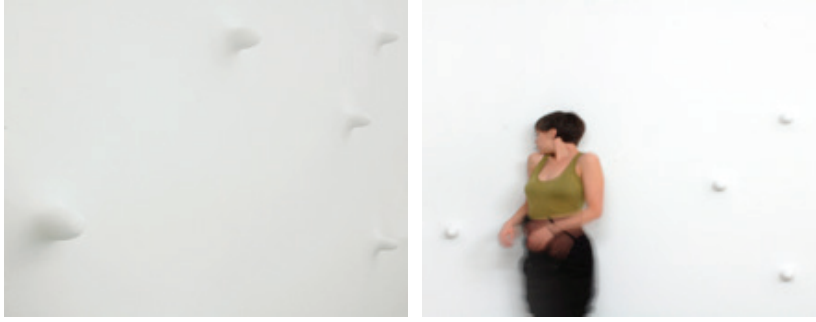
*Görsel 14. Alexander McQueen, "Sonbahar / Kış, 2008-2009"*



*Görsel 15. Gareth Pugh, "İlkbahar - Yaz 2011"*

**Son olarak; sanat / tasarım disiplinlerinin günümüzde yalnızca görme duyusuna değil, tüm duylara açık nitelikte, duysal bir diyalog üretme amacıyla, farklı duyu algılarını farklı biçimlerde sunarak, çok boyutlu bir algılamanın peşinde olduğunun da altını çizmek gerekir.**

Disiplinlerin tümü; görme, dokunma, koklama, işitme, tatma gibi farklı duyu organlarını bir arada kışkırtarak ifade alanını aşmayı deniyorlar. Bu noktada, “Temel Sanat / Tasarım Eğitimi” nin, ‘görsel dil ile birlikte, farklı duyuşsal algı boyutlarını da, deneysel bir biçimde tartışması ve içeriğine entegre etmesi gerekliliği önemini korumaktadır. Görsel 16 ve 17’de tasarımın temel malzemesi olan alçı parçalarda, biçimlerle etkileşim kurarken izleyiciye masaj ve konfor sağlamayı amaçlayan, duyuşsal alanını kışkırtan ısıtıcı öğeler bulunmaktadır (Gagg, 2013, 161) Çağdaş sanat/tasarım ortamında ‘duyuşsal alanı’ uyanmış, etkileşim boyutuna evrilmiştir.



*Görsel 16 -17. Stephanie Davidson & Georg Rafailidis, “Touchy Feely / Dokunsal Tasarım”,2006*



*Görsel 18. Zaha Hadid, “Musluk Tasarımı”, Firma: Triflow, 2009*



*Görsel 19. Jeanne Gang: “Aqua Tower / Su Kule ”, Chica*



Görsel 20. Bela Tarr, "Almanac of Fall / Sonbahar Almanağı", 1984

(Görsel 20: Biçimsel olarak suni ışıkla elde edilen renk kullanımıyla öne çıkan bir film.)

Bu araştırmada örneklenen, farklı disiplinlere ait seçilmiş işlere ait tüm görüntülerin (Görsel 1 - 20) kurduğu ortak cümle; bugün, hiçbir düşüncenin diğerine karşıt olmadığı, sanat tarihsel bağlamda, görsel alana ilişkin okuduğumuz tüm akım (...izm'ler) ve hareketlerin (Yeni Geometri, Yeni Dışavurum, Yeni Soyut, Yeni Figürasyon, Yeni Gerçekçilik vd.) bir arada işlediği oldukça geniş bir alanda hareket ediyor olduğumuzdur. Buna, büyük bir çoğalma veya çoğulluk ortamı da diyebiliriz. Biçimsel, düşünsel ve estetik kavramlar bu çoğulluk içinde var olup, özgürleşmeye devam ediyor. Sanat / tasarım eğitimi alanında temel problem, bu çoğulluğun ortak hareket noktasının saptanması ve bu noktadan hareketle yaratıcılık sınırlarının aşılmasıdır. Beden üstüne düşünen ve bedeni dönüştüren moda / aksesuar ve takı tasarımı, mekanı yeniden

tanımlayan mimarlık ve iç mimarlık alanları, yaşamın içine eklediği güncel formlarla yaşamı yeniden üreten endüstriyel tasarım, düşünceyi yeni diller ve farklı göstergelerle ortaya koymaktan bıkmayan resim, heykel, sinema gibi görsel sanatlara ait diğer tüm disiplinleri ortak paydada buluşturan temel bilgileri ele alıp, sorgulayan ve yeniden üreten bir “Temel Sanat / Tasarım Eğitimi” programı, bir tercih veya sınır içine hapsolmeden, tüm sınırların ötesinde düşünecek yeni yapıyı kurmak zorundadır.

“ İç-içe geçmiş disiplinlerarası örgüleri birarada tutan temel düşünce ve bilgi ne olmalıdır? ” sorusu, bu bağlamda, günümüz yaratıcılık eğitimini yeniden düşünmek için kuvvetli bir çıkış noktası önermektedir.

## SONUÇ

Disiplinlerarası yaklaşımla, öğrenciyi özgür ve aktif konuma taşımayı hedefleyen, yeniyi açık, sürekli kendini dönüştürme yöntemleri üstüne düşünen ‘Temel Sanat / Tasarım Eğitimi’ne ait içerikler, ‘Çağdaş Sanat / Tasarım Eğitimi’nin bütünü içinde temel bir işlev üstlenmektedir. Bu temel işlev; araştırmanın başında konunun çıkış noktası olarak belirlenen dışıl doğaya sahip akıl yürütme eylemini, sanat ve tasarım alanına ait akıl yürütmenin de ihtiyaç duyduğu biçimde, günün koşullarına uygun olarak, öğrenci bireye aktarmanın yöntemlerini üretir. Buradaki temel sav, bu bağlamda aktarılacak bilginin, hedeflenen biçimde geri alınabileceği öngörüsüdür. ‘Temel Sanat / Tasarım Eğitimi’ nin öncelikli hedefi görsel dilin çözümlenmesidir. Temel görsel öğeler, bu öğelerin temel tasarım ilkeleriyle ilişkilendirilmesi, algı prensipleri, problem çözme ve soyut düşünme gibi olgular üstünde duran ‘Temel Sanat / Tasarım Eğitimi’ öğrenciyi eleştirel bir bakış açısı kazandırma gibi çok temel bir işleve daha sahiptir. Bu bağlamda; öğrencilerin düşünce kalıplarını aşarak, bireysel deneyim ve algılarının öne çıkması hedeflenir. ‘Güncel olan’ a ilişkin kuvvetli bir gözlemden hareketle; görsel dilin, görsel düşünmenin, biçimlendirme ve kavramsallaştırma arasındaki kuvvetli ilişkilerin doğru tanımlanarak, alanlar-üstü bir bakış açısı ve yorumlama pratiği kazandıracak şekilde öğrenciyi aktarılması, sürecin önemli bir parçasıdır. Bu bağlam; öğrencinin bireysel potansiyelini öne çekerek, yeniyi ve farklı olanı bu bireysel potansiyel üstünden, yeniden kuracak bir sistem üstünde düşünmemizi gerektirmektedir. Sanat ve tasarım alanında tüm disiplinlerin birbirinden alacağı ve birbirine aktaracağı bu toplam içeriğin temelini kuran, tüm alanların etkileşimine olanak sağlayan bir yapının kurulması da gerekliliğini korumaktadır. Son söz olarak; güncel üretim alanına ilişkin gözlemlerden elde edilen bulguların ortaya koyduğu sonuç: ‘Sanat / tasarım alanına ait yaratıcılık eğitimi’ ve temeline yerleştirdiğimiz ‘Temel Sanat / Tasarım Eğitimi’ ilişkisinin güncellik bağlamında, belirleyici bir rolle önemini koruduğu gerçeğidir.



## KAYNAKÇA<sup>1</sup>

- Arnheim, Rudolf (2004). "Görsel Düşünme", MetisYayımları, sf. 15, 213, Çev. Rahmi Ögdül.
- Gagg, Russell (2013). "İç Mimarlıkta Doku+Malzeme", Literatür Yayınları, sf. 116, 161, Çev. Cansu Uçar.
- Heper, Dr. Metin; "Üniversitelerin İşlevleri ve Toplumsal Değişim/ Functions of University and Social Change", Amme İdaresi Dergisi, March / Mart 1973, sf. 53
- Karaçalı, Berna (2009). "Türkiye'de Sanat ve Yeni Medya", Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, sf. 72-73
- McLuhan, Marshall (Aralık 2005). "Yaradığımız Medya, Medyanın Etkileri Üzerine Bir Keşif Yolculuğu", İstanbul, Merkez Kitapçılık, sf.44
- Moussavi, Farshid "Biçimin İşlevi", YEM Yayın, sf. 25, 27
- Zakia, Richard D (1997). "Perception and Imaging", Focal Press. , sf.

## İNTERNET KAYNAKLARI

Yükseköğretim Kanunu, Tanımlar: Madde 3 / d ve g bendi <http://www.yok.gov.tr/documents/10279/29816/2547+sayılı%20Yükseköğretim+Kanunu/>, 20.10.2017 tarihinde erişildi.

## GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1 : <http://100photos.time.com/photos/eadweard-muybridge-horse-in-motion>, 21.10.2017 tarihinde erişildi.
- Görsel 2: <http://www.isupportstreetart.com/artist/jenny-holzer/>, 20.10.2017 tarihinde erişildi.
- Görsel 3 - 4 : <http://www.fastcodesign.com/1663828/in-paris-anish-kapoor-unveils-giant-rubber-balls-you-can-walk-in>, 16.03.2014 tarihinde erişildi.
- Görsel 5 : [http://www.masters-of-photography.com/P/penn/penn\\_butts\\_full.html](http://www.masters-of-photography.com/P/penn/penn_butts_full.html), 23.03.2014 tarihinde erişildi.
- Görsel 6 : <https://exploringartinthecity.wordpress.com/tag/damien-hirst/>, 23.03.2014 tarihinde erişildi.
- Görsel 7: <http://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2008>, 23.03.2014 tarihinde erişildi.
- Görsel 8: <http://www.complex.com/style/2013/09/art-evolution-of-snarkitecture/snarkitecture-richard-chai-collaboration>, 20.10.2017 tarihinde erişildi.
- Görsel 9: <http://architecturephoto.net/20990/>, 20.10.2017 tarihinde erişildi.
- Görsel 10: <https://yr12visualarts.files.wordpress.com/2010/10/stelarc11.jpg>, 19.10.2017 tarihinde erişildi.
- Görsel 11: <http://www.buzznet.com/2012/06/kermit-jacket/creepy-alien-tentacles-dress>, 20.10.2017 tarihinde erişildi.
- Görsel 12: <http://www.todayandtomorrow.net/2007/06/12/a-piece-of-cloth/>, 16.03.2014 tarihinde erişildi.
- Görsel 13: <http://www.designboom.com/design/damien-hirst-alexander-mcqueen-scarf-collection-11-15-2013/>, 23.03.2014 tarihinde erişildi.
- Görsel 14: <http://josephbennett.co.uk/fashion-shows/alexander-mcqueen-the-girl-who-lived-in-a-tree>, 20 Ekim 2017 tarihinde erişildi.
- Görsel 15: <http://karlismyunkle.com/2010/10/04/gareth-pugh-on-film/>, 20.10.2017 tarihinde erişildi.
- Görsel 16-17: <http://www.dezeen.com/2009/05/27/trigger-point-mouldings-by-touchy-feely/>, 23.03.2014 tarihinde erişildi.
- Görsel 18: <https://www.arthitectural.com/zaha-hadid-architects-avilion-triflow-taps/>, 20.10.2017 tarihinde erişildi.
- Görsel 19: <https://www.designer.com/news/25637>, 20.10.2017 tarihinde erişildi.
- Görsel 20: <http://thecinemaofeasterneurope.blogspot.com.tr/2013/07/visual-diary-almanac-of-fall-oszi.html>, 23.03.2014 tarihinde erişildi.
- <http://nosjoursdeboisson.blogspot.com.tr/2012/06/almanac-of-fall-bela-tarr-1984.html>, 23.03.2014 tarihinde erişildi.

<sup>1</sup>2009 tarihinden itibaren yürütmekte olduğum Temel Sanat / Tasarım Eğitimi içerikli "Renk, Desen, Temel Sanat Eğitimi, Tasarım Giriş" dersleri ve bu derslerin tartışma alanında biriken düşünceler bu metnin asıl dayanağıdır.

# “SENİ SARAYLARDA YAŞATACAĞIM...” TÜRK SİNEMASINDA MAHALLE VE KENTİN DÖNÜŞÜMÜ (1960-1990)

Dr. Öğr. Üyesi SEVCAN SÖNMEZ\*  
Öğr. Gör. Dr. DİLARA BALCI\*\*

## ÖZET

*Sinemanın toplumsal değişimi gösteren sosyolojik bir veri kaynağı olduğundan yola çıkarak bu makalede, Türkiye’de 1960’lardan 1990’lı yıllara uzanan süreçte kent ve mahallenin sinemada nasıl temsil edildiği incelenmektedir. Kentsel değişimin ve mahalle kültürünün dönüşümü sinemada dönemselsel olarak izlenebilmektedir. 1960’larda yaygın olan geleneksel mahalle temsilleri 1970’li yıllarda kentleşmenin hız kazanmasıyla ortadan kalkmış; 1980 ve 1990’lı yıllarda bu temsiller yerlerini apartman yaşamı ve gecekondulu mahallesi temsillerine bırakmıştır. Çalışmada, filmlerde kentleşmenin sosyal hayata ve orta sınıfın yaşam alanlarının dönüşümüne olan etkisi betimsel analiz yöntemi ile literatür odaklı belirlenen temalar üzerinden ve 35 film incelenmektedir. Seçilen 35 film derinlemesine analize tabi tutulmamış, geniş tutulan örneklem içerisinde kent, kentleşme, kentsel dönüşüm ve bu değişimin birey ve toplumsal hayat üzerindeki etkileri ortaya konulmuştur.*

**Anahtar Kelimeler:** Kentleşme, Mahalle, Gecekondulu, Türk Sineması, Temsil.

---

Yaşar Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Fakültesi Film Tasarımı Bölümü, İzmir / TÜRKİYE

\*sevcan.sonmez@yasar.edu.tr

\*\*dilara.balci@yasar.edu.tr

# “I WILL HAVE YOU LIVE IN PALACES...” THE TRANSFORMATION OF NEIGHBOURHOOD AND URBANIZATION IN TURKISH CINEMA (1960 to 1990)

Assist. Prof. SEVCAN SÖNMEZ\*  
Lect. Dr. DİLARA BALCI\*\*

## **ABSTRACT**

*In this article, representation of city and neighborhood in Turkish films between 1960 and 1990 is examined with regard to the fact that cinema is a sociological data depicting change in societies. The transformation of urban life and neighborhood culture can easily be followed in cinema history. With the accelerating urbanization in the 1970s, representation of life in apartment buildings and slums took the place of traditional neighborhood representations popular in 1960s films. In this article, the impact of urbanization on the transformation of social life and middle class living space in films is analysed over 35 films with the descriptive analysis method. The sample 35 films are not analysed by deep film analyzing methods, yet the impact of urbanization, urban change and social change on individuals and society in this large sample are discussed in this article.*

**Key Words:** Urbanization, Neighborhoods, Slums, Turkish Cinema, Representation.

## 1. GİRİŞ

Sinema diğer tüm sanatlarda olduğu gibi dönemine, üretildiği coğrafyaya ve topluma dair önemli bilgiler taşır. Sosyolojik olarak incelenen bir mecra olarak filmler, uzun vadede toplumsal değişimi de sergiler.

Gündelik yaşamın, çeşitli biçimlerde çeşitli anlatılarla temsil edildiği sinema, dönemin toplumsal olaylarına ilişkin veriler sunar. Türkiye’de sinema endüstrisinin geliştiği ve film üretiminin yükselişe geçtiği 1950’li yıllardan itibaren mahalle kültürü ve mahallelinin dayanışması üzerine kurulu temalarla –çalışmanın ilerleyen bölümlerinde örnekleneceği üzere- oldukça sık karşılaşılır. Toplumsal değişime bağlı olarak, kentsel yapıda süregelen dönüşüm sinemaya yansımakta; filmlerde kullanılan mekânların, filmlerin öykülerinin ve karakterlerin farklılaşmasında etkili olmaktadır. Yeşilçam sinemasında mahallenin ana mekân olarak kullanıldığı çok sayıda filme rastlamak mümkündür. Bu filmlerin erken örneklerinde –özellikle 1960’lı yıllarda- ağırlıklı olarak, dayanışma içerisinde orta ve alt sınıftan karakterlerin ilişkilerine yer verildiği söylenebilir. Kentleşmenin hız kazanması ve kent nüfusunun değişmesine paralel olarak mahallelinin dayanışması temasının yerini, -1970’lerden itibaren- mahallelerin yıkımına karşı verilen mücadele, müteahhitlere başkaldırı gibi temaların almaya başladığı dikkat çeker. Mahalle üzerine kurulu filmleri, -1970’lerin sonuna gelindiğinde- apartman kültürüne ve apartman sakinlerinin yaşamlarına odaklanan filmler takip etmeye başlar; buna karşın Türk sinemasında önemli bir filmsel mekân olan mahalleden bir anda uzaklaşmaz, arabesk filmlerin popüler olduğu 1980’li yıllarda alt sınıftan karakterlerin hikâyelerinin anlatıldığı filmlerde gecekondulular, şehir hayatına tutunmaya çalışan kentlin ötekileridir ve onların devletle, iş makinalarıyla, müteahhitlerle ya da belediyelerle olan mücadeleleri birçok filme konu olur. 1990’lı yıllardan itibaren ise filmlerde mahalle dayanışmasının yerini kimliksizleşmiş büyük apartmanlarda, uydu kentlerde ve sitelerdeki bireysel yaşamların aldığı görülür.

Bu çalışmada 1960’lardan 1990’lara uzanan süreçte kentsel alanın dönüşümüne paralel olarak, sinemada kentlin ve kentlinin yaşam alanlarının temsilindeki değişim incelenmektedir. Temel olarak “kentlerin 1960’lardan 1990’lı yılları arasında yaşadığı değişim filmlerde nasıl temsil ediliyor?” sorusuna, 35 film üzerinden cevap aranmaktadır. 1960’ların başlangıcıyla, 1990’a kadar olan dönem aralığında çekilmiş popüler yapımlardan oluşan 35 film, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Bu filmler, çalışmanın amacına yönelik veri sağlamakta; yani temel kavram olan kent, kentleşme ve bunların alt kavramları ve temalarına odaklanmaktadır. Buna uygun olarak mahalle kültürünü ve kent yaşamını konu alan ve kentte barınma konusunda çeşitli sorunlarla karşı karşıya kalan karakterler içeren filmlere odaklanılmıştır. Örnekleme yer alan filmlerin erken tarihli örnekleri Yeşilçam sinemasının altın çağı olarak değerlendirilen, sinemanın önemli bir eğlence ve iletişim aracı olduğu 1960’lı yıllarda çekilmiştir. 1970 ve 1980’li yıllara ait yapımlar arasından ise geniş bir izleyici kitlesine ulaşma çabasıyla tercih edilmiştir. Popüler sinemanın sosyolojik incelemede önemli bir veri olduğu düşüncesinden hareket edilen bu çalışmada, otuz yıllık süreç içerisinde çekilen filmlerden oluşan geniş örneklem üzerinden kentlinin, kent yapısının ve kentleşmenin temsilindeki değişim incelenmektedir.

Araştırma yöntemi olarak nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz tercih edilmiştir. Yıldırım ve Şimşek'in belirttiği gibi; "betimsel analiz nitel araştırmada elde edilen verilerin analizi için kullanılan iki yöntemden biridir" (Yıldırım ve Şimşek, 2011, 89). Betimsel analizde verilerin değerlendirilmesinde kullanılan tematik çerçeveler belirlenmesi yöntemi bu çalışmada da kent – kentleşme – kentsel dönüşüm temaları üzerinden kurgulanmıştır. "Nitel araştırmada temalar, tümevarımcı bir araştırma deseninde verilerin incelenmesi ve ortaya çıkan kodların çalışılması sonucu bulunabilir. Önceden kuramsal çerçevesi iyi çizilmiş bir araştırmada ise, temaların en azından bir bölümünün bu kuramsal çerçeveye göre önceden belirlenmesi mümkündür" (Yıldırım ve Şimşek, 2011, 236). Neuman, nitel araştırmada verilerin toplanmasında temalardan ve kavramlardan yararlandığını vurgular ve şöyle açıklar: "Nitel araştırmacı, verileri, temalar, kavramlar veya benzer özellikler temelinde kategorilere ayırarak analiz eder" (Neuman, 2014, 663). Betimsel analizin uygulanma yöntemi Yıldırım ve Şimşek'in belirttiği gibi verilerin "daha önceden belirlenen temalara göre özetlenmesi ve yorumlanması" şeklindedir (Yıldırım ve Şimşek, 2011, 224). Buna uygun olarak kentleşme ve kent temasına yönelik sorularla filmlerde kent olgusu, kentleşme, kent-birey ilişkisi, kentsel değişim araştırılmaktadır. Bu temel temayı ayrıntılı bir şekilde okumak için filmlerde şu sorulara cevap aranmıştır: Geleneksel mahalle nasıl temsil edilmektedir? Mahallenin sosyal yapısı nasıldır? Mahallenin yıkılışı ve buna karşı mahallelinin direnişi nasıl işlenmiştir? Kentleşme ve kentsel değişim mahalle yaşamına nasıl yansımıştır? Kentlinin hayalindeki apartman yaşamı nasıldır? Gecekondu mahallerinde yaşam nasıl betimlenmiştir? Gecekondu ve apartman karşıtlığı üzerinden sınıf çatışması nasıl vurgulanmaktadır?

Türk sinemasında göç, kentleşme, kentsel değişim konuları daha önce çeşitli biçimlerde çalışılmıştır. Tezler, makaleler ve bu konuyla ilgili yayınlarda çoğunlukla araştırma örneklemi dar tutulmuş ve derinlemesine film analizleri yapılmıştır. Bu çalışmanın farkı, 1960-1990 aralığında çekilmiş çok sayıda popüler yapımdan oluşan geniş bir örneklem üzerinden hareket edilmesidir. Tek tek film analizleri ya da dar bir örneklem üzerinden derinlemesine film analizleri yapmak yerine, örnekleme geniş tutularak, betimsel analizle genel bir değerlendirme yapmak, farklı filmlerden veriler ortaya çıkarıp, örneklendirmek bu çalışmanın amacına uygun görülmüştür. Çalışmanın 1990 sonrası kapsamamasının nedeni ise bu dönemde kentsel değişime ilişkin birçok farklı sosyo- politik ve ekonomik dinamiğin olmasıdır. 1990 sonrası ele alacak çalışmanın daha ayrı bir kuramsal zeminde tartışılmasının doğru olacağı düşünülmüştür. Bu nedenle son dönem kenti yansıtan, kentleşme, kentsel dönüşüm, gecekondu ya da metropol hayatını ele alan filmlere bu makalede yer verilmemiştir.

## 2. TÜRKİYE'DE GELENEKSEL KENT YAPISI

Kent çok genel anlamıyla modernleşen, sanayileşen toplumlarda bireylerin birlikte yaşadığı, ürettiği, tükettiği, belirli bir örgütlenme yapısına ve belli bir mekansal forma sahip alandır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında İstanbul başta olmak üzere kentler, Osmanlı Devleti'nden miras kalan, dar sokaklardan ve cumbalı ahşap evlerle çevrelenen mahallelerden oluşan, komşuluk ilişkileri ve dayanışmanın yoğun olduğu mekânlar olarak görülmüş ve bu yönde çeşitli tanımlar

yapılmıştır. Şahin ve Işık'a göre mahalle, "İçinde camisi, ilkokulu, çeşmesi, hamamı, külliyesi, bakkalı, kahvehanesi, oyun sahaları (parkları) olan en küçük yerleşim birimidir. Bu açıdan baktığımızda mahalle, bir kentin en küçük fiziksel yerleşim tasarımıdır" (Şahin ve Işık, 2011, 221). Çadircı'ya göre "Anadolu kentlerinde mahalle dendiğinde genelde birbirini tanıyan, belirli ölçüde tutum ve davranışlarından sorumlu, sosyal dayanışma içindeki kişilerin yaşamlarını geçirdikleri evlerin oluşturduğu, sınırları keskin çizgilerle ayrılmamış, bir veya birkaç sokağı olan, camisi ya da mescidi bulunan bir alan anlaşılmaktadır" (Çadircı, 2011, 45, 46).

Mahallelerin mimari dokusu ve mahallelilerin sosyal ilişkileri birdenbire oluşmamış; yüzlerce yıl içerisinde şekillenmiştir. Dolayısıyla Cumhuriyet dönemindeki mahalleler ve mahale üzerine olan fikirler de aslında Cumhuriyet öncesinde şekillenmiştir. Mahalle teriminin Osmanlı şehri için üç temel anlamı vardır. İlk anlamıyla mahalle, şehir ve kasabalarda benzer özellikler taşıyan kişilerin birlikte yaşamlarını sürdürdükleri bir mekândır. İkinci anlamıyla birbirlerini tanıyan, adeta bin kişilik bir aile gibi, birbirinin hakkını koruyan ve bütün sorunlarını kendi içlerinde halleden, bir ölçüde birbirinin davranışlarından sorumlu, sosyal dayanışma içinde olan kişilerden oluşan ve aynı mescitte ibadet eden bir cemaattir. Üçüncü anlamı ile mahalle tahrir defterlerinde adları tek tek kaydedilmiş vergi mükelleflerinin oluşturduğu bir topluluktur (Kıvrım, 2009, 232).

Osmanlı mahallelerinin bir başka önemli özelliği kentin dokusal yapısını belirleyen mahallelerde tüm ailelerin birbirini tanımaları ve yabancıların çok çabuk fark edilmesidir. Komşuluk, "biz" bilinci ve dayanışma mahalle kültürünün olmazsa olmazlarıdır. Bir kişiyi üzecek herhangi bir eylem tüm mahalleliyi etkileyebilmiş ya da mahalle halkının büyük bölümünün tepki vermesine yol açabilmiştir. Bu bakımdan mahallelinin değer yargılarına ters düşen -örneğin; alkol kullanan ya da dedikodu yapan- birinin mahallelinin ortak kararıyla kovulması şaşırtıcı değildir. Bu bakımdan İsmail Doğan'a göre mahalle namusu ve mahalle kabadayı gibi kavramlar, Osmanlı kültüründen Cumhuriyet dönemine miras kalmış kavramlar olarak düşünülebilir (Doğan, 2002, 19).

Doğan'ın görüşünden hareketle Cumhuriyet'in ilk yıllarında mahallelerin sosyal ve mimari yapısının Tanzimat döneminden pek de farklı olmadığı ileri sürülebilir. Öte yandan bu kavramlar, modernleşmenin etkisiyle süreç içerisinde büyük değişime uğramıştır. Okay'a göre mahalle terminolojisi geçmişten günümüze çok şey yitirmiştir. "İstanbul'un mahalle kültürü, gerek yerleşim gerekse ilişkiler bağlamında kozmopolit sosyal yapıya uygun şekillenmiş ve sosyal yapıdaki değişimle birlikte zaman içinde toplumsal kültürün yitirilen yüzü olmuştur" (Okay, 2013, 37). Okay, yitirilenlere örnek olarak mahallenin namusuna 'halel' getirecek kimselere yönelik girişilen "mahalle baskısını, mahalle mahalle dolaşım maniler söyleyen esnaflar şeklinde tanımlanabilen "mahalleci"leri, mahalle bekçilerini, mahallelinin su ihtiyacını karşılayan mahalle çeşmelerini göstermiştir. Diğer yandan mahalle terminolojisinden bazı kavramların günümüzde henüz bütünüyle yok olmadığı görülmektedir. Örneğin; mahalle kahveleri artık Osmanlı dönemindeki ya da Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki kadar popüler sosyalleşme alanları değilse de hâlâ özellikle orta yaş üstü erkeklerin buluşma yerleri olma özelliğini sürdürmektedir. Benzer

şekilde “mahalle baskısı” günümüzde sosyolojik açıdan incelenen ve geçerliliğini koruyan bir kavram olma özelliğini korumaktadır. Veresiye veren mahalle bakkalları, mahalle çocukları, mahalle camisinin imamı, mahalle muhtarı ve mahallenin delileri de henüz bütünüyle tarihe karışmamıştır (Okay, 2013, 28-31). Yine de mahalle ve mahalleye ilişkin unsurlar zaman içerisinde nostalji malzemesi haline gelmiştir ya da gelmeye devam etmektedir.

## 2.1. Türkiye’de Modernleşme ve Kent Yapısının Değişimi

Kentlerin son yarım yüzyıldır hızla genişlediği, büyük kentlerin sayılarının arttığı bilinmektedir. Alptekin, modernleşmenin tüm dünyaya yayılması veya küreselleşmenin yaygınlaşması nedeniyle bütün dünyada hızlı bir kentleşme olduğunu belirtir. Alptekine göre “Genelde 2000 yılından itibaren dünya nüfusunun kent ve kır merkezinin kentlerden yana değiştiği bilinmektedir. Bu dönüşüm basit bir biçimsel dönüşüm değil siyasi, sosyal ve kültürel etkileri belirgin bir dönüşümdür” (Alptekin, 2005, 37). Kent ve kentleşme kavramlarına Türkiye üzerinden bakıldığında kentin sanayileşme ile geliştiği ve kentleşmenin kırdan kente göçle birlikte hızlandığı görülür. Türkiye’de ilk kez 1950 ve 1960’lı yıllarda hızlı bir kentleşme yaşanmaya başlamıştır (Tekeli, 2009, 116). Tekeli bu durumu, liberalleşme söylemine önem verilmesiyle, tarımda hızlı makineleşmeyle, ulusal ve uluslararası pazarlara açılan bir tarım politikasıyla ve kırsaldan kopmaların başlamasıyla açıklamaktadır. Kentleşme politikası Türkiye’nin modernite projesinin bir parçasıdır; ancak hızlı kentleşme ile beraber birtakım sorunlar da hızla ortaya çıkmıştır. Tekeli’nin belirttiği üzere; “Yaşanmaya başlanan büyük dönüşümün çapı karşısında, yönetimlerin ve bireylerin önemli kesiminin, gerçekleştirmeleri beklenen bu koşulları yerine getirecek kapasiteden uzak oldukları görüldü. Ve bu dönüşüm, var olan sınırlamalar içinde spontan olarak bulunan çözümlerle gerçekleştirilmeye başlandı” (Tekeli, 2009, 117). Türkiye’nin hızlı kentleşmesine ilişkin Çakır ise şöyle şu yorumda bulunur: “Türkiye’de nüfus artışının 1945’lerden bu yana çok hızlanması ve Anadolu’daki toprakların artan nüfusu barındırıp besleyecek yeterlilikte olmaması göç ve kentleşme hareketlerini de hızlandırmış ve içinden çıkılmayan sorunların yaşanmasına neden olmuştur” (Çakır, 2011, 211).

