

TRTÜRKİYE GÜZEL SANATLAR VE TASARIM FAKÜLTESİ
MİMARLIK BÖLÜMÜ

JOURNAL OF
SANAT TASARIM ART
DERGİSİ DESIGN



CİLT
VOLUME

10

SAYI
ISSUE

22

2020
ARALIK/DECEMBER

ISSN: 1309-9876
E-ISSN: 1309-9884

SANAT VE TASARIM DERGİSİ
CİLT: 10 SAYI: 22
2020



JOURNAL OF ART & DESIGN
VOLUME: 10 NUMBER: 22
2020

ISSN: 1309-9876

E-ISSN: 1309-9884

Yayınlayan İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi	Publisher Inonu University Faculty of Fine Arts and Design
Yayın Sahibi Prof. Dr. Bülent YILMAZ	Owner (On Behalf of Faculty) Prof. Dr. Bulent YILMAZ
Baş Editör Doç. Dr. Sevgi GÖRMÜŞ Yayın Editörleri Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN Doç. Dr. Sevgi GÖRMÜŞ Teknik ve Mizanpaj Editörü Dr. Fatih Mehmet AVCU	Editor-in-Chief Assoc. Prof. Dr. Sevgi GORMUS Publishing Editors Prof. Dr. Yüksel GOGEBAKAN Assoc. Prof. Dr. Sevgi GORMUS Technical and Layout Editor Fatih Mehmet AVCU
Yayın aralığı Sanat ve Tasarım Dergisi yılda iki kez yayınlanan ulusal hakemli bir dergidir.	Frequency Journal of Art & Design is a peer reviewed and national journal which is published two times a year
Tarandığı dizinler Google Scholar	Indexed and Abstracted in Google Scholar
Yönetim adresi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi Editörlüğü 44280 / Malatya, Türkiye Web: https://dergipark.org.tr/tr/pub/iujad Telefon: (+90) 422 3410624 Faks: (+90) 422 3410618 E-mail: jadeditor@inonu.edu.tr sevqi.gormus@inonu.edu.tr	Management Address Faculty of Fine Arts and Design Publication Department 44280/Malatya, Turkey Web: https://dergipark.org.tr/tr/pub/iujad Phone: (+90) 422 3410624 Faks/Fax: (+90) 422 3410618 E-mail: jadeditor@inonu.edu.tr sevqi.gormus@inonu.edu.tr
Amaç ve kapsam Sanat ve Tasarım Dergisi, mimarlık, planlama, tasarım, görsel sanatlar ve müzik konularındaki orijinal çalışmalarını yayımlamayı ilke edinmiştir. Performans, sanat, mimari, ekoloji, estetik, tasarım ve planlama konularında yayın kabul etmektedir.	Aims and Scope Journal of Art and Design has adopted the principle of publishing original works on architecture, planning, design, visual arts and music. It accepts publications on performance, art, architecture, ecology, aesthetics, design and planning.

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Bülent YILMAZ
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN
Doç. Dr. Sevgi GÖRMÜŞ
Doç. Serdar MUTLU
Doç. Dr. Fahrettin GEÇEN
Doç. Dr. M. Serkan ÇAKIR
Dr. Öğr. Üyesi Mesut Yaşar
Dr. Öğr. Üyesi H. Fazıl ERCAN
Dr. Öğr. Üyesi Sevtap KANAT

EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Bülent YILMAZ
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN
Assoc. Prof. Sevgi GORMUS
Assoc. Prof. H. Serdar MUTLU
Assoc. Prof. Fahrettin GECEN
Assoc. Prof. M. Serkan ÇAKIR
Assist. Prof. Mesut YASAR
Assist. Prof. H. Fazıl ERCAN
Assist. Prof. Sevtap KANAT

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Adnan TEPECİK (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Adnan UZUN (Işık Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev KURU ÇAKMAKOĞLU (Gazi Üniversitesi)
Prof. Ali SEVGİ (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali TOMAK (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ (Dicle Üniversitesi)
Prof. Ata Yakup KAPTAN (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Ayşe ÖZEL (Doğuş Üniversitesi)
Prof. Dr. Aytekin ALBUZ (Gazi Üniversitesi)
Prof. Cemal YURGA (İnönü Üniversitesi)
Prof. Dr. Meryem ATİK (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Elmas ERDOĞAN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Erhan Vecdi KÜÇÜKERBAŞ (Ege Üniversitesi)
Prof. Ferit ÖZŞEN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Fırat KUTLUK (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Gül ÇİMEN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Haldun MÜDERRİSOĞLU (Düzce Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan ERKEK (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan YILMAZ (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hülya İZ BÖLÜKOĞLU (TOBB Üniversitesi)
Prof. Dr. Levent MERCİN (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin KARKIN (İzmir Demokrasi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Cihat CAN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Faruk ALTUNKASA (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Memduh ÖZDEMİR (Muğla Üniversitesi)
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurhan TEKEREK (Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Orcan GÜNDÜZ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Öner DEMİREL (Kırıkkale Üniversitesi)
Prof. Dr. Richard SMARDON (SUNY-ESF)
Prof. Dr. Robert L. ELLIOTT (Tennessee State University)
Prof. S. Sibel SEVİM (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Serap YANGIN BUYURGAN (Başkent Üniversitesi)
Prof. Tevfik Fikret UÇAR (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Tuluhan YILMAZ (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Türev BERKİ (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Vedat ÖZSOY (TOBB Üniversitesi)
Prof. Dr. Osman UZUN (Düzce Üniversitesi)
Prof. Dr. Zeki DEMİR (Düzce Üniversitesi)
Doç. Dr. Ebru GÖKDAĞ (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Mark CRAWFORD (Tennessee State University)
Doç. Rahmi ATALAY (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehtap PAZARLIOĞLU BİNGÖL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Fatih ÖZDEMİR (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Peyzaj Planlama ve Peyzaj Tasarım /Landscape Planning and Landscape Design

Öğrencilerin Selçuk Üniversitesi, Alaeddin Keykubad Kampüsü'ne Yönelik Suç Korkusu Fear of Crime of Students Regarding Selçuk University, Alaeddin Keykubad Campus Filiz ÇELİK  Esra MİRZA 	1-21
Açık-Yeşil Alanlarda Bir Mimari Yapıt: Pavilion Yapılar Architectural Building in Open-Green Areas: Pavillions Ali Can KUZULUGİL  Başak AYTATLI  Nalan DEMİRCİOĞLU YILDIZ 	22-43
Kış Kentleri İçin Yeni Peyzaj Tasarım Senaryoları; Yıl Boyu Peyzaj/Peyzaj12 New Landscape Design Scenarios for Winter Cities; Year-Round Landscape / Landscape 12 Hasan YILMAZ  Emral MUTLU  Ayşegül AKSU  Naiyer Gheshlagh SOFLA 	44-56
Kişisel Mekân Teorisi Personal Space Theory Merve Feyza ERGAN 	57-69
Çanakkale İskele Meydanı'nda Taş Boyama ile İşaret Ögesi Girişimi Landmark Initiative with Stone Painting Art in Çanakkale Pier Square Alper SAĞLIK  Neşe BAYTAN  Abdullah KELKİT  Merve TEMİZ  Elif SAĞLIK 	70-81
Görsel ve Plastik Sanatlar / Visual and Plastic Arts	
Melez Bir Baskıresim Tekniği: On Yedinci Yüzyıldan On Dokuzuncu Yüzyıla Monotip A Hybrid Printmaking Technique: Monotype from the Seventeenth to the Nineteenth Century Burçak Balamber 	82-97
Sürdürülebilir Yaklaşım Dayalı Olarak Taşınmaz Kültür Varlıklarının Müzecilik Alanında Yeniden İşlevsellendirilmesi: Tahtalı Hamam Müzesi Örneği Assessment of Immovable Cultural Property Based on Sustainable Approach Re-functionalizing it in the Field of Museology: The Case of Tahtalı Hamam Museum Yeşim AYDOĞAN 	98-107
Güzel Sanatlar Öğrencilerinin Tasarım Gücünü Geliştirmede (Eleştirel Bakma-Merak Etme-Hayal Kurma-Yaratma Bağlamında) Temel Sanat/Tasarım Dersinin Gerekliliği In The Development of Design Power in Fine Arts Students (In the context of the Critical Looking-Wondering-Dreaming-Creating Motive) Requirements of Basic Art / Design Course Özdemir KARABAY 	108-120
Tekstil Eserlerin Konservasyonunda Sağlamaştırma Yöntemi Consolidation Method in Conservation of the Textile Pieces Hatice TOZUN  Nadide ÇINAR 	121-139



Available online at <http://dergipark.gov.tr/iujad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Öğrencilerin Selçuk Üniversitesi, Alaeddin Keykubad Kampüsü'ne Yönelik Suç Korkusu

Fear of Crime of Students Regarding Selçuk University, Alaeddin Keykubad Campus

Filiz ÇELİK^{a*}, Esra Mirza^b

a Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Konya, 42130, Türkiye

b Doktora Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Planlama ve Tasarım ABD, Isparta, 32260, Türkiye

Article history: Received 14-04-2020 / Accepted 18-11-2020

ÖZET ABSTRACT

Korku, bir tehlike veya tehlike düşüncesi, tehdit, risk, kaygı ve endişe gibi uyarıcıların etkisiyle ortaya çıkan güvensizlik algısıdır. Suç, yasalara ve kurallara aykırı davranış olarak ifade edilirken; suç korkusu, bir suçun mağduru olma korkusu şeklinde ifade edilmektedir. Bireysel ve toplumsal bir olgu olan suç korkusu, mekânsal boyutta da etkilidir. Bir mekânın güvensiz algılanmasına ve korku hissine sebep olan sorunların başında suç korkusu yer almaktadır. Kentlerin güvensiz olduğu endişesinin giderek artmasına paralel olarak suç korkusu da bütün Dünyada yaygınlaşmaktadır. Üniversite kampüsleri de tıpkı kentler gibi güvensizlik algısına bağlı olarak suç korkusunun yaşandığı mekânsal etkilere sahiptir. Suç korkusu, bir yandan güvensizlik yaratarak kampüsteki yaşamı sınırlandırmakta diğer yandan yüksek olduğu yerler belirlenmiştir. Alaeddin Keykubad Kampüsü'nde öğrencilerin güvenlik algısına olumlu yönde katkı sağlayacak ve suça maruz kalma riskini azaltacak önerilere yer verilmiştir.

Bu çalışmanın amacı, öğrencilerin Alaeddin Keykubad Kampüsü fiziksel özelliklerine ilişkin suç korkusu algılarını belirlemektir. Nitel ve nicel sorgulama yöntemine göre elde edilen veriler doğrultusunda Alaeddin Keykubad Kampüsü'nün güvensiz algılanan ve suça maruz kalma riskinin yüksek olduğu yerler belirlenmiştir. Alaeddin Keykubad Kampüsü'nde öğrencilerin güvenlik algısına olumlu yönde katkı sağlayacak ve suça maruz kalma riskini azaltacak önerilere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Güvenlik, Kampüs Güvenliği, Risk Algısı, Suç, Suç Korkusu.

Fear is the perception of mistrust that is caused by stimuli like danger or thought of danger, threat, risk, anxiety and worry. Crime is expressed as acting against rules and laws; while fear of crime is expressed as the fear of being the victim of a crime. Fear of crime, which is an individual and social phenomenon, is also effective on spatial plane. It is one of the problems, which cause that a place is perceived as unsafe, and ends up in fear. The perception of crime in urban areas creates the sense of insecurity. Parallel to the increasing concern that cities are unsafe, fear of crime is also spreading all over the world. Just like cities, university campuses also have spatial effects, which have fear of crime because of insecurity perception. On the one hand, fear of crime limits the life in campus by causing mistrust; on the other hand, it affects order, peace, quality of life, comfort level and social control on campus in a negative way.

The purpose of this study was to determine the perceptions of the students on fear of crime regarding the physical characteristics of Alaeddin Keykubad Campus. According to the data obtained with the qualitative and quantitative questioning method, it was determined that the places in Alaeddin Keykubad Campus were perceived as unsafe, and had high risk of being exposed to crime. In this respect, recommendations were made to contribute positively to the safety perception of students and to reduce the risk of crime in the campus.

Keywords: Security, Campus Security, Risk Perception, Crime, Fear of Crime.

1. GİRİŞ

Güvenlik, insan temel ihtiyaçlarından biridir ve Avrupa KentSEL Şartı'nda yer belirtildiği gibi, bir yaşam ve kentli hakkıdır. Kendini güvende hisseden birey, huzurlu ve mutlu bir şekilde yaşamını devam ettirebilir (Ataç ve Gürbüz, 2009, s.26). Güvensizlik duygusu ise bireyde kaygı, korku ve endişeye neden olurken kendini güvende hissetmeyen bireylerin oluşturduğu toplumlarda birçok sorun ortaya çıkmaktadır. Toplumsal gerilim ve baskı, öfke ve şiddete neden olmaktadır (Çelik vd, 2018, s.218). Güvenlik kaygısı yaşayan bir insanın en önemli gündemi o kaygının ortadan kalkması ve böylece normal bir yaşam sürdürebilmesidir (Kula ve Çakar, 2015, s.194).

* Corresponding Author
<http://dx.doi.org/10.16950/iujad.720049>

Korku, bir tehlike veya tehlike düşüncesi, tehdit, risk, kaygı ve endişe gibi uyarıcıların etkisiyle ortaya çıkan güvensizlik algısıdır. Suç ise yasalara ve kurallara aykırı davranış olarak ifade edilirken suç korkusu, bir suçun mağduru olma korkusu şeklinde ifade edilmektedir. Suç korkusu, suçla çok yakından ilgili olmakla birlikte bazı durumlarda suçtan bağımsız bir olgudur. Kriminoloji literatüründe suç korkusuna ilişkin yapılan sayısız araştırma, suç oranlarındaki artışa paralel olarak artan suç korkusunun, suç oranlarındaki düşüşle birlikte düşmediğini göstermektedir. Bu nedenle suç korkusu, bazı durumlarda suçla birlikte bazı durumlarda ise suçtan bağımsız bir şekilde ele alınması gereken önemli bir problemdir (Dolu vd., 2010, s.58). Bazı durumlarda suç korkusu, suçun kendisinden daha yaygındır. Farklı suçların varlığı, farklı suç korkularının da ortaya çıkmasına neden olmaktadır (Özaşçılar ve Ziyalar, 2009, s.8).

Suçun kentsel mekandaki algısı, güvensizlik duygusu yaratmaktadır. Bireysel ve toplumsal bir olgu olan suç korkusu, mekânsal boyutta da etkilidir. Bir mekânın güvensiz algılanmasına ve korku hissine sebep olan sorunların başında suç korkusu yer almaktadır. Kentlerin güvensiz olduğu endişesinin giderek artmasına paralel olarak suç korkusu, bütün dünyada yaygınlaşmaktadır. Üniversite kampüsleri de tıpkı kentler gibi güvensizliğe bağlı olarak suç korkusunun yaşandığı mekânsal etkilere sahiptir.

Güvenliğin eksiksiz sağlandığı durumlarda bile insanlar suç mağduru olmaktan korkmakta ve evlerinde, sokaklarında, mahallelerinde, parklarda vb. yerlerde endişe ve korku içinde yaşamaktadırlar. Özellikle güvenlik hizmetinin sağlanamadığı bölgelerde "suç mağduru olma" korkusu artmaktadır. Bir suçun mağduru olmanın yarattığı genel bir duygu olarak suç korkusu toplumdaki kişilerin iyilik hali üzerinde de önemli bir etki oluşturmaktadır (Aytaç vd, 2015, s.260). Bu reaksiyonun en doğal sonucu olarak suç korkusu bireylerin günlük aktivitelerini sınırlamakta, sosyal bir izolasyon oluşturarak kişilerin yaşam kalitelerini düşürmekte ve sonuçta yaşama dair doyumsuz, huzursuz, gergin ve mutsuz bireylerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır (Kula ve Çakar, 2015, s.198). Suç korkusu hem bireylerin yaşam kalitesini hem de toplumu olumsuz etkileyen önemli bir sosyal sorundur. Kalabalık yerlere gitmekten çekinme, toplu taşıma araçlarını kullanmaktan ve gece taksiye binmekten kaçınma, internet hesaplarının şifrelerini sık sık değiştirme, evde kimse olmadığı durumlarda hırsızlık olasılığına karşı evin ışıklarını açık bırakma gibi davranışlar bu korkunun günlük hayattaki yansımalarıdır (Çoklar ve Solak, 2017, s.313).

Bugün Türkiye'nin de güncel kentsel sorunlarından biri olarak kent güvenliğine eşlik eden problemlerin başında suç korkusu gelmektedir. Kapkaç, gasp, hırsızlık, tecavüz, uyuşturucu kullanımı veya ticareti gibi geleneksel kentsel suçlara artan göç ve terör olaylarının neden olduğu mağduriyetler de eklenmiş durumdadır (Sipahi, 2017, s.385).

Bireyler içinde buldukları her ortamda güven içinde ve suç korkusundan uzak yaşayabilmelidir. Suç korkusunun ortadan kaldırılması veya kontrol edilmesi, güvenlik algısının ve buna paralel olarak yaşam kalitesinin artırılması bakımından büyük önem taşımaktadır. Üniversite kampüsleri de öğrenci, akademik ve idari personelin refah içinde yaşamlarını sürdürmelerini sağlayacakları suç korkusundan uzak, güvenli ortam sunmalıdır. Bu çalışmanın amacı; Alaeddin Keykubad Kampüsünde Selçuk Üniversitesi öğrencilerinin suç korkusuna yönelik algılarını belirlemektir. Bu amaçla kampüsteki suç korkusu ile güvenlik algısı arasındaki bağlantıyı ortaya koymak için kentlerle ilgili yapılmış olan araştırmalar incelenmiştir. Çalışma kapsamında elde edilen nitel ve nicel veriler doğrultusunda Alaeddin Keykubad Kampüsü'nün güvensiz ve suça maruz kalma riskinin yüksek olduğu yerleri belirlenmiş; daha güvenli ve suç korkusundan uzak bir kampüs için önerilere yer verilmiştir.

2. GÜVENLİK ve SUÇ KORKUSU İLİŞKİSİ

Güvenlik, bireysel ve toplumsal açıdan gerçek veya algısal olarak suç tehditlerinden uzak olmak şeklinde ifade edilebilir (Anonim, 2012). Güvenlik, aynı zamanda bir duygu ve algıdır. Neyin güvenli veya güvensiz olduğu, bireye (yaş, cinsiyet), topluma, zamana, psikolojik duruma, mekâna, sosyo-ekonomik ve kültürel özelliklere göre farklılık gösterebilmektedir. Bu bağlamda nesnel olmaktan çok öznel bir durum olan güvenlik algısı değişken bir özelliğe de sahiptir. Güvenlik veya güvensizlik, bireyin içinde bulunduğu durumu algılama sonrasında korku, risk, tehdit ve tehlike kavramlarıyla birlikte ifade edilmektedir (Çelik, 2018, s.60).

Kısaca "bir suçun mağduru olma korkusu" olarak ifade edilen suç korkusu, geniş anlamda; "bireysel ve toplumsal süreçleri kapsayan, güvensizlik duygusu ve algısı" olarak tanımlanmaktadır (Kul, 2013, s.29). Ferraro suç korkusunu, "bir suça ya da kişinin suç ile ilişkilendirdiği sembollere karşı geliştirdiği duygusal korku veya endişe reaksiyonu" olarak tanımlamaktadır (Ferraro, 1995, s.44). Warr ise algılanan çevreye karşı geliştirilen duygusal reaksiyon şeklinde tanımlamıştır (Warr, 2000, s.453). Suç korkusu, suçun toplum içinde yarattığı güvensizlik algısı olarak ifade edildiğinde güvenlik ve suç korkusu arasındaki ilişki de bariz şekilde ortaya çıkmaktadır. İnsanların kendilerini ne kadar güvende hissettiklerinin bir göstergesi olarak kabul edilen "suç korkusu seviyesi," devlet otoritesi tarafından sunulan güvenlik hizmetlerinin kalitesini ve etkinliğini belirleyecek en önemli ölçütlerden birisi sayılabilir (Dolu vd., 2010, s.61).

Literatürde suç korkusunun nedenlerini açıklamak üzere farklı teoriler öne sürülmüştür. Bu teorileri savunmasızlık teorisi, mağduriyet teorisi, düzensizlik teorisi ve toplumsal kaygı teorisi olarak sınıflandırmak mümkündür (Öztürk, 2015, s.255). Bu teoriler doğrultusunda suç korkusunun nedenleri;

- Daha önce kişinin kendisi veya yakınlarından birinin suça maruz kalması,
- Bireylerin suçla ilgili duyduğu gerçekte yaşanmış veya yaşanmış gibi anlatılan olaylar,
- Bireylerin suçla ilgili bilgi edinme kaynakları (medya, internet ve cep telefonları vb.),
- Yaş (artan yaşla birlikte suç korkusu artmaktadır),
- Cinsiyet (kadınlar, erkeklere oranla daha fazla suç korkusu taşımaktadır),
- Medeni durum,
- Ekonomik durum,
- Eğitim seviyesi (ekonomik durumu iyi olanlar ile daha eğitilmiş olan kişiler suçtan daha az korkmaktadır),
- Sosyal statü (sosyal statü düştükçe suç korkusu da artmaktadır),
- Aile ve komşuluk ilişkilerinin olmaması veya bozuk aile ve komşuluk ilişkileri,
- Suç ve şiddet olayları,
- Fiziki uygarlıktan uzaklaşma etkileri (mekânsal düzensizlik, dağınık ve toplanmamış çöpler, duvar yazıları, vandalizm, boş araziler, terk edilmiş binalar ve arabalar vb.),
- Sosyal uygarlıktan uzaklaşma etkileri (evsiz insanlar, dilenciler, alkolikler, madde bağımlıları, sokak çeteleri ve başıboş gençler),
- Zayıf sosyal katılım, nüfus ve yerleşim yoğunluğu, ırk-yaş-cinsiyet farklılıkları, kalabalık, yaya ve araç trafiği, binaların boyutu ve hizmet yetersizliği gibi kentsel özelliklerdir (Özaşçılar ve Ziyalar, 2009, s.8; Özaşçılar, 2015, s.333).

Risk değerlendirmesi teorisini öne süren Ferraro (1995, s.15), bireylerin risk tahmini yaparken buldukları çevreden aldıkları bilgileri kullandığını iddia etmektedir. Buna göre bireyler, etrafında tehlike oluşturacak düzensizlikler olduğunu görürse, suça maruz kalma konusunda daha fazla kaygılanmaktadır. Yapılan bilimsel çalışmalar incelendiğinde genel anlamda, kentlerin güvensiz hale gelmesinin toplum üzerinde giderek yaygınlaşan suça maruz kalma ya da suça tanık olma gibi korkulardan kaynaklanan "güvensizlik hissi"nin oluşmasına neden olduğu da görülmektedir (Ataç, 2007, s.16). Özellikle psikolojik sağlık açısından suç korkusu, öfke, engellenme, kaygı, çaresizlik, yabancılaşma, güvensizlik ve düşük yaşam doyumu ile ilişkilendirilmektedir. Davranışsal boyutta ise suç korkusu, kişilerin kendilerini güvende hissetmedikleri yer ve aktivitelerden kaçınmalarına yol açmaktadır (Çoklar ve Solak, 2017, s.314). Suç korkusu, insanların kendilerini ne kadar güvende hissettikleri, güvenlik hizmetlerinin kalitesi ve vatandaşların bu hizmetlerden ne kadar memnun oldukları noktasında en önemli ölçütlerden biri olarak değerlendirilmelidir (Dolu vd., 2010, s.61).

Kentsel mekânda kullanıcıların birbirleriyle (sosyal çevre) ve çevresiyle (fiziksel çevre) olan ilişkilerinin mekândaki güvenlik ve suç ile doğrudan ilişkili olduğu görülmüştür. Bu da güvenli mekanlarının oluşturulmasında öncelikle o mekânda suçu oluşturan ya da suça neden olan mekânsal özelliklerin saptanması ve orada yaşayan ya da o mekânı düzenli olarak kullanan insanların yaşadıkları ve kullandıkları yeri nasıl algıladıklarının çözümlenmesi gereğini doğurmaktadır (Ataç, 2007, s.18).

Güvenlik algısı özellikle sosyal, kültürel, ekonomik ve fiziksel farklılıkların bulunduğu mekanlarda suç korkusuyla ilişkili bir duygudur. Suç ve suç korkusunun mekânı kullanan

insanda oluşturduğu algı güvensizlik hissidir. Ayrıca fiziksel ve sosyal düzensizlik insanlarda güvensizlik algısı yaratarak suç korkusunu ortaya çıkarmaktadır. Fiziksel bir çevrenin düzensiz hale gelmesi insanlar üzerinde suç korkusundan kaynaklanan güvensizlik hissini oluşmasına neden olmaktadır. Bir suçun mağduru olma ve güvensizlik algısının neden olduğu suç korkusu, insanların yaşamını hem zorlaştırmakta hem de yaşam kalitesini düşürmektedir.

Bireylerde suç korkusunun ortaya çıkışı toplumdaki suç aktivitesinin yüksekliği veya bireylerin bu aktiviteleri duymasıyla ilişkilendirilmektedir. Korku, suçun algılanmasıyla gerçekleşirken suç mağduru olan bireyler suçtan korkmaya daha yatkındır. Bireyler doğrudan bir suçun mağduru olmasalar da suç faaliyetini gözlemleyerek veya sosyal çevreleri aracılığıyla maruz kalarak suç korkusu geliştirebilirler. Bu konuda medya da suç korkusunun topluma yayılmasında önemli bir rol oynamaktadır (Karakaya, 2015, s.16).

3. ÜNİVERSİTE KAMPÜSLERİNDE SUÇ KORKUSU

Genel olarak, üniversite kampüslerinin güvenli olduğu düşünülse de araştırma sonuçları, öğrencilerin suç korkusu yaşadıklarını göstermektedir. Üniversite kampüslerinde güvenlik önlemleri alınmasına ve mevcut önlemlerin iyileştirilmesine rağmen, üniversitelerdeki öğrenciler suç korkusu taşımaktadır. Kampüsteki öğrencilerin, mağduriyet ihtimaline ilişkin risk algıları ve kampüs içinde meydana gelen suç olayları, suç korkusuyla birlikte koruyucu davranışlarda bulunma ve kaçınma davranışlarını şekillendirmektedir (White, 2019, s.7).

Suç korkusu ile ilgili yapılan araştırmalar, kişisel özelliklerin ve bağlamsal faktörlerin suç korkusuyla anlamlı bir şekilde ilişkili olduğunu göstermektedir. Diğer demografik gruplarla karşılaştırıldığında, yaşlılar, azınlıklar ve kadınlar arasında daha yüksek düzeyde suç korkusu olduğu görülmektedir. Kampüs ve suç korkusu arasındaki ilişkiye yönelik yapılan çalışmalarda ise daha genç öğrenciler, kadınlar ve azınlıklar arasında korku düzeyinin daha yüksek olduğu, özellikle kız öğrencilerin daha yüksek düzeyde suç korkusu ve suç mağduru olma korkusu yaşadıklarını, kampüste mağduriyet risklerini azaltmak için erkek öğrencilere göre daha fazla davranışlarını kısıtladıkları ortaya koyulmuştur (Kaminski vd., 2010, s.89).

Yapılan çalışmalar, öğrencilerin suç korkusunda gece ya da gündüz olması ve kampüsteki belirli alanlar arasında ilişki olduğunu ortaya koymuştur. Del Carmen vd. (2000)'nin yaptığı çalışmada, öğrencilerin %68'i gece, gündüze göre suç mağduru olmaktan daha çok korktuklarını ifade etmiştir. McConnell (1997) ise yaptığı çalışmada katılımcıların yalnızca %20'sinin gündüz kampüste yalnız yürümekten korktuğunu, %66'sinin ise gece kampüste yalnız yürümekten korktuğunu ortaya koymuştur. Brantingham ve Brantingham'ın 1994 yılında yaptığı çalışmada ankete katılan öğrencilerin gündüz %98'inin kampüste güvenli hissettiğini, gece ise öğrencilerin %33'ünün güvensiz hissettiği sonucuna ulaşmıştır. Elde ettiği sonuçları cinsiyete göre değerlendirdiğinde ise erkeklerin %88'i kampüste gündüz güvenli hissederken; gece için bu oran %52'ye düşmüştür (Kaminski vd., 2010, s.89).

3.1. Suç Korkusu Algısında Kampüsün Fiziksel Çevresinin Etkisi

Strange ve Banning'e (2001) göre üniversite kampüsleri öğrencilere fiziksel çevre, birikim çevresi, organize çevre ve sosyal çevre olmak üzere dört farklı çevre sunmaktadır. Bunlar arasında en öne çıkan fiziksel çevre, kampüsün doğal ve yapay bileşenlerini içermektedir. Fiziksel çevre, idari birimler, eğitim-öğretim binaları, öğrenci yurtları, lojmanlar, misafirhane, konferans salonu, açık ve kapalı spor alanları, dini yapı, sağlık tesisi, yeme-içme ve alış-veriş mekanları, ulaşım ağı, otoparklar ve yeşil alanlar gibi sosyal donatılardan oluşmaktadır. Güvenlik ve suç korkusu algısı, kampüsteki sosyal çevre ve fiziksel çevreye bağlıdır. Güvensizliğe neden olan suçun, fiziksel çevreyle doğrudan ilişkili olduğu bilinmekte ve suç korkusu fiziksel çevrenin özelliklerinden kaynaklanabilmektedir (Çelik vd. 2018, s.219)

Araştırmalar, üniversite kampüslerindeki suç korkusunun fiziksel çevrenin farklı özelliklerinden kaynaklanabileceğini ortaya koymaktadır. Kampüsün tasarım özellikleri ve fiziksel düzeniyle ilişkili olarak suça ve bireysel güvenlik kaygılarına neden olması, genç ve savunmasız öğrencilerin suç ve bireysel güvenlik sorunlarını yaşamalarına neden olmaktadır. Aydınlatma düzeyi, peyzaj, güvenlik ekipmanları, kampüs çevresi ve kampüsün açık erişim felsefesi, öğrencilerin bireysel güvenliğini etkileyen konulardır (Waters, Neale and Mears, 2005, s.231).

Kampüste suç korkusu, kampüsün mimarisine ve peyzaj tasarımına göre değişmekte ve bu önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan çalışmalar, öğrencilerin kampüste bir suçun kurbanı olmaktan korktuğu için bazı alanları kullanmaktan kaçındığını göstermektedir.

Fiziksel çevre yoluyla iletilen sözel olmayan mesajlar arasında güvenlik ve suç korkusu algısı da bulunmaktadır. Üniversite kampüslerindeki fiziki çevre, öğrencilere üniversite deneyimi ile ilgili sözel olmayan, sembolik mesajlar iletmekte ve sosyal etkileşimlere zemin oluşturmaktadır (Strange ve Banning, 2001, s.5). Öğrencilere yönelik pek çok sözel olmayan mesajlar, kampüsteki bina tasarımlarından, açık-yeşil alanlardan, tabelalardan, patikalardan, heykellerden, yaya ve araç trafiğinin akışını şekillendiren unsurlar ile peyzaj düzenlemelerinden gelmektedir (Schuetz, 2005, s.67).

Kampüste suç korkusu, ırk, yaş, cinsiyet gibi demografik özellikler ya da kampüsün fiziksel çevre özelliklerinden kaynaklanan faktörler arasındaki farklılıklar nedeniyle karmaşık bir konudur. McCreedy ve Dennis (1996, s.77)'in yaptıkları çalışmaya göre ankete katılan öğrencilerin yaklaşık %86'sı şiddet mağduru olma konusunda yüksek düzeyde endişe duyduklarını bildirmiştir. Daha spesifik olarak, cinsel taciz ve saldırı gibi durumlar karşısında duyulan suç korkusu %95'e yükselmiştir. McCreedy ve Dennis'e göre, bireysel suç mağdurları için bu yüksek rakamlar, gerçekte veya öğrencilerin algısına göre, kampüsün güvenli bir ortam olmadığını düşündürmektedir. Jennings ve arkadaşları (2007) öğrencilerin suç mağduriyeti olasılığını azaltmak amacıyla davranışlarını kısıtladıklarını; algılanan korku, güvenlik, risk ve kısıtlı davranışlar geliştirmede cinsiyet farklılıkları olduğunu ortaya koymuştur. Archer (2014)'in çalışmasında öğrencilere, kampüs güvenliği ile ilgili olarak kampüste genel güvenlik, gece boyunca kampüsteki güvenlik ve üniversitenin yeterli güvenlik önlemi alıp almadığı ile ilgili anket uygulanmış; kampüsteki öğrencilerin gündüze nazaran geceleri daha fazla suç korkusu hissettiklerini ve ayrıca kampüste kadınların geceleri erkeklere göre kendilerini daha az güvende hissettiklerini belirlemiştir. Brantingham and Brantingham (1994)'in çalışma sonucuna göre kampüse kendi arabalarıyla gelen öğrenciler, toplu taşıma araçlarını kullanan öğrencilere göre gece kampüsü daha güvensiz bulmaktadır.

3.2. Kampüste Güvenlik ve Suç Korkusu İçin Alınacak Önlemler

Kampüste güvenlik ve suç korkusu için yapılacak çalışmalar ve alınabilecek önlemler, üç ana başlıkta toplanabilir:

- Yükseköğretim Kurulu, üniversite yönetimi ve kampüs güvenlik biriminin çalışmaları,
- Fiziksel çevre için kampüste peyzaj tasarımı ile önlemler geliştirme,
- Sosyal çevre için kampüste peyzaj tasarımı ile davranışsal önlemler alınmasıdır.

3.2.1. Yükseköğretim Kurulu, Üniversite Yönetimi ve Kampüs Güvenlik Biriminin Çalışmaları

Yapılan çalışmalar, birçok öğrencinin kampüste "güvensiz" ya da "korku" hissettiğini, özellikle kadınların gece kampüs ve çevresinde suçla ilgili endişelendiğini göstermektedir. Araştırmalara göre bu korkular yersiz değildir ve her üç öğrenciden birinin kampüs yaşamı sırasında herhangi bir kampüs suçunun kurbanı olabileceği ve tüm kampüs suçlarının %80'inin öğrenciler tarafından işlendiği tahmin edilmektedir (Fisher, 1995, s.99).

Kampüste suç, öğrencilerin hayatlarını etkileyen günlük bir olaydır. Son yıllarda üniversite kampüslerinde öğrenci sayısında büyük artış yaşanmış ve kampüs suçlarının da buna paralel bir şekilde arttığı görülmüştür. Kampüs, kamuya açık olması nedeniyle geniş bir topluluğun paydasıdır ve bu durum kampüste suçun önlenmesinde yaşanan bir zorluk olarak ortaya çıkmaktadır. Çok fazla sayıda öğrenci, çalışan ve ziyaretçiyi durdurmak ya da üstünü aramak mümkün olmamaktadır. Kampüsteki tüm hareketler kontrol edilememekte bu durum kampüsü savunmasız bir hale getirmektedir (Woolnough, 2009, s.41). Bunların sonucu olarak kampüsteki suç korkusu ve suç mağduriyetine karşı üniversite yönetimleri tarafından birtakım hukuki ve yönetsel önlemler geliştirilmiştir (Bedenbaugh, 2013, s.13).

Kampüs Güvenlik Yasası (Clery Yasası), Amerika'da kolej ve üniversitelerin kampüs ve yakınlarında gerçekleşen suç ve güvenlik olaylarını kamuoyuyla paylaşmasını zorunlu kılan federal bir yasadır. Bu yasa, mevcut ve gelecekteki öğrencileri ile çalışanlarını bilgilendirme amacıyla kampüs suç istatistikleri ve güvenlik politikaları yayınlamaları için yükseköğretim

kurumlarına sorumluluk vermektedir. Clery Yasası, öğrencileri, ebeveynleri ve çalışanları kampüsteki suçlar hakkında bilgilendirerek kendi güvenlikleri hakkında bilinçli seçimler yapmalarını sağlayacak bir tüketici koruma yasası olarak kabul edilmiştir (Fisher, 1995, s.91).

1990 yılında yürürlüğe girmiş olan yasa, 1986'da Jeanne Clery isimli üniversite öğrencisinin üniversite yurdunda öldürülmesiyle gelişen olaylara dayanmaktadır. Lehigh Üniversitesi, Hukuk öğrencisi Jeanne Clery, kaldığı yurdun güvenlik önlemleri olmasına rağmen güvenlik açısından faydalanarak yurda hırsızlık için giren bir öğrenci tarafından darp edilir ve öldürülür. O yıllarda üniversitelerin bunun gibi olayları kamuoyuna bildirme yükümlülüğü olmadığı için bu olay fazla ses getirmez. Ancak ebeveynleri, hukuki süreç başlatarak kampüsü olan kolej ve üniversitelerin suç olaylarını kamuoyuyla paylaşmalarını sağlayacak yasal düzenleme yapılmasını talep etmiştir. 1990 yılında yayınlanan "Kampüs Güvenlik Yasası" (The Campus Security Act of 1990) ve ardından 1998 yılında gelen "Kampüs Suçu Bilgilendirme Yasası" (The Campus Crime Disclosure Act of 1998 daha sonra Clery Act of 2000 olarak yeniden adlandırılmıştır) ve 2008 yılındaki "Jeanne Clery Yasası Değişiklikleri" kampüs suçlarının raporlanmasını, bir suç işlendiğinde öğrencilerin bilgilendirilmesini ve kampüs güvenliği raporlarının kamuya açık bir şekilde bildirilmesini zorunlu kılmıştır. Amaç öğrencilere kampüsteki suç seviyeleri hakkında bilgi vermek, öğrencilerin kampüs güvenliği konusundaki endişeleri üzerinde durmak ve duyarlı olmaktır (Woolnough, 2009, s.41). İlk başlarda yalnızca %4'ü bu bilgiyi yayınlarken günümüzde 6.000'in üzerinde lise sonrası eğitim kurumu yıllık olarak suç istatistiklerini paylaşmakta ve ABD Eğitim Bakanlığı da denetlemektedir. Aynı zamanda "Kampüs Güvenliği ve Emniyeti" web sitesi, suç istatistikleri ve diğer ilgili bilgilerin kapsamlı bir veri tabanına erişim sağlamaktadır (URL-1, 2019).

Üniversite yönetimleri suç mağduriyeti ve olasılıkları azaltmak için kampüsün fiziksel ortamını, özellikle de işaret ve aydınlatma ile hedef alan önlemler de geliştirmişlerdir. Kampüste fiziksel bir değişiklik yapabilmek için kampüs güvenlik denetimi ve suç etkisi beyanı yapmalarını istemektedir. Rochester Üniversitesi'nde suç önleme ofisi, inşaat ve tadilat işleriyle ilgilenmektedir. Kör noktalar, karanlık koridorlar, yetersiz aydınlatma, uygun olmayan çevre ve otopark düzenlemesi, yaya yolu tasarımı gibi bireysel güvenliği içeren konularda planları gözden geçirmekte ve veri girişi gerçekleştirmektedir. Bu ofis aynı zamanda aydınlatma ve peyzaj tasarımında standartlar için saha incelemeleri de yapmaktadır (Fisher, 1995, s.99).

Türkiye'de ise üniversitelerde rektörlüğe bağlı Genel Sekreter birimi altında Koruma ve Güvenlik Müdürlüğü veya Koruma ve Güvenlik Şube Müdürlüğü, görev, yetki ve sorumlulukların tanımlandığı Güvenlik Yönergesi doğrultusunda faaliyet göstermektedir. 2547 sayılı Yükseköğretim Kanunu ve 5188 sayılı Özel Güvenlik Hizmetlerine Dair Kanun ve Yönetmeliğe dayanarak üniversite kampüslerinde açık ve kapalı mekanlarda koruma ve güvenliğin sağlanması ile suçun önlenmesi yönünde uygulamalar yapılmaktadır.

Yükseköğretim Kurulu (YÖK), son dönemlerde üniversitelerde akademisyenlerin maruz kaldığı ve bazılarının ölüme sonuçlandığı şiddet olaylarına karşı araştırma başlatmıştır. Üniversitelerdeki şiddet olaylarının nedenlerini araştırmak ve tedbirler almak için "Üniversitelerde Huzur ve Güveni Artırma Komisyonu" kurulmuş ve geçici ortak komisyonun ilk toplantısı 15 Ocak 2019 tarihinde "Üniversitelerde Huzuru ve Güveni Artırma Toplantısı" adı altında gerçekleştirilmiştir. Akademik ve idari personel ile öğrencilerin, huzur ve güven içinde eğitim-öğretim, araştırma ve geliştirme ile topluma hizmet misyonlarını gerçekleştirmeyi teminen "Üniversitelerde Huzur ve Güveni Artırma Komisyonu", ilgili YÖK Yürütme Kurulu Üyeleri, İçişleri Bakanlığı, İller idaresi Genel Müdürlüğü, Emniyet Genel Müdürlüğü ve Jandarma Genel Komutanlığı'ndan üst düzey yetkililerin yanı sıra üniversitelerde ilgili alanlarda uzman olan akademisyenlerin katılımıyla YÖK Başkanı başkanlığında toplanarak öncelikle:

- Huzur ve güveni artırmak için, devlet ve vakıf üniversitelerinde, kampüslere yönelik güvenlik verilerinin toplanması ve risk analizinin yapılması,
- Üniversitelere ait kampüslerin girişinde özel güvenlik görevlileri tarafından yapılan önleyici güvenlik tedbirlerinin artırılması,
- Fiziki tedbirlere yardımcı olan araç ve gereçlerin nicel ve niteliğinin artırılması,
- Üniversitelerde şiddet ve huzursuzluğa sebep olan nedenlere ilişkin bilimsel çalışmaların başlatılmasının teşvik edilmesi yönünde kararlar alınmıştır (URL-2, 2019).

3.2.2. Fiziksel Çevre İçin Kampüste Peyzaj Tasarımı ile Önlemler Geliştirme

Güvenlik ve suç korkusu ile ilgili tasarıma yönelik kriterler, suç önleme konusunda yapılan araştırmalardan ve kullanıcıların dış mekân özelliklerine yönelik psikolojik tepkilerinden geliştirilmiştir. Suçun, mekân eksenli stratejilerle önlenebileceğine ilişkin ilk mimari yaklaşım, 1972 yılında yayınladığı "Savunulabilir Alan: Kentsel Tasarım Yoluyla Suçun Önlenmesi" (Defensible Space: Crime Prevention Through Urban Design) isimli kitabıyla Oscar Newman tarafından geliştirilmiştir. Oscar Newman, savunulabilir alan veya savunulabilir mekân teorisi ile başarılı kentsel alanların mevcut koşullarını inceleyen ve onları istenmeyen yerlerle karşılaştıran yeni teoriler sunmuştur. Suç ve mekân ilişkisinden yola çıkarak geliştirilen savunulabilir mekân teorisi, insanın içinde bulunduğu mekânın suçu teşvik etme veya engelleme niteliğinde olduğu tezine dayanmaktadır (Newman, 1973).

Newman bir kentsel mekânın fiziksel özelliklerinin, o mekânda yaşayan ya da o mekânı sürekli olarak kullanan kişilerle, potansiyel suçluların sosyal davranışlarını doğrudan etkilediğini ileri sürmüş ve mekânda uygulanacak fiziksel müdahalelerin bu durumu olumlu yönde değiştirebileceğini savunmuştur. Dolayısıyla Newman'a göre, kentsel mekâna yapılacak fiziksel müdahale ile oradaki sosyal yaşamı kuvvetlendirmek, suça yönelik izlemeleri kolaylaştırmak ve mekânın doğal yollarla kendini suça karşı koruyabilmesini sağlamak mümkündür. Savunulabilir mekân, 4 tasarım unsuruna göre oluşturulabilir. Bunlar, bölgesellik, doğal gözetim, çevresel görünüm ve çevre/muhitten oluşan savunulabilirliktir (Çelik, 2018, s.75).

Durumsal Suç Önleme Teorisi ise suç fırsatlarını azaltarak suçun, suçlular açısından karlı bir tercih olmaktan çıkarılabileceği ve böylece suçun önlenebileceği felsefesine dayanmaktadır. Suç işleme olasılığı olan yerlerde alınacak önlemlerle, uygulanacak tekniklerle, yapılacak fiziki düzenlemelerle ve çevresel tasarımlarla suça ilgili fırsatların ve suçu cazip hale getirci unsurların azaltılabileceği savunulmaktadır. Teoriye göre, çevrede yapılacak düzenlemeler, potansiyel suçluların yapacağı kar ve zarar analizini etkileyebilecek düzeyde olmalı, yani işlenecek suçun maliyeti faydasından daha çok olmalıdır. Durumsal suç önleme teorisinin temelleri, "rutin aktiviteler teorisi" ve "rasyonel tercih teorisi"ne dayanmaktadır. Bu teorilerden farklı olarak durumsal suç önleme teorisi, içinde bulunduğu koşulların elverişliliğine bağlı olarak tüm insanların suç işleme olasılığının bulunduğunu ileri sürmektedir. Diğer bir deyişle, suç işleme olasılığı açısından suçlular ve diğer insanlar arasında bir ayrım yapmamaktadır (Clarke, 1995, s.91; Clarke, 1997, s.4). Bu teori, hedef olarak seçilmesi muhtemel mal ve şahısları korumak amacıyla kullanılabileceği gibi olası suçları önlemek için suç mahallerinde de kullanılabilir. Örneğin, suç işleme olasılığı olan binaların camlarına demir parmaklıklar takılması, güvenlik görevlisi bulundurulması, güvenlik kameralarının yerleştirilmesi, kartlı sistemlerle giriş-çıkışların kontrol altında tutulması, mekânsal düzenlemelerle bireylerin çevrelerinde neler olup bittiğini görmelerini sağlayacak doğal gözetim ortamının oluşturulması gibi (Dolu, 2009, s.19).

Durumsal suç önleme, özellikli suç kategorileri için gerekli fırsatları, bu fırsatlara eşlik eden riskleri ve zorlukları artırarak ve ulaşılacak ödülleri sınırlayarak suçları azaltmayı hedeflemektedir. Yöntem, üç unsurdan oluşmaktadır:

- İyi tanımlanmış teorik altyapı,
- Belirli suç problemleri ile başa çıkmak için standart bir metodoloji,
- Çeşitli fırsat azaltıcı tekniklerden oluşmaktadır.

Teorik altyapı, suç teorileri arasında yer alan, rutin aktivite ve rasyonel seçim teorileri gibi bir grup "fırsat" teorileri ile açıklanmaktadır. Standart metodoloji, problemi analiz etme ve tanımlama, muhtemel çözümleri tespit edip ortaya koyma, sonuçları değerlendirme ve yayma amacıyla araştırmacıların uygulamacılarla birlikte çalıştığı eylem araştırması paradigmasının bir versiyonudur. Fırsat azaltıcı teknikler ise suç düşüncesine sahip potansiyel kişilerin eyleme geçmeden caydırmaya yönelik yapılan uygulamalardır (Clarke, 2014, s.1).

3.2.3. Sosyal Çevre İçin Kampüste Peyzaj Tasarımı ile Davranışsal Önlemler Alma

Kriminolojide mekânın özelliklerine dikkat çeken akım, "Çevresel Tasarım ile Suç Önleme" (Crime Prevention Through Environmental Design-CPTED) teorisi, ilk olarak, bir kriminolog olan C. Ray Jeffery (1971) tarafından ortaya atılmış ve Timothy D. Crowe tarafından geliştirilmiştir (Çelik, 2018, s.77). Ray Jeffery (1971) Çevresel Tasarım ile Suçun Önlenmesi

(Crime Preventing Through Environmental Design) isimli kitabında, klasik kriminoloji okulunun temel prensibi olan suç işleme potansiyeli olan kişiyi caydırmak ilkesini koruyarak suçlunun kendisinden çok suçun işlendiği çevreye odaklanmak istemiştir. Çevresel tasarım ile suçun önlenmesi konsepti Jeffery'nin Washington'da gençlerin okuduğu bir okul çevresini kontrol etmeyi hedefleyen bir projedeki deneyimlerinden kaynaklanmıştır (Cicerale ve Cicerale, 2018, s.102). Çevresel tasarım yoluyla suç önleme yaklaşımı, fiziksel ortamı manipüle edip olumlu davranışsal etkiler yaratarak güvenlik algısını arttırmakta; suç faaliyeti ve suç korkusunu azaltmaktadır (Fernandez, 2005, s.9).

Crowe (2000), yapılandırılmış çevrenin uygun ve etkili kullanımının, suçun işleme korkusunu ve suçun sıklığını azaltarak, yaşam kalitesinin arttırılmasına katkı sunduğunu ifade etmektedir. Tasarım ile suç önleme uygulamalarının 3 ana stratejisi vardır. Bunlar, doğal erişim kontrolü, doğal gözetim ve bölgesel uygulamadır. Bu üç strateji, insanların yaşamak, çalışmak, seyahat etmek veya ziyaret etmek için oluşturdukları ve kendilerini güvende hissettikleri bir ortam yaratmak için birlikte çalışmaktadır (Crowe, 2000, s.36).

Doğal erişim kontrolü: Bir bölgeye, amaçlanan ve istenen kullanıcıların dışındaki kullanıcıların erişimini engellemek için bitkiler (ağaçlar ve çalılar), sınır elemanları (duvar ve çitler), kapılar ve diğer fiziksel elemanlar kullanılarak sağlanır.

Doğal gözetim: Amaçlanan ve istenen kullanıcılara çevreyi görme imkânı verirken, davetsiz ve istenmeyen kişilerin de görülmesini sağlar. Çevreyi görme, yeterli aydınlatma ve engelsiz görüş sağlayan peyzaj tasarımı ile geliştirilebilir.

Bölgesel uygulama: Kamu ve özel mülkiyet ayrımının ön plana çıkarılmasını öngören bir stratejidir. Kamu ve özel alanlar arasındaki sınırların, kaldırımlar, yeşil alanlar, duvarlar gibi fiziksel unsurlarla belirlenmesidir (Crowe, 2000, s.36).

4. MATERYAL VE YÖNTEM

4.1. Materyal

Çalışma alanı, Selçuk Üniversitesi, Alaeddin Keykubad Kampüsü'dür. Kampüs, Selçuklu İlçesi sınırları içinde, Konya kent merkezinin 20 km kuzeyinde ve Afyonkarahisar karayolu üzerinde yer almaktadır. 14,5 milyon m² alan kaplayan Alaeddin Keykubad Kampüsü'nde;

- 20 fakülte (Diş Hekimliği, Eczacılık, Edebiyat, Eğitim, Fen, Güzel Sanatlar, Hukuk, İktisadi ve İdari Bilimler, İletişim, İslami İlimler, Mimarlık, Mühendislik, Sağlık Bilimleri, Sanat ve Tasarım, Spor Bilimleri, Teknoloji, Tıp, Turizm, Veteriner ve Ziraat Fakülteleri),
- 3 yüksek okul (Beden Eğitimi ve Spor, Sivil Havacılık ve Yabancı Diller Yüksekokulları),
- 4 meslek yüksekokulu (Adalet, Sağlık Hizmetleri, Sosyal Bilimler ve Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulları),
- 1 konservatuvar (Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı),
- 6 enstitü (Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mevlâna Araştırmaları Enstitüsü, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Sosyal Bilimler Enstitüsü ve Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü),
- Rektörlüğe bağlı birimler (Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Bölümü ve Türk Dili Bölüm Başkanlığı),
- 44 araştırma ve uygulama merkezi,
- 17 koordinatörlük,
- Teknokent,
- İdari birimler (rektörlük ve genel sekreterlik),
- Polis merkezi (URL-3, 2018).
- Otoparklar, ulaşım ağı (yaya, bisiklet ve araç yolları, tramvay hattı), yurtlar, lojmanlar, kütüphane, hastane, misafirhane, Erasmus Evi, cami, hobi bahçeleri, kapalı yüzme havuzu, kapalı spor salonu, spor tesisleri (tenis kortları ve basketbol sahası), stadyum, amfi, meydan, ısı merkezi, yeme-içme ve alış-veriş mekanları da yer almaktadır (Şekil 1) (Çelik vd. 2018, s.228).

4.2. Yöntem

Araştırma Tasarımı, Veri Toplama Aracı ve Araştırmanın Örneklemi: Suç korkusu, insanların tehlike, tehdit, risk, kaygı ve endişe gibi uyarıcılar karşısında ortaya çıkan algı, his ve duyu durumlarını ifade etmektedir. İnsanların güvensiz hissettikleri ve korku duydukları mekanları, durumları, olayları ve kişileri tespit etmek için en etkili yöntem suç korkusu belirleme veya ölçme anketi uygulamaktır (Bedimo-Rung vd, 2005, s.165; Çoklar ve Solak, 2017, s.316). Bu çalışmada ise niceliksel (anket) ve niteliksel (katılımcı gözlem ve algısal değerlendirme) sorgulama yöntemine göre öğrencilerin Alaeddin Keykubad Kampüsü'nün fiziksel çevresine ilişkin suç korkusu belirlenmeye çalışılmıştır.



Şekil 1. Alaeddin Keykubad Kampüsü birimleri (URL-3)

Anket formu kişisel bilgiler, kampüs güvenliği ve suç korkusunu belirlemeye yönelik 3 bölümden oluşmaktadır. Ankette açık ve kapalı uçlu sorular ile ölçek yer almaktadır. Öğrencilerin kişisel bilgilerinin belirlenmesine yönelik bölümde açık ve kapalı uçlu sorulara yer verilmiş; kampüste güvenlik algısı ve suç korkusunu belirlemek için oluşturulan sorular ise 5'li likert ölçeği ve sıralama (ordinal) ölçeği (1=çok güvenli; 2=güvenli; 3=ne güvenli/ne güvensiz; 4=güvensiz; 5=çok güvensiz), (1=asla; 2=nadiren; 3=bazen; 4=genellikle; 5=her zaman) ile derecelendirilmiştir.

Sorular hazırlanırken "Kampüs Güvenliği ve Güvenlik Raporlaması El Kitabı" (The Handbook for Campus Safety and Security Reporting) (URL-4, 2016), "Uluslararası Suç Mağduriyeti Anketi" (International Crime Victimization Survey-ICVS) (Van Dijk et al., 1990) ve "Suç Korkusu Mağduriyet Riskini Yorumlama" (The Fear of Crime Interpreting Victimization Risk) (Ferraro, 1995, s.35-38) isimli çalışmalarda yer alan suç korkusu ölçeğinden yararlanılmıştır. Ayrıca kampüste yapılan katılımcı gözlem ve önceki çalışmaların incelenmesi sonucunda elde edilen veriler de kullanılmıştır. Hazırlanan anketin yeterli ve anlaşılır olduğunu belirlemek için pilot uygulama yapılmış; katılımcılardan sorular hakkında yorum yapmaları istenmiş ve geri bildirimler doğrultusunda ankette değişiklikler yapılmıştır.

Araştırmanın evrenini, Selçuk Üniversitesi, Alaeddin Keykubad Kampüsü'nde öğrenim gören toplam 77.783 ön lisans, lisans ve lisansüstü öğrencileri oluşturmaktadır (URL-5, 2018). Evrenin tamamına ulaşmak mümkün olmadığı için zaman sınırlayıcı faktör olarak kabul edilmiş; anketler 1-30 Haziran 2018 tarihleri arasında uygulanmış ve 225 öğrenciden (araştırmanın örneklemi) gelen geri bildirimler doğrultusunda değerlendirme yapılmıştır. Anketler, öğrencilere elektronik ortamda, e-posta ve sosyal medya aracılığıyla uygulanmıştır. Zamanın 30 günle sınırlı olmasına rağmen öğrencilerin gönüllü olarak ankete katılmaları ve

anketin elektronik ortamda uygulanması ile oldukça geniş bir katılım sağlanmıştır. Bu durum çalışmanın güvenilirliği, geçerliliği ve evreni yansıtma oranını arttırmaktadır.

Değerlendirme: Anketlerin değerlendirmesi için SPSS 21.00 istatistik paket programı kullanılmıştır. Güven aralığı %95 ve anlamlılık düzeyi $p < 0,05$ olarak alınmıştır. Güvenlik algısı, suç korkusu ve endişe duyma ile ilgili tanımlayıcı istatistikler (frekans ve yüzde değerleri, aritmetik ortalama, standart sapma, standart hata) yapılmıştır. İki yönlü analizlerle hem bağımlı (yaş, cinsiyet) ve bağımsız değişkenler (güvenlik algısı, suç korkusu, endişe duyma) arasındaki hem de bağımsız değişkenlerin kendi aralarındaki ilişkiler incelenmiştir.

Katılımcı Gözlem: Araştırılan objenin ya da topluluğun günlük yaşamına katılma yoluyla yapılacak gözlemlerde, araştırmacının, araştırdığı grupla birlikte bir süre yaşaması, onların yaşamlarında yer alması gereklidir. Böylece araştırmacı, araştırdığı grubun davranış biçimlerini, değer sistemini, birbirleriyle olan ilişkilerini, toplumsal, ekonomik ve kültürel özlü olaylar, törenler çerçevesindeki kümelenişlerini, rollerini, tutum ve tavır alışlarını yakından gözleme olanağı bulur (Balcı, 2015).

Kampüste farklı zamanlarda (sabah-öğle-akşam-gece, hafta içi-hafta sonu) yapılan katılımcı gözlem ile öğrencilerin kampüsteki günlük yaşamına katılarak kampüste suç korkusu oluşturabilecek mekanlar ve faktörler belirlenmiştir.

Sonuç: Katılımcı gözlem ve anket sonucu elde edilen niteliksel ve niceliksel veriler kullanılarak öğrencilerin algıları doğrultusunda yapılan değerlendirme ile Alaeddin Keykubad Kampüsü'nde mekândan kaynaklanan suç korkusu belirlenmiştir.

5. BULGULAR

5.1. Araştırmanın Sınırlılıkları

Selçuk Üniversitesi, Koruma ve Güvenlik Müdürlüğü'nden Alaeddin Keykubad Kampüsü'nde suç türleri ve istatistikleri konusunda veri temin edilememiştir. Ayrıca kampüs sınırları içerisinde Polis Merkezi bulunmasına rağmen kampüsteki suç olayları hakkında bilgi alınamamıştır. Bu nedenle anket soruları, suç korkusu ile ilgili daha önce yapılan çalışmalar temel alınarak hazırlanmıştır.

Suç korkusu, bazı olayların dayandığı neden veya bu nedenlerin yol açtığı algıya dayalı sonuç olduğu için belirlenmesi, ölçülmesi ve analiz edilmesi oldukça güçtür. Ferraro (1995) suç korkusu araştırılırken, duyguların gizlenmek istenmesi nedeniyle, duygusal durum yerine fiziksel çevreye yönelik yargıların belirlenmesi ve ölçülmesi gerektiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda anket soruları hazırlanırken, öğrencilerin kampüsün fiziksel çevresine ilişkin suç kokusunu ifade eden yargıları seçmelerini sağlayacak şekilde hazırlanmış ve her sorunun cevaplanması zorunlu tutulmuştur.

Suç korkusu ve suça maruz kalma, insanların kolaylıkla ifade edebilecekleri bir durum değildir. Bu nedenle bazı sorulara gerçek cevabın verilmeme olasılığı bulunmaktadır. Özellikle cinsel taciz veya cinsel saldırıya uğramak gizli tutulabilir. Ayrıca erkeklerin de korkularını gizleme eğilimi vardır. Bu durumların gizli tutulmak istenmesi, gerçeğin açığa çıkarılması ve yorumlanmasında sınırlılığa neden olabileceği göz önünde bulundurulmuştur.

5.2. Alaeddin Keykubad Kampüsü'nde Suça Potansiyel Olabilecek Alanlar

Kampüste sabah-öğle-akşam-gece ve hafta içi-hafta sonu olmak üzere farklı zamanlarda katılımcı gözlem yapılmıştır. Öğrencilerin kampüsteki günlük yaşamına katılarak kampüste suç korkusu oluşturabilecek mekanlar ve faktörler belirlenmiştir:

- Kampüsün 4 ana giriş-çıkış noktası bulunmakta ancak bu noktalarda yaya ve araç kontrolü yapılmamaktadır.
- Kampüs içinden geçerek ulaşım sağlanan Ardıçlı ve Yükselen Mahalleleri'ne giden yollar da kontrolsüz olduğu için güvensiz ve suç korkusuna neden olabilecek niteliktedir.
- Kampüste bakımsız ve köhne yerlerin olması, suç oluşumu ve suçlular için fırsat sunmaktadır (Şekil 2).

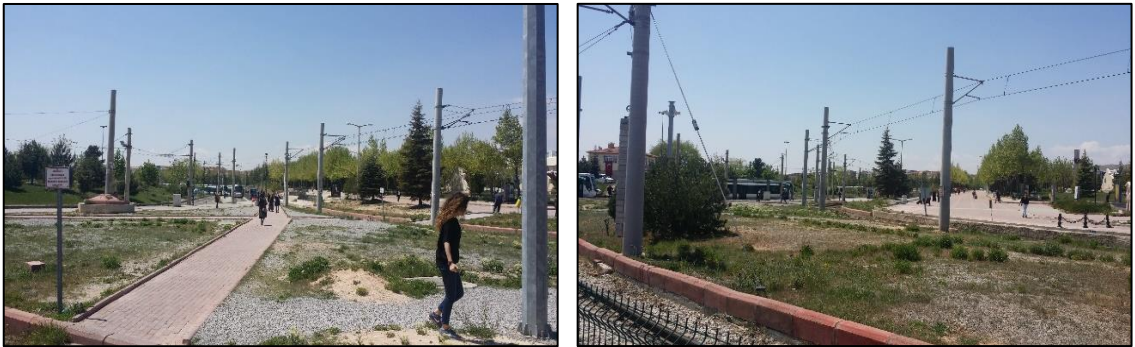
- Kampüste devam eden inşaatlar da bakımsız ve köhne yerlerde olduğu gibi suç oluşumu ve suçlular için fırsat oluşturma potansiyeline sahiptir (Şekil 2).
- Kampüsün bazı bölgelerinde aydınlatma yetersiz olup karanlık bölgeler bulunmaktadır. Karanlık bölgeler, mekânda suç oluşumu ve suç korkusu için zemin oluşturmaktadır.
- Bitki örtüsünün özellikle ağaç ve çalılıarın yoğun olduğu yerlerde kör noktalar oluşmaktadır. Yoğun bitki örtüsü ile birlikte yetersiz aydınlatma olan yerler, karanlık, loş ve güvensiz bölgeler oluşmaktadır (Şekil 3).
- Kampüsü çevreleyen ağaçlandırılmış alanlar, yoğun bitki örtüsü nedeniyle özellikle gece karanlık, ıssız ve ürkütücü olmaktadır. Bu alanlarda yılan, tilki, kurt gibi yaban hayvanlarına rastlamak mümkündür.
- Tramvayın kampüse giriş yaptığı ilk nokta, karmaşık ve kontrolsüz olduğu için risk oluşturmaktadır (Şekil 4).



Şekil 2. Kampüste devam eden inşaatlar, bakımsız ve köhne yerler (Orijinal, 2018)



Şekil 3. Bitki örtüsünün yoğun olduğu yerler (Orijinal, 2018)



Şekil 4. Tramvayın kampüse giriş yaptığı bölge (Orijinal, 2018)

5.3. Değerlendirme

1-30 Haziran 2018 tarihleri arasında anketleri cevaplayan 225 öğrenciden %64,9'u kız, %35,1'i erkek öğrencidir. Öğrenciler anketi kendi istekleri ile cevapladığı için kız öğrencilerin erkek öğrencilere göre yüksek oranda katılımı, suç korkusu konusunda kız öğrencilerin daha hassas

ve tedirgin olduğunu düşündürmektedir. Örneklemi oluşturan öğrencilere ilişkin yaş, öğrenim düzeyi, öğrenim aşaması ve barınmaya ait tanımlayıcı bilgiler Tablo 1’de görülmektedir.

Kampüste güvenlik algısı, gündüz ve gece farklılığına göre ele alınmıştır. Buna göre öğrencilerin %44,9’u kampüsü gündüz güvenli olarak algıladığını; %34,7’si ise gece bazen güvenli, bazen güvensiz olarak algıladığını belirtmiştir (Tablo 2). Yapılan çalışmalar, çoğu mekânın gündüz güvenli algılanmasına rağmen aynı mekânda insanların gece suç korkusu yaşadığını ortaya koymaktadır.

Cinsiyet ve kampüste gündüz-gece farklılığına göre güvenlik algısına bakılacak olursa; kız öğrencilerin %66,9’u, erkek öğrencilerin de %71,2’si gündüz güvenli olarak nitelendirirken; kız öğrencilerin %46,7’si, erkek öğrencilerin ise %59,5’i gece güvenli olarak nitelendirmiştir. Bu sonuca göre kız öğrencilerin erkek öğrencilere göre kendilerini daha az güvende hissettikleri yani bir suçun mağduru olma konusunda daha endişeli oldukları söylenebilir. Hem kız hem de erkek öğrencilerin kampüste gece güvenlik algısı gündüze göre daha düşük olup gündüz ve gece arasındaki fark oldukça dikkat çekicidir (Tablo 3).