Kent nüfusunun hızla artması çeşitli sorunları da beraberinde getirmiştir. Öncelikle kentler önüne geçilmez bir hızla büyümeye başlamıştır. Kıray, şehrin genişlemesi, büyümesinde iki tür hareket bulunduğunu ileri sürer. “Birincisi şehrin dikey olarak büyümesi yani tek aile konutlarının yerini apartmanların, çok üniteli konutların alması, ikincisi şehrin içerisinde türlü şekillerde boş kalmış arazi ve arsalarla süratle bina inşa edilmesidir” (200, 15). Bir diğer önemli konu ise konut sorunudur. Tekeli’ye göre Türkiye’de gelişen kentlerde bu sorun karşısında kooperatifler ve müteahhitliğin yükselişe geçmesi ve yap-sat sunum biçimleri doğmuştur. Ancak bu yöntemler kentlerdeki yaşam biçimini kaliteli ve nitelikli bir hâle getirmemiş, “yık-yap süreçleri tarihsel ve kültürel değerlerin tahrip edilmesine, sürekli olarak yoğunluk artışına ve yeşil alanların yok oluşuna, sosyal altyapıların yetersiz kalışına neden olmuştur” (Tekeli, 2011, 123). 1960’lardan itibaren yeni kentleşen alanlar için konut talebine yönelik olarak devlet tarafından kimi çalışmalara girişilmiştir. Toplu konut üretimi bu çabanın önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Kalabalık kentlerde toplu konut üretimi, müteahhitliğin yaygınlaşması, tek başına artan nüfusa yetiştirme çabasının yanı sıra büyük bir ekonomi-politik sürecin de göstergesidir. Geniş'in belirttiği gibi; "1970'li yıllarda yaşanan ekonomik kriz, gelişmiş ülkelerde kitlesel sanayi üretimini ve sosyal devlete dayalı politik iktisadi yapıyı sektöre uğratmış ve neo-liberal küreselleşmeye dayalı post-fordist ve post-endüstriyel bir toplumsal düzenin inşasına yol açmıştır. Böylece metropol kentler dünya ekonomisinde yaşanan bu dönüşümün hem öznesi hem de nesnesi olmuştur" (Geniş, 2011, 49). Kent yaşamının ve kentleşmenin sermaye ve iktidar bağlantısı 1980'li yıllardan itibaren küreselleşmeye bağlı olarak yeni bir boyut kazanmıştır. Bugünün kentleri uluslararası sermayenin yer aldığı; gökdelenler, büyük iş merkezleri ve alış-veriş merkezlerinin ağırlıklı olduğu büyük kentlerdir. Bu gibi iş ve tüketim merkezlerinin yaygınlaşması, kent merkezlerinin kalabalık iş alanlarına dönüşmesine neden olmuştur. Bu nedenle konut alanları şehrin farklı köşelerine kaymaya başlamıştır. Dolayısıyla yeni kentlerde merkezden uzakta güvenli siteler ve uydu kentlerin yaygınlaştığı görülmektedir. Bu konuyla ilgili olarak, Ayata, son on ila yirmi yıldır kentlerin daha heterojen, katmanlı ve parçalanmış bir yapıda olduğunu söyler. "İş, ikamet ve eğlence birbirinden giderek ayrılıp her biri kentin farklı bölgelerinde toplanırken mimari ve toplumsal açıdan birbirinden farklı komşuluk çevrelerinin oluşmasıyla konut alanlarının ayrışması (segregasyon) hız kazanıyor" yorumunda bulunur (Ayata, 2005, 37). Ayrışan konut alanlarına en önemli örnek ise gecekondulardır.

Gecekondu, kente yeni gelmiş ya da kısa süredir kentte tutunmaya çalışan göçmenlerin kendilerine yaşam alanı yaratma çabalarının bir ürünüdür. Keleş'e göre Türkiye'de ilk gecekondu yapılaşması II. Dünya Savaşı yıllarında gerçekleşmiştir. "1948 yılında, büyük kentlerde 25-30 bin gecekondu bulunuyordu. 1953 yılında, gecekonduları ilgilendiren 6188 sayılı yasa çıktığında, gecekondu sayısı 80 bini bulmuştu. Bu sayı, 1960 yılında 240 binden, 1983 yılında 1.5 milyona yükselmiştir" (Keleş, 2006, 568, 569). Bu dönemde kırsal bölgeden kente gelenler hemen ya da kısa bir süre merkezi iş alanlarında kiracı olarak kaldıktan sonra gecekonduya geçmektedir. "Kendine ait olmayan çok kere meyilli boş bir arazide ya da yeniden yaparak ya da aynı şartlarda inşa edilmiş eski bir gecekonduyu alarak oraya taşınmaktadırlar" (Kıray, 2003, 22).

Gecekondulaşmanın artışı belediyelerin ve İskan Bakanlığının bu konuda çeşitli önlemler almasına, yasalar koymasına yol açmıştır. Kimi zaman gecekondu af yasaları çıkarılmış, kimi zaman da kentin değerli arsalarını gecekonducuların elinden geri almak için yıkım süreçleri başlatılmıştır. Yasal düzenlemeler, gecekondu yapımının durmasında ya da azalmasında etkili olmamıştır. Keleş'e göre 1966'da yasaklanmasına rağmen "Türkiye'de iki milyondan çok Ankara'da ise 400 bin gecekondu daha yapılmış olması ilginçtir. Bu da gösterir ki, gecekondu yapımının önlenmesi yasaların yasaklayıcı ve katı hükümlerinin ötesinde, ekonomik ve toplumsal politika önlemlerinde aranmalıdır (2006, 598). Buna karşın süreç içerisinde pek çok gecekondu mahallesinin yıkımla karşı karşıya geldiği de dikkati çekmektedir. Yıkımlar çoğu zaman zor süreçlere dönüşmüş, gecekondu evlerinin yıkılmasını engellemek için mücadele etmişlerdir. Zaman zaman gecekondu ve güvenlik güçleri arasında şiddetli çatışmalar yaşanmıştır (Keleş, 2006, 599).



Kentin dönüşümüne paralel olarak değişen mekânlar, yaşanan tüm bu toplumsal ve siyasi olaylar, kentte yaşama, çalışma, barınma gibi sorunlar, kentli insan profiline değişimi ve kentte yaşayan gruplar arasındaki ilişkiler sinemaya yansımış, filmsel anlatılarda da yer bulmuştur.

### 3. SİNEMA VE KENT

Kent, sinemada oldukça sık kullanılan bir mekân olmanın yanı sıra çoğu kez filmlerin öykülerinin ve dramatik yapılarının vazgeçilmez bir parçasıdır. Sinema ve kent ilişkisine dair birçok farklı yaklaşım olduğunu belirten Odin; “Sinemanın doğuşunun kentsel devinimle eşzamanlı olduğu, sinemanın ve sinema salonlarının kentsel mekânda ve daha geniş çerçevede kamusal alanda (estetik, ekonomik, sosyal, politik) bir role sahip olduğu, toplumsal düşüncüde sinemanın kente ayrılmaz bir şekilde bağlı olduğu (...)” gibi konuların çokça vurgulandığını belirtir (Odin, 2008, 429). Sinemada sosyolojik araştırma yaparken kent sosyolojisine yaklaşmak ve kente dair yaşam tarzı, kentin yapılaşması, kentteki ilişkiler gibi konularda veriler saptamak oldukça mümkündür. Çiçekoğlu, şehir-sinema ilişkisi hakkında şu yorumda bulunur: “Özellikle 1990’lardan sonra şehir ile sinemanın ilişkisi yeniden ve sıkça gündeme gelir oldu. Şehirlerin ve sinemanın birlikte geliştiği, birbirini kurguladığı ve birbirinin ritmini belirlediği 20. yüzyılın ilk çeyreğine yeniden bakılmaya, o dönemden yeni sonuçlar çıkarılmaya başlandı” (Çiçekoğlu, 2007, 29).

Robins, sinema “modern kentteki yaşam deneyimlerinin karmaşık görünümünü sergiler” ifadesinde bulunur. Ona göre; “Sinema yalnızca kentin görünümünü sergilemekle kalmamış, kentin görsel deneyimlerini de biçimlendirmiştir” (Robins, 1999, 211). Sinema kentte doğmuş, kentte gelişmiş ve endüstriyel ve kültürel bir araç olması bakımından kenti de geliştirmiştir. Büyük film yıldızları sinemada daima seyirci çekmiştir. Yeşilçam sinemasına bakıldığında neredeyse tüm kent filmlerinin mekânı İstanbul’un başlıbaşına yıldız olduğu söylenebilir. Suner’in de söylediği gibi, “(...) gerek film sektörünün örgütlendiği merkez gerekse film öykülerinin geçtiği başlıca mekân olarak İstanbul kenti Türk sinema tarihi içinde daima ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur” (Suner, 2006, 2017).

#### 3.1. Türk Sinemasında İstanbul

Başlangıcından günümüze Türk sinemasında mekân olarak kentin, kent olarak ise -sinema endüstrisinin merkezi olan- İstanbul’un önemi büyüktür. Çekilen filmler kurmaca olmalarının yanı sıra, kartpostal niteliğinde görüntüleriyle İstanbul’un sosyal ve kentsel dönüşümünü gözler önüne sermeleri açısından belge niteliği taşımaktadırlar. Filmlerde İstanbul kentinin önemi film adlarıyla da gözler önüne serilmektedir. Özgüç’ün belirttiği gibi filmlerin isimlerinde İstanbul ve çeşitli semt adları sıkça geçmektedir. Özgüç’e göre 1922-2004 yılları arasında *İstanbul Kazan Ben Keççe*, *Beyoğlu Piliçleri*, *Balath Arif* şeklinde örneklendirilebilecek yetmiş bir film çekilmiştir (Özgüç, 2005, 377). Bu filmlerin ana mekânları İstanbul’un köşk ve yalılarıyla meşhur Boğaz kıyısındaki semtlerinden, gecekondulaşan bölgelere, yeni inşa edilmeye başlanan apartmanlardan, ahşap ve cumbalı eski İstanbul evlerinin sıralandığı mahallelere dek uzanır. Bu mekânlar arasında alt ve orta sınıfın yaşam alanı olarak eski İstanbul mahalleleri ön plana

çıkılmaktadır. Filmlerde mahalle, tıpkı İstanbul kenti gibi yalnızca bir mekân değildir; adeta filmin önemli bir kahramanıdır. Dayanışma, dostluklar, aşklar, aile içi ilişkiler ve ekonomik mücadeleler mahallede geçen filmlerin odaklandığı konulardandır. Filmlerde temsil edilen mahalle, Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine miras kalan güçlü kolektif bir yapıdadır.

Yeşilçam ve mahalle etkileşimi çok sayıda filmin isminde “mahalle” sözcüğünün geçmesiyle daha da görünür olur. Bu filmlerin ilki 1951 tarihli ve Seyfi Havaeri'nin yönettiği *Kenar Mahalle'dir*. İsminde “mahalle” sözcüğü geçen filmlerin 1950'li yıllardan itibaren üretilmesi ile kameranın stüdyo ve dekorlardan koptuğu dönem arasında paralellik olduğu dikkati çekmektedir. Doğal mekânlarda daha çok çekim yapılması, orta sınıfa ilişkin hikâyelerin mahalleler ile özdeşleştirilmesinin başlıca nedenidir. 1950 ve 60'lı yıllarda *Mahallenin Namusu* (Avni Dilligil, 1953), *Bizim Mahalle* (Hüsni Cantürk, 1959), *Mahallenin Sevgilisi* (Memduh Ün, 1960), *Mahalleye Gelen Gelin* (Osman F. Seden, 1961), *Mahalle Arkadaşları* (Metin Erksan, 1961), *Kenar Mahalle* (Seyfi Havaeri, 1966), *Mahallenin Namusu* (Yücel Uçanoğlu, 1969), *Garibanlar Mahallesi* (Çetin İnanç, 1969) adlı filmlerin çekilmiş olması, dönemin sinemasında mahallenin önemini gözler önüne sermektedir.

Klasik Yeşilçam mekânları, sinemada toplumsal gerçekçi yaklaşım ortaya çıktığında ve toplumsal dönüşümle birlikte değişir. Suner'in açıkladığı gibi, 1970'ler boyunca ve 1980'lerin ilk yarısında toplumcu gerçekçilikle birlikte, “sınıfsal farklılıklar, mülkiyet ilişkileri, yoksulluk, göç, gelir dağılımı eşitsizlikleri gibi konular öykülerde öne çıkmaya başlamıştır”. Toplumsal gerçekçi sinemacılar bu konuları ele almaya başladıklarında artık klasik Yeşilçam İstanbul'undan başka bir İstanbul sinemada yer almaya başlar. “(...) filmlerin eksenini İstanbul'un içinden dış çeperlere kayacak, kente içeriden ve aşına bir bakışın yerini, dışarıdan ve yabancı bir bakış almaya başlayacaktır. Bu bakış, kente yeni göç edenlerin bakışıdır” (Suner, 2006, 219).

Kente ve mahalleyle ilişkin temsillerin değişmesinde göç ile gelenlerin yaşamları da etkili olmuştur. Güçhan, kentin değişen yapısını, göç ile kente gelenlerin buraya uyum sürecini ve mekânsal kullanımları *Gurbet Kuşları* filmi üzerinden açıklar. Bu filmde Güçhan, kente göçen ailenin kentin eski yapısı içinde varlıklı bir mahalleye yerleşerek burada tutunmaya çalıştıklarından bahseder. Ancak bu durum ilerleyen yıllarda değişecek ve kentin çeperleri yeni kentlilerin asıl yaşam alanı olacaktır. Güçhan'ın belirttiği gibi; “Büyük kentin geleneksel/Batılılaşmış şeklinde var olan eski yapısının, 1964'den 1985'e nitelik değiştirdiği görülmektedir. Geleneksel mahalleler sayısal önemlerini ve kentin toplumsal hayatında ağırlıklarını yitirmiş, bunların yerini “gecekondu mahalleleri” almıştır” (Güçhan, 1992, 128). Kentlerde yoğunlaşan nüfusla ve göçmenlerin kentlerde kendilerine yaşayacak alanlar oluşturma çabalarıyla hızla çoğalan gecekondu mahalleleri, gecekondu yaşamı ve kültürü sinemanın da görmezden gelmediği bir olgu olarak karşımıza çıkar. Yıldız'ın belirttiği üzere “gecekondu sineması, bir toplumsal yansıtma ve bir eleştirel 'durum sinemasıdır' (Yıldız, 2008, 196). Yıldız, çalışmasında *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1962) filmiyle başlayarak 2000'li yıllara kadar olan süreçte sinemada gecekondu temsilleri üzerinden şu çıkarımda bulunur: “1950 ve 60'ların ortalarına kadar filmlerde İstanbul neredeyse “Hollywoodvari” bir tarzla mesut ve masalımsı bir alan

şeklinde tasvir edilmiş, daha sonraları dramatik unsurlar kullanılmış (endişe ve geriye Anadolu'ya dönüşler), 1970 ve 80'lerde komik ve dramatik; ayrıca sado-mazoşist arabesk filmlerinde temsil edilmiştir. Arabesk, artık ötesini göremeyen içsel bir sefaleti sergilerken, 'Yeni Türk Sineması' şimdiki durumun hezeyanını gösterir" (Yıldız, 2008, 198).

#### 4. FİLM ANALİZLERİ

Bu çalışmada 35 film üzerinden kentin –Türk sineması özelinde İstanbul'un- dönüşümünün sinemadaki temsili incelenmiştir. 1960-1990 yılları arasında çekilmiş 35 popüler film, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Seçilen filmlerin 22 tanesinin tamamı ya da önemli bölümü cumbalı, ahşap, müstakil evlerin yer aldığı eski İstanbul mahallelerinde geçmektedir. Örnekleme yer alan ve geleneksel mahallelerde geçen filmler 1960-1978 yılları aralığında çekilmiştir. Bu yirmi iki filmde üçünde geleneksel mahallenin, bölgede yeni evler yapmak ya da fabrikalar kurmak isteyen varlıklı kişiler tarafından yıkılma tehlikesi geçirdiği görülmektedir. Bu filmlerde mahalleli yıkıma büyük tepki vererek, mahallelerini ve düzenlerini korumak için birlik ve beraberlik içerisinde mücadele etmekteledir.

Analiz edilen 35 filmin yedisinde evlilik başta olmak üzere çeşitli nedenlerle bir apartman dairesinde yaşama arzusunda olan karakterlere rastlanmıştır. Filmlerin beşinin tamamı ya da önemli bölümü apartman dairelerinde geçmektedir. Bu filmler 1976-1987 yılları arasında çekilmiştir. Filmlerin üçü ise kiracıların ev bulma ve yüksek kira ücretlerini karşılama sorunlarıyla ilgilidir.

Analiz edilen 35 filmin dokuzunun önemli bölümü ya da tamamı gecekondular mahallelerinde geçmektedir. Bu filmler 1962-1989 tarihleri arasında çekilmiştir. Bu filmlerden üçünde gecekondular mahallelerinin çok yakınında yapılan yeni apartman blokları üzerinden sınıf çatışması vurgulanmaktadır. Dokuz filmin ikisinde bu kez gecekondular mahallesi yıkım tehlikesi geçirir. Geleneksel mahalleleri konu alan filmlerden farklı olarak gecekondular mahalleleri ne kadar dirense de yıkımın gerçekleştiği dikkati çeker. Öte yandan iki filmde de gecekondular sakinleri yeni binalar inşa ederek İstanbul'da barınmaya devam etmekteledir.

Araştırma yöntemi olarak nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz tercih edilmiştir. Neuman'ın (2014) betimsel analiz açıklamasına uygun şekilde filmler, çeşitli tema ve kavramlar üzerinden kategorilere ayrılarak kent olgusu, kentleşme, kent-birey ilişkisi, kentsel değişim üzerinden yorumlanmıştır. Osmanlı'dan miras kalan geleneksel mahalleler, yeni kurulan apartman blokları ve iç göç ile artan gecekondular yerleşimi çalışmadaki ana kategorileri oluşturmaktadır. Bu mekânlarda geçen filmlerde geleneksel mahallenin sosyal yapısının ve mahalleli arasındaki ilişkilerin nasıl sunulduğu, mahallelinin yıkımla karşı karşıya kaldığında nasıl mücadele ettiği, apartman dairelerindeki yaşama nasıl özlem duyulduğu, kentte karşı karşıya konumlanan gecekondular mahalleleri ve apartman blokları arasındaki çatışma üzerinden sınıfsal sorunların nasıl temsil edildiği, alt sınıf ve göçmenlerin İstanbul'da barınma güçlüğüne nasıl betimlendiği ve kentsel değişimin sinemadaki temsiliyle ne ölçüde paralellik gösterdiği üzerinde durulmuştur.

## 4.1. Geleneksel Mahallenin Temsili

### 4.1.1. Geleneksel mahallenin toplumsal yapısı

Yeşilçam sinemasında eski mahallelerde, cumbalı, ahşap evlerde birlik, beraberlik ve dayanışma içine yaşayan mahalle sakinleri, ataerkil yapıda geniş bir aileye benzemektedir. 1960-1990 aralığında çekilen 35 film incelendiğinde -filmler kentin hangi bölümünde geçerse geçsin- kadın ve erkek temsillerinin ataerkil toplumsal normlar üzerinden şekillenmiş olduğu söylenebilir. Örnekleme yer alan ve geleneksel mahalle temsiline yer veren 22 filmde, kadın karakterlerin özel alana sıkışmış oldukları, erkeklerin ise dışarıda istedikleri gibi sosyalleşebildikleri görülmüştür. Örneğin; *Aşk Yarışı* (Mehmet Dinler, 1962) filminde kadınlar, erkeklerden farklı olarak, yalnızca ev içerisinde sosyalleşme imkânına kavuşmaktadır. Mahallenin kadınları bir yandan çamaşır yıkayıp, diğer yandan radyodan hayranı oldukları futbolcunun maçını dinleyerek vakit geçirmektedir. Oysa erkekler maça gidip, kahvede iletişim kurabilmektedir. Kadınların dış mekânda bir araya geldikleri sahnelere pek fazla rastlanmamaktadır. Kimi zaman *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) filmindeki Fatma ve Mualla karakterleri gibi karşı balkon ve pencerelerden konuşurlar. *Erkeklik Öldü Mü Atıf Bey?* (Mehmet Dinler, 1962) filminde kadınların hamamda sosyalleşebildiği görülmüştür. İncelenen hemen her filmde kahvehanede erkekler arasında geçen çok sayıda sahneye karşın yalnızca tek filmde kadınlar hamamına yer verildiği dikkati çekmiştir. Kadınların, özellikle de evlenmemiş kadınların evden çıkmalarına, hatta çarşıya veya pazara gitmelerine bile olumsuz yaklaşmaktadır. Örneğin; *Avare Mustafa* (Memduh Ün, 1961) filminde Mustafa, çarşıda kumaş bakan kız kardeşlerine büyük tepki gösterir. Oysa kendisi her akşam arkadaşlarıyla meyhanede eğlenmektedir.

Kadınlardan farklı olarak mahallenin erkeklerinin sosyal yaşamının çok daha renkli olduğu söylenebilir. Erkeklerin başlıca sosyalleşme mekânları, *Tiğ Gibi Delikanlı* (Ülkü Erakalın, 1964), *Bana Derler Külhanlı* (Ülkü Erakalın, 1964) gibi filmlerde olduğu gibi gündüzleri kahveler; ya da *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966), *Sokaklar Yanıyor* (Bilge Olgaç ve Semih Evin, 1965), *Serseri* (Osman Nuri Ergun, 1966) filmlerinde olduğu gibi geceleri meyhanelerdir. *Avare Mustafa* (Memduh Ün, 1961) filminde mahallenin erkekleri ıssız yerlerde barbut atar; *Efkârlıyım Abiler* (Türker İnanoğlu, 1966) filminde ise Gönübol Arif ve mahalleden arkadaşları, sahilde buluşup şarap içer. Mahallenin erkekleri bu gibi mekânlarda aşklarından ve düşmanlarından konuşur, tavla ya da kumar oynar, kavgaya eder, erkekliklerini ispat etmeye çalışır, zaman zaman ise mahalle sakinleri adına bazı kararlar alırlar. Mahalle, kendi adına bazı kararlar alıp uygulayabilen bir yapıya sahiptir. Öte yandan bu kararlar çoğunlukla erkeklerin bulunduğu kahve ya da meyhane gibi mekânlarda alınır. Örneğin; *Bana Derler Külhanlı* filminde mahalleye bir okul yapılması konusu görüşülür. *Serseri* (Osman Nuri Ergun, 1966) filminde ise bir mahallelinin ölümü sebebiyle müzik çalınmayan meyhane bir gece için erken saatte kapatılır. *Aşk Yarışı* filminde mahallenin okulunda Öğretmen Zeynep önderliğinde bir kütüphane kurulur. *Erkeklik Öldü Mü Atıf Bey* filminde ise çocuk yuvası açılması için mahalle kahvesinde karagöz oynatılarak para toplanır.

Yeşilçam filmlerinde mahalleli arasında yoğun bir dayanışma olduğu vurgulanır. Filmlerin mahalle temsillerinde “biz” bilincinin ve dayanışmanın oldukça etkili olduğu söylenebilir. Pek çok filmde mahalle esnafının veresiye satış yaptığını, hatta sevdikleri mahalle sakinlerinden para istemediklerini görmek mümkündür. *Her Gönülde Bir Aslan Yatar* (Osman Seden, 1976) filminde fırıncı, her sabah börek isteyen ancak parası çıkışmayan Zeynel’i “Yarın ödersin” diyerek rahatlatır. Benzer şekilde *Ağlayan Melek* filminde bakkal, eksik para veren ve önceden de borcu olduğu için üzülen Azize’yi “*Toplasan on beş liradan az eder*” sözleriyle teselli eder. Okay’ın belirttiği gibi “veresiye veren mahalle bakkalları, mahalle çocukları, mahalle camisinin imamı, mahalle muhtarı ve mahallenin delileri...” bu filmlerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Okay, 2013, 31). Örneğin; mahalle muhtarı, *Bana Derler Külhanlı* filminde olduğu gibi mahallenin yönetiminde oldukça söz sahibi ve mahalleyi bir arada tutan kişi olarak sunulmaktadır. Mahalleli filmlerde daima dayanışma içerisinde resmedilir. Dayanışma, mahalleye yeni taşınan ailelere yapılan yardımlarla da kendisini gösterir. *Yalancı Yarım* (Ertem Eğilmez, 1973) filminde tüm mahalle, zengin bir aile tarafından oğullarına istenecek Alev için yardıma koşar. Komşu evlerden sandalyeler taşınır; çeyiz eşyaları getirilir, temizlik yapılır, yemek pişirilir, hatta ampuller bile değiştirilir. *Petrol Kralları* (Zeki Alasya, 1978) filminde Metin, mahalleye yeni taşınan Filiz’e görür görmez aşık olur. Mahalleli de, Zeki ile birlikte Filiz’in ailesinin evlerine taşınmalarına bir kamyon dolusu eşyayı taşıyarak yardımcı olur. *Her Gönülde Bir Aslan Yatar* filminde ise Danyal’ın karısı, aniden doğum sancısı tutunca mahallenin kadınları tarafından fırında doğuma hazırlanır.

Komşuluk, “biz” bilinci ve dayanışma sadece geleneksel mahallelerin değil (Doğan, 2012, 19), Yeşilçam’ın mahalle temsiline de olmazsa olmazlarından. Mahallede “biz” bilincinin önemi, filmlerde mahallelinin haksızlıklara karşı hep beraber direnmesiyle kendisini gösterir. Örneğin; *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1964) filminde boya fabrikasında çalışan erkekler maaşlarını alamadıklarında mahalle halkı hep birlikte greve gider. *Her Gönülde Bir Aslan Yatar* filminde kahvede toplanan erkekler, trafik polisi olmak isteyen mahalle bekçisi Zeynel’e yardım etmek için para toplar ve Zeynel’in kendisini kanıtlayabilmesini sağlayacak bir plan yaparak, yakalaması için birkaç hırsızla anlaşılır. Benzer şekilde *Bana Derler Külhanlı* filminde Külhan Murat, “Bir sevap bin ayıp örter be abi. Bir okul yaptırıldı mı ne külhanlığımız kalır ne dayılığımız” sözlerine kayıtsız kalamaz ve mahalleye bir okul yaptırılması için zengin bir adamın şımarık kızı Semra’yı sevdiği gençten ayırma görevini kabul eder. Murat görevini başaramayak Semra’ya aşık olur. Filmin sonunda, tüm mahalleli davul zurna ile ve “*Ne para ne pul ille de okul*” “*Açılın okulumuz aydınlansın yolumuz*” yazılı pankartlarla eylem yapar. Semra ise babasının desteğini alarak okulun arsasının tapusunu Murat’a teslim eder.

Birçok filmde mahalleli geniş bir aileden farksız olarak betimlenir. Öyle ki, mahalleli hep birlikte bir çocuk bile büyütebilir. Örneğin; *Bizim Kız* (Türker İnanoğlu, 1977) filminde cami avlusuna bırakılmış Zeynep bebek, tüm mahalle tarafından evlat edinilir. Zeynep mahalledeki herkesi ailesi olarak görür. Liseden mezun olduktan sonra zengin bir gence âşık olan Zeynep, mahalleli tarafından zengin bir genç kız gibi gösterilir ve ikili evlendirilmeye çalışılır. *Kadın Değil Baş Belası* (Ülkü Erakalın, 1968) filminde mahalleli, suçsuzluğu anlaşılan idam mahkûmu

Çengi Naciye'yi kocasına beğendirmek için aralarında para toplar. Tüm mal varlıklarını Naciye'yi giydirip güzelleştirmek ve zengin bir prenses gibi göstermek için harcarlar. Sonunda Naciye ve zengin kocasının birbirlerine aşık olmalarını sağlarlar. *Yalancı Yarım* filminde ise pazarcılardan oluşan mahalleli, fakir bir kız olan Alev'i, zengin Ferdi'nin ailesine beğendirmek için planlar kurar. Alev, mahalle esnafını Ferdi'nin ailesine "Ailem" diyerek tanıtır. Alev yalan söylememektedir; çünkü babasının pazarcı arkadaşlarını gerçekten de ailesi gibi görmektedir.

Doğan'ın belirttiği gibi mahalle namusu, mahalle kabadayısı gibi kavramlar Osmanlı'dan Cumhuriyet'e miras kalmıştır (Doğan, 2012, 19). Bu kavramlar, toplumun sosyolojik ve kültürel yapısından izler taşıyan Yeşilçam sinemasına da aktarılmıştır. Yeşilçam'ın geleneksel mahalle temsilinde, komşuların uyması beklenen bazı yazılı olmayan kurallar olduğu dikkati çekmektedir. Bunlardan en önemlisi pek çok filmde görülen ve hatta bir film ismi olarak da karşımıza çıkan "mahallenin namusu" kavramıdır. Filmlerde, mahalle kızlarını taciz eden erkeklere ya da erkeklerle flört eden genç kadınlara olumsuz yaklaşılr. "Namussuz ve iffetsiz" kabul edilen bu kişiler eleştirilir, hatta kimi zaman mahalleden atılmaya çalışılır. *Erkeklik Öldü mü Atf Bey* (Mehmet Dinler, 1962) filminde hapisten yeni çıkan ve mahallede kahve açmaya çalışan Orhan, mahalle halkından büyük yardım görür. Ancak, rakip bir kahvecinin Orhan'a iftira atması ve Orhan'ın bir kadına tecavüz ettiği dedikodusunun yayılması üzerine mahalleli, Orhan'ın kahvesine gitmeyi bırakır. Orhan'a hakaretler edilir, kahvenin camları kırılır. Gerçeklerin anlaşılmasıyla mahalleli bu kez bir hayır işi için kahvede yeniden bir araya gelir. *Ağlayan Melek* (Safa Önal, 1970) filminde Büyükdalılar, bir erkekle beraber yaşadığını bildikleri Tasula'ya "*Taşa tutmalı şu kahpeyi. Gitmeyecek olursa bilirim yapacağımı. Kosta ile beraber buradan sürgün etmezsem alnıma yazın*" gibi hakaretler eder ve genç kadını adadan kovmaya çalışırlar. Acı Hayat (Metin Erksan, 1962) filminde annesi, mahallelinin tepkilerinden bahsederek nikahsız birliktelik yaşayan Nermin'i "*Nikah meselesi ne olacak? Mahallede dedikodu aldı yürüdü. Kimsenin yüzüne bakamıyoruz*" sözleriyle uyarmaya çalışır.