Tablo 1. Öğrencilere ilişkin tanımlayıcı bilgiler

Değişkenler	Grup	Sayı (N)	Yüzde (%)
Cinsiyet	Kız	146	64,9
	Erkek	79	35,1
Yaş	18	5	2,2
	19	29	12,9
	20	34	15,1
	21	50	22,2
	22	36	16
	23	23	10,2
	24	6	2,7
	25	8	3,6
	26 ve üstü	34	15,1
Öğrenim düzeyi	Lisansüstü	14	6,3
	Lisans	195	86,6
	Ön lisans	16	7,1
Öğrenim aşaması	Hazırlık	20	8,9
	1. sınıf	44	19,6
	2. sınıf	40	17,8
	3. sınıf	47	20,9
	4. sınıf	59	26,2
	5. sınıf	6	2,7
	6. sınıf	9	4
Barınma	Evde	118	52,4
	Kampüs dışındaki yurttta	63	28
	Kampüs içindeki yurttta	44	19,6

Tablo 2. Kampüste gündüz ve gece güvenlik düzeyi

Kampüste güvenlik düzeyi	Çok güvenli	Güvenli	Bazen güvenli/ Bazen güvensiz	Güvensiz	Çok güvensiz
Gündüz	%7,1	%44,9	%33,8	%11,1	%3,1
Gece	%2,2	%17,8	%34,7	%24,4	%20,9

Tablo 3. Cinsiyet ve kampüste gündüz-gece farklılığına göre güvenlik algısı

Kampüste güvenlik düzeyi	Cinsiyet	Güvenli (%)	Güvensiz (%)	N	Ort.	Std. Sapma	Std. Hata ort.
Gündüz	Kadın	%66,9	%33,1	146	3,34	0,792	0,66
	Erkek	%71,1	%22,9	79	3,56	1,047	1,118
Gece	Kadın	%46,7	%53,3	146	2,34	0,978	0,081
	Erkek	%59,5	%40,5	79	2,97	1,132	0,127

Kampüste güvensiz hissettiren yerler arasında ilk 3 sırada kalabalık yerler, bakımsız ve köhne yerler ile giriş-çıkış noktaları yer almaktadır (Tablo 4). Kalabalık yerler, tanınmayan ve kampüse dışarıdan gelen insanların bulunması; bakımsız ve köhne yerler, mekânsal düzensizlik nedeniyle endişenin ve tedirginlik yaratması; giriş-çıkış noktaları ise kontrol olmaması nedeniyle güvensiz algılanmaktadır. Tablo 4'te güvensiz hissedilen yerler sıralamasında en altta yer alan ortak kullanım alanları, tramvay durakları ve eğitim binalarının yakın çevresi yardıma erişim fırsatı sunduğu için daha güvenli olarak nitelendirilebilir.

Tablo 4. Kampüste güvensiz hissettiren yerler

Kampüste güvensiz hissettiren yerler	Sayı (N)	Yüzde (%)
Kalabalık yerler	118	19,4
Bakımsız ve köhne yerler	104	17,1
Giriş-çıkış noktaları	98	16,1
Net görülmeyen yerler	78	12,8
Sakin yerler	58	9,5
Karanlık yerler	52	8,6
Ağaç ve çalılarının yoğun olduğu yerler	51	8,4
Devam eden inşaatlar	26	4,3
Ortak kullanım alanları	13	2,1
Tramvay durakları	7	1,2
Eğitim binalarının yakın çevresi	3	0,5
Toplam	608	100

Suç korkusu, suçun kendisinden çok bireysel ve toplumsal bir sorun olup hızla yaygınlaşmakta ve artmaktadır. Suç korkusunun öğrenciler tarafından nasıl algılandığını tespit etmek için kampüste korkuya neden olan faktörler ve kampüsün belirli mekanlarında suça maruz kalma korkuları belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmaya katılan öğrencilerin %57,8'i asla kampüste suç hakkında endişelenmediğini belirtirken, %42,2'si nadiren endişe duyduğunu belirtmiştir. Bazen insanlar, korku ve endişelerini gizlemeye ve belli etmemeye çalışırlar. Bu nedenle bu soruya gerçek cevabın verilmeme ihtimali de yüksektir. Cinsiyet ve suç hakkında endişe duyma arasında istatistiki olarak anlamlı bir ilişki vardır ve ilişkinin yönü negatiftir. Kız öğrencilerin %64,4'ü, erkek öğrencilerin de %45,6'sı kampüste suç hakkında endişeli olduğunu ifade etmiştir. Özellikle erkeklerin korkularını gizleme eğilimi olduğu için bu sonuç gerçeği yansıtmayabilir ve erkek öğrencilerin suç hakkında endişe duyma oranı daha fazla olabilir.

Yapılan çalışmalar, bir bölgede ikamet etme veya yaşama süresi ile suç korkusu arasında anlamlı bir ilişki olduğunu ortaya koymuştur. Yaşanılan çevreyi tanıma ve deneyimleme süresi arttıkça güvenlik algısı olumlu, suç korkusu ise daha az olmaktadır (Ferraro, 1995; Kul, 2013; Karakaya, 2015; Sipahi, 2017). Bu nedenle öğrencilerin kampüste öğrenim süresi ile suç hakkında endişelenme arasındaki incelendiğinde öğrenim süresi arttıkça suç hakkında endişelenme oranı düşmektedir ancak %58,3 yine de çok yüksek bir orandır (Tablo 5).

Tablo 5. Kampüste öğrenim süresi ve suç hakkında endişelenme arasındaki ilişki

Kampüste öğrenim süresi (%)	Suç hakkında endişeleniyorum	
	Evet (%)	Hayır (%)
1 yıldan az	11.6	76,9
1 yıl	13.3	63,3
2 yıl	23.6	49,1
3 yıl	21.3	56,3
4 yıl	20.4	52,2
5 yıl	4.4	70
6 yıl ve üstü	5.3	58,3

Öğrencilerin kendilerini güvensiz hissetmelerine neden olan suç türlerini belirlemek amacıyla suç türlerine ilişkin yargıları seçmeleri için her sorunun cevaplanması zorunlu tutulmuştur. Kampüste güvensiz hissetme nedeni olarak tehdit edilme, hırsızlık, fiziksel, sözlü ve cinsel saldırı gibi suçlardan korkmanın ne derecede etkili olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Öğrencilerin %31,6'sı kampüste güvensiz hissetme nedeni olarak suç korkusunun çok etkili olduğunu, %26,2'si etkili olduğunu, %21,3'ü bazen etkili-bazen etkisiz olduğunu, %15,6'sı etkisiz olduğunu ve %5,3'ü ise tamamen etkisiz olduğunu ifade etmiştir. Cinsiyet ve suç korkusu arasında istatistiki olarak anlamlı bir ilişki vardır ve ilişkinin yönü negatiftir. Kız öğrencilerin %78'i, erkek öğrencilerin ise %62,5'i suç korkusu nedeniyle güvensiz hissettiğini belirtmiştir. Bu sonuçlara göre kız öğrencilerin erkek öğrencilere göre daha fazla suç korkusu yaşadıkları ortaya çıkmaktadır. Bu durum, daha önce yapılan çalışmalarda ortaya koyulan, kadınların erkeklere oranla daha fazla suç korkusu taşıdığı sonucunu desteklemektedir.

"Kampüste suça maruz kaldınız mı?" sorusuna öğrencilerin %85,8'i hayır; %14,2'si evet cevabını vermiştir. Kampüste suça maruz kalan 32 öğrenciden 23'ü sözlü saldırı, 3'ü fiziksel saldırı, 2'si cinsel saldırı, 2'si tehdit dilme ve 2'si de hırsızlık suçuna maruz kaldığını belirtmiştir. Bu sonuçlar gerçekleri yansıtamayabilir. Özellikle cinsel saldırı, insanların kolaylıkla ifade edebileceği bir durum olmadığı için gizli tutulabilir. Bu nedenle cinsel saldırı oranları gerçekte daha fazla olabilir.

Barınma ile kampüste suça maruz kalma arasındaki ilişkiye bakılacak olursa evde (%13,6) ve kampüs dışındaki yurtlarda (%14,3) barınan öğrencilerin kampüste suça maruz kalma oranı nispeten düşüktür ancak kampüs içindeki yurtlarda (%15,9) barınan öğrencilerle arasında büyük bir fark yoktur. Barınma ile kampüste maruz kalınan suç türleri arasındaki ilişkiye de bakılacak olursa evde ve kampüs dışındaki yurtlarda barınan öğrencilerin kampüsü deneyimleme süresi daha az olduğu için maruz kalınan suç türleri kampüs içindeki yurtlarda barınan öğrencilere göre daha düşüktür (Tablo 6).

Tablo 6. Barınma ile kampüste suça maruz kalma ve suç türleri

Barınma	Kampüste suça maruz kaldınız mı?		Ne tür suça maruz kaldınız? (%)				
	Evet	Hayır	Cinsel saldırı	Fiziksel saldırı	Sözlü saldırı	Hırsızlık	Tehdit edilme
Evde	13,6	86,4	0,8	X	11,9	0,8	X
Kampüs dışı yurttta	14,3	85,7	X	3,2	9,5	X	1,6
Kampüs içi yurttta	15,9	84,1	2,3	2,3	6,8	2,3	2,3

Cinsiyet ile kampüste suça maruz kalma arasındaki ilişkiye göre kız öğrencilerin suça maruz kalma oranı (%15,8) erkeklere (%11,4) göre daha yüksektir (Tablo 7). Kız öğrenciler cinsel saldırı, fiziksel saldırı, sözlü saldırı, hırsızlık ve tehdit edilmeye maruz kaldığını belirtirken erkek öğrenciler hırsızlık, fiziksel saldırı ve sözlü saldırıya maruz kaldığını belirtmiştir.

Tablo 7. Cinsiyet ile kampüste suça maruz kalma ve suç türleri

Cinsiyet	Kampüste suça maruz kaldınız mı?		Ne tür suça maruz kaldınız? (%)				
	Evet	Hayır	Cinsel saldırı	Fiziksel saldırı	Sözlü saldırı	Hırsızlık	Tehdit edilme
Kadın	15,8	84,2	1,4	1,4	11	0,7	1,4
Erkek	11,4	88,6	X	1,3	8,9	1,3	X

Kampüste öğrencilerde korku uyandıran nedenleri belirlemek için duygusal durum yerine fiziksel çevrenin öğrencilerde oluşturduğu yargıların belirlenmesi ve etkisinin ölçülmesi hedeflenmiştir. Kampüste öğrencilerde korku uyandıran nedenlere bakılırsa "kampüse kontrolsüz giriş yapılması" %38,2 her zaman korku uyandırırken "daha önce suça maruz kalma" (%63,1) ve "arkadaşlarından birinin suça maruz kalması" (%46,2) asla etkili olmadığı yönünde belirtilmiştir. "Kampüste suça ilgili duyulan rivayetler" bazen (%28,4), "şüpheli kişiler" ise genellikle (%27,6) korkuya neden olmaktadır. Fiziksel saldırı (%33,3), sözlü saldırı (%26,2), cinsel saldırı (%44,9), tehdit edilme (%39,1) ve hırsızlık (%33,3) kampüste korku uyandıran nedenler arasında yer almamaktadır (Tablo 8).

Suç korkusu ve suça maruz kalma korkusu, insanların içinde bulunduğu mekanla doğrudan ilişkili olup insanların içinde bulunduğu çevreyi nasıl algıladığı ve değerlendirdiğiyle ilgili sonuçları ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle öğrencilerden kampüsün belirli mekanlarında suça maruz kalma korkularını derecelendirmeleri istenmiştir. Katılımcı gözlem tekniği ile kampüste öğrencilerin suç korkusu hissedebilecekleri 15 mekân belirlenmiş ve bu mekanlara ilişkin suç korkusu seviyeleri Tablo 9'da verilmiştir. Elde edilen sonuçlara göre;

- Yoğun kullanılan mekanların (kütüphane, yemekhane, Gökkuşuğu, Süleyman Demirel Kültür Merkezi ve eğitim binalarının yakın çevresi ile tramvay durakları) öğrencilerin suç korkusunu olumsuz etkilemediği saptanmıştır.
- Kampüse kontrolsüz giriş yapılması, her zaman (%38,2) korkuya neden olurken giriş-çıkış noktalarında suça maruz kalma korkusunun nadir (%28) olduğu belirtilmiştir.
- Öğrencilerin %35,1'i tramvay duraklarında asla suça maruz kalma korkusu taşımadığını belirtirken azalan oranda %32'si nadiren, %23,6'sı bazen suça maruz kalma korkusu yaşadığını ifade etmiştir.
- Yurtlara giden yol ve yurtların yakın çevresi nadir (%28,4) olarak suça maruz kalma korkusu ile ilişkilendirilmiştir.
- Spor sahaları ve yüzme havuzu kampüsün güneybatı çeperinde ve diğer mekanlara göre daha sakin bir bölgede yer almaktadır. Bu nedenle öğrencilerin %29,3'ü spor sahalarının yakın çevresini bazen; %29,3'ü ise yüzme havuzunun yakın çevresini nadir olarak suça maruz kalma korkusu ile ilişkilendirmiştir.
- Bilgisayar Merkezinin yakın çevresinde öğrencilerin %29,8'i ve caminin yakın çevresinde ise %32,9'u suça maruz kalma korkusunun nadir olduğunu belirtmiştir. Bilgisayar merkezi ve cami yan yana olup her ikisinin yakın çevresi yoğun bitki örtüsü ile kaplıdır. Bitkilerin yoğun olması ve görüntüyü kapatması suça maruz kalma korkusuna neden olmaktadır.
- Konservatuar, enstitüler, meslek yüksek okulları, yüksek okullar ve fakültelerin yakın çevresi öğrencilerin kullanım yoğunluğuna paralel olarak suça maruz kalma korkusundan uzak bölgeler arasındadır.

Tablo 8. Kampüste korkuya neden olan faktörlerin derecelendirilmesi

Kampüste sizde korku uyandıran nedenleri derecelendiriniz.	Asla	Nadiren	Bazen	Genellikle	Her zaman
Kampüse kontrolsüz giriş yapılması	%4,9	%10,2	%20,4	%26,2	%38,2
Daha önce suça maruz kalma	%63,1	%16,9	%9,3	%7,1	%3,6
Arkadaşlarımdan birinin suça maruz kalması	%46,2	%17,3	%17,8	%15,1	%3,6
Kampüste suçla ilgili duyulan rivayetler	%23,6	%22,2	%28,4	%18,7	%7,1
Şüpheli kişiler	%8,4	%19,1	%24	%27,6	%20,9
Fiziksel saldırı	%33,3	%25,3	%17,3	%15,6	%8,4
Sözlü saldırı	%26,2	%20	%20,4	%20	%13,3
Cinsel saldırı	%44,9	%20,4	%13,3	%11,1	%10,2
Tehdit edilme	%39,1	%20,9	%15,6	%14,2	%10,2
Hırsızlık	%33,3	%20	%20,9	%13,8	%12

Tablo 9. Kampüste belirli bölgelerde suça maruz kalma korkusu

Kampüste aşağıdaki bölgelerde suça maruz kalma korkunuzu derecelendiriniz.	Asla	Nadiren	Bazen	Genellikle	Her zaman
Giriş-çıkış noktaları	%27,1	%28	%18,2	%13,8	%12,9
Tramvay durakları	%35,1	%32	%23,6	%5,3	%4
Yurtlara giden yol	%17,3	%28,4	%22,7	%22,2	%9,3
Yurtların yakın çevresi	%21,8	%28,4	%20,4	%21,3	%8
Spor sahalarının yakın çevresi	%21,8	%28,9	%29,3	%14,2	%5,8
Yüzme havuzunun yakın çevresi	%23,1	%29,3	%28	%12,9	%6,7
Gökkuşağının yakın çevresi	%38,2	%28	%20,4	%8,9	%4,4
Meydan	%34,7	%30,7	%23,1	%7,6	%4
Kütüphanenin yakın çevresi	%43,1	%25,8	%17,8	%9,8	%3,6
Yemekhanenin yakın çevresi	%41,3	%27,6	%18,7	%6,7	%5,8
Tıp Fakültesi Hastanesinin yakın çevresi	%30,7	%26,2	%21,3	%11,6	%10,2
Bilgisayar Merkezinin yakın çevresi	%29,3	%29,8	%26,7	%9,3	%4,9
Cami yakın çevresi	%31,1	%32,9	%21,8	%7,6	%6,7
Süleyman Demirel Kültür Merkezi'nin yakın çevresi	%36,4	%31,1	%20,9	%7,1	%4,4
Eğitim binalarının yakın çevresi	%35,1	%28,9	%22,2	%8,4	%5,3

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Mekânın fiziksel ve sosyal yapısına bağlı olarak gelişen suç ve kullanıcı üzerinde neden olduğu suç korkusunun azaltılmasında güvenli mekânlar tasarlamak tüm Dünya'da gittikçe önem kazanmaktadır. Bunun gerçekleştirilmesi için yapılacak ilk aşama, güvenli kent yaklaşımları ve tasarımına temel oluşturan yöntemlerden biri olan mekândaki suç korkusunun (güvensizlik algısının) ölçümü ve ölçüm sonucunda suçun gelişimine neden olan mekânsal özelliklerin tespitidir. Bu araştırmada; öğrencilerin kampüsteki mekânsal koşulları kendi bakış açılarından yorumlayarak algıya dayalı bir risk değerlendirmesi yapmaları istenmiştir. Elde edilen sonuçlar, güvenlik ve suç korkusuyla ilgili teorilerle ve ulusal-uluslararası çalışmalarda ortaya koyulan sonuçlarla örtüşmektedir. Bu araştırmanın sonuçları, kampüste kontrolsüz giriş, gecenin karanlık etkisi, suça ilgili duyulan rivayetler ve şüpheli kişilerin suç korkusunu arttırdığını ortaya koymaktadır. Ayrıca suça maruz kalma korkusu ve suç hakkında endişe duymanın kız öğrenciler tarafından daha çok hissedildiği doğrulanırken, öğrenciler tarafından yoğun kullanılan tramvay durakları, Gökkuşağı, meydan, kütüphane, yemekhane, Tıp Fakültesi,

Süleyman Demirel Kültür Merkezi ve eğitim binalarının yakın çevresi gibi mekanların suç korkusunu çok fazla etkilemediği saptanmıştır.

Zamanla değişen ve dönüşen Alaeddin Keykubad Kampüsü'nün peyzajı, öğrenciler, akademik ve idari personelin suç korkusu ve güvenlik konusundaki kaygılarını giderecek şekilde ele alınmalıdır. Aynı çalışma akademik ve idari personel için de uygulanabilir. Böylece kampüste tüm kullanıcıların güvenlik algılarını ve suç korkusunu anlayarak çözümler üretmek daha etkili olacaktır.

Kampüs güvenlik rehberi oluşturularak öğrenciler, akademik ve idari personel bilgilendirilmelidir. Bu rehber, özellikle Alaeddin Keykubad Kampüsü'nde yaşamı ilk defa deneyimleyecek olan yeni öğrenciler ve göreve yeni başlayan akademik ve idari personel için çok etkili olacaktır. Selçuk Üniversitesi, "Alaeddin Keykubat Kampüsü Güvenlik Rehberi'nde

- Kampüsün sınırları, fiziksel çevresi ve ulaşım alternatifleri hakkında bilgilendirme,
- Akademik ve idari birimler ile bunların kampüsteki konumları hakkında bilgilendirme,
- Kampüste uyulması gereken kuralların (trafik kuralları, açık ve kapalı mekân kullanım kuralları gibi) açıklanması,
- Kampüste dikkat edilmesi gereken özel durumların (sis, yaban hayvanları, başı boş köpekler, yabancı kişiler) açıklanması,
- Kampüste güvenli olmayan bölgeler (kampüsü çevreleyen ağaçlık alanlar, karanlık ve loş yerlerde daha dikkatli olunması gibi) hakkında bilgilendirme,
- Kampüsteki tehdit, riskler ile suç türleri ve istatistikleri hakkında bilgilendirme,
- Öğrenciler ile akademik ve idari personelin bireysel güvenliklerini sağlamaları için kural ve uyarılara uymaları gerektiği açıklanmalı,
- Acil durumda aranacak veya ulaşılabilecek kişi ve numaraları içeren bir bilgilendirme olmalıdır.

Kampüste peyzaj tasarımı, uygulama ve bakım çalışmalarıyla suç önleme ve suç korkusunu azaltmaya yönelik tedbirler alınabilir. Öncelikle tüm kampüste dış mekanlarda inceleme yapılarak güvenlik açısından risk ve tehdit oluşturan bölgeler daha detaylı olarak tespit edilmelidir. Bu çalışmada kampüste suç oluşumunu kolaylaştıran ve suç korkusu yaratan yerler tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra trafik, başı boş köpekler, şüpheli kişiler ve kampüse gelen yabancılar da güvensizlik algısı yaratmaktadır (Çelik vd., 2018, s.239). Risk ve tehdit içeren bölgelerde yeterli aydınlatma ve bitkisel tasarımla suç oluşumu önlenir ve böylece daha güvenli bir mekân oluşturulabilir. Karanlık ve loş yerlerde yapılacak aydınlatma ile suça işlemeye karşı psikolojik bir caydırıcılık oluşturulabilir ve öğrencilerin çevreyi daha iyi algılaması sağlanabilir. Özellikle küçük alanlarda bitkilerin görüşü engellememesi için mevcut ağaç ve çalılıkların formu dikkate alınarak budanması ile çevrenin görülmesi sağlanabilir. Yoğun bitki örtüsünün olduğu yerlerde aydınlatma ile korku ve tedirginlik uyandıran karanlık ve loş mekanların oluşumu önlenir.

Fiziksel çevrenin niteliği bireylerin güvenlik ve suç korkusu algısını belirlemektedir. Kampüste bakımsız ve köhne yerler, suç oluşumu ve suçlular için fırsat oluşturmakta; güvensizlik algısı ve suç korkusuna neden olmaktadır. Bakımsız ve köhne yerlerin periyodik bakımları yapılarak mekânsal düzensizlik giderilmelidir. Böylece kampüsün yeşil alanlarında suça yönelik izlemeleri kolaylaştırmak ve mekânın doğal yollarla kendini suça karşı koruyabilmesini sağlamak mümkündür.

Kampüste doğal gözetimle yeşil alanlarda ve bina yakın çevrelerinde, alanın içinden çevrenin ve çevreden alanın içinin rahatlıkla görülebilmesi sağlanmalıdır. Öğrencilerin çevrelerinde neler olup bittiğini görmelerini sağlayacak doğal gözetim ortamının oluşturulması, suça fırsat oluşumunu ve suçluların kolaylıkla fark edilmesini sağlayacaktır. Böylece öğrencilerin kendilerini savunma ve bireysel güvenliklerini sağlamaları daha kolay olacaktır.

Öğrenci, akademik ve idari personel için ortak mekân özelliği taşıyan Gökkuşuğu ve Köşk alışveriş merkezi, yeme-içme mekanları ve sosyal tesisler yardıma erişim noktaları olarak değerlendirilebilir. Korku uyandıran, tehdit ve risk içeren acil durumlarda, öğrencilerin yardıma ulaşmaları için acil durum noktaları belirlenmelidir.

Güvenli ve suç korkusunun olmadığı bir kampüs oluşturmak, öğrenciler, akademik ve idari personelin katılımı ve sorumluluk almaları ile sağlanabilir. Öğrenciler, öncelikle kendi bireysel güvenliklerini sağlamak için bireysel tedbirleri almalıdır. Alaeddin Keykubad Kampüsü'nün suç

korkusu olmadan güvenli algılanması, öğrencilerin kampüs yaşam kalitesini, eğitim kalitesini ve akademik başarısını arttıracaktır.

KAYNAKLAR

- Anonim, 2012. Dünya Ticaret ve Finans Merkezine Doğru İstanbul Kent Güvenliği. Uluslararası Sivil Toplum Destekleme ve Geliştirme Derneği. Ankara: Usak&STD.
- Archer, R. 2014. Examining the Relationship Between Fear of Crime, Self-Protective Behavior, and Situational Crime Prevention Among College Students, A Thesis Submitted to the Faculty of The College for Design and Social Inquiry in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Science, Florida Atlantic University, Florida.
- Ataç, E. (2007). Suçun Kentsel Mekandaki Algısı; Güvensizlik Hissi. Dosya 06, 55, 16-23.
- Ataç, E. ve Gürbüz, D. (2009). Kentsel Mekânda Gelişen Suça Müdahale Etmede Disiplinler Arası Güvenlik Politikaları (Interdisciplinary Security Policies to Respond Crime in Urban Areas). Polis Bilimleri Dergisi, 11(1), 25-46.
- Aytaç, S., Cengiz, R.C., Baştürk, Ş. ve Öngen, B. (2015). Kent Güvenliği Olarak Suç Korkusu: Bursa Örneği. (Fear of Crime as an Urban Safety: Bursa Sample) Süleyman Demirel Üniversitesi Mühendislik Bilimleri ve Tasarım Dergisi, 3(3), 259-267.
- Balci, A. 2015. Sosyal Bilimlerde Araştırma: Yöntem, Teknik ve İlkeler. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Bedenbaugh, C. P. (2003). Measuring Fear of Crime on Campus: A Study of An Urban University. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College The Department of Sociology. Masters Theses, University of Louisiana at Lafayette.
- Bedimo-Rung, A. L., Moven, A. J. and Cohen, D. A. (2005). The Significance of Parks to Physical Activity and Public Health a Conceptual Model, American Journal of Preventive Medicine, 28 (252), 159-168.
- Brantingham, P. J., & Brantingham, P. L. (1994). Surveying Campus Crime: What Can Be Done to Reduce Crime and Fear?, Security Journal, 5, 160-171.
- Cicerali, L. K. ve Cicerali, E. E. (2018). Şehir ve Güvenlik Yaklaşımlarında Çevresel Kriminolojiye Tarihsel Bir Bakış (A Historical Developmental Look at City and Security Perspectives). İdealkent, 23 (9), 95-112.
- Clarke, R. V., (1995). Situational Crime Prevention, Crime and Justice, Building a Safer Society: Strategic Approaches to Crime Prevention, 19, 91-150.
- Clarke, R. V., (1997). Situational Crime Prevention: Successful Case Studies, 2nd Edition. Monsey, New York: Criminal Justice Press.
- Clarke, R. V., (2014). Durumsal (Fiziki Tedbirlerle) Suç Önleme, Suçla Mücadele ve Güvenlik (Ed.-Çev. Serkan Altuntop), Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Crowe, T. D. (2000). Crime Prevention through Environmental Design: Applicants of Architectural Design and Space Management Concepts. Boston: National Crime Prevention Institute.
- Çelik, F. (2018). Kentsel Açık-Yeşil Alanlarda Güvenlik (Security in the Urban Open-Green Areas). İdealkent, 23 (9), 58-94.
- Çelik, F., Gemici, R. Ö. ve Mirza, E. (2018). Öğrencilerin Alaeddin Keykubad Kampüsü Fiziksel Çevresine İlişkin Güvenlik Algıları (Students' Perceptions of Security Related to Alaeddin Keykubad Campus' Physical Environment). OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 9(16), 216-247.
- Çoklar, I. ve Solak, N. (2017). Suç Korkusu: Tanım, Ölçüm ve Belirleyiciler (Fear of Crime: Definition, Measurement, and Predictors). Nesne Psikoloji Dergisi (NPD), 2017, Cilt 5, Sayı 10, 311-328.
- Del Carmen, A., Polk, O. E., Segal, C., & Bing, R. L., (2000). Fear of Crime on Campus: Examining Fear Variables of CRCJ Majors and Nonmajors in Pre- and Post-Serious Crime Environments. Journal of Security Administration, 23, 21-36.

- Dolu, O., (2009). Bir Fırsat Olarak Suç: Suçun Durumsal Belirleyiciler, Suç Fırsatları ve Rutin Faaliyetler Teorisi (Crime as a Function of Opportunity: Situational Determinants of Crime, Crime Opportunities and Routine Activities Theory). *Polis Bilimleri Dergisi*: 11 (2), 1-29.
- Dolu, O., Uludağ, Ş. & Doğutaş, C. (2010). Suç Korkusu: Nedenleri, Sonuçları ve Güvenlik Politikaları İlişkisi (Fear of Crime: Causes, Consequences, and its Relation with Justice Policy). *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 65 (1), 57-81.
- Fernandez, M. (2005). Crime Prevention and The Perception of Safety in Campus Design, Submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Landscape Architecture, Louisiana State University.
- Ferraro, K. (1995). *The Fear of Crime: Interpreting Victimization Risk*, New York: State University of New York Press.
- Fisher, B. S. (1995). Crime and Fear on Campus. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*. Vol. 539, 85-100.
- Kaminski, R.J., Koons-Witt, B.A., Thompson, N.S., Weiss, D. (2010). The Impacts of the Virginia Tech and Northern Illinois University shootings on fear of crime on campus. *Journal of Criminal Justice*. DOI: 10.1016/j.jcrimjus.2009.11.011. 38 (2010) 88-98.
- Karakaya, O. (2015). Liseli Gençlerde Suç Mağduru Olma Korkusu: Ankara Örneği (Fear of Crime among High School Youth: A Case of Ankara). *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi*, Ankara.
- Kul, M. 2013. Suçtan Daha Büyük Suç Korkusu İstanbul'da Bir Alan Araştırması. İstanbul: Yeniyüzyıl.
- Kula, S., Çakar, B. (2015). Maslow İhtiyaçlar Hiyerarşisi Bağlamında Toplumda Bireylerin Güvenlik Algısı ve Yaşam Doyumu Arasındaki İlişki (The Relationship between Perceived Life Satisfaction and Safety of People in Society within the Frame of Maslow's Hierarchical Needs). *Bartın Üniversitesi İ.İ.B.D* ,6(12),191-210.
- McConnell, E. H. (1997). Fear of Crime on Campus: A Study of a Southern University. *Journal of Security Administration*, 20, 22-46.
- McCreeley, K.R., Dennis, B.G. (1996). Sex-Related Offenses and Fear of Crime on Campus. *Journal of Contemporary Criminal Justice* 12, 69-80.
- Newman, O. (1973). *Defensible Space: Crime Prevention Through Urban Design*, New York: The Macmillan Publication Company, p. 264.
- Özaşçılar M. (2015). Suç Korkusu ve Yakın Çevre Düzensizliği İlişkisi: Kırık Cam Teorisi, Editörler: Adem Solak, Öner Solak, *Gündelik Hayat Sosyolojisi Açısından Suç ve Suç Korkusu*. Ankara: Hegem Vakfı Yayınları.
- Özaşçılar, M., Ziyalar, N. (2009). Suç Korkusu: İstanbul'da Yaşayan 18-25 Yaş Grubu Üniversite Öğrencilerin Mağdur Olma Riskleri Hakkındaki Görüşlerin Değerlendirilmesi (Fear of Crime: The Evaluation of University Students' Who Live in Istanbul, Aged Between 18 to 25; Perception of Victimization Risks). *Adli Bilimler Dergisi*, 8 (1), 7-17.
- Öztürk, M. (2015). Medya ve Suç Korkusu Arasındaki İlişki (A Relationship Between Media and Fear Of Crime). *International Journal of Social Science*, 36, 251-263.
- Schuetz, P. (2005). UCLA Community College Review: Campus Environment: A Missing Link in Studies of Community College Attrition. *Community College Review*, 32(4), 60-80.
- Sipahi, E. B. (2017). Üniversiteli Kız Öğrencilerin Suç Korkularına "Toplumsal Kaygı" Perspektifinden Bakmak: Konya Örneğinde Bir Alan Araştırması (Considering The Female University Students' Fear of Crime from "The Community Concern Perspective": A Case Study In Konya). *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi, Kadın Özel Sayısı* 9(9), 383-400.
- Strange, C. C., & Banning, J. H. (2001). *Educating by Design: Creating Campus Learning Environments That Work*. San Francisco: Jossey-Bass.
- URL-1, (2019). CSS Campus Safety and Security, <https://ope.ed.gov/campussafety/#/>, (accessed in: 17.02.2019), (In English).

- URL-2, (2019). Üniversitelerde Güvenlik Önlemleri Dışarıdan Başlamalı, <https://www.haberler.com/universitelerde-guvenlik-onlemleri-disaridan-11647431-haberi/>, (accessed in:29.07.2019), (In Turkish).
- URL-3, (2018). Selçuk Üniversitesi resmî web sayfası, <http://www.selcuk.edu.tr/#>, (accessed in: 17.07.2018), (In Turkish).
- URL-4 (2016). The Handbook for Campus Safety and Security Reporting, <https://www2.ed.gov/admins/lead/safety/handbook.pdf>, (accessed in:10.07.2018), (In English).
- URL-5, (2018). 2017-2018 Eğitim-Öğretim Yılı Öğrenci İstatistikleri, [http://www.selcuk.edu.tr/dosyalar/files/102/1%20Genel%20%C3%96%C4%9Frenci%20Say%C4%B1lar%C4%B1%20\(Konya%20Merkez%20ve%20%C4%B0l%C3%A7eler\)%20.pdf](http://www.selcuk.edu.tr/dosyalar/files/102/1%20Genel%20%C3%96%C4%9Frenci%20Say%C4%B1lar%C4%B1%20(Konya%20Merkez%20ve%20%C4%B0l%C3%A7eler)%20.pdf), (Accessed in: 17.07.2018), (In Turkish).
- Van Dijk, J.J.M., Mayhew, P. & Killias, M. (1990). Experiences of crime across the world: Key findings from the 1989 International Crime Survey. Deventer: Kluwer Law and Taxation.
- Waters, J., Neale, R.H. ve Mears, K. (2005). Perceptions of personal safety in relation to the physical environment of university campuses, CIB Joint Symposium on Advancing Facilities Management and Construction through Innovation, June 13-16 2005, 230-242, Helsinki.
- White, G. (2019). Campus Community's Perception of Victimization and Fear of Crime Regarding Campus Violence and Safety. In The Graduate School, Eastern Illinois University Masters Theses. Charleston, Illinois.
- Warr, M. (2000). Fear of Crime in the United States: Avenues For Research and Policy. Criminal Justice 2000: Measurement and Analysis of Crime and Justice, 4, 451-489.
- Woolnough, D.A. (2009). Fear Of Crime on Campus: Gender Differences in Use of Self-Protective Behaviours at an Urban University. Security Journal, 22(1), 40-55.

EXTENDED ABSTRACT

The purpose of the present study was to determine the perceptions of the students on fear of crime regarding the physical characteristics of Alaeddin Keykubad Campus. The student's fear of crime regarding the physical environment of Alaeddin Keykubad Campus was determined in the present study according to quantitative (questionnaires) and qualitative (participant observation and perceptual evaluation) questioning methods. The study field was Selcuk University, Alaeddin Keykubad Campus. A total of 77.783 associate degree, undergraduate and graduate-degree students who were studying at Selcuk University, Alaeddin Keykubad Campus, constituted the universe of the study. Since it was impossible to reach the entire universe, time was considered as a limiting factor, and the questionnaires were conducted between 1-30 June 2018. The data obtained in these questionnaires were evaluated in line with the feedbacks of 225 students (sampling of the study).

A total of 64.9% of the 225 students, who answered the questionnaires, were female, and 35.1% were male. The higher participation of the female students compared to the male students suggests that female students are more sensitive and anxious about fear of crime, because students answered the questionnaires voluntarily.

A total of 44.9% of the students perceived campus as a safe place during the day; 34.7% said they perceived it as a safe place, and sometimes unsafe at night. According to gender and perception of security in campus according to day and night difference, 66.9% of the female students and 71.2% of the male students defined the campus as a safe place during the day; 46.7% of the female students and 59.5% of the male students considered it to be a safe place at night. According to this result, it can be argued that the female students feel less safe compared to male students, which means that they are more concerned about being the victim of a crime.

Among the places that made the participants feel unsafe in the campus included crowded places, neglected and ruined areas, and entry and exit points as the top 3 unsafe places. Crowded places were perceived as unsafe because of unknown outsiders coming from outside the campus; neglected and ruined areas were perceived as unsafe because of causing anxiety

and worry due to spatial irregularities; and entry and exit points were perceived as unsafe because of lack of control.

A total of 57.8% of the students who participated in the study said that they were never worried about crime in the campus, while 42.2% said that they were rarely concerned. Sometimes people try to hide and not express their fear and concerns. For this reason, there is a high probability that the real answer to this question was not given. A total of 64.4% of the female students, and 45.6% of the male students said that they were concerned about crime in the campus. This result may not reflect the real condition because especially males tend to hide their fear, and the rates of concerns of male students about crime might be greater.

There was a statistically significant relation between gender and fear of crime, and the direction of the relation was negative. A total of 78% of the female students, and 62.5% of the male students said that they felt unsafe because of fear of crime. According to these results, it was determined that the female students had more fear of crime than male students.

To the question "Have you been exposed to crime in campus?", 85.8% of the students said "No", and 14.2% said "Yes". Out of the 32 students who were exposed to crime in the campus, 23 were exposed to verbal assault, 3 were exposed to physical assault, 2 were exposed to sexual assault, 2 were threatened, and 2 were exposed to theft. These results may not reflect the reality. Especially sexual assault can be kept as a secret because it is not something people can express easily. For this reason, sexual assault rates might be actually higher.

The fear of crime and being exposed to crime is directly related to the area where people are in, and shows the consequences of how people perceive and evaluate these areas. The areas that are used extensively in the campus (i.e. library, cafeteria, Rainbow, Suleyman Demirel Cultural Center, and surrounding areas of educational buildings, tramway stops) do not affect the fear of crime of students in a negative way. Uncontrolled access to the campus always causes fear. The nearby surroundings of the educational buildings were determined to be among the areas far from the fear of being exposed to crime parallel to the intense use of the area by the students.

The landscape of Alaeddin Keykubad Campus, which changed and transformed in time, must be dealt with considering the concerns of students and academic and administrative staff regarding the fear of crime and safety. The same study can be conducted on academic and administrative staff. In this way, it will be more effective to produce solutions by understanding the safety perceptions and fear of crime of all users in the campus.

Students, and academic and administrative staff should be informed by creating a Campus Security Guide. This guide will be very effective, especially for new students who will experience the life in Alaeddin Keykubad Campus for the first time, and for academic and administrative staff, who newly start their duties. The following items should be included in the "Alaeddin Keykubad Campus Security Guide" of Selcuk University:

- Information on the boundaries of the campus, its physical environment, and alternative means of transportation,
- Information on academic and administrative units and their locations in the campus,
- Explanation of the rules to be followed in the campus (i.e. traffic rules, indoor and outdoor rules),
- Explanation of special events (i.e. fog, wild animals, stray dogs, foreign people) to be careful in the campus,
- Information on the unsafe areas in the campus (i.e. woodland areas surrounding the campus, being more careful in dark and dim areas),
- Information on threats, risks and types of crime and statistics in the campus,
- Students, and academic and administrative staff must be explained to comply with the rules and warnings to ensure their own individual safety,
- Information must be given on the person and numbers to be called or reached in case of an emergency.



Available online at <http://dergipark.gov.tr/ujad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Açık-Yeşil Alanlarda Bir Mimari Yapıt: pavilyon Yapılar Architectural Building in Open-Green Areas: Pavillion

Ali Can KUZULUGİL^{a*}, Başak AYTATLI^a, Nalan DEMİRCİOĞLU YILDIZ^a

^a Arş.Gör. Ali Can KUZULUGİL Atatürk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Erzurum, 25240, Türkiye

^a Arş.Gör. Başak AYTATLI Atatürk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Erzurum, 25240, Türkiye

^a Doç. Dr. Nalan DEMİRCİOĞLU YILDIZ Atatürk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Erzurum, 25240, Türkiye

Article history: Received 12.03.2020 / Accepted 16.12.2020

ÖZET ABSTRACT

Teknolojinin gelişmesi ile birlikte kentlerin görünüşleri değişmektedir. Kent insanının rekreasyonel ihtiyaçlarına cevap veren açık yeşil alanlarda kullanılan kent donatılarının gelişmesi, kentlerin görünüşünde önemli bir yer tutmaktadır. Kentlerde kullanılan kent mobilyaları insanların ihtiyaçlarını karşılarken, aynı zamanda da kent kimliğini vurgulamaktadır. Peyzaj mimarlığı meslek disiplini, doğal ve kültürel peyzaj elemanlarını oluştururken, koruma ve kullanma dengesini düşünerek, tasarım ilkelerine uygun, ekolojik, estetik, ekonomik ve işlevsellik parametrelerini yansıtan ürünler ortaya koymaktadır. Çalışmada kentsel mobilyalar içerisinde önemli yere sahip, pavilyon yapıların geçmişten günümüze kadar geçirmiş olduğu süreç ele alınmaya çalışılmıştır. Elde edilen verilere göre; pavilyon yapıları, estetik, fonksiyonel ve hafif mimari yapılar olarak, fuar/eglençe, açık hava etkinlikleri, konserler ve birçok açık alan rekreasyonel faaliyetlerinde kullanılmaktadır. Fonksiyonelliğin dışında pavilyon yapıları estetik değerleri ile tasarımcısının ve bulunduğu ülkenin de özgün değerlerini taşımaktadır. Bu çalışmada kentsel peyzaj alanlarında hem aktif kullanılabilen hem de estetik yapısıyla sanatsal obje olarak değerlendirilen ve bu yönüyle diğer kentsel donatılardan ayrılan pavilyonların yapı malzemesi, yeri ve yapı şekline göre göstermiş olduğu farklılıklar dünya ve Türkiye örnekleri ile açıklanmıştır. Elde edilen verilerin gelişmekte olan kentsel donatı endüstrisinin de gelişimine katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

Cities are developing with the advancement of technology. The development of urban fittings, which people use in open green areas, has an important place in the appearance of the cities. Furniture used in cities both meets the needs of people and emphasizes the urban identity. Landscape architecture presents products that reflect ecological, aesthetic, economic and functionality parameters in accordance with the design principles with its balance of protection and use in natural and cultural studies. In this study, the process of pavilion structures from past to present is tried to be discussed. In this context; pavilion buildings are used as aesthetic, functional and light architectural structures, in fairs / entertainment, events, concerts and many outdoor activities. pavilion structures bear the original values of the designer and the country in which they are located. Can be used in studies on landscape can be considered as artistic objects and materials of construction of the left pavilyon other urban equipment in this regard, the location and the differences that are shown according to the construction shape it is illustrated by Examples world and Turkey. As a result, it is thought that it will contribute to the development of the developing urban reinforcement industry.

Keywords: Pavilion structures, Light architectural structures, Building knowledge, Landscape Construction

Anahtar Kelimeler: Pavilyon yapılar, Hafif mimari yapılar, Yapı bilgisi, Peyzaj Konstrüksiyonu

1. GİRİŞ

Peyzaj mimarlığı meslek disiplini yapmış oldukları çalışmalarda, doğal ve kültürel peyzaj elemanlarını oluştururken, koruma ve kullanma dengesini düşünerek, temel tasarım ilkelerine uygun, ekolojik, estetik, ekonomik ve işlevsellik parametrelerini yansıtan ürünler ortaya koymaya çalışmaktadır. Aynı zamanda bu meslek disiplini tasarım-planlama, onarım-koruma ve yönetim konularında sürdürülebilir işlevsel çıktılar oluşturmaktadır (Yörüklü, 2009). Peyzaj mimarlığı mesleği mensupları, projelerde doğal ve yapay, canlı ve cansız varlıkları kullanarak, kültürel yapıları göz önünde bulundurup, sürdürülebilir ve gereksinimleri karşılayabilecek nitelikli mekanlar oluşturmaktadır (Gülgün ve Türkyılmaz, 2001). Bu bağlamda genel peyzaj düzenlemelerinde ve özellikle kentsel mekanlarda, insanların gereksinimlerini karşılayabilecek ergonomik, estetik ve ekolojik kentsel donatılar kullanılmalıdır. Açık yeşil alanlarda üst örtü ve

kapalı mekan oluşturarak rekreasyonel faaliyetlere fırsat tanıyabilen yapılardan birisi de pavilyon yapılarıdır.

Kentsel alanlarda binaların ve diğer mimari yapıların gölgesinde kalan pavilyonlar, mimarlık geçmişinde önemli yere sahip yapılardır (Massey, 2006; Massey 2016). Günümüzde bu yapılar geçici veya kalıcı olarak kullanılabilir (Yıldız ve Cengiz, 2016).

Pavilyon kelimesinin kökeni Latince'den gelmektedir. Latince papilio yani "kelebek" anlamına gelen kelime, Fransızca'da türetilerek "çadır, gölgelik" anlamlarına gelen pavilyon haline gelmiştir (Yazıcıoğlu, 2014). Pavilyon kelimesi günümüzde ise, açık-yeşil alana tasarlanmış hafif dekoratif mimari yapılar veya yaz evi manasında kullanılmaktadır (Yli-Jokipii, 1999; Drew, 2006; Xie, 2013). Bir başka tanımda ise; pavilyonlar, geçici veya kalıcı olabilen, şeklini ve kullanım amacını değiştirebilen, insanları içerisinde ve çevresinde zaman geçirmeye davet eden esnek açık veya kapalı mimari yapılar olarak tanımlanmaktadır (Anonim-1, 2019).

Orta çağ ve Rönesans dönemlerinde daha çok yarışma ve şenlik çadırları olarak kullanılan pavilyonlar, daha sonra saray bahçelerinde, villa bahçelerinde ve kırsal alanlarda kullanılmıştır (Chambers, 1773; Robinson, 2014). Saray ve ev bahçelerinde bu yapılar, misafirlerin ağırlandığı portatif veya tam zamanlı olarak kullanılabilen mimari yapılardır. Bu yapılar, yüksek çatılı gölgeyi andıran, havadar ve hafif malzemedeki yapılmışlardır. Başlangıçta ev bahçelerinde gölgelik olarak kullanılan yapılar 17. yy.' in sonlarına doğru daha kalıcı hale gelerek, bahçede yapı veya yapının bir parçası olarak kullanılmaya başlanmıştır (Anonim-1, 2019). 17. yy.' dan sonra askeri birliklerde ise pavilyon yapıları, konaklama, barınma ve diğer askeri faaliyetleri yerine getirme amaçlarına hizmet etmiştir. 18. YY.' a geldiği zaman ise; pavilyon yapılar, kentsel açık yeşil alanlarda, parklarda ve bahçelerde yarı açık yapılar olarak kullanılmıştır. Farklı materyal ve tasarımlarla oluşturulan pavilyonlar günümüzde kentsel donatıların temelini oluşturacak şekilde açık-yeşil alanlar, kamusal alanlar ve özel mülkiyetlerde kullanılmıştır (Chambers, 1773; Robinson, 2014).

Farklı kültürlerden günümüze kadar taşınmış bu yapılar, Avrupa'dan önce Uzak doğunun özgün mimarisine oluşturulmuş ve kullanılmıştır. Klasik dönemlerde sadece fonksiyonellikleriyle ön plana çıkan pavilyonlar, günümüzde birçok manzarada kalıcı, anıtsal ve özgün bir karakter üstlenmişlerdir (Robinson, 2014).

Günümüzde sürdürülebilirlik kavramı birçok alanda önemli olduğu gibi mimari yapıların ve açık-yeşil alanların düzenlenmesinde de dikkate alınmaktadır. Şu anki ve gelecekteki küresel değişimler göz önünde bulundurularak, enerjiyi koruma ve ekonomik kullanma kabiliyetine uygun yapılar tasarlanmaya çalışılmaktadır (Kazazian, 2003; Seixas, 2014; Dönmez 2015). Bu yapıların hem zamansal değişimi hem de yapı alanı, asma-germe sistemi, yüksekliği ve taşıyıcı elemanlarına bakıldığı zaman birçok farklı malzeme kullanıldığı görülmektedir. Çelik, alüminyum, ahşap, cam, PVC, polikarbonat, akrilik, tekstil, beton, polistren, cam fiber ve mantar gibi birçok yapı malzemesi bu tip hafif mimari yapılarda kullanılmaktadır. Fakat genel olarak hem fazla yük taşıması hem de kolay şekil verilebiliyor olması nedeniyle pavilyon yapıların çoğunun temel yapı malzemesini çelik konstrüksiyon oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra ahşap, cam ve polikarbonat malzeme bağlantılarda, dekorasyonda ve farklı amaçlarda çelikten sonra en çok kullanılan malzemeler olarak değerlendirilebilir (Yıldız ve Cengiz, 2016).

Pavilyon yapılar, eski tarihlerden itibaren ve pek çok bahçeyi süsleyen birimler olarak bilinmektedir. Doğu Asya'dan önemli yapıtlar günümüze kadar ayakta kalmış olsa da batıdaki modern yaklaşımla bu yapılar birçok farklı amaca hizmet edecek şekilde kullanılmaktadır. Kullanım amaçlarına göre pavilyon yapıları aşağıdaki gibi sıralanabilir (Anonim-1, 2019; Anonim-2, 2019);

- Dünya fuarlarında tanıtım standı,
- Büyük binalarda ek yapı veya çıkıntı,
- Yazlık konut,
- Oturma, buluşma ve dinlenme mekânı,
- Kafeterya, tiyatro ve konferans salonu,
- Sergi, spor ve oyun alanı,
- Kır düğünü mekânı,
- Barınak (Hayvan).

Farklı amaçlarla kullanılan pavilyon yapılar, göze hoş gelen estetik yapısı ve işlevselliği nedeniyle, pek çok açık-yeşil alan mekânında insanların hizmetine sunulmaktadır. Ancak; yine benzer amaçlara hizmet eden ve sürekli karıştırılan pergola, kamelya ve gazebo gibi kentsel donatı elemanlarıyla farklılıkları bulunmaktadır. Pergolalar kentsel açık-yeşil alanlarda, oturma birimleriyle desteklenebilen veya iki farklı mekânı birbirine bağlayan üst örtüsü tamamen kapalı olmayan yapılardır. Bunlar gölge ve yarı-gölge mekanlar sağlayabilir, üzerine sarmaşıklar

sardırılarak kent ekolojisine ve termal konfora katkılar sağlayabilmektedir. Kamelyalar ise, kentsel ve kırsal rekreasyon alanlarda insanların dinlenme, piknik yapma ve eğlenme amaçlarına hizmet edebilen genellikle kare formlu kamusal donatı elemanlarıdır. Üstü çatı sistemiyle kapalı ve bir tarafından girişi bulunmaktadır. Gazebolar kamelyalara göre daha özgün mimariye sahip bir veya iki basamakla yükseltilmiş, çift çatı sistemine sahip ve genelde özel mülklerde tercih edilen hafif mimari yapılarıdır. Eğlenme, dinlenme ve misafirleri ağırlandığı kapalı mekanlar olarak tanımlanabilmektedirler (Petschek and Gass 2012; Anonim-3, 2019 Anonim-4 2019; Anonim-5, 2019).

Teknolojinin gelişimi bilim insanların problemlere yaklaşımı ve çözümü konusunda farklı çözüm yolları, araçlar, alternatifler ve ortamlar sunmaktadır. Bu gelişim, yenilikçi üretim tiplerinin denendiği ve özellikle çözüm yollarında doğa ve çevreden yararlanılan bir anlayışın ortaya çıkmasına fırsat tanımıştır. Doğal çevreyi gözlemlemek ve biyolojik tasarım yaklaşımları, birçok meslek disiplininde olduğu gibi mimarlıkta da önemli yer teşkil etmektedir. Dolayısıyla; yapılan mimari çalışmalarda birçok problemin çözümü için doğayı gözlemleyerek biyolojik çözümler ortaya koyulmaktadır. Bu çözümlerin, 'biyomimetik' yaklaşımlarla yapıldığı görülmektedir (Avinç ve Selçuk, 2019).

Biyomimetik yaklaşım doğayı taklit etmekten çok doğa gibi hareket edebilme yöntemlerini araştırmaktadır. 1950' lerde literatüre biyomimetik ismiyle giren bu kavram; biyomimikri, biyonik, biyolojik esinlenme gibi terimlerle aynı anlama (Vincent et. Al. 2006; Avinç ve Selçuk, 2019), gelse de probleme yaklaşım ve çözüm önerilerinin geliştirilmesinde farklılıklar ortaya koymaktadır (Avinç ve Selçuk, 2019). Biyomimetik yaklaşımla doğadan farklı alanlarda nasıl yararlanılabileceği ve uygulamanın nasıl yapılacağı üzerinde durulmuştur (Selçuk ve Sorgu, 2007; Avinç ve Selçuk, 2019.). Aynı zamanda bu yaklaşım meslek disiplinleri arasında önemli çalışmaların artarak devam edeceği ve bilimde büyük değişimlere yol açacak hipotez ve teorilerin artacağını öngörülmektedir (Avinç ve Selçuk, 2019).

Literatürde, biyomimetik yaklaşımlar iki farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar "çözüm odaklı yaklaşım" (Vincent, 2003; Zari, 2009) ve "problem odaklı tasarım" olarak adlandırılır (Helms et.all. 2009). Çözüm odaklı tasarımı belirli bir sorun için uyarlama veya yaklaşım belirleyerek bir ilke ortaya koyma ve probleme nasıl uygulanacağını saptamak amaçlanmıştır. Endüstri ve mühendislikte daha fazla kullanılmaktadır (Vincent, 2003; Zari, 2009). Problem odaklı tasarım yaklaşımı mimari için daha uygundur ve önce problem teşhisinin yapılması ile başlamaktadır. Çözümler ortaya konurken biyologlar gibi farklı meslek gruplarına mensup bilim adamlarına ihtiyaç duyulmaktadır (Ahmar 2011).

Birçok alanda yapı birimi olarak tercih edilen pavilyonlar hafif malzeme yapısı, kolay kurulumu, düşük maliyeti, sürdürülebilir olması ve günümüz teknolojisinin gelişmiş olması nedeniyle her yere kolaylıkla uygulanabilmektedir. Bu makalede, pavilyonların tarihçesi, geçmişte ve günümüzde hangi amaçlarla kullanıldığı ve biyomimetik gibi farklı mimari yaklaşımlarla tasarlanmış yapılar ele alınmıştır. Çalışmanın temelini oluşturan pavilyon yapılar incelenmiş ve birçok amaca hizmet edebildiğini göstermek amacıyla çeşitli kategorilerde sınıflandırılmış olan örnekler görsel olarak sunulmuştur. Bu bağlamda, pavilyon yapıların özgün değeri ve kentsel mekanda kullanılan diğer donatılardan farkı belirlenmek istenmiş ve daha sonra yapılabilecek benzer çalışmalara rehber oluşturabilmesi hedeflenmiştir.

Çalışmanın kapsam ve amacı; pavilyon mimarisinin gelişimi ve geçmişten günümüze kadar meydana gelen değişimlerin saptanmasıdır. Tanımlanan bu kapsam ve amaç doğrultusunda çalışmanın metodolojisi olarak; dünya ve Türkiye'den, çeşitli pavillion yapıları incelenerek derlenmiştir. Mimari ve peyzaj mimarlığı çalışmalında kullanılan önemli örneklerin kullanım amaçları, yapı malzemeleri ve bulunduğu ülkeler hakkında bilgiler verilmiştir. Bu çalışma ile;

- Dünya ve özellikle Türkiye için önemli bir rehber oluşturmak ve farklı kullanım amaçları için oluşturulmuş pavilyonları derlemek,
- Pavilyonlar ve diğer kentsel donatılar arasındaki farklardan bahsetmek,
- pavilyon yapılarında kullanılan malzemeler hakkında bilgi vermek,
- Biyometri kavramını inceleyerek, bu yaklaşımla tasarlanmış pavilyonlar hakkında bilgi vermek,
- Çevre ve iklimle uyumlu pavilyon yapılar tasarlamak için kılavuz niteliğinde bir çalışma yapmak amaçlanmıştır.

Mimarlık tarihçilerine göre, Dünya fuarlarında sergilenen hafif mimari yapılar ülkeleri temsil eden, mimari gelişimlerini dünyaya sergileyen ve yeni yaklaşımları deneyebildikleri bir ortam oluşturmaktadır. Bununla beraber geleneksel mimarinin günümüz yaklaşımlardaki yansımalarını da Dünya fuarlarında görülebilmektedir. Mimarlığın tarihi gelişimini anlatan ve ülkelerin mimari anlamdaki dönüşümlerini de gösteren Pavillionlar ülkelerin mimari geleceğini de açıklar niteliktedir (Onbay, 2020).

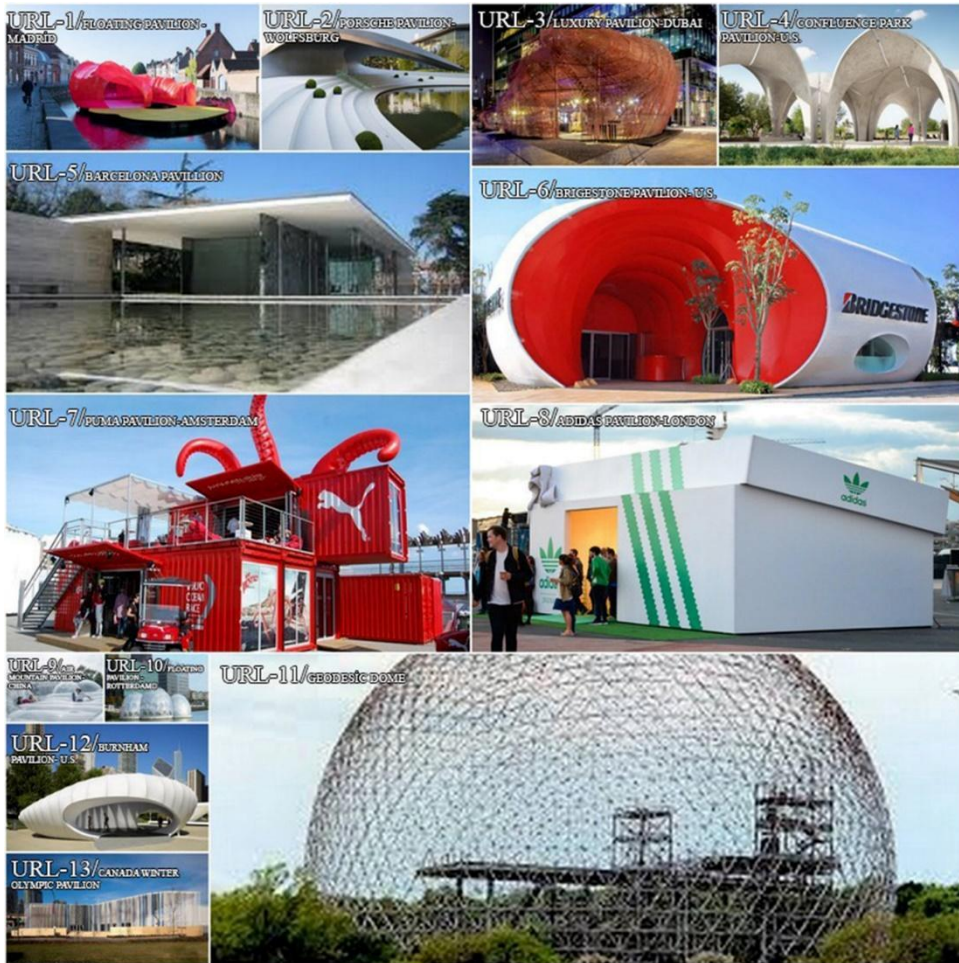
Mimarlık tarihi yansımalarını anlatan geçici ve hafif binaların kentsel alanlardaki kullanımı giderek artmaktadır. Pavilyon yapılarda geçici etkinlikler veya geçici tesisler için inşa edilip, birkaç gün veya birkaç ay boyunca kullanılması ve ardından sökülmesi ve bazı durumlarda başka bir yere yeniden monte edilmesi amaçlanmaktadır (Kronenburg, 2014). Düzenli olarak kurulması ve kaldırılması gereken geçici yapılar tasarlanırken dünya ve Türkiye’den farklı birçok örnek ele alınmıştır. Çalışmada kullanılan örnek tasarımlar ve özgün yaklaşımlar pavilyonların dünya üzerindeki kullanımını anlatmayı hedeflemektedir.

Pavilyonlar incelenmiş ve buldukları yere göre kategorize edilmiştir. Bu sınıflama 4 ana başlıkta toplanmıştır.

- Dünya Pavilyon
- Dünya Fuarlarında ve Expolarda kullanılan Pavilyon Yapıları
- Serpentine pavilyonları
- Türkiye pavilyon Örnekleri

1.1. Dünya pavilyon Örnekleri

Yeni imalat ve inşaat teknolojileri, mimarlık alanında tasarımın gelişmesine neden olmaktadır. Gelişen teknolojiler sadece tasarlanabileceklerin ve üretilebilecek ürünlerin potansiyelini genişletmekle kalmaz, aynı zamanda farklı mimari yapıların kolayca inşa edilmesine katkı sağlar (Menges,2012). Bu bağlamda, dünyada üretilmiş birçok özel pavilyon yapı bulunmaktadır. Buckminster Fuller tarafından tasarlanan "Geodesic dome" (DuFort and Uyeda,1984) ve Ludwig Mies van der Rohe ve Lilly Reich tarafından tasarlanan "Barcelona pavilyon" önemli örneklerdendir. Yine dünya genelinde, bazı markalar pazarlama ve satış amaçlı pavilyon tasarımları yaparken, açık-yeşil alanlarda kapalı mekan olarak kullanılabilen veya farkındalık oluşturabilmek için atık malzemelerden tasarlanmış birçok pavilyon örneğine de rastlanmaktadır (Şekil 1).



Şekil 1. Dünya’den farklı pavilyon örnekleri

Dünya üzerinde pavilyon tasarımı birçok farklı şekilde yapılmaktadır. Ancak Mies van der Rohe'un 20. Yüzyılda tasarladığı yapı yeni bir yaklaşıma öncü olmuştur. Çelik ve cam kullanılarak tasarlanan "Barcelona Pavilyonu" önemli pavilyon örneklerindedir. Yapı minimalist yaklaşımla oran, geometri ve şeffaflık kavramlarının vurgulandığı çalışma niteliğindedir. Duvarları cam ve mermerden oluşan yapı düz bir çatıya sahiptir (Yazıcıoğlu, 2014) (Şekil 2).

Geometriyi hareketle ilişkilendiren Buckminster Fuller dinamik yapılar alanında birçok çalışma yapmıştır. Yenilikçi bir form arayışı 1967 Expo fuarı için tasarladığı jeodezik kubbe (Geodesic dome) ile hayat kazanmıştır. Önemli pavilyon yapılardan birisi olan bu yapı, eşkenar üçgen biçimli çelik malzemelerden meydana gelmiştir. Sürdürülebilir, fonksiyonel ve estetik bir yapıdır (Varinlioğlu vd. 2019) (Şekil 3).

1.2. Dünya Fuarlarında ve Expolarda kullanılan Pavilyon Yapıları

Tarih öncesi devirlerden beri kullanılan fuarlar, üreticilerin ürünlerini tanıtılabildiği bir pazar ortamı oluşturmak, sergilemek ve satış yapmak amacıyla kullanılmaktadır. Ticari kaygılarla büyük pazarlar şeklinde kurulan fuarlar, zamanla farklı nitelikler kazanmışlardır. 17. yy'ın sonlarına doğru, fuarlar değişerek büyük pazar niteliğinden uzaklaşmıştır. Sanayi devrimi ve gelişen teknoloji fuarlarda biçimsel dönüşüm meydana getirmiştir. Tüm bu gelişmeler 19. yy'da güçlü ekonomiye sahip İngiltere'nin sanayi ve ticari ürünlerini sergileyebildiği uluslararası platform oluşturma düşüncesiyle gelişen Dünya Fuarlar/Expo'ların temelinin oluşturmaktadır (Akyol 2003).



Şekil 2. Barcelona pavilyonu (URL-5,2020)

takip edildiği ve belirli periyotlarla düzenlenen organizasyonlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünya Fuarları/EXPO'lar farklı alanlardaki temalarıyla toplumda farkındalık uyandıran ve toplumsal gelişimi sağlayan mimari ve sanatsal alanlardaki gelişimleri yakından takip edip, uygulayan uluslararası fuarlar olarak tanımlanmaktadır. Başlangıçta bir tek yapı olan fuarlar, 19. yy'dan sonra geniş kentsel alanlara kurulan çok farklı mimarilerin yanı sıra, peyzaj düzenlemeleriyle ön plana çıkan organizasyonlar haline gelmiştir. Teknolojinin gelişmesi fuarları da olumlu yönde etkilemiştir. Teknolojinin mimariyle buluşması hafif kabuk yapıların ve pavilyon yapıların fuarlarda sergi merkezi olarak tasarlanıp uygulanmasına olanak sağlamıştır. Dolayısıyla EXPO'larda pavilyon yapılar oldukça çok kullanılan hafif mimari yapılar olmaya başlamışlardır (Akyol 2003) (Şekil 4).



Şekil 3. Jeodezik Kubbe (URL-11, 2020)

Günümüzde fuarlar sanatsal, askeri, toplumsal, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yakından



Şekil 4. Dünya Fuarlarında (EXPO) sergilenen ülke pavilyonları

1.3. Serpentine pavilyonları

Serpentine galerisi, Londra Hyde Park'ta yer almakta olup iki galeriden oluşan, dünyaca ünlü çağdaş sanat merkezidir. Galeri 2000 yılından itibaren dünyaca ünlü mimarları finanse ederek önünde bulunan çim alanda yaz pavilyonları tasarımları yapılmasını desteklemektedir. Bu pavilyonların özel olmasındaki nedenlerden biri de tasarımcılarının daha önce İngiltere' de çalışmalarının bulunmamasıdır (Anonim 6, 2014; Yıldız ve Cengiz, 2016) (Şekil 5).

Serpentine yaz pavilyonları açık hava toplanma alanı olarak kullanılırken, birçok aktiviteye imkan sağlamaktadır. İlk kez 2000'de uygulanan Zaha Hadid imzalı Serpentine pavilyonu modern çizgiyle buluşmuş bir çadırı andırmaktadır. Yapı çelik konstrüksiyon, halatlar ve üst

örtü gibi farklı malzemeler kullanılarak uygulanmış olup, iç ve dış mekan tasarımlarında Hadid'in özgün tasarım imzasını taşımaktadır (Dezeen,2015; Yıldız ve Cengiz, 2016) (Şekil 6). İspanyol tasarımcılar Lucía Cano ve José Selgas tarafından tasarlanan Serpentine 2015 yılı örneği informal yapısı, ışık kullanımları, malzemesi ve tasarımlarıyla önemli çalışmalardandır. Farklı mekanlar oluşturma ve birçok yerden giriş çıkış sağlama imkanı sunmaktadır. Tasarımcılar bu yaklaşımla Londra yeraltı ulaşım hattına gönderme yapmayı hedeflemiştir (Yıldız ve Cengiz, 2016) (Şekil 7).

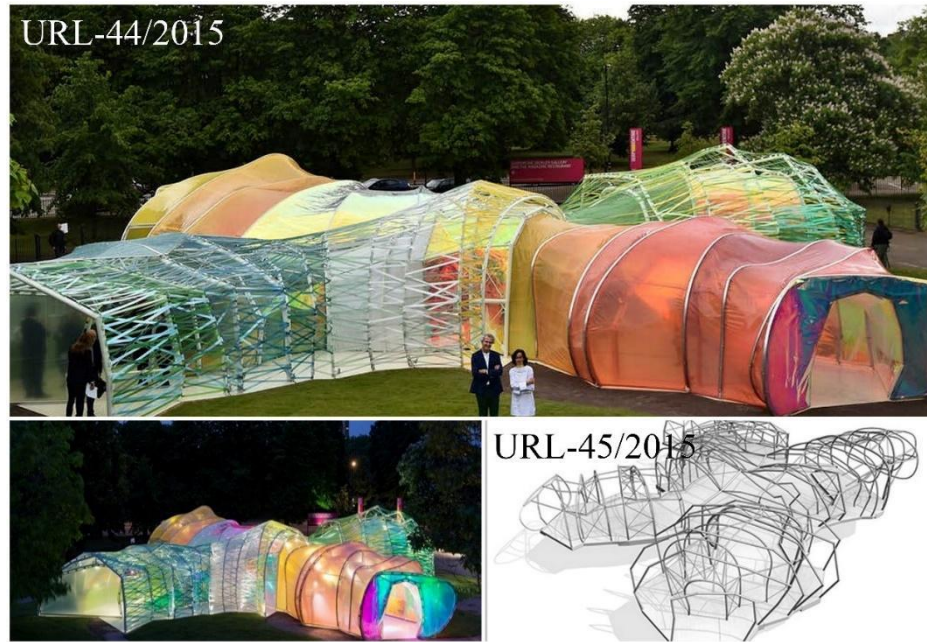
Son olarak 2019 yılında Junya İshigami tarafından yapılan tasarımda, doğa konseptine yer verilmiş, yükselteler, göller ve bazı kuşlardan yararlanılmıştır. Zen bahçesi tasarımını çatıyla bütünleştiren tasarımcı, peyzaj tasarımını dış mekandan yapı yüzeyine taşımayı hedeflemiştir (URL-46, 2020) (Şekil 8).



Şekil 5.2000-2019 yıllarına ait uygulanmış Serpentine pavilyonları



Şekil 6. Serpentine 2000 pavilyonu /Zaha Hadid



Şekil 7. Serpentine 2015 pavilyonu / Lucía Cano ve José Selgas



Şekil 8. Serpentine 2019 pavilyonu / Junya İshigami

1.4. Türkiye pavilyon Örnekleri

Türkiye mimarlığı açısından da önemli olan pavilyon yapılar, dünya genelinde olduğu gibi başta EXPO' lar olmak üzere farklı amaçlarla kullanılmıştır. EXPO 2016 Antalya fuarında ülke bahçeleri, yerel yönetimlere ait bahçeler ve farklı konseptlerle pavilyon örnekleri karşımıza çıkmaktadır (Ülkü, 2019) (Şekil 9).

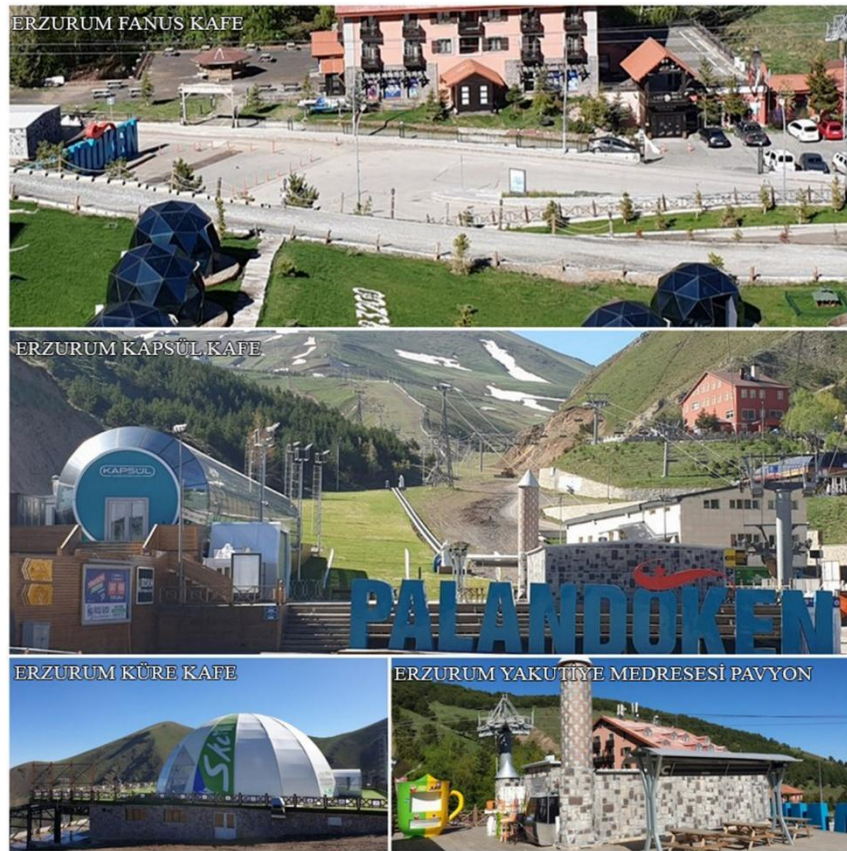
Erzurum kenti özelinde farklı işletmeler tarafından kullanılan pavilyon yapılar inşa edilmeye ve kullanılmaya başlamıştır. Özellikle turizm potansiyelini önemli bir kısmını oluşturan palandöken dağında cam, çelik konstrüksiyon, membran örtüleriyle oluşturulmuş farklı pavillionlar bulunmaktadır. Ayrıca geleneksel mimarinin izlerini yansıtacak şekilde oluşturulmuş pavillion yapılar da bulunmaktadır. (Şekil 10).

Ülkemizde çeşitli pavilyon örnekleri görülmektedir. Bir sosyal farkındalık projesi olan ve Namık Kemal Üniversitesi Mimarlık Bölümü öğrencilerinin atık kâğıt bardaklardan tasarladıkları yapı değerli örneklerdendir. Yaklaşık olarak 20 m² olan ve ip, zımba ve fastfood firmalarından toplanan yapı malzemeleriyle özenle inşa edilmiş ve Tekirdağ Tuğlalı Park'ta sergilenmiştir. Yapılan bu tasarım sürdürülebilir yapılaşma ve atık madde geri dönüşümünün ne denli önemli olduğunu vurgulamaktadır (Tandoğan, 2018) (Şekil 11).

Bilindiği üzere EXPO'ların temel amaçları kültürlerin buluşması, fikir paylaşımları, uluslararası işbirliklerinin sağlanması ve ulusal kültürün tanıtılması olarak ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda ülkemizde ilk kez 2016 yılında düzenlenen ve birçok farklı ülkenin katılım sağladığı Antalya Botanik EXPO' su ziyaretçilere birçok imkan sağlamıştır (Polat, 2019). Çalışma konusu açısından ele alacak olursak farklı ülke ve şehirler kültürlerini, yapılarını ve mimarilerini tanıtmak için birçok pavilyon yapı inşa etmiş fuar dönemi boyunca aktif sergi standı olarak kullanmışlardır (Şekil 12).



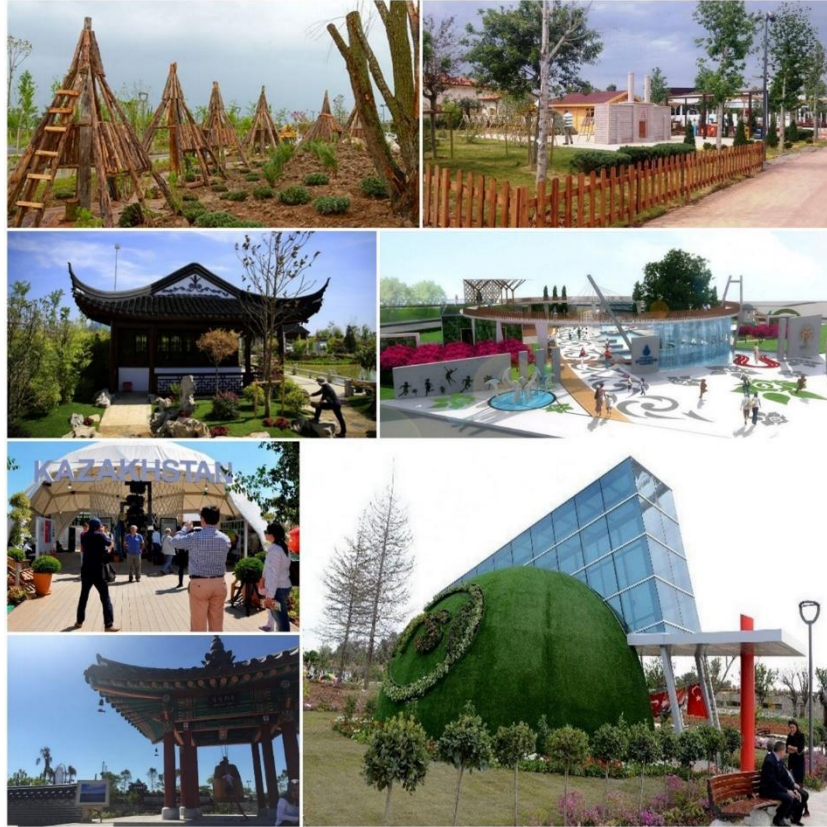
Şekil 9. Türkiye'den farklı pavilyon örnekleri



Şekil 10. Erzurum kentinde ye alanı pavilyon örnekleri (Fotoğraflar Özgündür.)



Şekil 11. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi öğrenci tasarımı geri dönüşüm pavilyonu



Şekil 12. Antalya EXPO 2016 farklı örnek pavilyon yapılar

2. SONUÇ VE TARTIŞMA

pavilyonlar, farklı mimari yaklaşımlarla tasarlanabilir olması ve kolay kurulup, kaldırılabilir olması nedeniyle rekreasyonel faaliyetler, satış birimleri, dinlenme alanları ve sergi mekanlarında rahatça kullanılabilen yapılardır. Ayrıca, kentsel ve kırsal alanları insan ölçeğine indirip aktif olarak birçok amaç için kullanılabilir olması mimarının deneysel boyutuna katkı

sağlayarak, yapılması planlanan tasarımların ilk adımı oluşturması nedeniyle de mimarlıkta önemli yaklaşımlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Erzurum gibi kış mevsiminin uzun olduğu kentlerde dış mekanlar yıl boyu etkin kullanılamamaktadır. Bu yüzden, kış mevsimi dış mekan kullanımını arttırmak amacıyla, toplu taşıma duraklarında, parklarda, kamu kurum ve kuruluşları bahçelerinde ve özel mülkiyetlerde kullanımı arttırılmalıdır. Gelişen teknoloji ile tasarım çalışmalarında biyomimetik çözüm arayışları yaygınlaşmaya başlamıştır. Doğanın, hayvanlarda ve bitkilerde çeşitli işlevleri yerine getiren karmaşık ama etkili yapılar tasarlama konusunda kendine özgü bir yeteneği olduğu bilinmektedir. Günümüzde, biyomimetri ve biyo-ilham tasarımlar konusu, doğadan esinlenen sürdürülebilir gelecekte, tasarımı ile mimariye entegrasyonu arasındaki uyumu yakalamayı amaçlamaktadır. Gelecekte, biyo-esintili karmaşık tasarımların doğru taklit edilmesi, peyzaj tasarımlarında yer alması için prensiplerin ve algıların daha iyi anlaşılmasını gerektirecektir. Ancak, bilimsel ilerlemeler gelişmeye ve ayrıntıları ortaya çıkarmaya devam ettikçe, biyo-esinlenen çalışmaların giderek daha fazla artacağı düşünülmektedir. Genel olarak Biyomimetik tasarım sürecinin disiplinler arası doğası nedeniyle, tasarım konsepti üretimi problem, doğa ve çözüm olmak üzere üç farklı alandan oluşur. Bu bağlamda bir biyomimetik tasarım aşamaları ise zorlukları tanımlamak, doğal sistemleri keşfetmek, gerekli işlevleri yerine getirenleri ön plana çıkarmak, strateji ve ilkeleri analiz etmek; soyut stratejiler, tasarım konseptine tercüme etmek; çözümü değerlendirmek ve doğrulamaktır.

Sonuç olarak bugün, kültürel peyzajlarda, doğayı yapay ortamlara adapte etmenin yanısıra yeni çevrenin yaşam kalitesini arttırmak için mimari unsurlarla birlikte kullanmak daha büyük ölçekte sürdürülebilirliğe katkı sağlayacaktır. Kentsel mekanların iyileştirilmesinin en sanatsal, modern ve pratik uygulamalarından biri olan biyomimetrik tasarımlardan oluşmuş pavilyon yapılar, tasarımcıya, doğanın geniş veri tabanından çözümler aramak ve seçmek için örnek bir platform sağlamaktadır. Bu uygulamaların doğadan entegrasyonu, kentsel ortamlarda kaybolan kent ruhu ve dokusunu besleyerek, duyuşsal algıyı görsel, akustik, dokunsal olarak zenginleştireceğinden daha çok yer verilmelidir. Bu tür doğadan ilham alan projeler, mimarların ve tasarımcıların, dünyadaki endüstri profesyonelleri tarafından biyomimetrik çözümlerinden kendi tasarımlarını oluşturmak için kullanılabilecek eko performans ilkeleri geliştirmelerine olanak sağlayacaktır. Gelecekteki genç mimarlar ve peyzaj tasarımcıların ve sektörün ortaya çıkaracağı yeni meslek disiplinlerinin, doğanın en iyi fikirlerini taklit eden biyo-ilhamlı tasarım uyarlamaları yaratmalarına ihtiyaç duyulacak ve böylece tüm fütüristik binalar olarak düşünülen bu pavilyonlar, modern kentlerin birer unsuru olarak sürdürülebilirliğini koruyacaktır.

Son yıllarda, pavilyon yapıların tasarımında da doğadaki canlılara ait oluşum, işleyiş ve malzeme seçimi etkili olmaktadır. Bu etkenler bir araya geldiği zaman, pavilyon yapıları, kentsel peyzaj alanlarında hem aktif kullanılabilen hem de estetik yapısıyla adeta bir sanatsal obje olarak değerlendiren ve bu yönüyle diğer kentsel donatılardan ayrılan yapılarıdır.

Pavilyon yapılar, geçmişten günümüze kadar farklı amaçlarla kullanılmıştır. Başlıca bu yapılar, sergi amaçlı satış birimleri, Dünya Expolarında tanıtım standı, açık-yeşil alanlarda kapalı-gölgelik mekanlar olarak tasarlanmıştır. Dünya fuarlarının mimarisi oldukça çarpıcıdır. Buckminster Fuller'in kubbeyi andıran tasarımı, Le Corbusier'in 1958'de Brüksel Fuarı'ndaki eseri Philips pavilyonu, 1929 Barcelona'da düzenlenen fuar için Mies van der Rohe'nin Alman pavilyonu, gibi ünlü pavilyon tasarımları modern mimariyi etkilemiştir. 1929 Iberoamerican Fuarı'ndaki "Plaza de Espana" Sevilla' da en beğenilen mimari yapılar arasındadır (Akyol, 2006; Anonim-1, 2019; Anonim-2 2019; Vatanserver, 2009) (Şekil 13).



Şekil 13. Farklı amaçlar için kullanılan pavilyon yapı örnekleri

Yapı tasarımında her dönem farklı yaklaşımlar olmuştur. Bu durum çok çeşitli yapı malzemelerinin kullanılmasına olanak sağlamıştır. Örneğin; demirin mimaride kullanımı çok eski tarihlere dayanmaktadır. İlk zamanlarda yapı taşlarını birbirine bağlamak amacıyla kullanılan demir, zamanla yatayda mukavemeti artırarak yana açılmaları engelleyen yapı malzemesi olarak kullanılmıştır. 1925 sonrasında yapı malzemesi olarak çelik kullanılmaya başlanmıştır (Vatansever, 2009). Pavilyon yapılar tasarlanırken benzer yaklaşımlar söz konusudur. Genellikle sağlamlığı, kolay uygulanabilir olması ve estetik yapısıyla çelik konstrüksiyon malzeme daha fazla kullanılmaktadır. Bunun yanında ahşap, cam, akrilik, polietilen, PVC, tekstil ve beton gibi malzemeler de kullanılmaktadır. Günümüz tasarım yaklaşımında birkaç farklı uyumlu yapı malzemesi kombinasyonları görmek mümkündür (Yıldız ve Cengiz, 2016) (Şekil 14).

Mimari tasarımların gelişim sürecinde temel ihtiyaçların karşılanması en önemli ölçüt olmuştur. İnsanlar daha sonra estetik kaygılarla tasarımlar yapmış, böylece barınma ihtiyacı karşılanarak görsel güzelliklerin oluşması sağlanmıştır. Bu algıdan yola çıkılarak çok farklı tasarım örnekleri oluşturulmuştur (URL-53, 2020). Ayrıca, insanların sosyal yaşamı, dini inancı, örf ve adetleri, gelenek/göreneklere, ülkelerin jeolojisi, topoğrafyası ve coğrafik konumu ve iklim, flora/fauna varlığı mimari yapıların tasarımında farklılıklar oluşmasına neden olan en önemli etkenlerdendir (Kuban, 1995). Bu farklılıklar hafif mimari yapılar olan pavilyonlarda da görülmektedir. Özellikle dünya fuarlarında geleneksel mimari yaklaşımlarla oluşturulmuş pavilyonlar, ülkelerin birer imzası gibi karşımıza çıkmaktadır (Şekil 15).



Şekil 14. pavilyon yapıarda kullanılan çeşitli malzeme örnekleri



Şekil 15. Dünya mimari yaklaşım farklılıkları ve pavilyon yapılaraya yansması

Pavilyon yapıları, modernizm öncesinde toplumun geleneksel yapısını yansıtabilecek şekilde tasarlanmaktaydı. Toplumun sosyo-ekonomik yapısını yansıtan yapılar, özellikle Çin gibi geleneksel yapıya bağlı ülkelerde mimari çizginin tanıtılması ve yaşatılmasında önemli rol oynamaktadır (Drew, 2006; Xie, 2013; Yli-Jokipii, 1999). Pavilyon yapıların kullanım amaçları genellikle toplanma, birleşme/buluşma, tören ve açık hava etkinliklerinden oluşmaktadır. Kullanım amaçları, değişiklik göstermeden günümüze kadar bu şekilde kullanılmıştır (Packer, 2004; Gustchow, 2006). Fakat mimari formlar ve tasarım yaklaşımları gelişen teknolojiyle beraber değişmektedir. Teknolojinin gelişmesi ve mimarlık çalışmalarında kullanılıyor olması gizli kalmış yeteneklerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Lee et al., 2013; Yazıcıoğlu, 2014). Dijital teknolojilerin mimari tasarımlarda önemli değişim ve gelişmelere ortam sağlayabileceği öngörülmektedir (Yazıcıoğlu, 2014) (Şekil 16).



Şekil 16. Pavilyon yapılarında dijital teknolojinin kullanımı

Teknolojinin gelişimi tasarımların uygulanmadan önce bilgisayar ortamında sayısallaştırılmasına ve matematiksel modellerin belirlenmesine imkan sağlamaktadır (Yazıcıoğlu, 2014). Ancak sadece teknolojik yaklaşımlar değil sürdürülebilir enerji kullanımı ve kaynakların yok olmaması için doğayla uyumlu ve doğayı taklit eden tasarımlarda yapılmalıdır. Bu bağlamda günümüzde önemli mimari yaklaşımlardan olan, biyomimetik kavramı birçok mimari eserde olduğu gibi “pavilyon” yapıların tasarımda da önemli yere sahiptir. Doğadan esinlenerek yapılan tasarımlar ekolojik, estetik ve ekonomik katkılar sağlayarak, sürdürülebilir mimari yapılar inşa edilmesine olanak sağlamaktadır (Avinç ve Selçuk, 2019; Zeytün, 2014) (Şekil 17).

Çalışmada; gelişen teknoloji, insanların istekleri ve çevresel koşulların etkileri doğrultusunda farklı mimari yaklaşımlarla tasarlanmış pavilyonları incelenmiştir. Genel anlamda dünyada pavilyonların kullanım amaçları, üretim teknikleri, kullanılan malzemeler ve çevreyle olan ilişkileri ele alınmıştır.

Yoğun kent temposundan uzaklaşma isteği ve yaşam kalitesinin artırılması için açık-yeşil alanlarda yapılan aktiviteler önem arz etmektedir. Bu bağlamda uzun süreli konfor sağlayabilecek, bakım ve onarım maliyetleri düşük, sökülüp-takılabilen ve birçok mekanla uyumlu olabilen bu hafif mimari yapılar çalışmanın temel taşı oluşturmaktadır.



Şekil 17. Pavillon yapılarında biomimetrik yaklaşım örnekleri

KAYNAKLAR

- Akyol Altun, D. (2003). Dünya fuarlarının/expoların mimari değerlendirilmesi: Türk pavilyonları (Doctoral dissertation, DEÜ Fen Bilimleri Enstitüsü).
- Akyol, E. (2006). Kent Mobilyaları Tasarım ve Kullanım Süreci (Doctoral dissertation, Fen Bilimleri Enstitüsü).
- Anonim-1 <https://www.britannica.com/art/pavilyon-architecture> Erişim tarihi: 08.05.2019
- Anonim-2 <http://buildyourownpavilyon.serpentinegalleries.org/what-is-a-pavilyon/> Erişim tarihi: 03.05.2019
- Anonim-3 <https://www.penndutchstructures.com/outdoor-shade-structures/> Erişim tarihi: 18.05.2019
- Anonim-4. <http://www.palandscapegroup.com/ pergola-covered-structure-pavilyon-know-right/> Erişim tarihi: 18.05.2019
- Anonim-5. <https://www.naturallandscapegroup.com/blog/the-difference-between-an-arbor-pergola-cabana-and-pavilyon/> 18.05.2019
- Anonim-6 Inexhibit, 2014. <http://www.inexhibit.com/case-studies/serpentine-galleries-pavilyons-history/> 18.05.2019
- Avinç, G. M., & Selçuk, S. A. (2019). Mimari Tasarımda Biyomimetik Yaklaşımlar: pavilyonlar Üzerine Bir Araştırma. Online Journal of Art and Design, 7(2).
- Chambers, W. (1773). A Dissertation on Oriental Gardening, London, W. Griffn,
- Demircioğlu Yıldız N., Cengiz G., (2016). "Kış Kentlerinde pavilyon Yapıları Ve Açık Alan Tasarımı", Uluslararası Kış Kentleri Sempozyumu, , pp.605-62

- Dezeen, (2015). <http://www.dezeen.com/2015/08/20/movie-serpentine-gallery-pavilion-2000-zahahadid-julia-peyton-jones/>
- Dönmez, B. (2015). Deneysel Mimarlık üzerine bir okuma denemesi: Serpentine Galeri pavilyonları Mimarlık Anabilim dalı yüksek lisans tezi Fen Bilimleri Enstitüsü Gazi Üniversitesi
- Drew, P. (2006). A Conundrum In Time: Medieval and Modern pavilions, *Architectural Theory Review*, 11:2,pp.53-65.
- DuFort, E. C., & Uyeda, H. A. (1984). U.S. Patent No. 4,488,156. Washington, DC: U.S. Patent and Trademark Office.
- El Ahmar, S. A. S. (2011). Biomimicry as a Tool for Sustainable Architectural Design. Unpublished Master of Science Thesis, Alexandria University, Alexandria
- Gutschow, K. K. (2006). From Object to Installation in Bruno Taut's Exhibit pavilions. *Journal of Architectural education*, 59(4), 63-70.
- Gülgün B. & Türkyılmaz B. (2001). Peyzaj Mimarlığında ve İnsan Yaşamında Ergonominin Yeri-Önemi ve Bornova Örneğinde Bir Araştırma. *Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi*, cilt (vol.): 38, no: 2-3, 164 s., İzmir.
- Helms, M., Vattam, S. S., & Goel, A. K. (2009). Biologically Inspired Design: Process and Products. *Design Studies*, 30(5), 606-622.
- Kazazian, T. (2003). *Il y aura l'âge des choses légères: design et développement durable*. Victoires-Editions.
- Kronenburg, R. (2014). *Architecture in motion: The history and development of portable building*. London: Routledge.
- Kuban, D. (1995). *Türk Ev Geleneği Üzerine Gözlemler, Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, İstanbul.
- Lee, J. H., Gu, N., Ostwald, M. J., & Jupp, J. (2013). Understanding cognitive activities in parametric design. In *International Conference on Computer-Aided Architectural Design Futures* (pp. 38-49). Springer, Berlin, Heidelberg.
- Massey, J. (2006). Organic architecture and direct democracy: Claude Bragdon's Festivals of Song and Light. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 65(4), 578-613.
- Massey, J. (2016). Buckminster Fuller's cybernetic pastoral: the United States pavilion at Expo 67, *The Journal of Architecture*, 21:5, 795-815, DOI: 10.1080/13602365.2016.1207433
- Menges, A. (2012). Biomimetic design processes in architecture: morphogenetic and evolutionary computational design. *Bioinspiration & biomimetics*, 7(1), 015003. [ntain_006.jpg?1557968630](https://doi.org/10.1080/10802365.2016.1207433)
- Onbay, E. (2020) 21. Yüzyıl Dünya Fuarlarında (Expo) Türkiye'nin Mimari Temsili. *AURUM Mühendislik Sistemleri ve Mimarlık Dergisi*, 4(1), 135-152.
- Packer, R. (2004). The pavilion: Into the 21st Century: a space for reflection. *Organised Sound*, 9(3), 251-259.
- Petschek, P., & Gass, S. (Eds.). (2012). *Constructing Shadows: Pergolas, pavilions, Tents, Cables, and Plants*. Walter de Gruyter.
- Polat, M. (2019) EXPO VE TÜRKİYE. *International Journal of Business Economics and Management Perspectives* ISSN:2458-8997
- Robinson, J. (2014). Introducing pavilions: Big Worlds under Little Tents. *Open Arts Journal*, 2, 1-22.
- Seixas, M. A., Ripper, J. L. M., Ghavami, K. (2014), Prefabricated bamboo structure and textile canvas pavilions. In *Proceedings of IASS Annual Symposia* (Vol. 2014, No. 1, pp. 1-12). International Association for Shell and Spatial Structures (IASS).
- Selçuk, S., & Sorguç, A. (2007). Mimarlık Tasarımı Paradigmasında Biomimesis' in Etkisi. *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 22(2), 451-459.
- Serpentine-Pavillion-2015.jpg?w968h681

- Tandoğan, O. (2018) Atık Malzemelerinin Mimaride Kullanımı. Ulusal Çevre Bilimleri Araştırma Dergisi, 1(4), 189-202.
- Ülkü, G. K. (2019). Mimarlık ve Sanat İşbirliği: Brüksel EXPO'58 Türkiye pavilyonu. IBAD Sosyal Bilimler Dergisi, (5), 497-516.
- Varinlioğlu, G., Turhan, G. D., Alaçam, S.(2019). Dijital Fabrikasyon Aracı Olarak pavilyon Tasarımı. Yapı 446 Mimarlık Tasarım Kültür Sanat Dergisi
- Vatansever, N. (2009). Sergi binalarında, geniş açıklık geçen çelik taşıyıcı sistemlerin incelenmesi (Doctoral dissertation, DEÜ Fen Bilimleri Enstitüsü).
- Vincent, J. F. (2003). Biomimetic Modeling. Philosophical Transactions of the Royal Society of London B: Biological Sciences, 358(1437), 1597-1603.
- Vincent, J. F., Bogatyreva, O. A., Bogatyrev, N. R., Bowyer, A., Pahl, A. K. (2006). Biomimetics: Its Practice and Theory. Journal of the Royal Society Interface, 3(9), 471-482.
- Xie, İ. (2013).Transcending the limitations of physical form: a case study of the Cang Lang pavilion in Suzhou, China, The Journal of Architecture,18:2, pp
- Yazıcıoğlu, D. A. (2014) Bir Kamusal Strüktür Olarak pavilyon Yapılarının Dijital Teknolojilerle Yeniden Biçimlenişi. Mimarlıkta Sayısal Tasarım Sempozyumu, 21.
- Yli-Jokipii, P.(1999). The Cultural Geography of the Summer Dance pavilions of Ostrobothnia, Finland, Journal of Cultural Geography, 18:2.
- Yörüklü N. (2009). Peyzaj Mimarlığı Meslek Disiplini içinde Coğrafi Bilgi Sistemlerinin Yeri Ve Önemi. TMMOB Coğrafi Bilgi Sistemleri Kongresi, İzmir.
- Zari, M. P. (2009). An architectural Love of the Living: Bio-Inspired Design in The Pursuit of Ecological Regeneration and Psychological Wellbeing. WIT Transactions on Ecology and the Environment, 120, 293-302.
- Zeytün, B. (2014). Mimari Tasarımda Biyomorfik Yaklaşımlar. Biomorphic Approaches in Architectural Design), MSc Thesis, Yakındoğu University.(in Turkish).

Web Sayfası

- URL-1, (2019) https://thespaces.com/wp-content/uploads/2018/05/Triennale-BruGge_2018_Selgascano-pavilion_2-Foto-Iwan-Baan-1024x683.jpg (accessed in: 28.12.2019).
- URL-2, (2019). <https://www.dezeen.com/2012/08/20/porsche-pavillon-by-henn/> (accessed in: 28.12.2019).
- URL-3, (2019). <http://www.surfacesreporter.com/myuploads/20180416052458.jpg> (accessed in: 28.12.2019).
- URL-4, (2019) <https://archello.com/project/confluence-park-river-pavilyon> (accessed in: 28.12.2019).
- URL-5, (2020). <https://i.pinimg.com/originals/28/8a/b6/288ab6a3712cad5169971539345a364d.jpg> / (accessed in: 20.01.2020).
- URL-6, (2019). <https://www.archdaily.com/200199/bridgestone-pavilyonarchitectkidd/5004e4b728ba0d4e8d000c57-bridgestone-pavilyon-architectkidd-image> (accessed in: 28.12.2019).
- URL-7, (2019). https://aramleeuw.com/wp-content/uploads/2011/11/PUMA_VORpavilyon_4.jpg (accessed in: 28.12.2019).
- URL-8, (2019). <https://interieur.home.blog/2018/08/13/popupstore/> (accessed in: 28.12.2019).
- URL-9, (2019). https://images.adsttc.com/media/images/5cdc/b702/284d/d1b9/3f00/001f/slideshow/Air_Mou (accessed in: 28.12.2019).

- URL-10, (2019). <https://www.insideflows.org/wp-content/uploads/Rotterdam-Bubbles-Floating-pavilyon-1.jpeg> (accessed in: 28.12.2019).
- URL-11, (2020). <https://singularityhub.com/wp-content/uploads/2015/05/bucky-fuller-geodesic-dome.jpg> (accessed in: 20.01.2020).
- URL-12, (2020). <http://www.kemerhaber.com/wp-content/uploads/2016/04/ISTANBUL-2.jpg> (accessed in: 20.01.2020).
- URL-13,(2020). <http://www.malatyaguncel.com/d/other/2016/06/01/kazakistanli-gazeteciler-expo-2016-antalyayi-gezdi.jpg> (accessed in: 20.01.2020).
- URL-14, (2019). <https://whatson.ae/wp-content/uploads/2019/04/expo2020-belgium-1-3200-x-1800.jpg> (accessed in: 22.12.2019).
- URL-15, (2019). <https://medium.com/@victorpineda/the-12th-annual-conference-of-the-state-parties-at-the-un-today-is-about-inclusive-innovation-212c4fdeb1b> (accessed in: 22.12.2019).
- URL-16, (2019). https://meconstructionnews.com/wp-content/uploads/2019/04/expo2020-pavilyon-mobility-2-3200-x-2000_edit.jpg (accessed in: 22.12.2019).
- URL-17, (2019). <https://whatson.ae/dubai/wp-content/uploads/2018/09/uk-pavilyon-expo-2020.jpg> (accessed in: 22.12.2019).
- URL-18, (2019). <http://www.thomasberloffa.com/wp-content/uploads/2016/06/featured-image6.jpg> (accessed in: 22.12.2019).
- URL-19, (2019). <https://gulfnnews.com/photos/business/in-pictures-a-look-at-the-expo-2020-dubai-pavilyon-designs-1.1571234880216?slide=1> (accessed in: 22.12.2019).
- URL-20, (2019). <https://www.dailynewssegypt.com/2019/09/29/dubai-gears-up-for-worlds-greatest-show-expo-2020/> (accessed in: 22.12.2019).
- URL-21, (2019). <http://www.paradigmandpartners.com/oman-pavilyon-expo-shanghai> (accessed in: 28.12.2019).
- URL-22, (2019). <https://ak3.picdn.net/shutterstock/videos/3529223/thumb/1.jpg> (accessed in: 28.12.2019).
- URL-23, (2019). https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Expo58_building_Philips.jpg (accessed in: 28.12.2019).
- URL-24, (2019). https://static.dezeen.com/uploads/2015/08/Serpentine-Gallery-pavilyon-2000-by-Zaha-Hadid_dezeen_01.jpg (accessed in: 19.05.2019).
- URL-25, (2019). <http://new.rushi.net/Home/Works/detail/id/91578.html> (accessed in: 19.05.2019).
- URL-26, (2019). <https://www.arkitektuel.com/2002-serpentine-pavilyonu/>, (accessed in: 05.05.2019).
- URL-27, (2019). <https://www.pinterest.ca/pin/810225789187402596/> (accessed in: 08.05.2019).
- URL-28, (2019). <https://inhabitat.com/wp-content/blogs.dir/1/files/2011/08/Alvaro-Sizaveira-Serpentine-pavilyon1.jpg> (accessed in: 19.05.2019).
- URL-29, (2019). <https://www.architectsjournal.co.uk/news/londons-2014-serpentine-pavilyon-arrives-in-new-rural-home/www.architectsjournal.co.uk/buildings/in-pictures-serpentine-pavilyons-through-the-years/10002699.article> (accessed in: 19.05.2019).
- URL-30, (2019). <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100452/serpentine-gallery-pavilyon> (accessed in: 19.05.2019).
- URL-31, (2019). https://static.dezeen.com/uploads/2016/01/Serpentine-Gallery-pavilyon-2008-Frank-Gehry_dezeen_03.jpg (accessed in: 19.05.2019).
- URL-32, (2019). <https://twitter.com/SesiMimar/status/1003363668275400704> accessed in: 08.05.2019).

- URL-33, (2019). http://static.dezeen.com/uploads/2010/03/dzn_Jean-Nouvel-to-design-Serpentine-Gallery-pavilyon-2.jpg accessed in: 05.05.2019).
- URL-34, (2019). <http://www.grahamfoundation.org/grantees/4017-serpentine-gallery-pavilyon-2011-by-peter-zumthor> (accessed in: 08.05.2019).
- URL-35, (2019). <https://www.serpentinegalleries.org/press/serpentine-gallery-pavilyon-2012-designed-herzog-de-meuron-and-ai> (accessed in: 08.05.2019).
- URL-36, (2019). https://media.architecturaldigest.com/photos/55e768c4302ba71f30167730/4:3/w_800,h_600,climit/dam-images-architecture-2013-ad-innovators-sou-fujimoto-innovators-sou-fujimoto-02.jpg (accessed in: 19.05.2019).
- URL-37, (2019). <https://www.wallpaper.com/architecture/serpentine-pavilyons-afterlife> (accessed in: 08.05.2019).
- URL-38, (2019). <https://www.arkitektuel.com/2015-serpentine-pavilyonu/> (accessed in: 19.05.2019).
- URL-39, (2019). <https://static.independent.co.uk/s3fs-public/thumbnails/image/2016/06/07/16/pp-serpentine-bjarke-rex.jpg?w968h681> (accessed in: 08.05.2019).
- URL-40, (2019). <https://www.serpentinegalleries.org/press/2017/06/serpentine-pavilyon-2017-designed-francis-k%C3%A9r%C3%A9> (accessed in: 19.05.2019).
- URL-41, (2019). <https://www.wallpaper.com/architecture/serpentine-pavilyon-designed-by-frida-escobedo-opens-for-2018> accessed in: 05.05.2019).
- URL-42, (2019). <https://parametric-architecture.com/serpentine-pavilyon-2019-by-junya-ishigami/> (accessed in: 19.05.2019).
- URL 43, (2019). <https://www.zaha-hadid.com/design/serpentine-pavilyon/> (accessed in: 19.05.2019).
- URL-44, (2019). <https://static.independent.co.uk/s3fs-public/thumbnails/image/2015/06/22/13/> (accessed in: 22.12.2019).
- URL-45, (2019). [https://www.architectsjournal.co.uk/pictures/420x280fitpad\[31\]/6/2/6/1436626_3d](https://www.architectsjournal.co.uk/pictures/420x280fitpad[31]/6/2/6/1436626_3d) (accessed in: 22.05.2019).
- URL-46, (2019). <https://www.vbenzeri.com/mimari/serpentine-pavilyonu-2019> (accessed in: 22.12.2019).
- URL-47,(2020). <https://www.trthaber.com/resimler/560000/560714.jpg> (accessed in: 20.01.2020).
- URL-48,(2020). <http://www.malatyaguncel.com/atso-bahcesi-expo-2016nin-en-iyi-kurumsal-bahcesi-secildi-502263h.htm> (accessed in: 20.01.2020).
- URL-49,(2020). <https://cdn.yeniakit.com.tr/images/news/625/expo-2016-antalya-rekora-gidiyor-h1460614868-4ea93d.jpg> (accessed in: 20.01.2020).
- URL-50,(2020). https://www.facebook.com/pg/EXPOErzurum/photos/?ref=page_internal (accessed in: 20.01.2020).
- URL-51, (2020). <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRMn-zik07vBHR-GqQ4VN0pc19MAh9WdouTNYHQ91n260GuR5Jr> (accessed in: 20.01.2020).
- URL-52,(2020). <http://www.kemerhaber.com/wp-content/uploads/2016/04/ISTANBUL-2.jpg> (accessed in: 20.01.2020).
- URL-53,(2020). <http://www.malatyaguncel.com/d/other/2016/06/01/kazakistanli-gazeteciler-expo-2016-antalyayi-gezdi.jpg> (accessed in: 20.01.2020).
- URL-54,(2020). sierrayasamkent.com/blog/farkli-ulkelerden-ilginc-mimari-ornekler/(accessed in: 20.01.2020).
- URL-55,(2020).<https://docplayer.biz.tr/docs-images/93/111187025/images/5-0.jpg> (accessed in: 20.01.2020).
- URL-56,(2020). <http://www.evolo.us/>(accessed in: 17.02.2020).

- URL-57, (2020). https://www.arch2o.com/wp-content/uploads/2013/02/Arch2O-ICD-ITKE_RP12-6.jpg(accessed in: 20.01.2020).
- URL-58, (2020). <https://inhabitat.com/wp-content/blogs.dir/1/files/2011/10/ICDITKE-Research-pavilyon-2011-9.jpg> (accessed in: 17.02.2020).
- URL-59, (2020). <https://www.tumblr.com/tagged/university-of-stuttgart> (accessed in: 17.02.2020).
- URL-60, (2020). <https://gaiadergi.com/wp-content/uploads/2015/06/istridye-ev.jpg> (accessed in: 17.02.2020).
- URL-61, (2020). https://lh3.googleusercontent.com/qWjcfcAzo2Y_myGI_tanJxC-zbuecsK_uY4zl-q9fyNKgV9btQecbw7ByoOe_D6Jc2xCZA=s170 (accessed in: 17.02.2020).
- URL-62, (2020). <https://www.itke.uni-stuttgart.de/research/icd-itke-research-pavilyons/icd-itke-research-pavilyon-2014-15/> (accessed in: 17.02.2020), (InTurkish).

EXTENDED ABSTRACT

Today, differences in usage and the increasing demands also affect the style of the architectural structures. At the same time, these structures gained meaning as long as they were connected with their environment. Therefore, the importance of landscape architecture studies emerges in order to establish this relationship and reveal the right approaches. While creating the natural and cultural landscape elements of landscape architecture professional discipline, considering the balance of protection and use, it presents products that are in accordance with the basic design principles and reflect ecological, aesthetic, economic and functionality parameters. Designers, who try to keep up with technological developments and the ever-changing dynamic structure of the society, try to present the more modernized form of these products to the taste and use of the society.

pavilion buildings are one of the buildings used in the literature as urban furniture, which has increased in popularity in recent years and is included in design and modern architecture. pavilion buildings have become one of the important urban landscape elements in urban areas. Both social, socio-economic, socio-political, etc. It has a wide range of influence areas, which makes the city aesthetically and architecturally meaningful, where individuals can express themselves more freely, usually built in the center of the region where they are used for emphasis, trying to attract the attention of the city with its material and location, for the purpose of the designer, his passion, excitement and ideas. started to be the most important urban furniture that can reflect its messages to the society architecturally. pavilion structures have direct effects such as a gathering area, celebration, exhibition, concert, activity area, which are used in the city on special occasions, such as integrating people into their environment, social interaction and supporting being together. pavilions, which are quite different from traditional architectural structures and practices, can be located in parks, between any streets or in the city's focal point, or adjacent to a historical building, allowing the inhabitant to get an idea about architecture, to experience the building, to establish a concrete connection and interpretation with its own culture. It is one of the most important urban spaces that provide shade and light with quality, style and material and have positive effects on the modern silhouette of the city, with its light and non-fixed feature, and by its temporary nature, it also reminds an independent existence to the communities. The increase in these structures used in urban areas has revealed that it will shape the future architecture more not only as a cultural and historical change but also as an architectural discipline. In addition, pavilion structures create attractive urban spaces in the open air that can be lived on a one-to-one scale in terms of being very impressive even though their permanence is short-term, and if the climatic conditions are considered. In this study, how the pavilion structures have been used from the past to the present and which materials have been constructed are discussed. Also the world and Turkey have also made significant examined pavilion structures. According to the data obtained from the study; The pavilions, which are light architectural structures created with both aesthetic and functional concerns, are used in fair / entertainment, outdoor activities, concerts and many other outdoor recreation activities. The effective contributions of the pavilyon designs to the temporary architecture were determined. The characteristics of the pavilions and the structural features as well as the design principles of the architects will represent the representatives of this study. In this study, it has been found that the pavilions, which can be used actively in the urban landscape areas as an artistic

object with their aesthetic structure and separated from the other urban accessories in this respect, are used in many different areas.



Available online at <http://dergipark.gov.tr/iujad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Kış Kentleri İçin Yeni Peyzaj Tasarım Senaryoları; Yıl Boyu Peyzaj/Peşzaj12 New Landscape Design Scenarios for Winter Cities; Year-Round Landscape / Landscape 12

Hasan YILMAZ^a, Emral MUTLU^{b,*}, Ayşegül AKSU^c, Naiyer Gheshlagh
SOFLA^d

^a Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Erzurum, 25040, Türkiye

^b Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Erzurum, 25040, Türkiye

^c 100/2000 Burslu Doktora Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Erzurum, 25040, Türkiye

^d Öğr. Gör., Atatürk Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Erzurum, 25040, Türkiye

Article history: Received 8.05.2020 / Accepted 18.11.2020

ÖZET ABSTRACT

Yüksek rakım ve ekstrem iklim şartları nedeni ile diğer kentlerimizden farklılık gösteren Erzurum kentinde gerek yapısal gerekse bitkisel tasarım ve uygulamalarında klasikleşmiş tasarım anlayışının dışında, doğal ve kültürel kaynak değerlerini bünyesinde barındıran ve tüm yıl boyunca kullanıma imkan veren özgün kentsel tasarımlara ihtiyaç duyulmaktadır. Kentte mevcut açık-yeşil alanların bütün yıl boyu kullanımına imkan sağlayan esnek tasarımlar yok denecek kadar azdır. Bu nedenle Erzurum gibi ekstrem iklim şartlarına sahip kentlerimizde; kolay erişilebilen, ucuz, konforlu, yıl boyu kullanılabilen, güvenli, aktif ve pasif rekreasyon fırsatları sunan kamusal dış mekanlar yeni bir anlayışla ele alınmalıdır.

Bu çalışmada Erzurum kenti için yıl boyu peyzaj / Peyzaj 12 kavramı üzerinde durulmuş ve bu amaçla kent için öneri bir konsept peyzaj tasarım projesi geliştirilmiştir. Çalışmada soğuk iklim kentleri için kapalı peyzaj mekanlarının yıl boyunca kullanılmasına yönelik farkındalık oluşturulması hedeflenmektedir. Hedefler doğrultusunda alanın çevre analizlerine yer verilmiş, leke ve avan proje sonrası kesin peyzaj tasarım projesi oluşturulmuştur. Oluştulan tasarım projesinde huma kuşundan esinlenilmiştir. Soğuk iklim kentleri için ülkemizde bir ilk olması açısından kapalı mekanda peyzaj tasarımı temalı proje ile yıl boyu dış mekanların kullanılması hedeflenmektedir. Karar vericilerin projeyi uygulamaya geçirmeleri durumunda kent insanına sunacağı estetik, ekonomik, rekreasyonel, psikolojik faydaları yanında kentin prestij ve turizmine katkı yapacağı kaçınılmaz gözükmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kapalı peyzaj tasarımı, Peyzaj 12, Yıl boyu peyzaj, Erzurum.

Erzurum, which differs from other cities due to high altitude and extreme climatic conditions, requires a unique urban design that incorporates natural and cultural resource values and allows use throughout the year, in addition to the classical design approach in structural / vegetative design and applications. The flexible designs that allow the use of the open-green areas in the city all year round are almost negligible. Therefore, in our cities with extreme climatic conditions such as Erzurum; public outdoor spaces that are easily accessible, inexpensive, comfortable, year-round, offering safe, active and passive recreation opportunities should be addressed with a new understanding.

The aim of the study is to create awareness about the use of indoor landscape spaces throughout the year for cold climate cities with Landscape 12 understanding. In order to be a first in our country for cold climate cities, it is aimed to use outdoor spaces throughout the year with the project of landscape design indoors. It is inevitable that the decision makers will contribute to the prestige and tourism of the city in addition to the aesthetic, economic, recreational and psychological benefits it will offer to the urban people in case they implement the project.

Keywords: Indoor landscape design, Landscape 12, Year-round landscape, Erzurum.

1. GİRİŞ

Dünya nüfusu bugün yaklaşık olarak 7.7 milyardır (UN, 2019). Dünya nüfusunun yarısından fazlası kentsel alanlarda yaşamakta ve üçte ikisinden fazlasının 21. yüzyılın sonlarında kadar kentleşmesi beklenmektedir. Bu da kentleşmeyi 21. yüzyılın en dönüştürücü eğilimlerinden biri yaparak, kent yaşamını çeşitli etkilerle hızlandırmaktadır (UN, 2019; Haase ark., 2017; UN-Habitat, 2016; Larondelle ark., 2014; Turner ark., 2004). Gelecekteki kentsel planlama için en büyük zorluklardan biri, kentleri sürdürülebilir ve yaşanabilir yerler olarak geliştirip muhafaza ederken, artan sayıda insan için kentsel alanlar hazırlamaktır (Haase ark., 2017; ; Shojanoori,

* Corresponding Author

DOI: 1. Uluslararası Kış Turizmi Sempozyumu'nda sunulmuştur.

2016; Larondelle ark., 2014; Roy ark., 2012). Şehirlerde yaşayan insanlar için, iyi bir yaşam kalitesi büyük ölçüde kentsel çevrenin kalitesine bağlıdır. Kentsel çevre kalitesi denildiğinde ise açık-yeşil alanlar büyük önem taşımaktadır (Kong ark., 2017; Picavet ark., 2016; Ruggeri ark., 2016; Schetke ark., 2016; Kabisch ark., 2015; Van den Berg ark., 2015; Haase ark., 2014; O'Neil-Dunne ark., 2014; Wolch ark., 2014; Milcu ark., 2013). Dünya kentleri giderek daha fazla sorunla karşılaşmakta ve kirlenmektedir (Du ark., 2017; Ding ve Gebel, 2012; Blanco ark., 2009). Kentsel yeşil alan, birçok kentsel hastalıkla mücadele etmeye ve şehir sakinlerine özellikle de sağlıklarına yönelik yaşamı iyileştirmeye yardımcı olabilecek çok çeşitli ekosistem hizmetleri sunmaktadır. Kentsel yeşil alanın sağladığı ekosistem hizmetleri, yalnızca şehirlerin ekolojik bütünlüğünü desteklemekle kalmamakta, aynı zamanda kentsel ortamların kalitesini ve yerel esnekliği artırarak sürdürülebilir yaşam tarzlarını teşvik etmektedir (Vujcic ark., 2019; WHO, 2017; Wolch ark., 2014). Yeşil alanlar havayı filtreleyebilmekte, bazı kirleticileri atmosferden emerek hava kirliliğini azaltabilmekte (Tallis ark., 2011), aşırı hava olaylarını düzenlemeye yardımcı olmakta (Bowler ark., 2010), gürültüyü hafifletebilmekte (Escobedo ark., 2011), bir alanda gölge sağlayarak ve soğutarak sıcaklıkları ılımlı hale getirebilmektedir (Larondelle ark., 2014; Bowler ark., 2010 ; Nowak ark., 1998). Yeşil alanların daha iyi sağlık sonuçlarına katkıda bulunduğu, özgüveni ve ruh halini iyileştirdiği, sağlığı ve refahı arttırdığı görülmüştür (Triguero-Mas ark., 2015; Van Dillen ark., 2012; Richardson ve Mitchell, 2010; Barton ve Pretty, 2010). Birçok araştırma, yeşil alanlar ve stresi azaltma arasında pozitif bir ilişki olduğunu (Van den Berg ark., 2010), yeşil alanların depresyon, kaygı ve öfkeyi azaltabildiğini göstermektedir (Beyer ark., 2014; Berman ark., 2012; Mackay ve Neill, 2010). Ek olarak, yeşil alanlar fizyolojik olarak iyi olma hali ile de ilişkilidir (Herzog ve Strevey, 2008). Yeşil alanlar rekreasyon, fiziksel aktivite ve sosyal etkileşim ortamı da sağladığı için bireylerin bu ortamlara dahil edilmesine zemin oluşturur ve yeşil alanların tüm olumlu yanlarından faydalanmalarına olanak sağlamaktadır (De Vries ark., 2013; Schipperijn ve ark., 2013; Akpınar ve Cankurt, 2017; Shekhar ark., 2019). Bu sebeple rekreasyon alanları artırılmalıdır. İlerleyen teknoloji ve modern yaşamla doğru orantılı, bulunduğu bölgenin iklimi, topografyası ve sosyo- kültürel yapısı gibi unsurlar dikkate alınmalıdır. Yani yılın belli bir döneminde kullanılan alanlar kişilerin beklentilerini karşılayamamaktadır. Bu sebeple tüm yıl kullanıma olanak sağlayan mekanlar tasarlanmalıdır (Yılmaz ark., 2019).

Dünya' da işlevini yitirmiş sanayi alanlarının ana iskeleti korunarak, değişik konseptlerle tasarlanan, tüm yıl hizmet veren önemli kapalı rekreasyon alanları bulunmaktadır (Yılmaz ark., 2019). Bu alanlar insanlara sunduğu hizmetlerle görsel ve işlevsel imkanlarla büyük ilgi görmektedir. Örneğin; Eden Project İngiltere 'de eski bir maden ocağından dönüştürülen önemli bir komplekstir. Eden Project'de restoranlar, hediyelik eşya dükkanları, yağmur ormanı biomu, Akdeniz biyomu, Batı Avusturalya bahçesi, dev heykeller, duvar resimleri, Malezya evi, sergi alanları ve çok sayıda bitki türü bulunmaktadır (Şekil 1). Ayrıca eğitim çalışmaları, saha gezileri, konaklama, macera aktiviteleri ve düşün organizasyonları için de olanak sağlayan kompleks büyük ilgi görerek çok fazla sayıda turist ağırlamaktadır (URL-1, URL-2). Almanya'nın Brandenburg kentinde bulunan "Tropik Adalar" (Tropical Islands Resort), açıldığı yıl yaklaşık 1 milyon kişi tarafından ziyaret edilmiş, içerisinde çeşitli kullanımları bulunduran tropik bir parktır (URL-3) (Şekil 1). Japonya'nın Miyazaki şehrinde bulunan "Seagaia Okyanus Kubbesi" (Seagaia Ocean Dome) ise, Dünya'daki en büyük kapalı su parkıdır (Şekil 1). Bünyesinde çok sayıda cazibe merkezi, restoran, kafe, sinema, plaj, kayıklar, salıncaklar, dinlenme alanları, farklı bitki türleri bulunan alan istenildiğinde açılabilen metal kubbe şeklinde çatıya sahiptir (URL-4). Başka bir örnek olan 'Sihirli Su Küp' ü (Happy Magic Water Cube) Çin 'in Pekin şehrinde bulunan renkli su parklarından birisidir (Şekil 1). 2008 Olimpiyat Oyunları için özel olarak inşa edilmiş ve etkinlikten sonra su parkına dönüştürülmüştür (URL-5).



Şekil 1. a:Eden Project (URL-1) ,b: Tropical Islands Resort (URL-6), c: Seagaia Ocean Dome (URL-7), d: Happy Magic Water Cube (URL-8).

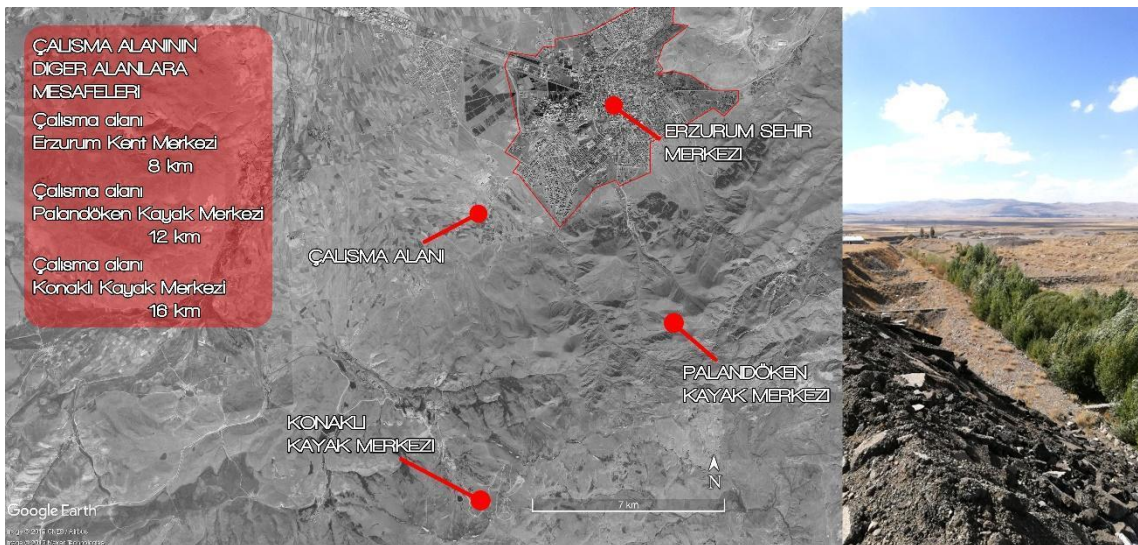
Bu çalışmada; tüm yıl kullanıma olanak sağlayan ve soğuk iklim bölgeleri için ilk olarak kullanılan yıl boyu peyzaj/Pezyaj 12 kavramı üzerinde durulmuştur. Dünya'da örnekleri olan rekreasyon alanlarının özellikle sert ve uzun iklim koşullarına sahip olan Erzurum kentinde yılın önemli bir bölümünde halkın kullanımına cevap verecek olması sebebiyle çok talep göreceği düşünülmektedir. Kente kazandırılacak bu tip rekreasyon alanları ve peyzaj düzenlemeleri kent imajında olumlu yönde değişikliklere sebep olurken bir yandan da marka değeri oluşturması açısından büyük önem taşımaktadır (Yılmaz ark., 2019).

2. METERYAL VE YÖNTEM

2.1. Materyal

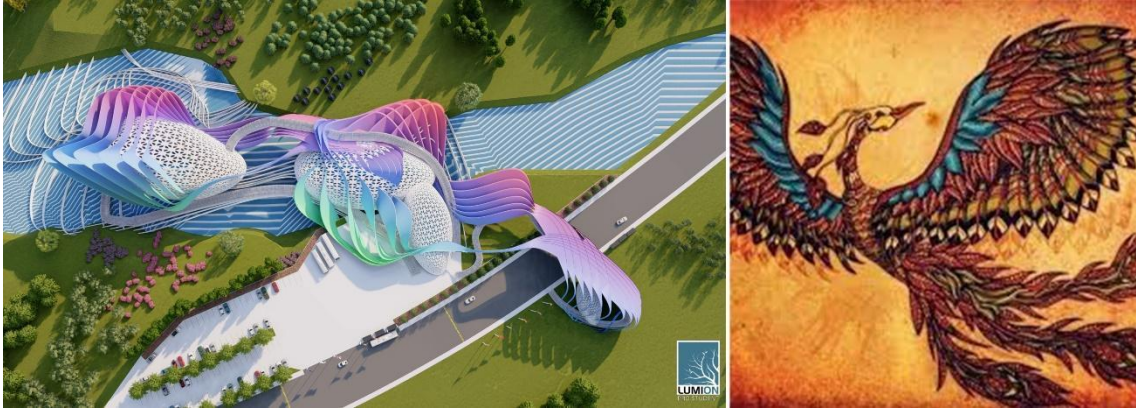
Doğu Anadolu Bölgesinin en önemli kentlerinden birisi olan Erzurum kenti, stratejik konumu, kış turizmüne hizmet eden rekreasyon alanları, kayak merkezleri, tarihi eserleri, 2 adet üniversitesi, çok sayıda resmi kurumun bölge müdürlükleri, ulaşım, sağlık ve hizmet sektörü açısından bölgesinin merkezi konumundadır. Kentte yüksek rakım nedeniyle ekstrem kış şartları hüküm sürmektedir.

Çalışma, Erzurum kentinde kent merkezine 8 km, Palandöken Kayak Merkezine 12 km ve Konaklı Kayak merkezine 16 km uzaklıkta bir alanda yapılmıştır (Şekil 2).



Şekil 2. Çalışma alanının konumu.

Çalışmanın amacı doğrultusunda Erzurum kenti için öneri bir konsept peyzaj tasarım projesi geliştirilmiştir. Peyzaj tasarım sürecinde ilk olarak kentte yapılan sörveyler sonucu projenin uygulanabileceği alan belirlenmiştir. Alanın çevre analizleri, leke ve avan proje sonrası kesin peyzaj tasarım projesi oluşturulmuştur. Mekanın tasarımında Huma kuşundan esinlenilmiştir (Şekil 3). Karar vericilerin projeyi uygulamaları durumunda kent insanına sunacağı estetik, ekonomik, rekreasyonel, psikolojik faydaların yanında kentin prestij ve turizmüne sağlayacağı katkılar kaçınılmaz gözükmetedir.



Şekil 3. Huma kuşunun soyutlanması (URL-9).

2.2. Yöntem

Çalışmanın yöntemi 8 aşamadan oluşmaktadır. Bunlar;

- Erzurum Kenti'nde turizm odaklı mevcut rekreasyon alan kullanımının tespiti
- Yılboyu kullanım odaklı alanların eksikliğini belirlenmesi
- Yurtdışı örneklerinin incelenmesi
- Erzurum için uygun konum seçimi ve sörvey yapılması
- Belirlenen alan için leke çalışmalarının yapılması
- Avan projenin oluşturulması
- Konsept Peyzaj Projesinin hazırlanması
- Projenin uygulanması durumunda kente sağlayacağı faydaların ve projenin taşıdığı risklerin belirlenmesi

Erzurum kentinde kentsel açık-yeşil alanların artırılmasına yönelik olumlu gelişmeler vardır. Ancak özellikle uzun kış mevsimi boyunca kullanılabilir rekreasyonel alanları birkaç alışveriş merkezi dışında neredeyse bulunmamaktadır. Bu mekanlar insanların tercihen değil de başka rekreasyon alanlarının olmaması sebebiyle gittiği alanlar olmaktadır. Kişileri kısıtlayan bu eksiklik kent içinde üzerinde durulması gereken bir konudur. Rekreasyonu tüm yıla yayacak yeni mekanlara ihtiyaç vardır. Yeni bir planlama anlayışı kapsamında kapalı peyzaj uygulamaları oluşturulmalıdır. Bu çalışmada peyzajın tüm yıl boyunca aktif bir şekilde kullanılmasına imkan sağlayacak plan ve tasarımlar Peyzaj 12 olarak tanımlanmıştır.

Peyzaj 12 konseptinin belirlenmesinde yurtdışı örneklerinin incelenmesi büyük bir rol oynamıştır. Yurtdışı örnekleri genel olarak sıcak iklimlerde kullanıcılara kapalı mekanlarda olanaklar sunmaktadır. Yapılan çalışmada ise; kış kenti niteliği taşıyan Erzurum için sert geçen kış ayları ve yaz aylarında farklı olanaklar sağlaması adına kapalı ve açık mekanlar bir arada tasarlanmıştır. Belirlenen Peyzaj 12 konsepti kapsamında çalışma aşamaları alanın belirlenmesi ile birlikte başlamıştır. Çalışma alanı belirlenirken; kullanıcıların erişim sıkıntısı yaşamayacağı, kentteki yoğun yapılaşmadan uzak, hem yaz hem de kış kullanımına uygun, alan büyüklüğü yeterli, mevcutta alan yakınında su kaynağı bulunması ve Erzurum turizm olanaklarını güçlendirecek bir altyapıya sahip olmasına dikkat edilmiştir.

Peyzaj 12 konsepti ile tasarlanan bu alan; her yaş, cinsiyet ve gelir seviyesindeki ziyaretçilere rekreasyonel fırsatlar sunmaktadır. Kente ekolojik, estetik, işlevsel ve ekonomik kazançlar sağlamayı hedeflemektedir. Ayrıca konfor, erişebilirlik ve güvenliğin ön planda tutulduğu tasarım, iklimin olumsuz etkilerini ortadan kaldırarak kullanıcılara tüm yıl kesintisiz olarak kullanılabilme imkanı sağlamaktadır.

Peyzaj 12 kavramının tanıtıldığı, planlama ve tasarım sürecinin anlatıldığı (Yılmaz ark., 2019) çalışmanın devamı olarak bu çalışmada öneri tasarım projesi yapılmış ve yapılan tasarım doğrultusunda veriler güncellenmiştir.

Yıl boyu peyzaj kompleksinin yer seçiminde;

- Kente yeni bir cazibe merkezi kazandırılması
- Kentin gelişim yönünde olması
- Ana yol güzergahına yakın olması/ kolay erişim
- Yıldızkent ve Dadaşkent yerleşimlerine yakınlığı
- Alanın zamanla gelişmesi için yakınında yeterli arsa stoklarının bulunması
- Verimsiz, çakıllı, eğimli bir alanın üretime kazandırılması
- Her iki kayak merkezi arasında konumlanması gibi faktörler göz önüne alınmıştır.

Peyzaj 12 kapsamında yer seçiminden sonra tasarım sürecinde yurtdışındaki örnekler göz önünde bulundurularak Erzurum kent kimliğini yansıtacak, yerli ve yabancı turistlerin ilgisini çekebilecek yapı komplekslerinin fonksiyonları belirlenmiştir. Yapılarda yaz ayları kullanımına uygun açılır kapanır sistemler ve dış mekanda açık-yeşil alanlar birlikte tasarlanmıştır. Fakat çalışmanın odak noktası olarak bir kış kenti özelliğini taşıyan Erzurum kentinde kış kullanımı ağırlıklı olacağı ve Türkiye genelinde bu kapsamda yapılan ilk çalışma olmasından dolayı iç mekan peyzaj ve kullanım özelliklerine ağırlık verilmiştir.

Peyzaj 12 tasarımında konseptin kaynak noktası olarak Huma Kuşu belirlenmiştir. Bunun sebebi ise; mitolojik olarak varlığı bilinen Huma Kuşu'nun yeryüzüne konmadan sürekli uçabilmesi kabiliyeti tasarım alanının 12 ay sürekli kullanımına atfedilmesi, yapı tasarımındaki renk geçişleri Huma Kuşu renkleriyle eşleştirilmesi, yapı şekillerinin Huma Kuşu yumurtası olarak düşünülmesi ve kültürümüzde şarkı ve şiirlerinin bulunması bu konseptin geliştirilmesinde etkili olmuştur. Bunlara ek olarak Huma Kuşu görsellerindeki maviden kırmızıya doğru olan renk geçişleri de yapının mimari gölgeleme elemanlarında kullanılmıştır. Mimari gölgeleme elemanlarının tasarımı; Huma Kuşu'nun kuyruğundaki formdan esinlenilerek ortaya çıkmıştır. Mimari gölgeleme elemanları aynı zamanda fonksiyonel olarak yapıları ulaşıma sağlayan üstü kapalı bağlantı yolları ve köprülerin hem taşıyıcı sistemi hem de şeklini oluşturmakta rehber niteliği taşımıştır. Yapıların güneş alması ve iç mekanda kullanılacak egzotik bitkilerin yetiştirilmesi bakımından yapı kabuğunda açıklıklar olması zorunlu olmaktadır. Bu amaçla yumurta şekli soyutlanmış ve yapı kabuğunda üçgen formunda irili ufaklı boşluklar bırakılarak Huma Kuşu yumurtasına atıfta bulunulmuştur.