Mahalleli, kadın ve erkekler arasında evlilik dışı samimiyet kurulması, kadınların erkek işinde çalışmaları gibi dönemine göre alışılmadık durumlara da tepki gösterir. Birçok filmde evli olmayan kadın ve erkeklerin aynı evde yaşamaları mahalleli tarafından hoş karşılanmamaktadır. *Ah Güzel İstanbul* filminde Haşmet, Ayşe ve arkadaşlarının Haşmet'in evinde eğlenceler düzenleyerek, çalıp söylemeleri mahallelinin tepkisini çeker. Serseri filminde kör bir kız olan Zeynep'i evinde misafir eden Kazım'ın genç kız ile birlikte ud çalıp şarkı söylemesi mahalleli tarafından hoş karşılanmaz Evin kapısına gelen mahalleli "*Bütün mahalle senden şikayetçi. Sazımızdan, şarkımızdan herkes sokaklara döküldü. Ayıptır. Edep denen bir şey vardır. Herkesin yetişmiş kızı var, delikanlı evladı var. Rezalet ayyuka çıktı. O kızla ya evlenirsin namusunla ya da alır istediğin cehenneme gidersin*" sözleriyle Kazım'ı polise şikâyet edeceklerini ima eder. Şoför Nebahat (Metin Erksan, 1960) filminde taksici babasının kalp krizi sonucu ölmesi üzerine şoförlüğe başlayan Nebahat, mahalleliden büyük tepki görür. Nebahat'ın çalışmak istemesi "*Nerede görülmüş bir aile kızının, nişanlı bir kızın çalıştığı?*" şeklindeki ilk tepkilerin oluşmasına neden olur. Nişanlısı, Nebahat'ın şoförlüğe başlaması için "*Mahallenin ağzına sakız olacağız, kayınvalidesi ise "Mahalleye kepaze olduk"*" yorumunda bulunur.

#### 4.1.2. Geleneksel mahallenin yıkımına karşı direniş

1970’li yılların pek çok filminde mahalleye ilişkin konular mahallenin namusu ve mahallenin dayanışmasından, mahallenin yıkımı ve yıkıma karşı direnişe dönüşmeye başlamıştır. Tekeli’nin de belirttiği gibi Türkiye’de 1950’lerden itibaren hızlı bir kentleşme yaşanmış, kentin dönüşümünde ortaya çıkan sorunlar ise spontan olarak çözülmeye çalışılmıştır (Tekeli, 2009, 16,17) Eski İstanbul mahallelerinin yıkılması, yerine apartmanların ve fabrikaların yapılması filmlerde üzüntü verici bir gelişme şeklinde yorumlanmıştır. Örnek vermek gerekirse; *Birleşen Yollar* (Yücel Çakmaklı, 1970)’da mekân olarak birbirine bakan ahşap cumbalı bir ev ile bir apartman tercih edilmiştir. Cumbalı ahşap evlerin arasında yükselen apartman mahalleli tarafından olumsuz karşılanır. Hayri Dede “*Sokağımıza yapılan bu ilk apartman huzurumuzu bozacak gibi geliyor bana. Böyle saray gibi yerlere başka türlü insanlar gelir. Onlar da malum ne bizleri beğenirler ne de bize uyarlar*” yorumunda bulunur. Filmde apartman bir yandan büyük bir zenginliği, diğer yandan ise toplumsal değişimi temsil etmektedir. Cumbalı evde dini bütün ve muhafazakâr bir aile, apartman dairesinde ise modern ama yozlaşmış olduğu vurgulanan bir aile yaşamaktadır. Buna göre eski evlerin yıkılıp yerine apartmanların yapılması -Çakmaklı’nın milli sinema görüşüne uygun olarak- İslami değer ve geleneklerin unutulması ile ilişkilendirilmiştir.

Geleneksel mahalleyi konu alan 22 filmin üçünde zengin bir iş adamının ya da müteahhitin mahalleyi yıkmaya çabası ve mahallelinin birlik olup yıkımla mücadele etmesi anlatılmaktadır. Filmlerde sık geçen bu tema, Tekeli’nin belirttiği gelişen kentlerdeki yık-yap süreçleri ve bu sürecin tarihsel ve kültürel değerleri tahrip etmesi üzerine olan düşünceleriyle uyusmaktadır (Tekeli, 2011, 123). Örnek vermek gerekirse; *Sev Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1972) filminde fabrikatör Cemal Bey bütün mahalleyi satın almıştır; ancak Mesut karakteri, “*Ben satmadıkça siz de fakir fukara kiracıları sokağa atamayacaksınız*” diyerek mahallenin ortasında konumlanan evini satmayı reddeder. Mesut Bey ve Cemal Bey arasındaki çatışma çocuklarının aşık olmasıyla çözülür. Filmin sonunda Cemal Bey evi satın almaktan vazgeçer. *Petrol Kralları* (Zeki Alasya, 1978) filminde mahallenin büyük bölümü tefeci Hasan Efendi’ye borçludur. Tefecinin planı tüm mahalleyi satın alıp evleri yıktırmasıdır. “*Şu dükkânlar, şu köşedeki ev, onun yanındaki, ta öbür köşeye kadar hepsi benim. Senin anlayacağın mimar bey oğlum, ben diyorum ki hepsini yıkacağız yerine koskocaman bir iş hanı istiyorum*” şeklinde konuşan Hasan Efendi’nin tek sorunu, iş hanı yapılacak sokaktaki evlerden birini satın almamış olmasıdır. Evin sahipleri Zeki ve Metin ise mahallelinin kış mevsiminde evlerinden olmalarını istememektedir. Filmin sonunda Zeki ve Metin evlerini çok yüksek bir fiyata satmaya razı olurlar; ancak aldıkları paranın bir bölümünü mahallelinin borçlarını ödemek için kullanırlar. Hasan Efendi ise stokçuluk yaptığı gerekçesiyle tutuklanır. Böylece mahalle yıkılmaktan kurtulur.

*Beş Milyoncuk Borç Verir Misin?* (Osman F. Seden, 1975) filminde benzer bir konu işlenmektedir. Mahalleli, tüccar Kenan Bey’e borçlandırılmıştır. Kenan Bey’in memuru mahalle ile ilgili planlarını şu sözlerle ifade eder: “*Şu mıntıkâ dahil hudut şu mahalle. Hepsi bizim emrimizde. (Yıkım için) Kanunen hiçbir mahsur yok. İşte hukuki deha buna derler Kenan Bey. Biz ne yaptık? Bütün ev sahiplerini borçlandırdık. Evlerin üzerine de koyduk ipoteği. Şimdi ne yapıyoruz? Vade*

*geldi ödeyin borcunuzu diyoruz. Tabii geçen zaman faiziyle*” Parayı ödeyemeyen mahalleli kahvede toplanarak helalleşir. Şans eseri Zeki ve Metin piyangodan beş milyon lira kazanmışlardır. Bir sabah mahalleli kapılarının önünde para bulur. Zeki ve Metin’in piyango parasını dağıtmalarıyla mahalle yıkımdan kurtulur.

#### 4.2. Apartman Yaşantısının Temsili

1970’li yılların sonuna gelindiğinde alt sınıftan olanların apartman dairelerine duydukları özlemi konu alan filmlerin popülerleştiği görülür. Bu dönemde Kıray’ın da belirttiği gibi kent bir bölümü dikey olarak büyümüş ve müstakil konutların yerini çok katlı apartmanlar almıştır (Kıray, 2007, 15). İncelenen filmlerden yedisinde evlilik başta olmak üzere çeşitli nedenlerle bir apartman dairesinde yaşama arzusunda olan karakterlere rastlanmıştır. Örneğin; *Acı Hayat*’ta yaşanabilir durumda bir ev tutacak güçlerinin olmaması, Nermin ve Murat çiftinin ayrılığının en önemli sebebidir. *Avare Mustafa*’da ise Mustafa, ailesinin zoruyla zengin bir adamın kızıyla evlenir. Bu evliliğin karşılığı Mustafa’nın ailesinin yeni bir apartman dairesinin kapıcı katına taşınmalarıdır. Öte yandan Mustafa bu evlilikte mutluluğu bulamayacak; dolayısıyla aile geldiği yere geri dönmek zorunda kalacaktır. *Yüz Numaralı Adam* (Osman F. Seden, 1978) filminde beceriksizliği yüzünden girdiği her işten atılan Şaban, annesine sürekli olarak “*Ferah tut kalbini anacığım. Bir gün saraylarda yaşatacağım ben seni*” demektedir. Bir süre sonra reklam yıldızı olan Şaban’ın dilekleri gerçek olur. Reklamında oynadığı sitedeki dairelerden biri Şaban’a verilir. Ancak Şaban, apartmanların çürük olduğunu öğrenince reklamlarda oynamayı reddeder. Bunun üzerine kendisine verilen daire geri alınır. Buna göre filmlerde barınma sorunu ailenin dağılmasına neden olabilen ciddi bir tehdit şeklinde ele alınmıştır.

İncelenen filmlerin beşinin tamamı ya da önemli bölümü apartman dairelerinde geçmektedir. *Talimli Amele* (Atif Yılmaz, 1980) filminde köyden İstanbul’a göçmüş ve bir site inşaatında çalışan amele Mehmet Ali, reklam yüzü olarak kullanılır. *Yüz Numaralı Adam*’a benzer şekilde önce daire kazanan ancak daha sonra kendisine verilen daire elinden alınan Mehmet Ali aklını yitirir. Bu filmler alt sınıfın apartman dairesi sahip olma hayalinin güçlüğünü ortaya koymaktadır. Apartman daireleri ise ulaşılması güç “saraylar” olarak temsil edilmektedir.

1970 ve 80’li yılların filmlerinde alt sınıfın apartmanlarda yaşamasının bir yolu olarak kapıcılık mesleği gösterilmiştir. *Kapıcılar Kralı* (Zeki Ökten, 1976) gibi filmlerde mahalle kültürünün yerini apartman kültürünün aldığı dikkati çekmektedir. Öte yandan mahalleden farklı olarak apartman sakinleri arasında bir dayanışmadan söz edilemez. Apartman, dedikodu yapılan, çıkar ilişkisi içindeki insanların birbirlerinin yüzüne gülüp arkasından konuştuğu, gerçek dostluklardan söz edilemeyen, kapıcı ve apartman yöneticisi arasındaki gibi hiyerarşik ilişkilerin olduğu tekinsiz bir mekân şeklinde sunulur.

Apartmanları konu alan *Yakışıklı* (Orhan Aksoy, 1987), *Gülen Adam* (Kartal Tibet, 1989) ve *Kıracı* (Orhan Aksoy, 1987) gibi filmlerde, üzerinde durulan konulardan bir diğerini kiracılar ve sorunları oluşturmaktadır. *Yakışıklı* filminde evlenmek üzere ve her ikisi de memur olan Selim ve Aliye’nin kira ödeyecek durumları yoktur. Gezdikleri apartman daireleri çok pahalıdır ve



kiralar Mark (dönemin Alman para birimi) üzerindedir. Eski mahallelerdeki ahşap evler ise oturulacak gibi değildir. Filmde bu binalar harap olduklarından kazalara yol açabilecek yapılar olarak sunulmaktadır. Sonuç olarak ev bulamayan çift, ailelerinin evlerinde de yaşamak istemeyince önce kamyonda ve çadırda yatıp kalkmaya başlar. Daha sonra ise kendilerini inşaat halindeki bir apartman dairesine kilitleyerek polis ile çatışır. *Gülen Adam* filminde de benzer bir sorun işlenmektedir. Filmde yeni evli Yusuf ve Naciye içinde yaşayacak ev, hatta gecekondular bulamayınca tekerlekleri olan ve hareket edebilen bir gecekondular yaparak yaşamlarını sürdürür. *Kıracı* filminin odak noktasını ise apartmanlarda yaşayan kiracıların sorunları oluşturmaktadır. Ev sahipleri yüzde iki yüz zam ister, kiracıları çıkarmak için su ve elektrikleri kestirirler. Daha uygun fiyattaki daireler ise içerisinde yaşanmaz durumdadır. Kirasını karşılayabilecek bir ev sahibi olmak kadar kirada yaşamak da film öykülerinde vurgulanan bir zorluktur.

### 4.3. Gecekondular Mahallelerinin Temsili

Yeşilçam sinemasında apartman dairelerindeki yaşantıyı ve kiracıların sorunlarını konu alan filmlerle eş zamanlı olarak gecekondular mahallelerini mekân olarak kullanan çok sayıda film çekilmiştir. Kıray'ın belirttiği gibi şehir eş zamanlı olarak dikey ve yatay şekilde büyümüştür ve yatay büyümeyi şehirdeki boş arazilere inşa edilen derme çatma binalar oluşturmaktadır (Kıray, 2007, 15). Kent yapısı değişmiş, harap duruma gelmiş ahşap binalar birbiri arkasına yıkılmış ve yeni apartmanlar dikilmiştir. Öte yandan, İstanbul'un merkezden uzak çeşitli bölgelerinde kurulan gecekondular mahallelerinde eski mahalle kültürü -daha olumsuz şartlarda olsa da- sürdürülmüştür. Eldeki verilere göre 1960 yılında İstanbul'da 240.000 gecekondular bulunmaktadır ve bu sayı 1983 yılına dek katlanarak artarak 1.5 milyona yükselmiştir (Keleş, 2006, 568, 569). Bu durum Yeşilçam sinemasına da yansımış; 1960'lı yıllardan itibaren gecekondular yaşantısı filmlere konu olmuştur.

Analiz edilen 35 film arasından dokuzu gecekondular mahallelerindeki yaşamı konu almaktadır. *Sultan* (Kartal Tibet, 1978) filminde gecekondular mahallelerindeki yaşantı gözler önüne serilmektedir. Filmde mahallenin kadınları evlerde bir araya gelerek gün yapar, çeşme başında birlikte sıra bekler. Temizliğe giden kadınlar sabahları birlikte dolmuşa biner, geceleri sinemaya gider. Erkekler ise kahvelerde bir araya gelir. Gecekondular mahalleleri filmlerde, tıpkı eski İstanbul mahalleleri gibi sürekli yıkım tehlikesi altında yaşam alanları şeklinde betimlenmiştir. Gecekondular yıkımlarının nedeni çoğu kez yasalara ve kentsel dönüşüme bağlanmıştır. Gerçekte de 1960'lı yıllardan itibaren gecekondular sayısındaki hızlı artışa karşı belediyeler ve İskân bakanlığı çeşitli önlemler almaya başlamış ve oldukça sancılı yıkım süreçleri gerçekleştirilmiştir (Keleş, 2006, 599). Gecekondularda geçen filmlerde yıkım, mahalle dayanışmasıyla, birlik ve beraberlikle önüne geçilecek bir süreç değildir. *Sultan* filminde mahalleli taş ve sopalarla polislerle çatışır; "Siz de evsiz barsız kalırsınız inşallah" gibi beddualar edilir. Mahallelinin bir kısmı para ile kandırılmış diğerleri ise kaba kuvvet ve tehdit yüzünden taşınmaya razı olmuştur. Sultan'ın oğlu, ağlayıp yakaran annesini üzülmemesini, büyüyünce ona tuğladan bir ev yapacağını söyleyerek avutur. Mahallenin yıkımı gecekondular İstanbul'da yaşamaktan alıkoyamamıştır. Mahalleli İstanbul'un dört bir yanına dağılır. Sultan ve komşuları ise tepedeki boş bir arsaya yeni evlerini

yapmaya başlar. Benzer şekilde *Gülen Adam* (Kartal Tibet, 1989) filminde sürekli yıkım tehlikesiyle burun buruna olan gecekonduculular trajedi komik bir dille ele alınmıştır. Filmde aynı zamanda kayın pederi olan Polis Ömer ile çatışan Yusuf Şaplak, yasadaki boşluklardan faydalanarak ailesi için tekerlekli bir gecekondu inşa eder. Bir süre sonra kendi oturduğu gecekonduyun da yıkılması sonucu kayınpederi de kızı ve damadıyla birlikte bu hareket eden gecekonduya yaşamaya başlar.

1980'li yılların arabesk filmlerinde alt sınıfın yaşam alanları olan gecekonduculular, sosyal bir sorun olarak tartışılmak yerine filmin olay örgüsünün arka planında birer fon olarak kullanılmıştır. *Acı Hayat*'tan uyarlanan *Hasret Sancısı* (Osman F. Seden, 1982) filminde Ferdi (Tayfur) ve gecekondu mahallesinde yaşamak istemediği için zengin bir erkekle birlikte olup Ferdi'den ayrılan Seher'in öyküsü anlatılmaktadır. *Zavallılar* (Ümit Efekan, 1984) filminde (Küçük) Emrah ve ailesi gecekonduya yaşayan fakir bir ailedir. Emrah'ın babası bir kaza geçirdikten sonra sakat kalır. Annesi ise temizliğe gittiği evin oğlu ile birlikte olur. Filmin sonunda Emrah, şarkıcı olarak kötü kaderini yener. *Çile* (Remzi Jöntürk, 1980) filminde ise İbrahim (Tatlıses) ve ailesi gecekondu mahallesinde yaşamaktadır. İbrahim, tıp eğitimini tamamlamaya uğraşmakta, sevdiği kız Bahar ile evlenmek için şoförlük yapmakta ve gece gündüz çalışmaktadır; ancak kardeşinin suçunu üstlenip hapse girmesinin ardından hayatı mahvolur. Dönemin arabesk filmlerinin çoğunlukla gecekondu mahallelerinde geçmesinin dışında ortak noktaları, ünlü arabesk şarkıcıların başrol üstlenmeleri ve melodram türünün en uç örneklerini sunmalarıdır. Bu filmlerde gecekondu mahalleleri, *Sultan* filminden farklı olarak, dayanışma içinde, komşuluk ilişkilerinin yoğun olduğu bir mekân izleniminden çok, istenmeyen, kaçılan, olumsuzlanan mekânlar şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

#### 4.3.1. Gecekondu ve apartman karşıtlığı üzerinden sınıf çatışması

1960'li yıllardan itibaren filmlerdeki mahalle temsilinin kentsel dönüşümlere paralel olarak biçim değiştirmeye başladığı görülür. Eski İstanbul mahallelerinin, cumbalı ahşap evlerin yıkılmaya başlaması, yerine betonarme apartmanların dikilmesi ve İstanbul'daki boş arazilerin göç sonucu gecekonduculularla dolması filmlere büyük ölçüde yansımıştır. Örneğin, *Avare Mustafa* filminde Zülfikar Bey'in eski bir mahalleye apartman inşa etmesi anlatılır. Filmde "Tam şuraya apartmanı diktirttiğim zaman benim ne biçim adam olduğumu anlarlar" diyen Zülfikar Bey üzerinden apartman sahibi olmanın büyük bir zenginlik göstergesi olduğu vurgulanır. Analiz edilen 35 film arasından üçü olan *Otobüs Yolcuları*, *Balatlı Arif* (Atıf Yılmaz, 1967) ve *Acı Hayat*'ta gecekondu mahallelerinin içinde ya da çok yakınında inşa edilen apartmanlar üzerinden sınıf çatışması ele alınmaktadır. *Balatlı Arif* filminde tıp okuyan Arif'in tek dileği mezun olmak ve daha iyi koşullarda yaşamaktır. Üniversiteden arkadaşı Çiğdem, Arif'i bir apartman inşaatına getirir, kendi katını gösterir. Arif, daireyi adımlayarak ölçerken şaşkındır. Çiğdem ise evi, hayatını kurduğundan biraz küçük bulur. *Otobüs Yolcuları*'nda ise gecekondu mahallesinde yaşayan insanlar tüm birikimleriyle bir kooperatiften daire satın almışlardır. Ancak kısa süre içerisinde dairelerin aynı anda birkaç aileye satıldığı ortaya çıkar. Gecekonduculular Şoför Kemal'in desteğini alarak haklarını aramaya başlar.

Filmlerde zenginlik ve fakirlik göstergesi olan mekânlar, köşkler ve eski ahşap mahallelerden; apartman daireleri ve gecekonduların mahallelerine dönüşmeye başlamıştır. Bu dönüşümün ilk önemli örneği Metin Erksan'ın *Acı Hayat*'dir. Erksan, filmde karşı karşıya ve birbirlerine oldukça yakın konumda olan gecekonduların mahallesi ve apartmanları bir arada görüntülemiştir. Filmde, Mehmet ve Nermin çok yakında evlenecekleri için kiralayabilecekleri bir ev aramaktadır. Ancak maddi durumları iyi olmadığından uzun süre harap durumda olan gecekondulara gezerler. Nermin, elektriği olmayan ve suyu akmayan bir gecekonduda yaşama fikrinden hoşnut değildir. Gezdikleri evlerden birinin penceresinden karşı tepede yükselen yeni yapılan apartmanlar net bir şekilde görülebilmektedir. Mehmet ve Nermin çifti, yalnızca merak sebebiyle apartman dairelerinden birini görmeye gider. Nermin, gördüğü manzara karşısındaki şaşkınlığını gizleyemez. *"Bu kadar odayı ne yaparlar acaba? Bizim bütün ev buranın tek odasına sığar"* der. Kaynakçılık yapan Mehmet ise aldığı iki aylık maaşın dairenin bir aylık kirasını bile karşılamaya yetmeyeceğini belirtir. Bu örnekler göre filmlerde alt sınıftan ve fakir mahallelerde yaşayanlar, henüz 1960'lı yıllardan itibaren yeni yapılan apartmanların olduğu mahallelere özlem duymaya başlamışlardır.

1990'lı yıllara gelindiğinde filmlerde cumbalı evlerden oluşan eski mahallelere ya da gecekonduların mahallelerine, nostalji amacı güden bazı filmler dışında, çok daha az yer verilmeye başlandığı görülür. Örneğin; *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1987) filminde İstanbul'un ünlü Doğan Apartmanı'nda yaşayan Muhsin Bey'in eski İstanbul'a olan tutkusu vurgulanır. Bir süre hapiste yatan Muhsin Bey, yaşadığı evin sahibi Ermeni Madam'ın binanın yıkılacağı haberini vermesiyle sarsılır. *"Bütün Beyoğlu'nu yıkıyorlar. Ben Paris'e gidiyorum ama bütün hatıralarım burada kalacak. Evin her köşesinde... Şimdi hepsi yok olacak"* sözlerinden de anlaşılacağı gibi eski tip mahallelerin yıkımı gerçekleşmiş, İstanbul'un büyük bölümünü betonarme apartmanlar ve (zaman zaman yıkılıp yeniden yapılan) gecekondular işgal etmiştir. Modern kent yapısına geçilmesiyle eski komşuluklar sona ermiş, bireycilik ön plana çıkmıştır.

## SONUÇ

Bu araştırmada kent, kentli ve kentleşmeyi konu alan 1960-1990 yılları arasında çekilen 35 film, betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Filmlerin 22 tanesi ahşap ve cumbalı evlerden oluşan eski mahallelerde, 5 tanesi apartman dairelerinde ve 9 tanesi gecekonduların mahallelerinde geçmektedir. Eski İstanbul mahallelerinde geçen filmler 1960-1978 yılları arasında çekilmiştir. Bu filmlerde mahalle, sıcak ilişkiler içerisinde geniş bir aile gibi yaşayan insanlardan oluşan bir mekân şeklinde sunulmuştur. Ataerkil bakış açısına sahip filmlerde kadın karakterlerin "namusuyla evinde" oturduğu; erkeklerin ise sokaklarda, kahvehanelerde veya meyhanelerde vakit geçirdiği görülmektedir. Mahallede dayanışma vardır; mahalleli birbirine maddi manevi destek olur, esnaf veresiye verir. Mahalleli, kimi zaman birtakım kararlar alıp uygulayabilir; haksızlıklara karşı hep beraber direnir. Öte yandan mahallede yaşayanların toplumsal normlara, örf ve adetlere uyması beklenir. Bu yazılı olmayan kurallara uymayanlar dışlanma ve hatta mahalleden uzaklaştırılma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Mahalle ve aile analogisi tam da geleneksel mahalle kültürünün bir getirisi olarak bu dönemin filmlerinde ön plandadır.

1970'lerle birlikte kentleşmenin etkilerinin gündelik yaşamdaki etkisine paralel şekilde, sinemada da mahalle temsili değişime uğramaya başlar. Bu filmlerde mahalleli, eski müstakil evlerin yıkılarak apartmanların inşa edilmesi tehlikesiyle yüzleşir. Bu konuyu öne çıkaran filmlerde müteahhitler, zengin tüccarlar ya da fabrikatörler mahalleyi yıkıp apartmanlar dikmek isteyen kötü karakterler olarak resmedilmiştir. Bu film anlatılarında mahallelinin yıkıma birlik içinde mücadele etmesi öykünün ana çatısını oluşturur. 1980'li yıllara dek çekilen filmlerde geleneksel mahalle ve modern kent yapısı arasındaki çatışma mahalle lehine sonuçlanır, ancak bu tarihten sonra kentleşmeye, apartmanlaşmaya karşı koyulamayan bir döneme geçilir. İncelenen filmlerin beşinde apartman yaşantısı konu alınırken; yedisinde apartman yaşamına büyük özlem duyan alt sınıftan karakterlerin öyküleri anlatılmaktadır. Filmlerde temsil edildiği üzere kentsel alan, üst sınıfın hakimiyetine girmeye başlar. İstanbul'a göç edenlerin kent merkezinde barınmak gibi bir şansları yoktur. Kiralar çok pahalıdır; yaşanabilecek durumda ev bulmak oldukça güçtür. Kiracılar ise pek çok problemle yüzleşmektedir. Kentte barınma gücüğü çiftlerin ayrılmasına, ailelerin dağılmasına yol açmaktadır.

1960'lı yıllardan itibaren Yeşilçam filmlerinde yer verilen gecekondu yaşamı, gecekondu karakterlerin mücadeleleri ve kente ayak uydurma çabaları gibi konuların 1980'lerde daha da popülerleştiği görülür. Dönemin popüler yapımlarında resmedilen gecekondu karakterlerin en büyük hayali bir apartman dairesine geçebilmektir. Gecekondu mahallelerinin hızla genişlemesine eş zamanlı olarak apartmanlar da hızla yükselmektedir. Bazı filmlerde gecekonduların hemen yanı başında yapılan apartmanlarla, kentteki sınıfsal uçurumun derinliği gözler önüne serilmektedir. Dönemin filmsel anlatılarında eski İstanbul mahalleleri, yerini gecekondularla çevrili apartman bloklarından oluşan yeni bir kent yapısına bırakmıştır. Buna uygun olarak ilişkiler yapaylaşmış, kent yaşamı tekensizleşmiştir. Apartmanlar, dedikodu yapılan, gerçek dostluklardan söz edilemeyen, kapıcı ve apartman yöneticisi arasındaki gibi hiyerarşik ilişkilerin olduğu; gecekondu mahalleleri ise istenmeyen, kaçılan, olumsuzlanan mekânlar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. 1990'lı yıllara yaklaşılırken geleneksel kent yapısı artık bir nostalji unsuruna dönüşmüştür. Buna karşın eski İstanbul'a ve mahalle kültürüne duyulan özlem günümüzde çekilen dizilerde ve sinema filmlerinde hâlâ hissedilebilmektedir.

Çalışma göstermektedir ki film öyküleri ve filmlerde kullanılan mekânlar kent yapısının yıllar içerisindeki değişimine paralel bir değişim geçirmiştir. Literatürde yer alan kavramlar ışığında incelenen filmlerde; mahalle kültürü, geleneksel mahallenin yapısı, kentleşmenin hızlanmasıyla başlayan konut sorunları, buna yönelik yeni yapılaşmalar; apartman daireleri, gecekondu mahalleleri ve bu alanlarda yaşayan insanların içerisinde buldukları durum, çatışmalar, sorunlar ve çözümlerle filmlerde karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın topluma, kültüre, ekonomi ve politik yapıya ilişkin veriler sunan bir alan olduğu görüşüyle yapılan bu çalışmada, örnekleme incelenen filmlerin kentleşme sürecini, kentsel alanine dönüşümünü, o tarihlerin gündelik ve gerçek süreçleriyle örtüşür şekilde resmettiği ortaya çıkmıştır.

**EK**

## **Film Listesi**

### **Eski İstanbul Mahallelerinde Geçen Filmler**

Şoför Nebahat (Metin Erksan, 1960); Avare Mustafa (Memduh Ün, 1961); Aşk Yarışı (Mehmet Dinler, 1962); Erkeklik Öldü mü Atıf Bey (Mehmet Dinler, 1962); Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964); Karanlıkta Uyananlar (Ertem Göreç, 1964); Bana Derler Külhanlı (Ülkü Erakalın, 1964); Tığ Gibi Delikanlı (Ülkü Erakalın, 1964); Sokaklar Yanıyor (Bilge Olgaç ve Semih Evin, 1965); Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966); Efkarlıyım Abiler (Türker İnanoğlu, 1966); Serseri (Osman Nuri Ergun, 1966); Kadın Değil Baş Belası, (Ülkü Erakalın, 1968); Birleşen Yollar (Yücel Çakmaklı, 1970); Ağlayan Melek(Safa Önal, 1970); Sev Kardeşim (Ertem Eğilmez, 1972); Yalancı Yarım (Ertem Eğilmez, 1973); Beş Milyoncuk Borç Verir Misin? (Osman F. Seden, 1975); Her Gönülde Bir Aslan Yatar (Osman Seden, 1976); Bizim Kız (Türker İnanoğlu, 1977); Petrol Kralları (Zeki Alasya, 1978)

### **Apartman Dairelerinde Geçen Filmler**

Kapıcılar Kralı (Zeki Ökten, 1976); Talihli Amele (Atıf Yılmaz, 1980); Yakışıklı (Orhan Aksoy, 1987); Kiracı (Orhan Aksoy, 1987); Muhsin Bey (Yavuz Turgul, 1987);

### **Gecekondu Mahallelerinde Geçen Filmler**

Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç, 1961); Acı Hayat (Metin Erksan, 1962); Balatlı Arif (Atıf Yılmaz, 1967); Yüz Numaralı Adam (Osman F. Seden, 1978); Sultan (Kartal Tibet, 1978); Çile (Remzi Jöntürk, 1980); Hasret Sancısı (Osman F. Seden, 1982); Zavallılar (Ümit Efekan, 1984); Gülen Adam (Kartal Tibet, 1989).