3. BULGULAR

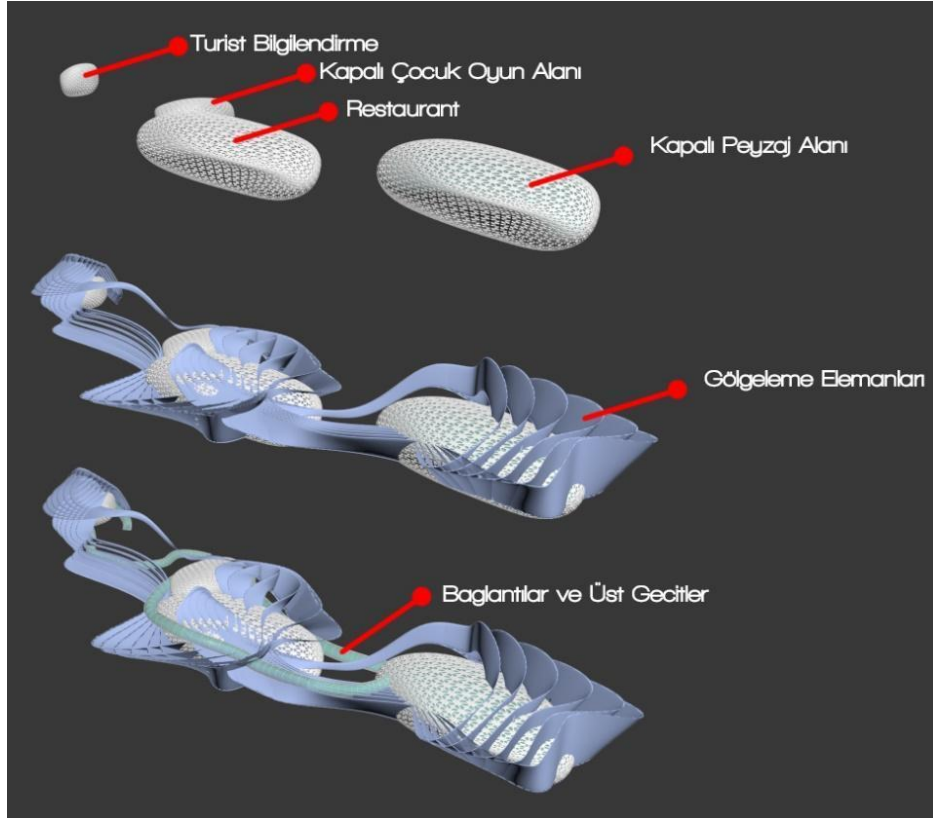
Peyzaj 12'nin kapalı peyzaj alanları; Kapalı Peyzaj Alanı, Kapalı Çocuk Oyun Alanı, Restaurant, Yaya bağlantılar, Su düşüşleri ve Mimari gölgeleme elemanlarından oluşmaktadır (Şekil 4).

Yapının tasarımında Huma Kuşundan esinlenilmiştir ve yapı alanı kuşun yumurtası olarak tasarlanmıştır (Şekil 5). Yapı renkleri Huma Kuşu konseptiyle ilişkili olarak seçilmiştir. Kapalı peyzaj yapısında toplamda 3500 m² alan kullanılmıştır. Buna giriş/çıkış kapsülleri, restaurant binası, kapalı çocuk oyun alanı ve turist bilgilendirme/güvenlik yapıları dahil değildir. Yapı içerisinde karışıklık oluşmaması için alana girişlerin zemin kattan çıkışların 3. kattan yapılması şeklinde tasarlanmıştır. Dolayısıyla sirkülasyonun sağlıklı bir şekilde olması sağlanmıştır.

Kapalı peyzaj yapısındaki donatılar ise; 3 katlı teras sistemi, kapalı açık-yeşil alan düzenlemeleri, oturma alanları, bakı terasları, dış mekan düzenlemeleri ve otopark, taş oturma bankları, 2 adet büfe, 2 adet çocuk oyun alanı, 2 adet tırmanma duvarı, dünyada sayılı örneği bulunan iç mekan şelalesi (25 metre yüksekliğinde) olarak sıralanmaktadır (Şekil 6).

Giriş katta genel olarak renkli çiçekler, 1. katta palmiye ağaçları ve 2. katta kaktüs ve kaya bahçeleri bulunmaktadır. Son katta çıkış kapsülüne açılan kapı, büfe ve oturma alanları bulunmaktadır. Her katta oturma alanları mevcuttur.

Projenin gerçekleşmesi durumunda Erzurum kentine ve kent halkına birçok fayda sağlayacağı düşünülmektedir. Sağlayacağı ekonomik, rekreasyonel, ekolojik ve kent imajına katkıları aşağıda sıralanmıştır (Yılmaz ark., 2019).



Şekil 4. Peyzaj 12 konsepti kapsamında tasarlanan yapının katmanlı özellikleri.



Şekil 5. Peyzaj 12 tasarımının dış mekan görüntüleri.



Şekil 6. Peyzaj 12 iç mekan görüntüleri.

Ekonomik faydaları;

- Yöre ekonomisine katkı
- Turizme doğrudan katkı (ulaşım, konaklama, gıda sektörü, alış-veriş vb.)
- İstihdama doğrudan katkı

Rekreasyonel faydaları;

- Yıl boyu açık yeşil alandan güvenli bir şekilde yararlanma
- Klasik park anlayışından uzak, özgün mekanların sunduğu rekreatif fırsatlar
- Kentin stresli ve kasvetli havasından kurtulma
- Ruhun ve bedenin yenilenme, sosyalleşme

Ekolojik faydaları;

- Akıllı bina yönetimi ile güneş enerjisini etkin kullanma
- Çevre ve doğa bilincini artırma
- Kente ek yeşil alan kazandırma

Kent imajına katkı sağlama;

- Ülkemizin ilk peyzaj 12 projesi olması nedeni ile kentin prestijine katkı
- Alternatif yaşam alanları oluşturma
- Kentin markalaşmasına doğrudan katkı
- Özellikle uluslararası tanınırlığa doğrudan katkı
- Soğuk iklim kentleri için model oluşturma

Erzurum kenti için planlanan büyük ölçekli kapalı peyzaj alanı ülkemizde ilk olma özelliği ile plan, tasarım, uygulama ve yönetim aşamalarında aşağıdaki riskleri taşımaktadır (Yılmaz ark., 2019).

- İlgili bakanlık ve yerel yönetimlerin konuya isteksiz yaklaşımları
- Bu konudaki deneyimlerin yetersizliği
- Proje maliyetinin yüksek olması
- Kapalı mekanın iklimlendirilmesi işlemlerinin zorluğu

- Alanın yönetimi ve sürdürülebilirliğinde karşılaşılabilecek olası zorluklar olarak sıralanmaktadır.

4. SONUÇ VE TARTIŞMA

Bir alanda tasarım yaparken o yörenin iklim koşulları, topoğrafik yapısı, gelir düzeyi, nüfus yoğunluğu, ulaşım koşulları gibi birçok kriter dikkate alınmalıdır. Soğuk iklim koşullarına sahip kentlerde insanların kısa dönem olan yaz aylarında kullanabildikleri açık-yeşil alanlar, kış aylarında rekreasyonel açıdan hizmet dışı kalmakta ve zorlu ve uzun geçen kış döneminde ise bireyleri zamanlarının çoğunu kapalı ortamlarda geçirmeye zorunlu kılmaktadır. Bu durum bireyler açısından kısıtlayıcı olmakta ve kış döneminde vakitlerini kaliteli bir şekilde geçirebilecekleri çoklu kullanımları içinde barındıran rekreasyon tesislerine olan taleplerini artırmaktadır.

Soğuk ve uzun iklimsel koşullara sahip Erzurum kentinde dış mekan açık-yeşil alanlar yıl boyunca kullanılabilir olacak kullanımlara sahip değildir (Yılmaz ark., 2019). Kentin topografyası ve iklim koşulları kış turizmine olanak sağlamaktadır. Erzurum kentinde bulunan Palandöken Kayak Merkezi ülkemizdeki önemli kış turizm merkezlerindedir. Bünyesinde çeşitli tesisleri bulunduran merkez, rekreasyon açısından kente çeşitli fırsatlar ve kullanımlar sunmaktadır. Kış aylarında kente rekreasyon olanakları sağlayan tesislerin genel olarak ekonomik imkanları belli bir seviyenin üstünde olan insanlar tarafından seçilmesi de toplum geneline hitap eden mekanların eksikliğini gün yüzüne çıkarmaktadır. Sonuç olarak kentte tüm yıl boyunca, farklı ekonomik, sosyal ve kültürel yapıya sahip olan kent sakinleri tarafından kullanıma olanak sağlayan rekreasyon alanlarına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu alanlar tasarlanırken kolay erişilebilir, konforlu, uygun fiyatlı, güvenli, her yaş ve cinsiyetten insanlar tarafından kullanılabilir kamusal dış mekanlar olmasına özen gösterilmelidir.

Özellikle bölgemizdeki en gelişmiş yerleşkelerden olan, dünyaya kış turizmi ile ev sahipliği yapan, Doğu Anadolu Bölgesi'nin sağlık ve eğitim merkezi durumunda ve ekstrem iklim şartları gibi kaynak değerleri olan Erzurum kentinde yeni açık yeşil alanların planlama ve tasarımı yapılarak uygulamaya geçilmelidir. Özellikle kapalı mekan peyzaj tasarımları ön planda tutulmalı ve kente marka değeri kazandırılmamalıdır. Kent halkının rekreasyonel faaliyetlerine tüm yıl boyunca olanak sağlayacak kapalı peyzaj düzenlemeleri yapılmalıdır.

Yapılan tüm değerlendirmeler ışığında bu çalışmada Erzurum kenti için Peyzaj 12 konsepti ile huma kuşundan esinlenilerek bir proje hazırlanmıştır. İçerisinde 3 katlı teras sistemi, kapalı açık-yeşil alan düzenlemeleri, farklı iklim bölgesine ait bitkilerle oluşturulan konsept alanları, oturma alanları, baki teraslarına, dış mekan düzenlemeleri ve otopark, taş oturma bankları, büfe, çocuk oyun alanları, tırmanma duvarı, şelale ve kaya bahçelerine yer verilmiştir.

Sonuç olarak; zorlu kış şartlarına sahip Erzurum kenti için yılın her döneminde kullanılacak rekreasyon alanları bulunmamaktadır. Bu sebeple şimdiye kadar ilk defa kullanılan Yıl Boyu Peyzaj / Peyzaj 12 kavramı kapsamında yeni bir kapalı peyzaj mekanı tasarlanmıştır. Kent için bu tip alanların ne kadar önemli olduğu üzerinde durulmuştur. Yetkililerin karar vermesi ve maddi zorlukların aşılması ile tasarımın uygulanması halinde; bu alanın kente yeni bir soluk getirmesi, kent için önemli bir marka oluşturması, kentin bulunduğu tüm bölgeye hizmet etmesi, kente önemli bir turizm fırsatı sunması ve kentin rekreasyon alan açığını kapatması düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Akpınar A, Cankurt M (2017) How are characteristics of urban green space related to levels of physical activity: Examining the links. *Indoor and Built Environment*, 26(8): 1091-1101.
- Blanco, J., Malato, S., Fernández-Ibañez, P., Alarcón, D., Gernjak, W., & Maldonado, M. I. (2009). Review of feasible solar energy applications to water processes. *Renewable and Sustainable Energy Reviews*, 13(6-7), 1437-1445.
- Barton, J., and Pretty, J. (2010). What is the best dose of nature and green exercise for improving mental health? A multi-study analysis. *Environmental science & technology*, 44(10), 3947-3955.

- Berman, M. G., Kross, E., Krpan, K. M., Askren, M. K., Burson, A., Deldin, P. J., ..., and Jonides, J. (2012). Interacting with nature improves cognition and affect for individuals with depression. *Journal of affective disorders*, 140(3), 300-305.
- Beyer, K., Kaltenbach, A., Szabo, A., Bogar, S., Nieto, F., and Malecki, K. (2014). Exposure to neighborhood green space and mental health: evidence from the survey of the health of Wisconsin. *International journal of environmental research and public health*, 11(3), 3453-3472.
- Bowler, D. E., Buyung-Ali, L., Knight, T. M., and Pullin, A. S. (2010). Urban greening to cool towns and cities: A systematic review of the empirical evidence. *Landscape and urban planning*, 97(3), 147-155.
- de Vries S, van Dillen, S M, Groenewegen, P P, Spreeuwenberg, P (2013) Streetscape greenery and health: Stress, social cohesion and physical activity as mediators. *Social Science & Medicine*, 94: 26-33.
- Ding, D., and Gebel, K. (2012). Built environment, physical activity, and obesity: what have we learned from reviewing the literature?. *Health & place*, 18(1), 100-105.
- Du, H., Cai, W., Xu, Y., Wang, Z., Wang, Y., and Cai, Y. (2017). Quantifying the cool island effects of urban green spaces using remote sensing Data. *Urban Forestry & Urban Greening*, 27, 24-31.
- Escobedo, F. J., Kroeger, T., and Wagner, J. E. (2011). Urban forests and pollution mitigation: Analyzing ecosystem services and disservices. *Environmental pollution*, 159(8-9), 2078-2087.
- Haase, D., Kabisch, S., Haase, A., Andersson, E., Banzhaf, E., Baró, F., ..., and Krellenberg, K. (2017). Greening cities—To be socially inclusive? About the alleged paradox of society and ecology in cities. *Habitat International*, 64, 41-48.
- Haase, D., Larondelle, N., Andersson, E., Artmann, M., Borgström, S., Breuste, J., ..., and Kabisch, N. (2014). A quantitative review of urban ecosystem service assessments: concepts, models, and implementation. *Ambio*, 43(4), 413-433.
- Herzog, T. R., and Strevey, S. J. (2008). Contact with nature, sense of humor, and psychological well-being. *Environment and behavior*, 40(6), 747-776.
- Kabisch, N., Qureshi, S., and Haase, D. (2015). Human–environment interactions in urban green spaces—A systematic review of contemporary issues and prospects for future research. *Environmental Impact Assessment Review*, 50, 25-34.
- Kong, L., Lau, K. K. L., Yuan, C., Chen, Y., Xu, Y., Ren, C., and Ng, E. (2017). Regulation of outdoor thermal comfort by trees in Hong Kong. *Sustainable Cities and Society*, 31, 12-25.
- Larondelle, N., Haase, D., and Kabisch, N. (2014). Mapping the diversity of regulating ecosystem services in European cities. *Global Environmental Change*, 26, 119-129.

- Mackay, G. J., and Neill, J. T. (2010). The effect of "green exercise" on state anxiety and the role of exercise duration, intensity, and greenness: A quasi-experimental study. *Psychology of sport and exercise*, 11(3), 238-245.
- Milcu, A., Hanspach, J., Abson, D., and Fischer, J. (2013). Cultural ecosystem services: a literature review and prospects for future research. *Ecology and Society*, 18(3).
- Nowak, D. J., McHale, P. J., Ibarra, M., Crane, D., Stevens, J. C., and Luley, C. J. (1998). Modeling the effects of urban vegetation on air pollution. In *Air pollution modeling and its application XII* (pp. 399-407). Springer, Boston, MA.
- O'Neil-Dunne, J., MacFaden, S., and Royar, A. (2014). A versatile, production-oriented approach to high-resolution tree-canopy mapping in urban and suburban landscapes using GEOBIA and data fusion. *Remote sensing*, 6(12), 12837-12865.
- Picavet, H. S. J., Milder, I., Kruize, H., de Vries, S., Hermans, T., and Wendel-Vos, W. (2016). Greener living environment healthier people?: Exploring green space, physical activity and health in the Doetinchem Cohort Study. *Preventive medicine*, 89, 7-14.
- Richardson, E. A., and Mitchell, R. (2010). Gender differences in relationships between urban green space and health in the United Kingdom. *Social science & medicine*, 71(3), 568-575.
- Roy, S., Byrne, J., and Pickering, C. (2012). A systematic quantitative review of urban tree benefits, costs, and assessment methods across cities in different climatic zones. *Urban Forestry & Urban Greening*, 11(4), 351-363.
- Ruggeri, R., Provenzano, M. E., and Rossini, F. (2016). Effect of mulch on initial coverage of four groundcover species for low input landscaping in a Mediterranean climate. *Urban Forestry & Urban Greening*, 19, 176-183.
- Schetke, S., Qureshi, S., Lautenbach, S., and Kabisch, N. (2016). What determines the use of urban green spaces in highly urbanized areas?—Examples from two fast growing Asian cities. *Urban forestry & urban greening*, 16, 150-159.
- Schipperijn J., Bentsen P., Troelsen J., Toftager M., and Stigsdotter U. (2013) Associations between physical activity and characteristics of urban green space. *Urban Forestry & Urban Greening*, 12, 109–116.
- Shekhar, S., and Aryal, J. (2019). Role of geospatial technology in understanding urban green space of Kalaburagi city for sustainable planning. *Urban Forestry & Urban Greening*, 46, 126450.
- Shojanoori, R., Shafri, H. Z., Mansor, S., and Ismail, M. H. (2016). The Use of WorldView-2 Satellite Data in Urban Tree Species Mapping by Object-Based Image Analysis Technique. *Sains Malaysiana*, 45(7), 1025-1034.
- Tallis, M., Taylor, G., Sinnett, D., & Freer-Smith, P. (2011). Estimating the removal of atmospheric particulate pollution by the urban tree canopy of London, under current and future environments. *Landscape and Urban Planning*, 103(2), 129-138.

- Triguero-Mas, M., Dadvand, P., Cirach, M., Martínez, D., Medina, A., Mompert, A., ..., and Nieuwenhuijsen, M. J. (2015). Natural outdoor environments and mental and physical health: relationships and mechanisms. *Environment international*, 77, 35-41.
- Turner, W. R., Nakamura, T., and Dinetti, M. (2004). Global urbanization and the separation of humans from nature. *Bioscience*, 54(6), 585-590.
- UN-Habitat, (2016). Newsletter Urban Inshigh 22 - September 2016
- United Nations, (2019). Population Division. Department of Economic and Social Affairs Population
- Van den Berg, A. E., Maas, J., Verheij, R. A., and Groenewegen, P. P. (2010). Green space as a buffer between stressful life events and health. *Social science & medicine*, 70(8), 1203-1210.
- Van den Berg, M., Wendel-Vos, W., Van Poppel, M., Kemper, H., Van Mechelen, W., and Maas, J. (2015). Health benefits of green spaces in the living environment: A systematic review of epidemiological studies. *Urban Forestry & Urban Greening*, 14(4), 806-816.
- Van Dillen, S. M., de Vries, S., Groenewegen, P. P., and Spreeuwenberg, P. (2012). Greenspace in urban neighbourhoods and residents' health: adding quality to quantity. *J Epidemiol Community Health*, 66(6), e8-e8.
- Vujcic, M., Tomicevic-Dubljevic, J., Zivojinovic, I., and Toskovic, O. (2019). Connection between urban green areas and visitors' physical and mental well-being. *Urban Forestry & Urban Greening*, 40, 299-307.
- URL-1, (2019). <https://www.edenproject.com>, (accessed in: 12.02.2019), (In Turkish).
- URL-2, (2019). <https://tr.wikipedia.org>, (accessed in: 12.02.2019), (In Turkish).
- URL-3, (2018). <http://www.orangesmile.com/extreme/tr/suslu-su-parklari/tropical-islands-resort>, (accessed in: 20.12.2018), (In Turkish).
- URL-4, (2018). <http://www.orangesmile.com/extreme/tr/suslu-su-parklari/seagaia-okyanus-kubbesi>, (accessed in: 21.12.2018), (In Turkish).
- URL-5, (2018). <http://www.orangesmile.com/extreme/tr/suslu-su-parklari/water-cube>, (accessed in: 21.12.2018), (In Turkish).
- URL-6, (2018). <https://www.sabah.com.tr/galeri/dunya/almanyadin-en-buyuk-tropik-adasi/2>, (accessed in: 20.12.2018), (In Turkish).
- URL-7, (2018). <https://www.amusingplanet.com/2012/01/seagaia-ocean-dome-artificial-beach-in.html>, (accessed in: 21.12.2018), (In Turkish).
- URL-8, (2018). <http://www.parcplaza.net/2010/08/pekin-inaugure-le-parc-aquatique-water.html>, (accessed in: 21.12.2018), (In Turkish).
- URL-9, (2019). <https://tr.pinterest.com/pin/780741285376620196/?lp=true>, (accessed in: 17.12.2019), (In Turkish).

Wolch, J. R., Byrne, J., and Newell, J. P. (2014). Urban green space, public health, and environmental justice: The challenge of making cities 'just green enough'. *Landscape and urban planning*, 125, 234-244.

World Health Organization (WHO). (2017). *Urban green spaces: A brief for action*. World Health Organization, Regional Office for Europe: Copenhagen, Denmark.

Yılmaz H., Gheshlagh Sofla N., and Aksu A., (2019, April). Soğuk İklim Bölgeleri İçin Yeni Bir Açık-Yeşil Alan Anlayışı; Yıl Boyu Peyzaj/ Peyzaj 12. Oral presentation, 2nd International Congress on Engineering and Architecture, ENAR 2019, 22-24 Apr., Marmaris/Turkey, (In Turkish).

EXTENDED ABSTRACT

One of the biggest challenges for future urban planning is to develop and maintain cities as sustainable and livable places, while preparing urban areas for an increasing number of people (Haase et al., 2017; Shojanoori, 2016; Larondelle et al., 2014; Roy et al., 2012). For people living in cities, a good quality of life largely depends on the quality of the urban environment. When it comes to urban environment quality, open-green areas are of great importance (Kong ark., 2017; Picavet ark., 2016; Ruggeri ark., 2016; Schetke ark., 2016; Kabisch ark., 2015; Van den Berg ark., 2015; Haase ark., 2014; O'Neil-Dunne ark., 2014; Wolch ark., 2014; Milcu ark., 2013). For this reason, recreation areas should be increased. Elements such as the climate, topography and socio-cultural structure of the region in which it is located, should be taken into consideration in line with the advancing technology and modern life. In other words, the areas used in a certain period of the year cannot meet the expectations of individuals. For this reason, spaces that allow usage all year round should be designed (Yılmaz ark., 2019).

Erzurum, one of the most important cities of the Eastern Anatolia Region, is the center of its region in terms of its strategic location, recreation areas serving winter tourism, ski resorts, historical monuments, 2 universities, regional directorates of many official institutions, transportation, health and service sectors. High altitude and extreme winter conditions prevail in the city. The study area was carried out in an area of 8 km from the city center, 12 km from Palandöken Ski Center and 16 km from Konaklı Ski Center in Erzurum.

In this study, the concept of landscape / landscape 12 for the city of Erzurum was emphasized and a proposed concept landscape design project for the city was developed. The aim of the study is to create awareness about the use of indoor landscape spaces throughout the year for cold climate cities. In order to be a first in our country for cold climate cities, it is aimed to use outdoor spaces all year round with the theme of indoor landscape design. It is inevitable that the decision makers will contribute to the prestige and tourism of the city in addition to the aesthetic, economic, recreational and psychological benefits it will offer to the urban people in case they implement the project.

Shopping centers are areas that people go because they have not other recreation areas, preferably in winter. This deficiency that restricts people is an issue to be addressed in the city. New venues are needed to spread the recreation all year round. Within the scope of a new planning approach, closed landscape applications should be created. In this study, plans and designs that will enable the active use of the landscape all year round are defined as Landscape 12.

The design of the building was inspired by the Huma bird and the building area was designed as the bird's egg. A total of 3500 m² area was used in the indoor landscape. This does not include entrance / exit capsules, restaurant building, indoor playground and tourist information / security structures. In order to avoid confusion within the structure, it is designed as the entrance to the area from the ground floor and the exit from the 3rd floor. Therefore, circulation was provided in a healthy way.

As a result; There are no recreation areas to be used in every period of the year for the city of Erzurum, which has difficult winter conditions. For this reason, a new indoor landscape space has been designed within the scope of the Landscape 12 concept, which has been used for the first time so far. It is emphasized how important such areas are for the city. If the design is implemented with the decision of the authorities and overcoming the financial difficulties; it is

thought that this area will bring a breath of fresh air to the city, create an important brand for the city, serve the entire region where the city is located, offer an important tourism opportunity to the city and close the recreation area gap of the city.



Available online at <http://dergipark.gov.tr/iujad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Kişisel Mekân Teorisi

Personal Space Theory

Merve Feyza ERGAN ^{a,*} 

^a Araş. Gör., İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, 44280 Malatya, Türkiye

Article history: Received 16.11.2020 / Accepted 30.12.2020

ÖZET ABSTRACT

Peyzaj mimarlığı okullarında, tasarım ve uygulama pratiği öğrencilerin eğitiminde önemli bir rol oynamaktadır. Teori ise insanlara odaklanan, çevreleriyle nasıl etkileşime girdiklerini ve çevrelerinden nasıl etkilendiklerini anlayan disiplinlerle ilişkili bir iletişim halinde bulunmaktadır. Teoriler, peyzaj mimarlığının eserlerini görme ve yorumlama yeteneğini geliştirmeye yardımcı olmaktadır. Bu, bir öğrenci, tasarımcı, peyzaj mimarı ve aynı zamanda entelektüel bir topluluk olan tasarım topluluğunun üyesi olarak herkes için çok değerli bir beceridir. Proksemi olarak da bilinen kişisel mekân teorisi, insanların vücutlarını çevreleyen fiziksel mekânı nasıl kullandıkları üzerine yapılan çalışmadır. Bu çalışmada tasarım ve uygulama pratiği için elzem olan teori ve kuramın nitelik ve niceliklerini ortaya koyan Debra Flanders Cushing, Evonne Miller tarafından yazılmış olan *Creating Great Places: Evidence-based Urban Design for Health and Wellbeing* kitabının Personal Space Theory bölümü çevrilmiş ve literatüre kazandırılmasının öğrencilerin eğitimi açısından faydalı olacağı düşünülmüştür.

In landscape architecture schools, design and implementation practice plays an important role in the education of students. The theory is in an intricate communication with disciplines that focus on people, understand how they interact with their environment and how they are affected by their environment. Theories help improve the ability to see and interpret works of landscape architecture. This is an invaluable skill for anyone as a student, designer, landscape architect, and member of the design community, which is also an intellectual community. Personal space theory, also known as proxemics, is the study of how people use the physical space that surrounds their bodies. The Personal Space Theory section of the book *Creating Great Places: Evidence-based Urban Design for Health and Wellbeing*, written by Debra Flanders Cushing, Evonne Miller, which reveals the quality and quantity of the theory and theory that are essential for design and practice, has been translated, and its introduction to the literature was thought to be useful.

Anahtar Kelimeler: Kişisel Mekân Teorisi, Proksemi, Kentsel Tasarım, Peyzaj

Keywords: Personal Space Theory, Proxemics, Urban Design, Landscape

1. GİRİŞ

İnsan-mekân ilişkilerini anlama sürecine bakıldığında; psikolojiden sosyolojiye, felsefeden hukuka, kuramdan pratiğe uzanan geniş bir yelpazeden söz etmek mümkündür. İnsan fiziksel bir yapıya sahip olmasının yanında, doğası gereği, psikolojik ve duylara dayalı bir yapıya da sahiptir. Yaşamı boyunca karşılaştığı ve içinde bulunduğu mekânlar birey-birey; birey-toplum, toplum-toplum arasındaki ilişkilere de yansımakta ve etkin rol oynamaktadır. Peyzaj mimarlığı, bireyin kendine ait özel alanı olan kişisel mekândan kamusal mekâna kadar pek çok mekânda etkin rol oynamaktadır. Bireyin yaşamı boyunca belleğinde iz bırakan hem bireysel belleğinin hem de toplumsal/kolektif belleğin oluşmasında doğru orantılı bir yapıya sahip olan peyzaj mimarlığının bu endişelerle öğretilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla, peyzaj mimarlığı okullarında pratik ve uygulamaya dayalı stüdyo derslerinin kuram ve teori bilgisi ile desteklenmesi ve öğrencilerin bu konular üzerinde düşünmeye ve öğrenmeye teşvik edilmesi gerekmektedir. Öğrencilerin kuram ve teorinin önemini fark edip öğrendiklerinde uygulamadaki başarılarının da pozitif yönde değişeceğini söylemek mümkündür. Daha insani bir çevre yaratılması için kuram ve pratiğin birlikte yürütülmesi gerekmektedir. Bu çalışma, pratik bilgiyi destekleyecek olan teori ve kuramın ne olduğu ve ne kadar önemli olduğu üzerine dikkat çekmek ve öğrencilere bu süreçte katkı sunmak amacı ile ele alınmıştır.

1.1 Kanıta Dayalı Tasarımın Gerekliliği

Mekân yaratırken, tasarımcıların bilinçli tasarım seçimleri yapmak için kendilerini eleştirel tasarım teorileri ve ilgili araştırma kanıtlarıyla ilgili kapsamlı bir bilgi ile donatmaları gerekmektedir. İster bir kent meydanı, bir oyun alanı, park veya yaşlı bakımı tesisi tasarımı olsun; her bir tasarım kararı, bir yerin deneyiminin olumlu ve unutulmaz ya da sıradan ve unutulabilir olup olmadığını belirlemek için elzemdir.

Kentsel tasarımdaki çağdaş uygulama, yerlerin yerel kullanıcılarının ihtiyaçlarını daha iyi karşılamasını sağlamakta; çocuklar, gençler, yetişkinler, yaşlılar, aileler ya da girişimciler gibi çeşitli seslerin kentlerin planlamasına dâhil edilmesini gerektirmektedir. Bununla birlikte, tasarımda teorik bir bakış açısı ve kanıta dayalı uygulama kullanmak da gerekmektedir. Ancak o zaman, tasarım sanatı ve bilimi pratik ile tam olarak bütünleşmekte; dolayısıyla insanlara ilham veren, onları heyecanlandıran, destekleyen, etkinleştirebilen, iç dünyalarına dokunabilen ve dönüştürebilen mekânlar yaratmak mümkün olabilmektedir.

1.2 Kanıta Dayalı Tasarım Uygulamasının Desteklenmesi

Tasarım sürecine araştırmaya ve kanıta dayalı tasarımın önemine bakıldığında, üç kilit konu dikkat çekmektedir. Birincisi, tasarım projelerindeki araştırma süreci genellikle gayri resmidir ve sistematik değildir. Yapılı çevre projelerinin çoğu, problem tanımlama, kullanıcının ihtiyaç analizi ve saha analizi dâhil olmak üzere tasarım sürecinin çeşitli aşamalarında değişen düzeylerde araştırmalar içermektedir. Bununla birlikte, bu bilgiler genellikle proje alanlarına özgüdür ve geleneksel araştırma protokollerini takip eden, aynı zamanda etik araştırma gerekliliklerine uyan yöntemlerle toplanabilmektedir. Tasarım sürecinde yapılan araştırmalar, büyük ölçüde müşterilerin ve tasarımcıların anekdot kanıtlarına dayanabilmekte ve genellikle gayri resmi olarak gerçekleştirilmektedir. Bu nedenle, araştırmalar taraflı olabilmekle birlikte yanlış olma potansiyeline de sahiptir. Bir tasarımın kalitesi karar alma girdileri kadar iyidir, bu nedenle profesyonel tasarımın araştırmaya ve kanıta dayalı teoriyle daha açık bir şekilde ilgilenmesi gerekmektedir. Tasarımcılar nadiren araştırma yöntemleri konusunda eğitilmekte, bazen ise bunu yapmak konusunda isteksiz davranmaktadırlar. Kirk Hamilton ve Mardelle Shepley'in açıkladığı gibi 'araştırma yöntemleri tasarım sürecinin sanatını zayıflatır' şeklinde bir etki yaratabileceğinden endişe etmektedirler (Cushing & Miller, 2019).

Araştırmaya ve kanıta dayalı tasarımın önemi ile ilgili ikinci bir konu, tasarımcıların veya ilgili profesyonellerin hem araştırma hem de uygulama açısından meslek üzerinde kritik, uzun vadeli bir etkiye neden olan belirli yöntemleri savunması olarak dikkat çekmektedir. Örneğin, sayısız peyzaj mimarı Ian McHarg'ın (1969) çalışmalarından ve alan koşullarını ve özelliklerini analiz etmek için kullanılan sistematik karşılaştırma haritalama yönteminden etkilenmektedir. McHarg'ın yönteminin tarihsel önemine rağmen, eleştirilere karşı başı dikliği bulunmamaktadır (Cushing & Miller, 2019). Bazı kesimler haritaların doğası gereği öznel olduğunu savunmaktadır, çünkü bu haritaları yapanların herhangi bir şey eklerken neyi dâhil edip neyi dâhil etmemeye karar vermek zorunda kalmaları yine onların kendi öznel değerlendirmelerine göredir. Buna ek olarak, tasarım araştırmacıları ve uygulayıcıları genellikle farklı yerlerde iletişim kurmakta, yazmakta ve yayınlamaktadırlar. Kirk Hamilton ve Mardelle Shepley'e göre, bir mimarlık firmasındaki tipik kütüphanenin, nadiren araştırmayı yayınlayan Mimari Kayıt (*Architectural Record*) ve Peyzaj Mimarlığı (*Landscape Architecture*) gibi dergilere nasıl sahip olacağını açıklamaktadır. Öte yandan, tasarım araştırmacıları tasarım ofislerinde sergilenen Çevresel Psikoloji (*Environmental Psychology*), Çevre ve Davranış (*Environment and Behavior*) veya Peyzaj Araştırmaları (*Landscape Research*) gibi akademik dergilerde nadiren yayın yapmaktadırlar. Dolayısıyla bu sınırları aşmak, mimarları ve tasarımcıları araştırmanın 'kuru veya donuk' olmadığı konusunda ikna etmek, 'tasarım deneyiminin yaratıcı bir şekilde zenginleştirilmesi için fırsat' sunmak mekân yaratmak ve teorik bir inşa gerçekleştirmek açısından büyük önem arz etmektedir (Cushing & Miller, 2019).

Üçüncüsü ise, araştırmanın bir uygulamanın alt yapısını nasıl güçlendirdiğini bilgi yönünden nasıl desteklediğini anlamak çok önemlidir. Milburn ve arkadaşları, her ne kadar özellikle peyzaj mimarisine atıfta bulunulsa da tüm yerleşik çevre meslekleri için 'tasarımla ilgili araştırmaların hem akademide geçerliliği olabilmesi hem de mesleğe uygulanabilir olabilmesi için titiz ve esnek olması gerektiğini belirtmektedir. Kirk Hamilton ve David Watkins, bu tanımı genişletmekte ve kanıta dayalı tasarımı 'bilinçli bir müşteriyle birlikte her bireyin ve eşsiz projenin tasarımı hakkında eleştirel kararlar vermede araştırma ve uygulamalardan elde edilen mevcut en iyi kanıtların vicdani, açık ve makul bir şekilde kullanılması için bir süreç' olarak tanımlamaktadır (Cushing & Miller, 2019). Her alan ve tasarım bir şekilde benzersizdir,

tasarımcının araştırma teorisi ve bulguları ile eleştirel bir şekilde ilgilenmesini ve her bir benzersiz alan, tasarım ve karar verme sürecini düşünceli olarak yorumlamasını ve uygulamasını sağlamaktadır.

1.3 Teori

Teori veya kuram, bilimde bir olgunun, sürekli olarak doğrulanmış gözlem ve deneyler baz alınarak yapılan bir açıklaması olarak ifade edilmektedir. Teori, herhangi bir olayı, vakayı, görüngüyü açıklamak için kullanılan düşünce sistemidir. Genel anlamda, kuram, bir düşüncenin genel, soyut ve rasyonel olmasıdır. Ayrıca bir kuram, açıklanabilir genel bağımsız ilkelere dayanmaktadır. Bu ilkelere bağlı kalarak doğada sonuçların nasıl örneklendirileceğini yani pratiğe döküleceğini de açıklamaya çalışmaktadır (URL-1, 2020). Teori; insanlara odaklanan, çevreleriyle nasıl etkileşime girdiklerini ve çevrelerinden nasıl etkilendiklerini anlayan disiplinlerle iç içe bir iletişim halinde bulunmaktadır. Herrington'a göre teoriler, dünyadaki fenomenleri nasıl yorumladığınız, deneyimleri nasıl anladığınız, kalıpları nasıl keşfettiğiniz ve anlam ürettiğinize ilişkin tartışmalı açıklamalardır. "Tartışmalı" kelimesine dikkat etmek gerekmektedir. "Teorinin" bilimsel yöntemde bir aşama olduğu bilimlerin aksine, beşeri bilimlerde çoğu teori tartışmalı tartışma bölgesinde kalmaktadır. Bu, okuyucuya ya da araştırmacıya sunulan teorilerin çoğunun iyi tahminler ve tartışmalı hesaplar sonucunda oluşturulduğu anlamına gelmektedir. Genel olarak, tasarım alanında özellikle bilgi içeriği donanımlı olan ve peyzaj tasarımcıları için güçlü motivasyon sağlayan -dirençli, normatif ve açıklayıcı- üç tür teori bulunmaktadır (Herrington, 2016). Teoriler, peyzaj mimarlığının eserlerini görme ve yorumlama yeteneğini geliştirmeye yardımcı olmaktadır. Bu, bir öğrenci, tasarımcı, peyzaj mimarı ve aynı zamanda entelektüel bir topluluk olan tasarım topluluğunun üyesi olarak herkes için çok değerli bir beceridir.

Bu bölümden itibaren tasarım ve uygulama pratiği için elzem olan teori ve kuramın nitelik ve niceliklerini ortaya koyan Debra Flanders Cushing, Evonne Miller tarafından yazılmış olan *Creating Great Places: Evidence-based Urban Design for Health and Wellbeing* kitabının *Personal Space Theory* bölümü aynen çevrilmiş ve literatüre kazandırılmasının faydalı olacağı düşünülmüştür.

2. KİŞİSEL MEKÂN TEORİSİ¹

Proksemi² olarak da bilinen kişisel mekân teorisi, insanların vücutlarını çevreleyen fiziksel mekânı nasıl kullandıkları üzerine yapılan çalışmadır. Mekânın dilidir ve diğer kişilerle belirli bir fiziksel mesafeyi korumak için doğuştan gelen ihtiyacımızdır.

Dünya'da yaşayan 7,7 milyar insanın yarısından fazlası şehirlerde yaşamaktadır. Yüksek yoğunluklu dairelerde, genişleyen banliyölerde veya kaotik gayri resmi yerleşimlerde, şehir deneyimlerimiz önemli ölçüde değişebilir. Las Vegas, Jakarta ya da Melbourne'da nerede yaşıyor olursak olalım, her birimiz mekân üzerinde yaşamamıza yardımcı olan görünmez bir 'kişisel mekân balonu' taşımaktayız. Nörobilimci Michael Graziano (2018) tarafından 'kötü nefes bölgesi' olarak hatırlanan bu içgüdüsel görünmez koruyucu bölge, kalabalık toplu taşıma araçlarında bir yabancı bize çok yakın oturduğunda neden rahatsız hissetmeye meylettiğimizi ve neden patronumuzdan ziyade iyi arkadaşlarımıza daha yakın durma eğiliminde olduğumuzu açıklar. Fiziksel mekânda nasıl algıladığımız, yönettiğimiz, davrandığımız ve hissettiğimiz, kişisel mekân teorisinin özüdür. Bu bölüm, kişisel mekân teorisinin tasarımcılar için neden ve nasıl çok ilgili olduğunu, kamusal mekân, işyerleri ve bina tasarımından pratik örnekler üzerinde durarak açıklamaktadır.

¹"Kişisel Mekân Teorisi" ve alt başlıkları, Debra Flanders Cushing ve Evonne Miller tarafından yazılan *Creating Great Places: Evidence-based Urban Design for Health and Wellbeing* kitabının *Personal Space Theory* bölümünün çevirisidir.

²Makale içerisinde kullanılan proksemi sözcüğünün Türkçe karşılığı "yakınlıktır". Literatür araştırmasında karışıklık ve anlam kaybı yaşanmaması için sözcük bu haliyle kullanılmıştır.

2.1 Kişisel Mekân Teorisinin Kökenleri

Hayvanlarda kişisel mekân kavramını ilk gözlemleyen hayvanat bahçesi biyoloğu ve hayvan psikoloğu Heini Hediger (1908-1992) idi. Sırasıyla Bern, Basel ve Zürih Hayvanat Bahçelerinin direktörlüğünü yapan Hediger, hayvanların mekânlarını ve davranışlarını kısıtlayan sayısız görünmez doğal mekân-zaman sınırlaması ile bağlı olduğunu gözlemlemiştir. Gözlemlerine göre, hayvanlar doğal olarak birbirleri arasında son derece sabit bir mesafeyi koruyor, sözsüz vücut hareketleri yoluyla iletişim kuruyor gibi görünmekteydi ve diğer hayvanlar ile uzaklıklarına bağlı olarak farklı davranıyorlardı. Hediger'in hayvanlardaki biyolojik sosyal mesafe, uçuş mesafesi, savunma ve kişisel mekân kavramları, Wild Animals in Captivity (1950)de ana hatlarıyla, daha sonraki insan sosyal mesafe teorileri için teorik temeli oluşturmuştur.

Kültürel antropolog ve kültürler arası araştırmacı Edward T. Hall (1914-2009) özellikle Hediger kavramlarıyla ilgilenmiştir. Hall, Amerikalı diplomatlara kültürlerarası iletişim becerileri öğretmiş ve insan mekânsal davranışlarında benzer kültürler arası modeller gözlemlemiştir.



Şekil 1. Kişisel mekânın korunması hem toplu taşımada hem de Şili, Santiago'da yoğun bir caddeden geçerken yoğun kentsel ortamlarda zorlayıcıdır.
Kaynak: Mauro Mora, Unsplash, CC.

Örneğin Kuzey ve Güney Amerikalılar, çok yakın ya da çok uzak durdukları için birbirlerini yanlışlıkla çok "ısrarcı" ya da "soğuk" olarak yorumlamışlardır. Hall daha sonra The Silent Language (1959) ve The Hidden Dimension (1966) da dâhil olmak üzere kitaplarında mekânın, zamanın ve kültürün mikro düzeyde yönlerini araştırmıştır. Hall, insanın mikro-mekânı bilinçsizce nasıl yapılandığı üzerine bir çalışma olarak tanımladığı 'proksemi' terimini ortaya koymuştur ve bu terim, günlük işlerin yürütülmesinde insanlar arasındaki mesafe, ev ve binalardaki mekânın organizasyonu ve nihayetinde kasabaların düzeni olarak tanımlanmaktadır (Hall, 1963, sayfa 1003).

The Hidden Dimension kitabında, Hall ikna edici bir şekilde, mekânın kelimeler kadar yüksek sesle konuştuğunu ve anlamının insanların kendi aralarında ve başkaları arasında kurdukları mesafelerle aktarıldığını savunmuştur. Hall, bugün kişisel mekân anlayışımızın temelini oluşturan iki temel argüman olduğunu belirtmiştir. Birinci argümanı, mekânsal yorum genellikle gizlidir ve bilinçaltındadır (dolayısıyla kitabının başlığı, The Hidden Dimension). İkinci argümanı ise, tüm insanlar kültürel olarak belirlenen beklentiler ve bireysel kişisel mekân sınırları ile mekân hakkındaki kural ve ipuçlarını üstü kapalı olarak kültürlerinden öğrenirler. Hall, çağdaş tasarımcılar için rehberlik sağlamaya devam eden dört farklı kişilerarası bölge tanımlamaktadır: yakın, kişisel, sosyal ve genel. Hall'ın kişisel mekânı, samimi etkileşimden kamusal etkileşimlere doğru ilerleyen bir dizi görünmez küre olarak nasıl görselleştirdiği, bölgeler listesinde ve Şekil 2'de gösterilmiştir. Bu mekân dilini anlamak tasarımcılar için kritik

öneme sahiptir, çünkü Hall'ın açıkladığı gibi, "eğer biri ölçülebilir boyutlara sahip bir dizi görünmez balonla çevrelenmiş birini görebilirse, mimarlık yeni bir ışıktadır görülebilir" (Hall, 1966, s. 121). Hall'ın mekânsal taksonomisinin dikkate değer bir sınırlaması, Kuzey Amerika kültürel bağlamından geliştirilmesiydi. Bununla birlikte, bir sonraki bölümde açıklandığı gibi, bazı bireysel ve kültürel nüanslara rağmen, bu mekânsal örüntü genellikle geçerlidir. Hall ayrıca başlangıçta her bölgeyi yakın ve uzak evrelere ayırmış, bu ayırım sonraki araştırmalarda nadiren kullanılmıştır.

- **1. Bölge: Yakın mesafe.** Yarım metre içinde (15–45 cm), birbirine yaklaşılabilir mesafedir ve bu mesafe sadece sevdiğimiz içindir. Bu mesafede, diğer kişinin yakın varlığı tartışılmaz ve zaman zaman çok yoğundur; diğer kişinin bedeni görülebilir, hissedilebilir, kokusu duyulabilir ve dokunulabilir. Dolayısıyla bu mesafede olmak güven, sevgi ve samimiyetin mesafesidir. İnsanlar normalde bu yakın mesafeye sadece izinle girer ve bu kişiler duygusal olarak yakın olduğumuz insanlardır (aile, sevdiğimiz, yakın arkadaşlar). Bu yakın mekâna rızasız girmek son derece rahatsız edici ve agresif bir eylem olarak algılanır.



Yakın Mesafe
(Intimate Distance)

Kişisel Mesafe
(Personal Distance)

Sosyal Mesafe
(Social Distance)

**çizim ölçekli değildir
(*drawing is not to scale)*



Manspreading

She-bagging

Şekil 2. Mekân sınırlarını görselleştirmek ve korumak- "manspreading" ve "she-bagging"*.
Kaynak: Ama Hayyu Marzuki çizimi

(Manspreading kavramı, erkeklerin oturuş pozisyonlarında bacaklarını aşırı açarak yanında oturan kişileri rahatsız etmelerinden dolayı ortaya çıkmış bir sokak terimidir. Zaman içerisinde sözlüklerde yer edinmiştir. She-bagging ise manspreading kavramının kadınlara uyarlanmış halidir ve kadınların oturdukları yerlerde yan koltuklara kişisel çanta ve eşyalarını koyarak alan işgal etmelerinden dolayı ortaya çıkmıştır.)

- **2. Bölge: Kişisel mesafe.** 0,5 ila 1,2 metre, kişisel mesafe "kol uzunluğu" dur. Aile ve arkadaşlar arasındaki etkileşimler içindir. Yabancılara (örneğin bir uçakta veya trende) bu kadar yakın oturulduğunda, bu yakın temas genellikle rahatsız hissettirir.

- **3. Bölge: Sosyal mesafe.** 1,2 ila 4 metre arası, bu sosyal mesafe, iş toplantılarındaki iş arkadaşları veya sosyal ortamlardaki gruplar gibi tanıdıklarla günlük etkileşimler içindir. Bu mesafede, etkileşimler daha resmi ve sesler daha yüksektir.
- **4. Bölge: Genel mesafe.** 4 metreden büyüktür, bir konferans salonunun mesafesi, güçlü kişilerle büyük toplantıların mesafesidir. Başka bir kişiyi güvenle göz ardı edebileceğiniz mesafe olarak kabul edilir. Bir bakışta, insanlar tüm vücudu görebilir, ancak daha yüksek sesle konuşmak zorunda kalırlar ve ince nüansları alamazlar.

Birinin kişisel mekân sınırları içinde olmak pozitif veya negatif olabilmektedir. Örneğin, 'birinin yüzüne çıkışmak' ifadesi genellikle tehdit olarak kullanılır. Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Donald Trump, yakın fiziksel duruşuyla sık sık geleneksel kişisel mekân normlarını ihlal ederek insanları rahatsız hissettiren bir örnektir. İkinci 2016 cumhurbaşkanlığı tartışması sırasında sık sık Hillary Clinton'un kişisel mekânını işgal etmiş ve alışılmadık şekilde ona yakın durmuştur. Kişisel mekân sınırlarımız, vücudumuz etrafında görünmez bir güvenlik bölgesi olarak işlev görmektedir. Başkaları kişisel mekânımızı izinsiz işgal ettiğinde, rahatsız ve endişeli hissederiz.

Çok kalabalık kamusal mekânlarda bireysel deneyimlerimizi ve içgüdüsel davranışlarımızı düşünün. Kalabalık bir asansörde sessizce durur musunuz, göz temasından kaçınır ve ayaklarınıza bakar mısınız? Bir topluluk içinde bir yabancı kamusal mekânınızı işgal ederek size çok yakın ve ayakta konuşuyorsa, içgüdüsel olarak geri adım atıyor musunuz? En son havaalanı bekleme salonundayken hangi koltuğu seçtiniz? Eşyalarınızı yanınızda boş bir koltuğa oturtup 'mekânınızı' işaretleyerek diğer bekleyen yolcuların arasında oturmaya çalıştınız mı? (Şekil 2'de she-bagging).

Kişisel mekân teorisinin en önemli örneği, toplu taşıma konusunda nasıl davrandığımızdır. İnsanlar grup halinde seyahat etmedikçe, tüm ücretsiz oturma sıralarının her birinde sadece bir kişi olacaktır. Sadece her sıraya bir kişi yerleştiğinde, yabancılar yan yana oturmaya başlayacaklardır. Bu durumların her birinde içgüdüsel tepkilerimiz, kişisel mekân teorisi ve prokseminin günlük yaşamın ritimlerini, akışlarını, faaliyetlerini ve deneyimlerini şekillendiren önemli, genellikle görünmez bir güç olarak kaldığını göstermektedir.

2.2 Alansal Düşünme

Mekân ve savunulabilir kamusal mekânın materyaller yoluyla kaplanması ve işaretlenmesi, aynı zamanda kültürel normların, durumsal faktörlerin ve gücün bir göstergesidir. Alansallık kişinin görünmez veya görünür sınırları kullanarak bir mekân üzerindeki kontrolünü gösteren bir davranıştır. Sommer'in (1969) dört alansal kategoriyi tanımlayarak belirttiği temel bir mekâna sahip olma ihtiyacını yansıtır: kamu, ev, etkileşim ve beden. Kamusal alan, sokaklar ve parklar gibi herkesin ücretsiz erişime sahip olduğu yerleri içermektedir. Sınırlar genellikle belirli değildir, bu nedenle insanlar kendi alanlarını çanta, kitap, palto ve su şişesi gibi kişisel eşyalarla belirlerler. Bir bankta uzanmak, yere piknik battaniyesi veya kilim sermek veya kısa bir süre uzaklaşırken şişenizi masada bırakmak, fiziksel olarak 'alanınızı işaretlemenin' tüm örnekleridir. Şekil 2, erkeklerin ve kadınların bedenleri ve eşyalarını kullanarak toplu taşımada alanlarını nasıl belirlediklerini göstermektedir: 'manspreading' (erkekler bacaklarını genişleterek iki koltuk işgal eder) ve 'she-bagging' (kadınlar çantaları ile yer kaplarlar).

İkinci kategori, ev bölgeleri, grupların belirli bir alanı işgal etmeleridir; küçük bir grup arkadaşın düzenli olarak yerel Boston barında bir araya geldiği 1980'lerin Amerikan sitcomu Cheers'i düşünün. Benzer şekilde, 1990'lardaki televizyon şovu Friends'de, Central Perk kafesi popüler bir üçüncü mekân, ev alanıydı. Üçüncü kategori, kitap kulüpleri veya yazı grupları gibi belirli sınırlara ve kurallara sahip sosyal toplantıları içeren etkileşimli alanlardır. Son kategori vücut alanı, bizi çevreleyen kişisel alan, görünmez sınırlarımızdır. İnsanlar bir kafede, yerel kütüphanede veya kendi evlerinde devamlı tercih ettikleri bir koltuk ile vücut alanlarını tanımlayabilir ve sahiplenebilirler. Alansallık, aslında insanların algılanan alanı sahiplendiğini gösterme ihtiyacı, kişisel alan teorisinin nesnelere, şeylere ve yerlere uzantısıdır. Bu sınırların doğası ve kullanıcıların kişisel alan gereksinimleri, tasarımcıların bir yerin büyüklüğü, şekli, ölçeği ve oranlarıyla ilgili kararlarına yön vermelidir.

2.3 Kişisel Mekânın Ölçeği, Düzenlemesi ve Esnekliği

Kişisel teorinin tasarım pratiğine nasıl bilgi vermesi gerektiğini derinlemesine incelemeyen önce, bu alandaki araştırmalar kısaca gözden geçirilmiştir. Hall'ın mekânsal taksonomisinin ortak bir eleştirisi, ağırlıklı olarak Kuzey Amerika merceğinden, kişisel deneyimlerden ve kültürler arası etkileşim hikâyelerinden faydalanarak geliştirilmesidir. Antropoloji, sosyoloji, psikoloji, iletişim, coğrafya ve tasarım da dâhil olmak üzere çeşitli disiplin alanlarından bilim adamları, birçok bağlamda ve kültürde kişisel mekân, proksemi ve alansallık kavramlarını sistematik olarak araştırmışlardır. Bu büyük araştırmalar, görünmez kişisel mekânın 'balonunun' var olduğunu, ancak 'boyutunun' milliyet, kültür, etnik köken, kişilik, cinsiyet, yaş, tanıdıklık derecesi, yer ve durum gibi faktörlere bağlı olarak değiştiğini göstermektedir.

Kültür, Akdeniz, Arap ve Latin Amerika kültürlerindeki kişisel mekânın Kuzey Avrupa ve Kuzey Amerika kültürlerinden önemli ölçüde daha küçük olduğu gibi, tercih edilen fiziksel mesafelerin önemli bir belirleyicisidir. Sosyo-kültürel normların yanı sıra, son araştırmalar psikolojik ve ekolojik değişkenlerin de (yerleşik bölgenin sıcaklığı, parazit stresi ve nüfus büyüme oranı gibi refah ve çevresel faktörler dahil) tercih edilen kişilerarası mesafelerin kültürel modellerini etkilediğini göstermektedir. Varsayımsal mekân sınırlarını değerlendiren bir çalışma, 42 ülkeden 8.943 katılımcıdan, basit bir grafikte, başka bir kişinin (bir yabancı, arkadaş veya daha samimi bir ilişki) konuşma sırasında rahat kalabilmeleri için ne kadar yakın durabileceklerini belirtmelerini istemiştir. Katılımcı cinsiyeti ve ortalama ülke sıcaklığı tercih edilen sosyal mesafeleri öngörmüştür ki, kadınlar ve daha soğuk ülkelerdeki insanlar yabancılardan daha uzak bir mesafeyi tercih etmektedir (Sorokowska ve ark., 2017).

Hızlandırılmış dijital fotoğrafçılığın gözlemlerini kullanan Özdemir (2008), Türkiye ve ABD'deki alışveriş merkezi kullanıcıları için kişilerarası mesafeleri araştırmıştır. Üç binden fazla kişilerarası mesafeyi kaydederken Türk alışveriş merkezlerindeki çiftlerin ABD alışveriş merkezlerindeki çiftlerden daha yakın etkileşime girdiğini, en büyük kişilerarası mesafenin ise diğer ergenlerle etkileşime giren ergenler arasında olduğunu göstermiştir. Akılda kalıcı deneysel çalışmalar, erkek pisuarlarında alan kullanımını da belgelemiştir. Araştırmacılar, pisuarda bir kişinin diğerine farklı yakınlıklarda durduğu durumlarda idrar çıkarma hızını ve süresini ölçmüştür; sonuç olarak kişi ne kadar yakınsa, idrar çıkarmadaki gecikme o kadar büyük olmuştur (Middlemist, Knowles & Matter, 1976). Benzer şekilde, bir kişi su fiskeyesine daha yakın oturduğunda (bir buçuk ya da üç metreye yarım metre), erkek üniversite öğrencilerinin çeşmeden içmeleri daha az olasıdır ve daha az su içmektedirler (Barefoot, Hoople & McClay, 1972). Bu örnekler, bilinçli olarak farkında olmasak bile, kişisel mekân teorisinin günlük davranışlarımızı nasıl etkilediğini vurgulamaktadır.

TSSB deneyimi (travma sonrası stres bozukluğu) ve otizm spektrum bozukluğu (OSB) gibi bireysel farklılıklar da kişisel mekânın boyutunu, regülasyonunu ve esnekliğini etkiler. Dışa dönükler, içe kapanık kişilerden daha küçük kişisel mesafe bölgelerine sahiptir. Dışa dönükler, kendilerine yakın duran insanlarla daha rahat olabilirken, içe dönükler تنها bir köşede bir güvenli mekân seçebilmektedir. Mekânsal yakınlık dostlukları öngörmektedir; iş yerinde birbirine yakın oturan ya da yan yana yaşayan insanların arkadaş olma olasılıkları daha yüksektir (Festinger, Schachter & Back, 1950). Son zamanlarda, ortak öğrenci yurtlarındaki deneyimler üzerine yapılan çalışmalar tasarım özelliklerini istemsiz sosyal etkileşimler (ör. Ortak bir ortak mekân ve kişisel banyo eksikliği) ile daha güçlü kişilerarası bağlar ve refahı bağdaştırmıştır (Easterbrook ve Vignoles, 2014). Psikiyatrik ve gelişimsel bozukluklar da insanların kişisel mekânları düzenleme şekillerini değiştirmektedir. TSSB'si olan erkek savaş gazileri, fiziksel olarak istismar edilen çocuklar ve OSB'li çocuklar önemli ölçüde daha büyük kişisel mekân sınırlarına sahiptir, mekânsal sosyal ipuçlarını yanlış yorumlayabilir ve başkalarının kişilerarası mesafesini uygun şekilde denetleyememektedirler (bkz. Örneğin, Gessaroli ve ark., 2013).

2.4 Mekânın Dili ile Tasarım

Bu araştırmalar, harika mekânlar yaratmanın kişisel mekân teorisinin takdir edilmesini gerektirdiğini tekrar hatırlatmaktadır. Mekânların tasarımı, insanların samimiyet, kişisel bağlantı, sosyalleşme, toplanma ve yalnız olma gibi farklı ihtiyaçlarını karşılayan harika mekânlar ile insanları ayırabilir veya bir araya getirebilmektedir. Hall, hem sabit (duvarlar, kapılar ve pencereler gibi hareketsiz alan özellikleri) hem de yarı sabit özelliklerin (mobilya,

sandalye ve masa gibi hareketli elemanlar) kişisel mekân algımızı ve kullanımımızı etkilediğini gözlemlerken, İngiliz psikiyatrist Humphry Osmond, belirli mekânsal düzenlemelerin sosyal etkileşimi hem teşvik edebildiğini hem de caydırabildiğini ilk kez gözlemlemiştir. Osmond, sosyofuj (insanları ayıran) ve sosyopet (insanları bir araya getiren) ifadelerini üretmiştir. Sosyofuj mekân, ızgara benzeri, konferans salonu oturma, kilise sıraları veya kütüphane çalışma alanları gibi insanları birbirinden uzak tutmak için tasarlanmış mekânları belirtirken, sosyopet mekân radyal, bilinçli bir şekilde samimi ve insanları bir araya getirmek için tasarlanmış mekânları belirtmektedir. Daha büyük ölçekte, New York'un Washington Square Park'ındaki birbirine bağlı spiraller, halkalar ve hunilerin sosyopet tasarımı, özellikle teşvik edilmiş sosyal etkileşimin iyi bir örneğidir. Daha küçük bir ölçekte, müdürünüzün ofisindeki sandalyelerin, samimi bir sohbeti teşvik etmek için davetkâr bir sosyopet yarı dairede nasıl düzenlenebileceğini veya hiyerarşiyi güçlendirmek için sosyofuj bir düzenlemede birbirinin karşısında nasıl olabileceğini düşünün.

Daha sonraki çalışmalarında Osmond, bu fikirleri test etmek için çevre psikoloğu Robert Sommer ile iş birliği yapmıştır. Psikiyatrik tesisteki günlük bir odaya yaptıkları yeni tasarım, kişiler arası etkileşimlerin sıklığını iki katına çıkarmıştır. 1969'da yazdığı *Personal Space: The Behavioral Basis of Design* adlı kitabında Sommer, binaların öncelikle biçim veya estetik için değil, işlev ve kullanılabilirlik için inşa edilmesi gerektiğini savunarak, sosyal davranışı etkilemek için yapılan tasarım ve mobilya düzenlemelerinin gücü üzerine düşünmüştür. Sommer'in gözlem tabanlı, disiplinler arası mekânsal araştırması, kamu binaları ve mekânları için kanıta dayalı tasarımın önemini vurgulamaktadır. Hapishaneler, yaşlı bakım evleri, okullar, havaalanları ve hastaneler gibi çeşitli ortamlarda oturma düzenlerini ve davranışlarını gözlemleyen Sommer, insanların doğuştan gelen gizliliğe ihtiyaç duyduklarını kanıtlamış ve bunu köşeleri, kameriyeleri, 'bir süpürge dolabı, yangın merdiveni veya tuvaletleri' kullanarak sağladıklarını ortaya koymuştur (Sommer, 1969, s.93). Havaalanlarını toplumdaki en sosyofuj yerler olarak tanımlayan Sommer, bekleme alanlarındaki esnek olmayan kurumsal koltuk sıralarının bağlantı kurmak yerine nasıl ayırdığını anlatmıştır. Yerel havaalanınıza bir bakış, çağdaş mekânsal tasarım uygulamalarında önemli bir değişikliği doğrulayacaktır; modern havaalanları yaratıcı biyofilik ve sürdürülebilir tasarım uygulamalarının yanı sıra tipik olarak esnek mobilyalar içerir, daha az steril ve ruhsuzdur.

İç mekân tasarımı uygulamaları için proksemnin önemini, Linda Nussbaumer, *Human Factors in the Built Environment* (2013) adlı kitabında, iç mekân tasarımcılarının yakın alan sınırlarına nüfuz eden ortamlar yaratmaktan nasıl kaçınmaları gerektiğini belirterek açıklamıştır. Örneğin, iç mekân tasarımcılarının barlardaki kokteyl masalarının özel konuşmaları (yakın alan) bozmamak için birbirine çok yakın olmamasını sağlamaları gerekir ve bekleme odalarında insanlar kendilerini yabancılardan (ortak alan) ayırabilmesi için kanepelerden ziyade sandalyeleri kullanmaları gerekmektedir. Malzeme seçimi bölgeye bağlı olarak da değişecektir. Küçük ölçekli parçalar, karmaşık ayrıntılar ve benzersiz veya değerli malzemeler, sahiplerinin zevk aldığı samimi kişisel alanlara en uygun olanlardır. Sosyal mekânlarda kullanılan malzemeler, çok çeşitli faaliyetlere ve hedeflenen kullanıcılara uyacak şekilde daha dayanıklı olmalı, kamusal alanlardaki malzemeler kamu güvenliği ve dayanıklılık konularını dikkate almalıdır. Ofis çalışma alanlarındaki malzemeler, örneğin, kahve dökülmesine ve ağır çantalara dayanmalıdır; çocuk bakım merkezleri yaşa uygun olmalı ve yüksek enerjili küçük çocuklara hitap etmelidir; yüksek trafikli hastanelerin dayanıklılık, temizlik ve refaha ihtiyaçları vardır.

Etkinliğin doğası, eşsiz bireysel özelliklerimiz ve vücut ölçülerimizin bir araya gelmesi, mekândaki tepkimizi ve hareketimizi desteklemek için gerekli tasarım öğelerinin belirlenmesini sağlamaktadır. Lawson, "The Language of Space" kitabında resepsiyonlar, bekleme odaları gibi alanlarda insan mesafeleri için tasarımın hassas zorluklarını anlatmaktadır. Resepsyonist ve bekleme koltukları arasındaki mesafe, ara sıra samimi konuşmaya izin verecek kadar yakın olmalı, ancak resepsyonistin bekleyen ziyaretçiler tarafından kaba kabul edilmeden çalışmasına izin verecek kadar uzak olmalıdır. Mekânsal düzen, özellikle mesafe ve sandalye düzeni, insanların nasıl etkileşime gireceğini belirlemektedir; ancak, Lawson'ın hobilerinden birinin kötü tasarlanmış resepsiyon alanlarını fotoğraflamak olduğu nadiren düşünülmektedir.

Kişisel mekân ve alansallık, astronotların seçim sürecini ve uzay istasyonlarının tasarımını bile etkileyecek kadar kritik tasarım unsurlarıdır. NASA için hazırlanan teknik bir rapor, diğer insanlardan uzaklaşma fırsatının psikolojik sağlık için gerekli olduğunu vurgulamıştır. Uzay

istasyonu için mimari yönergeler, manzara ve sesleri ortadan kaldıran duvarlar ve kapılar tarafından desteklenen görsel ve akustik mahremiyet de dahil olmak üzere, uzay uçuşu ortamlarında mahremiyetin önemini vurgulamıştır; fiziksel mekânda insanların yayılımı yoluyla fiziksel mahremiyet; sanitasyon ve hava filtrasyon sistemleri ile koku gizliliği; genişlik izlenimi yaratmak için iç duvarlar için nispeten açık renkler önerilmiştir (Harrison, Caldwell ve Struthers, 48 Six Critical Theories 1988). İlginç bir şekilde, bu raporda "kişisel mekân ve bölgenin kültürel belirleyicilerinin tasarım sürecinde göz ardı edilemeyeceği" belirtilmiş, Tavsiye 59'da "Olağandışı kişisel mekân gereksinimleri olan kişileri seçmeyin" ifadesi yer almıştır.

Kişisel mekân teorisi özünde tasarım sürecinde kullanıcının mekânsal ihtiyaçlarını ön planda tutmanın bir hatırlatıcısıdır. Mobilyaların bir odaya yerleştirilmesinin tasarlanması ister toplu taşıma araçlarında oturma ister bir kamu bankının uzunluğu olsun, kişisel mekân teorisinin bilinçli düşünülmesi, 'insanı barındırmak, ayırmak, yapılandırmak ve organize etmek, kolaylaştırmak, yükseltmek ve hatta 'insan mekânsal davranışını' kutlamak için araç oluşturmaya yardımcı olmaktadır (Lawson, 2001, s.4).

2.5 Kamusal Mekân Donatıları ve Cinsiyete Duyarlı Park Tasarımında Kişisel Mekân

Tasarımda geleneksel olarak fayda sağlayan mütevazı kamu oturakları veya park bankı, kamusal mekânımızda ve kamusal mekânın arketipik sembolünde önemli bir özelliktir. En iyi uygulama kamusal mekân politikası ve kentsel tasarım teorisyenleri William H. Whyte ve Jan Gehl, düşünülerek tasarlanmış sokak mobilyalarının (banklar, koltuklar, çıkıntılar, duvarlar ve bitki saksıları) bir topluluk hissi yaratmaya ve olumlu sosyal etkileşimleri desteklemeye yardımcı olduğunu hatırlatırlar. En iyi şekilde kullandıklarında, kamu bankları misafirperverdir ve herkese ücretsiz, erişilebilir ve eşitlikçi kamusal mekânın sağlandığı demokratik, samimi ve insan merkezli bir yerin somut sembolleridir. Kamusal banklar da düşman mimariye bir örnek olabilir; birçok şehir uyumayı önlemek için donatıların üzerine ekstra bölücüler eklemektedir, Doğu Çin'deki Shandong eyaletindeki yetkililer, keskin çelik sivri uçların yükseldiği ve geri çekildiği jetonlu park banklar kurmuşlardır.