## KAYNAKÇA

- Alptekin, M. Y. (2005). "Şehirden Kente Mekansal Dönüşüm" *Doğu Batı /17(67)*.
- Ayata, S. (2005). "Yeni Orta Sınıf ve Uydu Kent Yaşamı". *Kültür Fragmanları Türkiye'de Gündelik Hayat (içinde) der: D. Kandiyoti & A. Saktanber, İstanbul: Metis.*
- Çadırcı, M. (2011). "Anadolu Kentlerinde Mahalle (Osmanlı Dönemi)" *Tanzimat Sürecinde Türkiye Anadolu Kentleri (içinde), der: T. Coşkun, İstanbul: İmge.*
- Çakır, S. (2011). "Türkiye'de Göç, Kentleşme/Gecekondu Sorunu ve Üretilen Politikalar", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi/23*
- Çiçekoğlu, F. (2007). *Vesikalı Şehir, İstanbul: Metis.*
- Doğan, İ. (2002). "Korumacılığın Geleneksel Kent Kültüründen Çıkarması Gereken Dersler", *Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi/ 35(1-2)*
- Geniş, Ş. (2011). "Küreselleşme, Kent ve Kültür", *Kent Araştırmaları: İdealkent/ 3 Güçhan, G. (1992). Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, Ankara: İmge.*
- Holton, R. J. (1999). *Kentler, Kapitalizm ve Uygarlık, Ankara: İmge.*
- Keleş, R. (2006) *Kentleşme Politikası, Ankara: İmge.*
- Kıray, M. (2007) *Kentleşme Yazıları, İstanbul: Bağlam.*
- Kıvrım, İ. (2009). "Osmanlı Mahallesinde Gündelik Hayat (17. Yüzyılda Gaziantep Örneği)" *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi/ 8 (1), Erişim tarihi: 12.06.2016 <http://sbe.gantep.edu.tr>*
- Neuman, W., L. (2014). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri. Nitel ve Nicel Yaklaşımlar. (Çev. Sedef Özge). İstanbul: Yayın Odası Yayınları.*
- Oğın, R. R. (2008)."Bir Kent Gezme, Bir Film İzleme" *Sinematografik Kentler Mekanlar, Hatıralar, Arzular (içinde) der: Mehmet Öztürk, İstanbul: Agora.*
- Okay, Y. (2013). "Mahalle Kültürüne ve Terminolojisine Dair Yitirdiklerimiz", *1453 Dergisi// 16.*
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması Dönemler, Modalar, Tipler, İstanbul: Dünya.*
- Robins, K. (1999). *İmaj Görmenin Kültür ve Politikası, Nurçay Türkoğlu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.*
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, İstanbul: Metis*
- Şahin, M. ve Işık, E. (2011). "Osmanlı'dan Cumhuriyete Mahalle Yönetimi", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi/30.*
- Tekeli, İ. (2009). *Modernizim, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.*
- Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması. İstanbul: Hayalet Kitap*
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011) *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Seçkin Yayıncılık.*



# ÇAĞDAŞ SANAT MALZEMESİ OLARAK İPLİK

**Dr. Öğr. Üyesi Başak ÖZKENDİRCİ\***

## ÖZET

Gündelik yaşamda, kumaşları dikmek, nesnelere bir araya getirmek, paketlemek, asmak, sabitlemek amacıyla kullanılan iplikler, yüzyıllar boyunca çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Kavramsal sanat anlayışıyla birlikte alışılmış tekniklerin ve malzemelerin dışına çıkan sanatçılar, eserlerinde birçok farklı malzemeyle birlikte iplikleri de kullanmışlardır. Araştırmanın ilk bölümünde ipliğin fiziksel özellikleri açıklanmıştır. Farklı kültürlerden örnekler verilerek ipliğe yüklenen anlamsal değerler incelenmiştir. Ayrıca temel sanat değerleri açısından ipliğin oluşturduğu görsel etkilere yer verilmiştir. İkinci bölümde çağdaş sanatçıların iplik kullanarak gerçekleştirdikleri eserler ele alınmıştır. Farklı disiplinlerden örnekler verilmiş, eserlerde ipliklerin kullanım şekli ve malzemeye yüklenen anlamsal değerler incelenmiştir. Örnek eserler; sanatçıların ipliklerle oluşturdukları görsel etkiler veya malzemeye yükledikleri anlamsal değerler açısından ilişkilendirilerek aktarılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** İplik, Çağdaş Sanat, Sanat Malzemeleri

---

\*Altınbaş Üniversitesi Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, İstanbul TÜRKİYE  
basak.ozkendirci@altinbas.edu.tr



# STRING AS A CONTEMPORARY ART MATERIAL

Assist. Prof. Başak ÖZKENDİRCİ\*

## **ABSTRACT**

*In everyday life, string has been associated with various meanings for centuries, which is used for sewing fabrics, bringing objects together, packaging, hanging. Artists who have widened their horizons by extending usual techniques and materials due to conceptual art have started to use string in addition to various other materials they use in their work. In the first part of the study, the physical properties of the string is explained. Semantic values loaded on string is examined by giving samples from different cultures. In addition, visual effects of string are given in terms of basic art values. In the second part, the works performed by the contemporary artists using string are discussed; examples from different disciplines are given; and semantic values of materials used in the works are examined. Sample works are analyzed in terms of the visual effects and meanings that artists create and expressed are analyzed.*

**Key Words:** String, Contemporary Art, Art Materials

---

\*Altınbas University Fashion and Textile Design, İstanbul / TURKEY  
basak.ozkendirci@altinbas.edu.tr

## 1. GİRİŞ

1839 yılında fotoğraf tekniğinin bulunması sanat kavramının ve sanat eserlerinin çehresini değiştirmiş, klasikleşmiş sanat ve güzellik anlayışlarının sorgulanmasına yol açmış, dolayısıyla farklı ifade biçimlerinin gelişmesinde etkili olmuştur.

“19. yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır” (Antmen, A. 2013, 18).

Edgar Degas’ının 1879 yılında sergilenen ‘On Dört Yaşında Küçük Dansçı’ (the Little Fourteen Year Old Dancer) isimli heykelinde tül kumaş ve saten kurdele kullanması, dönemin eleştirilenleri tarafından yıkıcı bir tepkiyle karşılanmıştı. 1912 yılında Pablo Picasso’ nun ‘Hasır İskemleli Natüromort’ (Still life with Chair Caning) adlı tablosunda; hasır dokulu bir sandalyeyi resmetmek yerine bir muşamba parçası ve halat kullanması, resim sanatının iki boyutlu sınırlarını üçüncü boyuta taşımakla kalmamış aynı zamanda sanat dünyasının malzeme algısını da değiştirmiştir.

Sanatçılar, farklı kavramları ifade edebilmek için alışlagelmiş sanat malzemelerinin dışında, gündelik hayatta kullanılan nesnelere, doğal buluntuları hatta bedensel atıkları eserlerinde kullanmaya başlamıştır. Sanatçılar bu nesnelere sadece eserlerini deneyimleyen süjenin duyuşsal algısını etkilemeyi değil, aynı zamanda süjenin duygusal, zihinsel, algısını ve bilinçaltını etkilemeyi hedeflemişlerdir. Yüzyıllar boyunca nesnelere yüklenen anlamlar, sanatçının eserle aktarma k istediği kavramsal etkiyi güçlendirmektedir.

## 2. İPLİK

Doğal, yapay veya sentetik liflerin belirli bir düzen içinde bir araya gelmesiyle oluşan, hammaddesine, inceliğine, uzunluğuna, ağırlığına göre sınıflandırılan lif toplulukları iplik olarak adlandırılmaktadır. Üretildikleri liflerin fiziksel özellikleri ve üretim aşamalarında uygulanan işlemler, ipliklerin niteliklerini belirleyen değişkenlerdir.

Liflerin uzunlukları ve miktarlarıyla birlikte, bir araya getirilmelerinde uygulanan büküm, open end vb. işlemler, ipliğin inceliğini belirler. İplik içeriğindeki lifler doğal renklerinden oluşabileceği gibi, lif aşamasında boyama veya iplik haline getirildikten sonra boyama işlemleri ile renklendirilmektedir. Bir lifin tekstilde kullanılabilmesi için gerekli görülen, esneklik, yumuşaklık, boyanabilirlik, uzunluk, nem çekme kabiliyeti gibi özellikler, ipliğin fiziksel özelliklerini de belirlemektedir. Bu özellikler ipliğin, dokunarak, örülerek, düğümlenerek bir yapı meydana getirebilmesini veya dikiş ipliği olarak kullanılabilmesini sağlamaktadır.

Metal eriyikten çekilerek üretilen teller, sentetik eriyikten çekilen veya film bantların şerit halinde kesilmesiyle üretilen misinalar, tekstilde kullanılan lif yapısına sahip olmayan ipliklerdir. Ayrıca doğada şerit veya lif halinde bulunan malzemelerin birleştirilmesiyle oluşturulan ipler, kumaşların veya kâğıtların şeritler halinde kesilip bükülmesiyle oluşturulmuş bantlar da,

şekil alabilen plastik özellikleriyle, sanatsal kullanımda yer bulan malzemeler arasındadır.

Sanatçılar, iplikleri farklı niteliklerini ön plana çıkararak ve özgün yöntemler geliştirerek eserlerinde kullanmaktadır. Bir eserde ipliğin dokunsal özelliklerinden faydalanılırken bir başka eserde ipliğin esnekliğinden yararlanılmaktadır (Özkendirci, B., 2017, 22).

## 2.1. İpliğin Anlamsal Değerleri

Yunan Mitolojisinde Theseus isimli kahraman, yarı insan yarı boğa olan Minator'a kurban verilmek üzere labirent şeklinde bir mağaraya terk edilecektir. Theseus'a aşık olan Ariadne, kurtulmasına yardım ederse kendisiyle evleneceğine dair Theseus'un söz vermesini ister. Bu söz karşılığında ona bir yumak ip verir. Theseus bu ipi kullanarak çıkış yolunu bulur ve ölümden kurtulur (Erhat, A., 1972, 366). Bu efsanede iplik; yol gösteren, yön veren nesne durumundadır. Theseus'un yaşamla arasındaki bağıdır. Psikolojik bir yoruma göre efsanede; "Minator bilinçaltının karanlık tarafını ve korkuları, labirentten kaçış ölümü ve yeniden doğuşu, iplik ise bilinçaltı yolculuğunda kadının erkeğe rehberlik edişini sembolize eder." (Steward, W.,1998, 50)

Doğar doğmaz insanın ömür ipini bükme koyulan Moria'lar, yani üç kardeş kader tanrıçası, insanların yaşam sürelerini düzenlerler. "İlyada'da dövüşen bir savaşçı için şöyle deniyor: Bitti ömür yumağı tam o sırada..."(Erhat: 264) İpliğin hayatla ve kaderle özdeşleştirildiği efsaneler Kelt Şamanlarından Hint Mitolojisine kadar pek çok farklı kültürde yer almaktadır. Bir Çin efsanesine göre evlilikten sorumlu olan ay tanrısı Yuè Xià Lao, kaderleri birbirine bağlı olan kadın ve erkeği görünmeyen kırmızı bir iple birbirine bağlar. Bu ip esner, uzar ama hiç kopmaz. Kaderleri birbirine bağlı olanlar eninde sonunda birbirine kavuşur (Fujioka, Y., 2016, 4). Altay'ların Erlik isimli kara çamurdan yapılmış yeraltı tanrısı, hayatın ipini keserek insanların ölümünü sağladığı için 'kesici tanrı' olarak da bilinir (Kaya, M., 2007, 128).

Tanrıların insanlar üzerindeki hâkimiyeti, insanların hayvanlar ve köleler üzerindeki hâkimiyetinden farklı değildir. Sahip konumdaki insanlar, hayvanlarını ve kölelerini iplerle bağlar. Varuna ve Uranüs gibi bazı tanrıların tasvirlerinde ellerinde tuttıkları uzun ipler insanlar üzerindeki hâkimiyetlerini sembolize etmektedir. Mısır Hiyerogliflerindeilmek işareti 'T' harfine karşılık gelir ve dilbilimsel olarak mülk sahibine eşdeğerdir. (Cirlot, J. E., 1990, 316) Efsane tasvirlerinde genellikle ipin bir ucunda bir kahraman diğer ucunda bir ejderha, vahşi bir hayvan, bir şeytan ya da topluma zarar veren bir insan bulunur. Bu tasvirlerde ipler; zararlı olanı etkisiz hale getiren, onları aciz duruma düşüren, zapt eden araçtır.

Halk dilinde iplik; fiziksel nitelikleriyle ilgili benzetmeler ve kullanıldıkları yerlerle ilişkili anlamlar yüklenmiştir. Kolaylıkla bozulabilecek, güvenilmez durumlar için 'pamuk ipliğine bağlı' deyimini, insanları bağlamak için kullanılan iplere-organlara istinaden çaresizlik ifade eden durumlarda ise 'eli kolu bağlı' deyimini kullanılmaktadır. 'Yağlı urgan' ya da 'organ' idam cezasının karşılığı olarak birçok dilde yer bulmuştur. Hayvanların ve eski zamanlarda kölelerin boyunlarına bağlanan iplerle ilişkilendirilerek yönlendirme ve yönetmeyle ilgili durumlarda 'ipleri eline almak', başıboş kalmak anlamında 'ipini koparmak' deyimini kullanılmaktadır. 'İpe un sermek' deyimini ise bir işi zora sokmak anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu [T.D.K.] 2011,

1200). İçinden çıkılması güç karmaşık durumlar birbirine dolaşmış ipliklere benzetilmekte, bu gibi durumları ifade etmek için 'düğüm olmak' ya da dilimizde sıkça telaffuz edilen 'Arapsaçına dönmek' deyimleri kullanılmaktadır.

Kültürlerarası geçerliğe sahip anlamlar ve belirli kültüre ait yerel anlamların yanı sıra, eserlerinde iplik kullanan sanatçılar da malzemelerine kişisel anlamlar yüklemiştir. Heykeltıraş Louis Bourgeois birleştiren, bir arada tutan iplikle dikiş yapmanın sağaltıcı bir eylem olduğunu ifade ederken, başka bir heykel sanatçısı Magdalena Abakanowicz iplikleri insan bedenini meydana getiren liflerle özdeşleştirmiştir.

## 2.2. İpliğin Görsel Değerleri

İki boyutlu olarak ele alınırsa ipliğin çizgisel etkisi; eserde kullanılan ipliklerin renklerine ve kalınlıklarına göre farklı değerler sergilemektedir. İpliklerin yan yana, üst üste sırlanmasıyla elde edilen tarama etkisi ile eserin ışık değerleri düzenlenebilmektedir. İpliklerin dikey, yatay, açılı ya da kavisli kullanılmasıyla durgunluk ve hareket etkileri elde edilmektedir. Yoğun bir şekilde kümelenen ipliklerle doku etkileri oluşturulmaktadır.

Çizgi etkisi veren iplikler sınırları belirlemek için de kullanılır. Bir yüzeyde ya da uzayda iplikle oluşturulan sınırlar iç ve dış olarak birbirinden ayrılır. Aristo'nun tanımladığı şekliyle "Çizgi; dolu ile boş arasındaki sınırdır." (Bigalı, Ş., 1976, 216) Ucu açık olmayan bağımlı çizgilerle belirlenmiş sınırların içi, dışı kadar boş olsa da, kapalı sınırlarla çevrelenmiş bir boşluğun görsel algısı form etkisi yaratmaktadır.

İpliklerin boşlukta oluşturduğu yarısaydam etkiden yararlanan bazı sanatçılar, ışığın iplik demetleri arasından belirgin doğrular halinde yayılmasını sağlamak amacıyla eserlerinde eşit aralıklı paralel çizgiler meydana getiren iplikler kullanmaktadır.

Desen çalışmalarında tek veya birden fazla kaçış noktasıyla oluşturulan perspektif etkinin ipliklerle de sağlandığı görülmektedir. Henry Moore, Naum Gabo, Barbara Hepworth gibi sanatçılar heykellerinde bir noktaya bağlı ipliklerin farklı açılara oluşturduğu sistematik görüntüyü matematiğin estetik ifadesi olarak yorumlamışlardır. Marcel Duchap ise, çizgisel uzunluk değerleri ve bu değerlerin algıda oluşturduğu yanılsamalar üzerine yoğunlaşmıştır.

İplik kesitlerinin oluşturduğu nokta etkisinin kullanıldığı sanatsal çalışmalar genellikle ipliklerin dikey olarak bir zemine sabitlenmesini gerektirmektedir. Bu tip çalışmalar halı ve benzeri havlı yüzey oluşturma teknikleriyle gerçekleştirilmektedir. Dokuma, örme ve liften mamul kumaş üretim teknikleri, liflerin ve ipliklerin birleştirilmesiyle yeni bir yapısal oluşum meydana getirmektedir. Kumaş yapısı içerisinde yer alan iplikler farklı bir inceleme konusu olması sebebiyle makale kapsamına alınmamıştır. Düğümlene tekniği ise ipliklerin temel yapılarını ve görsel etkilerini yitirmeden yapısal bir oluşum meydana getirmektedir. Tek bir iplik üzerine düğüm atılabildiği gibi birçok iplik birbirine düğümlenerek birleştirilebilir. Kullanım amacına bağlı olarak denizciler, cerrahlar, dağcılar, dokumacılar tarafından geliştirilen birçok düğüm çeşidi bulunmaktadır. Bobin danteli, makrame gibi türleri ev tekstilinde ve çanta, çiçeklik gibi nesnelerin üretiminde kullanılmaktadır.

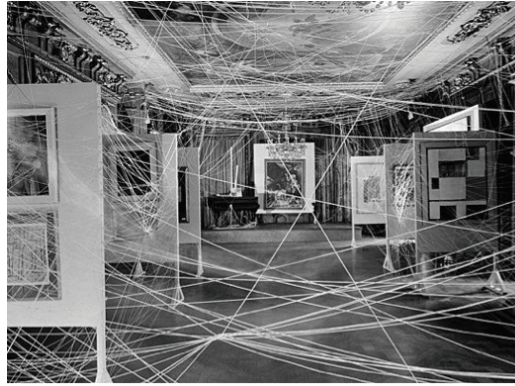
İpliklerin düğümlenmesiyle oluşturulan yapılar, düğüm tekniğine veya kullanım alanına göre; aralarında boşluk bırakılmadan sıkı bir şekilde düğümlenerek veya aralıklı olarak düğümlenerek oluşturulur. . Sanatçıların eserlerinde her iki yöntemi de kullandıkları hatta özgün yöntemler geliştirdikleri görülmektedir. Sıkı düğümlenmelerle uzayda bir boşluğu çepeçevre sararak oluşturulan çok yüzeyli sanatsal çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Bunun yanı sıra, iplikleri aralıklı olarak düğümleneyen sanatçılar, uzayı çizgilerle sınırlandırarak, parçalayarak oluşturdukları irili ufaklı boşlukları eserin hacmine dâhil etmektedirler.

Düğümlenerek yapılandırma yönteminin sanatçılar tarafından kumaş, elyaf ve tekstil dışı malzemelerle üretilen sanatsal çalışmalarda birleştirme yöntemi olarak kullanıldığı örnekler de bulunmaktadır.

### 3. MODERN SANATTA İPLİK KULLANIMI

1940'lı yıllardan başlanarak günümüze kadar malzeme olarak ipliğin kullanıldığı eserlerin aktarıldığı bölümde, örnek eserler üzerinden sanatçının malzemeyi kullanma şekli ve eserin yansıttığı görsel ve anlamsal etkiler ele alınmıştır. Kısa film, resim, enstalasyon gibi farklı sanatsal ifade alanlarından örnekler seçilmiştir. Metinde yer alan eserlerin sıralanmasında alfabetik veya kronolojik düzenleme yapılmamış, eserler; estetik etkileri ya da anlamsal değerleri doğrultusunda ilişkilendirilerek aktarılmıştır.

1917 yılında sanat galerisine yerleştirdiği pisuar ile Platon'dan itibaren benimsenen estetik anlayışını değiştirerek modernizmin belkemiği olan Duchamp 1942 yılında New York'ta bir hafta arayla iki sergiye katılır. Whitelaw Malikanesi'nde farklı ülkelerden elli sürrealist sanatçının katılımıyla Andre Breton tarafından düzenlenen Sürrealizm'in İlk Evrakları (First Papers of Sürrealism) isimli ilk sergide Duchamp, eserler arasına gerdiği ipliklerle labirent benzeri bir enstalasyon sergilemiştir.



*Görsel 1. Marcel DUCHAMP, "Sixteen Miles of String" 1942, Philadelphia Museum of Art, Library & Archives, Gift of Jacqueline, Paul and Peter Matisse in memory of their mother Alexina Duchamp, 13-1972-9(303).*

"Duvarlara, teşhir panellerine ve galerinin avizesine rastgele gerilmiş sicimlerden oluşan karmakarışık ağ, resimlerin teşhirine müdahale eden sersemletici bir bariyer oluşturuyordu." (Kachur, L., 2001, 164) Sergilenen eserleri görsel, fiziksel ve kavramsal

olarak birbirine bağlayan ipler başka bir bakış açısıyla eserlerle seyirci arasında bir bariyer meydana getirmiştir. “Benjamin H. D. Buchloh’a göre Duchamp’ın enstalasyonu sürrealizmin kurumsallaşmasına, [onun] kültürel asimilasyonunun yarı-dinsel mahiyetteki yüceltilmesine dolaysız bir karşı çıkış ve sürrealist pratikte resim sanatının öteden beri oynadığı sorunlu role bir saldırı niteliği taşıyordu”(Demos, T.J. 2014) Duchamp’ın 16 mil iplik (16 Miles of String) isimli enstalasyonunda iplik sınırlar oluşturan bir bariyer niteliği taşımaktadır.



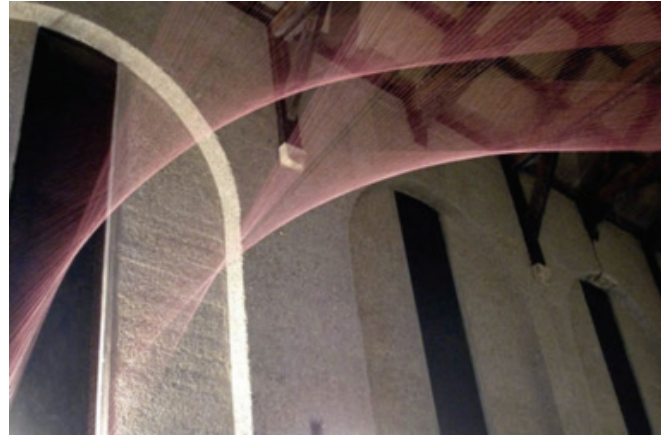
Görsel 2. Naum GABO, “Linear Construction in Space No.4” 1945-1946

Rodchenko, Pevsner, Moholy-Nagy, Tatlin gibi sanatçıların yer aldığı Rus Konstrüktivistleri olarak bilinen grubun üyesi olan Naum Gabo, kullandığı malzemelerle dördüncü boyut olarak tanımlanan zamanı eserlerine dâhil ederek, hareketi eserlerine yansıtmıştır. Mimar, sanatçı ve mühendis işbirliğiyle gerçekleştirilen çalışmalar matematik formüllere göre basit, saf geometrik biçimlerden oluşmaktadır. “Gabo’nun heykelleri, köklerini, bazı yapısal sanatçıların öncü çalışmalarının yanı sıra, bilim müzelerinde bulabileceğiniz konik ve bilineer yüzeylerin matematiksel sicim modellerinden alır. Naum Gabo’nun uzaydaki bir şeklin tanımlanması için kütle kullanmaya gerek duymayan vizyonu, mimari ölçekte geçerlidir ve anlamlıdır”(Hamlin ve Sequin, 2012, 93).

Gabo heykellerinde kullandığı ipliklerle, nesnenin saniyeler içerisinde gerçekleştireceği açısız hareketleri sıralayarak dondurur. Bates; Gabo’nun eserlerini “mekânın dokunulması imkânsız, muhtemel şekillerinden herhangi birinin tespit edilmiş hali” (Bates, L., 1972, 194) olarak tanımlamaktadır. Gabo’nun çalışmalarında iplik, çizginin, ‘doğru’nun, ışının nesnelleşmiş halidir. Henry Moore ve Barbara Hepworth de eserlerinde ipliği aynı şekilde kullanan sanatçılardır. Alexander Calder ise zaman içerisinde oluşması muhtemel hareketleri dondurmamış, mekân içerisindeki değişkenlerle birlikte hareket eden heykeller üretmiştir. Calder’in metal şekiller ve tellerle gerçekleştirdiği çalışmalarında “eserin hareket halindeyken zaman içerisinde alabileceği tüm konumların dikkate alınması gerekmektedir. Heykel durağan konumundaki tek bir görsel etkiyi değil aynı zamanda hareket halindeyken oluşturması muhtemel birçok görsel etkiyi, dolayısıyla birçok farklı konumu birlikte sunmaktadır” (Özkendirci: 68).

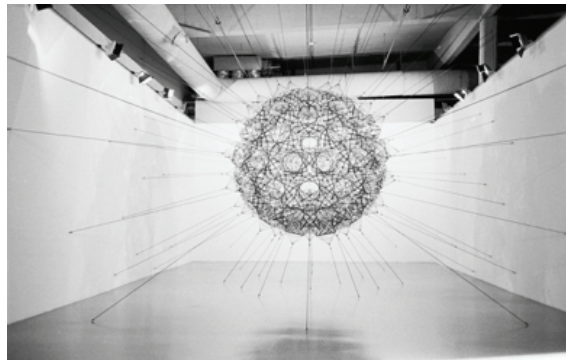
Yakın dönemde ipliği matematiksel bir ifade ile mimari içerisinde kullanan Kate Terry iki boyutlu çizimlerini üç boyutlu yapılara dönüştürmektedir. Sergi alanlarına özel olarak düzenlediği enstalasyonlar mimariyle birleşen, olgusal bir deneyim sunan sanatçı; boşluk ve nesne arasında estetik bir simbiyoz oluşturmaktadır (Schmidt, G., 2015, 88). Terry'nin çalışmaları aynı zamanda net ve nesnel mimari çizgilerin içerisinde yarı saydam çizgilerle ikincil bir mimari oluşum sunmaktadır.

Uçan Bahçe Havalimanı Şehri (Flying Garden Airport City) Projesinde havada asılı duran modüler ve sınırlar ötesi fütürist bir şehri betimleyen Tomás Saraceno'nun eserleri, mimari proje ya da heykel olarak nitelendirilebilir. Sanatçının çalışmalarında kullandığı iplikler, işlevsel olarak hücrel yapıların uzayda belirli bir noktada sabitlenmesini sağlamakta, aynı zamanda hücrenin bir sinir ağı gibi uzamsal olarak her yöne etkileşimine olanak tanımaktadır.



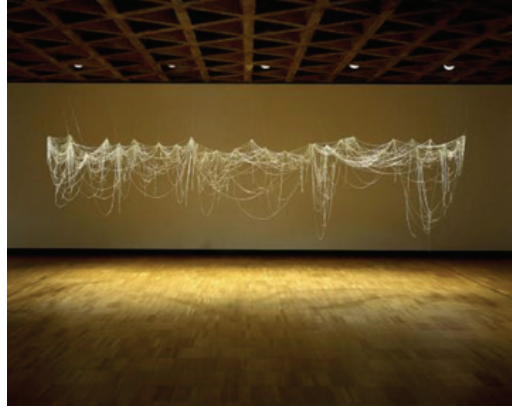
Görsel 3. Kate TERRY, "Shibboleth Thread Installation London", 2006, Copyright belongs to the artist

Duchamp, Gabo, Tery ve Saraceno'nun eserlerinde iplik iki noktayı birleştiren çizgi olarak kullanılmıştır. Gergin ipliklerle oluşturulan net ve kesin çizgiler sistematik bir dizilime sahiptir. Duchamp'ın eserinde seyircinin galeriye girişini zorlaştırmak, Saraceno'nun eserinde ise küreyi uzayda belirli bir noktada sabitlemek gibi işlevsel görevler üstlenmişlerdir. Saraceno ve Terry'nin eserleri mimari önermeler içermektedir.



Görsel 4. Tomás SARACENO, "Flying Garden Airport City", 2007, İstanbul Modern Art Museum

Hesse Konstürktivistlerin sistematik yaklaşımından oldukça farklı bir yol izlemiş, zamanla birlikte değişim gösteren eserler ortaya koymuştur. Hesse'in eserlerindeki iplikler birbirine dolaşmış, doku etkisi yaratan organik formlara dönüşmüştür. "1960 sonrası sanatta ortaya çıkan çalışmalara baktığımızda geçicilik unsuru görebiliriz. Bu kapitalist anlayışta sanatsal üretime yön veren sanat kurumlarının dayatmalarına aynı zamanda bir karşı çıkıştır"(Atar, 2007, 106). Hesse'in eserlerinde de bu karşı çıkışı, geçicilik ve değişkenlik duygusunu algılarız. Lateksle sertleştirilmiş, karmaşık yapıdaki halatlar ölçüsüzdür, yerçekiminin etkisiyle sarkar, nemin etkisiyle form değiştirirler. Bu değişkenlik anıtsal ve kalıcı olan heykel anlayışıyla taban tabana zıttır.



Görsel 5. Eva HESSE, "Untitled" 1970, Whitney American Art Museum New York

Sanatçı kendi çalışmalarını omurgasız hayvanlar olan yılanlarla özdeşleştirirken bazı eserlerinde halatları sonsuzlukla, halatların oluşturdukları karmaşık yapıyı da gerçek yaşamdaki kaosla özdeşleştirmiştir. Sanatçının eserleri, mektupları ve biyografisini inceleyen sanat tarihçilerin görüşü ise "sanatçının halatları bilinçaltında kendi hayatıyla özdeşleştirdiği, halatları kendi başına ayakta duran heykellere dönüştürme çabasının aslında yaşadığı psikolojik travmalar ve ağır hastalıklar karşısında gösterdiği tek başına ayakta kalabilme çabasını ifade ettiği yönündedir" (Berger, M., 1992, 26).

İki boyutlu yüzey üzerindeki çizgiler sınırları belirlerken üçüncü boyuta taşındıklarında uzayı iç ve dışı olarak ayrıştırabilmektedir. Renkli akrilik iplikleri galerinin tavanına, duvarlarına ve zeminine sabitleyerek oluşturduğu geometrik şekiller ve düzlemlerle uzayı parçalara ayıran Fred Sandback mekânda gerçekleştirdiği çizgisel düzenlemelerle hacimsel bir etki oluşturmaktadır. "Işıқта bir görünüp bir kaybolan iplikler seyirci üzerinde bedeninin bir duygusunu kaybedince diğer duyularını keskinleştirmesine benzer bir etki yaratıyordu." (Marzona ve Grosenic, 2004: 84) "Çalışmalarında sembolik referanslardan ve nesnel oluşumlardan uzak duran sanatçı tamamen seyircinin algılarına odaklanmış, anı deneyimlemek ve çıplak gerçekleri değiştirebilecek yollar oluşturmak konusunda hassasiyet göstermiştir" (Johnson, K. :2003) Üçüncü boyuta taşınan çizgiler hacim etkisi vermektedir.



Boşluğu eserin ögesi olarak sunan bir başka çalışma ise Morino Sachiko'nun 1977 tarihli Paketlenmiş Hava (Roped Air) isimli eseridir. Sanatçının sertleştirilmiş halatları düğümleyerek oluşturduğu çalışmasında halatlar küp şeklinin sınırlarını çizmemekte ancak seyircinin zihnindeki paket imgesini canlandırmaktadır.