Basit ahşap çiteler ve metal kollardan oluşan klasik park bankı, toplumun değişen değerlerini yansıtacak şekilde gelişmiştir. Wi-Fi, güneş panelleri, aydınlatma ve telefon şarj istasyonlarını sorunsuz bir şekilde entegre eden akıllı banklar, kamusal mekânlarımızda giderek daha fazla ortaya çıkmaktadır. Bu banklar hava kalitesi de dâhil olmak üzere atmosfer koşullarını izleyebilir hatta insanları soğutmak için dâhili fanları etkinleştirebilmektedirler. Kamu oturma donatıları, dolaylı ve açık bir şekilde diğer sosyal normları da iletmektedir. Okul çocuklarının arkadaşına ihtiyaç duyduklarını belirtmek için oturabileceği "buddy bench"lerden (dostluk yeri) Hollanda'da spor salonu üyeliklerini motive etmek için ağırlıklarını gösteren bir banka, dış mekân oturma donatılarının tasarımı ve kullanımı gelişmektedir.

Antropolojik fiziksel boyutlar (boy, ağırlık, oturma yüksekliği, kalça-diz yüksekliği vb.) anlayışını içeren en kullanışlı halka açık oturma birimleri, bireysel kişisel mekân baloncuklarına saygı gösterecek ve insanların yabancılardan uygun bir mesafede kalabilmesini sağlayacaktır. Şekil 3'teki fotoğraflar, Helsinki'deki basit oturma donatılarının nasıl hafifçe aralık durduğunu açıkça göstermektedir ve karlı bir kış gününde insanların kişisel mekân sınırlarını korumalarını sağlamaktadır.

Benzer boşluklar, Hong Kong'daki bulutlu bir günde iki yabancıyı kolayca aynı mekânı paylaştığı yuvarlak oturma donatılarında da belirgindir. Uzakta, merdivenlerdeki bir dizi renkli bitki, tapınağa girmek için bir tarafı ve ayrılmak için diğerini tanımlamaktadır. Çim, çıkıntılar ve basamaklar dâhil olmak üzere çevredeki peyzajın özellikleri ve şekli de ikincil oturmalara davet eder. İnsanlar bir yabancıyla yüz yüze oturduğunda rahatsız oldukları için, koltuklar birbirlerine bakmaz ve oturma seçenekleri, insanların arkadaşlarıyla daha yakın ve yabancılardan daha uzak oturmasını sağlamaktadır. Burada olmayan şey, kısıtlı hareket kabiliyeti veya görme bozukluğu olan kişilerin oturmasına ve kalkmasına yardımcı olan, güvenlik ve istikrar sağlayan kol dayanaklarıdır.

Bir yabancıyı bir bireyin özel mekânını istila etmeye davet eden buddy bench (dostluk yeri) fikri üzerinden, Leicestershire'dan bağımsız bir tasarımcı Lyndsey Young tarafından 2018'de 'Friendly bench' tasarlanmıştır. Şekil 3'te en alttaki fotoğrafta, entegre oturma alanına sahip

topluluk bahçesi, kullanıcılara (özellikle yaşlılar, yalnız ve sosyal olarak yalıtılmış kişiler) muhabbetin ve iletişimin hem arzu edildiğini hem de hoş karşılandığını açıkça belirtmektedir. Gehl, "Life Between Buildings" kitabında belirttiği gibi, insanlar açık mekânların ortasında (sığınma teorisi) açıkta ve rahatsız hissederler, bu sebeple entegre bitki örtüsü bir güvenlik hissi sağlamaktadır.



Şekil 3. Oturma donatıları- subtropikal Hong Kong, karlı Helsinki ve İngiltere banliyösünde.

Mekânsal düşünme, Viyana'daki popüler şehir içi halka açık parkların yeniden tasarımını da etkilemiştir. Çağdaş park tasarımı birden fazla kullanıcı grubunun eğlence ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamalıdır; parklar çocuklar için oyun alanları, ebeveynler için işyerleri, gençlik mekânları ve spor alanları ve emekliler için buluşma yerleridir. Ancak Avusturya'da yapılan bir araştırma ara geçiş dönemindeki kızların (10 ila 13 yaş arası) kısmen "erkek odaklı" mekânsal ve

fonksiyonel tasarım kalıpları nedeniyle parklardan ve halka açık mekânlardan uzaklaşma eğilimi gösterdiğini tespit etmiştir. Buna karşılık, Viyana'da öncü cinsiyete duyarlı park tasarımı bu geçiş dönemindeki kızlarla yeniden etkileşime girmiş ve genel kullanıcı sayısını artırmıştır. Kızların tercihlerini belirlemek için yapılan atölye çalışmalarından sonra, St. Johann Park ve Einsiedler Park (şimdi Bruno-Kreisky-Park) tekrar tasarlanarak, çok fonksiyonlu oyun alanları, sakin bölgeler, daha geniş yürüyüş parkurları ve aydınlatma, aktivitelere dönüştürülen futbol sahaları etkinlik alanlarına dönüştürülmüştür. Çim alanlarına basit 4 × 2 metrelik ahşap platformların eklenmesi, 'başarılı bir şekilde benimsenme adalarını oluşturmuş ve bunları mevcut ağaçlar arasında dikkatlice konumlandırarak, park içindeki mekânsal birimler için merkezler de oluşturulmuştur' (Jorgensen ve Licka, 2012, s. 232). Sıklıkla en iyi uygulamalara örnek olarak gösterilen projenin başarısı, rekreasyon alanları için cinsiyete duyarlı planlamanın resmi olarak Venna Park Tasarım kılavuzlarının bir parçası olduğu anlamına gelmektedir. Aşağıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, mekân kullanımındaki bireysel farklılıkların düşünülerek değerlendirilmesinin, sağlık ve refah, sığınma teorisi ile düşünme üzerinde önemli etkileri vardır:

Yeşil alan, park ve meydanlardaki kadınların varlığı, eğer sahiplenme/benimseme arzuları dikkate alınırsa belirgin şekilde artar. Örneğin, hoş sığınaklar mevcutsa, tasarımın kendisi ve kullanım kuralları daha sessiz benimseme kalıpları uyguluyorsa, bir güvenlik duygusu varsa ve estetik ve atmosferik standartlar (görünüşe göre kadınlar için erkeklerden daha değerli/önemli) uyuyorsa, kadınlar sadece daha fazla sayıda olmakla kalmayacak, aynı zamanda davranışlarda cinsiyete özgü farklılıklar daha az olacaktır. Kadınlar, açık mekânların yoğun hareketli faaliyetler veya kendini tanıtmak için tasarlanan çevrelerde diğerler mekânlardan ziyade çok daha az bulunur veya toplanırlar.

(Harth, 2007)

2.6 İşyerlerinde ve Binalarda Kişisel Mekân Tasarımı

Çağdaş ofis işyerinin görünümü ve hissi son on yılda bireysel ofislerden ve işyerlerinden açık plana ve paylaşılan 'sıcak masalara' (farklı zaman dilimlerinde tek bir fiziksel iş istasyonu veya yüzey kullanan birden çok çalışanı içeren bir ofis organizasyon sistemi) dönüşmüştür. Görsel ve akustik izolasyon açısından hem mimari hem de psikolojik mahremiyetin yanı sıra, başkalarının erişilebilirliği üzerinde kontrol sağlanması gerekmektedir. Giderek artan sayıda araştırmaların desteklediği bir görüşe göre ne yazık ki, açık işyerlerinin tasarımı, çalışanların mutluluğunu ve üretkenliğini kolaylaştırmak yerine azaltmaktadır. Yaygın şikayetler, dikkatinin dağılmasını ne kadar kolay olduğunu, herhangi bir bireysel çalışmanın yapılmasının ne kadar zor olduğunu ve farklı kişilikleri, hijyen uygulamaları ve mekânsal beklentileri farklı olan insanlarla yakın fiziksel temasta çalışmanın basit duyuşal zorluklarını içermektedir. Açıkçası, çağdaş çalışma ortamlarındaki stresin büyük çoğunluğu, insanların kişisel mekânlarının iş arkadaşlarının artık yakın mesafelerde veya yakın aralıkta oturduklarından dolayı aşılması nedeniyle ortaya çıkmaktadır. En iyi tasarım, insanların mekânı nasıl kullanacaklarını derinlemesine düşünme ile başlamaktadır. Özellikle Mimar Frank Gehry'nin MIT (Massachusetts Teknoloji Enstitüsü) için yaptığı akademik bina tasarımı, insanların sosyal etkileşimleri aramak (veya kaçınmak) için mekânı nasıl kullanacakları düşüncesi ile tasarlanmıştır:

Birbirleriyle konuşması gereken yedi bölüm için bir binaları olacak. Aralarındaki münzevi olanlar etkileşim yolları bulacaktır ve bina bu etkileşimi kolaylaştırmak için işlev görecektir. Basit. Sadece kafeteryayı ortada tutmak ve dinlenme alanlarını kafeteryaya bakmak diğer profesörlerin ne zaman öğle yemeğine gideceklerini görebilmeleri ve "Ah Tanrım, onunla konuşmak istiyorum. O öğle yemeğine gidiyor, ben öğle yemeğine gidiyorum" demeleri anlamına gelecek. Bu kadar basit ve bence bu kadar kolay işe yarayacak.

(Gehry, 2004)

Kişisel ve sosyal mekân ihtiyaçları hakkındaki bu farkındalık, Çinli mimar ve 2012 Pritzker Mimarlık Ödülü sahibi Wang Shu'nun uygulanmasında da belirgindir. Yüksek katlı bir apartmanın (Hangzhou, Çin'deki Vertical Courtyard Apartments, 2002-2007) tasarımını hatırlatan Wang Shu, mahalle bağı kurmak için her aileye nasıl küçük bir avlu ve her 10 aileye küçük bir ortak avlu verdiğini anlatmıştır. Kişisel mekân terminolojisinde, bu hem özel

kişisel mekânın hem de sosyal mekânın sağlanmasıdır. Wang Shu yakın zamanda binayı ziyaret etmiş ve insanların mekânı farklı bir şekilde kullandığını gözlemlemiş, zemin kattaki ortak avlunun boş ve kullanılmamış, çok tozlu olduğunu görünce hayal kırıklığına uğramıştır. Bununla birlikte, beşinci kat avlusunda, genç bir çocuk ödevini yaptığını ve on birinci katta, çiçekler ve ağaçlar ile güzel bir bahçe oluşturduğunu görmüştür. Çin'den gelen bu örnek, farklı insanların aynı mekânı nasıl farklı şekilde kullanacağını göstermektedir.

2.7 Kişisel Mekân Teorisine Sürekli İhtiyaç

Proksemi ve birçok ve çeşitli kişisel mekân tercihlerini karşılama ve tasarlama ihtiyacı, bu kısa örneklerde açıkça görülmektedir. Bununla birlikte, düşündürücü bir elbise, kişisel mekânlara yönelik devam eden ihtiyacı vurgulamaktadır. Medya sanatçısı Kathleen McDermott, toplu taşımacılıkta kalabalıktan dolayı sık sık sıkıştırdığından gittikçe genişleyen bir çan etekle motorlu bir "kişisel mekân" elbisesi yaratmıştır. Bu tür ekstrem moda eşyaların kentsel çevremizde günlük kullanılması muhtemel olmasa da bu elbise her birimizin bizimle taşıdığı 'görünmez' balonun eşsiz bir hatırlatıcısı olarak hizmet etmektedir. Harika mekânlar yaratmak için tasarımcılar kişisel mekân teorisiyle düşünceli bir şekilde ilgilenmeli ve insanın mekânsal ihtiyaçlarının göz önünde bulundurulmasını sağlamalıdır.

Teşekkür: Bu çeviri İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü öğretim üyesi Doç. Dr. Sevgi GÖRMÜŞ CENGİZ tarafından verilen Peyzaj Tasarımında Ekolojik Yaklaşımlar yüksek lisans dersi kapsamında yapılmıştır. Teşvikleri ve yardımları için teşekkürlerimi sunarım.

KAYNAKLAR

- Barefoot, J., Hoople, H. & McClay, D. (1972). Avoidance of an Act which Would Violate Personal Space. *Psychonomic Science* 28(4): 205–206.
- Cushing, D. F., & Miller, E. (2019). *Creating Great Places*. New York: Routledge.
- Easterbrook, M. J. & Vignoles, V. L. (2014). When Friendship Formation Goes Down the Toilet: Design Features of Shared Accommodation Influence Interpersonal Bonds and Well-being, *British Journal of Social Psychology* 54(1): 125–139.
- Festinger, L., Schachter, S. & Back, K. (1950). *Social Pressures in Informal Groups: A Study of Human Factors in Housing*. Oxford: Harper.
- Gehry, F. (2004). Reflections on Designing and Architectural Practice. In R. J. Boyland & F. Collopy (Eds.), *Managing as Designing*. Stanford, CA: Stanford University Press, 19–35.
- Gessaroli, E., Santelli, E., di Pellegrino, G. & Frassinetti, F. (2013). Personal Space Regulation in Childhood Autism Spectrum Disorders. *PLoS ONE* 8(9): e74959.
- Graziano, M. (2018). *The Spaces Between Us: A Story of Neuroscience, Evolution, and Human Nature*. Oxford: Oxford University Press.
- Hall, E. (1959). *The Silent Language*. New York: Doubleday
- Hall, E. (1963). A System for the Notation of Proxemic Behavior. *American Anthropologist* 65(5): 1003–1026.
- Hall, E. (1966). *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday.
- Harth, A. (2007). Open Space and Gender: Gender-Sensitive Open-Space Planning. *German Journal of Urban Studies* 46(1). Retrieved from www.difu.de/publikationen/open-space-and-gendergender-sensitive-open-space.html
- Hediger, H. (1950). *Wild Animals in Captivity*. London: Butterworths Scientific Publications.
- Herrington, S. (2017). *Landscape Theory in Design*. New York: Routledge.

Jorgensen, A. & Licka, L. (2012). Anti-planning, Anti-design? Exploring Alternative Ways of Making Future Urban Landscapes. In A. Jorgensen & R. Keenan (Eds.), *Urban Wildscapes*. New York: Routledge, 221–236.

Lawson, B. (2001). *The Language of Space*. New York: Routledge.

Middlemist, R. Knowles, E. & Matter, C. F. (1976). Personal Space Invasions in the Lavatory: Suggestive Evidence for Arousal. *Journal of Personality and Social Psychology* 33(5): 541–546.

Nussbaumer, L. (2013). *Human Factors in the Built Environment*. London: Fairchild Books.

Ozdemir, A. (2008). Shopping Malls: Measuring Interpersonal Distance under Changing Conditions and across Cultures. *Field Methods* 20: 226–248.

Sommer, R. (1969). *Personal Space; the Behavioral Basis of Design*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall.

Sorokowska, A. et al. (2017). Preferred Interpersonal Distances: A Global Comparison. *Journal of Cross-Cultural Psychology* 48(4): 577–592.

URL-1, (2020). <https://tr.wikipedia.org/wiki/Teori>, (accessed in: 09.10.2020), (In Turkish).

BİBLİYOGRAFYA

Hamilton, D. K. & Shepley, M. (2010). *Design for Critical Care: An Evidenced-Based Approach*. Oxford: Elsevier.

Hamilton, D. K. & Watkins, D. H. (2009). *Evidence-Based Design for Multiple Building Types*. New York: Wiley & Sons.

Milburn, L.-A., Brown, R., Mulley, S. & Hilts, S. (2003). Assessing Academic Contributions in Landscape Architecture. *Landscape and Urban Planning* 64: 119–129.



Available online at <http://dergipark.gov.tr/iujad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Çanakkale İskele Meydanı'nda Taş Boyama ile İşaret Ögesi Girişimi Landmark Initiative with Stone Painting Art in Çanakkale Pier Square

Alper SAĞLIK^{a,*}, Neşe BAYTAN^b, Abdullah KELKİT^c, Merve TEMİZ^d,
Elif SAĞLIK^e

^a Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Çanakkale, 17100, Türkiye

^b Doktora Öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Çanakkale, 17100, Türkiye

^c Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Çanakkale, 17100, Türkiye

^d Arş. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Çanakkale, 17100, Türkiye

^e Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, Çanakkale, 17100, Türkiye

Article history: Received 12.06.2020 / Accepted 16.12.2020

ÖZET ABSTRACT

Her kentin tarihsel geçmişinden gelen ve uzun bir süreçte oluşan kimliği bulunmaktadır. Bu kimlik, kentin doğal ve kültürel özelliklerini yansıtan, onu diğer kentlerden ayıran niteliklerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Kentsel kimliğin sürekliliği ise ancak kentsel kimliği oluşturan bileşenlerin korunması ve geliştirilebilmesi ile mümkündür. Bu araştırma Çanakkale kent merkezinde yer alan İskele Meydanı'nda kent kimliğine uygun, taş boyama sanatı ile yapılacak işaret ögesi tasarımının oluşturulması amacı ile yapılmıştır. Araştırma kapsamında literatür çalışması, alan çalışması ve taş boyama sanatının uzmanları ile dijital birebir görüşme yapılarak değerlendirilmelerde bulunulmuştur. Araştırma sonucunda ise taş boyama sanatı ile yapılacak, kent kimliğini yansıtacak, kente görsel bir katkı sağlayacak ve herkes tarafından anı olarak hatırlanacak yeni bir işaret ögesi için tasarım önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çanakkale İskele Meydanı, Kentsel kimlik, Taş boyama, İşaret ögesi

Each city has an identity that comes from its historical past and is formed over a long period of time. This identity is formed by combining the qualities that reflect the natural and cultural features of the city and distinguish it from other cities. The continuity of urban identity is possible only by protecting and developing the components that make up the urban identity. This research was carried out in Pier Square, located in the city center of Çanakkale, to create a landmark design that will be made with the art of stone painting, in accordance with the city identity. Within the scope of the research, a literature research was conducted, field study was carried out, digital one-to-one interviews were made with the experts of stone painting art and evaluations were made. As a result of the research, a design was proposed for a new landmark that will be made with the art of stone painting, which will reflect the urban identity, make a visual contribution to the city and will be remembered as a memory by everyone.

Keywords: Çanakkale Pier Square, Urban identity, Stone painting, Landmark

1. GİRİŞ

Kentler, insanların yaşadıkları döneme ait demografik, sosyokültürel, ekonomik özellikleri ve ortamları yansıtan fiziksel mekanlardır (Kaypak, 2010). Süreç içinde sahip olduğu coğrafi, tarihsel ve kültürel özelliklerin sentezlenmesiyle şekillenen kentler, toplu yaşamla birlikte kendi kimliklerini oluşturmaktadırlar (Dut, 2016). Dolayısıyla bir kentin kimliği, o kente ait olan ve onu diğer kentlerden ayıran, ona değer ve anlam katan etkenlerin bütünüdür (Biro, 2007). Bu ayrımındaki etkenlerin en önemlileri, tarihi, doğal, coğrafi, kültürel ve görsel unsurlar ile sosyal yaşam tarzıdır (Ulu ve Karakoç, 2004). Dolayısıyla bir kentin kimliğini en iyi algılayanlar yine o kentte yaşayan, deneyimleyen ve içselleştiren insanlardır. Kimliği taşıyan unsurlar, kent sınırlarının dışında ancak sembolik bir çağrışım yapabilmektedirler (Mansour, 2015). Örneğin bazı kentler için kullanılan tarihi kent, kıyı kenti, turizm kenti, sanayi kenti, kültür başkenti gibi tanımlamalar, tüm bu kimlik bileşenlerinin süreç içinde o kent ile özdeşleşmesinden dolayı çağrışım yapmaktadırlar.

Kentsel kimlik kavramı Lynch ile anılmaktadır. Lynch (1990)'e göre kentsel kimlik, çevrenin zihindeki yansımasıdır. Benzer bakış açısıyla kentsel kimliği hem nesnel hem de öznel bir

kavram olarak yorumlayan Pazhuhan ve ark. (2015)'e göre, kentlerde fiziksel sınırlar oluşturan inşaat yapıları olmasına rağmen, kent kimliğini esas oluşturan bu kentsel dokuların ve mekanların insan zihninde bıraktığı imgeler olduğu belirtilmektedir. Bununla birlikte, kentte yaşayan insanların kişilikleri ve etkileşimleriyle yani yaşam tarzlarıyla tarihsel süreç içinde sürekli sentezlenmesi sebebiyle yavaş da olsa değişime uğrayan dinamik bir yapısı bulunmaktadır. Değişen yaşam tarzları ile tekrar yorumlanan bu kimlik değişiminde önemli olan, alanın veya öğenin yöresel olarak özgün kalmasıdır (Tekeli, 1990).

Kentsel kimlik, 5 adet bileşenden oluşmaktadır. Bunlar, dolaşımı oluşturan yollar, bölgeleri ayıran sınırlar, benzer özelliklerin bir araya geldiği bölgeler, yoğun kullanımlı noktalar olan düğüm noktaları ve ortak tanımlanan işaret öğeleridir. Bu işaret öğeleri (landmark) tanımlanabilir, kolayca algılanabilir, benzersiz ve hatırlanabilir özelliklere sahip olmalıdırlar. Kent tarihi ile özdeşleştiğinde işaret öğesi olarak değeri artmakta ve görsel açıdan ne kadar uzun süre kalırlarsa o kadar güçlü bir anlam taşımaktadırlar (Lynch, 1990). Bununla birlikte Appleyard (1969)'a göre, bir yapının veya mekanın hatırlanabilir olması için, benzersiz bir fiziksel forma sahip olması, kent sirkülasyonunda görülebilir olması, kişisel aktivitelere imkan sağlaması ve kültürel yönünün olması gerekmektedir.

İşaret öğeleri, kentte yaşayan veya kenti ziyaret etmek için gelen insanlara kenti temsil eden rehber görevi görmektedirler (Sağlık, 2019). Bunun yanı sıra referans noktası olarak da ifade edilen işaret öğelerinin, yer-yön bulmada yardımcı özellikleri bulunmaktadır. Bulunduğu kentsel alan içinde çevresinden farklılaşan görsel niteliklere sahiptirler. Bu öğeler, farklı ölçeklerde çeşitli boyutlarda yer alabilirler. Ayrıca çevresiyle uyumlu ya da kontrast sağlayan bir konseptte sahip olabilirler (Uzun ve ark., 2011). Bir diğer bakış açısında işaret öğeleri, global ve lokal olarak ikiye ayrılmıştır. Global işaret öğeleri, geniş görüş açısında yer alan ve gözlemcinin görüşünden kaybolmayan referanslardır. Lokal işaret öğeleri ise ancak gözlemcinin çok yakın mesafeden görebildiği öğelerdir (Steck ve Mallot, 2000).

Köseoğlu ve Önder (2011)'e göre bir öğenin işaret öğesi sayılabilmesi için 6 nesnel kriter bulunmaktadır. Bu kriterler; sosyal değer, tarihi değer, sembolik değer, ekonomik değer, estetik değer ve konum değeridir. Ancak kentsel işaret öğelerinin belirlenmesi için gerçekleştirilen aynı çalışmada kent halkının öznel kriterlerinin, değerlendirmeye alınan nesnel kriterlere göre daha etkili olduğu sonucuna varılmıştır.

İşaret öğesi tasarımı ile ilgilenen diğer araştırmacılarından Vinson (1999) sanal bir ortamda gezinmeyi kolaylaştırmak ve yönlendirmenin sağlanması için kılavuz oluşturmak amacıyla hazırladığı çalışmada Lynch'in kentsel bileşenlerinden faydalanmıştır. Tasarlanan yer işaretlerinin konum ve yönelimi göstermekle birlikte mekânsal bilginin edinilmesine katkı sağlayarak navigasyonu desteklemesi planlanmıştır. İşaret öğesi tasarımlarında fiziksel özellik, ayırt edicilik, konum ve hatırlanabilirlik önemli etkenler olurken, tasarlanan somut öğenin gezilebilir ölçeklerde görünmesine dikkat edilmiştir. Aynı zamanda işaret öğelerinden yönlendirici olanların, her açıdan aynı görünmemesine dikkat edilmiştir. Sanal ortamın işaret öğesiyle bütünleştirildiği bir diğer araştırma Häkkinä ve ark. (2014) tarafından gerçekleştirilmiştir. Araştırmada, dünyanın 3D modelinin interaktif medya aracılığıyla sunulması için anıtsal bir işaret öğesi tasarlanmış ve kent merkezinde konumlandırılarak kullanıcıların etkileşimleri incelenmiştir. Öğenin merak uyandırması, ilgi çekici olması, her yaş grubuna hitap etmesi ve sosyal etkileşim sağlaması, tasarımın dikkat çeken yönleri olmuştur. Bunun yanı sıra kullanıcıların işaret öğesi ile kendi anılarını ilişkilendirmesi olumlu olarak yorumlanırken, işaret öğesinin kent kimliğine bağlı kalmaması olumsuz olarak yorumlanmıştır.

Literatürde işaret öğesi tasarım kriterlerine ilişkin ortak bir tanım olmamakla birlikte, çoğunlukla bir öğenin nesnel veya öznel olarak işaret öğesi sayılabilmesi için sahip olması gereken özellikleri değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra yapılan kentsel araştırmalarda çoğunlukla kentsel kimliği yansıtan, onun güçlenmesine katkı sağlayan işaret öğelerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu araştırmalara göre bir işaret öğesi özetle, kolay tanımlanabilir ve algılanabilir, benzersiz bir fiziksel forma sahip, çevresinden farklılaşan, hatırlanabilir, kişilerle etkileşim sağlayan estetik özelliklere sahip bir simge olmalıdır. Konum olarak kentin düğüm noktalarında ve sirkülasyon alanlarında uzun süre görsel açıda kalan alanlarda bulunmalıdır. Amaç olarak ise kentin tarihi, kültürel, sosyal veya ekonomik değerlerini temsil eden bir rehber, kentsel kimlik gücünü arttıran bir simge, yer bulmada yardımcı ve yönlendirici nirengi ve referans noktası özelliklerine sahip bir öğe olabilmektedirler.

Berlin Potsdamer Platz Tren İstasyonu, Berlin Sony Store, Roma Aşıklar Çeşmesi, Chicago Cloud Gate, Londra Big Ben Saat Kulesi, Paris Eiffel Kulesi gibi uluslararası örnekler ile İstanbul Taksim Cumhuriyet Anıtı, Ankara Atakule, İzmir Saat Kulesi, Bozcaada rüzgar gülleri, Antalya Yivli Minare Külliyesi gibi ulusal örnekler günümüzde fiziksel olarak sembol haline gelmiş işaret öğesi örneklerindedir.

Sağlık (2019)'a göre, Çanakkale kentinde halk en çok saat kulesi, Truva atı ve feribotları işaret ögesi olarak anlamlandırmaktadır. Aynı araştırmada tarih, turizm ve boğaz kenti olarak tanımlanan Çanakkale kentinde en çok İskele Meydanı'nın simgesel bir alan olduğu saptanmış ve bu alanın kentin en önemli düğüm noktaları arasında yer aldığı belirlenmiştir.

Çanakkale kentinin simgelerinden olan İskele Meydanı, ili ikiye bölen Boğaz üzerinde yer alan ve deniz taşımacılığı yapılan bir alandır. Özellikle günümüzde bahar ve yaz aylarında artan tarihi ve deniz turizmi ile yerli ve yabancı ziyaretçilerin kentle ilk buluştuğu nokta olması açısından önemlidir. Bu özelliğinin yanı sıra, kent halkının en yoğun rekreasyon alanı olarak kullandığı Eski Kordon üzerinde yer alan bir buluşma ve dinlenme alanı olma özelliğine sahiptir. Buna karşın, bütün bu özellikleriyle kentin en önemli simgesel alanı olarak görülen İskele Meydanı'nda kentin tarihi veya turizm kimliğini yansıtan güçlü bir işaret ögesinin yer almadığı saptanmıştır. Bu alanda kent kimliğine uygun, günümüz sanat türleriyle yapılacak yeni bir işaret ögesinin, Çanakkale İli'nin değerlerini yansıtacağı, bilgilendirme amaçlı bir rehber olacağı, görsel bir katkı sağlayacağı ve anı olarak hatırlanacağı düşünülmektedir. Bu kapsamda yapılacak işaret ögesinde, günümüzde yaygınlaşan sanatlardan olan taş boyamanın kullanılmasının bu girişimi güçlendireceği öngörülmektedir. Araştırmada, Çanakkale İskele Meydanı'nda kent kimliğine uygun, taş boyama sanatı ile yapılacak işaret ögesinin tasarım fikrinin oluşturulması amaçlanmıştır.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

Araştırmanın birinci materyalini Çanakkale kent merkezinde çalışma alanı olarak seçilen İskele Meydanı oluşturmaktadır (Şekil 1). Bu seçimin sebebinde, kentsel sit alanı sınırları içinde yer alan İskele Meydanı'nın Sağlık (2019) tarafından yapılan araştırmada halkın kent kimliğinin en önemli simgesel alanı olarak belirlenmesi, yoğun bir düğüm noktası niteliği taşıması ve tasarlanan işaret ögesinin uzun süre görsel açıda kalmasına olanak sağlaması etkili olmuştur. Bu meydan, Eski Kordon ve Demircioğlu Caddesi aks kesişimi üzerinde yer alması sebebiyle yürüyüş, dinlenme ve buluşma amacıyla halkın yoğun olarak kullandığı bir rekreasyon alanı ve kente dışarıdan deniz yoluyla gelen yerli ve yabancı turistlerin ilk karşılandığı alandır. Birçok fonksiyonu ve sirkülasyonu bir arada bulunduran İskele Meydanı, yaklaşık olarak 120 metre en ve 62 metre boya sahip 7500 m²'ye yakın dikdörtgen bir açık alandır. Dikdörtgen alanın uzun kenarında feribotların konumlandığı deniz kıyısı bulunmaktadır. Meydanın diğer üç kenarının yakın çevresinde ise genellikle zemin katları ticari amaçlı kullanılan 5-6 katlı konut yapıları yer almaktadır.

Araştırma kapsamında 2020 yılının Nisan ayında taş boyama sanatı ile ilgilenen katılımcılar ile yapılan dijital birebir görüşmeler ise araştırmanın ikincil materyalini oluşturmaktadır. Önerilecek işaret ögesinin tasarım konseptinde taş boyama sanatının kullanılmasının tercih sebebi ise, taş boyama sanatının günümüzde giderek yaygınlaşması, esnek tasarımlara uygun olması, başka materyallerle bir arada kullanılabilmesi, maliyetinin düşük olması ve uygulanabilirliğinin kolay olmasıdır.



Şekil 1. Çanakkale İskele Meydanı (Google Earth ve Wikipedia'dan değiştirilerek)

Araştırmanın yönteminde ilk olarak konu ile ilgili literatür çalışmaları yapılarak çalışma alanı yerinde incelenmiş, veri toplama, analiz ve sentez ile değerlendirme yapılmıştır. Sonraki aşamada, taş boyama sanatı ile ilgilenen katılımcılar ile dijital birebir görüşme yöntemi uygulanmıştır. Bu yöntem, çalışma konusuyla ilgili bilgi, deneyim veya problem amaçlı soruların konunun uzmanlarına sorulması şeklinde gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın son aşamasında ise tasarım fikri oluşturularak, çizim ve uygulama ile ifade edilmesi için atölye çalışması yapılmıştır.

3. BULGULAR

3.1. Tarihte ve Günümüzde Taş Boyama Sanatı

Çağlar boyunca taş, insanların yaşamında kullandıkları temel malzemelerden birisi olmuştur. Barınma ihtiyacının karşılanmasında, duygu ve düşüncelerin ifade edilmesinde, mezarlık ve kutsal yapıların yapımında, taşın dayanıklılığına güvenilerek ve manevi bağ kurularak kullanılmıştır (Karahan, 2018).

Doğal taşlardan olan mermer, MS. 1. yy'da Antik Roma'da, şekil, renk, doku ve yapısal damar özelliklerinden dolayı birtakım figürlere benzetilmiştir. Özellikle patrisyenlerin evlerinde doğal bir resim olarak kullanılmıştır. Daha sonraları fresk (su ve kireç kullanılarak pigmentasyonla yapılan resim) ile yeni bir taş boyama türü denenmiştir. 1530'lu yıllarda ise mermer üzerine yağlı boya yapmak için yeni bir teknik geliştirilmiştir. Böylelikle bundan sonraki süreçte mermer üzerine tablolar yapılmıştır. Tarihte taşın resim ile birleşimi, gravür ve taş mozaik teknikleriyle devam etmekle birlikte yapılan çalışmalar cilalanarak korunmaya çalışılmıştır. Yapılan eserlerde önceleri doğa ve manzara konuları yer alırken, sonraları kutsal değerler resmedilmiştir. Kullanılan tüm bu tekniklerde, boya taşın içine veya yüzeyine uygulanmıştır (Barry, 2017).

Mermer ile başlayan taş boyama sanatının günümüz teknikleriyle yapımının nerede ve ne zaman başladığı tam olarak bilinmemektedir. Yakın bir zamana kadar kişisel hobi olarak görülmüştür. Diğer materyallerle birlikte kullanımının kolay olması, farklı fikirlerin oluşmasını sağlamıştır. Örneğin ev dekorasyonu amacıyla değişik öğeler üretilmiştir. Böylece taş boyama sanatıyla ilgilenen kişiler için satış yapıp gelir sağlanabilen bir uğraşı haline gelmiştir.

Çanakkale kentinde taş boyama ile ilgili çeşitli kurslar bulunmaktadır. Bazı dönemlerde Çanakkale Belediyesi Altın Yıllar Yaşam Merkezi'nde, Çanakkale Belediyesi Yazar ve Sanatçı Evi'nde ve özel atölyelerde taş boyama kursları verilmektedir. Ayrıca çeşitli yerel etkinliklerde ve sergilerde taş boyama ile yapılmış eserler sergilenerek satışa sunulmaktadır.

3.2. Taş Boyama Hakkında Katılımcılardan Elde Edilen Bilgiler

Çalışma kapsamında taş boyama sanatı ile ilgili bilgi ve deneyimlerinin öğrenilmesi amacıyla uzun süredir bu sanatla ilgilenen 4 katılımcı belirlenmiştir. Dijital ortamda birebir görüşme yapılan 4 katılımcı da farklı geçmişe ve deneyime sahiptir. Katılımcılardan Yasemin Yıldızgedik (Çanakkale) ve Selen Coşkun (Çanakkale) kendi atölyelerinde birçok görsel sanatın yanı sıra taş boyama ile de ilgilenmektedirler. Ayrıca Yasemin Yıldızgedik, belirli dönemlerde atölye ortamında taş boyama kursları ve etkinlikleri de düzenlemektedir. Resim öğretmenliği mezunu olan Selen Coşkun ise taş boyama ile yaptığı hediyeliklerin satışını da gerçekleştirmektedir. Bir diğer katılımcı olan Özgür Tanrıku (Gelibolu), geçmişte Halk Bahçesi'nde bir etkinlikte taş boyama sergisi açmış ve şu anda kendi atölyesini kurma sürecindedir. Son katılımcı olan Yüksel Çanlı (Edremit) ise 2014 yılında Çanakkale Seramik Müzesi'nde taş boyama sergisi açmış ve şu anda çalışmalarına evden devam etmektedir.

Katılımcılara yöneltilen aşağıdaki sorular ve karşılığında alınan cevaplarla taş boyama sanatı ile ilgili veriler elde edilerek, araştırmanın sonucunda önerilecek işaret öğesi tasarımı için kaynak oluşturması hedeflenmiştir.

- Taş boyama nasıl yapılmaktadır?

Deniz kenarından, nehir kenarından veya sokaktan uygun olduğu düşünülen taşlar toplanmaktadır. Toplanan taşlar yıkanarak iyice temizlenmektedir. Yapılması planlanan çalışmaya göre taşın şekli ve boyutu seçilmektedir. Sonrasında kurşun kalemle çizim yapılarak boyama gerçekleştirilmektedir. Bu aşamada etkinin azalmaması açısından boyanacak yüzeyin pürüzsüz olması gerekmektedir. Taşın rengi çok koyu ise beyaz renk ile astar boya yapılabilmektedir. Boyama yapıldıktan sonra taşın ömrünün uzatılması için vernik uygulanarak koruma sağlanmaktadır (Özgür Tanrıku, kişisel görüşme, 25 Nisan 2020; Selen Coşkun, kişisel görüşme, 22 Nisan 2020; Yasemin Yıldızgedik, kişisel görüşme, 26 Nisan 2020; Yüksel Çanlı, kişisel görüşme, 28 Nisan 2020).

- Taş boyama için kullanılan malzemeler nelerdir?

Taş boyamada kullanılan ana malzemeler, toplanan taşlar, kalın ve ince uçlu fırçalar, akrilik boya, su bazlı verniktir. Bu malzemelere ek olarak kurşun kalem, silgi, plastik tabak, bardak ve su kullanılmaktadır (Özgür Tanrıku, kişisel görüşme, 25 Nisan 2020; Selen Coşkun, kişisel görüşme, 22 Nisan 2020; Yasemin Yıldızgedik, kişisel görüşme, 26 Nisan 2020; Yüksel Çanlı, kişisel görüşme, 28 Nisan 2020).

- Taş boyamanın püf noktaları nelerdir?

Taş yüzeyinin pürüzsüz olması, sulandırılan boyanın kıvamının doğru ayarlanması, taşın temiz olması ve kişinin yetenekli olması, iyi bir taş boyamanın püf noktalarıdır. Ayrıca minyatür çizim olması sebebiyle detaylı çalışılması gerekmektedir. Dolayısıyla kontür aşamasında nefes kontrolü ve el sabitleme önemli olmaktadır (Özgür Tanrıku, kişisel görüşme, 25 Nisan 2020; Selen Coşkun, kişisel görüşme, 22 Nisan 2020; Yasemin Yıldızgedik, kişisel görüşme, 26 Nisan 2020; Yüksel Çanlı, kişisel görüşme, 28 Nisan 2020).

- Taş boyamanın farklı materyallerle birlikte kullanım şekilleri nelerdir?

Boyanan taşlar, lodos tahtaları, ahşap kütükler, kozalaklar, ağaç kabukları, istiridye kabukları, ceviz kabukları, odun dilimleri gibi materyallere sert yapıştırıcılar yardımıyla sabitlenerek kullanılabilir (Özgür Tanrıku, kişisel görüşme, 25 Nisan 2020; Selen Coşkun, kişisel görüşme, 22 Nisan 2020; Yüksel Çanlı, kişisel görüşme, 28 Nisan 2020).

- Taş boyama sanatının maliyeti nasıldır?

Taş boyama ekonomik bir sanattır. Ana malzeme için Çanakkale kent merkezinde denizin işlediği, pürüzsüz taşlar zor bulunmaktadır. Uygun taşların Bozcaada, Gökçeada ve Assos'ta bulunması sebebiyle öncelikle özel araç ve yakıt maliyeti oluşmaktadır. Örneğin odun dilimiyle birlikte kullanılacaksa, odun dilimi yaklaşık 10-20 TL'ye satın alınabilmektedir. Kalitesine göre boya fiyatları değişmekle birlikte bir tüp boya ortalama 10-15 TL civarında olmaktadır. Başlangıç aşamasında, taş haricinde 5 farklı renk akrilik boya, vernik, 5 farklı kalınlıkta fırça, kalem, silgi, kalemtraş, peçete, su kabı ve palet olmak üzere tüm malzemelerin alınması için yaklaşık 220 TL gerekmekte ve bu malzemeler ile 20-25 cm² yüzeye sahip küçük boyutlarda olan tahmini 200 adet taş boyanabilmektedir (Özgür Tanrıku, kişisel görüşme, 25 Nisan 2020; Selen Coşkun, kişisel görüşme, 22 Nisan 2020; Yasemin Yıldızgedik, kişisel görüşme, 26 Nisan 2020; Yüksel Çanlı, kişisel görüşme, 28 Nisan 2020).

- Taş boyamanın insanlar tarafından yeterince bilindiğini düşünüyor musunuz?

Son yıllarda ilgi çekerek hızla yayıldığı ve her yaşta insanın denediği görülmektedir. Özellikle taşlara ulaşımın kolay olması, resme yeteneği olanlar tarafından yaygın bir hobi haline gelmesine sebep olmaktadır. Deniz kenarı bir şehirde yaşamak da bilinirliğini arttırmaktadır

(Özgür Tanrıkulu, kişisel görüşme, 25 Nisan 2020; Yasemin Yıldızgedik, kişisel görüşme, 26 Nisan2020; Yüksel Çanlı, kişisel görüşme, 28 Nisan 2020).

- Çanakkale’de taş boyama temalı bir simge yapılırsa ilgi çekeceğini düşünüyor musunuz?

Tasarım ve el emeğinden oluşması, Çanakkale’de hatta Türkiye’de ilk olması ve kent halkının sanata duyarlı olması sebebiyle yapılacak yaratıcı bir tasarımın ilgi çekeceği düşünülmektedir (Özgür Tanrıkulu, kişisel görüşme, 25 Nisan 2020; Selen Coşkun, kişisel görüşme, 22 Nisan 2020; Yasemin Yıldızgedik, kişisel görüşme, 26 Nisan2020; Yüksel Çanlı, kişisel görüşme, 28 Nisan 2020).

3.3. Çanakkale Kent Kimliği ve İskele Meydanı

Çanakkale Kenti, coğrafi konumu sebebiyle Asya ile Avrupa kıtalarının Çanakkale Boğazı’nda birbirine bağlandığı stratejik bir noktadadır. Bu jeopolitik özellik, kentin tarihler boyunca birçok önemli medeniyete ve olaya tanıklık etmesine sebep olmuştur. Özellikle Troya Antik Kenti ve Troya Savaşı ile 1. Dünya Savaşı sırasında meydana gelen Çanakkale Savaşları, kentin tüm dünyada tarihi ve kültürel olarak tanınmasını sağlamaktadır. Çanakkale Savaşları sonucunda önemli bir zafer kazanılmasının yanı sıra kentte büyük bir fiziksel hasar oluşmuştur. Bu sebeple Cumhuriyet Dönemi’nde bölgenin kentleşme süreci, uzun yıllar boyunca savaşın etkisiyle Türkiye’deki diğer illere göre yavaş ilerlemiştir.

Günümüzde deniz, kara ve yaya ulaşımının bir arada olduğu İskele Meydanı, zaman içinde çeşitli düzenlemeler ile bugünkü halini almıştır (Şekil 2). Bu alan özellikle bahar ve yaz aylarında deniz ulaşımı ile kente gelen yerli ve yabancı turistlerin kent ile tanıştıkları alan olması sebebiyle büyük önem taşımaktadır. Aynı zamanda Eski Kordon aksı ile Demircioğlu Caddesi’nin kesişim noktasında yer alan ve kent halkının günlük yaşamında işlek olarak kullandığı bir alandır. Bu sebeplerle kent kimliğinin yansıtılabileceği önemli bir odak noktasıdır (Sağlık ve ark., 2016) Bunun yanı sıra, kent kimliğinin belirlenmesinde kent halkının kente yüklediği anlamlar ön planda olmaktadır. Bu amaçla Sağlık (2019) tarafından yapılan çalışmada, Çanakkale halkının kente yüklediği kimlik tipi tanımlamasında öncelikli olarak tarihi kent, sonrasında ise turizm kenti ve boğaz kenti ifadelerinin yer aldığı belirlenmiştir. Kültürel kimlik olarak en çok tarih kavramının öne çıktığı tespit edilirken, yerleşim alanları arasında ise en çok İskele Meydanı’nın kenti simgelediği ve önemli bir odak noktası olarak düşünüldüğü görülmüştür (Sağlık, 2019).



Şekil 2. Çanakkale İskele Meydanı (Kelem Gazetesi, 2020)

3.4. Çanakkale İskele Meydanı’nda Taş Boyama ile İşaret Ögesi Girişimi

Araştırma kapsamında yapılan çalışmada, Çanakkale İskele Meydanı’nda kent kimliğine uygun, taş boyama sanatı ile yapılacak bir işaret ögesi tasarlanması amaçlanmıştır. Tasarlanan işaret ögesinin, kolay tanımlanabilir ve algılanabilir, benzersiz bir fiziksel formda, çevresindeki kent donatılarından farklılaşan, hatırlanabilir özelliklere sahip ve kent halkı ve ziyaretçiler tarafından kullanılarak fotoğraflanabilen, işlevsel ve estetik bir simge olması planlanmıştır. Aynı zamanda kent kimliğinin en önemli simgesel alanında ve düğüm noktası olması ve açık alanın büyüklüğünün işaret ögesinin uzun süre görsel açıda kalmasına olanak sağlaması açısından İskele Meydanı’nda konumlanması uygun görülmüştür. Bu sayede tasarlanan işaret ögesinin kentin deniz turizmi değerlerini temsil eden bilgilendirici bir rehber, yer bulmada yardımcı bir

harita ve kimlik gücünü arttıran bir simge özellikleri göstermesi amaçlanmıştır. Tasarlanan işaret ögesinin Çanakkale'nin deniz turizmi kimliğini yansıtarak özellikle bahar ve yaz aylarında artan ziyaretçileri İskele Meydanı'nda karşılaması planlanmıştır. İşaret ögesi tasarımında taş boyama sanatında kullanılacak taşların kentin deniz kıyılarından toplanması, tasarım konseptinde kentin deniz turizmi kimliği ile taş boyama sanatının bir arada ele alınmasını sağlamıştır. Bu sayede en çok tarihi kimliği ile ön planda olan Çanakkale'nin doğal ve coğrafik özellikleri ile bir diğer öneme sahip deniz turizmi kimliğinin güçlendirilmesi hedeflenmiştir. Aynı zamanda kentin yoğun rekreasyon alanı güzergahında olması sebebiyle halk ile bütünleşen bir değer olarak benimseneceği düşünülmüştür.

Çalışmada tasarlanan işaret ögesi, sabitleneceği kent mobilyasıyla birlikte bütünsel olarak geliştirilmiştir (Şekil 3). Geliştirilen kent mobilyası üç parçadan oluşmaktadır. Bunlar, gündüzleri güneşten koruma ve geceleri yukarıdan aydınlatma işlevini sağlayan plaj şemsiyesi, oturma elemanı görevi gören şezlong ve hemen arkasında bitişik olarak konumlanan işaret ögesinin yer aldığı pano kısmıdır.



Şekil 3. Kent Mobilyası ve İşaret Ögesi Tasarımı (Tasarım ve Çizim: Neşe Baytan)

Tasarlanan işaret ögesinin ve oturma donatısının yaklaşık 20 m² alanda ve 5,5 metre yüksekliğinde olan plaj şemsiyesinin altında konumlanması planlanmıştır. Oturma donatısının 4,5x0,5 metre boyutlarında ve 0,5 metre yüksekliğinde olması ve plaj şemsiyesinin ayak kısmına sabitlenmesi düşünülmüştür. Tasarlanan işaret ögesinin ise alt kenarı yerden 1,5 metre yüksekliğinde olacak şekilde zemine ince ve geniş bir ayak yardımıyla sabitlenmesi ve önündeki oturma donatısına bitişik olması planlanmıştır. Oturma elemanının ve pano kısmının şemsiye alanının tam ortasında yer alması tasarım için uygun bulunmuştur. Tasarlanan işaret ögesinin 270x180 cm boyutlarında ince bir ahşap panodan oluşması planlanmıştır (Şekil 4). İşaret ögesinin detaylandırılan pano kısmının yönünün kent halkı ve ziyaretçileri karşılaması amacıyla kordondan geçen yaya aksına yani deniz kıyısına bakacak şekilde konumlandırılması planlanmıştır. Bu konum aynı zamanda kente deniz yoluyla gelen ziyaretçilerin tam karşıdan karşılanacağı açıdır. Amacını bu açıdan sağlamakla birlikte diğer açılardan bakıldığında da üç parça olarak görülecek ve karşısına geçilmesi için teşvik edilecek şekilde tasarlanmıştır. Planlanan işaret ögesinin geniş bir açık alan özelliğine sahip İskele Meydanı'nda uzun süre görünür olacağı ve kolaylıkla dikkat ve ilgi çekerek merak uyandıracığı düşünülmüştür. Panoda yer alan detayların ise yakın mesafe sayılan en fazla 4-5 metre mesafeden algılanacak şekilde lokal işaret ögesi olarak yer alması planlanmıştır. Panodaki yazı ve simgelerin boyutları kolaylıkla okunabilecek ve renklerinin de canlı tutularak aynı mesafeden kolaylıkla fark edilebilecek nitelikte olması tasarlanmıştır. Bu özellikleriyle kent halkı ve ziyaretçilerin ilgisini kendisine çekmesi planlanan kent mobilyası ve işaret ögesinin kentin deniz turizmi değerlerini temsil eden bilgilendirici bir rehber, yer ve konum bulmada yardımcı bir harita ve kimlik gücünü arttıran bir simge özellikleri göstermesi amacının karşılanması planlanmıştır.

Panoya öncelikli olarak Çanakkale İli'nin haritası çizilerek tasarıma altlık oluşturulması hedeflenmiştir. Çizilen haritada deniz turizminin en canlı olduğu gözlemlenen 17 bölgenin konumlarının işaretlenmesi planlanmıştır. Bu bölgeler; Küçükkuyu, Kadırga Koyu, Assos, Sivrice Koyu, Sokakağzı, Babakale, Gülpınar, Geyikli, Güzelyalı, Dardanos, Çardak, Karabiga, Zargana, Kabatepe, Güneyli, Gökçeada ve Bozcaada'dır.

Tasarım, 2 aşamada uygulanacağı için çizilen haritada numaralama yapılması tasarlanmıştır. İlk aşamada Şekil 4'teki haritada 1 numara ile gösterilen kırmızı sınırların içine taşların yapıştırılması planlanmıştır. Bu aşama için 17 farklı bölgenin sahillerinden ayrı ayrı taşlar toplanması planlanmıştır. Ayrı ayrı toplanan bu taşların haritada işaretlenen konumlarla eşleştirilerek yapıştırılması tasarlanmıştır. Örneğin Assos sahilinden toplanan taşların, haritada işaretli Assos ve çevresindeki alana yapıştırılması düşünülmüştür. Bu şekilde 1 numaralı sınır içinde kalan tüm alanda 17 farklı bölgenin taşlarının ayrı ayrı kendi bölgesine yapıştırılması planlanmıştır. Böylece pano üzerindeki haritada işaretli sahil bölgelerinin kendi yöresel taşlarıyla bezenerek ifade edilmesi amaçlanmıştır.



Şekil 4. İşaret Ögesi Tasarımı (Tasarım ve Çizim: Neşe Baytan)

Haritada 1 Numaralı alanlara taşlar yapıştırıldıktan sonra Şekil 5'te yer alan ve deniz turizmini ifade eden simgelerin ara ara belirlenecek taşlara resmedilerek boyanması tasarlanmıştır. Boyanması planlanan taş adedi için yine kenti yansıtan sayı olan 17'nin seçilmesi uygun görülmüştür.



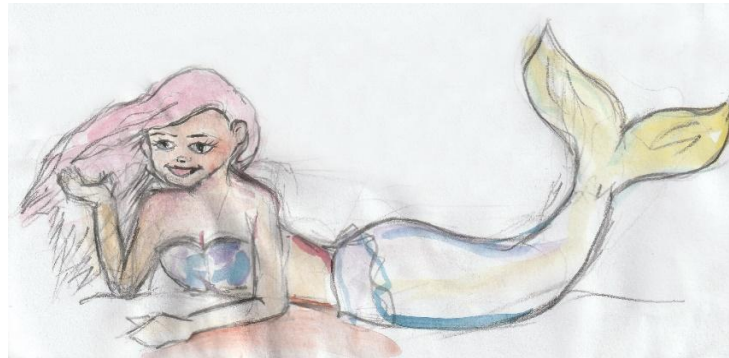
Şekil 5. 1 Numaralı Alanda Uygulanması Planlanan Taş Boyama Simgeleri (Tasarım: Neşe Baytan, Çizim: Yasemin Yıldızgedik)

En az 100 cm² yüzeye sahip olan büyük taşlar tek bir simge ile boyanırken, 20-25 cm² yüzeye sahip küçük boyutlarda olan taşların ise 4-5 adedi bir araya getirilerek tek bir simge ile boyanması uygun görülmüştür (Şekil 6). Bu şekilde boyanan taşların 4-5 metre uzaklığa kadar algılanabilir olması planlanmıştır. Taşların boyanması tamamlandıktan sonra ise tüm taşlara koruma amaçlı vernik işlemi uygulanması ve bakımı için ortalama 2 yılda bir tekrarlanması planlanmıştır.



Şekil 6. 1 Numaralı Alanda Uygulanması Planlanan Tekli veya Çoklu Taş Boyama Örnekleri (Taş Boyama: Neşe Baytan ve Yasemin Yıldızgedik)

Tasarımın ikinci aşamasında Şekil 4'te 2 numara ile gösterilen ve ilin sahile sahip olmayan iç kısmına ise zeminden 5 cm yükseltilecek şekilde tek parça ahşap levha sabitlenmesi tasarlanmıştır. Ahşap levhanın orta kısmına tek bir simge olarak deniz kızının resmedilerek boyanması düşünülmüştür (Şekil 7). Panonun bu ahşap levha bölümünde sahil olmaması sebebiyle taş uygulaması yapılmaması uygun görülmüştür.



Şekil 7. 2 Numaralı Alanda Ahşap Panel Üzerine Uygulanması Planlanan Simge (Tasarım: Neşe Baytan, Çizim: Yasemin Yıldızgedik)

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Kentler, sahip oldukları doğal ve kültürel özellikler ile kent halkının yaşam tarzının süreç içinde sentezlenmesi sonucunda kendi kimliklerini kazanmaktadırlar. Kentsel kimliği oluşturan bileşenler arasında yer alan işaret öğeleri ise özellikleri ve konumları doğrultusunda rehber olma, kimlik gücünü artırma, yer bulmada yardımcı olma veya yönlendirici referans olma gibi amaçlar taşımaktadırlar.

Çanakkale, tarihi kent kimliğinin yanı sıra deniz turizmi kenti kimliğine sahip olan bir ildir. Bu çalışmada taş boyama sanatı ile tasarlanan işaret ögesinde kullanılacak taşların kentin sahillerinden toplanmasının, kentin deniz turizmi kimliğini güçlendireceği düşünülmüştür. Bu fikirle yola çıkılarak tasarlanan işaret ögesinin uzun süre görsel açıda kalmasına olanak sağlayabilecek, kent kimliğinin en önemli simgesel alanı ve düğüm noktası olan İskele Meydanı'nda konumlanması uygun görülmüştür. Konumu ve yönü itibarıyla özellikle bahar ve yaz aylarında artan ziyaretçileri İskele Meydanı'nda karşılaması planlanmıştır. Aynı zamanda kentin yoğun rekreasyon alanı güzergahında olması sebebiyle halk ile bütünleşen bir değer olarak benimseneceği düşünülmüştür. Bu sayede tasarlanan işaret ögesinin kentin deniz turizmi değerlerini temsil eden bilgilendirici bir rehber, yer bulmada yardımcı bir harita ve kimlik gücünü arttıran bir simge özellikleri göstermesi amaçlanmıştır. Amaçları doğrultusunda İskele Meydanı'nda konumlanması için tasarlanan işaret ögesinin, kolay tanımlanabilir ve algılanabilir, benzersiz bir fiziksel formda, çevresindeki kent donatılarından farklılaşan, hatırlanabilir özelliklere sahip ve kent halkı ve ziyaretçiler tarafından kullanılarak fotoğraflanabilen, işlevsel ve estetik bir simge olması planlanmıştır.

Çalışma kapsamında taş boyama sanatı ile ilgili uzman görüşleri alınmış, işaret ögesinin uygulanacağı İskele Meydanı'nda alan çalışması gerçekleştirilmiştir. Ardından edinilen bilgiler doğrultusunda uygulanabilecek bir işaret ögesi tasarımı geliştirilmiştir. Kentin deniz turizm kimliğini oluşturan 17 bölgenin taşlarının ayrı ayrı toplanarak boyanması ile özgün bir görsel öge meydana getirilmesi hedeflenmiştir. Kent mobilyası ile bütünsel olarak tasarlanan işaret ögesi, tasarım aşamalarının ifade edilebilmesi için çizim ve boyamalar yapılarak sunulmuştur. Bu çalışma, Çanakkale'nin kentsel kimliği ele alınırken, günümüzde yaygınlaşan taş boyama sanatıyla birlikte değerlendirilmesi ve uzman görüşmelerinden edinilen bilgileri tasarım süreci ile birleştirmesi açısından özgün bir çalışma olmuştur. Oluşturulan tasarımın Çanakkale İskele Meydanı'nda uygulanabilir bir çalışma olduğu düşünülmektedir. Çalışmanın güçlü yönleri; bilgi içeren bir rehber olması, insan etkileşimine açık olması, her yaşta insana hitap etmesi, kısa sürede uygulanabilmesi, düşük maliyetli olması ve kolay temin edilen malzemelerden oluşmasıdır. Çalışmanın zayıf yönleri ise; detaylarının 4-5 metrelik yakın mesafeden algılanabilmesi, belirli aralıklarla bakım gerektirmesi ve bazı sahil taşlarının fiziksel özelliklerinin boyamada zorluk oluşturmalarıdır. Uygulanması durumunda bu girişim, farklı disiplinlerden uzmanlar, kent halkı ve ziyaretçileri tarafından değerlendirilerek geliştirilme potansiyeline sahiptir. Benzer şekilde Çanakkale'nin deniz turizmi kimliğinin yanı sıra tarihi kimliği için de farklı tasarım fikirleriyle oluşturulabilecek yeni işaret ögesi girişimlerinde bulunulabilir. Bunun yanı sıra bu çalışmanın, farklı kentlerde o kentlerin kimlik değerlerine uygun olarak yapılacak özgün işaret ögesi girişimleri için yol gösterici olacağı öngörülmektedir.

Teşekkür: Tasarım fikrinin ifade edilmesi aşamasında atölye ortamında çizim ve taş boyama uygulamaları için destek veren Yasemin Sanat Atölyesi'ne katkılarından ötürü teşekkür ederiz.

KAYNAKLAR

- Appleyard, D. (1969). Why Buildings Are Known. *Environment and Behavior*, 1(2):131-156.
- Barry, F. (2017). "Painting in Stone": Early Modern Experiments in a Metamedium, *The Art Bulletin*, 99(3):30-61.
- Biröl, G. (2007). Bir Kentin Kimliği ve Kervansaray Oteli Üzerine Bir Değerlendirme, *Arkitekt Dergisi*, 514:46-54.
- Dut, G. (2016). Kütahya'nın Kimlikleri ve Kütahya'ya Yeni Bir Kimlik Kazandırmak. R. Erdem, F.A. Meşhur, Ö. Karakayacı, F. Eren (Eds.), *Kütahya'da Planlama Düşünceleri Üzerine içinde* (107-123 ss.). Atlas Akademi Yayınevi.
- Häkkilä, J., Koskenranta, O., Posti, M., He, Y. (2014). City Landmark as an Interactive Installation-Experiences with Stone, Water and Public Space. *Proceedings of the 8th International Conference on Tangible Embedded and Embodied Interaction (TEI'14)*.
- Karahan, D.S. (2018). *Dünyada ve Türkiye'de Doğal Taşlar*. Ankara: Maden Tetkik ve Arama Genel Müdürlüğü. Erişim adresi: <https://www.mta.gov.tr/v3.0/sayfalar/bilgi-merkezi/maden-serisi/dogaltas.pdf>

- Kaypak, Ş. (2010). Antakya'nın Kent Kimliği Açısından İrdelenmesi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7(14):373-392.
- Köseoğlu, E., Önder, D.E. (2011). İnsan Belleğinin ve Kentin Belirgin Öğelerini Tanımlamak: Ayvalık'taki Özne ve Nesnel İşaret Öğeleri, Arkitekt, (524):40-51.
- Lynch, K. (1990). The Image of the City. London: The M.I.T Press.
- Mansour, H. (2015). The Lost Identity of the City: The Case of Damascus. CITTA 8th Annual Conference on Planning Research / AESOP TG Public Spaces & Urban Cultures Event.
- Pazhuhan, M., Zayyari, K., Ghasemzadeh, B., Qurbani, H. (2015). Urban Identity and Iranian New Towns, Journal of Urban and Regional Analysis, 7(1):83-100.
- Sağlık, A., Alkan, Y., Kelkit, A., Devocioğlu, E., Sağlık, E. (2016). Meydanların Kent Kimliği Üzerine Etkileri: Çanakkale İskele Meydanı, TMD Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi, (7):1-12.
- Sağlık, E. (2019). Kentsel Tasarım Kalitesi ile Kentsel Kimlik İlişkisi: Çanakkale Kenti Örneği, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı, Doktora Tezi.
- Steck, S.D., Mallot, H.A. (2000). The Role of Global and Local Landmarks in Virtual Environment Navigation, Presence, 9(1):69-83.
- Tekeli, İ. (1990). Bir Kentin Kimliği Üzerine Düşünceler, Prof. Dr. Mübeccel Kıray'a Armağan, Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 7(1*2):251-259.
- Ulu, A., Karakoç, İ. (2004). Kentsel Değişimin Kent Kimliğine Etkisi, Planlama Dergisi, (3):59-66.
- URL-1, (2020). <https://www.canakkalekalem.com/iskele-meydaninda-yol-calismasi/>, (accessed in: 05.06.2017), (In Turkish).
- Uzun, İ., Altun, T.D.A., Bal, E. (2011). İzmirli'nin İzmir'i: Kentlinin Belleğindeki Mekansal Temsiller, Ege Mimarlık Dergisi, (76):34-39.
- Vinson, N.G. (1999). Design Guidelines for Landmarks to Support Navigation in Virtual Environments. Published in Proceedings of CHI '99, Pittsburg, PA, May 1999.

EXTENDED ABSTRACT

Cities have their own characteristics that reflect their natural and cultural values. These characteristics of the cities are formed in the historical process and are identified with the city. These characteristics that distinguish the city from other cities are called urban identity. Continuity of urban identity is ensured through the protection and development of urban identity.

The landmark, which is one of the components of urban identity, should be unique and meaningful for the city. While expressing the values of the city, it should also have the qualifications to appeal to both the people of the city and the city visitors.

Çanakkale is known as a city with a tourism city identity, especially with visitors coming in the spring and summer months. Çanakkale Pier Square is the first place where visitors to the city are welcomed. At the same time, this area is a meeting point used by the people of the city as the most intense recreation area. On the other hand, it was determined that there is no landmark in Pier Square defining the identity features of the city. Therefore, it is considered that a landmark to be made with an artistic design in this area will contribute by reflecting the city identity. At the same time, it is predicted that the use of stone painting, which is one of the widespread arts, will strengthen this initiative. Stone painting is an art that is becoming more and more common, suitable for flexible designs and can be used with different materials. Therefore, in this research, it is aimed to create a landmark design that will be made with stone painting art in Çanakkale Pier Square, in accordance with the urban identity.

In the method of the research, firstly a literature study was conducted and the field of study was examined. Data collection, analysis and synthesis were carried out within the scope of the subject. In the next stage, digital one-to-one meetings were held with experts who were interested in the art of stone painting. Thus, knowledge and experiences about the art of stone painting were obtained by the experts of the subject. At the last stage of the research, a landmark design was proposed for the study purpose and a workshop was conducted.

It is not known where and when stone painting art in the study started with today's techniques. It is for personal hobby purposes until recently. Today, it is especially involved in home decoration with the use of different materials.

According to the findings obtained from the experts of stone painting art, the stones used in stone painting are collected from the seaside, the river and the street. The collected stones are cleaned and ready for drawing and then painting. After painting, varnish is applied for protection. Stones painted using various materials are presented with the design concept determined.

In line with the findings obtained in the study, a landmark that can be located in Çanakkale Pier Square was designed. The designed landmark is planned to reflect the city's sea tourism identity and to be made with the art of stone painting. The landmark designed in the study has been developed holistically with the urban furniture to be fixed. The developed urban furniture is thought to consist of three parts. The designed landmark is planned as part of the urban furniture.

The designed landmark is planned to consist of a 270x180 cm wooden panel. On the panel, it is planned to mark the regions where sea tourism attracts great attention on the map of Çanakkale. Then, it is planned to paint the symbols related to sea tourism to the stones collected from the marked areas and stick them to those areas on the panel.

The application stages of the design planned in the study are explained in detail with drawings and painting. This study has been an original study in terms of evaluating Çanakkale's urban identity together with the art of stone painting and combining expert opinions with the design process. It is considered that the design created is a cost-effective work in Çanakkale Pier Square. In addition, this study has the potential to be developed by dealing with different design ideas in different cities.



Available online at <http://dergipark.gov.tr/ujad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Melez Bir Baskiresim Tekniği: On Yedinci Yüzyıldan On Dokuzuncu Yüzyıla Monotip A Hybrid Printmaking Technique: Monotype from the Seventeenth to the Nineteenth Century

Burçak Balamber ^{a,*} 

^a Dr. Öğr. Üyesi, Balıkesir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü, Balıkesir, 10145, Türkiye

Article history: Received 15.09.2020 / Accepted 22.12.2020

ÖZET ABSTRACT

Teknik açıdan en basit baskiresim metodu olarak adlandırılabilir monotip tekniği, sanatçının sadece metal veya cam gibi bir yüzeyi mürekkeklemesini ya da boyamasını, akabinde de monotip baskı elde edebilmek için bu çalışmayı kâğıda transfer etmesini gerektirir. Ağaç baskı, gravür veya litografi gibi geleneksel baskiresim tekniklerinin aksine, monotip tekniği çalışmanın tekrar tekrar mürekkeplenip boyanmasını sağlayacak şekilde bir plaka üzerine kazınması veya kimyasal olarak sabitlenmesini gerektirmez. Yüzey üzerine çizilmiş çalışmanın direkt transferi olarak da özetlenebilecek bu teknik, yalnızca tek bir baskı almayı hedefler.