Görsel 6. Fred SANDBACK, "Untitled (Sculptural Study, Two-part Construction)", 1974

Dadaist sanatçı Man Ray eserlerinde ipleri; bağlamak, birleştirmek, bir arada tutmak amacıyla 1920 yılında sergilediği Isidore Düşesinin Bilmecesi (Enigma of Isidore Ducasse) isimli eserinde kullanmıştır. Man Ray'in küçük ölçekli paketlenmiş nesnelere anıtsal eserlere dönüştüren ise 1960'lı yıllarda binaları müslin kumaşlarla kaplayarak iplerle bağlayan Christo olmuştur.

Sandback, Casey ve Sachiko, ipleri eserlerinin sınırlarını ortaya koyan çizgiler olarak kullanmışlar, uzayı parçalara ayırarak görsel algıda iç ve dış etkisi oluşturmuşlardır. Bu şekilde, boşluğu eserlerinin bütünlüğü içerisinde bir parça olarak kullanmışlardır.

Sandback çizgilerle mekânı bölerken Hans Bellmer insan bedenini çizgilerle parçalamıştır. 1958'de Le Mures'in Le Surrealisme dergisinin kapağında yayınlanan Ciltlenmiş Unica (Unica Bound) isimli eseri estetik anlamda sürrealizmin nesnelere parçalayarak formu deforme etme eğilimiyle örtüşürken eserin simge dili çok daha fazlasını anlatmaktadır. Yüzü, kolları, ayakları görünmeyen beden, esareti, eziyeti ve teslimiyeti çağrıştırmaktadır. Sergilendiği dönemde birçok eleştiri alan eser, Bellmer'e modellik yapan sevgilisi, şizofreni hastası Unica Zürn'ün intiharıyla eleştirilerin odağına yerleşmiştir. Eseri fırınlanmak üzere hazırlanmış et yığımına benzeterek sadist eğilimleri işaret eden eleştirmenlerin yanı sıra, sanatçının annesini kaybettiği dönemde gerçekleştirdiği asılı beden parçalarından oluşan çalışmalarında kullandığı kalın halatların annesiyle arasındaki göbek bağı simgelediğini aktaran eleştirmenler de bulunmaktadır. (Taylor, 2000, 183)



Görsel 7. Hans BELLMER, "Unica Bound", 1958

Resim, fotoğraf, film, performans sanatı alanlarında eserler üreten New York'lu sanatçı David Wojnarowicz'in 1986 yılında hayat arkadaşını AIDS nedeniyle kaybettikten ve kendisinin de AIDS virüsü taşıdığını öğrendikten sonra başladığı ancak tamamlayamadığı Karnımdaki ateş (Fire in my Belly) isimli kısa filmleri, günümüzde bile tartışma konusudur. "Sanatçının sembollerle dolu videosu AIDS salgınını toplumun gözünde eşcinselleri şeytanlaştırmak için kullandıklarını düşündüğü siyasi güçlere karşı öfkesini yansıtmaktadır" (Holland, C., 2010). Cinayet haberlerinin yer aldığı gazetelerin ve ateş kusan ateşbazların görüntülerinin de yer aldığı 1987 yılında çektiği kısa filmde insanın şiddete eğimli yanını başka bir ifadeyle insanın şeytani yönünü vurgulamaktadır. İlk filmde ikiye ayrılmış ekme somununu diken sanatçı bir dostundan "Şili geleneklerine göre şeytani ruhlar tarafından ele geçirildiği düşünülen bebeklerin ağızlarının kulaklarının gözlerinin ve burnunun dikildiğini" (Carr, C., 2012) öğrendikten sonra, 1988 yılında çektiği kısa filmde kendi ağzını kırmızı bir iplikle dikmiştir.

Bellmer'in Japon Kültüründe bir cezalandırma biçimi olarak doğan ve sonradan bir sanat alanı olarak kabul gören insan bağlama yöntemi shibari'yi çağrıştıran eserleri de, Wojnarowicz'in Şili geleneklerinden esinlenerek gerçekleştirdiği dikme eylemi de bedensel acıyla ilgilidir. Cinsel çağrışımlar içeren iki eserde de bedeni zaptetmeye, işlevlerini engellemeye yönelik bir eylem söz konusudur.

Tekstil Sanatçısı Sheila Hicks 60'lı yıllarda, And dağlarında yaşamış antik medeniyetlerin ip demetlerinin üzerini renkli iplerle sarmak ve düğümler atmak suretiyle kullandıkları bir çeşit yazı ve hesap sistemi olduğu düşünülen Quipu'dan esinlenerek duvar panelleri oluşturmuştur (Danto, A.J.vd., 2007, 116).

Sheila Hicks ile aynı dönemde eserlerinde iplikleri kullanan Lenore Tawny, Claire Zeisler ve Mildred Constantine gibi kadın sanatçılar erkek egemen sanat dünyasında önemli bir varlık mücadelesi vermiştir (Langa ve Lui, 2011). Kadınla özdeşleşen malzeme ve teknikleri kullanan sanatçıların eserleri, uzun süre dekoratif el sanatı kategorisinde değerlendirilmiş ve sergilere alınmamış olmasına rağmen, sanatçılar hem kullandıkları malzeme ve yöntemler konusunda

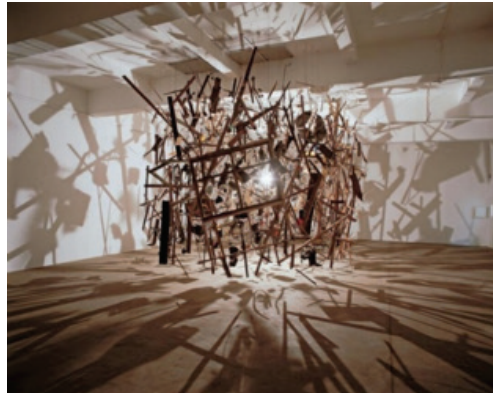
hem de sanat dünyasındaki cinsel ayrımcılık karşısında kararlı bir duruş sergilemişlerdir. Bu noktada tekstil malzemeler, kadın sanatçıların feminist duruşlarının simgesi haline gelmiştir.

Pinokyo masalından esinlenerek çeşitli nesnelere iplerle asarak sergileyen Anette Massenger kendisinin hem kukla hem de kuklacı olduğu bir dünya kurgulamaktadır (Hustvedt, S., 2009). Kumaş ve dolgu malzemeleriyle oluşturduğu insan iç organlarını sergi alanının tavanından aşağı doğru iplerle asan Massenger'ın İçine Girmek (Penetration) isimli eseri, seyircide bir açıdan ürkütücü başka bir açıdan eğlenceli duygular uyandırmaktadır. Sanatçının eseriyle aktarmak istediği mesaj insanoğlunun kırılganlığını ve savunmasızlığıdır.



Görsel 8. Anette MESSAGER, "Pénétration National Gallery of Australia", 1993-94

Cornelia Parker ise görünmeyen ipler kullanarak asılma eylemini gizlemekte ve nesnelere kendiliğinden boşlukta durduğu izlenimi yaratmaktadır. Bir nesnenin patlayarak havaya dağıldığı bir anın dondurulmasını andıran Soğuk Siyah Madde (Cold Dark Matter) adlı eseri, patlamanın etkisiyle kömürleşmiş gündelik nesnelere oluşmaktadır. Öncelikle loş galerinin duvarlarına yansıyan hayaletimsi gölgelerin ve galerinin odağında parçaların bütünlüğünü oluşturan küp formunun algılandığı eserin detayları yaklaştıkça belirginleşmektedir. Patlama, parçalanma, dağılma ifadeleri ne kadar şiddeti çağırırsa da havada asılı duran parçaların uyumu, bütünlüğü ile anı donduran eserin şaşırtıcı etkisi enerjisi ya da hareketi değil barış ve huzurdur (Ghose, S., 2004).



Görsel 9. Cornelia PARKER, "Cold dark matter", 1991, Tate Gallery

Chiharu Shiota'nın enstalasyonları ise üç boyutlu tabloları andırmaktadır. Galeri alanında her birinin ucunda bir anahtar olan kırmızı ipliklerin yoğunluğu, ince çizgilerden oluşan dokular yaratmaktadır. Kendisiyle gerçekleştirilen bir röportajda çalışmalarında malzeme olarak neden ipliği seçtiğini aktarmaktadır: “iplik bir tabloda bir çizgi gibi genişlik ve alanı keşfetmemi sağlar. Çizgilerin birikimi bir yüzey oluşturur ve yavaş yavaş bir evrene genişlemek için sınırsız alanlar yaratabilirim. Çizgi hattatın, iki noktayı vuruşla birleştirmek için kullandığı maddedir. Anlamlılık, onu alan şekle eklenir. Bir konuyu sözlü iletişim ya da sessizlik yoluyla birleştiren ve bölen, karmaşıklığı olan ilişkiler sonsuzdur ve bu karmaşa sınırsız bağlantılardan oluşan bir dokuyu oluşturan iplerin sonsuz üremesi ile temsil edilmektedir” (Art Radar Journal, e-dergi, 2015).



*Görsel 10. Chiharu SHIOTA, “The Key in the Hand”, 2015, Japanese Pavillon at the Biennale of Venezia, , Photo: Sunhi Mang, Copyright VG Bildkunst, Bonn 2017 and the artist*

Massenger, Parker ve Chiota eserlerini, ipleri galerinin tavanından aşağı doğru sallandırarak uçlarına çeşitli nesnelere bağlayarak gerçekleştirdikleri asma eylemiyle oluşturmuştur. Birbirinden oldukça farklı etkilere sahip çalışmaların ortak noktası kullandıkları tekniktir. Massenger kalın ipliklerle asma eylemini bir teşhir biçimi olarak vurgularken, Parker görünmeyen ipliklerle eylemi gizleyerek nesnelere uzayda sabitlemiştir. Chiota'nın eylemi ise resimsel bir anlatımı desteklemektedir.

Gabriel Pionkowski boş bir kanvasın kumaşını oluşturan iplikleri tek tek sökerek oluşturduğu tablolarıyla malzemenin işlevini yeniden tanımlamaktadır. İpliği kumaştan ayırarak malzemenin sınırlarını yeniden tanımlayan sanatçı iki boyutlu resim sanatına boşluğu da dahil ederek farklı bir boyut ve farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır. Sanatçı; kanvasın düzlemsel sınırlarını yerçekimine boyun eğiyormuş izlenimi veren kavisli ipliklerle kırarken, kullandığı renkli ipliklerin sistematik dizilimi optik yanılsama etkisi oluşturmaktadır.

Resimlerinde iplikleri çok kaçırlı perspektif çizgilerini betimleyecek şekilde kullanan Adrian Esparza, sergi alanının duvarının tamamını bir tuval olarak kullanmaktadır. Çiviler arasında gerilen ipliklerle yatay, dikey ya da diagonal hatlar oluşturan sanatçı, alışılmış çerçeve anlayışının dışına çıkarak dinamik bir etki yaratmakla birlikte kusursuz perspektif oluşumlarıyla iki boyutlu eserin üç boyutlu algılanmasını sağlamaktadır.



Görsel 11. Adrian ESPARZA, "Serape"

Pionkowski ve Esparza iplikleri kullanarak resim sanatının alışlagelmiş net sınırlarının dışına taşmış, boşluğu bir sanat malzemesi olarak eserlerine dahil etmişlerdir.

Özel tasarlanmış beyaz giysili kadın sanatçıların bedenlerinin bir enstrümanın parçaları gibi hareket ettiği performansta, üzerlerine karton bardaklar takılı gergin ipliklere dokunarak oluşturdukları müzik yaylı çalgılardan oluşan bir orkestranın eserini andırmaktadır. Kazuo Mizushima'nın performansında sahnenin tamamı ahenkle dans eden organik bir enstrümana dönüşmektedir. Sanatçı bir röpotajında; halkın genelinin çağdaş sanat ve müzik etkinliklerine katılım göstermediğini ancak stringraphy enstalasyonlarına her kesimden yüksek katılım olduğunu aktarmaktadır. Sanatçı katılımın yüksek olmasını; insanların Strigraphy'yi çocukluk hatıralarıyla özdeşleştirmesine ve Strigraphy'nin diğer enstrümanların sahip olmadığı güçlü görsel etkisine bağlamaktadır (McNeil, D., 2004)

## SONUÇ

İplik kullanılan eserler arasında estetik ya da anlamsal değerler açısından ortak noktalar belirlemek mümkündür. Ancak bütünsel bir yaklaşımla incelendiğinde her eser tek ve özgündür. Modern sanatta iplik kullanılarak oluşturulmuş eserler incelendiğinde aşağıdaki tespitler ortaya çıkmaktadır.

İplik üç boyutlu bir nesnedir. Eni, boyu ve mikron inceliğinde de olsa derinliği olan bir malzemedir. Çizginin üç boyutlu versiyonudur. Sahip olduğu fiziksel özelliklerle iplik, sanatçının bir yüzeye ihtiyaç duymadan boşlukta çizgiler oluşturmasına olanak tanımaktadır. Sanatçılar ipliklerle uzayda üç boyutlu resimler çizebilir, dokular oluşturabilir, çizgilerle boşluğu bölebiler, sınırlandırabilir ya da alışılmış sınırların dışına çıkabilir ve boşluğu eserlerine dahil edebilirler.

İpliğin boşlukta oluşturduğu çizgi nesnedir. Dolayısıyla seyirci üzerindeki etkisi görsel olduğu kadar fizikseldir. Boşluktaki çizgi seyirciyi engeller, yönlendirir. Üç boyutlu bir nesne

olan iplik dokunsal deneyime de olanak tanımaktadır. Gergin, esnek, kalın, ince, pamuk, polyester gibi farklı nesnel özellikler, görme duyusuna hitap ettiği gibi dokunma duyusuna da hitap etmektedir. Sanatçı iplik kullanarak oluşturduğu eserleriyle seyircinin farklı duyularına hitap edebilmekte, seyircinin hareketlerini yönlendirebilmektedir.

İplik birleştirir. Nesnelere, çevrelerini sararak, bağlayarak, dikerek bir arada tutabilir. Nesnelere ipliklerle asılarak, bağlanarak uzayda belirli bir noktada sabitlenebilir. Sanatçılar, eserlerinde kullandıkları nesnelere bir arada tutmak veya bir noktada sabitlemek amacıyla iplikleri kullanmışlardır.

İplikler araç olarak kullanıldıkları eylemlerle bağlantılı anlamlar yüklenmişlerdir. Bu anlamlardan bazıları belli bir kültürde geçerliken birçoğu kültürlerarası geçerliğe sahiptir. Makalede incelenen örnekler doğrultusunda, eserlerinde iplik kullanan sanatçıların malzeme seçimlerinde bu anlamsal değerlerden etkilendikleri anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bazı sanatçıların malzemeye öznel anlamlar yükledikleri de görülmektedir. Dönemin sosyopolitik yapısı doğrultusunda tekstil malzemelerin feminist sanat hareketinin sembolü haline gelmesi malzemenin, yeni bir anlam daha kazanmasını sağlamıştır.

Araştırmanın ortaya koyduğu tespitler ipliğin sanatçılar tarafından rağbet gören bir malzeme olduğunu göstermektedir. İplik, modern sanatta, çok boyutlu, çok işlevli ve anlamsal zenginliğe sahip bir malzeme olarak yer bulmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2013). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- Atar, N.İ. (2007). "Heykelle Geçicilik Olgusu ve Kişisel Bir Sergi", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Berger, M., Chave, A.C., Kreutzer, M., Norden, L., Storr, R., (1992) *Eva Hesse; A Retrospective, Exhibition Catalogue*, N.Y., Yale University Art Gallery.
- Bates, L. (1972). *Sanatı Görmek*, Çev. N.Yurtsever, Z. Güvenli, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Bigalı, Ş. (1976). *Resim Sanatı*, İstanbul, Yayıncılık Matbaası.
- Carr, C. (2012) *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz*, U.S.A., Bloomsbury Pub.,
- Cirlot, J.E. (1990). *A Dictionary of Symbols*, London, Routledge Pub.
- Danto, A.J., Simon, J., Levine, N.S., (2007). *Sheila Hicks Weaving as Methapor*, N.Y., Yale University Press.
- Demos, T.J.(1942). *Duchamp'ın Labirenti: First Papers of Surrealism*", Çev. E. Soğancılar, *Skopdergi*, 2014, <http://www.eskop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>, (Erişim tarihi: 01.06.2017).
- Erhat, A. (1972). *Mitoloji sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitapevi.
- Fujioka, Y. (2016). *The Red Thread of Fate: A Color in Love-Story*, U.K., Loft Publications.
- Ghose, S. (2004). *Blown Away*, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/artanddesign/cornelia-parker?page=4>, (Erişim tarihi:30.08.2017)
- Hamlin, J., Sequin, H. (2012). "Computer generation of ribbed sculptures", *The Best Writing on Mathematics*, Ed. M. Pitici, U.K., Princeton University Press.
- Holland, C. (2010) *As Ants Crawl Over Crucifix Dead Artist Is Assailed Again*, *NY Times Art& Design*, <http://www.nytimes.com/2010/12/11/arts/design/11ants.html>, (Erişim tarihi: 13.06.2017)
- Hustvedt, H. (2009). *Puppet Master*, *The Guardian*.<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/21/annette-messenger>, (Erişim tarihi:16.09.2017)
- Johnson, K. (2003). *Fred Sandback 59 Sculptor of Minimalist Installations*, *NY Times Arts*, <http://www.nytimes.com/2003/06/26/arts/fred-sandback-59-sculptor-of-minimalist-installations.html>, (Erişim tarihi: 10.06.2017)
- Kachur, L.(2001). *First Papers of Surrealism Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and Surrealist Exhibition*, U.K., Cambridge: MIT Press.
- Kaya, M. (2007). *Mitolojiden Efsaneye: Türk Mitolojisinin Türkiye'deki Efsanelerde İzleri*, İstanbul, Bağlam Yayınları.
- Langa, H., Lui, E. (2011). *American Women Artists, 1935-1970: Gender, Culture, and Politics*, London, Routledge.
- Marzona, D., Grosenic, U. (2004). *Minimal art*, London, Taschen.
- McNeil, D.(2004). *Rites of String*, *The Asia Pacific Journal Japan Focus*, Cilt:2, (Sayı:9), <http://apjif.org/-David-McNeill/2161/article.html>, (Erişim tarihi: 10.06.2017)
- Özkendirci, B. (2017). *Tekstil&Heykel Tekstil Sanatında Çok Yüzeylelik ve Heykel İlişkisi*, İstanbul, Lap Publishing.
- Schmidt, G. (2015). *Ästhetik des Fadens: Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst*, Germany, Transcript Publication.
- Steward, W. (1998). *Dictionary of Images and Symbols in Counselling*, London, Jessica Kingsley Publications.
- Stitching the Sublime: Chiharu Shiota's Threads of Time*, (2015) *Art Radar Journal*, <http://artradarjournal.com/2015/07/24/chiharu-shiota-artist-profile/>, (Erişim tarihi: 14.09.2017)
- Taylor, S. (2000). *Hans Bellmer: The Anatomy of Anxiety*, N.Y., Massachusetts Institute of Technology.
- Türk Dil Kurumu, (2011). *Türkçe Sözlük*, Ankara

## GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1. Marcel DUCHAMP, "Sixteen Miles of String" 1942, Philadelphia Museum of Art, Library & Archives, Gift of Jacqueline, Paul and Peter Matisse in memory of their mother Alexina Duchamp, 13-1972-9(303). Görsel, makale için alınan özel izinle kullanılmıştır.

Görsel 2. Naum GABO, "Linear Construction in Space No.4" 1945-1946, <https://i.pinimg.com/originals/0d/e0/5a/0de05a939c63214c6d042362114b09e1.jpg>, (Erişim tarihi: 06.09.2017)

Görsel 3. Kate TERRY, "Shibboleth Thread Installation London", 2006, Copyright belongs to the artist. Görsel, makale için sanatçıdan alınan özel izinle kullanılmıştır.

Görsel 4. Tomás SARACENO, "Flying Garden Airport City", 2007, İstanbul Modern Art Museum, <http://www.istanbulmodern.org/en/collection/collection/5?t=2>, (Erişim tarihi: 06.09.2017)

Görsel 5. Eva HESSE, "Untitled" 1970, Whitney American Art Museum New York, <https://www.artsy.net/artwork/eva-hesse-no-title-5>, (Erişim tarihi: 06.09.2017)

Görsel 6. Fred SANDBACK, "Untitled (Sculptural Study, Two-part Construction)", 1974, <http://www.lissongallery.com/artists/fred-sandback/gallery/3395>, (Erişim tarihi: 06.09.2017)

Görsel 7. Hans BELLMER, "Unica Bound", 1958. Görsel, UBU Gallery NY'dan makale için alınan özel izinle kullanılmıştır.

Görsel 8. Annette MESSAGER, "Pénétration National Gallery of Australia", 1993-94, <https://nga.gov.au/softsculpture/details/8570.cfm>, (Erişim tarihi: 06.09.2017)

Görsel 9. Cornelia PARKER, "Cold dark matter", 1991, Tate Gallery, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949>, (Erişim tarihi: 06.09.2017)

Görsel 10. Chiharu SHIOTA, "The Key in the Hand", 2015, Japanese Pavillon at the Biennale of Venezia, , Photo: Sunhi Mang. Copyright VG Bildkunst, Bonn 2017 and the artist. Görsel, makale için alınan özel izinle kullanılmıştır.

Görsel 11. Adrian ESPARZA, "Serape". Görsel, makale için alınan özel izinle kullanılmıştır.





# ÇOK SESLİ BATI MÜZİĞİNİN YAYGINLAŞMASINDA ALAN DIŞI MÜZİK DERSİNİN ÖNEMİ

San. Öğr. Elm. Ayşe Turan\*

## ÖZET

*Bu araştırmada üniversite çağındaki bireylerin çok sesli Batı müziğini anlamayı ve sevmeleri ve bu müzik türüne olan ilgilerinin arttırılması için alan dışı seçmeli ders olarak verilen müzik tarihi derslerinin etkileri araştırılmıştır. Örnek çalışma olarak Anadolu Üniversitesinde verilen "Müziğin Tarihi" dersi ele alınmış, dersin amaçları ile öğrenme kazanımları temelinde dersin başarı oranı araştırılmıştır. Dersin öncelikli amaçlarından biri olan öğrencilerin bilinçli dinleyicilere dönüşmesi ve çok sesli Batı müziğinin böyle bir amaç doğrultusundaki olumlu etkileri araştırılmıştır. Dersin olumlu etkilerini ve yetersizliklerini tespit etmek için bir anket çalışması yürütülmüştür. Sonuçlar öğrencilerin kültürel gelişimlerine olan olumlu etkileri doğrultusunda değerlendirilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Eğitim, Kültür, Çok Sesli Müzik, Alan Dışı Ders

---

\*Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Eskişehir/TÜRKİYE  
ayozden@anadolu.edu.tr

# IMPORTANCE OF NON-FIELD MUSIC COURSES IN POPULARISING POLYPHONIC WESTERN MUSIC

Art. Inst. Ayşe Turan\*

## **ABSTRACT**

*In this study, the effects of music history courses given as a non-field elective course were investigated in order to increase university students' interest in the Polyphonic Western Music, and enhance their awareness of the music genre studied. As a sample, 'History of Music' course offered at Anadolu University has been studied and the success rate of the course has been investigated with regard to the goals and objectives of the course. The study aims to investigate if the students in the course transform into conscious listeners, which is one of the primary goals of the course, and what positive effects of Polyphonic Western Music has to do with it. A survey study is conducted to determine the positive aspects and deficiencies of the course. The results are interpreted considering its positive effect on the cultural improvement of the students.*

**Key Words:** Music, Education, Culture, Polyphonic Music, Non - Field Course

---

\*Anadolu University, School of Music and Drama, Department of Music, Eskişehir/ TURKEY  
ayozden@anadolu.edu.tr

## 1. GİRİŞ

Müzik dinleyici açısından önemli bir duygusal tatmin aracıdır. “Müzik bazen tek başına bile, resim ve kelimelerin yetmediği noktada, bir durum veya duygusal anlam yaratma başarısına erişebilir” (Boyden, 1971, 115). Böyle bir başarıya erişebilmek için müziği meydana getiren dili öğrenmek ve bu dilin meydana getirdiği eserleri anlayabilmekle mümkündür. Bunun için her ne kadar ülkemizdeki ilk ve orta öğretim müfredatları da dahil, çoğu ülkenin eğitim müfredatlarında böyle bir beceriye yönelik bir müzik dersi verilse de öğrencilerin müzikten keyif almayı başardıkları ve bunun hayatlarındaki kültürel ve estetik tercihlerini şekillendirmedeki etkisinin farkına varmaları, ancak üniversite çağlarında mümkün olmaktadır (Burkholder, 2015, 16). Toplumun kültürel bilincini arttırmak adına dünyanın çoğu üniversitesinde, öğrencilerin yeterli bir farkındalığa ulaştığı yaşta, meslek derslerinin yanı sıra, alan dışı ders olarak çalgı eğitiminden başka müziği daha iyi anlayabilecekleri, benzer müfredata sahip çeşitli dersler önerilmektedir. Örneğin Missouri Üniversitesinde seçmeli alan dışı olarak verilen böyle dersler, “Müziğin Temelleri”, “Batı Müziğinin Başyapıtları” gibi isimlerle verilmektedir. Başka üniversitelerde böyle derslerin genel olarak güzel müziği ayırt edebilme, müzik dinleme ve müziği kavramaya yönelik başka isimlerle verildiği görülebilir.

Dünya üzerinde sayısız farklı kültür ve bu kültürlere mensup birbirinden farklı karakterlere, yaşam tarzına, beğenilere ve eğitime sahip insan toplulukları yaşamaktadır. Ve bu oranda da sayısız farklı müzik türü ortaya çıkmıştır. Müziğin, ortaya çıktığı bölgelerden ve müziğin yaratıldığı kültürel, sosyolojik yapıdan bağımsız olarak, kişileri neredeyse aynı biçimde etkilemeyi başaran müzik türü de evrensel müzik olarak da tanımlanan çok sesli Batı müziğidir.

Yine de her bireyin müzikte duyduğu ve keyif aldığı şey, kendi deneyimi, eğitimi ve bakış açısıyla yakından ilişkilidir. Fritz Kreisler’ın da söylediği gibi: “Müziğin takdir edilmesindeki farklılığı yaratan; kültürel geçmiş, zihinsel eğitim, uzmanlık ve uygulamadır” (Akt: Boyden, 1971, 5). Eğitilmiş dinleyici, müziği, eğitimsiz dinleyiciden farklı olarak duygusal kapasitesine göre duyar ve deneyimler. Tanıdık geleni kabul etmek, anlamak ve sevmek, farklı veya anlaşılmasız olanı ise sevmemek insanın doğasında vardır (Bernstein, 2004, 22).

Çok sesli Batı müziği, tüm duyguların ustalıkla ifade edildiği bir müzik türüdür (Scruton, 2009, 17). Bu sebeple bu araştırmaya konu olan dersin içeriği de öncelikli olarak çok sesli Batı müziğinin tarihsel oluşum ve gelişimi temelindedir. Çok sesli Batı müziğinin tarihsel süreci ve bu süreçte meydana getirdiği eserler temelinde, öğrencilerin böyle bir farkındalığa erişip erişmediğini ve bunun hayatlarında kalıcı olup olmadığı araştırılmaktadır. Bunun için 2010 yılından bu yana Anadolu Üniversitesinde seçmeli alan dışı ders olarak sunulan “MÜZ151” kodlu “Müziğin Tarihçesi” adlı dersin öğrencilerin kültürel olgunlaşmalarına ve duygusal anlam yaratma becerilerini geliştirmedeki katkıları esas alınmıştır.

“MÜZ151 Müziğin Tarihçesi” dersi, Anadolu Üniversitesinin neredeyse tüm fakülte ve bölümlerinden ve birinci sınıftan dördüncü sınıfa dek geniş bir mevcudiyete sahip olduğundan dersin amaçlarını ve kazanımlarını değerlendirme açısından oldukça yararlı sonuçlar elde edilmesini mümkün kılmıştır.

## 2. YÖNTEM

Araştırmanın evrenini 2015 yılında bu dersi alan öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise, o yılın bahar döneminde bu dersi alan 160 öğrenci oluşturmuştur. Fakülte bazında; Eğitim Fakültesi, Eczacılık Fakültesi, Fen Fakültesi, Mühendislik-Mimarlık Fakültesi, Edebiyat Fakültesi olarak sınıflandırılmıştır. Dersin amaçlanan hedeflerine ulaşip ulaşmadığını belirlemek için bu öğrencilerle bir anket çalışması gerçekleştirilmiş ve sonuçlarına veri toplama yöntemiyle ulaşılmıştır. Elde edilen verilerin çözümlenmesinde betimsel istatistiki teknikler kullanılmış ve sonuçlar karşılaştırmalı bir biçimde incelenerek değerlendirilmiştir. Bu istatistiki veriler çalışmada yüzde ve frekans olarak ifade edilmiştir.

Ayrıca öğrencilerden derste aldıkları bilgiler sonrasında ödev sunumları aracılığıyla, çeşitli klasik müzik konserlerine katılarak, konser sonrasındaki hissettikleri duygu ve düşüncelerine dair edindiği izlenimleri yazılı olarak belirtmeleri istenmiş ve 67 öğrencinin izlenimleri üzerine yapılan doküman analizleri incelenerek birtakım sonuçlara ulaşılmıştır. Araştırma dersin içeriği, öğrencilerin dersi aldıktan sonra gittikleri klasik müzik konserleri sonrasında edindikleri izlenimler ve öğrencilerle yapılan anket ve anketteki maddelere verilen cevaplar temelinde biçimlenmiştir.

## 3. “MÜZİĞİN TARİHÇESİ” ADLI DERSİN İÇERİĞİ

Sesler aracılığıyla anlatıldığı için, dolaylı ve soyut bir ifade biçimidir müzik. Onun söyledikleri, örneğin edebiyat sanatındaki gibi, her biri anlam taşıyan sözcüklerden oluşmuş değildir ( Say, 2001, 17). Evrensel müzik olarak tanımlanan çok sesli Batı müziği, genellikle, bu disiplinden uzak bir dinleyici için algılaması zor, ıstırap verici bir deneyime dönüşmektedir. Bunun sebebi; müziği oluşturan temel bilgiler ve geçmişte besteciler tarafından geliştirilen çeşitli ifade, biçim ve üsluplar hakkında yeterli bilgiye sahip olunmamasıdır. Dinleyici zihinsel yapısının onu teşvik ettiği ortak ya da en yakın duyguyu seçer ve müzikten keyif alıp almaması aslında tam da bununla ilişkilidir ( Cooke, 1989, 22). Müzik ve temelleri ile ilgili eğitimi olan dinleyici ile bu eğitimi almamış dinleyicinin müziğe bakış açısı elbette aynı olmayacaktır. Bu çalışmada; dinleyicide çok sesli Batı müziğini anlamlandırabilmek için müzikal bir düzlem oluşturmada, verilen bir seçmeli dersin etkisi olup olmadığına dair bir değerlendirme yapılmıştır.