Bu makalenin amacı, ilk defa kullanıldığı bilinen 17. yüzyıldan ilk defa terimselleştirildiği 19. yüzyıla kadar monotip tekniğinin tarihini keşfetmek ve söz konusu dönemde üretimlerinde monotip tekniğine yer vermiş sanatçıların tekniğe yönelik farklı yaklaşımlarını ele almaktır. Makale, monotip tekniğinin ele alınan iki yüz yıllık dönemdeki tarihi ve gelişimine ilişkin olarak, literatüre kaynak teşkil edecek olması bakımından önem taşımaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama yöntemi kullanılmış ve monotip tekniğinin tarihini kapsamlı bir şekilde ele almış kitaplar ve sergi katalogları başta olmak üzere, konuyla ilgili kaynaklar incelenmiştir. Elde edilen bilgiler ışığında, monotip tekniğinin söz konusu dönemdeki gelişimi anlaşılmasına çalışılmış ve bu veriler araştırmanın amacı doğrultusunda sentezlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Monotip, Baskiresim, Boyaresim, Resimsel Baskı, Melez Teknik.

Monotype that can be named as technically the most basic printmaking method requires artists to just ink or paint a surface such as metal or glass, and then to transfer the image onto a paper to be able to pull a monotype. Unlike traditional printmaking methods such as woodcut, engraving or lithography, monotype does not involve a plate to be carved or chemically fixed, which allows the plate to be repeatedly inked after pressing. The method that can be defined as a direct transfer of newly drawn image aims to get only one impression.

The objective of this paper is to explore the history of monotype starting from the 17th century, when the method was first used as far as is known, to the 19th century, when the term monotype was first coined, as well as to discuss different approaches by the artists who produced monotypes during the given period. As a future resource for the history of the method during the times, the paper has importance for printmaking literature. As a method, the literature review method among quantitative research methods was used in the paper, and the sources related to the subject were researched, including the books and exhibition catalogues broadly discussing the history of monotype. In the light of information obtained, the paper tried to understand the development and journey of the method during the aforementioned period, and the results were discussed in accordance with the objective of the paper.

Keywords: Monotype, Printmaking, Painting, Painterly Print, Hybrid Method.

1. GİRİŞ

Baskiresim tarihi boyunca sanatçılar, kendi yaratıcı çalışmaları için veya resimlerinin özdeşlerini çoğaltmak amacıyla bir tekniği bir diğerine tercih etme eğiliminde olmuşlardır. Gerekçeleri hem uygulamaya yönelik hem de estetik olmuştur. Gravür, oyma baskıya oranla daha zengin, spontane bir çizgi sunmuştur. Çizginin ön planda olduğu çukur baskı tekniklerinin sunabileceğinden daha zengin siyahlara ve daha geniş bir tonalite yelpazesine fırsat tanıyan tekniklere olan ihtiyaçlara cevaben akuatint ve mezotint geliştirilmiştir. Taş baskı 19. yüzyılda boy göstermeye başlamıştır; daha fotoğraflık bir etki yaratma imkânı sunmuş, ayrıca çok daha büyük boyutlu edisyonları mümkün kılmıştır. Baskiresimdeki teknik gelişimler genellikle sanatçı veya profesyonel baskı teknisyeni tarafından fark edilmiş ihtiyaçlarla güdülenmiştir (Moser, 1997, s. 9).

“İnsanlar için sanat” ülküsünün, eşsiz sanat eserlerini almaya gücü yetmeyenler için düşük fiyatlı ve yüksek kalitede çoklu orijinal eserlerin üretimini teşvik ettiği 1930’lu yıllarda edisyonlu baskiresim demokratik bir araç olarak yeni bir itibar kazanmıştır. Ancak 1940’lı yılların başlarında, baskiresime olan tutumda ince ve aynı zamanda farklı bir değişim meydana gelmiş

ve savaş sonrası dönemde monotip ortaya çıkmıştır. Artık bir edisyonun basılı olup olmaması fark etmeksizin, bitmiş bir edisyon üretimi değil baskiresim yaratma eylemi ön plana çıkmıştır. Örneğin Jackson Pollock 1944 senesinde Stanley William Hayter'in New York çalıştayında çok sayıda çukur baskı plaka yapmış, ancak bunların hiçbirini edisyon haline getirmemiştir. Baskiresim üretme yöntemine basit bir araç olarak değil, yaratıcı bir eylemin bütünlüyci bir parçası olarak bakılır hale gelmiştir (Moser, 1997, s. 85).

Prensipite eşi olmayan, tek bir baskı anlamına gelen monotip, doğası gereği boyaresim ile baskiresim arasına sıkışmış melez bir tekniktir. Genel baskiresim başlığı altında sınıflandırılıp sınıflandırılmaması gerektiği tartışma konusu olmuştur. Orijinal bir desen ile baskiresim arasında kalan, ancak bu kategoriler içerisinde sınıflandırılması tam olarak tatmin edici olmayan bir tekniktir. Bakır veya çinko plaka, cam plaka, selüloit veya benzeri pürüzsüz ve emici olmayan bir yüzey üzerine, kazınmak veya oyulmak suretiyle değil, terebentin ile inceltirilmiş mürekkep veya boya ile çizilmek veya boyanmak suretiyle ortaya çıkan çalışmadır. Çalışma ardından kâğıt üzerine transfer edilir; bazen de daha soluk bir ikinci nüsha ve nadiren, daha da soluk olmak üzere, üçüncü nüsha alınabilir.

Monotip tekniği ilk defa 1881 yılında terimselleştirilmiş olsa da, bu tarihten çok önce sanatçıların repertuarında yerini almıştır. Monotipin resimsel etkilere imkân tanıyan yapısı ve baskiresimde deneme ve keşifler yapmaya olanak tanınması, yenilik ve keşif arayışındaki sanatçılara cazip gelmiştir. Tekniğin ilk uygulayıcılarından biri kabul edilen Giovanni Benedetto Castiglione, 1600'lerin ortalarında baskiresimde mürekkepleme ve ton keşifleri yaparken, henüz adı konmamış bu teknikten yararlanmıştı. Teknik, her ne kadar yaygın biçimde ressam veya baskiresim sanatçıların repertuarına girmemişse de, sanat tarihinin bazı önde gelen isimleri, kariyerlerinin belli dönemlerinde monotip baskılar üretmiş ve tekniğin sınırlarını keşfetmiştir.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

Bu makalede, monotipin 17. yüzyıldan 19. yüzyıla gelişiminin ele alınması ve söz konusu dönemde monotip tekniğiyle eserler üretmiş sanatçılardan bahsedilerek tekniğin sunduğu imkânlara farklı örnekler verilmesi amaçlanmaktadır. Monotipin 17. ve 19. yüzyıllar arasında kapsayan tarihini sanatçı örnekleriyle ele alarak, tekniğin zengin tarihine ışık tutulması hedeflenmektedir. Makale ayrıca Castiglione'dan William Blake'e, Edgar Degas'tan Maurice Prendergast'a, sanat üretimlerinde monotip tekniğine yer vermiş sanatçıların tekniği kullanım biçimlerine ve farklı yaklaşımlarına yer vermeyi, böylece tekniğin sunduğu sınırsız imkânları göstermeyi amaçlamaktadır.

Söz konusu dönemde monotip tekniği oldukça fazla sayıda sanatçının repertuarına girmiş olsa da, sadece farklı monotip yaklaşımları deneyen ve tekniğin önemli temsilcileri olarak kabul edilen sanatçılar makaleye dâhil edilmiştir.

Son derece karakteristik olmasının yanı sıra sınırsız bir çeşitlilikte çalışmalara imkân tanıması ve baskiresim ile boyaresim arasında birleştirici bir halka görevi görmesine karşın tekniğin genel bir bilinirliğe sahip olmaması, bu makalenin temel motivasyonlarından biridir. Makale, baskiresim literatüründe pek yer verilmeyen, oldukça az sayıda sanatçının, koleksiyonerin veya tarihçinin ilgisini çeken bu teknikle ilgili olarak, kaynak teşkil edecek olması bakımından önem taşımaktadır.

Nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama yönteminin kullanıldığı çalışmada, monotip tekniğinin tarihini kapsamlı bir şekilde ele almış kitaplar ve sergi katalogları başta olmak üzere, konuyla ilgili literatür taraması yapılmıştır. Elde edilen bilgiler ışığında, monotip tekniğinin söz konusu dönemdeki gelişimi anlaşılmasına çalışılmış ve bu veriler araştırmanın amacı doğrultusunda sentezlenmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Monotip Tekniğine Kısa Bakış

Monotip, düz ve temiz bir baskı plakasına ya da benzeri başka bir yüzeye uygulanmış desenin kâğıda transfer edildiği melez bir baskiresim tekniğidir (Moser, 1997: 1). Bir monotip baskı, en basit şekliyle, baskı mürekkebi ya da yağ bazlı boyayla cam veya metal bir plaka gibi pürüzsüz bir yüzey üzerine yapılan çizimin, üzerine yerleştirilen kâğıda transfer edilmesiyle elde edilir.

Transfer işlemi esnasında baskı presi kullanılabileceği gibi, kaşık, Japon bareni, merdane, el ayası ve hatta eski moda çamaşır makinelerinin sıkma merdanesi gibi basınç uygulayacak farklı türden araç-gereçler de kullanılabilir. Plaka üzerindeki çizimin büyük çoğunluğu baskı işlemi sırasında kâğıda transfer edildiği için, etkileri güçlü olan yalnızca tek bir nüsha almak mümkündür. Tekniğe adını veren monotip sözcüğü de adını buradan almıştır. Monotip terimi, kendisini oluşturan iki sözcük ayrı ayrı ele alındığında, kulağa yabancı gelmeyen bileşik bir sözcüktür: Mono yalnız, tek veya bir anlamına gelirken, tip sözcüğü ile direkt olarak baskı alanına gönderme yapılır (Wisneski, 1995: 13). Dolayısıyla tek baskı anlamına gelen bir terimdir. Bir monotip, tek ve eşsizdir; çalışmanın birebir aynısını elde etmek son derece zordur. İlk baskıyı aldıktan sonra plaka üzerinde kalan kalıntılardan bazen ilave baskı nüshaları basılabilsede bunlar ilk alınan baskıya nazaran oldukça silik olurlar. İlave alınan baskı nüshaları üzerinde ilk baskının benzerini yaratmak için mürekkep ve boya ile tekrardan rötuşlar yapılabilir, fakat bu orijinal çizimden farklı olacaktır. (Moser, 1997: 1)

Monotipi teknik açıdan en basit baskıresim metodu olarak tanımlamak yanlış olmaz. Zira sanatçının tek yapması gereken, sadece metal veya cam gibi bir yüzeyi mürekkeplemek ya da boyamak, ardından da bu çalışmanın baskısını alabilmek amacıyla kâğıda transfer etmektir. Ağaç baskı, gravür veya litografi gibi geleneksel baskıresim teknikleri, basılacak çizimin tekrar tekrar mürekkeplenebilecek şekilde plaka üzerine kazınmasını veya kimyasal olarak sabitlenmesini gerektirirken, monotip tekniği için böyle bir işlem söz konusu değildir. Monotip tekniği, sadece tek bir baskı almayı hedefler. Benzersiz oluşları ve çizim üzerinde doğrudan çalışabilme imkânı sunması bakımından boyaresim ve desen türevi olarak düşünülen monotip, baskıresim ile boyaresim arasına sıkışmış bir tekniktir. Monotipin en temel özellikleri, çizimin düz bir yüzey (plaka) üzerine sanatsal bir şekilde yaratımına fırsat tanınması ve basınç uygulayacak bir gereç yardımıyla çizimin başka bir düzleme (kâğıt vs.) transfer edilmesidir.

“Monotipler, baskıresme resimsel bir yöntem getirdiklerinden, resimsel baskı olarak adlandırılabilirler” (Wisneski, 1995: 13). Kullanılan malzeme ve ekipmanlar dikkate alındığında bu teknik, baskıresim tekniği ile yakından ilişkili olsa da, birçok monotip sanatçısı bu tekniği baskıresim sanatçısı olarak değil, ressam olarak ele almaktadır. Örneğin, monotip tekniğiyle eserler üretmiş sanatçıların başında gelen Edgar Degas, bu eserlerini monotip olarak değil, “yağlı mürekkep ile yapılmış ve basılmış desenler” olarak yorumlamayı tercih etmiştir (Cachin, 1974: 77).

Prensipte eşi olmayan, biricik, tek bir baskı elde etme yöntemi olarak tanımlanabilecek monotip tekniğinin genel baskıresim başlığı altında sınıflandırılıp sınıflandırılmaması gerektiği tartışma konusudur. Bu teknik, orijinal bir desen ile baskıresim arasında kalan, ancak bu kategoriler içerisinde sınıflandırılması tam olarak tatmin edici olmayan bir tekniktir. Geleneksel açıdan baskıresim, ister gravür sanatıyla oldukça az sayıda koleksiyoner için üretilmiş olsun isterse bir resmin geniş bir edisyonla tekrardan çoğaltılması için yapılmış olsun, bir sanatçının sanatını daha erişilebilir hale getiren olağanüstü bir araç olarak değerlendirilir. Çoğaltılabilirlik, baskıresme için en temel özelliklerden biridir. Baskıresmi demokratik kılan başlıca unsurdur. Oysa monotip, tanım gereği eşsiz ve tek bir baskı almayı mümkün kılar. Dolayısıyla aslında bir bakıma çelişkisel bir şekilde anti-baskıresimdir (Cachin, 1974: 75). Metodun boyaresim ve desen ile yakın bağlarından ötürü, monotipler tek başına birer baskıresim olarak düşünülmemektedir. Bu tekniği baskıresim çatısı altında değerlendirme konusundaki isteksizliği, baskıresim sergilerinde ve yarışmalarında da görmek mümkündür. Pek çok baskıresim yarışması, “monotip dışında tüm baskıresim teknikleri kabul edilir” şeklinde ikazlarla sanatçıları uyarır ve monotip baskıları yarışma kapsamına dâhil etmezler.

Kâğıt üzerine yapılan her eser gibi monotipler de doğası gereği farklı birçok sanat formundan daha hassastır. Ancak monotipin tek bir baskıdan oluşması, onu diğer baskıresim tekniklerine kıyasla daha savunmasız hâle getirmiştir. Diğer baskıresim tekniklerinde bir eser edisyonlu olarak basıldığı için, çoğu nüshası kaybolursa dahi, hayata kalmayı başarmış nüshaları o eserin kayıt altına alınabilmesine ve kataloglanabilmesine imkân sağlar. Ancak monotip tekniği için bu mümkün değildir. Monotip baskıların edisyonlu değil tekli baskılar olması, bu teknikle yapılan baskıların niçin ender olduğunun, sanat tarihinde ve baskıresim literatüründe niçin daha tanınırlığa sahip olduğunun da açıklamasıdır. Yakın bir geçmişe kadar monotipler, baskıresim koleksiyonerleri ve eksperleri arasında dahi ilginç üretimler olarak görülmüştür. Monotipler çoğunlukla hayatta kalmayı başaramadıklarından, tekniğin sanat tarihindeki izi ve yeri tam olarak kayıt altına alınamamıştır. Bir nevi kayıp bir tarihe sahiptir.

17. yüzyılda ürettikleri monotiplerle Giovanni Benedetto Castiglione ve Rembrandt van Rijn, tekniğin sanat tarihindeki bilinen ilk uygulayıcıları olarak kabul edilmektedir. Ancak o dönem bu teknikle yapılan eserler monotip olarak isimlendirilmemiş, hatta tekniğe dair bir

tanımlamada yapılmamıştır. Tekniğin muhtemelen ilk yazılı tanımı, 1821 senesinde ünlü baskiresim katalogcusu Adam Bartsch tarafından yapılmıştır. Bartsch, 17. yüzyılda Giovanni Benedetto Castiglione'un kullandığı yöntemi tarif ederken, sanatçının "perdahlı bir bakır plakayı dilediği gibi yağlı boya ile boyamış . . . [ve] bunu kâğıt üzerine basmış" olduğunu yazmıştır. Bartsch tekniğe bir isim vermemiş, "akuatint taklidi" şeklinde değinmiştir (Bartsch, 1821: 39-40). Monotip terimi Harris Bicknell, Charles A. Walker ve William Merritt Chase tarafından Kasım 1881 yılında Art Journal isimli dergide kaleme alınan bir makalede ilk defa kullanılmıştır. Bu teknikle yapılmış eserlere göndermelerin yer aldığı bu makale, monotip teriminin de doğuşu olmuştur. O tarihe kadar, bu teknikle yapılan baskılar "monotip" olarak tanımlanmamıştır.

19. yüzyılın sonunda Edgar Degas ve Paul Gauguin monotiplerinden "basılı desenler" olarak söz edilmiş ve yıllar boyunca farklı çok sayıda terim kullanılmıştır. 1880 ve 1890'lı yıllarda yayımlanmış araştırma ve makalelerde Amerikalı sanatçılara ait monotiplerden kimi zaman monotonlar ya da monokromlar olarak bahsedilmiştir. 1880'lerin başında Floransa ve Venedik'te monotipler üretmiş olan Frank Duveneck'in sanat çevresi, baskılarını Otto Bacher'ın portatif presinde bastıkları için bu baskılara çoğunlukla "Bachertipler" adını vermiştir. Cam yüzey üzerine monotip yapmış önde gelen Amerikan ilüstratör Will H. Chandlee, tıpkı taş üzerine basılmış baskı anlamına gelen "litografi" gibi, kendi baskılarını cam baskı anlamına gelen "vitreografi" şeklinde adlandırmıştır. (Moser, 1997: 1-2)

Monotip terimiyle ilgili anlaşmazlıklar, 1950'lerin sonu ve 1960'ların başında geliştirilmiş orijinal baskı tanımı kapsamındaki tartışmaları hatırlatır. Amerika Baskiresim Konseyi (Print Council of America) tarafından yapılan tanımlamalar, sürekli olarak yeni teknikler deneyen ve orijinal bir baskının ölçüt ve özelliklerini yeniden tanımlayan sanatçılarca köhne ve demode olarak düşünölmüştür. Benzer şekilde çok kuralcı ve katı bir monotip tanımı da sanatçıların teknikle ilgili keşfettikleri ilginç kullanımlardan bazılarını elimine edecektir (Moser, 1997: 2).

Monotipin resimsel bir teknik oluşu, akla "boyaresim yapmak varken, niçin monotip tercih edilir?" sorusunu getirmektedir. Çünkü eğer amaç bir yüzey üzerine boya ile resim yapmaksa, bu çalışmayı eşsiz bir baskiresim haline getirmek gereksiz bir ekstra uğraş gibi görünür. Ancak monotip, boyaresimin doğasındaki spontaneliği, basılmış mürekkep ve kâğıdın hassasiyetiyle birleştirerek kendine has bir yüzey yaratır. Kendiliğindenlik ve deneyimleme her zaman monotipin karakteristik özelliklerinden olmuştur. Sanatçı Ida O'Keeffe'in ifadesiyle, boyaresim ile baskiresim arasında yarıgölge bir yerde duran monotipin spontaneliği ve tazeliği, dolaysızlığı ve özgürlüğü, bu tekniği, göz ardı edilmemesi gereken sanatsal bir ifade aracı olarak, diğer geleneksel baskiresim tekniklerinden ayrı bir yere koymaktadır.

3.2. On Yedinci Yüzyıldan On Dokuzuncu Yüzyıla Sanatçıların Üretimlerinde Monotip

Genova'da ressam ve baskiresim sanatçısı Giovanni Benedetto Castiglione, 1640'lı yılların ortalarında, mürekkep veya suluboya etkisine benzer sürekli bir ton yaratma gayretiyle, bakır plaka üzerinde çeşitli denemeler yapmaya başlamıştır. baskiresimlerinde plakayı aşındırarak ve tesadüfi veya bilinçli granül aşındırmalardan yararlanarak bir kuru kazıma gereci yardımıyla tonal etkiler aramaya çalışmıştır. O dönemde yoğun siyah alanlar ve sürekli bir tonal etki elde etmek için mezzotint tekniği mevcut olsa da Castiglione bu metodu kullanmamıştır; bunun yerine, bakır plakalarının yüzeylerine baskı mürekkebi ile "boyaresim" yapmışlardır. Yoğun boya etkilerine ilgi duyan sanatçı kaba bir etki ortaya çıkaran fırça ve benzeri gereçlerle yüzlerce resimsel desen üretmiştir (Reed, 1980: 3-4).

Castiglione, tıpkı Rembrandt gibi, 1640'lı yıllarda baskiresimlerinde tonal etkiler aramaya çalışmıştır. Sanatçı, Rembrandt'ın tekniğine yakın çizgi karalamaları kullanarak, gravürlerinde bazı etkiler elde etmeyi başarmıştır. Castiglione aynı zamanda plaka üzerinde kuru kazıma etkileri ve ince grenli aşındırmalar denemiştir. Castiglione'un, Rembrandt'tan farklı olarak, baskılar arasında dramatik farklılıklar yaratmak amacıyla plakanın yüzeyinde mürekkep müdahalesi yapmamış olduğu dikkat çeker. Castiglione'un gravürlerinde tonal etki planlanmış gibi değil, rastgeledir. Plaka tonu kullanımını plakanın aşındırılmış çizgilerinden ayrı tutan sanatçı, monotip tekniğinin ilk temsilcisi olarak kabul edilmektedir (Reed, 1980: 5).

Castiglione, 1640-1660 yılları arasında monotip tekniğiyle çok sayıda eser üretmiştir. Monotip kompozisyonlarının çoğu direkt olarak baskı plakası üzerine kompozite edilmiştir; yalnızca içlerinden birkaçı, önceki desenleri veya gravürleri referans alınarak üretilmiştir. Sanatçının en eski monotipi olduğu düşünölen *Tanrı Âdem'i Yaratırken* (1640-45) (Resim 1), tamamen mürekkeple kaplanmış perdahlı bir bakır plaka üzerinden "koyu alan" metodu olarak bilinen mürekkebi silme tekniğiyle yapılmıştır. Muhtemelen ahşaptan yapılmış keskin bir gereç ile koyu arka planda beyaz çizgiler çizilmiştir ve sert bir fırçayla tasarımdaki bazı gri alanların ortaya çıkarıldığı görülür.

Castiglione bazı monotiplerinde “koyu alan” ve “açık alan” tekniklerini bir arada kullanmıştır. *Golyat’ın Kafasını Tutan Davut* adlı monotipi buna örnek olarak verilebilir (Resim 2). Sanatçı bu monotipinde ilk nüshayı aldıktan sonra plaka üzerinde kalmış olan bazı çizgileri güçlendirmek için daha fazla yağlı pigment kullanmıştır. İlk nüshada Davut figürü ile Golyat’ın kafası eşit vurguya sahipken, çok daha açık ve soluk olan ikinci nüshada rötuşlanmış olan Golyat’ın kafası, belirgin bir biçimde merkez noktasıdır. Castiglione, belli formları şekillendirmek ve ön plana çıkarmak için her iki nüshaya da fırçayla rötuşlar yapmıştır ve bu da sanatçının her nüshayı, birbirleri arasındaki güçlü ilişkilere rağmen, bağımsız birer eser olarak değerlendirmiş olduğunu göstermektedir (Moser, 1997: 4).



Resim 1. Giovanni Benedetto Castiglione, “Tanrı Âdem’i Yaratırken”, 1642 dolayları, Kâğıt üzerine siyah mürekkeple monotip, 30 x 20 cm.

Resim 2. Giovanni Benedetto Castiglione, “Golyat’ın Kafasını Tutan Davut”, 1655 dolayları, Kâğıt üzerine kahverengi yağlı boya ile monotip, 34.8 x 24.8 cm.

19. yüzyılın önemli gravür tarihçisi ve baskiresim katalogcusu Adam Bartsch, 17. yüzyılda Benedetto Castiglione’un kullandığı monotip tekniğini şu şekilde tarif etmiştir:

“Castiglione’un cilalanmış bir bakır plaka üzerine kalın bir yağlıboya katmanı sürüp, ardından gerekli renk tonlarını ve ışıklı alanları verecek şekilde boyayı sildiği kanaatindeyiz. Plakayı bu yöntem ile hazırladıktan sonra geleneksel bir üslup ile bunu kâğıda transfer etmiştir. Bu yöntemle elde edilen nüshalar, plaka üzerindeki siyah doku ilk nüshayı alırken tamamıyla kâğıda aktarıldığından ve bu nedenle de ikinci bir nüsha alınmadığından, elbette eşsiz ve tek olmak zorundaydı. Bu nedenle Castiglione’un bu eserleri, bazen Rembrandt’ın baskıları arasında karşımıza çıkan yoğun siyahlı baskı nüshalarına benzer (Bartsch, 1821: 39-40).”

Bartsch’ın bu tarifi, tekniğin ilk doğru tanımı olması bakımından önemlidir. Ancak tekniğin henüz belli bir isme sahip olmamasından ve baskiresim tarihi için yeni bir teknik oluşundan dolayı, Bartsch, sanatçının bu eserlerini “akuatinte” benzetmiştir.

“Castiglione’un bilinen son monotip baskısının tarihi olan 1660 ile Degas’ın aynı tekniğe başladığı yıllar olan 1870’li yılların ortaları arasında, William Blake istisna olmak üzere, büyük ve önemli hiçbir sanatçının monotip baskı yapmamış olduğu bilinmektedir” (Reed, 1980: 5). Şair, ressam ve baskiresim sanatçısı William Blake, 18. yüzyılın sonlarında renkli kitap illüstrasyonları basma ile ilgili keşifleri sonucunda kendine özgü bir monotip yöntemi geliştirmiştir. Kitap kapakları için kullanılan kalın mukavvalar üzerinde tempera tekniği kullanan sanatçı, tek renkle kompozisyonun ana hatlarını çizmiş ve yüksek baskı presiyle bunu

üç kez basmıştır. Ardından aynı mukavvayı renklerle boyadıktan sonra bunları basmış olduğu ana hattın üzerine basmıştır. Kimi zaman basmış olduğu pigment üzerine beyaz çizgiler kazımış, çoğunlukla kompozisyonu tükenmez kalem ve suluboya ile tamamlamıştır (Moser, 1997: 4). Ardından yalnızca yoğunlukları farklı olan üç özdeş çalışma basılmış ve kuruduktan sonra tükenmez kalem veya suluboya ile son rötuşları yapmak için hazır hale gelmiştir.

William Blake'in oldukça orijinal şekilde basılmış desenler ürettiği 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın neredeyse son çeyreğine kadar, monotip sanatı sanatçıların dağarcığında yer almamıştır. 1860'lı yıllarda Adolphe Appian ve Ludovic Lepic, mürekkebin pürüzsüz bir yüzeyden (bakır, çinko ya da selüloit) silinmesiyle veya yüzeye fırçalanmasıyla elde edilen çalışmanın basılması sonucu ortaya çıkan dramatik açık-koyu etkilerini ve zengin tonaliteleri incelemeye başlamıştır. Fakat elde ettikleri farklı resimsel nitelikler için iskelet görevi gören, genellikle kazınmış bir kalıp olmuştur. Belki de taş baskının ve fotoğrafın gelişmesiyle birlikte yeni ufuklar kazanan ve elbette 17. yüzyılın Hollandalı ustası Rembrandt'ın gravür sanatındaki başarılarından esinlenen bu baskiresim sanatçıları, daha geleneksel baskı tekniklerinden uzaklaşmıştır (Shapiro, 1980: 29).

17. yüzyılda Rembrandt, her bir deneme baskısında plakalarını dramatik farklar elde edecek şekilde mürekkeplemiş, kimi zaman bir gündüz sahnesini geceye dönüştürmüş ya da plaka üzerinde daha fazla mürekkep bırakarak basit ve yalın bir şekilde kompozisyonun vurgusunu değiştirmiştir. Rembrandt'ın gravürleri, Fransa ve İngiltere'de gravürün yeniden doğduğu 19. yüzyıl sanatçıları arasında ünlenmeye başlamış ve çoğu sanatçı onun plakayı farklı şekillerde silme denemelerinden ilham almıştır. Örneğin, Vicomte Ludovic Napoléon Lepic 1870'lerin başında yapmış olduğu *Schelde Nehri Kıyılarından Manzaralar* adlı eşsiz ve özgün bir biçimde silinmiş gravür serisinde, kendisinin *l'eau-forte mobile (değişken gravür)* olarak adlandırdığı bir yöntem kullanmıştır (Resim 3 ve 4). İlk olarak mütevazı bir kazımayla küçük figürlü bir manzara resmi yapmayı planlayan Lepic, yalnızca plakasını silerek ana kompozisyonun 85 tane dramatik varyasyonundan oluşan bir seri ortaya çıkarmıştır. Kazınmış çizgilerdeki mürekkebi seçici olarak silen ve ağaç, bulut ve ay gibi kompozisyon unsurları ilave eden sanatçı, temel manzara kompozisyonunu fırtınalı, yağmurlu, gün ışığında, ay ışığında ve sisli sahnelere dönüştürmüştür. Bu kompozisyonlarda kazınmış çizgiler, plaka yüzeyindeki mürekkebe müdahaleler yaparak yaratılmış form ve etkiler için tamamlayıcı unsurdur. Bu mürekkeplenmiş "ışık ve zaman teatraleriyle" sanatçı aynı zamanda odak noktasını değiştirmiş, kompozisyonun perspektifine değişim getirmiş ve tema vurgusunu bir düzlemde diğerine taşımıştır (Moser, 1997: 4-6). Ancak Moser'a göre bu yöntemle basılmış baskıları, monotip olarak değil monobaskı olarak tanımlamak daha yerinde olabilir, zira bu baskılar, seyrek olarak kazınmış çizgilerle ve uygulanmış plaka tonuyla aslında gravürdür. Lepic'in baskıları birer sanat eseri olarak değil, daha çok gravüre olan yaklaşımın ifşası ve bunun diğer sanatçılar üzerindeki etkisi açısından dikkat çekmektedir. Lepic gibi baskı basabilmek için sanatçının işi profesyonel bir baskı teknisyenine bırakmak yerine, plakasını kendi kendine mürekkepleyip silmesi gerekmiştir. Lepic bunu şöyle ifade etmiştir: "Gravür yapan bir sanatçının, boya fırçası ve karakalem kullanır gibi sivri uçlu bir gereç ve bez parçası kullanan bir ressam ya da çizim ustası olması gerekir. . . . Mürekkebe bulanmış bir parmak veya bez parçası darbesiyle yalnızca kaba ve sert bir plaka olarak üretilmiş yüzeyden çok güzel bir baskı nüshası elde edebilirim. . . Kazınmış bir resme hayat veren ve onu büyüğe hale getiren baskı işlemidir, gravür ise tek başına bir meslektir" (Lepic, 1876: 102-103).

"Lepic, çizgi kazımalarının önemini ikinci plana atarak mürekkebin yaratıcı potansiyeli kavramını desteklemiştir" (Janis, 1980: 22). Lepic ve plaka tonuyla yaratıcı etkiler uygulamış diğer sanatçılar boyaresim, desen ve baskiresim arasındaki geleneksel ayrımları bertaraf etmiş, melez monotip tekniğinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamışlardır.



Resim 3. Vicomte Ludovic Napoléon Lepic, "Değirmen Yangını", Schelde Nehri Kıyılarından Manzaralar serisi, 1870-76 dolayları, Farklı mürekkeplemelerle gravür, 34.3 x 74.4 cm.



Resim 4. Vicomte Ludovic Napoléon Lepic, "Kar Etkisi", Schelde Nehri Kıyılarından Manzaralar serisi, 1870-76 dolayları, Farklı mürekkeplemelerle gravür, 34.3 x 74.4 cm.

Monotip tekniğinin önde gelen uygulayıcılarından biri olan Edgar Degas, Lepic'in sadece mürekkep müdahalesi yaparak plaka üzerinde kompozisyonu doğrudan elde ettiği tekniğinden etkilenmiştir. 1875'ten 1885'e kadar uzanan dönem, Degas'ın sanat kariyerinde yeni metot ve teknikler üzerinde bilimsel bir şekilde kafa yordüğünü göstermektedir (Shapiro, 1980: 30). 1857 tarihli bir çalışmasını yirmi yıl kadar sonra gravür olarak yeniden uyarlayan sanatçı, bu çalışmasında Lepic'in *değişken gravür* tekniğinden esinlenmiştir. Ancak Degas sonradan kendi tekniğini geliştirmeye başlamıştır. Degas, ilk olarak figüratif unsurları silerek ortaya çıkardığı koyu siyah monotipler yapmıştır. Ardından, plakayı doğrudan fırçayla ve baskı mürekkebiyle boyayıp ters etkiler aldığı ikinci bir yöntem denemiştir. Yeni ifade olanakları arayışındayken, eksiltme-silme tekniğinden ekleme tekniğine kaymış ve o dönemde ürettiği baskılarında da görüldüğü üzere (örneğin, *Kardinal Ailesi*), iki tekniği kombine etmiştir. Degas plaka üzerindeki yağ bazlı boyayı boyayarak, silerek, temizleyerek ve manipüle ederek, değiştirilebilir ya da sonradan netleştirilebilir potansiyeline sahip genel, anlamlı formlar geliştirebilmiştir. Mükemmel pastellerini monotipe uyarladığında, eserleri "bitmiş ve tam" birer esere dönüşmüş ve kendi sanatsal gereksinimleri için [Empresyonist] çağdaşlarının teknikleri arasında anlamlı bir şekilde en yeni ve en ilginç olanı benimsemiştir (Shapiro, 1980: 32).

Üslup bakımından Degas'ın monotipleri, desenleri veya pastellerinden çok, fotoğrafları anımsatır. Bir ölçüde bunun sebebi, siyah-beyazın çizgilerden çok tonal değerlerle organize edilmesidir. Ancak asıl sebep, bunların gerçekliği yakalamış olmasıdır. Monotip, birtakım sanatsal ilkeler tarafından dikte edilen bir dünyanın imgeleminden ziyade, dünyayı olduğu gibi belgeleyen bir belgedir (Cachin, 1974: 80). Ağırlıklı olarak kadınları, balerinleri, genelevleri ve manzaraları konu ettiği monotipleri, anı belgeleyen nitelikleriyle ön plandadır. 1874-75 senelerine ait monotiplerinin ana teması, konserlere ve teatral mekânlara olan merakının bir devamı olmuştur. Degas'ın ürettiği ilk monotiplerden biri olan *Bale Provası* (Resim 5) opera, bale ve tiyatrodaki performanslardan belli bazı sahneleri kayıt altına alan bir seyirci olarak Degas'ın oynadığı rolü göstermektedir. Degas, silme tekniğiyle yaptığı monotiplerinin neredeyse tamamını pastelleri için bir zemin olarak kullanmıştır. Aşağıdaki örnekte siyah mürekkebin bir kısmı bırakılmış, sadece figürler pastelle rötuşlanmıştır. Degas kompozisyonu ışıklı alanları çözümleyerek ortaya çıkarmıştır. Sanatçı, koyu mürekkepli alanı bezle silme tekniğiyle figürleri ortaya çıkarmış, kıyafetlerini işlemiştir. Ağırlıklı olarak pembeler, yeşiller ve maviler içeren en az altı-yedi renk pastel ile yüzeyi işlemiş; gölgede kalan yüz ve boyun bölgelerinde pasteli daha belirgin bir biçimde kullanmıştır.



Resim 5. Edgar Degas, "Bale Provası", 1875, Monotip üzerine pastel ve guaj, 54 x 65 cm.

Degas'ın, 17. yüzyılda Giovanni Benedetto Castiglione'un yaptığı monotiplere aşına olmadığı ve onun metotlarından haberdar olmadığı düşünülmektedir. Monotipin keşfi Degas'a atfedilemez; ancak bu tekniği önemli ve canlı bir sanatsal tekniğe dönüştürebilmek için diğer sanatçılardan daha fazla uğraşmıştır; başlı başına yenilikçi araştırmaları bile resimsel baskının tarihsel kronolojisine başka bir boyut kazandırmıştır. Degas 1892 yılından sonra bir daha hiç monotip yapmamıştır, ancak uzun süren yaşamının kısacık bir döneminde, 15 yıldan biraz daha uzun bir sürede (1874/5-1892), 450 civarında monotip baskı üretmiştir (Shapiro, 1980: 32). Moser'a göre (1997: 7), ilk defa usta bir sanatçı tarafından bu kadar çok monotip üretilmiştir. Monotip tekniğini sanat hayatının 15 yılı boyunca kullanmış bir sanatçı olmasına karşın, Degas bu eserini hiçbir zaman "monotip" olarak adlandırmamıştır. Sanatçı dostu Rouart, Degas'ın gerçekten de baskılarını bu isimle adlandırmayı reddettiğini belirtmiştir. Degas Nisan 1877'deki üçüncü Empresyonizm sergisinde çok sayıda monotipini sergilerken, eserlerini "dessins faits à l'encre grasse et imprimés (yağlı mürekkeple yapılmış ve preste basılmış desenler)" olarak tanımlamıştır (Janis, 1980: 27).

Ölümünden çok sonra bile Degas'ın monotipleri diğer sanatçılar ve kamu için kolaylıkla ulaşılabilir olmamıştır. Sanatçının 1877 senesindeki Empresyonist sergisinde üç adet siyah-beyaz monotipi ve 1893 senesinde Paris'teki Durand-Ruel Gallery'de renkli manzaralardan oluşan bir grup monotipi sergilenmiştir. Bunlar dışında sadece hediye olarak verdiği bazı yakın dostları ve sevdiği birkaç sanatçı onun monotip eserlerini görebilmiştir (Moser, 1997: 7). Bu nedenle, "Degas'ın tüm eserleri arasında, en az bilinen eserleri monotip baskılarıdır" (Cachin, 1974: 75).

Degas'ın ölümünden sonra, Kasım 1918'de sanatçının atölyesinde gerçekleştirilmiş olan baskiresimlerin satışında, monotipler gruplar halinde bir arada paketlenmiş, teker teker kataloglanmamıştır. Sanatçının monotipleri üzerine çizmiş olduğu pastel kompozisyonları daha fazla sergilenmiş ve daha ulaşılabilir olmuşsa da, çizimin altındaki monotip çok fazla görünür olmadığından çok az kişi bunların monotip olduğunu anlamıştır. Dönemin önde gelen baskı koleksiyonerleri ve katalogcuları arasında yer alan Loÿs Delteil, Degas'ın baskılarından oluşan kataloğuna sanatçının monotiplerini dâhil etmemiştir. 1930'lu yılların ortalarında yayımlanmış bazı romanların kapak baskılarıyla ilk kez insanlar bunları görme fırsatı yakalamıştır. Bu monotipler giderek daha çok piyasaya girmeye başlamış, ancak Eugenia Parry Janis'in bir katalog eşliğinde Fogg Art Museum'da Degas'ın monotiplerinden oluşan bir sergi düzenlemiş olduğu 1968 tarihine kadar, sanatçının bu teknikteki başarısının kapsamı anlaşılammıştır (Moser, 1997: 7).

1880'li yıllardan başlayarak sanatçılar, sürekli artan bir tempoyla monotipi keşfetmeye başlamıştır. Camille Pissarro ve Henri de Toulouse-Lautrec'e ait az sayıda monotip, tıpkı Gauguin'e ait çok daha fazla sayıdaki monotipler gibi, neredeyse kesinlikle Degas'tan esinlenilmiştir (Moser, 1997: 7). Camille Pissarro, kendisinin de dâhil olduğu 1877 senesindeki üçüncü Empresyonist sergisinde Degas'ın monotipleriyle tanışmıştır; ancak iki sanatçı 1879-80 dolaylarında bir gravür projesi için bir araya geldiğinde Pissarro, bu tekniği ilk kez yakından ve derinlemesine öğrenmiştir (Shapiro, 1980: 32). Pissarro'nun monotipleri, Degas'ıninkilerden kat be kat küçük olsa da, bu tekniği beğenmiş olduğu ve monotiplerini etkili eserler olarak görmüş olduğu kesindir. Monotip tekniğine olan ilgisinin devam ettiğinin bir kanıtı olarak, çok sayıda monotip (30 kadar) ortaya koymuştur (Shapiro, 1980: 32). Fakat Degas'tan etkilenen sanatçılar arasında, Gauguin'in medyuma ve kendi tekniğine olan yaklaşımı, Degas'ıninkilerden önemli ölçüde farklılık göstermiştir (Moser, 1997: 7). Tıpkı Degas'ın monotipin sınırlarını zorlaması gibi, Gauguin de bu ustanın gayretlerinden haberdar olmadan, tekniğin başka yönlerini keşfetmiştir.

Fransa'da Paul Gauguin, William Blake'ten yüz yıl kadar sonra, onun monotipleriyle bir aşinalığı olduğuna dair herhangi bir ipucu olmamasına karşın, çoğu yönden Blake'inkilere benzeyen monotipler yapmıştır. Tıpkı Blake gibi, bir kâğıt yüzey üzerinden basılan su bazlı bir boya kullanmış ve güçlü kontur çizgileriyle tanımlanmış formlar yaratmıştır. Ancak Blake, kendine has bir dokuya sahip son derece kalın bir mukavva kullanırken, Gauguin'in çalışmasını boyarken kullandığı kâğıdın dokusu çoğunlukla basmış olduğu kâğıda transfer olmuştur. Ayrıca Blake basmış olduğu çalışma üzerinde rötuşlar yaparken, ekseriyetle mürekkep ve suluboyayı tercih etmiştir. Gauguin'in tek bir yüzeyden baskı almadığı, kendilerine has dokularını transfer edecek parçalardan (kesik mukavvalar, kumaş, kâğıt veya ahşap gibi) asemblaj yapmayı tercih ettiği söylenmektedir (Moser, 1997: 4).

"Sanatçının 1894 ve 1902 tarihli suluboya monotipleri, resimsel baskının benzersiz ve bağımsız örnekleri olarak değerlendirilir" (Shapiro, 1980: 34). Ancak bunun yanı sıra, kopya etme yoluyla aktarılmış monotipleri de bulunmaktadır. Sanatçı bir grup suluboya monotip yaptıktan

sonra, bir çalışmayı bir yüzeyden başka bir yüzeye transfer etmenin diğer bir yolu olarak kopya etme tekniğini geliştirmiştir. Gauguin bu metodu uygularken, kâğıttaki mürekkep miktarına, kâğıdın dokusuna, kullanılan araç-gerecin boyutuna ve baskıyı ortaya çıkarmak için kullanılan basınca bağlı kalmıştır. Gauguin tekniği şu şekilde açıklar: "Önce baskı mürekkebini, türü fark etmeksizin herhangi bir kâğıdın üzerine merdaneleyin. Daha sonra bunun üzerine ikinci bir kâğıt yerleştirin ve dilediğiniz çalışmayı çizin. Kaleminiz (aynı şekilde kâğıdınız da öyle) ne kadar sert ve ince uçlu olursa, ortaya çıkan çizgiler o denli ince olacaktır." (Field, 1973: 21). Gauguin'in bu eserleri, boyanmış bir pürüzsüz yüzeyden transfer edilmiş etkili kompozisyonlardan ziyade, kopyalama yöntemiyle yapılmış monotipler olmuştur (Shapiro, 1980: 34). Kendisi bu eserlerini (tıpkı Degas gibi) *basılı desenler* olarak adlandırmıştır; çünkü mürekkeplediği kâğıt üzerine karakalem eskiz yapar gibi desen çizmiştir. Ardından mürekkebi kurumaya bırakmış ve karakalem desen, monotipin ters yüzeyinde görünür hale gelmiştir. Bunlar, çizgilerin üzerinden geçerek kopya etme metoduna benzediği için, kopya veya kopya edilmiş monotipler olarak adlandırılmıştır; ancak bu terimin gerçek anlamda kullanılabilir olup olmadığı tartışma konusudur (Moser, 1997: 4). Aşağıda görülen *Markiz Adalı İki Kadın* isimli eseri (Resim 6), kopya etme yöntemiyle yapmış olduğu monotiplerden biridir.



Resim 6. Paul Gauguin, "Markiz Adalı İki Kadın", 1902, Kâğıt üzerine monotip, 32 x 51 cm

Degas'a borçlu olduğunu ve ona olan hayranlığını açık sözlülükle kabul etmiş olan Toulouse-Lautrec, monotip tekniğine bir bağlılık göstermemiştir. Her ne kadar kendisine ait dört monotipten her biri yaratıcı bir dışavurum olsa da, tekniğini ileriye taşıyacak denemeler yapmamıştır. Sanatçının monotipleri, kendisinin diğer grafik sanatından biçimsel ve teknik anlamda daha az yaratıcıdır ve çok renkli taş baskı kalemleriyle ortaya koymuş olduğu beceriyi yağ pigmentleriyle gösterememiştir. Lautrec taş baskıdan ve baskı nüshalarının çokluk ve çeşitliliğinden etkilenmiş ve özellikle de poster tasarım sanatı ilgisini çekmiştir. Boyaresimleri dışında, on seneden daha kısa bir süre içerisinde 350'yi aşkın taş baskı üretmiştir; büyük bir ihtimalle birden çok baskı taşı, atölye atmosferi ve parlak renkler onun eşsiz monotip baskılar üretmesine engel olmuştur (Shapiro, 1980: 32).

Pissarro, Gauguin ve Toulouse-Lautrec dışında Degas'ın monotip yapan başka çağdaşları da olmuştur, ancak bu sanatçılar tekniğe Degas veya Gauguin kadar bağlılık göstermemiş ve üretmiş oldukları monotipler sayı ve nitelik bakımından vasat olmuştur. Henri Guérard (1846-1897), Jean-Louis Forain (1852-1931), Théophile Steinlen (1859-1923) ve Louis Legrand (1863-1951) gibi sanatçılar monotip tekniğiyle denemeler yapmış ve eserler üretmiş Degas çağdaşlarına örnek olarak verilebilir.

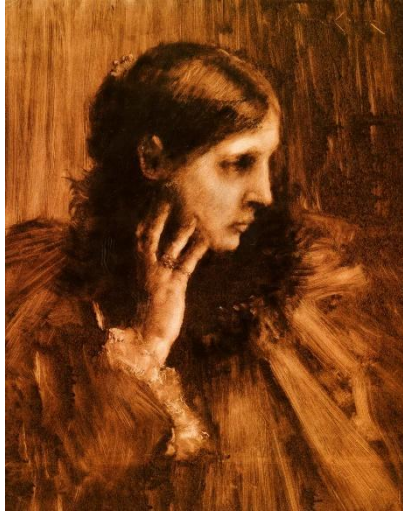
Monotipin Amerikan sanat dünyasına tanıştırdığı önemli bir aralık olan 1880 ile 1900'lerin başları arasındaki dönemde, Amerikalı sanatçılar tarafından çok sayıda monotip yapılmış ve sergilenmiştir. Bu tekniğin popülerliği yalnızca yeni ve orijinal oluşundan değil, aynı zamanda resimsel becerileri ortaya koymak adına sanatçılara sunmuş olduğu imkânlardan da ileri gelmiştir. Yüzyıl sona ermeden önce, Amerika'nın monotip deneyimi en iyi şekilde dört sanatçının eserleri ile karakterize edilebilir: Frank Duveneck, William Merritt Chase, Charles A. Walker ve Maurice Prendergast. Bu tekniğin ilk Amerikalı savunucuları arasında yer alan bu isimler arasında Prendergast, monotipi kendi sanatsal üretimine bütünüyle sokmuş tek Amerikalı ressam olmuştur. Yeni yüzyılın ilk yıllarında başka sanatçılar da monotipi kullanmaya başlamıştır; bunlar arasında Robert Henri ve John Sloan ile bağlantısı olan sanatçılar, oldukça önemli çok sayıda monotip üretmiştir (Kiehl, 1980: 40-41).

William Merritt Chase'in, monotip tekniğini, 1870'lerin sonlarında Münih'te yaşadığı dönemde yakın arkadaşı olan Frank Duveneck'ten görmüş veya öğrenmiş olduğu düşünülmektedir. Monotiple ilk denemeleri muhtemelen 1870'li yılların ortalarında Münih'te birlikte vakit

geçirdikleri döneme dayanmaktadır (Kiehl, 1980: 41; Moser, 1997: 11). Kendi monotiplerini ilk kez 1881 ve 1882 yıllarında Salmagundi Sketch Club'daki *Fifth Annual Black and White Exhibition* adlı sergide sergilemiştir. Amerika'da sergilenen ilk monotip sergisi olmasa da, Chase rağbet gören bir ressam ve sanat hocası olarak yöntemin popülerleşmesinde etkili olmuştur (Kiehl, 1980: 41).

William Merritt Chase'ın marifet gerektiren resim üslubunu daha geleneksel olan çukur baskı tekniklerinin lineer yapısına adapte edebilmesi kolay olmamıştır. Hem fırça vuruşlarına hem de bez, paçavra ya da parmakların silme eylemine bağlı olan koyu-alan metodu, onun için talihli bir keşif olmuştur. Ancak Chase'ın monotiplerinden yalnızca biri, adeta yağlıboya bir eserine meydan okuyacak bir şaheser olarak düşünülebilir (Kiehl, 1980: 41). Bir kadının büyük boyutlu çalışması olan *Düş: Bir Kadının Portresi* (Resim 7), sadece alışılmadık boyutundan ötürü değil, aynı zamanda baskı mürekkebinin zengin ve kadifemsi etkisinden dolayı bahsetmeye değerdir. Muhtemelen sanatçının eşine ait olan *Düş* isimli bu kadın portresinde hem spontanelik hem de ışık içtenlikle yansıtılmıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru Amerika'da yapılmış en büyük boyutlu monotiplerden biri olan bu eser, Chase'ın önemli portrelerinden biri sayılabilir. Sanatçı, kadının teni ve kıyafetinin yumuşak dokusunu vermek için kaba silme hareketleri ve fırça darbeleriyle, hatta parmaklarını kullanarak, tümüyle mürekkebe boyanmış plakadan maharetle kadının yüzünü ortaya çıkarmıştır. Fırçanın arka ucuyla bilekteki dantelin ve değerli taşlarla süslü yüzüklerin kristal yüzeylerinin ışığı verilmiştir. Fırçayla uygulanmış ilave mürekkep ile gölgeli alanlar güçlendirilmiş ve başka detaylar eklenmiştir. Modelin duygulu yüzü, yağlıboya bir portreye gösterilen her özeni göstermektedir.

Chase'ın monotipleri başka pek çok temayı konu etmiştir: birkaç nü, çok sayıda kadın portresi, "dönem" kıyafetleri içerisinde erkek büstleri serisi, muhtemelen California'da bir çamaşır makinesinin merdanesi ile basılmış bir grup manzara resmi ve çok sayıda duygulu oto portre bu temalar arasındadır. Hayatta kalmayı başarmış örneklerin çoğu mirasçılarından kaldığı için, 1880'li yılların başlarında sergilenmiş olanlar dışında, Chase'ın monotipleri muhtemelen kendi amaçları doğrultusunda yapılmıştır (Kiehl, 1980: 42).



Resim 7. William Merritt Chase, "Düş: Bir Kadının Portresi", 1890-95 dolayları, Mürekkeple basılmış monotip, 52.1 x 42.6 cm



Resim 8. Frank Duveneck, "Kamplarına Dönen Kızılderililer", 1884 dolayları, Kâğıt üzerine monotip, 31 x 44 cm.

Monotip tekniğiyle eserler üretmiş bir başka önemli Amerikalı sanatçı Frank Duveneck'tir. Duveneck Venedik'teyken bir grup genç sanatçıyla birlikte her hafta gerçekleştirdiği akşam aktivitelerinde çeşitli baskiresim teknikleriyle denemeler yapmıştır. 1879-80 kışında Duveneck ve çevresindeki Amerikalı sanatçılar, Otto Bacher'in portatif gravür presinde monotipler basmaya başlamışlardır (Moser, 1997: 12). Hatta Duveneck'e nasıl baskı basıldığını gösteren ismin Bacher olduğu düşünülmektedir. Bacher bu grubun devamlı bir üyesi olmamışsa da zaman zaman aktivitelere dâhil olmuştur ve muhtemelen de bu etkinliklerde grup üyeleri monotipler üretmiştir. Monotip tekniği, resimsel etkileri seven bir baskiresim sanatçısı olan Frank Duveneck için cazip bir yöntem olmuştur. Her ne kadar Bacher yol göstermiş olsa da Duveneck bu tekniğe son derece kendini kaptırmıştır. Duveneck'in monotipleri, eserlerinin karakteristiğini yansıtır. Resimlerinde kaba ve resimsel fırça darbeleri kullanan sanatçı, monotip tekniğiyle bu etkileri tersi bir biçimde yaratmıştır: bu kaba fırça darbelerini yoğun bir şekilde mürekkeplenmiş plaka yüzeyinden fazla mürekkebi silerek elde etmiştir. *Kamplarına Dönen Kızılderililer* adlı monotipinde bu etkileri görmek mümkündür (Resim 8). Kompozisyonda uzun, alçak bir ufuk çizgisi üzerindeki atmosfer hissi, dikkat çekmektedir. Gökyüzü alanının nispeten daha ince silinmesi, kâğıdın kompozisyonda daha aktif bir görev üstlenmesini sağlamıştır. Buna karşılık, daha karakteristik bir üslup ile Duveneck, kamplarına dönmekte olan Kızılderilileri siluet olarak yansıtmıştır. Sanatçının ilk olarak gökyüzü alanını mürekkepleyip sildikten sonra plaka üzerinde çalışıp, fazla mürekkebe fırça darbeleriyle Kızılderilileri ve dumanı ekleyip son olarak da serbest fırça dokunuşlarıyla bozkır otlarını girecek şekilde bir işlem sırasını takip etmiş olduğu kolaylık tahmin edilebilir.

Kamplarına Dönen Kızılderililer gibi büyük boyutlu monotipler ve sanatçının hayatta kalan diğer çalışmalarının çoğu, eğlenceden ziyade sergileme amacıyla yapılmış eserlerdir. Her surette Duveneck'in monotiplerinde ve gravürlerinde, çoğunlukla orijinal bir fikri, plaka tonunu ve fırça jestlerini yavaş ve incelikli bir şekilde kullanarak baskı altına alan bir sertlik ve biçimcilik söz konusudur. Aslında bir ressam olan Duveneck için monotip, onun için daha resimsel bir baskı elde etme tekniği olmuştur.

Amerika'da monotip tekniğinin en eski meraklılarından biri olan Charles A. Walker, görünen o ki William Merritt Chase'in ya da Duveneck camiasından birinin etkisinde kalmadan, bu tekniği kendi kendine geliştirmiştir. Tekniği nerede öğrenmiş olduğu netlik kazanmamış olmakla birlikte, sanat eleştirmeni Sylvester Koehler'e göre, sanatçı monotip tekniğini Avrupa seyahatlerinden ya da Duveneck'in çevresinden bağımsız bir şekilde 1881 senesinde keşfetmiştir (Kiehl, 1980: 42). Walker ise tekniği presinde gravür denemesi yaparken tesadüfen keşfettiğini belirtmiştir. Bir kâğıt parçası presine sıkışıp taşlık bir manzarayı andıran bulanık bir baskı elde etmesine yol açınca, boş bir bakır plaka üzerine parmaklarını ve bir bez parçasını kullanarak baskı mürekkebiyle kompozisyonu çizip ardından bunu presinde basabileceği aklına gelir. Walker sonradan boyamak için daha iyi bir yüzey olduğunu düşündüğü çinko plakaları kullanmaya karar verir. Eski monotipleri siyah mürekkeple yapılmış monokrom kompozisyonlardır, ancak 1883'de yağlı boya ile renkli bir grup monotip üretmiştir (Moser, 1997: 22).

Sanatçının monotip tekniğiyle ürettiği eserler çok geçmeden 1881 kışında Boston'daki Doll & Richards Galleries'te ve yine aynı yılın Aralık ayında New York'taki Knoedler's'ta düzenlenen monotip sergileriyle seyirciyle buluşmuştur. Salmagundi Club'daki Aralık 1881 tarihli "Black and White" sergisine üç monotipi dâhil edilmiştir. Albion Harris Bicknell ve William Merritt Chase'ın monotiplerinin de dâhil edildiği 1882 tarihli "Black and White" sergisinde de iki monotipi sergilenmiştir. Sanatçı, Aralık 1882'den Şubat 1883'e kadar Pennsylvania Academy of the Fine Arts'ta düzenlenen Philadelphia Gravür Sanatçıları Derneğinin ilk yıllık sergisinde iki monotipini sergilemiş ve Şubat 1884'te Doll & Richards'da monotiplerinden oluşan bir kişisel sergi açmıştır (Moser, 1997: 22).

William Merritt Chase veya diğer sanatçılar daha önce New York'ta örnekler sergilemiş olmasına karşın, Walker'ın bu yeni keşfiyle ile coşkusu azalmamıştır. Çok geçmeden tüm sanatsal gayretlerini bu tekniğe adanmış ve yağlıboya resmi terk etmiştir. 1881 sergilerini, çok fazla avangart tarzlarda çalışmayan 19. yüzyıldaki çoğu manzara sanatçısı için muhtemelen büyük bir öneme sahip başka sergiler izlemiştir.



Resim 9. Charles Alvah Walker, "Pastoral Manzarası", 1891, Kâğıt üzerine monotip, 40.5 x 60.8 cm.

Walker, giderek daha çok monotip tekniğinin bir parçası haline gelmiş, ancak tema seçimlerini değiştirmemiştir. Boyaresimlerinde ve aynı zamanda monotiplerinde baskın olan her türden manzara resimleri, ay ışığı etütleri ve deniz manzaraları daha çok Barbizon okulunun etkisindeki bir tema seçimi olmuştur. Bazen renkli mürekkepler kullanmışsa da Walker'ın monotiplerinin ekseriyetinde, bu teknik sayesinde çok kolay bir şekilde elde edilmiş pek çok siyah-beyaz çeşitlemesindeki ustalığı göze çarpar. Örneğin, *Pastoral Manzarası* monotipinde (Resim 9) resimsel silme hareketleri ve fırça vuruşları gölge ve ışıklı alanlarda zengin, girift yapılı bitkilerle bir orman manzarası yaratmıştır. Bu etkiler sadece monotip tekniğinin ürünü değildir. Bir suluboya sanatçısı olan Walker, suluboyaya özgü bir uygulamalardan da yararlanmış. Daha yoğun olarak mürekkeplenmiş bazı alanlara ışık vermek, yaprakların benekli etkilerini artırmak ve ağaç gövdelerine doku kazandırmak için Walker, bu monotipin boyalı yüzeylerini bir bıçağı kenarı ile kazımıştır.

1890'lı yıllarda bir Amerikalı sanatçı tarafından en fazla sayıda ve en seçkin şekilde üretilmiş monotip örnekleri, Bostonlu sanatçı Maurice Prendergast'a aittir; sanatçı bu teknikte ürettiği ilk çalışmasını, 1891 ya da 1892 senesinde Paris'e geldikten sonra bir ya da iki sene içerisinde yapmıştır (Moser, 1997: 43). En başından beri renkle çalışan sanatçı, formları düz renk alanlarıyla yaratmış ve yer yer fırça sapıyla mürekkebi silerek şekillendirdiği beyaz çizgilerle ışıklı alanları ortaya çıkarmıştır. Figürler, kompozisyonlarının temel bir unsurudur – Duveneck grubundan bazı üyelerin yapmış olduğu portreler gibi ya da Walker'ın manzaralarındaki küçük ve önemsiz figürler gibi değil, bir Japon baskısındaki figür formunu ve yerleştirmesini ya da bir manzaradaki figür gruplarını çağrıştıran büyük boyutlu, tam figürlerdir. Prendergast'ın monotipleri presle değil elle basılmıştır; bu farklılık, diğer sanatçıların monotiplerine aşina olduğunu ancak kendi sanatsal gayelerine hizmet edecek bir tekniği kullanmayı tercih etmiş olabileceğini ortaya koymaktadır (Moser, 1997: 44).

Monotip tekniğinin bir Amerikalı sanatçının tüm sanatsal üretimine bütünüyle iç içe geçmiş olduğunu gördüğümüz tek sanatçı Maurice Prendergast'tır. Monotip, sanatçının sanatsal gereksinimlerine tam anlamıyla uyum sağlamıştır: tekniği kullandığı 15 sene boyunca yağlıboya ya da suluboya yapıyormuşçasına kolayca çalışmıştır. Prendergast'ın, çağdaşlarından belirgin bir avantajı olmuştur: 1880'lerin sonu ve 1890'ların ilk yıllarında Paris'e yaptığı ziyaret, ona avangart Fransız sanatçıların eserleriyle tanışma ve hatta çok yetenekli Degas'ın sanatsal üretimlerinden bazılarını tanıma fırsatı vermiştir (Kiehl, 1980: 43-44).

Prendergast'ın en sık kullandığı resimsel tema, kendi hayal dünyasının ürünü olan deniz kıyısındaki gezinti yerlerinde, kaldırımlarda ve parklarda dolaşan kadınlar olmuştur. Sanatçı portrelerden daha çok kadınların hışırtılı eteklerinin şekilleri ve dokusu ve iyi giyimli bir kadının şapka, fular, kürk, pelerin ve şemsiye gibi aksesuarları ile ilgilenmiştir. Monotiplerinde genellikle baskı işlemi sonrasında işlenmiş baş bölgesi hemen hemen hiç tamamlanmamıştır. Eski monotipleri, tıpkı eskiz defterlerindeki suluboyaların çoğu gibi, ekseriyetle arka plan olmadan, gezinen kadın figürünü odak alır.

Prendergast'ın tekniği keşfetme adına sınırlı bir tema dağarcığını nasıl kullandığını gösteren 200'e yakın monotip hayatta kalmıştır. Tıpkı aynı döneme ait suluboyaları ve birkaç yağlıboya resmi gibi monotipler de, her ne kadar eserlerin tümündeki imgelemler çoğunlukla özdeş ve aynı olsa da, kendilerine özgü bir karaktere sahiptir. Prendergast monotiple, geleneksel suluboya ve yağlıboya metotlarıyla elde etmesi daha da zor olan Whistler'a özgü gümüşü etkiler elde edebilmiştir. Bu etki büyük ölçüde, yağlı mürekkebin dengeli ve eşit miktarda uygulanan bir baskı presi basıncı altında ya da kaşık gibi bir gerecin basıncıyla namlendirilmiş kâğıda transferiyle elde edilmiştir. Prendergast'ın monotipleri ekseriyetle bulanıktır; çünkü renkli alanlar, detayların resmedilmesiyle vurgulanır. Özellikle, parkta veya geniş alanlarda gezinen ya da sahildeki genç kızları resmettiği monotipleri genellikle bir motif oyunu şeklindedir; beyaz elbiseleri, plaka yüzeyindeki mürekkebin hızla silinmesiyle oluşturulmuştur. Bunların çoğu, yüzey yumuşaklığına sahiptir ve bu da, bu baskıların ikinci nüsha olmalarından kaynaklanıyor olabilir. Bazı imajlara ait nüshaların her ikisi de halen mevcuttur. Prendergast muhtemelen baskı işlemi öncesi, mürekkeplenmiş plaka yüzeyini yavaşça kurumaya bırakmış olabilir. Monotiplerinde sıklıkla görülen küçük kırışıklıklar ve benzeri gerilme göstergeleri, kısmen kurumuş mürekkebi etkilemeye yetecek ölçüde fazla ıslatılmış kâğıdın bir sonucu olmuştur (Kiehl, 1980: 44).



Resim 10. Maurice Prendergast, "Bastille Günü", 1892, Renkli yağlı boyalarla monotip, 25.5 x 20 cm.

Prendergast, monotiplerini pek çok sefer basmış olmasıyla tanınır ve hayatta kalmış örneklerinin çoğunun, aslında ikinci nüsha olduğu iddia edilmiştir. Genellikle bir çalışmanın iki nüshası varsa, sonuncu nüsha baskı işlemi sonrasında üzerinde çalışmak içindir.

Prendergast'ın perspektif yorumları, Amerika'dakilerden ziyade daha çok Fransa'daki çağdaşlarıyla yakın ilişki içerisindeydi. 19. yüzyıl sonundaki Fransız sanatçılar için önemli

etkilenimlerden biri, klasik bir dikey daralma perspektifi kullanımının, kompozisyonda şablon gibi sıklıkla ifade edildiği Japon baskılarıdır. *Bastille Günü*'nde (Resim 10) Prendergast ufuk çizgisini resmin merkezine doğru alçaltmış ve böylelikle bu görsel daralma resmin ön planında ayakta duran figür öbeklerinin arkasına hız kazandırmıştır. Ancak bunu yaparken, yüzey dokusu algısını kaybetmemiştir. Turuncu fenerler daralmayı vurgulayacak şekilde resmin merkezine doğru daha da küçülür ve sayı bakımından çoğalırlar, ancak yine bu fenerler, monotipte baskın olan zengin, koyu maviye zıtlık oluşturan turuncu renkleriyle baskının yüzeyinde bir motif yaratmıştır. Fırça ve kalem hareketlerinden tasarruf ederek Prendergast, Paris'in bulvarlarında dolaşan kalabalıkları net bir biçimde vurgulamıştır.

Maurice Prendergast'ın ünlü monotipleri istisna olmak üzere, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında Amerikalı sanatçıların bu baskiresim tekniği konusundaki deneyimleri, Degas, Pissarro ve Gauguin gibi Fransız çağdaşlarının kazanmış olduğu eleştirel ilgiyi kazanmamıştır (Kiehl, 1980: 40).

19. yüzyılın son çeyreğinde üretilmiş eserlerin muazzam çeşitliliği düşünüldüğünde, bu kadar az sayıda sanatçının, monotipi, yetenek ve teknik becerilerin harikulade bir dışavurumu olarak görmüş olması şaşırtıcıdır. Bu tekniği el üstünde tutmuş olan bu yenilikçi kişiler, bunun karşılığı olarak resimsel baskılar üretmeye yönelik sanatsal olanakları genişletmiş olan Picasso ve Matisse gibi 20. yüzyılın yeni ve genç sanatçıları için bir altyapı oluşturmuş sanatçılar olmuştur (Shapiro, 1980: 38).