“MÜZ151 Müziğin Tarihiçesi” ismi, bu dersin çok kapsamlı bir ders olduğunu düşündürse de bu dersin odak noktası çok sesli Batı müziğini tüm karmaşıklık söylemlerine karşın en yalın haliyle anlatmak ve bundan haz almayı öğretmektir. Belki de fazla ciddi, anlaşılması zormuş gibi gelen bu dilin; nasıl kullanılmakta, nasıl anlaşılabilir bir biçime dönüşmekte ve tüm bunlardan haberdar olmanın bir müzik dinleyicisini nasıl etkileyeceği tartışılmaktadır. Bu ders ile öğrencilere, müzik terminolojisinde “Evrensel Müzik” olarak nitelendirilen bu müzikten haz alabilmek için kısa sürede anlamına varmak adına bir yol açması düşünülmektedir ( Stock, 2007, 36).

Müziği sevmek için anlamak, anlamak için bilmek gerekir (Kerman–Kerman–Tomlinson, 2016:5). Bu bilginin temelini; müziğin temel unsurları, ilkeleri, büyük müzisyen ve bestecileri oluşturmaktadır. Böylece müziğin tarihini bilerek müziği canlı, yaşayan bir varlık olarak anlamlandırmak da mümkün olacaktır (Cooper, 1957, 5). Tam da bundan hareketle bu dersin temel amacı; çok sesli Batı müziğini anlayabilmek için gerekli donanımı öğrenciye sunmaktır. Bu amaç doğrultusunda; müziğin temel unsurları hakkında bilgiler verilmekte, müziğin ilkeleri üzerinde durulmakta, büyük besteciler ve müzisyenler ile ilgili incelemeler yapılmakta ve tüm bu donanımı sağlayan öğrencilerin yine ders kapsamında çeşitli klasik müzik etkinliklerine (konser, opera, müzikal vb.) katılımları sağlanmaktadır.

**Tablo 1.** “Müziğin Tarihçesi” dersinin haftalık ders konuları ve kazanımları.

<b>İçerik</b>	
1. Hafta:	Tanışma ve ders içeriği hakkında bilgilendirme.
2. Hafta:	Çok sesli Batı Müziği meydana getiren unsurlar.
3. Hafta:	Orkestra çalgıları ve oturma düzeni.
4. Hafta:	Orkestra çalgılarının tanıtımına dair örnek eser dinletileri.
5. Hafta:	Batı Müziğinde üslup dönemleri. (İlk çağ, Orta çağ, Rönesans vd.)
6. Hafta:	Yarıyıl sınavı veya Ödev.
7. Hafta:	Yarıyıl sınav ve/veya ödevlerin öğrencilerle birlikte değerlendirilmesi.
8. Hafta:	Barok dönem ve bestecilerine ait eser dinletileri ve gösterileri.
9. Hafta:	Klasik dönem ve bestecilerine ait eser dinletileri ve gösterileri.
10. Hafta:	Romantik dönem ve bestecilerine ait eser dinletileri ve gösterileri.
11. Hafta:	Çağdaş dönem ve bestecilerine ait eser dinletileri ve video gösterileri
12. Hafta:	Cumhuriyet döneminde çok sesli Türk Müziği ve Türk Beşleri.
13. Hafta:	Konserler ve yorumlar.
14. Hafta:	Yılsonu sınavı.
<b>Öğrenme Çıktıları</b>	
•	Öğrenci müzik kültürü ve estetik konularına ilişkin bilgiye sahiptir.
•	Öğrenci müzik tarihi dönemleri konusunda bilgi sahibidir.
•	Öğrenci dizayn tekniklerinde müzik kültürü ve estetik konularına ilişkin ders süresince öğrendiği bilgilerini kullandığı final projesi hazırlar.
•	Müziğin Tarihçesi dersinin amacı; müziği tanımlamak, çok sesli müzik ve bu müzikte kullanılan çalgıları tanımlamak, dönemlerin özelliklerini ve bestecilerini anlatmak. Dinletilerle, dinlemeyi yetkinleştirme yönünde donanımlar sağlamak.

Dersin haftalık konuları ve kazanımları Tablo 1’de ayrıntılı olarak gösterilmiştir. Ders kapsamında izlenen ve dinlenen etkinlikler yoluyla, eserler öğrencilere göre daha anlamlı, sempatik ve kalıcı olabilmektedir. Tüm bu deneyimler; öğrencilerin gelecekteki estetik tercihlerinin biçimlenmesine etki etmektedir ve kültürlü bireylerin oluşturulmasına katkı sağlanmaktadır.

Anadolu Üniversitesi'ndeki mevcut eğitim sisteminde "Kültürel Etkinlik" olarak adlandırılmış derste öğrenciler, gittikleri; sergi, konser, tiyatro gibi etkinliklerden topladıkları puanlar karşılığında dersin notunu almaktadırlar. Klasik müzik konserlerinin tümü neredeyse bu etkinlikler kapsamında değerlendirileceğinden, bu dersi alan ve müzikle ilgili temel donanımı elde etmiş öğrenciden herhangi bir klasik müzik dinletisine katılması ve izlenimlerini yazılı olarak sunması istenmiştir. Edinilen dönütlere bakıldığında, birçok öğrencinin ilk defa bir klasik müzik konserine gittiği ve bundan mutluluk duyduğu hatta tekrar gitmek istediği bilgisine ulaşılmıştır. Bu çalışma ile konsere gitmeden evvel ilk kez gidiyor olma düşüncesinden dolayı kaygı duyan fakat konser esnasındaki hislerini 'heyecan, hüzn, coşku' vb. şekilde belirten öğrencilerin, müziği içselleştirebilecek düzeyde "müzik dinlemek" eylemini gerçekleştirebildikleri netleşmiştir.

#### **4. ANKET VE BULGULAR**

##### **4.1. Anket**

Tablo 2'de öğrencilerden cevaplandırmaları istenen anketin soruları gösterilmektedir. Bu sorularla öğrencilerden dersin nitelik ve niceliklerini değerlendirmeleri istenmiş ve dersin üniversite öğretimlerinin dışında kültürel hayatlarına dair olumlu kazanımlarını ölçmek amaçlanmıştır.

Anket soruları hazırlanırken dersin bir dönemlik bir ders olduğu ve müfredat konularını bir dönemde etkili olarak sunmayı başarıp başarmadığı da ayrıca değerlendirilmiştir. Başka bir ifadeyle anket çalışması dersin müfredatının, dersin kontenjanının ve dönem sayısının yeterliliğini de değerlendirme olanağı sunmuştur. Buradan elde edilen veriler "Bulgular" kısmında sunulmuştur.

##### **4.2. Bulgular**

Tablo 3'de gösterildiği üzere "Müziğin Tariçesi" seçmeli dersini alan 160 öğrencinin % 41,9'unu Eğitim Fakültesinde öğrenim gören öğrenciler oluşturmaktadır. Eğitim Fakültesi öğrencilerini aynı oranda (% 17, 5); Eczacılık ve Edebiyat Fakültesi öğrencileri takip etmektedir. Arkasından sırasıyla Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi (% 14,4) ile Fen fakültesi (% 8,8) öğrencileri gelmektedir.

Tablo 2. Anket soruları

	Katılıyorum	Kararsızım	Katılmıyorum
Madde 1: Derslerde yapılan dinletiler, bende klasik müzik eserleriyle ilgili görsel ve işitsel materyallere ulaşma, besteciler ve eserleri hakkında bilgi edinme isteği uyandırdı.			
Madde 2: Bu dersi aldıktan sonra daha fazla klasik müzik konserine gitmeye başladım.			
Madde 3: Dersin içeriğinde anlatılan dönemler geçmişten günümüze müziğin gelişim sürecini anlamamda etkili oldu.			
Madde 4: Bu dersi aldıktan sonra, müziğin gelişim sürecini oluşturan dönemlerle birlikte bu dönemlere ait birçok besteci ismi öğrendim.			
Madde 5: Dersin içeriğine yönelik görsel ve işitsel kaynaklar farklı dönem bestecilerinin müziklerini ayırt etmemde etkili oldu.			
Madde 6: Bu dersle beraber çok sesli müzikte kullanılan çalgıları daha yakından tanıdım.			
Madde 7: Konser salonlarından izlediğim canlı performanslar, çalgıların farklı tınılarını keşfetmemde etkili oldu.			
Madde 8: Bu dersi aldıktan sonra klasik müzik benim için sıkıcı veya anlaşılmaz olmaktan çıkarak, bende farklı duygular uyandırmaya başladı.			



**Tablo 3.** Anketin uygulandığı Fakülteler

	Frekans	Geçerli %
Eğitim Fakültesi	67	41,9
Eczacılık Fakültesi	28	17,5
Fen Fakültesi	14	8,8
Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi	23	14,4
Edebiyat Fakültesi	28	17,5
<b>Toplam</b>	<b>160</b>	<b>100,0</b>

**Tablo 4.** Ders Alma Nedeni

	Frekans	Geçerli %
Müzik ilgisi	28	19,9
Ders ilgisi	36	25,5
Kredi yüksek	12	8,5
Zorunluluk	65	46,1
Total	141	100,0
Kayıp Veri	19	
<b>Toplam</b>	<b>160</b>	

Tablo 4’de ise dersi alan öğrencilerin dersi alma sebepleri gösterilmektedir. Bu tabloda 19 öğrenci dersi alma nedenini ya belirtmemiş ya da birden fazla seçenek işaretlemiştir. Bu sebeple, analiz de 19 kayıp veri bulunmaktadır. Değerlendirme 141 öğrenci üzerinden yapılmıştır. Tabloya bakıldığında, öğrencilerin yaklaşık yarısının (% 46,1) bu dersi seçmeli ders zorunluluğundan dolayı aldıkları, toplamda % 45,4’lük kısmının ise müziğe ya da derse ilgi duydukları için dersi aldıkları söylenebilir. Kredi yüksekliğini sebep olarak gösterenlerin sayısı sadece 12 kişidir.

Tablo 5. Müziğin Tarihçesi adlı dersi alma nedenlerinin fakülte bağlamında karşılaştırılmasına ilişkin bulgular

	Ders				Toplam
	Müzik İlgisi	Ders İlgisi	Kredi Yüksek	Zorunluluk	
Eğitim Fakültesi	7	11	4	38	60
	11,7%	18,3%	6,7%	63,3%	100,0%
Eczacılık Fakültesi	7	6	2	5	20
	35,0%	30,0%	10,0%	25,0%	100,0%
Fakülte Fen Fakültesi	1	1	1	10	13
	7,7%	7,7%	7,7%	76,9%	100,0%
Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi	4	12	1	4	21
	19,0%	57,1%	4,8%	19,0%	100,0%
Edebiyat Fakültesi	9	6	4	8	27
	33,3%	22,2%	14,8%	29,6%	100,0%
Toplam	28	36	12	65	141
	19,9%	25,5%	8,5%	46,1%	100,0%

Tablo 5’de dersin fakülte bazında alınma nedenlerini göstermektedir. Buna göre Eğitim ve Fen Fakültelerindeki öğrencilerin dersi büyük oranda seçmeli ders zorunluluğundan aldıkları görülmektedir. Derse en yoğun ilgiyi gösterenlerin ise Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi öğrencileri olduğu görülmektedir.

Ankette öğrencilere yöneltilen birinci soruya göre çeşitli fakültelerdeki öğrencilerin büyük çoğunluğunda (% 77,5) “Müziğin Tarihçesi” isimli derste yapılan dinletilerin, klasik müzik hakkında daha fazla bilgi edinme isteği uyandırdığı görülmektedir. Bu bulgu, dersin amacına ulaştığını gösterir niteliktedir. Öyle ki; büyük çoğunluğu dersi zorunluluk olduğu için seçen, Eğitim ve Fen fakültesi öğrencilerinde de aynı etki görülmektedir.

Anketin ikinci sorusuna göre öğrencilerin bu dersi aldıktan sonra daha fazla klasik müzik konserine gitmeye başladıkları net olarak söylenemez. Tek dönemlik bir dersin gerektirdiği bir etkinlik uygulaması ile bu mümkün olamayacaktır. Bu maddeye verilen cevaplarda Eczacılık Fakültesi öğrencileri diğer fakülteler de öğrenim gören öğrencilerden ayrılmaktadır.

Anketin üçüncü sorusuna verilen cevaba göre öğrencilerin büyük çoğunluğu (% 88,7) ders sayesinde geçmişten günümüze müziğin gelişim sürecini daha iyi kavradığını belirtmiştir. Zorunlu olarak dersi aldıklarını ifade eden Fen Fakültesi öğrencilerinin tamamı dersin bu konuda etkili olduğu konusunda hem fikir olmuştur. Sadece 1 öğrenci bu maddeye yanıt vermemiştir.

Anketin dördüncü sorusuna verilen cevaplardan dersi alan öğrencilerin % 89,9'nun bu ders sayesinde müziğin gelişim sürecini oluşturan üslup dönemlerini ve bu dönemlerin bestecilerini öğrendiklerini ifade etmiştir. Fen fakültesi ve Eczacılık Fakültesi öğrencilerin tamamı bu konuda aynı fikre sahiptir. Dersi alan tüm öğrencilerin ise sadece % 1,3'ü bu konuda olumsuz yanıt vermiştir. 2 öğrenci bu maddeye yanıt vermemiştir.

Anketin beşinci sorusunda verilen cevaplara göre öğrencilerin % 59,5'i dersin içeriğine yönelik görsel ve işitsel kaynakların, farklı üslup dönemlerini ve bestecilerini ayırt edebilme konusunda faydalı olduğunu ifade etmiştir. 2 öğrenci bu maddeye yanıt vermemiştir.

Anketin altıncı ve yedinci soruları dersin amacına yönelik ve öğrencilerden en kesin dönüşlerin alınabileceği sorulardan meydana gelmektedir. Bu sorular, anketin diğer sorularına olumsuz cevap verilmiş olsa bile dersin amaçlanan sonuçlarına ulaşmış ve ulaşmadığı konusunda kesin sonuçlar sunmaktadır. Soru öğrencilerin çok sesli Batı müziğinin icra edildiği çalgıları tanıma ve tınısal olarak ayırt edebilme kazanımlarına yöneliktir ve öğrencilerin % 85'i bu ders sayesinde bu çalgıları ve bunların tınısal renklerini tanıdıklarını ifade etmişlerdir. Yine öğrencilerin % 64,3'ü ders sayesinde çalgıları görsel olarak da tanımlayabildiklerini ya da ayırt edebildiklerini ifade etmiştir. Dersin amaçları doğrultusunda temel kaynağı ses olan müzik için bu bile tek başına yeterli bir kazanım olarak değerlendirilebilir. Bu sayede öğrencilerin sadece çalgıları tanımamış, hangi çalgının daha çok hoşlarına gittiğini de keşfetmiş ve o çalgının repertuarına özel ilgi göstermeye başlamıştır. Dersin bu anlamda, farklı fakültelerde öğrenim gören öğrenciler için son derece etkili olduğunu görülmektedir.

Başka ilginç ve dersin olumlu kazanımına dair sonuç da anketin sekizinci sorusu ile elde edilmiştir. Buna göre müziğin tarihçesi dersini alan öğrencilerin % 65,4 ü çok sesli Batı müziğini daha önce sıkıcı ve anlamsız bulurken, dersi aldıktan sonra kendilerinde farklı duygular uyandırmaya başladığını ifade etmişlerdir.

Sonuç olarak, müziğin tarihçesi dersini alan farklı fakültelerde öğrenim gören 160 öğrencinin yaklaşık olarak yarısı dersi zorunluluk ya da kredisi yüksek olduğu için tercih etmişken dersi aldıktan sonra çok sesli Batı müziğine karşı olumlu bir ilgi ve tavır geliştirdikleri söylenebilir. İkinci soru dışındaki sorulara verilen yanıtlarda öğrencilerin büyük çoğunluğu dersin çok sesli Batı müziğini sevdirmede, anlamada, bu müziğe olumlu ve önyargısız bir tutum geliştirmede katkı sağladığını ifade etmişlerdir. İkinci soruda ise öğrencilerin büyük çoğunluğu dersin, daha fazla çok sesli Batı müziği konserine gitmede bir katkısı olmadığını ifade etmişlerdir. Elbette bu sonucun sadece dönemlik olarak sunulan bir ders ile ulaşıldığı unutulmamalıdır. Evrensel olarak kabul edilmiş bu müziği icra edecek nesiller yetiştirmek ne kadar mühimse, bu müziği dinleyebilecek daha da önemlisi dinlemek isteyen nesiller yetiştirmek de bir o kadar önemlidir ( Borstlab, 2017, 6).

## SONUÇ

Bu dersi alan öğrencilerin çok sesli Batı müziğine yönelik bakış açısının değiştiği bir gerçektir. Ülkemizde, hayatının herhangi bir aşamasında bu müzik türü ile tanışmamış ve bu sebepten bu müziği anlamlandıramayıp sempati duyamamış birçok birey bulunmaktadır. Bu ders ile birlikte, dinleyici konumunda olacak öğrencilerin daha yüksek bir müzik bilincine ulaşabilecekleri ve estetik olarak güzel ile çirkin olanı ayırt edebilmede etkili bir rehber edinebilecekleri saptanmıştır. Böylelikle müzikten alınacak keyfin yoğunlaşması ve artması için de yeterli bir altyapı oluşturulmuştur.

Bu uygulama ile öğrencilerde temel bir altyapı sağlansa da elbette ki bütüncül bir yaklaşıma erişmek için tek dönemlik bir ders yeterli olmayacaktır. Bu gibi derslerin mümkün olduğunca çoğaltılması ve seçtiği uzmanlık alanı her ne olursa olsun, tüm bölümlerdeki öğrencilerin bu tip derslere katılımı sağlanmalıdır. Anket verilerinden de anlaşılacağı üzere; öğrencilerin çoğu temel müzik eğitimi almayanlar olsa da alanlarının sunmuş olduğu müfredatın dışına çıkmadıklarından ya da yönlendirilmediklerinden bunun ayırıcısına varamamaktadır. Öğrencilere seçtiği alanların dışında, ilgi duyabilecekleri dersleri de alabilme imkânı sunan bir eğitim sistemiyle hem alanında başarılı bireyler yetiştirilebilecek hem de ilgi duydukları konularda tatmin edici düzeyde bilgiye erişmiş bireyler topluma kazandırılacaktır. Gelecek nesillerin hayatta “başarılı” olmalarını beklemek, yalnızca seçtikleri uzmanlık alanında etkin olabilmeleri için gerekli eğitimi veren bir müfredatla değil, sosyal ve kültürel olarak da öğrenciye kendini tatmin edebilecek alanlar yaratmakla mümkün olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Bernstein, L. (2004). *“Joy of Music”*, Amadeus Press, New jersey.
- Borstlab, J. (2017). *“The Relevance of Classical Music”*, <http://www.theimaginativeconservative.org/2017/04/relevance-classical-music-john-borstlap.html> (Online, 2.10.2017).
- Boyden, D. D. (1971). *“Introduction to Music”*, 2nd Edition, Faber & Faber, New York.
- Burkholder, J. P. (2015). *“The Value of a Music History Survey”*, *Journal of Music History Pedagogy*, Vol.5, No.2.
- Cooke, D. (1989). *“The Language Of Music”*, Oxford University Press, Oxford.
- Cooper, G. (1957). *“Learning to Listen”*, The University of Chicago Press Books, Chicago.
- Kerman, V. – Kerman, J. – Tomlinson, G. (2016). *“Listen”*, 8th Edition, W. W. Norton & Company, New York.
- Say, A. (2001). *“Müziğin Kitabı”*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara ISBN 975-7436-27-5
- Scruton, R. (2009). *“Understanding Music”*, A&C Black, London
- Stock, K. (2007). *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work”*, Clarendon Press, Oxford

# LOMBOK ADASI ÇÖMLEKÇİLİĞİ

**Doç. Duygu KAHRAMAN\***

## ÖZET

*İlkel çağlardan günümüze kadar gelen çömlek üretimi, üretildikleri toplumların tarihsel, kültürel ve sanatsal yapılarını yansıtan birer belge niteliğindedir. Bu formlar günlük ihtiyaca cevap verdiği gibi bazen süs eşyası olarak da karşımıza çıkmaktadır.*

*Endonezya'nın Batı Nusa Tenggara bölgesinde bulunan Lombok Adası'nda ilkel koşulların hakim olduğu üç adet çömlekçi köyü bulunmaktadır. Geleneksel yöntemlerle yapılan seramik ürünlerin çoğu, günlük ihtiyaca yönelik üretimler olup, yurtdışına ihraç edilmektedir. Lombok Adası çömlekçiliğinde üretilen formların yüzey bezemelerinde ada kültürü ve yaşamını yansıtan motiflerin uygulandığı görülmektedir. Bu çalışmada Lombok Adasındaki çömlekçiliğin durumu ve yapılan üretimler incelenerek, görseller ile birlikte bir değerlendirme yapılacaktır.*

**Anahtar Kelimeler:** Endonezya, Lombok Adası, Çömlek, Çömlekçilik, Geleneksel

---

\*Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir / TÜRKİYE  
e-mail: dkahraman@anadolu.edu.tr

Bu makale Anadolu Üniversitesi 1605E223 numaralı yayım teşvik ve araştırma projeleri kapsamında hazırlanmıştır.

# POTTERY OF LOMBOK ISLAND

Assoc. Prof. Duygu Kahraman\*

## **ABSTRACT**

*Since primitive periods till now, pots products have been expressive documents reflecting the historical, cultural and artistic structures of the periods they were produced. These forms may be functional tools needed in daily life and sometimes ornaments for decorative purposes only.*

*There are three pottery villages where primitive conditions prevail in Lombok island in the West Nusa Tenggara region of Indonesia. Most of the ceramic products made with traditional methods are produced to meet basic needs in daily life and are imported abroad. It is seen that the Island's culture and lifestyle is reflected on the pottery forms. In this study, the pottery art and pottery products produced in Lombok will be analyzed by using visuals in the evaluations.*

**Key Words:** *Indonesia, Lombok Island, Pots, Pottery, Traditional*

---

\*Anadolu University Faculty of Fine Arts, Tepebaşı, Eskişehir / TURKEY  
e-mail: dkahraman@anadolu.edu.tr

*This Article has been written within the context of Research Incentive Projects (1605E223) supported by Anadolu University*

## 1.GİRİŞ

İnsanlığa en başından beri hizmet eden seramiğin, endüstriyel, sanatsal ve işlevsel anlamda insanla olan ilişkisi günümüze kadar devam etmiştir. Çömlekler hayatın bir parçası olmuş, zamanla fonksiyonlara göre çeşitlenmiş ve dekoratif özellikler kazanmıştır. “Kolay şekillendirilmesi, kuruyunca şeklini muhafaza etmesi gibi özelliklerinden ötürü, topraktan çanak-çömlek yapımına Neolitik çağdan itibaren devam edilmiştir” (Nas, 2005, 123).

Geçmişte çömlekçiliğin gelişimine bakıldığında “erken dönemde Mezopotamya, Pers, Suriye, Anadolu, Mısır, Girit, İndus vadisi, Miken kültürü, Etrüsk kültürü, Yunanistan, Çin, Japonya, Kore, İspanya, İngiltere ve Amerika” gibi ülkelerde kendi kültürlerine özgü bir üslup ve teknik geliştirmiş oldukları görülmektedir (Özen, 2001, 4).

Neolitik çağın en önemli buluşu olan ilkel çömlekçilikte ilk çömlekçi tezgahının keşfi de, insanlık tarihinin en önemli keşifleri arasında kabul edilmiştir. Çarklı çömlekçiliğin geçmişine bakıldığında, “M.Ö. 3000 yıllarında Kuzey Mezopotamya’dan tüm Mezopotamya’ya, Batı Hindistan’a, Suriye’ye, Mısır’a ve Ön Asya’ya yayıldığı, Anadolu’da ise ilk kez MÖ. 3000-2000 yıllarında Kayseri dolaylarında, Alışar’da, Boğazköy’de ve Truva’da kullanıldığı arkeolojik kazılardan elde edilen bilgiler arasındadır ( Güner, 1988, 11).

Güncel Türkçe sözlükte çömleğin karşılığı “toprak tenceredir” Anadolu’da çölmek olarak da anılmaktadır. “İlk çömlekçi tezgahı, çamurdan ya da tahtadan yapılmış plakaların sabit bir yere oturtulmasıyla oluşuyordu. Çamurdan şekillendirilen formlar bu plakanın üzerinde, formu şekillendiren kişinin elle alttaki plakayı çevirmesiyle şekillendiriliyordu” (http-1) “M.Ö. 3000’lerden itibaren çömlekçilik bir iş kolu olmuştur ve günümüzde de sadece bu işle geçimini sağlayan kişiler vardır” (Victor Bryant, “The Potter’s Wheel”, 2001).

Dünyada önemli çömlek üretim merkezlerinden biri olan Lombok Adası, Endonezya’nın Batı Nusa Tenggara bölgesinde kısmında bulunmaktadır. Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projeleri, Yayın ve Araştırma Teşvik Projesi kapsamında, Endonezya Lombok Adası’nda üretilen seramiklerinin üretim ve dekor teknikleri incelenmiştir. Proje süresince yapılan saha araştırmasında Lombok Çömlekçiliği’nin şekillendirme ve bezeme yöntemleri yerinde incelenmiş, geleneksel üretim yapan seramik atölyeleri ziyaret edilerek, çömlek ustalarıyla yüzyüze görüşmeler yapılmıştır. Proje saha araştırması süreçlerinde görseller makalede kullanılmak üzere kayıt altına alınmıştır.

Endonezya’nın tarihi hakkında bilinen en eski veri, 4-5 bin yıl kadar önce Malezya’dan bir grup halkın gelip bölgeye yerleştiğidir. Ada ülkesi olan Endonezya, geçmişten günümüze deniz ticaretinde önemli bir rol üstlenmiştir. Ülke, tarih çağlarından günümüze Çin, Hindistan, İran ve Bizans İmparatorluğu’nun deniz ticareti yolu üzerinde bulunmaktadır. Ülke halkı genellikle denizcilik ile uğraşmaktadır. Ticaret nedeniyle dünyanın farklı yerlerinden gelip Endonezya’ya yerleşen insanlar, ülkede yeni fikir ve geleneklerin oluşmasına sebep olmuşlardır. Bu nedenle Budizm ve Hindu dinleri ve Müslümanlık inancı ülkeye hakimdir.

Avrupa’nın sömürgecilik zihniyeti, Endonezya’yı 1511 yılında ele geçirmiştir. İspanya, Hollanda ve İngilizler ülkeyi istila etmişlerdir. 18. yüzyıl sonlarına doğru Hollanda, ülkeyi tek



başına yönetmeye devam etmiştir. 1900'lü yılların başlarından itibaren Hollanda sömürgeciliğine karşı, milliyetçilik ve bağımsızlık mücadelesi başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'nda Japonya, Endonezya'yı işgal etmiştir. Siyasi olarak Japonlar ülke halkının Hollandalılara karşı yaptıkları bağımsızlık mücadelesini destekleyerek, milliyetçilerin hükümet kurmalarına müsaade etmişlerdir. 17 Ağustos 1945'te Japonların teslim olmasıyla Endonezya'da Ahmed Sukarno başkanlığında bir hükümet kurularak bağımsızlığını ilan etmiştir. 1950 yılında devletin adı "Endonezya Cumhuriyeti" olarak değiştirilmiştir (http-2).

## 2. LOMBOK ADASI VE ÇÖMLEKÇİLİK

Seramiğin insan hayatına girmesiyle birlikte, günümüze değin üretilen çömlekler; biçimsel, işlevsel ve dekoratif anlamda ait oldukları toplumların yaşam tarzları, inançları, sanatsal ve kültürel birikimleri hakkında bilgi verir.

Lombok Adası'nda üretilen çömleklere geçmeden önce ada hayatı hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır. Endonezya'nın Batı Nusa Tenggara bölgesinde bulunan Lombok Adası Bali'nin 45 kilometre doğusunda olmasına rağmen turizm ve ticaret açısından daha düşük bir gelir düzeyine sahiptir. Adada %85 oranında müslümanlık, %15 oranında budizm ve hinduizm inancı hakimdir. Küçük su adaları olarak anılan Lombok'un en büyük şehri Mataram olup, diğer önemli şehirleri Kuta, Senggigi, Praya, Selong'dur. Nüfus çoğunluğunu Sasak, Bali, Çin asıllı Endonezyalılar ve Arap kökenli Endonezyalılar oluşturmaktadır. Lombok Adası'nda ekvatorial bir iklim hakimdir. Bütün yıl boyunca muson rüzgarlarının etkisinde kalan ülke, bol yağış almaktadır. Yağışların çok sık olmadığı nisan ve ekim ayları arasında çömlek üretimi daha fazla olmaktadır.



Görsel 1. Lombok Adası'ndan bir görüntü

Lombok çömlekçiliğinin, bir toprak kabın, Adat Urip töreni (yaşam) ve Adat Pati törenlerinde (ölüm) kullanılmasıyla başladığına inanılır. Bu toprak kabın, doğumlarda plesantayı içine koyma amacıyla, ölümlerde ise naaşın temizlenmesi için kullanıldığı bilinmektedir. Ölüm gerçekleştiğinde ise yine aynı çanak, naaşın suyla temizlenmesinde kullanılmıştır. Günümüzde adada üretilen seramiklerin tümü, geleneksel çömlekçilik yöntemleriyle, günlük kullanıma yönelik ve ticari amaçla üretilmektedir. Lombok adasında Penujak, Banyumulek ve Masbagik olmak üzere üç büyük çömlekçi köyü bulunmaktadır. Banyumulek ve Penujak köylerinin arası 22 km olup, araba ile yaklaşık 30 dakika sürmektedir. Masbagik köyü ise Penujak'a 1 saatlik bir mesafededir.



Görsel 2. Lombok Adası Çömlekçi Köyleri

## 2.1. Penujak Köyü

Penujak, bu köylerden en eski olanıdır. Penujak Köyü Mataram merkezine 35 km, Lombok Uluslararası Havaalanı'na ise 2 km uzaklıktadır. Çömlekçilik, diğer köylere Penujak'tan yayılmıştır. Dünya Ticaret Örgütü'ne üye olan bu köyde 176 erkek çömlekçi üretim yapmaktadır (http-3).

Proje kapsamında ziyaret edilen Penujaklı, Sasak Müslümanı çömlekçi Hacı Müstakim, babadan kalan bir miras olan bu zanaati, ev-atölyesinde gerçekleştirmektedir. Penujak Köyü'nde çömlekçiler, çamurlarını kendileri hazırlamakta, şekillendirme yöntemi olarak el çarkını tercih etmektedirler. Yaş bünye üzerine çeşitli doğal malzemeleri mühür biçiminde kullanarak izler çıkardıkları ve sıklıkla, perdahladıkları yüzeyler üzerinde kazıma, sigrafitto dekorlarını uyguladıkları, motif olarak balık ve floral motifleri kullandıkları gözlemlenmiştir. Ayrıca formları süslemek adına hint kamışı ile süslemeler gerçekleştirmektedirler. Pişirim yöntemi olarak oksijenli pişirimin yanısıra, isli pişirimi de uyguladıkları görülmektedir.



*Görsel 3. Penujak Köyü, Çömlekçi Hacı Müstakiym ve dekor uygulaması*



*Görsel 4. Penujak Köyü, Çömlekçi Hacı Müstakiym'in atölyesinden çanak örnekleri*

## 2.2. Masbagik Köyü

Masbagik Köyü'nde 69 kadın çömlekçi üretim yapmaktadır. Masbagikde çömlekçiler çamurunu kendileri hazırlamakta, şekillendirme yöntemi olarak el çarkı tercih edilmektedir. Yüzev bezemelerinde geometrik çizgiler, balık, kaplumbağa, kurbağa gibi hayvan figürleri ve floral motifler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Pişirimin hemen ardından form henüz sıcakken, kırmızımsı kahverengi çömleklerin yüzeyine "tenmarin dekoru" dedikleri demirhindi bitkisinin suyunu püskürterek siyah benekli dokular elde ettikleri gözlemlenmiştir. Pişirimler açık ateşte olmakta, pişirimde yakıt olarak çeltik kabuğu, hindistan cevizi kabuğu kullanılmaktadır.



Görsel 5-6. Masbagik Köyü üretim aşaması ve örnekler



Görsel 7. Masbagik Köyü, Tenmarin dekoru uygulanmış duvar süsü

### 2.3. Banyumulek Köyü

Banyumulek Köyü, Mataram'ın 14 km güneyinde yer almaktadır. Banyumulek'de genellikle Sasak müslümanı kadın çömlekçiler üretim yapmaktadır. Banyumulek, üretim ve pişirim teknolojisi açısından, gelenekselliğini koruyabilmiş üretim merkezlerinden biridir. Diğer köylerde olduğu gibi çamurlarını kendileri hazırlamakta, şekillendirme yöntemi olarak geleneksel el çarkını kullanmaktadırlar.

Bu köyde de vazo, heykel, kase, duvar lambası, duvar süsü gibi dekoratif objeler üretilmektedir.



Görsel 8. Banyumulek Köyü, çömlek şekillendirme aşaması

Diğer köylerdeki üretimlerden farklı olarak Banyumulek çömlekçiliğinde, bisküvi pişirimi tamamlanmış form yüzeyini süsleme amacıyla, mobilya tutkalı sürüp, beyaz bir deniz kumu ya da kırık yumurta kabuklarıyla kapladıkları görülmüştür. Ayrıca kağıttan külah şekli verdikleri parçalara, renkli akrilik boya ile doldurup form yüzeylerini süsledikleri gözlemlenmiştir. Bazı formlarda pişirim sonrası yüzeyin, kumaş ile kaplandığı izlenmiştir.



Görsel 9-10. Yumurta kabuğu ile form yüzeyinin kaplanması



Görsel 11. Form yüzeyinin kaplandığı beyaz deniz kumu



Görsel 12-13. Kağıttan yapılan puarlar ve süsleme aşaması



Görsel 14. Akrilik boya ile boyanan duvar süsleri

Eski para, hint kamışı, ip ve benzeri malzemeleri, form yüzeylerini süsleme amacıyla kullanmaktadırlar.



*Görsel 15. Banyumulek Köyü üretimi*



*Görsel 16-17. Kumaş ile kaplanmış Banyumulek Köyü üretimleri*



### 3. LOMBOK ADASI ÇÖMLEKÇİLİĞİ VE ÜRETİM AŞAMALARI

Üç üretim merkezinde de çömlek üretimi için hammadde sağlanması ada civarındaki çamur yatakları ile gerçekleştirilmektedir. Çamurun pişme rengi kırmızıdır. Çamur hazırlama aşaması tüm köylerde çömlek ustaları tarafından gerçekleştirilmektedir. Atölyelere taşınan kil, havuzlarda ıslatılarak süzülmekte ve dinlendirilmektedir. Burada bekletilip çöktürülen çamurun suyu üstten uzaklaştırılmakta, kullanım özelliğine ulaşana kadar bekletilmektedir. Kullanım özelliğine gelmiş olan çamur ayakla çignenerek ya da kabaca elle yoğurularak torbalara yerleştirilip, depolanmaktadır. Depolanan çamur, biçimlendirme öncesinde tekrar yoğurulmaktadır.



Görsel 18. Masbagık Köyü, çamur hazırlamada kullanılan kil örnekleri

Tüm köylerde temel biçimlendirme yöntemi olarak el ile çevrilen çömlekçi çarkı kullanılmaktadır. Çark olarak daha önceden pişirilmiş bir tabla, daire biçimli taş ya da ahşap gibi malzemeler tercih edilmektedir.



*Görsel 19. Banyumulek Köyü el çarkı*

El çarkında seramik form biçimlendirilirken, ahşap aletler, şekillendirme sistreleri, tahta parçaları, hatta ayakkabı tabanı gibi şekillendirmeye ve perdahlamaya yarayan her türlü araç gereç kullanılmaktadır. Perdahlama, üç köyde de tercih edilen yöntemlerden biridir.



*Görsel 20. Banyumulek Köyü, perdahlanmış ürünler*



*Görsel 21. Banyumulek Köyü, çömlekçilerin kullandığı aletler*

Bezeme işlemi iki adımda uygulanmaktadır. Birinci adımda henüz form yaşken, yüzey üzerine sivri aletler yardımıyla bitki ve hayvan motifleri çizilmektedir. Formun yapısına uygun olarak ağız, boyun veya merkeze bezemeler yapılmaktadır. Form yüzeyine tenmarin dekoru dedikleri bir bezeme yöntemini uygulamaktadırlar. Tüm köylerde çömlek bezemesinde rastlanan tenmarin yöntemi, formun fırından çıkarılmasının ardından form henüz sıcakken, demir hindi bitkisinin suyunu püskürterek siyah benekli dokuların elde edildiği bir bezeme tekniğidir. Bazı formların yüzeylerinde bezeme teknikleri olmaksızın uyguladıkları bu yöntemi, kazıma dekorlarını uyguladıkları form yüzeyine de uyguladıkları görülmektedir.



*Görsel 22. Tenmarin dekoru uygulanmış form, Masbagik Köyü*

Banyumulek Köyü'nde diğer köylerden farklı olarak, bisküvi pişirimi yapılmış form yüzeyine akrilik benzeri boya ile süslemeler yapıldığı izlenmiştir. Ayrıca kırık yumurta kabuklarını bir yapıştırıcı yardımıyla yüzey üzerine yapıştırarak da süsleme yapmaktadırlar. Bu işlemi deniz kumuyla da yüzey üzerine uyguladıkları gözlemlenmiştir. Kum ve yumurta kabuğuyla yapılan süslemeler belirli bir süre sonra dökülerek yok olmaktadır. Penujak ve Masbagik köylerindeki üretimlerde rastlanmayan bir diğer yöntem ise formun kumaşla kaplanmasıdır.



Görsel 23-24. Banyumulek Köyü, akrilik boyalı örnekler

Küçük boyutlu ve bezemesiz ürünler perdahlama işleminden geçirilmektedir. Üç köyde de şekillendirilen formlar, açık havada kurutulmaktadır.



Görsel 25. Penujak Köyü, kurutma aşaması

Fırınlama aşaması her üç köyde de açık havada geleneksel yöntemler kullanılarak yapılmaktadır. İlkel pişirim yöntemlerinin kullanıldığı bu çömlekçi köylerinde, tuğlalardan bir daire oluşturulup, formlar üst üste yığılarak pişirme işlemi gerçekleştirilir. Tuğlalar ile yaklaşık 50 cm yüksekliğinde 2 metre çapında dairesel bir alan örülür. Silindirik bir gövde üzerine kubbe şeklinde formlar yerleştirilir. Bu alan içerisine kurumuş formlar birbirinin ısı sirkülasyonunu etkilemeyecek bir biçimde yerleştirilir. Yakma işlemi için pirinç sapları kullanılır. Kuru pirinç sapları, pirinç kabukları formların üzerine dağıtılır, pişme işlemi boyunca ateş bu malzemelerle beslenir. Ateş fırın ağzında yakılır, kor haline geldikçe pirinç sapları ile ateş beslenmeye devam edilir.



Görsel 26-27-28-29. Penujak Köyü çömlek ustası Hacı Müstakiymi'nin fırını

Çömlek ustalarıyla yapılan yüzyüze görüşme sonucunda pişirim derecesi düşük bir bünye kullanıldığından 7-8 saat süresince, 650°C- 750°C arasında değişen sıcaklıklarda ürün pişirimi yapıldığı anlaşılmıştır. Pişirim işleminin tamamlanmasından sonra fırın yaklaşık 9 saat süre ile soğumaya bırakılır.

Özellikle, kuru yiyecek saklamak, yoğurt mayalamak, yemek pişirmek, su saklamak, tapınaklarda içinde kandil yağı yakmak, tek kullanımlık çay-kahve bardağı olarak, saksı, vazo ve dini törenlerin, festivallerin objesi olarak kullanılmak üzere çömlekçilerin ürünleri tercih edilmektedir.

Çömlekçiler fırınlama ve süslemesi bitmiş ürünlerini, şehirdeki mağazalarda, kendilerine ait küçük dükkanlarında satmakta ya da yurtdışına ihraç etmektedirler. Lombok adasında yılda yaklaşık 9 milyon çömlek ürün, hükümetin teşviğiyle birlikte, Avustralya, Yeni Zelanda, Belçika, Polonya, Ukrayna, Fransa, Hollanda, Amerika Birleşik Devletleri, Japonya, Malezya, Brunei Sultanlığı ve Ortadoğu ülkeleri gibi ülkelere ihraç edilerek dünya pazarında yerini bulmaktadır (http-4).

## SONUÇ

Lombok Adası çömlekçiliği, bölgenin coğrafi ve kültürel yapısı nedeniyle özgünlük göstermektedir. Lombok çömlekçiliği, üretimi yapılan ürünlerin biçimleri ya da teknik özellikleri ile değil, üretim ve yaşam koşullarının elverişsizliği ile ön plana çıkmaktadır.

Lombok çömlekçileri, ürünlerinin büyük bir kısmını yurtdışına ihraç etmektedirler. Lombok Adası'nda bu üç önemli köyde yolun kenarına çömleklerini dizmiş satış yapan çömlekçileri de görmek mümkündür.

Adada ilkel şartlarda, geleneksel yöntemlerle üretilen, kültürel yapının bir belge niteliğinde sunulduğu bu özgün çömlekler, Endonezya halkının bir aynası niteliğindedir. Kadim bir geçmişe sahip olan bu ülkenin, çömlek üretimine devam etmesi, özgünlük bağlamında büyük bir önem taşımaktadır.

## KAYNAKÇA

Nas E. (2005). *Günümüz Konya'sında Yaşayan Bazı Sanatlar -Ağaç İşleri, Toprak İşleri, Taş İşleri, Tespihçilik, Kitap Sanatları, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı*

Güner, G. (1988). *Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik, İstanbul, s. 11*

Türedi, Özen, A. (2001) *Geleneksel Çömlek Sanatı, Eskişehir, s. 4*

Bryant, V. (2001). *The Potter's Wheel*, <http://www.acss09.hemscott.net/histx102.html>

*http-1: http://www.katpatuka.org/ilkel/1-giris.shtml*

*http-2: http://cakarta.be.mfa.gov.tr/ShowInfoNotes.aspx?ID=185935 Erişim tarihi: 10.06.2017*

*http-3: http://www.lombokindonesia.org/penujak-village-pottery-cente/ Erişim Tarihi: 16.06.2017*

*http-4: http://itpc-busan.kr/wp-content/uploads/2016/04/Indonesian-Pottery.pdf syf:28*

*http://www.indonesia-tourism.com/forum/showthread.php?1641-Pottery-Banyumulek-Lombok Erişim tarihi: (20.06.2017)*

*Banyumulek Köyü çömlekçileri ile yüzyüze görüşme (30. 05.2017)*

*Masbagik Köyü çömlekçileri ile yüzyüze görüşme (31.05.2017)*

*Hacı Müstakiym ile yüzyüze görüşme, Penujak Köyü (30. 05.2017)*

## GÖRSELLER LİSTESİ

*Görsel 1. Lombok Adası'ndan bir görüntü, Bilgütay Kaan Öztürk Arşivi*

*Görsel 2. Lombok Adası Çömlekçi Köyleri*

*http://jualrumahtanahlombok.blogspot.com.tr/2013/09/dijual-pemenang-beach kabupaten-lombok.html Erişim tarihi: 20.02.2018*

*Görsel 3. Penujak Köyü, Çömlekçi Hacı Müstakiym ve dekor uygulaması, Bilgütay Kaan Öztürk Arşivi*

*Görsel 4. Penujak Köyü, Çömlekçi Hacı Müstakiym'in atölyesinden çanak örnekleri Bilgütay Kaan Öztürk Arşivi*

*Görsel 5-6. Masbagik Köyü üretim aşaması ve örnekler, Bilgütay Kaan Öztürk Arşivi*

*Görsel 7. Masbagik Köyü, Tenmarin dekoru uygulanmış duvar süsü, Duygu Kahraman*

*Görsel 8. Banyumulek Köyü, çömlek şekillendirme aşaması, Bilgütay Kaan Öztürk Arşivi*

*Görsel 9-10. Yumurta kabuğu ile form yüzeyinin kaplanması, Bilgütay Kaan Öztürk Arşivi*

*Görsel 11. Form yüzeyinin kaplandığı beyaz deniz kumu Duygu Kahraman*

*Görsel 12-13. Kağıttan yapılan puarlar ve süsleme aşaması, Bilgütay Kaan Öztürk Arşivi*

*Görsel 14. Akrilik boya ile boyanan duvar süsleri, Duygu Kahraman*

*Görsel 15. Banyumulek Köyü üretimi, Duygu Kahraman*

*Görsel 16-17. Kumaş ile kaplanmış Banyumulek köyü üretimleri, Bilgütay Kaan Öztürk Arşivi*

*Görsel 18. Masbagik Köyü, çamur hazırlamada kullanılan kil örnekleri, Bilgütay Kaan Öztürk Arşivi*

*Görsel 19. Banyumulek Köyü el çarkı, Bilgütay Kaan Öztürk Arşivi*

*Görsel 20. Banyumulek Köyü, perdahlanmış ürünler, Bilgütay Kaan Öztürk Arşivi*

*Görsel 21. Banyumulek Köyü, çömlekçilerin kullandığı aletler, Duygu Kahraman*

*Görsel 22. Tenmarin dekoru uygulanmış form, Masbagik Köyü, Bilgütay Kaan Öztürk Arşivi*

*Görsel 23-24. Banyumulek Köyü, akrilik boyalı örnekler, Duygu Kahraman*

*Görsel 25. Penujak Köyü, kurutma aşaması, Bilgütay Kaan Öztürk Arşivi*

*Görsel 26-27-28-29. Penujak Köyü çömlek ustası Hacı Müstakiym'in fırını, Duygu Kahraman*

# SERAMİK KARO SEKTÖRÜNDE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK VE GERİ DÖNÜŞÜM

**Dr. Öğr. Üyesi Mine POYRAZ\***  
**Öğr. Gör. Zuhal YILMAZ\*\***

## ÖZET

*İnsan faaliyetlerinden kaynaklanan seri üretimler ve tükenmekte olan kaynaklar ile başlayan doğa tahribatı, sonuçları kestirilemeyen çevresel sorunlar doğmasına neden olmuştur. Ekonomik, sosyal ve çevresel olarak düşünülmeden yapılan tasarımların neden olduğu paradoks neticesiyle yaşanan darboğaz sürdürülebilirlik kavramına odaklanması gerektiğini ortaya çıkarmıştır. Günümüzde sürdürülebilir dünya görüşü hızla yaygınlaşmakta, sürdürülebilirlik kavramı algılanmaya ve sürdürülebilir uygulamalar hızla hayata geçirilmeye çalışılmaktadır. Seramik kaplama sektörü, yapmış olduğu faaliyetlerde çevreye verebileceği zararlar nedeniyle üretim süreçlerinin her aşamasında sürdürülebilir olması zorunlu sektörlerden biridir. Bu çalışmada sürdürülebilir üretim anlayışının seramik kaplama sektöründe ele alınış yol ve yöntemleri araştırılmış ve bir pişmiş atık geri dönüşüm uygulaması gerçekleştirilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Sürdürülebilirlik, Seramik, Kaplama, Pişmiş Atık, Geri Dönüşüm.

---

\*Aksaray Üniversitesi, Eğitim fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi  
guray\_alyoruk@hotmail.com

\*\*Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, SMYO, Bilecik / TÜRKİYE  
zuhal.guven@bilecik.edu.tr



# SUSTAINABILITY AND RECYCLING IN CERAMIC TILE SECTOR

Assist. Prof. Mine POYRAZ\*  
Lect. Zuhal YILMAZ\*\*

## **ABSTRACT**

*The destruction of nature, which started with mass production and depleting resources due to human activities, has led to unforeseeable environmental problems. The bottleneck experienced with the paradox as a result of making designs without economic, social and environmental considerations led to focus on the concept of sustainability. It is compulsory for the ceramic coating sector to be sustainable at every step of the production process due to its possible damage to the environment. In this study, the ways and methods of the sustainable production concept in the ceramic coating sector were investigated and an recycling implementation of fired waste was carried out.*

**Key Words:** Sustainability, Ceramics, Coatings, Fired Waste, Recycling.

---

\*Aksaray University, Faculty of Education, Fine Arts Education  
guray\_alyoruk@hotmail.com

\*\*Bilecik Şeyh Edebali University, SMYO, Bilecik / TURKEY  
zuhal.guven@bilecik.edu.tr

## 1. GİRİŞ

Sürdürülebilirlik geniş anlamıyla kaynakların, bozulma, kendini yenileyememe ve tükenme noktasına gelmeden dengeli biçimde kullanılmasıdır. Sürdürülebilirlik kavramı ile ekonomik gelişmenin doğal kaynaklar kullanılarak olacağı ancak bu kaynakların sınırlı olduğunu vurgulanmaktadır. Dünya Çevre ve Gelişme Komisyonu (The World Commission on Environment and Development) 1987 yılındaki Ortak Geleceğimiz başlıklı raporunda; sürdürülebilir kalkınmayı “gelecek nesillerin ihtiyaçlarını karşılama olanaklarını ellerinden almadan; şimdiki neslin ihtiyaçlarının karşılanabildiği gelişme süreci olarak tanımlamıştır” (http-1).

İnsanların gereksinimlerini karşılamak için yapmış oldukları üretim ve tüketim faaliyetleri ile doğanın döngüleri etkilenmekte, çevreye insan üretimi zararlı maddeler bırakılmaktadır. Gelecek düşünülmeden yapılan üretimler sonucu oluşan, yok edilmesi güç insan üretimi zararlı maddeler dünyanın ekolojik dengesini bozmaktadır. Seramik kaplama sektörü üretimleri gereği hammadde, su, enerji gibi doğadaki kıt kaynakları kullanmaktadır. Sektörde yapılan üretimler sonucunda oluşan zararlı gazlar, pişmiş atıklar ve tükenme noktasına gelen doğal hammadde kaynakları çevresel sorunlar yaratmaktadır.

Dünyada hızla yaygın hale gelen sürdürülebilirlik kavram ve uygulamalarının, ülkemizde henüz çok yeni olması nedeniyle, 2015 yılında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik ve Cam Ana Sanat Dalı'nda “Sürdürülebilir Tasarım ve Seramik Kaplama Sektöründe Sürdürülebilirlik” (Poyraz, 2015) konulu, Sanatta Yeterlik tez çalışması ile bir araştırma yapılmıştır. Bu çalışmada Bien Seramik Firması ile yapılan işbirliği neticesinde firmanın kendi pişmiş atıklarının kullanılacağı geri dönüşüm uygulaması gerçekleştirilmiştir.

## 2. SERAMİK KAPLAMA SEKTÖRÜ VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK


Karo, seramik malzemeden çeşitli ebatlarda levhalar halinde üretilen, zemin ve duvar kaplama malzemesi olarak tanımlanmaktadır. Seramik kaplama malzemeleri, sırlı ya da sırsız pişirildikten sonra kullanıma hazır malzemelerdir. Seramik kaplama sektöründe işletmeler ekonomik hayatlarını ve toplum ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla faaliyetlerini yürütmektedirler. Fakat “işletmeler bu faaliyetlerini gerçekleştirme aşamasında doğayı ve doğal kaynakları çeşitli şekillerde tüketmekte, bilinçsiz veya sorumsuzca gerçekleştirilen faaliyetler ile çevre sorunlarını teşkil eden atıklarını doğaya bırakmaktadırlar” (Gönen ve Güven, 2014, 40) (Görsel 1-2)



Görsel 1-2. Seramik kaplama sektöründe oluşan karo atıkları

Sektörde faaliyet gösteren şirketler; ekonomik, sosyal ve çevresel dinamiklerini göz önünde bulundurarak, ekonomik kalkınmayı, insan yaşantısını ve çevresel dengeyi olumlu yönde etkileyecek, sürdürülebilir üretim ve yöntemleri kullanmaları gerekmektedir. Günümüzde yoğun nüfus artışıyla ortaya çıkan hızlı tüketim alışkanlıkları sonucunda kaynak kullanımında yeni yaklaşımlar geliştirilmiş, bu yeni yaklaşımların ise sürdürülebilirliğin temel bileşenlerini oluşturduğu saptanmıştır. Sürdürülebilirliğin 3Rsi olarak ifade edilen atık azaltma (Reduce), yeniden kullanım (Reuse) ve geri dönüşüm (Recycled) kavramları sürdürülebilir kaynak kullanımının temel stratejileri olarak karşımıza çıkmaktadır (Poyraz, 2015, 24) (Tablo 1).

*Tablo 1. Seramik Kaplama Sektöründe 3R Katı Atık Hiyerarşisi*

Azaltma		Yeniden Kullanım		Geri Dönüşüm	
Hammadde Kullanımının Azaltılması		Eski (Modası Geçmiş) Seramik Kaplamaların Yeniden Kullanımı		Pişmemiş Seramik Atıkların Geri Dönüşümü	
Su Kullanımının Azaltılması		Eski Seramik Kaplamaların Antika Olarak Kullanımı		Pişmiş Seramik Atıkların Geri Dönüşümü	
Kaynakta Atık Azaltılması		Kırık Seramik Kaplamalarının Mozaik Olarak Kullanımı		Su Geri Dönüşümü	
Enerji Verimliliğinin Artırılması				Ambalaj Geri Dönüşümü	
				Enerji Geri Dönüşümü	

Seramik kaplama sektöründe pişmiş atıkların geri dönüşümü tüketim sonrası (Post Consumer) ve tüketim öncesi (Pre Consumer) içerikli üretimler şeklinde gerçekleştirilmektedir. Yapılan geri dönüşümle oluşan üretimler ise İleri Dönüşüm (Upcycle) ve Düşük Döngü (Downcycled) olarak adlandırılmaktadır. Geri dönüşüm kullanılmış üretimlerin daha iyi kalitede veya çevreye daha az zarar verecek şekilde dönüştürülmesi anlamına gelmektedir. Geri dönüşüm bazı tanımlara göre; “sonraki kullanımı için malzemenin kalitesini ve bileşimini bozmadan onu yeniden kullanma olarak tanımlanıyor. Kimileri ise atık materyallerin veya kullanılmayan ürünlerin daha kaliteli veya daha yüksek çevresel değerli yeni materyal ya da ürünlere dönüştürme süreci olarak ifade ediyor” (http-2). Seramik kaplama sektöründe pişmiş atıkların kırılarak tekrar bünye içinde kullanılması geri dönüşüm uygulamaları olarak nitelendirilebilir.

### 3. SERAMİK KAPLAMA SEKTÖRÜNDE ATIK VE GERİ DÖNÜŞÜM

Seramik Kaplama üretiminin farklı aşamalarında (şekillendirme, pişiririme, sırlama, parlatma, taşlama) ortaya çıkan kırık ya da alt standart üretimler sonucu çok yüksek miktarda atık oluşmaktadır. Üretim işlemleri esnasında seramik malzemenin bileşimlerinden kaynaklanan değişiklikler nedeniyle (boya ve sır gibi) önemli bir yüzdesi tekrar kullanılamaz hale gelmektedir. Pişmiş ıskarta karoların yeniden kullanımı depolanması ya da imha edilmesi zor atıklar sınıfına girmektedir.

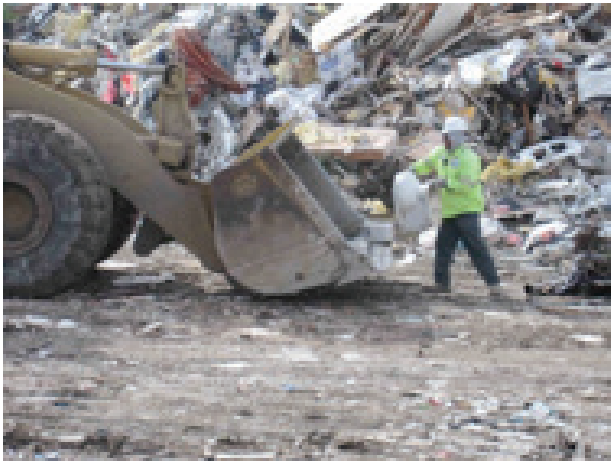
Seramik kaplama sektöründe üretimin her aşamasında oluşan atıklar, yaratmış oldukları çevresel sorunlar dışında depolanma zorunluluğundan dolayı ilave bir maliyet getirmektedir. Bugün “Dünya seramik kaplama malzemeleri üretimi 2011 yılına göre %5,4 oranında artarak

11,166 milyar m<sup>2</sup> ye ulaşmıştır” (2015, 5). Sektör 11 milyar bariyerini aşan üretimi ile küresel ısınmaya etki eden inşaat sektörü payının önemli bir kısmını oluşturmaktadır. 2014 verilerine göre Türk seramik kaplama sektöründe yılda 400 milyon m<sup>2</sup> seramik karo üretilmektedir (http-3). Sektörde yapılan üretimler sonrası en az %5 oranında atık oluşumu gerçekleştirilmekte, bu miktar hesaplandığında dünyada yaklaşık 550 milyon m<sup>2</sup> gibi ülkemiz üretiminden fazla bir miktar pişmiş atık ortaya çıkmaktadır.

### 3.1. Dünya Seramik Kaplama Sektöründe Geri Dönüşüm

Dünya seramik kaplama firmalarının üretimlerinden kaynaklanan atıklar azımsanmayacak miktarda olup, atıkların depolanması ya da yok edilmesinin büyük problem yarattığı bilinmektedir. Bugün dünya seramik kaplama sektöründe yapılan üretimlerde, pişmiş atıkların geri dönüşümü yüksek oranlarda gerçekleştirilebilmektedir. “Özellikle Avrupa Birliği’nde, hükümetler ve tüketiciler çevreye karşı daha duyarlı hale gelmekte ve seramik ürünlerin üretimi, geri dönüşümü ve kullanımı konusunu daha çevreci bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Örneğin, Hollanda hükümeti sürdürülebilir ürün kriterlerini ortaya koymakta ve yalnızca sürdürülebilir kaynaklardan ürün almayı planlamaktadır. Birleşik Krallık ve Belçika’da benzer aktiviteler içeresindedir” (http-4). Ayrıca Avrupa Birliğine üye ülkelerde kaynak verimliliği ve atığa verilen önem artırılmış, çevreye verilen zararlı faaliyetler vergilendirilerek geri dönüşüm kanunlarla da desteklenmektedir.

Fire Clay Tile Firması sürdürülebilir üretim uygulamaları kullanarak geri dönüşümlü malzemeler ile üretim yapan Amerika’nın önde gelen seramik karo şirketlerinden biridir. 1986 yılında kurulan, karo üretimi alanında 50 yılı aşkın deneyime sahip firma, sürdürülebilir üretim süreçleri ve pişmiş atık geri dönüşüm yöntemlerine odaklanarak kurucusu tarafından kendini sürdürülebilir üretim yolları bulmaya odaklanmıştır. Yerel atık sahasından satın aldığı atık malzemeleri (Görsel 3-4) kullanan firma, Zanker ve Recology adlı atık değerlendirme şirketiyle anlaşarak sekiz ayda 150 tondan fazla atık porseleni öğüterek tekrar üretimde kullanmayı başarmıştır (http-5).



Görsel 3-4. Fire Clay Tile Firması geri dönüşümlü karo üretimi için kullanılan atık klozetler

Geri dönüşüm içerikli üretimler gerçekleştiren bir diğer Amerikan firması ise Crossville Seramik Firmasıdır. 1986 yılında kurulmuş, porselen ve seramik kaplama üreten firma yeşil üretim sertifikasına sahiptir. Crossville Seramik Firması, sistemlerinde özel bir değişiklik yaparak karo üretiminde atık porseleni geri dönüştürmekte pişmiş atık geri dönüşümlü üretimler yapmaktadır (Görsel 5-6). Blue Stone, Athenaeum, Mixology, Mainstreet porselen karo koleksiyonları Crossville Seramik Firmasının sürdürülebilir ürünlerinden birkaçıdır. Mixology metal görünlü duvar kerosu %50 tüketici sonrası geri dönüştürülmüş (Post Consumer) içeriğe sahiptir (<http-6>).



Görsel 5. Crossville Tile Firması Atık Karoları



Görsel 6. Geri Dönüşüm İçerikli Üretimler

Dünyanın en büyük sıhhi tesisat ürünleri üreticilerinden biri Toto Seramik Firması ile Crossville Seramik Firması arasında bir ortaklık geliştirilmiş, geliştirilen ortaklıkla pişmiş atık geri dönüşümü gerçekleştirilmiştir. “Toto Firmasının ürettiği kalite standartlarına uymayan pişmiş klozetler (Görsel 7) küçük parçacıklar halinde ezilerek, Atlanta merkezli Crossville Seramik Firması porselen karo üretiminde kullanılmaktadır. Yapılan ileri dönüşümle (upcycle) atık klozetler porselen karoların hammaddesini oluşturmuştur” (<http-7>).