4. SONUÇ

Baskiresmin tartışmalı teknikleri arasında yer alan monotip tekniğinin 17. ve 19. yüzyıl arasındaki tarihini keşfetmeyi ve bu dönemde üretimlerinde monotipe yer vermiş sanatçılardan bahsetmeyi amaçlayan bu makalede, tekniğin tanımı yapılmış, söz konusu tartışmalara sebep olan muğlaklıklarından bahsedilmiştir. Hem boyaresim hem de baskiresim disiplinleriyle yakın ilişki içinde olması, ancak aynı zamanda her iki disiplinle çelişen nitelikler de barındırması nedeniyle, monotip tekniği ne tam olarak baskiresmin ne de tamamıyla boyaresmin kapsam alanına girmiştir. Bu teknikle yapılan eserlerin çoğunlukla yeni fikirler için bir deneme zemini işlevi gördüğü görülmektedir. Bununla birlikte, tekniğin doğasındaki cazibe pek çok sanatçının ilgisini çekmiş ve bu sanatçılar birbirinden farklı ve kıyaslanamaz yaklaşımlarla monotipler üretmiştir.

Monotipin gelişim sürecine bakıldığı zaman, esasında bir ressamın tekniği olduğu dikkat çekmektedir. Her ne kadar baskı atölyelerinde üretilse de bir ressamın hayal gücü ve azmiyle dünyaya gelmiştir. Doğaçlama için mükemmel bir metot olan monotip, mürekkebin kazınmış ilk plakadan silindiği anı beklemiştir. Tekniğin keşfedilmesinin bu kadar uzun sürmüş olmasının açıklaması, sanatçıların plakaları tasarlamış fakat bunları nadiren basmış olmaları olabilir. Tekniğin bu denli resimsel oluşu akla "boyaresim yapmak varken niçin monotip basılır?" sorusunu getirirse de, monotipin boyaresmin doğasında spontaneliğini basılmış mürekkep ve kâğıdın hassasiyetiyle birleştirerek başka hiçbir sanat formuyla elde edilemeyecek bir yüzey yarattığı görülmektedir.

Monotip, bir ressamın tekniği olsa da bir açıdan da baskiresimdir; çizim yapan elin hareketleri ve tamamlanmış eser arasındaki sürece basma işleminin ve imajın ters görüntüsünün dâhil olması dolayısıyla, betimlenecek sahneyi iki misli zorlaştıran bir tekniktir. Ancak aynı zamanda, hem teoride hem de tanımı gereği monotip, bir defaya mahsus olan ve bir daha tekrarlanamayan bir nüshadır, eşsizdir ve bu nedenle de desenin ve çizimin farklı bir karakterine sahiptir.

Tüm bu özellikleriyle monotip, pek çok sanatçının (ağırlıklı olarak da ressamların) üretim pratikleri arasında yer almıştır. Tekniğin tarihinin 19. yüzyıla kadar sınırlandırıldığı bu makalede, Castiglione'dan başlayarak William Blake, Ludovic Lepic, Edgar Degas, Paul Gauguin, William Merritt Chase, Maurice Prendergast gibi tekniğe önemli katkılarda bulunmuş sanatçılara yer verilmiştir. Bu sanatçılar yeni ifade ve görüş şekillerine karşılık vermiş ve bu olgularla ilgili entelektüel anlayışlarını değiştirip geliştirecek yenilikçi sistemlere kucak açmışlardır. Yine de, baskiresmi, kendi çok yönlü sanatsal becerilerinin doğal ve gerekli bir

gelişi olarak monotipin ortaya çıkışını rahatlıkla ve coşkuyla karşılamış ve takdir etmiş çok az ressam olduğu görülmektedir. Gelgelelim bu formül, bunun tersi bir durumda işe yaramamıştır: baskiresim sanatçıları, monotipe ilgi göstermemiştir; basma eylemi için gerekli olan tam ve kesinliğin, benzersiz bir imajın plaka üzerine boyanmasının getirdiği spontanelik ve direktlik ile bir araya getirilmesi – birbirinden farklı iki disiplin – onlar için asla cazip gelmemiştir.

KAYNAKLAR

- Bartsch, A. (1821). *Le Peintre Graveur*. Viyana: Imprimerie de J.V. Degen.
- Cachin, F. (1974). Introduction. J. Adhémar, & F. Cachin içinde, *Degas: The Complete Etchings, Lithographs and Monotypes* (s. 75-90). Londra: Thames & Hudson.
- Field, R. S. (1973). *Paul Gauguin: Monotypes*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.
- Janis, E. P. (1980). Setting the Tone—The Revival of Etching, The Importance of Ink. J. P. O'Neill içinde, *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century* (s. 9-28). New York ve Boston: Metropolitan Museum of Art ve Museum of Fine Arts.
- Kiehl, D. W. (1980). Monotypes in America in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries. J. P. O'Neill içinde, *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century* (s. 40-48). New York ve Boston: Metropolitan Museum of Art ve Museum of Fine Arts.
- Lepic, V. N. (1876). *Comment je devins graveur à l'eau-forte*. Paris: Cadart.
- Moser, J. (1997). *Singular Impressions: The Monotype in America*. Washington, DC: Smithsonian American Art Museum.
- Reed, S. W. (1980). Monotypes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. J. P. O'Neill içinde, *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century* (s. 3-8). New York ve Boston: Metropolitan Museum of Art ve Museum of Fine Art.
- Shapiro, B. S. (1980). Nineteenth-Century Masters of the Painterly Print. J. P. O'Neill içinde, *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century* (s. 29-39). New York ve Boston: Metropolitan Museum of Art ve Museum of Fine Art.
- Wisneski, K. (1995). *Monotype/Monoprint: History and Techniques*. Ithaca, New York: Bullbrier Press.

EXTENDED ABSTRACT

Throughout the history of printmaking, artists have tended to prefer one method to another in order to experiment on their creative productions or multiply their paintings. Their motivation has been both practical and aesthetic. Etching provided richer and more spontaneous lines compared to woodcut. Aquatint and mezzotint were invented to meet the need for methods that offer much richer blacks and greater range of tonality than other line-weighted intaglio techniques were provided. Lithography, then, started to emerge during the nineteenth century; it provided the opportunity of creating more photographic effect as well as allowed much larger-format editions. Technical developments in printmaking have usually been motivated by the needs spotted by artists or professional printers.

During the 1930s when the ideal "art for people" encouraged production of affordable and high quality multiple original works for those who could not afford unique artworks, edition prints gained a recognition as a democratic means. However, a subtle yet different change in the attitude toward printmaking occurred by the beginning of the 1940s, and monotype emerged during the post war period. Whether it is printed or not, the act of creating a print now came to the forefront instead of producing a complete edition. For example, Jackson Pollock produced many intaglio plates during Stanley William Hayter's New York workshop in 1944, but he did not print them in editions. Printmaking methods were now regarded as an integral part of a creative action, instead of a basic tool for reproduction.

Monotype, which basically means unique and single print, is a hybrid method struck in between printmaking and painting by its very nature. Whether it should be classified under the

printmaking title has been a subject of debates. It is a method creating both an original drawing and a print, and yet it is not satisfactory to classify it under these two disciplines. A monotype is a work created by painting or drawing (instead of cutting or engraving) an image onto a smooth and non-absorbing surface such as a copper or zinc plate, a glass or a celluloid. The image, then, is transferred onto a paper; sometimes it is possible to a second and paler impression from the plate, or a third (and much paler) impression.

Although the term monotype were first coined in 1881, it had taken its place in repertoire of artists long before this date. With its nature that allows painterly effects and provides opportunities to experiment and explore in printmaking, monotype drew attention of many artists in search of exploration and novelty. Regarded as one of the first practitioners of the method, Giovanni Benedetto Castiglione used this unnamed method when exploring inking and tonality in printmaking in the mid-1600s. Despite of the fact that the method were not widely adapted by painters or printmakers, some leading figures in the art history produced monotypes and explored its limits during some periods of their artistic careers.

This paper aimed to explore the history of monotype starting from the 17th century to the 19th century and to show its great potential by discussing artists who produced monotypes during the aforementioned period. The objective was to shed some light onto the rich history of the method by giving examples from works by the artists. It also aimed to include the way of application and different approaches of artists who created monotypes including Castiglione, William Blake, Edgar Degas, Maurice Prendergast and others, and to show unlimited possibilities the method provides. Although many artists used the method during the time, only the artists who experimented different approaches and are regarded as leading figures in monotype were included in the paper. One of the major motivations of this paper is that the method has not been widely recognized despite of its possibilities and its characteristic nature. The paper is important as a source related to this method, which is not generally included in the printmaking literature and draws very few artists', collectors' or art historians' attention.



Available online at <http://dergipark.gov.tr/iujad>
 Inonu University Journal of Art and Design
 Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Sürdürülebilir Yaklaşım Dayalı Olarak Taşınmaz Kültür Varlıklarının Müzecilik Alanında Yeniden İşlevselleştirilmesi: Tahtalı Hamam Müzesi Örneği

Assessment of Immovable Cultural Property Based on Sustainable Approach Re-functionalizing it in the Field of Museology: The Case of Tahtalı Hamam Museum

Yeşim AYDOĞAN^{a,*}  

^aÖğr. Gör. Dr., İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü, MALATYA, 44000, Türkiye

Article history: Received 20.11.2020 / 22.12.2020

ÖZET ABSTRACT

İnsan varoluş serüveni boyunca gerek yaşamda kalma, gerekse ihtiyaçlar hiyerarşisinin en üstünde bulunan kendini gerçekleştirme güdüsüne sahip olmuştur. İnsanoğlunda oluşan bu dürtü, onun tarihiyle eş değer olan kültürü ortaya çıkarmıştır. Bu sebeple, insanlık tarafından meydana getirilen en sıradan nesnelere-unsurlara kültür kapsamı içerisinde değerlendirilebileceği gibi bunun tam aksi yönündeki nesne ve unsurlarda yine aynı kapsamda değerlendirilmektedir. Çok geniş bir alana sahip olan kültür ve bu kapsamda değerlendirilen nesne ve unsurlar, genel olarak kültür mirası başlığı altında toplanmaktadır. Kültür mirası kendi içerisinde maddi ölçekte olmayan unsurları kapsayan somut olmayan kültür mirasından ve maddi nitelik taşıyan nesnelere kapsayan kültür varlıklarından oluşmaktadır. Muhafazasına bağlı olarak, devamlılıkları zor olan taşınmaz kültür varlıklarının sürekliliklerini sağlayabilmek, günümüz koşullarında ancak onların yeniden işlevselleştirilmesiyle mümkün olacaktır. Bu, hem taşınmaz kültür varlıklarının devamlılıklarına ve toplumun kültür mirası ile kaynaşarak kültür algısının canlanmasına hem de küreselleşen dünya neticesinde hızla yok olan-yok olmayla yüzleşen doğa ve enerji kaynaklarının iyileştirilmesine fayda sağlayacaktır. Söz konusu durum doğa ve enerji kaynaklarını koruma anlayışının bir getirisi olarak ortaya çıkan sürdürülebilir yaklaşım ile son derece ilgilidir. Bu çalışmada taşınmaz kültür varlığı niteliği taşıyan tahtalı hamam müzesi örneği üzerinden sürdürülebilir yaklaşıma dair değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Throughout the journey of human existence, she has had the motive to survive and to realize herself, which is at the top of the hierarchy of needs. This impulse in human beings has revealed the culture that is equivalent to its history. For this reason, the most ordinary objects-elements created by humanity can be evaluated within the scope of culture, as well as those in the opposite direction can be evaluated within this scope. Culture, which has a very wide area, and objects and elements evaluated within this scope are gathered under the title of cultural heritage in general. Cultural heritage consists of intangible cultural heritage, which includes elements that are not in material scale, and cultural assets that include objects of material nature. Ensuring the continuity of immovable cultural assets, which are difficult to maintain, depending on their conservation, will only be possible in today's conditions by their re-functionalization. In this way, it will benefit both the continuity of the immovable cultural assets and the revival of the cultural perception by fusing with the cultural heritage of the society and the improvement of the nature and energy resources that face the rapid extinction as a result of the globalizing world. This situation is highly related to the sustainable approach that emerges as a result of the understanding of conserving nature and energy resources. In this study, evaluations have been made on the example of the wooden bathhouse museum, which is an immovable cultural asset depending on the sustainable approach.

Keywords: Cultural Property, Museology, Sustainability

Anahtar Kelimeler: Kültür Varlığı, Müzecilik, Sürdürülebilirlik

1. GİRİŞ

Tarih boyunca, insanlık sürekli bir yaşam mücadelesi vermekte ve bu durumdan dolayı da yaşamı için gerekli olan temel ihtiyaçları doğrudan ya da dolaylı olarak doğadan karşılamaktadır. Doğa, yeryüzünde yaşayan insan ve diğer tüm canlılar için müthiş bir dengeyi içinde barındırıyor olmasına rağmen, günümüze yaklaştıkça insanoğlunun hep daha fazlayı istemesinin bir sonucu olarak, zaman içerisinde dengesi bozulmaya başlamış ve sürdürülebilirliği tehlikeye girmiştir. Özellikle 18. yy. da sanayi devrimiyle birlikte oluşan hızlı ekonomik kalkınma ve bunun beraberinde getirdiği kontrolsüz nüfus artışı ve teknolojik gelişmeler, doğal kaynakların bilinçsizce kullanılmasıyla birlikte ekosistemde büyük olumsuzluklara sebep olmuştur (Gedik Kebapçı, 2010, s. 1). Söz konusu devrimin beraberinde gelişen unsurlar ile enerjiye duyulan ihtiyacın her geçen gün katlanarak artması neticesinde, kullanılan fosil yakıtların oluşturduğu ciddi bir küresel ısınma sorunu ile karşı karşıya kalınmış, kısa vadede yaşam kalitesini artırmak amacıyla yapılanlar, uzun vadede doğayı ve doğanın üzerinde yaşayan tüm canlıları olumsuz yönde etkileyerek, günlük yaşam koşullarını bozmaya

* Corresponding author.

başlamıştır. Bu durum insanlığı yenilenebilir enerji kaynakları arayışına yöneltmiş, bu bağlamda birçok temiz enerji üretim tesisi kurulmuştur. Enerji ihtiyacının karşılanması için gerekli olan çalışmaların yapılmasının haricinde, enerji tüketim oranının da azaltılması gereği düşüncesi, sürdürülebilirlik anlayışının doğmasına sebep olmuş, zamanla sürdürülebilirlik birçok alanda kendini göstermiştir (Afacan, 2017, s. 2).

2. SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK

20. yüzyılda politika, ekonomi, teknoloji, enerji kaynakları, üretim, planlama, mimari tasarım ve daha birçok alanda adından sıkça bahsettiren sürdürülebilirlik, kelime anlamıyla bir kaynağın tüketilmemesi, bitirilmemesi ve sonsuza kadar yok edilmemesi üzere işleme ve kullanılma yöntemi olarak açıklanmaktadır (Throsby, 1995, s. 4).

Kavramın bir diğer karşılığı ise, devam ettirilebilirlik olarak karşımıza çıkmaktadır (Özel Karadeniz, 2010, s. 5). Kavram, 1987 yılında yayınlanan "Ortak Geleceğimiz" bir diğer adıyla Brutland Raporu'nda "Bugünün ihtiyaçlarını, gelecek kuşakların da kendi ihtiyaçlarını karşılama kabiliyetinden ödün vermeden karşılama" olarak ilk kez bu platformda tanımlanmıştır (Kuşçu, 2006, s. 5). Bu tanım, mekân yönünden değerlendirildiğinde; Herkes doğal kaynaklar üzerinde eşit derecede hak sahibidir, zaman yönünden ise herkes doğal kaynakları kullanma hakkına sahiptir, ancak bu kaynakların sürekliliğini gelecek nesillere aktarmakla da sorumludur. Başka bir açıklamaya göre ise sürdürülebilirlik, bir toplumun bilimsel, sosyal, kültürel, insan ve doğal kaynaklarının ölçülü ve ileriye düşünerek kullanılması gerektiğinin vurgulandığı ve buna saygı gösterme temelinde sosyal bir bakış oluşturan süreç olarak tanımlanmıştır. Birçok farklı alanda kendini gösteren sürdürülebilirlik kavramının ana özelliği, insan geleceğini konu alması ve kullanıldığı alanın kaynaklarının korunmasını içermesidir. Sürdürülebilirlik bu yönüyle ele alındığında, adalet, sosyal çevre yönetimi ve bilimi, iktisat, işletme yönetimi, politika, hukuk ve kültürü birleştiren bir kavramdır.

Sürdürülebilirlik kavramının yanı sıra, günümüzde ulusal ve yerel perspektifte çevre konularının masaya yatırıldığı dünya çapında uluslararası platformlarda genel kabul görmüş temel kavramlardan birisi de sürdürülebilir kalkınmadır. "Sürdürülebilir Kalkınma" kavramının sözlük anlamı, çevre değerlerinin ve doğal kaynakların savurganlığa yol açmayacak şekilde akılcı yöntemlerle, bugünkü ve gelecekteki kuşakların hak ve yararları da göz önünde bulundurularak kullanılması ilkesinden özeride bulunmaksızın, ekonomik gelişmenin sağlanması şeklindedir. Sürdürülebilirlik ilkesinden yola çıkılarak, enerji tüketimini en aza indirmek ve elde olan enerjinin de yeniden işlevsellendirilerek kullanımını sağlamak mümkündür (Hatipoğlu, 2015, s. 36-37). Enerji tüketiminden söz ederken fazla miktarda enerjiye ihtiyaç duyularak gerçekleştirilen yapı sektörü dikkat çekmektedir. Dünya üzerinde tüketilen enerji miktarının % 50'si, su miktarının ise % 42'si bina yapımı süresinde harcanmaktadır. Dolayısıyla enerji tüketim miktarını azaltmak için elde olan kaynakların korunumu ilkesinden yola çıkılarak sürdürülebilirlikten söz edilebilir.

Sürdürülebilirlik perspektifinde, doğal yaşam ve dengenin fiziksel bozulmalara maruz kalmasının yanı sıra kültürel değerlerin yitirilmesine dair bir tehdit de söz konusu olmuştur. Bu durum, hem kültürel değerlerin korunması-yaşatılması hem de var olan enerji kaynaklarının kullanılabilmesi için, beraber hareket edilmesi gerektiği düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Mevcut yapılar, zamanla değişen yaşam düzeni ve gereksinimlerden dolayı ilk yapılış amacı olan, özgün işlevlerini yerine getiremiyor olabilirler. Fakat yapıların fiziksel özellikleri, özgün işlevlerinden daha uzun ömürlü olduğundan, bu tarihi binalara buldukları dönemin ihtiyaçlarına uygun işlevlerin verilmesini gerektiren nedenler ortaya çıkmaktadır. Enerji ihtiyacının günden güne daha fazla önem kazandığı günümüz koşullarında, somut olarak ayakta olan tarihi yapıların yeniden değerlendirilmesi, o işlevi göreceği yeni bir binanın yapılmasına harcanacak enerji bakımından düşünülürse, konuya ekonomik bir girdi sağlayacaktır. Tarihi yapıların çağdaş dünyanın gereksinimlerine hitap edecek yeni işlevlerle donatılması, enerjinin sürdürülebilirliği açısından oldukça önemli olup, aynı zamanda da yapıldıkları dönemin sosyal, kültürel, ekonomik özelliklerini, yaşam biçimlerini ve dönemin mimarisi gibi pek çok özelliği gelecek kuşaklara aktarmada yardımcı olabilecek bir misyona sahip olmaları bakımından son derece önemlidir. Bu bakımdan toplumun aynası durumunda olan tarihi yapılar, tarih ve kültürün sürekliliği, enerjinin sürdürülebilirliği bakımından büyük öneme sahiptirler (Sinan, 2011, s. 4-11).

3. MÜZECİLİK ALANINDA YENİDEN İŞLEVSELLENDİRİLEN TAHTALI HAMAM MÜZESİ

Kültür, insanoğlunun var ettiği ve onun devam ettirdiği bir unsurdur. Bu sebeple toplumların kültürleri kendi tarihsel geçmişlerinden çok daha öteye dayanmaktadır. Özellikle bu durum, somut niteliğe sahip olmayan değerlere nazaran, somut kültürel değerlerde daha yoğun bir şekilde kendini göstermektedir. Kültür varlıkları genel olarak bir toplumun yaşamda olan tüm değerleri olarak açıklanabilir. Daha açıklayıcı bir tanımla; insanoğlunun düşüncesi sonucu, insanlık tarafından üretilmiş olan her şey kültür varlığı olup, yine insanların günlük yaşamlarında kullandığı ve kendi kültürlerini yansıttığı basit-zor, değerli-değersiz, ucuz-pahalı ayırt etmeksizin her türlü nesne de kültür varlığı olarak değerlendirilmektedir (Gögebakan, 2009, s. 23). Konu ile ilgili olarak açıklanacak olursa; Bir yerden bir yere nakli mümkün olmayan jeolojik, tarih öncesi ve tarihi devirlere ait toplumların antropolojisi, bilimi, dini, sosyal yaşamı ve kültürleri hakkında bilgi vermesi sebebiyle belge niteliği taşıyan kale, kervansaraylar, han, hamam ve medreseler; kümbet, tarihi saraylar, köşkler, evler, yalılar ve konaklar; camiler, kiliseler ve daha birçok benzeri taşınmazlar; taşınmaz kültür varlığı örneklerindedir (Uluslararası Kültürel Miras Mevzuatı, 2007: 35).

Bir toplumun ülke sınırları içerisinde bulunan ve özellikle toprakları üzerinde fiziksel bütünlük gösteren taşınmaz kültür varlıkları, o topluma ve mevcut döneme ait olmayabilir. Dolayısıyla da günümüz koşullarında yapılaşma amacına uygun hizmet vermeyebilir. Nitekim değişen dünya ile birlikte yaşam tarzı ve ona bağlı olarak da ihtiyaçlar, arzular değişmekte, birçok tarihi yapı çağdaş yaşamla uyum sağlayamadığından, fiziksel olarak ayakta kalabilmesine rağmen özgün işlevini yerine getirememektedir. İşlevsel olarak özelliğini kaybetmiş olan bu tarihi yapılar, kullanılmadıkları takdirde zamanla ihmal edilmeleri sebebiyle, harap bir hal alarak yok olmaktadır. Atıl kalan bu tür tarihi yapıların korunabilmeleri, yeniden işlevselleştirilerek çağdaş yaşama katılmalarıyla mümkün olacaktır. Kilise, tekke, hamam, saray, kümbet, kervansaray vb. gibi söz konusu tarihi yapılar, aynı zamanda yapılmış oldukları dönemlerin mimari, kültürel, sosyal, siyasi vb. birçok özelliğini taşıdığından, toplumların tarihi geçmişi hakkında bilgi veren, belge niteliğine sahip nesnelere (Salbacak, 2007, s. 2). Tarihi yapılara bu açıdan bakıldığında, kültür varlıklarının değerlendirilmesi, gelecek kuşakların ilham alacağı bir sürecin başlatılması bakımından son derece önem arz etmektedir. Tarih ve kültürün somut simgesi olan yapıların, sürdürülebilir anlayışa ve tarih aktarımına hizmet etmesi ancak onların fiziksel olarak ayakta kalmasıyla ve yeniden topluma kazandırılmasıyla mümkün olacaktır.

Tarihi yapıların, yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması gereken kültür ürünleri olmalarının yanı sıra, günümüz koşullarında ihtiyaç duyulan enerji stokuna fayda sağlamaları açısından da son derece önemlidir. Böylece elde olan mevcut tarihi yapıların kullanılması, gelecekte uzun vadede maddi ve manevi fayda getirecektir. Bu amaç doğrultusunda, tarihi yapılara işlevsel bir nitelik kazandırmak, topluma faydalı kılmak, toplumun onda yaşamasını ve yararlanmasını sağlamakla mümkün olacaktır (Sinan, 2011, s. 4-9). Bu yönüyle, genelde kültür mirası niteliği taşıyan özelde ise yerel kimlik değerlerine sahip olan tarihi binaların, salt mekânsal özelliklerine duyulan ihtiyacın dışında, fiziksel sürdürülebilirlik ve sosyo-kültürel sürdürülebilirlik açısından da ele alınması gerekmektedir.

Fiziksel sürdürülebilirlik açısından kültürel mirasın muhafazası ile sürdürülebilir gelişme; yapıların yeniden işlevselleştirilmesi aşamasında geleneksel-yerel malzemelerin kullanımının teşvik edilmesine, böylelikle bu malzemelerin üretimi ve uygulanmasına bağlı olarak zanaatkarlık uygulamalarının yaşatılmasına, geçmişten gelen hem yerleşme hem de peyzaj karakterinin ortaya koyduğu kültürel çeşitliliğin korunması ve yerel halkın koruma eylemlerine katılımının sağlanması açısından oldukça önemlidir. Tarihi binalar, uygun işlevselleştirme ile sürdürülebilir gelişmeye enerji bakımından katkıda bulunabilir. Nitekim bu uygulamalar, eski kent dokularının korunması ve canlandırılmasının yanı sıra tarım, orman ya da şehrin ihtiyaç duyduğu yeşil alanların da kentsel büyüme/gelişme baskısına karşı sürdürülebilir kalmasını destekleyebilir. Kısaca fiziksel sürdürülebilirlik, elde olan yapıların geleceğe aktarılmasına yardımcı olmasının dışında, doğal çevrenin varlığını ve bütünlüğünü koruyabilmesine de yardımcı olmaktadır.

Sosyo-kültürel sürdürülebilirlik ise; tarihi, manevi ve kültürel özellik taşıyan bina, bölge ve yaşam biçimlerinin ya da örf ve adetlerin korunmasını temel almaktadır. Kültürel sürdürülebilirlik, özellikle şehir hayatı süren insanların var olan gelenekleri ve kültürleri ile aynı mekânda yaşamlarını daha gelişmiş ve yenilenmiş olarak devam ettirebilmelerini hedeflemektedir. Zamanla şehrin bütünlüğü içerisinde kendisine yer edinmemiş olan kültür varlıklarının topluma kazandırılarak korunması kültürel sürdürülebilirlik açısından önemlidir. Yaşam kültürünün çeşitliliğini ve geçmişte elde edilen teknik düzeyi gösteren tarihi yapılar,

yapıldığı dönemin yaşam biçimlerini en iyi yansıtan elemanlardır. Bu sebeptendir ki, şehrin eski dokusunun günümüzde ve gelecekte korunması, tarihi binaların insanların ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde işlevsellendirilmesiyle mümkün olacaktır. Özellikle son yıllarda, sürdürülebilirlik doğrultusunda tarihi binaların yeniden işlevsellendirilerek kullanımı artmış, bu yapılar şehre ve topluma kazandırılmıştır (Güner, 2013, s. 4-5). Sürdürülebilirlik bakımından birçok disiplinin çeşitli alanlarına hizmet eden tarihi binalar, müzecilik alanında da yoğun bir şekilde varlık göstermektedir. Bunlara örnek teşkil edecek eserlerden bir tanesi de Malatya il merkezinde bulunan tarihi Tahtalı Hamam Müzesi'dir.

Malatya şehir merkezinde bulunan ve Osmanlı dönemine ait bir 19. yüzyıl mimari eseri olan Tahtalı Hamam, günümüzde müze olarak hizmet vermektedir (Malatya Kültür Envanteri, 2014). Tahtalı Hamam Müzesi güney ve kuzey yönünde olmak üzere doğu ve batı cepheleri 34,20 m., kuzey cephesi 12,90 m., güney cephesi 14 m. uzunluğunda bir mimariye sahiptir. Müze; sivri kemer, düz atkı kemerli kapı, tromplara oturtulan kubbe, yuvarlak kemerli kapı, haçvari dört eyvanlı ve köşe hücreli plan gibi mimari özelliklere sahiptir. Aynı zamanda yapı taç kapının çevresi, kenar, köşe ve kemerleri kesme taş, dış cephe kaba yontu; yapının içi ise kırma ve moloz örgüden oluşturulmuştur. Üst örtü tamamen kırma taşken, soyunmalıkta odaların duvarlarında tuğla kullanılmıştır (Malatya Bibliyografyası, 2012). Tahtalı Hamam'ın sözü geçen mimari özelliklere sahip olması ve hala günümüzde hamam özelliklerini yitirmemiş olması, yapının "Hamam Müzesi" olarak değerlendirilmesinde rol oynamıştır. Günümüzdeki birçok müze gibi Tahtalı Hamam müzesinde de çağdaş müzecilik anlayışı etkili olmuş ve etkileyici bir sergileme yöntemiyle müze ve müzenin amaçları daha iyi ifade edilmiştir. Çağdaş müzecilik anlayışının getirisi olarak uygulanan yöntem, müzenin sahip olduğu koleksiyonun öyküsünü, iletmek istediği mesajı ziyaretçilere en iyi şekilde vermek ve hatta hikâyesini yaşatmaktır. Günümüz müzelerinde yaygın olarak görülen çağdaş sergileme metotları, Tahtalı Hamam Müzesi'nde de uygulanmış ve böylece birçok disiplinden uzman bir araya gelerek müzede sergilenen eserlerin öyküsü, mesajları, muhafazasının sürdürülebilirliği, ışığı, zemin ve mekân rengi, alanı ve mekânıyla en doğru sergileme-sunuş sağlanmaya çalışılmıştır. Söz konusu müzede odaklanılan, geleneksel manadaki eser odaklı teşhirden çok, izleyici odaklı etkileşimin yüksek olduğu bir anlayıştır (Keleş, 2003, s. 6).



Şekil 1. Hamam kültürü tanıtım videosu



Şekil 2. Zengin hamamından görünüm

Teknoloji çağı olarak adlandırılan günümüz dünyasının etkisinin görüldüğü Tahtalı Hamam Müzesi'nde, akıllı cihazlar ve bunlarla eşdeğer yazılımların neticesinde oluşan çok sayıda yenilikten söz edilebilir. Müzede bilgisayar teknolojilerinin kullanımı özellikle teşhir açısından sanal ortamlar oluşturma ve sergileme yöntemleri içerisinde de sıklıkla kullanılmıştır. Nitekim söz konusu tekniklerden faydalanılan bölümlerden birisi de ziyaretçilerin dikkatini toplayarak, kazandırılmak istenenin daha etkin bir şekilde algılanmasını amaçlayarak, hamam kültürüne ait bir ritüelin canlandırılmasının yapıldığı, popüler bir film karesinden yararlanılan kısımdır (Şekil 1). Yine müzenin ve onun vermek istediği mesajın etkisinin artırılmasında, sensörlü-hareketli heykellerden yararlanılan alanlardan biri de "Zengin Hamamı" bölümüdür (Şekil 2). Bu bölümde, hikâyeleme tekniğinden yararlanılmış ve Osmanlı döneminde konaklarında hamam olduğu halde, halk ile bütünleşmek için evlerine yakın olan çarşı hamamlarında yıkanan "kübera" denilen devlet adamları ya da zenginler canlandırılmaya çalışılmıştır.



Şekil 3. Kırk hamamı görünümü



Şekil 4. Gelin adayı seçme

1980'lerde kendini göstermeye başlayan yeni müzecilik anlayışı, bu müzede de kendisini göstermiş, müze demokratik, katılımcı, işlevsel bir nitelik kazanmıştır. Söz konusu yaklaşımın bahsi geçen müzeye tesiri ile tarihi eşyaların yanı sıra sıralandığı ve ziyaretçilerin yalnızca bu eserlerin önünden geçtiği, tarihsel-kültürel değerlerin özensiz bir şekilde sunulduğu, müzeleri mabede dönüştüren klasik müzecilik ortadan kalkmıştır (Buyurgan, Tarlakazan ve Çevik, s. 92). Tahtalı Hamam Müzesi'nde hâkim olan yeni müzecilik yaklaşımıyla, eser koleksiyonlarının ve onların en doğru biçimde muhafazasının sağlandığı, insan odaklı çalışmanın baskın olduğu bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bunun neticesinde oluşan müze, "anlatı" veya "hikâyeler" temelinde düzenlenmiştir. Nitekim müzede teşhir amaçlı oluşturulan kompozisyonlarda, hikâyelemeye odaklanıldığı görülmektedir. Söz konusu hikâyelemeye en iyi örneklerden biri Şekil 3'te canlandırılan "kırk hamamı"dır. Çocuğun 40. Gününü özel olarak organize edilen, bebeğe, anneye ve bebeğin büyük annesine odaklanılan bir ritüel canlandırılmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra ziyaretçilerin daha doğru bilgi edinmelerini sağlamak amacıyla canlandırmaya ek olarak, bahsi geçen ritüelin ve ayrıntılarının anlatıldığı tanıtım panosuna da yer verilmiştir. Yine aynı şekilde eski dönemlerde, evlilik çağına gelmiş erkek evlada sahip kadınların, bekâr kızlara bakmak ve gelin olarak seçmek için hamama gitmeleri de "gelin adayı seçme" olarak adlandırılan bölümde hikâyeleme yöntemi kullanılarak sunulmuştur (Şekil 4). Bunlar, müzeyi ziyaret eden izleyicilere hamam kültürünün ve bu kültürün yaşandığı dönemlere has bir takım özelliklerin aktarılmasını kolaylaştırarak, sosyo-kültürel sürdürülebilirliği olumlu manada etkilemektedir.



Şekil 5. Gelin hamamından görünüm

Yeni müzecilik anlayışının hüküm sürdüğü Tahtalı Hamam Müzesi'nde özellikle ve öncelikle teşhirde olan eserlerin kavramsal kurgusu yapılmıştır. Bu müzede sergilenecek eserlerin mekân içindeki yerlerinin belirlenmesinde, temaları belirleyen hikâyeler etkili olmuştur. Oluşturulan hikâyenin konusu, sergi tasarım öğelerinin tercih edilmesinde, tasarlanmasında ve sergilenecek eserlerin yerlerinin belirlenmesinde yol gösterici ve serginin gelişimi açısından yönlendirici olmaktadır. Bu sebeple teşhir ile ilgilenen uzmanların, öyküyü, teknoloji ürünlerini, etkileşimli sergi ürünlerini ve diğer tasarım elemanlarını etkili-etkin bir şekilde kullanabilmesi gerekmektedir (Buyurgan ve Buyurgan, 2018, s. 89). Tahtalı Hamam Müzesi sunduğu hamam kültürünü ve o kültüre ait eşyaları, uygun canlandırmalarla en etkili bir şekilde sunmakta ve bu durum izleyicileri o günlere götürerek etkiyi arttırmakta, müzenin amaçlarının gerçekleşmesini desteklemektedir. Eser odaklı sergilemenin hâkim olduğu müzede, sergilenen eserlerin öyküsü ve mesajları en etkili şekilde yansıtılarak, teknolojinin olanaklarından faydalanılmış, özgün teşhir biçimleri geliştirilmiştir. Nitekim müzede kompozisyonlardan biri olan "gelin hamamı" kurgusu, kurna'ya ve etrafına saçılmış altınlarla, içinde altın olan sudan altın kaplama hamam taşıyla yıkanan gelinle anlatılmaya çalışılmış ritüel (Şekil 5), eser ve öykü odaklı sergilemeye önemli bir örnek teşkil etmektedir. Kurgu dönemin gelenek-

göreğine ait bir ritüeli canlandırmakta ve bu sergileme biçimi klasik müzecilikteki sergilemeye nazaran izleyiciyi daha derinden etkilemektedir.



Şekil 6. Tahtalı Hamam Müzesinin kuzeyden genel görünümü



Şekil 7. Tahtalı Hamam Müzesinin ana girişinde yer alan soyunmalık kısmı

Tahtalı Hamam Müzesi'nin ziyaretçiler üzerindeki etkisinin-etkinliğinin artmasında eserlerin sergilendiği fiziki ortamın etkisi büyüktür. Müze binasının mimari yapısının, müzenin ve müzedeki koleksiyonların etkisini artırmada ya da azaltmada büyük rol oynadığı söylenebilir. Örneğin bir arkeoloji müzesinin tarihi niteliklere sahip bir binaya ya da etnografya müzesinin geleneksel mimaride inşa edilmiş bir binaya sahip olması, genel olarak müzenin etkisini artırmada etkin olan faktörler arasında gösterilebilir (Buyurgan, Tarlakazan ve Çevik, s. 94). Nitekim Tahtalı Hamam Müzesi, müze binası ile birebir alakalı olan, hamam kültürüne ait eserleri içeren bir koleksiyona sahip olmasından dolayı, müzenin ziyaretçiler üzerinde iz bırakmasına sebep olarak, ziyaretçi sayısını da artırmaktadır. Bu durum sürdürülebilirlik açısından değerlendirildiğinde fiziki ve sosyo-kültürel sürdürülebilirliğin, müzecilik alanında bir araya gelmesinin, müzenin etkisini kuvvetlendiren güçlü bir unsur olduğunu göstermektedir.

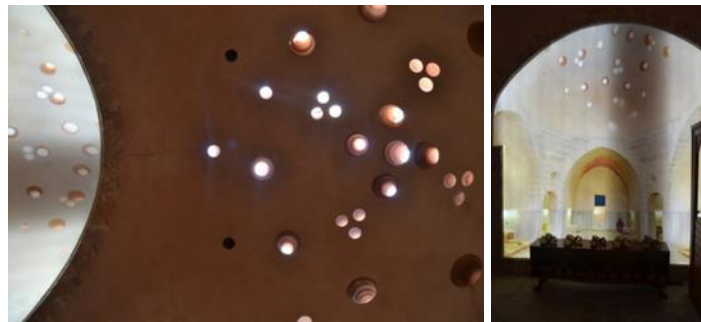


Şekil 8. Hamam Malzemelerinin sergilendiği alan



Şekil 9. Hamamdan görünüm alan

Müzedeki eserler vitrin içinde, dışında ya da duvarda sergilenmiş, vitrin duvarları ve eser arası boşlukların ya da vitrin dışında sergileme içinse eserler arası boşluklar, ortamın genişliği ve yüksekliğinin hem esere hem de eserin öyküsüne uygun olmasına dikkat edilerek etkili sunuşlar yapmaya çalışılmıştır.



Şekil 10-11. Hamam Kubbe aydınlatmasından bir görünüm

Müzelerde uygulanan ışıklandırma, eserin doğru aktarımı ve algılanması açısından oldukça önemli olduğundan, müzedeki ışıklandırmanın sergilenen esere zarar vermeyecek şekilde olmasının yanı sıra eserlerin tasarlanan öyküsüne dolayısıyla da sunuş biçimine uygunluğuna

dikkat edilmiştir. Nitekim müze binasının bir hamam olması ve sergilenen eserlerin hamam kültürüne ait olmasından ötürü, yapay ışıklandırmanın yanı sıra binanın kubbesinde var olan aydınlatma pencerelerinin sağladığı loş ışıktan da yararlanılarak daha doğal bir görüntü elde edilmiştir (Şekil 12).



Şekil 12. Hamamdan kurna görünüm



Şekil 13. Hamamda çocuklar bölümünden görünüm

Müzedede, vitrinde ya da vitrin dışında sergilenen eserlerin birbirlerini kaybetmemeleri ve ziyaretçilerin sergilenen eserlerle etkileşime geçerek verimli bir müze ziyareti geçirmelerini sağlaması açısından, eserlerin boyut ve renklerine dikkat edilmiştir. Bunun yanı sıra eğer sergilenen eser duvarda ise duvarın rengiyle, zemindeyse zemin rengiyle ya da vitrin içinde sergilenen eserin diğer sergilenen eserlerle arasında olan renk uyumu göz önünde bulundurularak sergi düzenlemesi yapılmıştır. Müzedede hem renkler arası uyuma hem de sergilenen eserlerle, eserlerin öyküsünün zorunlu kıldığı renklerin birbirleriyle örtüşüyor olması hususuna özen gösterilmiştir. Söz konusu müzedede eserler sergilenmek için müzenin neresinde konumlandırılırsa konumlandırılırsın ısı, ışık, soğuk, sıcak nem, kirlenme vb. gibi ölçütler göz önünde bulundurularak korunaklı bir biçimde sergilenmiştir.



Şekil 14. Hamamcı ve hamamdan görünüm

Tahtalı Hamam Müzesi disiplinlerarası çalışmalar neticesinde oluşan teşhir biçimleri ve teknolojinin imkânlarıyla birleştirilen daha etkili ve içeriğinin haricinde görsel anlamda da dikkat çekici ve merak uyandırıcı bir müze olarak düzenlenmiştir. Teknoloji çağı ve bunun getirisi ile hızlı iletişim, bu müzedede de etkisini göstermektedir. Söz konusu etki özellikle ve öncelikle sergileme yöntemlerinde dikkat çekmektedir. Bu durum içinde bulunduğumuz çağın getirisi olarak çağdaş sergileme anlayışının, tüm müze türlerinde olduğu gibi Tahtalı Hamam Müzesi'nde de yer, zaman, mekân, mimari yapı, konu ve anlatım gibi özelliklerin çeşitliliğinde kendini göstermektedir. Nitekim müzedede, simülasyon tekniği ve hareketli platformların kurgulandığı canlandırma odaları, görsel, sesli, efektli üç boyutlu gösterimler, maket ve dioramalar, üç boyutlu vitrin düzenlemeleri, gösteri odaları-canlandırmalar ile çağdaş sergileme yöntemleri uygulanmıştır (Buyurgan, Tarlakazan ve Çevik, s. 94-95). Teknolojik uygulamaların yardımıyla oluşan çağdaş müzecilik anlayışının etkili olduğu, teşvik edici, akılda kalıcı, hissedilebilir ve tüm bunların birleşmesiyle birlikte sürdürülebilir bir müze ortaya çıkmıştır. Buradan yola çıkılarak Tahtalı Hamam Müzesi'nin yaşamla iç içe, kültürel bir aktarım mekânı, kalıcı ve sürdürülebilir kurumlardan biri haline geldiği söylenebilir.

Müzecilik alanında ele alınan sürdürülebilirlik, müze çalışmalarını gözden geçirmeyi, toplulukların kültürel ihtiyaçlarını ve mevcut imkânları incelemeyi-değerlendirmeyi ve aynı zamanda kurum ve kuruluşların söz konusu kültürel kurumlara hangi ölçüde yöneldiğine dair yapılan araştırmaları kapsamaktadır. Temel dayanağı ekoloji merkezli bir evren oluşturma

anlayışı neticesinde gelişen sürdürülebilirlik ile kültür ve müzeler arasında tartışmasız zorunlu bir ilişki vardır. Müzeler insanlığın kültürel anlamda sürdürülebilir bir yaşam sürmesine yardım etmek üzere akademik dünya ile halk kitleleri arasında kayda değer bir ilişki kuran kurumlardır (Onur, 2012, s. 25).

4. SONUÇ

Bir toplumun ya da bir kuşağın-neslin kültürü ve bu kültüre bağlı olarak ortaya çıkan kültürel değerler, çoğu zaman kendisini var eden toplumdaki ya da kuşaktan daha uzun ömürlü olabilmektedir. Bu durum en çok maddi varlık gösteren taşınmaz kültür varlıklarında görülmektedir. Söz konusu taşınmaz kültür varlıklarını bir toplumun ve o toplumun döneminin kültürel izlerini üzerinde barındıran değerler olarak ele almak ve bu değerlerin gelecek nesillere aktarımını sağlamak oldukça önemlidir. Fakat günümüzde işlevini yitirmiş olan bu tarihi değerler-taşınmaz kültür varlıkları, ancak yeniden işlevselleştirildiği takdirde sağlıklı bir şekilde ayakta kalabilmektedirler. Söz konusu olan bu taşınmaz kültür varlıklarının yeniden kullanımı hem kültürel değerlerin aktarımı hem de sürdürülebilir enerji açısından oldukça fayda sağlayacaktır. Bu sebeple sürdürülebilir anlayış çerçevesinde, birçok farklı alanda değerlendirilmek üzere işlev kazandırılan çok sayıda tarihi binaya rastlanmaktadır. Ancak bu tarihi binaların mimari özelliklerine ve yapılarına en uygun şekilde ve en ihtiyaç duyulan alanda değerlendirilmesi de bir o kadar önemlidir. Bu bakımdan taşınmaz kültür varlığı niteliğine sahip olan tarihi Tahtalı Hamam'ın, hamam koleksiyonuna sahip bir müze olarak işlevselleştirilmesinin oldukça doğru ve yerinde bir karar olduğu söylenebilir. Bu karar, tarihi binanın yapılış amacına uygun işlevini sürdürmediğinden atıl kalarak zarar görmesini engellemesinin yanı sıra, bakım ve onarımının yapılarak, kültürel mirasın korunmasına yönelik olumlu bir gelişme olarak da değerlendirilebilir. Müzelerin devamlılığının teşhir, ziyaretçi, tanıtım ve bunlar gibi daha birçok unsurun sağlıklı bir şekilde sürmesine bağlı olması ve bu unsurların müzenin içerdiği koleksiyona uygun olan müze binası tarafından desteklenmesi, müzenin işlev ve amaçları düşünüldüğü takdirde, müzecilik alanına sağlanan katkıdan söz edilebilir. Sürdürülebilir anlayış çerçevesinde ise Tahtalı Hamam Müzesi'nin, şehrin merkezinde yer alan bir bina olması sebebi ile elde olan enerjinin en doğru şekilde değerlendirildiği ve böylelikle fiziki sürdürülebilirliğe katkısından söz edilebilir. Aynı zamanda müzenin, merkezi konumda olmasının bir neticesi olarak, ziyaretçi sayısındaki fazlalıktan bahsedilebilir. Bu durum hem kültürel dokuya sahip olan müze binasına hem de müze koleksiyonlarına, ziyaretçilerin daha kolay ulaşmasını sağlayarak, somut nitelik gösteren kültür varlıklarının ve somut olmayan kültür mirasının tanınarak-tanıtılarak gelecek nesillere aktarılması açısından oldukça önemlidir. Söz konusu olan bu aktarım sosyo-kültürel sürdürülebilirliğe de katkı sağlayan faktörler arasında yer almaktadır.

KAYNAKLAR

- Afacan, G. (2017). Seferihisar'daki Turizm Yapılarının Sürdürülebilir Tasarım İlkeleri Doğrultusunda İncelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2018). Sanat Eğitimi ve Öğretimi. Eğitimin Her Kademesine Yönelik Yöntem ve Tekniklerle. Ankara: Pegem Akademi.
- Buyurgan, S.,Tarlakazan, B. E. ve Çevik, S. K. (2019). Müzede Eğitim Öğrenme Ortamı Olarak Müzeler içinde Müzelerde Sergileme Yöntemleri. (Ed. S. Buyurgan). Ankara: Pegem Akademi.
- Gedik Kebapçı, H. S. (2010). Varolan Yapıları Sürdürülebilir Duruma Dönüştüren Kuralla Dayalı Bir Yaklaşım. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Gögebakan, Y. (2009). Kültür Valiği ve Eğitim. Almanya: Alim Kitapları.
- Güner, R. (2013). Sürdürülebilirlik Bağlamında Şile Kent Dokusu Analizi: Camcı ve Camii Sokakları. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Hatipoğlu, E. (2015). Geleneksel Beypazarı Evlerinin Sürdürülebilir Mimarlık İlkeleri Kapsamında Değerlendirilmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

- Keleş, V. (2003). Modern Müzecilik ve Türk Müzeciliği. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2(2).
- Kuşçu, A. C. (2006). Sürdürülebilir Mimarlık Bağlamında Geleneksel Konya Evi Üzerine Bir İnceleme. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- (2012). Malatya Bibliyografyası. İstanbul: Malatya Kitaplığı Yayınları.
- (2014). Malatya Kültür Envanteri. Malatya: Ofis Matbaacılık.
- Onur, B. (2012). Çağdaş Müze Eğitim ve Gelişim Müze Psikolojisine Giriş. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özek Karadeniz, Y. (2010). Geleneksel Afyonkarahisar Evlerinin Sürdürülebilir Mimarlık İlkeleri Bağlamında Değerlendirilmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Salbacak, S. (2007). Tarihi Binaların Yeniden Kullanımlarında "Hacopulo Pasajı" Örneği. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Sinan, S. (2011). Tarihi Binaların İşlev Değişimi'nin Yıldız Saray Müzesi Üzerinden Değerlendirilmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Throsby, D. (1995). Culture, Economics and Sustainability. Journal of Cultural Economics. Journal of Cultural Economics, 19: 199-206.

EXTENDED ABSTRACT

Culture can be explained as everything material and immaterial that shape the life of a nation. Thus, all the works created-produced by a nation throughout its history reflect the culture of that nation. For this reason, a person becomes a member of the culture in which she was born, raised, ingrained in her genes and self, and the nation to which that culture belongs. Every individual belonging to a nation carries the language, religion, beliefs, customs and culture of that nation in person. This gives the culture a character that transcends individuals. The identity of a nation as a result of thousands of years of experience and experience is the indicator of its culture. As a matter of fact, any mosque, church, palace, inn or bathhouse can be considered as a single pile of matter. But the structures in question are cultural assets that represent the existing culture of a nation, beyond the mass of matter. In terms of being related to the subject, immovable cultural assets are generally historical, archaeological, anthropological etc. mosques, churches, palaces, bridges, inns, baths and so on. It includes structures such as. These structures, which have become dysfunctional due to the loss of the meaning of their purpose over time, are left idle and forgotten. The aforementioned historical buildings and cultural assets are extremely important in terms of both reflecting the culture of a nation and benefiting from the existing physical structures considering today's energy consumption. This is an issue that can be evaluated within the framework of a sustainable understanding. The main feature of the sustainability concept, which emphasizes the necessity of using all human and natural resources in the scientific, social and cultural fields of society in a measured and forward-thinking manner and creates a social perspective on the basis of respect for this, is that it is about the human future and covers the protection of the resources of the area where it is used. Sustainability in this aspect, justice, law, social environmental management and science, business, politics, culture, etc. It is a concept related to many disciplines such as and unites these disciplines. The adoption and development of sustainability in all these disciplines has led to the emergence of the concept of "sustainable development". This concept is about the use of natural resources and existing environmental values in a way that does not cause wastefulness, using rational methods, considering the benefits of present and future generations. The broad scope of interest of the concept in question requires minimizing energy consumption and using the available energy in the most appropriate way. Since this situation brings to mind the building sector where high energy is needed, it makes it necessary to think on the existing buildings in the same direction. These buildings are composed of immovable cultural assets that cannot fulfill their main purpose of construction, especially in today's conditions. Re-functionalization of the mentioned cultural assets with a sustainable understanding, physical-sustainability with the benefit they provide to energy resources; It also benefits socio-cultural sustainability in terms of the historical value of the buildings. As a matter of fact, the historical Tahtalı Hamam Museum, which is considered as an example in this study, is very important in terms of both physical sustainability and socio-

cultural sustainability. The building, which was built as a bathhouse when it was built, could not meet the needs of today's conditions, and was converted into a museum with the decision to be re-functional in line with the sustainability principle. While transforming Tahtalı Hamam into a museum contributes to physical sustainability in terms of benefiting from the material existence of the building; It also contributes to socio-cultural sustainability in that the collections of the museum consist of items belonging to the "bath culture" and that future generations will know and remember the bath culture. As a matter of fact, those that best reflect and preserve the culture of a nation-society are cultural assets and museums. In this regard, the Tahtalı Hamam Museum is both a cultural asset and its collection introduces the bath culture with the new understanding of museology is extremely important in terms of sustainability, museology and cultural heritage.



Available online at <http://dergipark.gov.tr/ijad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Güzel Sanatlar Öğrencilerinin Tasarım Gücünü Geliştirmede (Eleştirel Bakma-Merak Etme-Hayal Kurma-Yaratma Bağlamında)

Temel Sanat/Tasarım Dersinin Gerekliliği

In The Development of Design Power in Fine Arts Students

(In the context of the Critical Looking-Wondering-Dreaming-Creating Motive)

Requirements of Basic Art / Design Course

Özdemir KARABAY^{a,*} 

^aDr.Öğr.Üyesi Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Programı, Amasya, 05280, Türkiye

Article history: Received 15.06.2020 / Accepted 28.12.2020

ÖZET ABSTRACT

Araştırma çalışmasında öncelikli olarak tasarım konusu irdelenmiş ve bu olgunun sanat eğitimi alan öğrencilerde geliştirilmesi üzerinde durulmuştur. Sanat eğitimi içinde tartışmasız çok büyük payı olan resim eğitiminde asıl hedef, öğrencinin hayal kurma becerisini de işin içine katarak özgün imge yaratmasını kolaylaştırmak ve hızlandırmaktır. Bu gaye ile sanat eğitimcisinin çözüm bulma adına alternatifler geliştirmesi ve mevcut sorunlara eleştirel bir gözle bakması, merak etme, hayal kurma ve yaratıcı gücü hayata geçirme gibi unsurları teşvik etmesi gerekir. sanat eğitimine girişin kapısı olarak kabul edilen Temel Sanat/Tasarım dersi bu noktada büyük önem arz etmektedir. Araştırma çalışması 2018-2019 eğitim ve öğretim yılı güz/bahar döneminde uygulamaya konmuş ve Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi resim bölümü ve grafik bölümü öğrencilerinin almış oldukları "Temel Sanat/Tasarım", "Resim", "Grafik Tasarım" dersleri ortak ele alınmıştır. Araştırmada veri toplama aracı olarak Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin çeşitli bölümlerinde öğrenim gören öğrenciler üzerinde pilot uygulama yapıldıktan sonra gerekli dönütler alınarak forma son hali verilmiştir. Araştırmaya yaşları 19-24 arasında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin çeşitli bölümlerinde okuyan toplam 120 öğrenci iştirak etmiş olup, araştırmada "Örneklem (Temsili Grup)" yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tasarım, Eleştirel Bakma, Merak Etme, Hayal Kurma, Yaratma

In the research study, the subject of design was primarily examined and the development of this phenomenon in students who received art education was emphasized. The main goal in painting education, which has an undisputed share in art education, is to facilitate and accelerate the student's imagination by creating an original image by including the ability to dream. For this purpose, the Basic Art / Design course, which is accepted as the door of the entrance to art education, is of great importance at this point, while the art educator should develop alternatives for finding solutions and encourage elements such as critical view of current problems, curiosity, imagination and realization of creative power. It is. The research study was put into practice in the fall / spring semester of the 2018-2019 academic year and the courses "Basic Art / Design", "Painting", "Graphic Design" taken by the students of Yüzüncü Yıl University Faculty of Fine Arts and graphic department were handled together. As a means of data collection in the research, after the pilot application was performed on students studying in various departments of Yüzüncü Yıl University Faculty of Fine Arts, the form was finalized by taking the necessary feedbacks. A total of 120 students studying at various departments of the Faculty of Fine Arts of Van Yüzüncü Yıl University between the ages of 19 and 24 participated in the study and the "Sample (Representative Group)" method was used in the research.

Keywords: Design, Critical Looking, Curiosity, Dreaming, Creating

1. GİRİŞ

Son yıllarda sanat eğitiminin önem kazanması, tasarım gücünün hayal kurma ve yaratıcılıkla eş değer düzeyde ne kadar önemli olduğunu açıkça gözler önüne sermekte olup hayal gücünün yaratıcılığı tetikleyen en önemli unsur olduğu da unutulmamalıdır. Zira tasarım yaratıcılık ister. Yaratıcılık, geçmişteki deneyimlerin yeniden düzenlenmesini sağlayan, bir problemin farklı yollarla çözümünü arayan, özgün bir fikir veya ürünün ortaya konulduğu zihni bir faaliyettir. Tasarım, kelime anlamı olarak bir ürünün, sanatın (nokta, çizgi, leke, şekil, biçim, doku, renk gibi) elamanlarının kullanımıyla elde edilmiş yeni ve özgün görünümü olarak değerlendirilirken, alanında ihtiyaç duyulan konuyla ilgili bir takım kavramları ve düşünceleri yaratıcı ve artistik duygularla ifade etme süreci olarak özetlenebilir.

Burada asıl hedef tasarım olgusunun fikir bazında daha önce görülmemiş, denenmemiş veya uygulamaya konmamış bir şekilde ele alınması ve beynin işleyişi ile yaratıcı potansiyelin aktif hale getirilerek geliştirilmesi ve sonraki aşamasında da sanatsal ve özellikle el becerisine dayalı uygulamalı öğretim teknikleriyle "Sanat/tasarım alanına ait yaratıcılık eğitimi" ve bu alanın merkezine yerleştirilen "Temel Sanat/Tasarım Eğitimi" ilişkisinin güncellik bağlamında, belirleyici bir rolle önemini öğrenciye kazandırmak ve öğrencilik dönemi sonrası bunu sanat hayatında yaşam haline getirmektir. Tasarım yapabilmek için kişinin bireysel-özgün karakterinin ön planda, sezilerinin açık, yaratıcılığının azami ölçüde gelişmiş olması gerekir. Burada 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 Eğitiminin öncelikli hedeflerinden biri olmaktadır. 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 amaçlıyor olmalıdır. Bu bağlamda; temel aşamada "öğrencinin soyut düşünce sisteminin geliştirilmesi olgusu" öne çıkarılmalı ve Temel görsel öğeler arasında soyut ilişkiler geliştirebilmek, bu ilişkileri sistemli biçimde kavramsal planda tartışabilmek, bu eğitimin bir diğer ağırlık noktası olmalıdır (Karaçalı, 2018, s.175).

İşte bundan dolayı öğrencinin yükseköğretimde okurken daha birinci sınıftan başlayarak tasarım yapabilme kapasitesini geliştirmek; bireyin konu üzerinde düşünmesi, tanımlaması, ilişkilendirme yapabildiğini uygulama anlamında hayata geçirmesi anlamında sanat eğitimcisinin çözüm bulma adına alternatifler geliştirmesi ve mevcut sorunlara eleştirel bir gözle bakmasını müteakip görsel öğeler arasında soyut ilişkiler kurarak yaratıcı gücü hayata geçirebilmesi için de, öğrencide merak etmeyi, hayal kurmayı, gözlem yapmayı, araştırma safhasını geniş tutmayı ve elde edilen ipuçlarını değerlendirmeyi teşvik etmek gerekir. Bu bakış açısıyla değerlendirdiğimizde güzel sanatlar fakültelerinde ve diğer fakültelerde öğrencilere verilen sanat eğitimi, gördüğünü kağıt veya tuval üzerine yansıtarak tekrarlama yerine yaratıcılığa ve tasarıma yönelik olmalıdır.

Tasarım: Tasarım Latince bir kelime olup İngilizce ve Fransızca kelime karşılığı "desing" olarak geçerken merak, hayal ve düşüncenin özgün bir şekilde yüzey üzerine aktarımı olarak tanımlanır. Tasarım değişimin somutlaşmış halidir, değişikliği yansıtmaktır ve toplumsal bir eylemdir. Bu nedenle çıkış noktası sayılacak bazı ilkeler şunlardır: (URL-1, 2007)

- *Eleştirel yaklaşım
- *İletişim kurma
- *Özgün olma
- *Duyguyu katma
- *Soru sormak
- *Deneme-yanılma
- *Açık fikirli olma
- *Meraklı olma
- *Düşünmek
- *Düşlemek

Tasarım olgusunun profesyonel anlamda ele alındığı Bauhaus ekolünde tasarım, fikir bazında daha önce görülmemiş, denenmemiş bir yeniliği ortaya koyma ve beynin işleyişi ile yaratıcı potansiyelin geliştirilmesi ve tasarım kültürünün benimsenmesi olarak düşünülmüş sonraki aşamasında da sanatsal ve özellikle el becerisine dayalı uygulamalı öğretim olarak hayata geçirilmesi planlanıyordu. Bauhaus ekolünde tasarım yapabilmek için kişinin yaratıcılığının azami ölçüde gelişmiş olması gerekirdi. Bu, merak, düşünme ve hayal kurma gibi yeteneklerinin geliştirilmesiyle ve herkesten farklı bir yaşam tarzına sahip olmakla mümkündür. Söz konusu yeteneklerin geliştirilmesi Bauhaus ekolünde çok önemli yere sahip olup, başlangıç dersi olan Temel Tasarım dersi ile hayata geçiriliyordu. Onlara göre; temel tasarım dersi içinde ele alınan ve tasarımın olmazsa olmazlarından yaratıcılık üzerinde durulması gereken en önemli unsurdu. Yaratıcılık geçmişte kazanılan deneyimlerin farklı bir bakış açısıyla yeniden ele alınıp düzenlenmesini sağlayan, mevcut problemin farklı ve aykırı yollarla çözülmesi için insanüstü bir çaba gerektiren, özgün bir düşüncenin veya ürünün ortaya konulduğu zihni bir faaliyettir. Düşünce bazında bu deneyimleri kazanan her öğrenci sonraki dönemlerde kendi seçtiği çalışma atölyesinde eğitimini sürdürüp konuyu uygulama bazında ele alarak eğitim sürecini tamamlamak zorundaydı. Böylelikle işçiliği ön planda tutan temel zanaat bilgisi, kişiden kişiye farklılık gösteren tasarım parametreleri ve bu alanın olmazsa olmazlarından uygulama bir araya getirilerek eğitim süreci tamamlanmış olacaktı.

Yabancı kaynaklarda Temel Tasarım Dersi'nin Bauhaus'taki orijinal adı "Preliminary Course" Başlangıç/Hazırlık Dersi ve "Basic Course" (Temel ders) şeklinde yer almaktadır. Nagy ile New Bauhaus'ta aynı adla uygulanan ders daha sonra "Foundation Design" (Temel Tasarım) adıyla

sürmüştür. (Seyhan, 2005, s.25) Ülkemizde de ilk uygulanan adı Temel Sanat Eğitimi olan bu ders, "Temel Tasarım Eğitimi olarak Basic Design, Visual Design, Applied Design gibi farklı isimlerle de olsa Bauhaus uygulamalarını temel alan teorik ve uygulamaya dayalı programıyla sanat ve tasarımının temelini oluşturmaktadır." (Çellek, Sağocak, 2014, s.7)

Bauhaus düşüncesi, bir stilin, bir eğitim hareketinin ötesinde, 1850'lerden beri Avrupa'da yürürlükte olan kültürel, ekonomik ve toplumsal bir modernleşme programı çerçevesinde yeni bir hayatın tasarlanabileceği inancını temsil eder. Almanya'nın kültürel nüfuz politikaları bağlamında, son Osmanlı yönetimlerinin ve özellikle de Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının modernleşme girişimlerinde etkili olur. Ülkemizde sanayileşme atılımı ile sanatın birleştirilmesine yönelik kültürel politikaların ve eğitim reformlarının yapılandırılmasında Bauhaus akılcılığının katkısı önemlidir. Gazi Terbiye Enstitüsü, Köy Enstitüleri; sanat, sanayi ve meslek okulları; İstanbul Teknik Üniversitesi ve Ortadoğu Teknik Üniversitesi gibi mühendislik-mimarlık okulları ile ülkemizde bugünkü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin çekirdeğini oluşturan ve 1957 yılında Alman ve Türk Bauhausçular tarafından kurulan Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu; hep Bauhausçu ilkelerini benimsemişler ve bunlara göre yetişmiş kadrolar tarafından kurulmuşlardır (Alicavuşoğlu, 2017).Günümüz Türkiye'sinde çağdaş sanat eğitiminin bir çatı altında örgütlenmesinde ve tasarım kültürünün farklı kitleler tarafından kabul görüp hızla yükselmesinde Bauhaus'un izleri açıkça görülmektedir. Temel Sanat/Tasarım dersi çeşitli sanat disiplinlerinin ürünlerine ait temel çözümlerinin deneme yanılma sistemiyle yapılabilmesi bağlamında; farklı sanat disiplinlerinin tüm kapsamıyla ele alınmış bir yaklaşımla ve görsel dilin kullanımıyla, bütünlük içinde değerlendiriminin sağlanmasında öğrencilerin büyük kazanımlar elde etmesine yardımcı olmaktadır. Bununla birlikte öğrencilerin kendi bilişsel-duyuşsal donanımlarının ve işleyişlerinin farkına varmasında ve diğerlerinden farklı ve özel bir tutum veya üslup geliştirme sürecine girebilmesinde önemli bir yer tutmasından (Seyhan, 2005, s.22) dolayı da sanat eğitimine girişin kapısı olarak kabul edilen Temel Sanat/Tasarım dersi bu noktada büyük önem arz etmektedir.

Aslında, bu noktada kendini tam anlamıyla hissettiren; "Sanat/tasarım alanına ait 'görsel dil', günümüz disiplinler arası örgüleri içine ne şekilde nüfuz etmiş, ne kadar genişlemiş ve ne ölçüde kavramsallaşmıştır? " gibi temel bir problemin cevabının ve yaratıcılık eğitimi alanıyla ilişkisinin belirlenmesi ile işe başlanmalıdır. Yapılan bilimsel araştırmalarda günümüzde, sanat yapıtı ve tasarım ürünü odaklı çalışmaların melezleşip birbiri içinde hareket ettiğini görüyoruz. Tüm bu alanların keşiştiği 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. (Karaçalı, 2018, s.173)

Sanat eğitimcileri tarafından sanat eğitimine bir giriş dersi olarak kabul edilen Temel Sanat/Tasarım Dersinin amacı "tanrısal sanatçılar yetiştirmek değil, toplum içinde form ve renk çalışmaları düzenleyecek tasarımcılar yetiştirmek olduğuna göre" (Eti ve Diğerleri, 1986, s.8) öğrencilerin kendi yaşam tarzını hayata geçirirken, bireysel farklılıkların gerçekleştirilebilmesine de olanak tanınmalıdır. Söz konusu sanat ve tasarım öğrencilerinin sanatsal yaratıcılığının açığa çıkarılmasına yönelik gösterilen çabalarda, standart görme ve düşünme alışkanlıklarından vazgeçerek, kendinde var olan bilgi ve duygu potansiyelini hayata geçirir. Bu çabayla yeniden, kendine özgü görsel ve düşünsel bir algı yaratmayı amaçlar ve bunun sonucunda öğrencilerde hem genel anlamda hem de çalışma alanıyla ilgili bir bilinç geliştirmiş olur.