Görsel 7. Crossville Seramik Firması geri dönüşüm için kullanılan atık klozetler

Geri dönüşüm konusunda önemli firmalardan bir diğeri ise Johnson Seramik Firmasıdır. Firma, İngiltere'nin önde gelen seramik duvar ve yer karoları ithalatçısı Norcross Group Holdings Limited Şirketinin bir üyesidir. Johnson Seramik Firması, Sunday Times Gazetesinin yaptığı bir araştırmada İngiltere'nin ilk 40 yeşil şirketi arasında yer almaktadır (<http-8>). En yüksek

çevre standartlarında üretim yapan şirket mümkün olan tüm sürdürülebilir kalkınma ilkelerini, etkin bir şekilde kullanmaktadır. Firma üretiminin her aşamasında atık azaltma, yeniden işleme ve geri dönüştürme prensibine sahiptir. Johnson Seramik Firması her yıl defolu porselen tabak ve bardak gibi 20 bin ton seramik sofraya eşyası atıklarını (Görsel 8-9) yeniden kullanarak % 25-35 oranında geri dönüşüm içerikli üretimler yapmaktadır.



*Görsel 8-9. Johnson Tile geri dönüşüm amaçlı kullanılan atık sofraya seramikleri*

Royal Mosa Seramik Firması, Hollanda'da üretim yapan C2C Beşikden Beşiğe sertifikasına sahip dünyanın ilk seramik fabrikasıdır (Görsel 10-11-12). Firmanın sahip olduğu C2C gümüş sertifikalı üretimler %10 ile %40 geri dönüşümlü malzeme içeriğine sahiptir. Firma üretiminin her aşamasında enerji ve su geri dönüşümünü gerçekleştirmiştir. Ayrıca hava alan cephe sistemleri ve sökülebilir için tasarım kavramına uygun üretimler yapmaktadır.



*Görsel 10-11-12. "Mosa" C2C sertifikasına sahip seramik firması*

Refin Seramik, 1962 yılından bu yana uluslararası pazarda faaliyet gösteren, Avrupa'nın ikinci büyük seramik grubunun bir parçasıdır. İtalyan firma porselen ve karo üretimleri ile geniş bir ürün yelpazesine sahiptir. Hızla artan dijital teknolojik gelişmeler nedeniyle kullanılmayan eski televizyon setlerinin cam katot ışın tüpleri (CRT), seramik kaplama bünyesinde yeni malzemeler üretmek için geri dönüştürülerek kullanılabilir. 2010 yılında Refin Seramik tarafından başlatılan "Glass Plus" Projesi (Görsel 13) ile firma tv camı atıkları (Görsel 14-15-16) ile güçlü

bir çevre avantajı sağlayarak, hammadde maliyetleri ile depolama konusunda mali tasarruf elde etmeyi başarmıştır (http-9). Firmanın Eco Leader, Stone Leader, Wood 2 üretimleri, Refin Seramik tarafından Leed sürümlü eski katot tüpü ve televizyon monitörleri ile tüketici sonrası geri dönüştürülmüş cam seramik malzemeden oluşturulan sürdürülebilir koleksiyonlarıdır.



Görsel 13. Refin Seramik Glass Plus Projesi



Görsel 14-15-16. Refin Seramik Eco Leader Koleksiyonunda Kullanılan TV Monitörleri

Bu alanda David Binns ve Alexander Brenner tarafından yapılan atık malzemelerin geri dönüşümü çalışmaları daha artistik uygulamalar olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 17 -18-19). Çağdaş seramik sanatçısı David Binns farklı kaynaklardan ilham alarak seramik, cam ve agregadan<sup>1</sup> oluşan malzemelere alternatif kullanım alanları araştırarak, yüksek oranda geri dönüşümlü üretimler yapmaktadır. Ürettiği ürünlerin yüzeyini parlatarak estetik yüzeyler yaratmıştır (Binns, 2006, 57-67) İngiliz sanatçı “Binns, özgün seramik yapıtlarını kompozit malzeme mantığına yakın bir tarzda oluşturmaktadır. Bu çalışmalarının; plastik çamur bünye içine farklı üç kaynaktan topladığı tanecikli malzemelerin ilavesiyle ilgili araştırmalardan geliştiğini ifade etmektedir (Başkaya, 2008, 127). Binns ve Bremner, 2007 yılından bu yana, inşaat sektöründe aşırı mineral tüketiminin çevresel etkileri hakkında endişelerinden dolayı birçok proje üzerinde işbirliği yapmaktadır. Binns düşük değerli geri dönüştürülmüş atık materyalleri geniş bir yelpazede tedarik edip birleştirmekle eşi olmayan estetik özelliklerde malzeme elde etmiştir. Seramik ve sağlık gereçleri sanayinden, taş ocakları ve cam atık konteynırlarından gelen atıklardan yararlanarak yüksek değerli bir malzeme elde etmiştir. Malzeme kaplama, tuğla ve kiremit gibi bir dizi mimari uygulama için uygundur (Binns, 2011, 64-74). Binns ve Bremner ağırlıklı olarak iç ve dış duvar karoları, döşeme, tuğla, şehir içi sokak mobilyaları ve heykel objeleri gibi ürünleri yapmak için kullanılabilen malzemeler geliştirmeyi amaçlamaktadırlar (Binns ve Bremner, 2010, 32-33)

<sup>1</sup> Agregada: kum, çakıl veya kırma taş karışımı olarak tanımlanmaktadır.

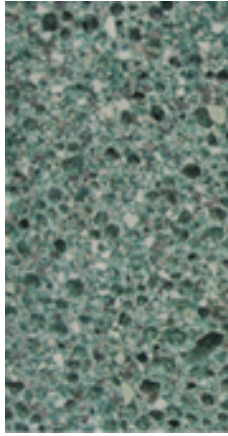


**Görsel 17.** David Binns

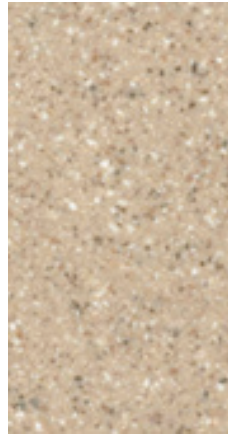


**Görsel 18.** David Binns'in geri dönüşümlü seramik kaplamaları

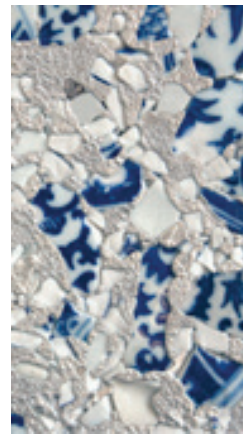
Corian Gronala Firması, firma ile aynı adla yaptıkları patentli üretimleri ile en az %13 geri dönüşüm içeriğine sahip kaplama üretimleri gerçekleştirmektedir (Görsel 20). Benzer bir başka uygulama ise Thomas Schmidh Jingdezhen Seramik Merkezinde gerçekleştirilmektedir. Firma porselen sofraya eşyası atıklarını, eritilmiş alüminyum ile birleştirerek, oluşturdukları estetik kaplama ürünleri ile geri dönüştürmektedir (Görsel 21). Vetrazzo Cam Firması ise trafik ışığı camı, araba camı, kavanoz ve mimari cam gibi çeşitlilik arz eden atık camlar ile % 100 geri dönüşümlü kaplamalar üretmektedir (Görsel 22).



**Görsel 19.** David Binns ve Alexander Brenner'in geri dönüşümlü seramikleri



**Görsel 20.** Corian Granola Seramik Firması geri dönüşümlü seramik üretimleri



**Görsel 21.** Thomas Schmidt Seramik Firması, geri dönüşümlü seramik üretimleri



**Görsel-22.** Vetrazzo Cam Firması geri dönüşümlü cam kaplamaları

Bugün dünya seramik kaplama sektöründe yapılan üretimlerde, pişmiş atıkların geri dönüşümü yüksek oranlarda gerçekleştirilebilmektedir. Ayrıca Avrupa Birliğine üye ülkelerde kaynak verimliliği ve atığa verilen önem artırılmış, çevreye verilen zararlı faaliyetler vergilendirilerek geri dönüşüm kanunlarıyla da desteklenmiştir.



### 3.2. Türk Seramik Kaplama Sektöründe Sürdürülebilirlik ve Geri Dönüşüm

2014-2015 yılları arasında ülkemizde faaliyet gösteren 20 adet seramik firması bulunmaktadır. Bunlardan 18 adeti seramik kaplama firmasıdır ve 5000 m<sup>2</sup>'nin üstünde üretim yapmaktadır. “Türkiye’de seramik kaplama malzemelerinin üretildiği iller; Çanakkale, Bilecik, Eskişehir, Kütahya, Uşak, İzmir, Manisa, Aydın, Çankırı ve Yozgat’tır. Tesislerin %49,82’si Eskişehir - Bilecik - Kütahya bölgesindedir”(http-10) ve firmalardan altı adeti Bilecik bölgesinde yer almaktadır.

“Ülkemizde seramik-karo üretiminde yaklaşık %8 oranında atık oluşmaktadır. Bu oran birinci kalite üretim yapan fabrikalarda ortalama %13’ün üzerine çıkmaktadır” (Karacasu, 2012, 7). Yapılan görüşmelerden elde edilen bilgilere göre bu atıklar kimi firmalarca kendi üretimlerine %5 oranında dahil edilmektedir. Bu noktada firmalar pişmiş atık geri dönüşüm işlemini kırma maliyetlerinden dolayı uygulamamakta, kırma işlemine verilecek maliyetler yerine yeni hammadde kullanmak firmalarca daha karlı gözükmektedir. Ayrıca firmalar, tarafından temiz hammadde kullanımına dayalı üretim sistemlerine, pişmiş atık geri dönüşümünü dahil etmeleri halinde sistemlerinde değişiklik yapmaları gerekmektedir. Bu değişikliğin firmalara ilave bir maliyet getirmesi ise, pişmiş atık geri dönüşüm olayına daha önyargılı bakmalarına neden olmaktadır.

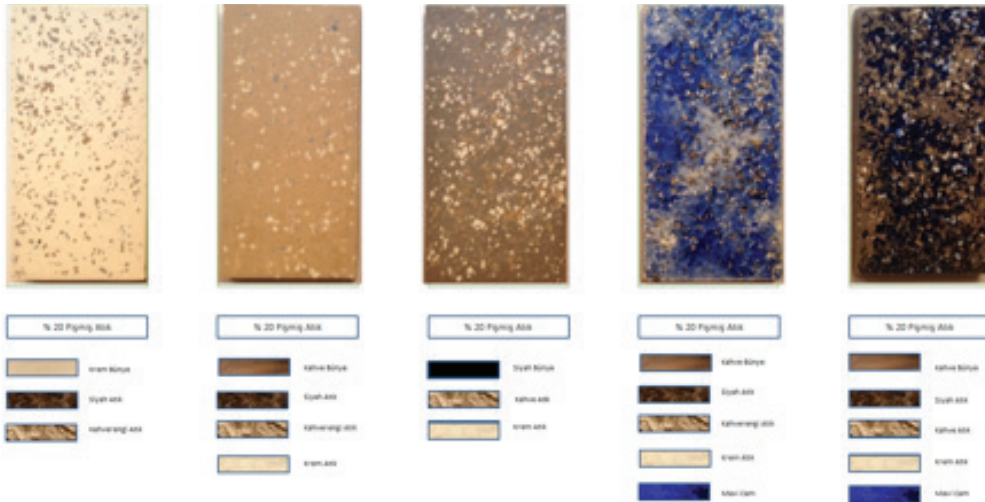
Türk Seramik Kaplama Sektöründe Söğütseramik Seramik firması üretimlerine yüksek oranda pişmiş atık geri dönüşümü dahil etmekte ve Ege Seramik Firmasının da bu konuda çalışmaları bulunduğu bilinmektedir. Firmaların üretim bilgilerinin saklı tutulması nedeniyle tam miktar ve oran bilgisi verilememektedir. Eczacıbaşı Seramik Firması ‘Eczacıbaşı Yapı Grubu Bozüyük Kampüsünden Çıkan Atıkların Geri Dönüşümü’ başlıklı proje çalışması ile pişmiş atıkların geri dönüşümü ile seramik kaplamalar üretilmiştir. “Proje gerçekleştirildikten sonra, daha az doğal kaynak kullanımı dolayısıyla reçete maliyetleri azalmıştır. Bozüyük kampüsünde bulunan atıkların kullanımı sonucu kampüse taşınan hammadde miktarı azalmış ve bunun sonucu olarak taşımacılık sebebi ile ortaya çıkan emisyon azalmıştır” (Tunalı ve Tamsü, 2014, 209-212).

Türk Seramik Kaplama Sektöründe pişmiş atık geri dönüşüm çalışmalarına bakıldığında, firmaların internet sitelerinde geri dönüşüm içerikli ürünler lanse edilmemektedir. Yapılan anket çalışması ile ülkemiz seramik kaplama sektöründeki firmaların pişmiş atık geri dönüşüm uygulama örneklerine çok az rastlanır olduğu, yapılan uygulamaların ise şirket felsefesi olarak gizli tutulduğu sonucuna varılmıştır. Dünyada sıklıkla karşımıza çıkan geri dönüşüm uygulamalarının ülkemizde daha az rastlanır olması sebebi ile Türk seramik kaplama sektöründe Bien Seramik Firması ile yapılan işbirliği neticesinde firmanın kendi pişmiş atıklarının kullanılacağı bir geri dönüşüm uygulaması gerçekleştirilmiştir (Yılmaz ve Poyraz, 2015, 648).

Yapılan geri dönüşüm uygulamasında artistik sonuçlar elde etmek için Bien Seramik Firmasından alınan üç farklı renk ve türde pişmiş karo atığı geri dönüşüm amaçlı kullanılarak iki farklı uygulama yapılmıştır. Uygulamanın birinde atıklar en büyük parçası 0,5 cm’yi geçmeyecek tane iriliğinde olacak şekilde kırılmıştır. Çalışmada sırlı porselen ve teknik granit çamuru

olmak üzere iki farklı bünye kullanılmıştır. Pişmiş atıklar bünye içerisine %20, %30 oranında ve %20 atık ilaveli çalışmalara %10 cam ilavesi olarak katılmıştır.

Pişmiş atıklar ile farklı bünyelere uygulanan artistik uygulama sonuçları Görsel 23-24-25-26-27'de yer almaktadır. Uygulamada 1-2 mm tane aralığındaki pişmiş atıklar %20 oranında kullanılmıştır. Bu uygulamalarda krem bünyeye siyah ve kahverengi (Görsel-23), %20 atık ilaveli olarak hazırlanmış standart masse reçetesine (kahverengi bünye) krem ve siyah (Görsel-24), siyah bünyeye ise krem ve kahverengi pişmiş atık ilave edilmiştir (Görsel-25). Bunun yanısıra krem (Görsel 26.) ve siyah (Görsel 27) bünyeye üç farklı renk atığa ilave olarak %10 mavi cam ilave edilerek olumlu sonuçlar elde edilmiştir. Bu uygulamalar görsel açıdan çok daha zengin sonuçlar vermiştir. Pişmiş atık oranı %20'de sabitlenerek işletmede kullanılabilir bünyeler araştırılmıştır.



**Görsel 23.** Krem bünyeye siyah ve kahverengi %20 pişmiş atık

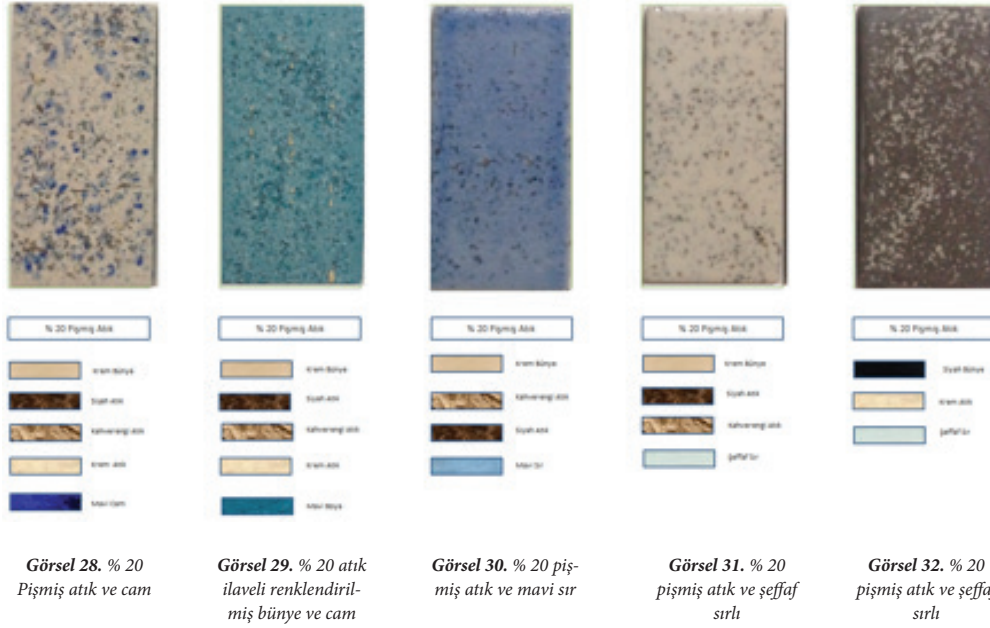
**Görsel 24.** %20 atık ilaveli bünyeye %20 krem ve siyah pişmiş atık

**Görsel 25.** Siyah bünyeye krem ve kahverengi %20 pişmiş atık

**Görsel 26.** Krem bünyeye, siyah, kahve ve krem pişmiş atık ve %10 mavi cam ilaveli

**Görsel 27.** Siyah bünyeye siyah, kahve ve krem %20 pişmiş atık ve %10 mavi cam ilaveli

Atık ilavesinin yanı sıra; bünyeye boya, bünye yüzeyine cam, şeffaf ve renkli sır uygulamaları yapılan daha artistik sonuçlar elde edebilmek amacı ile yeni denemeler yapılmıştır. Bu sonuçlar Görsel 28-29-30-31-32'de yer almaktadır. Görseller incelendiğinde işletmede uygulanabilecek artistik uygulamalar gerçekleştirilebileceği düşünülmektedir.



## SONUÇ

Dünya seramik kaplama sektöründe sürdürülebilirlik kavramı ve uygulamaları, firmalar ve tasarımcılar tarafından önemle ele alınmaktadır. Dünya seramik kaplama sektöründe sürdürülebilirlik kavramı ve uygulamaları hızla yol almakta, çevresel göstergelerin vermiş olduğu uyarılar neticesinde uluslararası platformlarda sıklıkla gündeme getirilmektedir. Ülkemizde seramik kaplama sektöründe ise sürdürülebilirlik kavramı henüz dar bir çerçevede ele alınmakta, Avrupa Birliğine üye olmamız ve bu konuda belirli yaptırımlar olmaması sebebiyle firmalar tarafından gerçekleştirilen sürdürülebilir uygulamalara fazla rastlanmamaktadır.

Seramik kaplama sektöründe üretimin her aşamasında oluşan atıklar yaratmış oldukları çevresel sorunlar dışında depolanma ve yok etme zorluğundan dolayı ilave bir maliyet getirmektedir. Ayrıca atıkların sadece çevreye olan zararlı etkilerini bertaraf etmek değil bunun yanında ekonomik açıdan sağladığı kazançlar göz önünde bulundurularak değerlendirilmesinin işletmelerde önemli kazançlar sağlayabileceği düşünülmektedir.

Araştırma sonucu pişmiş atıkların, artistik sonuçlarda %20'ye kadar kullanılabilceği tespit edilmiştir. Artistik uygulama sonuçlarına bakıldığında pişmiş atıklar seramik kaplama bünyelerine farklı doku ve renk olarak değer katmış, atık ilavesi ile üretilen seramiklerin görsel ve estetik gerektiren alternatif sanatsal kaplama üretimlerinde de kullanılabilceği sonucuna varılmıştır.

## KAYNAKÇA

- Başkaya, M. (2008). *Tasarımcıya ve Sanatçıya Esin veren Malzeme ve Nesnelere*, Seramik Federasyonu Dergisi Temmuz, No:26
- Bınns, D. (2006). *Aggregates in Clay Bodies a Research Project. Ceramic Technical Ceramics Periodical (Australia). Issue No. 23 ISSN 1324 4175, Pg's 57 – 62*
- Bınns, D. (2011), 'WASTE & PLACE' – an investigation of the creative potential of re-cycled glass and ceramic waste, *Ceramic Arts & Design for a Sustainable Society - Conference Journal. Gothenburg, Sweden, 64-74.*
- Bınns, D. ve BREMNER, A. (2010). 'The Aesthetic of Waste' A research project that examines mineral waste as a potential alternative to traditional construction materials. *Materials World IOM3 Journal (Institute of Materials, Minerals & Mining), Volume 18, No.5, 32-33.*
- Gönen, S. ve GÜVEN, Z. (2014). *Çevresel Maliyetlerin Muhasebeleştirilmesine Yönelik Bir Seramik Fabrikasında Uygulama, Muhasebe ve Finansman Dergisi.*
- Karacasu, M. (2012). *Atık Asfalt Betonu, Verimlilik Esinkap 6. Arge Proje Pazarı, Eskişehir.*
- Poyraz, M. (2015). *Sürdürülebilir Tasarım ve Seramik Kaplama Sektöründe Sürdürülebilirlik, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasanat Dalı*
- (2015). *Seramik Sektörü Raporu, Sektörel Raporlar ve Analizler Serisi, T.C. Bilim Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı, Ankara*
- Tunali, A. ve TAMSÜ, S.N. (2014). *Eczacıbaşı Yapı Grubu Bozüyük Kampüsünden Çıkan Atıkların Geri Dönüşümü, Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi, AKÜ FEMÜBİD, 209-212.*
- Yılmaz, Z. ve POYRAZ, M. (2015). *Türk Seramik Kaplama Sektöründe Bir Pişmiş Atık Geri Dönüşüm Uygulaması, İFAS Konya Bildiriler Kitapçığı, 648*

## İNTERNET KAYNAKÇASI

- http-1: *Our Common Future Report Of The World, World Commission on Environment and Development, (http://www.un-documents.net/our-common-future.pdf) Erişim Tarihi: 03.08.2017*
- http-2: *Geri Dönüşüm (Recycling) ve Yukarı Dönüşüm (Upcycling) Nedir?, (http://surdurulebilir-mimari.blogspot.com.tr/2012/04/geri-donusum-recycling-ve-yukar-donusum.html) Erişim Tarihi: 09.06.2017*
- http-3: *Türkiye Yapı Sektöründe AB'ye girdi, (http://www.yapimalzeme.com.tr/turkiye-seramik-sektorunde-abye-girdi/) Erişim Tarihi: 09.07.2017*
- http-4: *Seramik Federasyonu Eskişehir Sunumu, (http://www.serfed.com/mailling /mail\_files/75556\_ZBO\_Eskisehir\_Sunumu\_01\_07\_2010\_text.pdf) Erişim Tarihi: 06.07.2017*
- http-5: *Klozetler, (https://www.fireclaytile.com/blog/full/over-70-recycled-tile-debris-series -now-with-recycled-porcelain/) Erişim Tarihi:18.10.2017*
- http-6: *Sustainability, (http://crossvilleinc.com/sustainability/5) Erişim Tarihi: 17.10.2017*
- http-7: *One Problem Many Solution, (www.totousa.com/people-first-innovation/peopleplanetwater/case-study/one-problem-many-solutions) Erişim Tarihi: 18.10.2017*
- http-8: *Our Environment, (http://www.johnson-tiles.com/about/environment/) Erişim Tarihi: 18.10.2017*
- http-9: *Recycled Content Tiles, (http://wecare.refin.it/en/recycled-content-tiles/) Erişim Tarihi: 17.10.2017*
- http-10 *Seramik Sektöründe Avrupa 1.si, (http://www.endustriotomasyon.com/tr/icerik /sayfa/seramik-sektorunde-avrupa-1.si) Erişim Tarihi: 08.06.2017*

## GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1. Seramik kaplama sektöründe oluşan karo atıkları

Erişim: <http://www.cdi-solutions.com/materials/tile-take-back-by-crossville/> (Erişim Tarihi:08.07.2017)

Görsel 2. Seramik kaplama sektöründe oluşan karo atıkları

Erişim: <http://www.waterworld.com/articles/wwi/print/volume-31/issue-5/technology-case-studies/cracking-the-ceramic-capex-conundrum> (Erişim Tarihi:17.07.2017)

Görsel 3. Fire Clay Tile Firması geri dönüşümlü karo üretimi için kullanılan atık klozetler

[www.fireclaytile.com/blog/full/over-70-recycled-tile-debris-series-now-with-recycled-porcelain](http://www.fireclaytile.com/blog/full/over-70-recycled-tile-debris-series-now-with-recycled-porcelain) (Erişim Tarihi: 10.06.2017)  
Tarihi:17.07.2017)

Görsel 4. Fire Clay Tile Firması geri dönüşümlü karo üretimi için kullanılan atık klozetler

[www.fireclaytile.com/blog/full/over-70-recycled-tile-debris-series-now-with-recycled-porcelain](http://www.fireclaytile.com/blog/full/over-70-recycled-tile-debris-series-now-with-recycled-porcelain) (Erişim Tarihi: 10.06.2017)

Görsel 5. Crossville Tile Firması Atık Karoları Erişim:[www.crossvilleinc.com/literature\\_library/Sustainability%20Presentation.pdf](http://www.crossvilleinc.com/literature_library/Sustainability%20Presentation.pdf) (Erişim Tarihi: 06.07.2017)

Görsel 6. Geri Dönüşüm İçerikli Üretimler Erişim:[www.crossvilleinc.com/literature\\_library/Sustainability%20Presentation.pdf](http://www.crossvilleinc.com/literature_library/Sustainability%20Presentation.pdf) (Erişim Tarihi: 06.07.2017)

Görsel 7. Crossville Seramik Firması geri dönüşüm için kullanılan atık klozetler Erişim:<http://www.fcnews.net/2013/04/crossville-announces-latest-recycling-milestones/>(Erişim Tarihi:10.07.2017)

Görsel 8. Johnson Tile geri dönüşüm amaçlı kullanılan atık sofr seramikleri

Erişim:([http://news.bbc.co.uk/local/stoke/hi/people\\_and\\_places/newsid\\_8756000/8756197.stm](http://news.bbc.co.uk/local/stoke/hi/people_and_places/newsid_8756000/8756197.stm) les.com/about/environment/) (Erişim Tarihi:10.06.2017)

Görsel 9. Johnson Tile geri dönüşüm amaçlı kullanılan atık sofr seramikleri

Erişim:([http://news.bbc.co.uk/local/stoke/hi/people\\_and\\_places/newsid\\_8756000/8756197.stm](http://news.bbc.co.uk/local/stoke/hi/people_and_places/newsid_8756000/8756197.stm) les.com/about/environment/) (Erişim Tarihi:10.06.2017)

Görsel 10. "Mosa" C2C sertifikasına sahip seramik firması Erişim: <http://www.unitedtile.com/Customertuntico/specpages/royal-mosa-cradle-to->(Erişim Tarihi:12.07.2017)

Görsel 11. "Mosa" C2C sertifikasına sahip seramik firması Erişim: <http://www.unitedtile.com/Customertuntico/specpages/royal-mosa-cradle-to->(Erişim Tarihi:12.07.2017)

Görsel 12. "Mosa" C2C sertifikasına sahip seramik firması Erişim: <http://www.unitedtile.com/Customertuntico/specpages/royal-mosa-cradle-to->(Erişim Tarihi:12.07.2017)

Görsel 13. Refin Seramik Glass Plus Projesi Erişim: <http://ec.europa.eu/competition/mergers/cases/index/naceall.html> (Erişim Tarihi:12.07.2017)

Görsel 14. Refin Seramik Eco Leader Koleksiyonunda Kullanılan TV Monitörleri Erişim: Erişim: <http://wecare.refin.it/en/recycled-content-tiles/> (Erişim Tarihi:11.07.2017)

Görsel 15. Refin Seramik Eco Leader Koleksiyonunda Kullanılan TV Monitörleri Erişim: Erişim: <http://wecare.refin.it/en/recycled-content-tiles/> (Erişim Tarihi:11.07.2017)

Görsel 16. Refin Seramik Eco Leader Koleksiyonunda Kullanılan TV Monitörleri Erişim: (<http://wecare.refin.it/en/recycled-content-tiles/>) (Erişim Tarihi:11.07.2017)

Görsel 17. David Binns Erişim: (<http://www.davidbinnsceramics.co.uk/>) (Erişim Tarihi:06.05.2017)

Görsel 18. David Binns'in geri dönüşümlü seramik kaplamaları Erişim: (<http://www.davidbinnsceramics.co.uk/>) (Erişim Tarihi:06.05.2017)

Görsel 19. David Binns ve Alexander Brenner'in geri dönüşümlü seramikleri Erişim: [www.davidbinnsceramics.co.uk/](http://www.davidbinnsceramics.co.uk/) (Erişim Tarihi:08.08.2017)

- Görsel 20. Corian Granola Seramik Firması geri dönüşümlü seramik üretimleri  
Erişim: [www.corian.com/-colors-of-corian-r-](http://www.corian.com/-colors-of-corian-r-) (Erişim Tarihi:08.08.2017)
- Görsel 21. Thomas Schmidt Seramik Firması, geri dönüşümlü seramik üretimleri Erişim: [/www.thomasschmidt.org](http://www.thomasschmidt.org) (Erişim Tarihi:08.08.2017)
- Görsel-22. Vetrazzo Cam Firması geri dönüşümlü cam kaplamaları Erişim:[www.vetrazzo.com/lang=en](http://www.vetrazzo.com/lang=en) (Erişim Tarihi:08.08.2017)
- Görsel 23. Krem bünyeye siyah ve kahverengi %20 pişmiş atık  
Kaynak: YILMAZ, Z. ve POYRAZ, M. (2015).
- Görsel 24. %20 atık ilaveli bünyeye %20 krem ve siyah pişmiş atık  
Kaynak: YILMAZ, Z. ve POYRAZ, M. (2015).
- Görsel 25. Siyah bünyeye krem ve kahverengi %20 pişmiş atık  
Kaynak: YILMAZ, Z. ve POYRAZ, M. (2015).
- Görsel 26. Krem bünyeye, siyah, kahve ve krem pişmiş atık ve %10 mavi cam ilaveli  
Kaynak: YILMAZ, Z. ve POYRAZ, M. (2015).
- Görsel 27. Siyah bünyeye siyah, kahve ve krem %20 pişmiş atık ve %10 mavi cam ilaveli  
Kaynak: YILMAZ, Z. ve POYRAZ, M. (2015).
- Görsel 28. %20 Pişmiş atık ve cam  
Kaynak: YILMAZ, Z. ve POYRAZ, M. (2015).
- Görsel 29. %20 atık ilaveli renklendirilmiş bünye ve cam  
Kaynak: YILMAZ, Z. ve POYRAZ, M. (2015).
- Görsel 30. %20 pişmiş atık ve mavi sır  
Kaynak: YILMAZ, Z. ve POYRAZ, M. (2015).
- Görsel 31. %20 pişmiş atık ve şeffaf sırlı  
Kaynak: YILMAZ, Z. ve POYRAZ, M. (2015).
- Görsel 32. %20 pişmiş atık ve şeffaf sırlı  
Kaynak: YILMAZ, Z. ve POYRAZ, M. (2015).