Sanat eğitimi, yaratıcılık eğitiminin ön planda tutulduğu, iraksak düşünmenin geliştirildiği, her öğrencinin kişisel gelişimi ve eğilimleri paralelinde taklitten uzak bir şekilde yönlendirilmeye çalışıldığı, kendini bağımsız, rahat hissettiği en güvenilir ortamı sağlar. (Buyurgan, 2001, s. 9). Söz konusu bu ortamın sadece üniversitelerde yaratılmasından ziyade çocuğun sanat eğitimi almaya başladığı dahası öğretmen, akademisyen veya sanatçı olmaya karar verdiği lise yıllarından başlayarak hayata geçirilmesi büyük önem arz etmektedir. Öğrencinin görmeye, aramaya, sormaya, denemeye, sonuçlandırılmaya yönlendirilmesi ve bunu alışkanlık haline getirmesi maksadıyla yükseköğretimde Temel Sanat/Tasarım dersi kapsamında verilen sanat eğitiminde uygulamaya konulan çalışmalar öğrencilerin yaratıcı düşünce güçlerini ifade edebilecekleri şekilde dizayn edilmelidir.

Sonuç itibariyle güzel sanatlar alanı içinde tartışmasız çok büyük payı olan resim eğitiminde asıl hedef, öğrencinin hayal kurma becerisini de işin içine katarak özgün imgelem yaratmasını kolaylaştırmak ve hızlandırmaktır. Sanat eğitimi alanında eser üreten öğrenci veya sanatçı adayı için "Özgünlük" birey tarafından inşa edilen bir değer olarak "o eseri üreten kişi" ye aittir. Bu gaye ile sanat eğitimcisinin çözüm bulma adına alternatifler geliştirmesi ve mevcut sorunlara eleştirel bir gözle bakması, merak etme, hayal kurma ve yaratıcı gücü hayata geçirme gibi unsurları teşvik etmesi gerekir. Sanatta özgün imge yaratabilme adına çok önem arz eden bu unsurları tanımak ve detaylı bilgi sahibi olmak için yakından bakmak, detayına inmek gerekir.

Eleştirel Bir Gözle Bakmak (Eleştirel Düşünmek): Tanım olarak, eleştirel düşünme, bireylerin amaçlı olarak ve kendi kontrolleri altında yaptıkları, alışılmış olanın ve kalıpların tekrarının engellendiği, önyargıların, varsayımların ve sunulan her türlü bilginin sınındığı, değerlendirildiği, yargılandığı ve farklı yönlerinin, açılımlarının, anlamlarının ve sonuçlarının tartışıldığı, fikirlerin çözümlenip değerlendirildiği, akıl yürütme, mantık ve karşılaştırmanın kullanıldığı ve sonucunda belirli fikirlere, kuramlara veya davranışlara varılan düşünme biçimidir (Gürkaynak ve F.Üstel ve S.Gülgöz, 2008).

Düşünme, aklımdan geçirmek, göz önüne getirmek, Bir sonuca varmak amacıyla bilgileri incelemek, karşılaştırmak ve aradaki ilgilerden yararlanarak düşünce üretmek, zihinsel yetiler oluşturmak, tasarlamak, muhakeme etmektir (TDK. 2019). Düşünme işlevinin temel amacı, yaşamımızdaki olaylara anlam yüklemek, bu olayları kategoriler halinde sınıflandırmak ve öznel bir biçimde kimlik kazandırmaktır. Yargıda bulunma, kavrama, çözümlenme, açıklama, tanımlama, karşılaştırma ve bir senteze ulaşma gibi eylemlerimiz, düşüncenin bu işlevi kapsamında gerçekleşir (Paul – Elder, 2004).

Eleştiri, etimolojik olarak Yunanca "critic" ya da "kritike" sözcüklerinden gelen ve Latinceye "criticus" olarak aktarıldıktan sonra, giderek farklı dillerde "yargılama sanatı" anlamında kullanılmaya başlanan bir kavramdır. Düşünceyi bir yargılama sanatı çerçevesinde iyileştirme çabalarının MÖ 600 yılında ilk kez Socrates tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Sokrates "Bir şeyi iyi ya da kötü yanlarıyla değerlendirme" olarak tanımladığı eleştirel düşünmeyi, tüm dünyaya bir sorgulama yöntemi olarak tanıtmıştır (URL-2, 2005).

Eleştirel düşünme, eğitimciler, bilişsel psikologlar, davranışçılar, felsefeciler, içerik analistlerinin ve hatta son zamanlarda sanat üretenlerin de katıldığı tartışmalarla son yıllarda giderek daha geniş bir zeminde kendine yer bulmuştur. Bununla birlikte, çalışma alanı genişledikçe, odaklanılan boyuta bağlı olarak eleştirel düşünmenin tanımlarında çok kapsamlı bir çeşitlilik ortaya çıkmış; kavram, "düşünce ve düşünme" alan yazınının en yanıltıcı kavramlarından birisi durumuna gelmiştir (Beyer, 1988). Ne var ki bu tanımların gelişikili olmasından dolayı alan içerisinde uygulanma oranı çok azdır.

Buna mukabil yanıt bekleyen çeşitli sorular açısından değerlendirildiğinde, eleştirel düşünmenin tanımdan ziyade kapsamlı bir kuram çerçevesinde ele alınması gerektiği anlaşılmaktadır. Örneğin, "eleştirel düşünme ile yaratıcı düşünmenin aynı ya da farklı şeyler mi olduğu ya da bir bütünün parçalarını mı oluşturduğu; eleştirel düşünme ile problem çözme arasında ne tür bir ilişki bulunduğu" yönündeki sorulara hala cevap bulunamamıştır. (URL-3; Türnüklü ve Yeşildere, 2005).

Sanat eğitimcilerinin ise bu kurulu düzen içindeki konumları biraz daha enteresandır. Çünkü sanat eğitimcileri hem eleştirel pedagojinin yanında bir rol üstlenmekte hem de kültürel üretici kimlikleriyle kültürel ekonominin tarafında yer almaktalar (URL-4, 2011), Okulda, sınıfta ya da sanat olgusunun daha fazla irdelendiği atelyede uygulamaya yönelik kültürel pratiklerin kapsamlı analizlerinde söz konusu bilgi, beceri ve tekniklerin öğretilmesinde eleştirel pedagojinin ve kültür üreticilerinin önemi üzerinde durularak konuya bakış açılarının analiz edilmesi ön planda tutularak değerlendirme yapılmaktadır. Burada yaşanan, özellikle öğrencilerin kültür üreticileri olarak sanat eğitimcilerine yönelik beklentilerine cevap niteliğindeki tüm tavır, davranış ve tutumlarının eğitime yansması ihtimalinin göz önünde bulundurulması olayıdır.

Sonuç olarak, eğer sanat eğitiminin öğrencileri pasif izleyici olmaktan çıkartıp daha aktif, üretken ve daha düşünceli kültürel üretim ve direnç şekillerine yöneltilmesi gerekiyorsa, sanat eğitimcilerinin, öğrencilere ders süreci içerisinde görsel deneyimlere daha fazla anlam yüklemek ve konuyu daha yaratıcı şekilde ele alarak beklentileri karşılama adına onlara yardımcı olması gerekmektedir. Görsel kültür eğitimcileri, eleştirel ve yaratıcı kültürel üretimi teşvik ederek, görsel kültür içerisindeki gizli ideolojik mücadeleleri açığa çıkararak, öğrencileri gittikçe karmaşıklaşan günlük görsel çevreye anlamlı tepki verebilme yetisi aşarlar. Sanatçılar, tasarımcılar ve diğer görsel imge yaratıcıları tarafından kullanılan güçlü stratejileri ve estetik taktikleri açığa çıkarma ve yıkmak için pedagojik çaba ile görsel kültür eğitimcileri öğrenciler kendilerini, içinde yaşadığı dünyayı ve toplumları inceleme ve değiştirmek için gerekli entelektüel ve yaratıcı güçleri devreye sokmaya başlayabilirler (Darts, 2004, s.325).

Merak Etmek: Bauhaus ekolünde, tasarım yapabilmek için kişinin yaratıcılığının azami ölçüde gelişmiş olması gerekir. Bu da merak, düşünme ve hayal kurma gibi yeteneklerinin geliştirilmesiyle ve herkesten farklı bir yaşam tarzına sahip olmakla mümkündür. Onlara göre; yaratıcılık, geçmişte kazanılan deneyimlerin farklı bir bakış açısıyla yeniden ele alınıp düzenlenmesini sağlayan, mevcut problemin farklı ve aykırı yollarla çözülmesi için insanüstü bir çaba gerektiren, özgün bir düşüncenin veya ürünün ortaya konulduğu zihni bir faaliyettir.

Sanat; öğrencinin, kendi duygularını, düşüncelerini, algılayışını, fantezilerini, rüyalarını, kaygılarını, sürprizlerini, problemlerini, korkularını, üzüntülerini, heyecanlarını, merak ettiklerini, kızgınlığını,

neşesini ve nefretini içermelidir. Bu da söz konusu öğrencinin kendi çevresini fark edebilmesine, esnek bir kişilik geliştirebilmesine, bunlara bağlı olarak kendine olan öz saygısının gelişmesine imkan tanıyacaktır. Almış olduğu sanat eğitimi sayesinde öğrencinin; hayal gücünü kullanabilmesine ve yaratıcılığını geliştirebilmesine, yenilikler yapabilmesine, yeni durumlara uyum sağlayabilmesine, hoşlandığı ve hoşlanmadığı bazı durumları tanımlayabilmesine, kendini ifade edebilmeyi öğrenmesine katkı sağlarken bu kazanımlar kendine olan güveninin artmasında da etkin rol oynayacaktır. (URL-5, 2012)

Sanat eğitimi sürecinde öğrencinin yaratıcılığı geliştirmesinde önemli üç unsur olan merak, sabır ve en önemlisi hayal kurma yeteneğinin çocukluktan beri var olması ve hayata bakış açısının sıradan insanlardan farklı olması gerekir. Aynı zamanda yargılarından bağımsız, özgüveni olan ve hatta dominant bir kişiliğe sahip, çevresiyle iyi iletişim kurabilen bir yapıya sahip olması ve bir çıkmaza düştüğünde, karmaşıklığın ve bir problemin içinden kendi kapasitesini kullanarak çıkabilme ve buluş yapma yetisinin olması gerekir. Yukarıda saydığımız yetilere sahip öğrenci her zaman çekinmeden-sıkılmadan soru sormalı, alınan cevapları soruya çevirmelidir. Çünkü sorular bilgiye giden yolları aralayan kapılardır. Yaratıcılığa giden yolda birçok güçlükle karşılaşılacağı göz önünde bulundurularak yolun pürüzsüz olmadığı unutulmamalıdır. Sanat eğitimi alan öğrenciye yaratıcı potansiyele sahip olduğu ve bunun herkeste olmayan bir ayrıcalık olduğu, bir şekilde hissettirilmelidir. Bu ayrıcalığa sahip olduğu hissettirilirse öğrencinin kendine güveni artar ve bu ona cesaret verir. Eğer bu potansiyele sahip olduğunun farkına varamazsa duygularını bir merkezde toplayamaz, yaşam felsefesini ve hayal gücünü harekete geçiremezse yaratıcılık denen olguyu gerçekleştiremez.

Çocukları sevindirmek toplumsal sorumluluğa, duyarlılığa ve bilinçle sahip olmalarını sağlamak, onların yaşantılarıyla, kültürel kimliklerini ilişkilendirmek, merak uyandırmak, hayal kurmalarına kurdukları bu hayalleri gerçekleştirmeleri için onlara fırsat vermek, yaşanan çevredeki kültürel değerlere sahip çıkmak, çocuğa sanatı ve sanatla yaşamayı öğretmek ve sevdirmekle mümkün olur. Söz konusu bu çocuklar büyüyüp sanat alanında eğitim alan öğrenci olduklarında onların çocukluk dönemlerinden başlayarak yaşadıkları çevreye ve modern dünyaya uyum sağlayabilmeleri için sosyal yönlerini ve iletişim yeteneklerini ve en önemlisi sanat ruhlarını geliştirmeleri için onlara imkan yaratmak gerekir. Elde edilen bu kazanımlar aynı zamanda iletişim yeteneklerini kuvvetlendirecek eğitim alanı, kültürel alışkanlıklar ve yaşam biçimiyle ilgili olduğundan bunların hayata geçirilmesi de ancak sanat eğitimiyle olacaktır.

Çocukta var olan hayal gücü ve merak bir araya geldiğinde ortaya muazzam bir güç çıkar. Önemli olan çocuğun bu gücü yetişkin olduğunda da sürdürmesidir. İyi yetişmiş, bilinçli bir eğitimciyle bu önemli gücü olumlu değerlendirebilen yetişkin çocuk açısından, dünyayı ve içinde yaşayanların düşüncelerini kökünden değiştirebilecek muazzam bir duygudur aslında merak. Merak eden yetişkin çocuklar daha hızlı öğrenir ve yaratıcı olurlar. Merak eden bir zihin en kapsamlı şekilde öğrenmeye-yaratmaya aç ve açıktır. Yaratıcı çocuklar sorunlara daha kestirme ve etkili çözümler bulabilir, çevresel koşullara daha iyi uyum sağlayabilir ve değişimlere açık olabilirlerken daha önemlisi kendi başına düşünebilir, sorumluluk alabilirler. Bu da ergenliğe ulaşmış yetişkin çocuktaki öz güvenin gelişmesi için kaçınılmaz bir fırsattır (Karabay, 2018, s. 66).

Sonuç olarak yaratıcılık, özellikle çocuklarda azami ölçülerde bulunan hayal gücü, merak, heves gibi öğelerle oluşmakta ve yaratıcı etkinlikte bu öğelerin kaynak olmasına yol açmaktadır. Farklı olanları keşfetme ihtiyacı duyan çocuklukla yetişkinlik arasındaki insan, bir arayış içerisinde bakış açısını farklı yönlerle doğru çevirmekte, farklı olanları merak etmektedir. Farklı olanı öğrenme isteği, onun için önemli bir motif olmakta, zamanla bu motifin dürtüsüyle yeniyi, farklı olanı yaratma ihtiyacı doğmaktadır (Argun, 2011, s.6). İşte bu olgu da merak ve hayal gücünü dengeli bir şekilde kullanarak, tasarımı yaparken yaratıcılığı hayata geçirmenin temel felsefesidir.

Hayal Kurmak: Sanat eğitimi, özellikle çocukların hayal dünyasında geliştirdiği düşünceleri hayata geçirmesine yardımcı olur. İnsanların nesnelere ve yaşananları sadece yalın bir şekilde "göz ile görme"leri bir anlam ifade etmemektedir. Bunları imgelemlerle (hayalinde tasavvur ederek) sıradan insanlardan farklı bir şekilde görmesi, kişinin farklılığını ortaya koyar. Hayal gücü yani "İmgelem, zihin gücüyle görmek demektir. Bazı insanlar, imgelemin bizi hayvanlardan ayıran şey olduğunu ileri sürerler. Buna karar vermek zor. Ama imgelemin insan zekâsının temel niteliklerinden biri olduğu kesin" (Robinson, 2003, s.135).

Hayal gücü, yaratıcı süreç içerisinde yaratıcılığın olmazsa olmazlarından biridir. "Çocuklar baktıkları resimlerden hareketle hayal dünyalarını harekete geçirip öyküler kurgularlar" (Koç, 2015, s.688). İşte bunu gerçekleştirirken çocuk hayal gücünün yanı sıra en önemli yetenek olan yaratıcılığını hayata geçirir. Yaratıcılık konusunda araştırmalarıyla tanınan Torrance, çocuğun sosyal hayatında ve yaratıcılığının gelişmesinde özellikle erken yaşlarda müzik, drama, resim, tiyatro gibi sanatların birçok dalının etkili olduğunu belirtmektedir.

Bunun yanında çocuklar kendi gerçek ve hayal dünyalarında yarattıkları dramalardan çok şey öğrendikleri için kafalarında kurguladıkları oyunların ebeveynler tarafından desteklenmesinden de mutlu olurlar. İşte bu oyunlarda kendileri de rol alarak çocuğun seviyesine inerek ve çocuğun oyunculuk yönlerinin ve tiyatroya karşı ilgilerinin desteklenmesi, en önemlisi mutlaka çocuğun sanatın herhangi bir dalıyla alakadar olmasına yönelik imkânların yaratılması, çocuğun imge yaratmasını kolaylaştıracaktır. Özgün imge yaratma cesareti oluşan, yarattığı özgün imgelerle görsel belleği güçlenen çocukların bu alandaki başarısı dil, el becerisi ve zihinsel gelişimine olumlu yansiyarak gittikçe artan özgüvenle özellikle yetişkinlik döneminde kendini kuşatan sosyal ve fiziksel dünyayı daha güçlü bir kimlikle kavramalarına vesile olacaktır (Karabay, 2018, s. 72).

Yaratıcılık, özellikle çocuklarda azami ölçülerde bulunan hayal gücü, merak, heves gibi öğelerle oluşmakta ve yaratıcı etkinlikte bu öğelerin kaynak olmasına yol açmaktadır. Farklı olanları keşfetme ihtiyacı duyan insan, bir arayış içerisinde bakış açısını farklı yönlere doğru çevirmekte, farklı olanları merak etmektedir. Farklı olanı öğrenme isteği, onun için önemli bir motif olmakta, zamanla bu motifin onda yeniyi, farklı olanı yaratma ihtiyacı doğurmasına vesile olmaktadır (Argun, 2011, s.6).

Yaratma Güdüsü: Tanım olarak ele aldığımızda en genel anlamıyla bir şeyi yaratmaya iten farazi yatkinlik (URL-6, 2013) olarak tanımlayabileceğimiz yaratıcılık, eleştirel bakmak, yeni önermelerde bulunmaktır. "Yaratıcılık; anlamdır, duyguya sestir, görüntüdür. Başkasının yaptığını kopya etmek değil, kişisel özgünlükte yapıtları yaşama özgürce bırakmaktır. Herkesin gittiği yoldan gitmemek, ya da herkesin gittiği yolda başka bir tarafa bakmaktır." Daha önce aralarında ilişki kurulmamış nesnelere ya da düşünceler arasında ilişki kurulmasıdır. Alışılmışlığın, bilinenin, gelenekselin dışında, farklı, yeni, özgün olmak, problemi görmek, farklı çözüm yollarından giderek yeni sonuçlar çıkarmaktır (Çellek ve Sağocak, 2014, s.311).

Kavramın Batı dillerindeki karşılığı "kreativitaet, creativity" dir. Latince "creare" kelimesinden gelir. Bu kelime, "doğurmak, yaratmak, meydana getirmek" anlamındadır (San, 2008, 13). Bu konuda yapılan literatür taramasından yola çıkarak, yaratıcılığı kişinin var olmayan bir şeyi belleğinde oluşturabilme, herkesin sıradan bir bakışla gördüğü tanıdığı bir şeyi herkesten farklı bir şekilde ele alarak uygulamalarla değerlendirip, uygulama bazında ve sonuç itibarıyla yeni düşünceler geliştirebilme becerisi olarak tanımlayabiliriz. Buna karşın; diğer yaratıcılık alanlarından farklı olarak, sanatsal yaratıcılıkta; estetik kavramının devreye girdiğini de göz ardı etmemeliyiz.

Yaratıcılık, insanlık tarihinin oluşumuna dayanacak kadar eski olmasına karşın, özellikle 15 ile 19. yüzyıllar arasında diğer sanat dallarında görülse de hemen hemen sadece güzel sanatlar alanına ilişkin bir olgu olarak kabul görmüş ve üstelik çoğunlukla bir "deha" ürünü olarak algılanmıştır. Bazı kesimler tarafından da tanrısal ve olağanüstü güçlerle açıklanmaya çalışılarak, gizemli bir çerçevede içinde değerlendirilmiştir.

Bu tanımlar ve tarihi geçmişi hakkındaki bilgiler ışığında okul öncesinden yükseköğretime kadar geçen süre içerisinde uygulamaya konan sanat eğitimi içinde tartışmasız çok büyük payı olan resim eğitiminde asıl hedef, çocuğun hayal kurma becerisini de işin içine katarak özgün imge yaratmasını kolaylaştırmak ve hızlandırmaktır. Özgün imge yaratma cesareti oluşan, yarattığı özgün imgelerle görsel belleği güçlenen çocukların bu alandaki başarısı çocukluk döneminden başlayarak ergenlik dönemi sonuna kadar dil ve zihinsel gelişimine olumlu yansiyacaktır. Özgün imge yaratım süreci çocuğun dış dünyayı, daha etkin ve farklı görmesini ve tanımını sağlar (URL-7, 2013). Kapsamlı, bilinçli, ilkel, düzenli ve bir amaç çerçevesinde resim eğitimi süreci geçirmiş, yetişkinlik döneminde yükseköğretimde, alan hakimiyetine sahip iyi bir eğitimci gözetiminde bunu daha da geliştirip özgün imge yaratabilme başarısını gösterebilen ve yaratıcılık zeminini kuvvetlendirebilen çocuklar, ne istediğini bilen bir anlayışla, artan özgüvenleri ve hayata farklı bakış açılarıyla kendilerini çevreleyen sosyal ve fiziksel dünyayı daha güçlü bir kimlikle kavrayabileceklerdir.

Güzel sanatlara ait alanların tümünün ortak noktası olan yaratıcılık zemininin kuvvetlendirilmesi yanında, sınırların dışında düşünme deneyiminin öğrenci bireylere aktarılmasını sağlama düşüncesi günümüzde Temel Sanat /Tasarım Eğitimi'nin yeniden biçimlendirilmesi konusunda daha fazla geç kalınmadan atılması gereken en önemli adım olarak karşımızda durmaktadır.

Güzel sanatlar kavramı içerisinde ele alınıp 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, yaratıcılığın ve tasarımın ön planda olduğu yeni yapıyı kurmak zorundadır. (Karaçalı, 2018, s.184)

Günümüz Temel Sanat/Tasarım eğitimindeki anlayış geçmişte ve hatta Bauhaus dönemlerindeki anlayıştan çok farklı noktadadır. İçinde bulunduğumuz teknolojinin ve düşünsel anlayışın üst seviyelerde olduğu bu alandaki gelişmelerin baş döndürücü bir hızla ilerlediği bir yüzyılda hedefler de absürd derecesinde akıl almaz şekilde ilerleme kaydetmiş durumdadır. Günümüz sanat eğitimi anlayışında Temel Sanat/Tasarım Eğitiminin öncelikli hedefi görsel dilin anlaşılır hale getirilmesidir. Temel görsel öğeler, bu öğelerin temel tasarım ilkeleriyle ilişkilendirilmesi, algı prensipleri, problem çözme, soyut düşünme ve öğrencide yaratma güdüsünü hayata geçirme gibi olgular üstünde duran "Temel Sanat/Tasarım Eğitimi"nin ayrıca öğrenciye eleştirel bir bakış açısı kazandırma gibi çok temel bir işleve sahip olduğu gerçeği de gözden kaçırılmamalıdır.

Günümüzde özellikle yükseköğretimde çağdaş sanat eğitimi anlayışı, bilgi aktarımı ile birlikte beceri kazandırmayı, ilgi alanlarını genişletip, yetenekleri geliştirmeyi, bireyde var olan yaratıcı düşünceyi irdeleyip açığa çıkararak, topluma faydalı, yapıcı, yaratıcı ve üretici kişiler kazandırmayı, gerek bilim ve teknolojiye, gerekse düşünsel, sanatsal ve kültürel alanda toplumun ihtiyacını karşılayacak yeni ürünler ortaya çıkaran kesimlere ulaşmayı amaç edinmektedir. Güzel sanatlar kavramı içerisinde çağdaş düşünceler ve tasarımlarla taklitten uzak yeni, özgün ve günümüz moda trendine uygun popüler eserler-ürünler üretmeyi öngören sanat eğitiminin en önemli amaçlarından birisi Temel Sanat/Tasarım eğitimi kapsamında öğrencilerin yaratıcılık yeteneklerini geliştirmektir. Bu amaç doğrultusunda; öğrencilerin düşünce kalıplarını aşarak, tasarıma yönelik bireysel deneyimlerinin, algılarının ve yaratma kabiliyetlerinin öne çıkması hedeflenir.

Araştırmanın Amacı: Güzel sanatlar fakültelerinde görev yapan eğitimcilerin eğitim alan öğrencinin tasarım yapabilme kapasitesini geliştirmek; bireyin konu üzerinde düşünmesi, tanımlaması, ilişkilendirme yapabilmesi, bildiklerini uygulamaya anlamında hayata geçirmesi ve değişen her ortamda çalışabilmesi, bu ortamın sadece üniversitelerde yaratılmasından ziyade çocuğun sanat eğitimi almaya başladığı dahası öğretmen, akademisyen veya sanatçı olmaya karar verdiği lise yıllarından başlayarak hayata geçirilmesi büyük önem arz etmektedir. Sanat eğitimi alan bireyin görmeye, aramaya, sormaya, denemeye, sonuçlandırılmaya yönlendirilmesi ve bunu alışkanlık haline getirmesi maksadıyla verilen sanat eğitiminde uygulamaya konan çalışmalar öğrencilerin yaratıcı düşünce güçlerini ifade edebilecekleri şekilde dizayn edilmelidir. Bu araştırma çalışmasında, bahse konu sanat eğitimcisinin öğrencilerin kendi bilişsel-duyuşsal donanımlarının ve işleyişlerinin farkına varmasında ve diğerlerinden farklı ve özel bir tutum veya üslup geliştirme sürecine girebilmesinde sanat eğitime girişin kapısı olarak kabul edilen Temel Tasarım dersinden başlayarak tasarım olgusunun fikir bazında daha önce görülmemiş, denenmemiş veya uygulamaya konmamış bir şekilde ele alınması ve beynin işleyişi ile yaratıcı potansiyelin aktif hale getirilerek geliştirilmesi ve sonraki aşamasında da sanatsal ve özellikle el becerisine dayalı uygulamalı öğretim teknikleriyle çözüm bulma adına alternatifler geliştirmesi ve mevcut sorunlara eleştirel bir gözle bakması ve yaratıcı gücü hayata geçirmesi için de, öğrencide merak etmeyi, hayal kurmayı, gözlem yapmayı, araştırma safhasını geniş tutmayı birlikte ele alıp, elde edilen ipuçlarını değerlendirmesi amaçlanmıştır.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

Bu araştırma çalışmasının, söz konusu güzel sanatlar fakültesi öğrencilerine verilen sanat eğitiminde sanat eğitimcisinin çözüm bulma adına alternatifler geliştirmesi ve mevcut sorunları tespit edip bunları eleştirel bir yaklaşımla değerlendirmesi, yaratma kabiliyetini sürekli geliştirip onu aktif hale getirmesi için de, öğrencide merak etmeyi, hayal kurmayı, gözlem yapmayı, araştırma safhasını geniş tutmayı ve elde edilen ipuçlarını değerlendirerek tasarım olgusunun sanat eğitimi alan öğrencilerde geliştirilmesini ayrıca öğrencide soyut kavramının geliştirilmesini incelemeyi amaçladığından, yapılan araştırma çalışmasında "Sunuş Yönüyle Öğretim Stratejisi" kullanılmış ve "Öğretimde İzlenecek Yöntemleri Öğretim Stratejisi Belirler" anlayışından hareketle; açıklayıcı, yorumlayıcı bir yol izlenerek kavram ve genellemelerin öğretilmesini müteakip öğrenciye kazandırılmak istenen konular son aşamada uygulamalı olarak ele alınarak sonuca gidilmiştir.

Örneklem Grubu : Araştırmaya yaşları 19–24 arasında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin resim bölümünde okuyan ve Temel Sanat/Tasarım dersini bir fiil almış toplam 40 öğrenci iştirak etmiş ancak bunlar içerisinde özellikle 4 öğrencinin verdiği cevaplar araştırmanın genelini kapsadığı için söz konusu bu öğrencilerin görüşlerine bulgular kısmında yer verilmiştir. Araştırmada "Örneklem (Temsili Grup)" (Çepni, 2014) yöntemi kullanılmıştır.

Veri Toplama Aracı : Araştırmada, öncelikli olarak literatür taraması yapılmış ve araştırmanın amacına paralel bir şekilde açık uçlu sorulardan oluşan bir taslak form oluşturulmuştur. Yüzüncü Yıl

Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin çeşitli bölümlerinde öğrenim gören öğrenciler üzerinde pilot uygulama yapıldıktan sonra gerekli dönütler alınarak forma son hali verilmiştir.

Verilerin Toplanması : Araştırma çalışması 2018-2019 eğitim ve öğretim yılı güz/bahar döneminde uygulamaya konmuş ve Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi resim bölümü öğrencilerinin birinci sınıfta almış oldukları “Temel Sanat/Tasarım”, dersi ve sonraki yıllarda, ikinci sınıftan başlayarak dördüncü sınıfa kadar almış oldukları “Resim ASD” ve “Grafik Tasarım” dersleri ortak ele alınmıştır. Bu alanda, öğrencinin birinci sınıftan başlayarak son sınıfa kadar geçen süre içerisinde “tasarım olgusunun ne ölçüde kalıcı olduğu gerçeğinin bilimsel verilere göre değerlendirilmesi” anlamında yaşanan sorunlar yerinde tespit edilmiştir.

Verilerin Analizi : Araştırma çalışmasının analizinde Nitel (Betimsel) Analiz Tekniği kullanılmıştır. Nitel analiz tekniği ile elde edilen veriler özetlenmiş ve yorumlanmıştır. Nitel analizin amacı, ham verilerin okuyucunun anlayabileceği ve isterlerse kullanabileceği bir hale getirilmesidir (Yıldırım ve Şimşek, 2006). Bununla birlikte nitel analizler, sosyal olaylar ve olguların nasıl ve ne şekilde gerçekleştiğini anlamamızı sağlayan tekniklerdir. Nitel araştırmalarda amaç ölçmekten çok, değişkenlerin derinlemesine incelenmesi ve çalışmasıdır. Ancak nitel yöntemler her ne kadar sayılamaz dense de her zaman sayısal verilere dönüştürülebilme imkanı vardır (Böke, 2011).

Araştırmaya katılan Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde sanat eğitimi alan öğrenciler olmak üzere tüm katılımcılar kendi sınıfları içerisinde bazen gruplar halinde ele alınmış ve bazen de katılımcılarla birebir yüz yüze görüşmeler yapılmıştır. Görüşmeler her iki dönem boyunca haftanın belirli günlerinde ilgili ders süresi dışında, molalarda, öğlen arasında ve bazen de kampüsten şehre dönüşlerde toplu ulaşım araçlarında ve araştırmacıya ait özel araç içerisinde (öğrencileri şehir merkezine bırakırken) samimi bir ortam içerisinde gerçekleştirilmiş adı geçen öğrencilerle yapılan yüz yüze görüşmelerde öğrencilerin sorgulanmasından, sorularla sıkıştırılmasından özenle uzak durulmuştur.

3. BULGULAR

Bu bölümde, araştırmaya esas teşkil eden amaç doğrultusunda cevap aranan araştırmaya ilişkin konular içerisindeki sorunlar belirlenerek durum tespiti yapılmış, araştırmaya tabi tutulan öğrencilerle bazen gruplar halinde bazen de yüz yüze görüşülmüş ve elde edilen bulgulara ve yorumlara yer verilmiştir. Güzel sanatlar Fakültesi öğrencileri ile farklı yerlerde yapılan görüşmelerde öğrencilere dolaylı bir şekilde aşağıdaki ucu açık sorular sorulmuştur:

-Derse giren hocanız (özellikle birinci sınıfta) Temel Sanat/Tasarım dersinden başlayarak sonraki yıllarda uygulamaya yönelik derslerde öğrencinin tasarım yapabilme kapasitesini geliştirmek; onun konu üzerinde düşünmesini, tanımlamasını, ilişkilendirme yapabilmesini, bildiklerini uygulama anlamında hayata geçirebilmesini sağlaması için fırsatlar yaratıp, öğrencinin ufkunu açabiliyor mu?

Cevap: Hocamız bizim kavram olarak neler yaptığımızla pek de ilgilenmiyor. Zaten genelde obje üzerinde çalıştığımız için hocamız obje üzerindeki anatomik bozukluklara, ölçüye, mekan anlayışına, rengin-boyanın kullanımına ve kompozisyona genelde dikkat ediyor ve o yönde eleştiri yapıyordu, işin sanat boyutu ile pek de ilgilenilmiyordu.

-Üniversite eğitimi süresi içerisinde birinci sınıf Temel Sanat/Tasarım dersinde aldıklarınızla sonraki sınıflarda görsel öğeler arasında soyut ilişkiler kurarak yaratıcı gücü hayata geçirebilme konusunda kendinizi geliştirdiğinize inanıyor musunuz? Bu doğrultuda “soyut düşünme” hakkında yeterince bilgi sahibi olabildiniz mi? (Bu soru daha çok dördüncü sınıf öğrencilerine soruldu.)

Cevap: Soruya sondan başlayarak cevap vereyim. Her şeyden önce soyut kavramının ne olduğunu şu an ben bilmiyorum! Belki isim olarak özellikle resim sanatında “soyut resim” olarak aşinalığım olabilir. Ancak “soyut resim nasıl yapılır?” konusunda pek de bilgim yok ve inanıyorum ki arkadaşlarım da bilmiyor. Bununla ilgili yaşadığım bir olayı anlatayım, üçüncü sınıfın bahar döneminde atölyede resim

dersindeyiz, kocaman tuvalere resimler yapıyoruz. Genellikle hepimiz figüratif resimler yapıyoruz içimizden bir arkadaş kendince bazı şekiller yapıyor, tuvalin belli başlı yerlerine farklı renklerde bunları yerleştiriyordu! Ben sordum, (N...) “sen ne yapıyorsun” diye. “Ben soyut çalışıyorum” diye cevap verdi. Tuvale baktım bir şeyler anlar mıyım diye, hiçbir şey anlamadım. Ders bitti, başka bir gün boş dersimizde atölyeye gittim (N...) oradaydı ve soyut dediği resmini bitirmeye çalışıyordu. Tuvalin başında (N...)'yi biraz sıkıştırdım, “senin çıkış noktan ne, nereden başladın nasıl buraya geldin, bana soyut resmi ve yaptığın resmi anlatır mısın?” diye. Arkadaşım uzun süre duraksadı, “şey” dedi, “evet” dedim, “şey ya!... bunun bir mantığı yok aslında, kimseye söyleme ben bir yerlerden şekilleri alıyorum onu renklerle yorumlayıp kafama göre yerleştiriyorum, soyut resim dedikleri de bu zaten!...” Başa dönecek olursak, “sizin kastettiğiniz mantıkta bize resimler yaptırılmadı, biz figürleri bir yerden mekanı başka bir yerden alıp (örneğin insan figürünü bir dergiden, denizi ve etrafındaki sahili başka bir dergiden, kayık koyarsak onu da başka bir dergiden alıp vb.) tuvale yerleştirerek resimler yaptık, bu güne kadar” dedi.

-Sanat eğitimcisinin çözüm bulma adına alternatifler geliştirmesi ve mevcut sorunlara eleştirel bir gözle bakma, merak etme, hayal kurma ve yaratıcı gücü hayata geçirme gibi unsurları teşvik etmesi konularında neler düşünüyorsunuz?

Cevap: Bu soruya, birkaç öğrenci; “yaratma mı?” ve “o bizim işimiz değil!..” diyebildi. Bu konuda fazla yorum yapılmadı.

-Birinci sınıftan başlayarak dört yıl boyunca almış olduğunuz yaratıcılık eğitiminin “tasarım yapma adına” sizdeki yaratıcı gücü harekete geçirdiğine inanıyor musunuz? (Dördüncü sınıflara soruldu)

Cevap: Ben güzel sanatlar lisesinden mezunum. Orada da burada da zihniyet aynı, şöyle ki: her iki kurumdaki görev yapan eğitimcilerin ilk hedefi eğitim alan öğrencinin gördüğünü resim düzlemi üzerinde bir yere yansıtarak tekrarlamaktır. Bu birinci sınıftaki Temel Sanat/Tasarım dersinde de böyleydi sonraki yıllarda aldığımız resim ve grafik derslerinde de hemen hemen aynıydı. Kısacası hep kopya yaptık, işin tasarım boyutu pekte öğretilmedi.

Öğrencilerden gelen cevapların incelenmesi sonucu şu kaniya varılmıştır. Güzel sanatlar fakültelerinde bazı sanat eğitimcileri tarafından öğrencilere verilen sanat eğitiminin yaratıcılık ve tasarım yapma kaygısından uzak bir şekilde ele alınmasının nedenlerinin başında, eğitimcilerin sıkıntıya girmeden, yıllardır süre gelen alışkanlıklarla, zaten öğrencinin de kolay bir şekilde sonuca gitmesine katkı sağlamasından dolayı, bazen de “ilerde bana rakip olur” düşüncesiyle, öğrencinin gördüğünü resim düzlemi üzerinde bir yere yansıtarak tekrarlamasına, kaba tabirle “kopyacılığa” izin vermesi gelmektedir. Ancak burada bütün öğrencileri aynı şekilde değerlendirmek yanlış bir yaklaşım olur. Şöyle ki söz konusu güzel sanatlar öğrencileri arasında kopyacılığı, gördüğünü kağıt/tuval üzerine yansıtma istemeyen, soyut kavramını sorgulayan, kısacası merak, hayal kurma ve yaratıcılık unsurlarını bir arada kullanarak tasarım yapabilme kapasitesini geliştirmek isteyen öğrenciler de olduğu göz ardı edilemez. Sanat eğitimcisinin “araştıran, sorgulayan ve yaratıcılığı tetikleyen” unsurları bir arada kullanarak özgün tasarımlar yapmak isteyen öğrencileri de diğerlerinden ayrı bir tarafta tutup onları farklı değerlendirdiği de, öğrencilerin anlattıklarından yola çıkarak tespit edilmiştir.

Ancak burada bir noktaya dikkat çekmek gerekir; Türkiye’de Temel Sanat/Tasarım hocası kavramı birkaç üniversite hariç henüz oturmamış bir kavram. Temel Sanatçı/Tasarımcı şeklinde tanımlanan, bu alanı seçmiş, bu alanda kendini yetiştirmiş-geliştirmiş “uzman” diyebileceğimiz “Temel Sanat/Tasarım Hocası” diyebileceğimiz hoca kimliğini taşıyan hocayı büyük şehirler hariç hiçbir üniversitede bulamazsınız. Bölümdeki herhangi bir hoca bu derse girebilir. Bir yıl X hoca girdiyse söz konusu bu derse, sonraki yıl Y hoca da çok rahat girebilir. Öğrenciye faydalı olur mu? Olmaz mı? Bu o kadar da önemli değil!..

Aslında Sanat/Tasarım alanlarında eğitimin temelini teşkil eden “Temel Sanat/Tasarım Eğitimi” kapsamındaki derslerin; öncelikle, düşünce bazında ele alınıp biçimlendirme ile bağlantısını sağlayarak bu bağları destekleyip güçlendirerek tasarım bağlamında yaratıcılık kavramını zirveye taşımasını ve

nokta-çizgi-leke mantığı kapsamında ihtiyaç duyulan temel bilgi ve becerilerin, belli bir sistem içerisinde görsel kültür ve sanat eğitimcileri tarafından öğrencilere aktarılmasını amaçlıyor olması gerekir. Bu sorumluluk bilinciyle hareket eden görsel kültür ve sanat eğitimcileri öğrencinin tasarım yapabilme kapasitesini geliştirmek; onun konu üzerinde düşünmesini, tanımlamasını, ilişkilendirme yapabilmesini, bildiklerini uygulama anlamında hayata geçirebilmesini sağlaması gerekir. Bununla birlikte görsel öğeler arasında soyut ilişkiler kurarak yaratıcı gücü hayata geçirebilmesi için de, öğrencide merak etmeyi, hayal kurmayı, gözlem yapmayı, araştırma safhasını geniş tutmayı ve elde edilen ipuçlarını değerlendirmeyi teşvik etmeleri gerekir.

Sonuç olarak söz konusu eğitimci bu dönemde daha çok düşünmeyi, imgeyi, hayal gücünü, yaratıcılığı ve daha çok tasarımı ve daha çok sanatı ön planda tutarak öğrenciyi Metamorfoz, Stilizasyon, Deformasyon ve iki boyutlu çalışmadan üç boyutlu çalışmaya geçiş gibi kavramsal çalışmalara yönlendirebilmeli. Nihayetinde her öğrencide farklı düzeyde bulunan veya bazılarında hiç bulunmayan soyut kavramını açığa çıkarmak için de çaba göstermelidir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Güzel sanatlar fakültelerinde bazı sanat eğitimcileri tarafından öğrencilere verilen sanat eğitimi günümüzde hala yüzeysel olarak ele alınmakta, en önemlisi çalışmalar yaratıcılık ve tasarım yapma kaygısından uzak bir şekilde sürdürülmekte bu da öğrenciyi eser üzerinde yorum yapmadan kopyaya yönlendirmektedir. (Bu noktada sanat eğitimcisinin büyük bir sorumluluk altında olduğunu bilmesi gerekir.) Güzel sanatlar fakültelerinde görev yapan eğitimcilerin ilk hedefi eğitim alan öğrencinin gördüğünü resim düzlemi üzerinde bir yere yansıtarak tekrarlama yerine tasarım yapabilme kapasitesini geliştirmek; bireyin konu üzerinde düşünmesini, tanımlamasını, ilişkilendirme yapabilmesini, bildiklerini uygulama anlamında hayata geçirmesini ve değişen her ortamda çalışabilmesini sağlamak için ortam yaratmak olmalıdır. Bu ortamın sadece üniversitelerde yaratılmasından ziyade çocuğun sanat eğitimi almaya başladığı dahası öğretmen, akademisyen veya sanatçı olmaya karar verdiği lise yıllarından başlayarak hayata geçirilmesi için de ayrıca çaba gösterilmelidir.

Son yıllarda sanat eğitiminin önem kazanması, Temel Sanat/Tasarım dersinin bir o kadar önemli ders olduğunu ortaya koyarken bu süreç içerisinde düşünce bazında tasarım gücünün hayal kurma ve yaratıcılıkla eş değer düzeyde ne kadar önemli olduğunu da açıkça gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda hayal gücünün yaratıcılığı tetikleyen en önemli unsur olduğu da unutulmamalıdır. Zira tasarım yaratıcılık ister. Yaratıcılık, geçmişteki deneyimlerin yeniden düzenlenmesini sağlayan, bir problemin farklı yollarla çözümünü arayan, özgün bir fikir veya ürünün ortaya konulduğu zihni bir faaliyettir.

Burada asıl hedef tasarım olgusunun fikir bazında daha önce görülmemiş, denenmemiş veya uygulamaya konmamış bir şekilde sanat eğitimcileri tarafından ele alınması ve beynin işleyişi ile yaratıcı potansiyelin aktif hale getirilerek geliştirilmesi ve sonraki aşamasında da sanatsal ve özellikle el becerisine dayalı uygulamalı öğretim teknikleriyle “Sanat/tasarım alanına ait yaratıcılık eğitimi” ve bu alanın merkezine yerleştirilen “Temel Sanat/Tasarım Eğitimi” ilişkisinin güncellik bağlamında, belirleyici bir rolle önemini öğrenciye kazandırmak ve öğrencilik dönemi sonrası bunu sanat hayatında yaşam haline getirmektir.

Tasarım yapabilmek için kişinin bireysel-özgün karakterinin ön planda, sezilerinin açık, yaratıcılığının azami ölçüde gelişmiş olması gerekir. Burada varılacak hedef çok iyi belirlenerek, gösterilen çaba gittikçe artan bir vaziyette daha çok bireysel-özgün karakterin ön planda tutulmasını tesis etmeye yönelik olmalıdır. Bu noktada; sanat/ tasarım alanlarının bireysel özgünlüğe ulaşma çabası, bu alanın bünyesinde yer alan eğitim sisteminin başka bir esas niteliği olarak, bireye yönelik düşünme gerekliliğini yaratmaktadır. Bu yaratış sayesinde öğrenci bireylerin birbirinden farklı olan potansiyellerinin öne çıkarılması için gösterilen çaba da; “Temel Sanat/Tasarım Eğitiminin öncelikli hedeflerinden biri olmaktadır. Sanat/Tasarım alanları içerisinde eğitimin temelini oluşturan “Temel

Sanat/Tasarım Eğitimi” içerikli dersler; öncelikle, düşünce bazında ele alınıp uygulama ile biçimlendirme arasında kurulacak bağları destekler nitelikte olmalıdır. Söz konusu içeriğe sahip bu dersler Temel Sanat/Tasarımın temel üç unsuru olan nokta-çizgi-leke mantığı içerisinde gerekli temel bilgi ve becerilerin, sistemli bir şekilde öğrencilere aktarılmasını amaçlar nitelikte planlanarak hayata geçirilmelidir. Bu bağlamda; temel aşamada “öğrencinin soyut düşünce mantığının geliştirilmesi olgusu” öne çıkarılmalı ve Temel görsel öğeler arasında soyut ilişkiler kurarak bunları geliştirebilmek, geliştirilmiş bu ilişkileri sistemli biçimde kavramsal anlamda tartışabilmek, bu eğitimin bir diğer ağırlık noktası olmalıdır.

İşte bu notada sanat eğitimcisine ve hatta daha geniş perspektifte görsel kültür ve sanat eğitimcilerine büyük görevler düşmektedir. Bu sorumluluk bilinciyle hareket eden görsel kültür ve sanat eğitimcileri öğrencinin tasarım yapabilme kapasitesini geliştirmek; onun konu üzerinde düşünmesini, tanımlamasını, ilişkilendirme yapabilmesini, bildiklerini uygulama anlamında hayata geçirebilmesini sağlaması gerekir. Ayrıca çözüm bulma adına alternatifler geliştirmesi ve mevcut sorunlara eleştirel gözle bakma adına görsel kültür ve sanat eğitimcileri öğrencilere kendilerini, içinde yaşadığı dünyayı ve toplumları, toplumların sanata bakış açılarını inceleme ve değiştirmek için gerekli entelektüel ve yaratıcı güçleri devreye sokup bu yönde cesaretli bir şekilde adım atmalıdırlar. Bununla birlikte görsel öğeler arasında soyut ilişkiler kurarak yaratıcı gücü hayata geçirebilmesi için de, öğrencide merak etmeyi, hayal kurmayı, gözlem yapmayı, araştırma safhasını geniş tutmayı ve elde edilen ipuçlarını değerlendirmeyi teşvik etmeleri gerekir.

Yaratıcılığı tetikleyen bu beş güdüyü ön planda tutarak işe daha birinci sınıf Temel Sanat/Tasarım dersinde başlayan eğitimci, bu derste ilk haftalarda yazının en küçük birimi olan noktadan başlayarak nokta, çizgi, leke, şekil, biçim, doku ve renk gibi tasarım elamanlarını kullanarak öğrencide benzetme kabiliyetini geliştirme, malzemeyi tanıma ve yerinde kullanma gibi kavramları öğrenciye kazandırdıktan sonra ikinci dönem itibarıyla boya ve renge geçmelidir. Bahar dönemi dediğimiz ikinci dönemde eğitimci Temel Sanat/Tasarım öğrencisini taklit yapmaktan uzaklaştırarak onda sanat olgusunu geliştirmeye çalışmalıdır. (Burada taklitten bahsetmişken Suut Kemal Yetkin’e ait kısa bir anekdottan bahsetmek gerekiyor; bilindiği üzere taklit sanat değildir! Yıllar öncesinde Louvre Müzesi’nde bir sanatçı tarafından yapılmış yaşlı insan portresi varmış. Sanatçı bu yaşlı insanı mükemmel bir şekilde etüd ederek yaşlı insanın kaşını, gözünü, ağzını, burnunu sakalını, tenini, yüzünü ve hatta yüzündeki kılcal damarları bile birebir ölçülerde ve uygun renklerle ele alarak tuvaline yansıtmış. Bu eser örnekteki yaşlı insana çok benzediği için de müzenin en önemli yerine başyapıt diye yerleştirilmiş. Yıllar sonra Mimesis Kuramı çıkmış ve “taklit” in sanat olamayacağı gerçeği bu kuramda anlatılmış ve bu düşünce de tüm sanat otoriterleri tarafından kabul görünce Louvre Müzesi’nde başyapıt olarak en önemli yere asılan bu eser indirilerek müzenin tozlu deposuna yerleştirilmiştir.) Sonuç olarak eğitimci bu dönemde daha çok düşünmeyi, imgeyi, hayal gücünü, yaratıcılığı ve daha çok tasarımı ve daha çok sanatı ön planda tutarak öğrenciyi Metamorfoz, Stilizasyon, Deformasyon ve iki boyutlu çalışmadan üç boyutlu çalışmaya geçiş gibi kavramsal çalışmalara yönlendirebilmeli nihayetinde her öğrencide farklı düzeyde bulunan veya bazılarında hiç bulunmayan soyut kavramını açığa çıkarmak için çaba göstermelidir. Bu kavramı anlayıp ikinci sınıfta daha da pekiştiren öğrenci üç ve dördüncü sınıfta çok rahat bir şekilde soyut çalışmalar yapabilmektedir.

KAYNAKLAR

- Aliçavuşoğlu, E. ve Artun, A. (2017). Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Argun, Y. (2011). Okulöncesi Dönemde Yaratıcılık ve Eğitimi, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Beyer, B. K. (1988). Developinga thinking skills program, Boston (MA): Allyn and Bacon.
- Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2001). Sanat Eğitimi ve Öğretimi, Ankara: Dersal Yayınları.
- BÖKE, K. (2011). Sosyal Bilimler Araştırma Yöntemleri, (3.Baskı), İstanbul: Alfa Basım Yayıncılık.
- Çellek, T. ve Sağocak, M. (2014). Temel Tasarım Sürecinde Yaratıcılık, İstanbul: Grafik Tasarım Yayıncılık.

- Çepni, S. (2014), Kuramdan Uygulamaya Fen ve Teknoloji Öğretimi, İstanbul: Pegem Akademi.
- Dağlıoğlu, H. E. (2010). Yaratıcılık, Hayal Gücü ve Zeka İlişkisi, Ankara: Pegem Akademi.
- Darts, D. (2004). Visual Culture Jam: Art, Pedagogy, and Creative Resistance, *Studies In An Education A Journal of Issues and Research*, 45 (4).
- Eti, E., Işingör, M. ve Aslier, M. (1986). Resim I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Gürkaynak, İ., Üstel, F. ve Gülgöz, S. (2008). Eleştirel Düşünme, Eğitim Reformu Girişimi, Yapım myra, İstanbul: Baskı artpres.
- Karabay, Ö. (2018). Temel Tasarım Elemanlarının Kullanılması Bağlamında Çocuk Resimlerinin Okunması, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Van.
- Karaçalı, B. (2018). TEMEL SANAT/TASARIM OLGUSU YENİ YAKLAŞIMLAR, *Dergi Park*, 8 (1).
- Koç, K., Yıldız, S. ve Coşkun, R. (2015). Çocuklar Resimli Çocuk Kitaplarındaki Resimleri Nasıl Yorumluyor? Behiç Ak'ın Uyurgezer Fil Kitabı ile Yapılan Görsel Okuma Üzerine Bir Araştırma, *International PeriodicalForTheLanguages, LiteratureandHistory Of TurkishorTurkic* 10 (4).
- May, R. (2013). Yaratma Cesareti, İstanbul: Metis Yayınları.
- Robinson, K. (2003). Yaratıcılık Aklın Sınırlarını Aşmak, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- San, İ. (2008). Sanat ve eğitim (4. Basım). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Seyhan, A. (2005). Temel Tasarım, Samsun: Dağdelen Basın Yayın.
- Türk Dil Kurumu. (2019). Ankara.
- Türnüklü, E. B. ve Yeşildere, S. (2005). Problem, Problem Çözme ve Eleştirel Düşünme, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25 (3).
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (10.Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

İnternet kaynakları

- URL-1, (2007). <http://www.tulaycellek.com/tulay/eser.asp?id=867> (Erişim:12.03.2020).
- URL-2, (2005). <http://www.viterbo.edu/personalpages/faculty/RRuppel/CritThink.html> (Erişim:18.03.2020).
- URL-3, (2000). <http://www.calpress.com/resource.html> (Erişim: 29.03.2020).
- URL-4, (2011). <https://docplayer.biz.tr/15232555-Yeni-sanat-pedagojisinde-bir-eksen-elestirel-pedagojinin-kultur-ureticilerine-bakisi.html> (Erişim: 17.03.2020).
- URL-5, (2012). <http://www.dotoramcam.com> (Erişim: 08.10.2019).
- URL-6, (2013). <http://www.tdk.gov.tr/> (Erişim: 10.09.2019).
- URL-7, (2013). <http://kavramsalsanat.blogcu.com> (Erişim: 02.11.2019).

EXTENDED ABSTRACT

While design is evaluated as a new and original appearance of a product, which is obtained with the use of elements of art (such as point, line, stain, shape, shape, texture, color) in terms of the word, some concepts and thoughts related to the subject needed in the field with creative and artistic feelings. It can be summarized as the process of expression. In the research study, the subject of design was primarily examined and the development of this phenomenon in students who received art education was emphasized. The research study was put into practice in the fall / spring semester of the 2018-2019 academic year and the courses "Basic Art / Design", "Painting", "Graphic Design" taken by the students of Yüzüncü Yıl University Faculty of Fine Arts and graphic department were handled together. As a means of data collection in the research, after the pilot application was performed on students studying in various departments of Yüzüncü Yıl University Faculty of Fine Arts, the form was finalized by taking the necessary feedbacks. A total of 40 students studying at various departments of the Faculty of Fine Arts of Van Yüzüncü Yıl University between the ages of 19 and 24 participated in the study and the "Sample (Representative Group)" method was used in the research.

The importance of art education in recent years clearly reveals the importance of design power at the level of imagination and creativity, and it should not be forgotten that imagination is the most important factor that triggers creativity. Because design requires creativity. Creativity is a mental activity in which an original idea or product is created, which allows the rearrangement of past experiences, seeking a solution to a problem in different ways. While design is evaluated as a new and original appearance of a product, which is obtained with the use of elements of the art (such

as point, line, stain, shape, shape, texture, color) as a word meaning, some concepts and thoughts related to the subject needed in the field with creative and artistic feelings. It can be summarized as the process of expression.

Here, the main goal is to deal with the concept of design in a way that has not been seen, tried, or put into practice on an idea basis, and activates the creative potential through the operation of the brain, and in the next stage, creativity education in the field of art and design, especially with applied teaching techniques based on manual skills. " and the 'Basic Art / Design Education' relationship placed in the center of this field, to gain the importance of the student with a determining role in the current context and to make it a life in art life after the student period. In order to be able to design, the person's individual-original character should be at the forefront, his intuition clear and his creativity maximally developed. The goal here is to make more and more individual-original characters stand out. At this point; The effort of art / design to achieve individual originality creates the necessity of thinking towards the individual as another basic feature of the education system in this field. Thus, the fact that the individual potentials of student individuals are highlighted is; "It is one of the primary goals of Basic Art / Design Education. The courses with the content of "Basic Art / Design Education" which are the basis of education in the fields of Art / Design; First of all, the basic knowledge and skills required for the links to be established between thought and shaping should be handled in a way that aims to transfer the students systematically.

For this purpose, great duties fall on art educators and even visual culture and art educators in a wider perspective. Visual culture and art educators, acting with this responsibility, to develop the student's capacity to design; it must enable it to think, define, associate, and implement what they know in terms of practice. In addition, in order to develop alternatives for finding solutions and to critically look at existing problems, visual culture and art educators should encourage students to engage in the necessary intellectual and creative forces to examine and change themselves, the world and societies in which they live, and the perspectives of societies towards art.

The educator, who started to work in the first class Basic Art / Design course by prioritizing the elements that trigger creativity, develops the student's analogy by using design elements such as point, line, stain, shape, shape, texture and color in the first weeks. After introducing the concepts such as introducing the material and using it on-site, the student should switch to paint and color as of the second term. In the second term, which we call the spring term, the educator should try to develop the phenomenon of art by removing the Basic Art / Design student from imitation. As a result, the educator should be able to direct the student to conceptual studies such as Metamorphosis, Stylization, Deformation and transition from two-dimensional work to three-dimensional work, by prioritizing more thinking, image, imagination, creativity and more design and more art. endeavor to reveal the concept of abstract which is present or absent in some.



Available online at <http://dergipark.gov.tr/ujad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Tekstil Eserlerin Konservasyonunda Sağlama Yöntemi Consolidation Method in Conservation of The Textile Pieces

Hatice TOZUN^{a*}, Nadide ÇINAR^b

^aDoç. Dr., Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara

^bDoktorant, Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Kültür Varlıklarını Koruma A.B.D., Ankara

Article history: Received 19.03.2020 / Accepted 30.12.2020

ÖZET

Tekstil koruma alanı; arkeolojik tekstillerden etnografik tekstillere, kostümlerden döşemelik nesnelere, tarihi belge niteliğindeki tekstillerden yorgan ve yatak örtülerine kadar farklı alt gruplardan oluşur. Bugün her alt grup, kendi içinde değerlendirilen ve gelişmekte olan disiplinler arası çalışmaya dayanan bir koruma yaklaşımına sahiptir. Tüm bu eserleri koruma altına alırken ikonografi, nadirlik, kronoloji, estetik, özgünlük ve teknik-malzeme özellikleri gibi bilgileri dikkate almak gerekmektedir. Konservatörler, nesnelere yapısal kararlılığını ve sunumunu geliştirmek için bir dizi "boşluk doldurma" tekniği kullanırlar. Tekstil koruyucuları bir tekstilin zayıf alanları için takviye sağlamak ve eksik alanlarda görsel bir dolgu oluşturmak için genellikle kumaş destekleri kullanırlar. Bu makalenin amacı tekstil koruma tedavilerinde kullanılan farklı koruma yaklaşımlarını sunmak değil, herkes için ortak olan görsel doldurma tekniklerini yani sağlama yöntemlerini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda yapılan araştırmalar ve günümüzde en çok uygulanan tamamlama yöntemleri hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır. Konservatörün görevi, temel kalitesini bozmadan çürüme sürecini durdurmak neredeyse imkânsız olan bir tekstilin, bu süreci yavaşlatmak ve nesneyi koruyarak saklamak için özenle depolamak, sergilemek ve tamir etmektir. Koruma için öngörülen yöntemler, kesinlikle gerekenden daha fazla malzeme eklemedikleri, nesnenin karakterini değiştirmedikleri ve gelecekte yeni yöntemlerin uygulanabileceği seçeneklere göre tercih edilmelidir.

Anahtar Kelimeler: Anahtar Kelimeler: Tekstil, Koruma, Sağlama, Tamamlama.

ABSTRACT

Textile preservation field consists of various subgroups from archeological textiles to ethnographic textiles, costumes, upholsteries, from textiles that have the characteristics of historical documentation to quilts and bed sheets. Nowadays, each subgroup has its own approach to conservation that evaluated in its own field and based on developing interdisciplinary studies. While preserving these pieces, it is necessary to take into consideration some information such as iconography, rareness, chronology, aesthetics, uniqueness and the properties of the technical materials. Conservators use a series of "infilling" techniques to improve objects' structural stability and presentation. Textile conservators generally use fabric underlay to fortifier the weak spots of a textile and to create a visual pad in the missing areas. The aim of this study is not to present different preservation approaches used in the textile preservation treatments, but reveal the common visual padding techniques, meaning the fortification methods. This study tries to inform about the recent studies on this field and the most used fulfillment methods nowadays. A conservator's duty is to stop the process of decay while preserving its basic qualities on an almost impossible textile, to slow down the decaying process, to carefully store and protect the piece, to display and fix. The foreseen methods should definitely picked over the methods in which too many materials were used and change the characteristics of the object, and new options that can be used in the future should be considered.

Keywords: Textile, Preservation, Consolidation, Completion.

1. GİRİŞ

1848'de John Ruskin'in "Seven Lamps of Architecture" kitabında, geçmiş zamanların binaları hakkındaki düşünceleri önemliydi ve şu şekildeydi;

Onlar bizim değildir. Onlar kısmen onları inşa edenlere ve kısmen de bizi takip edecek olan tüm insanlık nesillerine aittir. ("They are not ours. They belong partly to those who built them and partly to all the generations of mankind who are to follow us.")

Bu emanetlere "theatres of memory" denilmektedir ve hızlı bir değişim anında bu hafıza alanlarının özellikle hayati öneme sahip olduğu bilinmektedir. Tarihi tekstiller, mimari, resim ve diğer dekoratif sanatlar kadar hafızanın bir parçasıdır. Binalar kadar mobilyalı iç mekânları, odaların dekorasyonu, döşenmesi, koleksiyonları da önemlidir. Bunlar bir nevi o dönemin görsel bir dışallaşmasıdır diyebiliriz. Tekstil sanatının tarihi, eski medeniyetler öncesine kadar

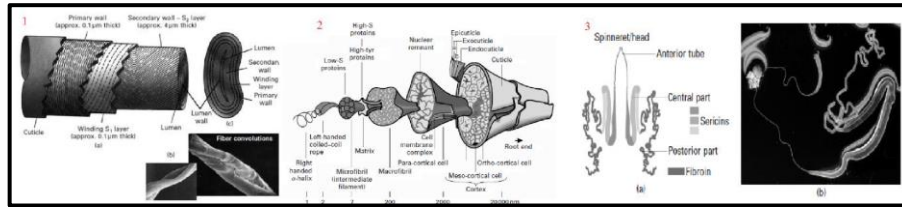
uzanmaktadır. Tekstil, tekstil üretimi ve giyim tarih öncesi yaşamın temel unsurlarıydı, her seviyede toplum sisteminde sosyal, ekonomik ve hatta dini değeri olan bir olgudur.

Tüm koruma çalışmalarının özünde nesne yatmaktadır. Eserin bütünlüğüne saygı, sosyal veya teknik tarihin, hatta kendi benzersiz güzelliğinin bir kanıtı olarak değerini korumak için büyük önem taşımaktadır. Tekstilleri sonsuz çeşitlilikte ve biçimlerde görebilmekteyiz. Organik kökenli olduğundan neredeyse eserin yapım aşamasından itibaren çürümeye meyilli bir eğilimi vardır. Konservatörün görevi, bu süreci yavaşlatma ve nesneyi koruyarak saklamak için özenle depolamak, sergilemek ve tamir etmektir. Ancak, esneklik özelliği olan bir tekstilin temel kalitesini bozmadan çürüme sürecini durdurmak neredeyse imkânsızdır.

Sadece doğal elyaflar ve destek için dikiş teknikleri kullanan, temizlik için organik çözücüler kullanan gelenekçiler ile sadece doğal malzemelerden değil aynı zamanda kumaşlardan yararlananlar arasında uzun zamandır tartışmalar devam etmektedir. Sentetik olarak yapılan yapıştırıcılar, deterjanlar ve çözücüler bir amaç için ve öngörülebilir özelliklere sahip laboratuvarlarda üretilmektedir. Bu malzemelerin bazılarının korunma aracı olarak kullanıldığı yöntemler, temel olarak tekstil üretiminin orijinal yöntemlerinden farklıdır bu nedenledir ki kullanımlarına karşı olanlar vardır. Koruma için tercih edilen malzemeler ve yöntemler, nesnenin tarihsel önemine uygunluğu önceden düşünülmüş bir anlayışa dayanarak değil, tekstilin mevcut koşullarının gereklerine göre seçilmelidir. Hatta aynı eser üzerinde hem geleneksel yöntem hem de modern bir yaklaşım müdahalesini gerektiren durumlarla dahi karşılaşılmaktadır.

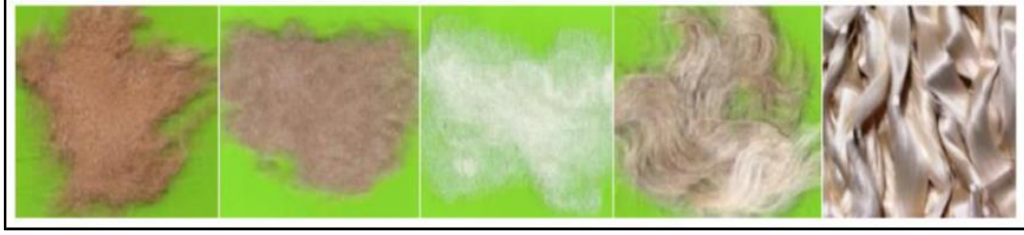
1.1 Tekstil Tanım ve Lif Kavramı

Tekstil, Latince bir kavram olan 'texere' kelimesinden türetilmiştir. Örme ya da dokuma kumaş anlamına gelmektedir. Tekstil liflerini, tekstil ürünlerini, tekstil ürünlerini ve bunları kullanarak elde edilen ürünleri kapsamaktadır (MEB, 2007:3). Türkçede geniş anlamlar yüklenmiş olan bu terim, batı dillerinde sadece kumaş anlamında kullanılmaktadır. Tekstilde kullanılan ham maddeye elyaf adı verilir. Elyaf, lif kelimesinin çoğulu olup, gerilebilme ve kopma mukavemeti ile bükülebilme (eğrilebilme), birbiri üzerine yapışabilme yeteneği olan ve boyu enine göre çok uzun olan renkli veya renksiz lif topluluğuna denilmektedir. Lif sözcüğü Arapça kökenli bir kelimedir. İngilizce karşılığı fiber'dır. Fibers ise elyaf anlamına gelmektedir. Belirli uzunluk ve incelikte eğilip-bükülebilen tekstilin en küçük hammadmesine "lif" denilmektedir, her türlü maddeyi oluşturan ince ve uzun parçalar, ipliksi yapılardır. Bir iplik içindeki pamuk lifler, yalıtım amacıyla kullanılan cam lifleri ve kaslarımızı oluşturan kas lifleri bu tür yapılara örnek olarak verilebilir (Fotoğraf:1).



Şekil 1. Pamuk lifi yapısal özellikleri (1), ince bir merinos yün lifinin yapısının şematik diyagramı (2), ipek lifi (3), (Kim, 2011:55-56)

Tekstil lifinin ticari değeri sahip olduğu bazı özelliklere bağlıdır. Bu özellikler; gerilme mukavemeti, esneklik (elyafın ve neticede dokumanın mukavemetini artırır), ısı iletme kabiliyeti, nem çekme ve sonra buharlaşmayla bu nemi dışarı verme özelliği, boyanma kabiliyetini gösteren gözenek ve eğirme kabiliyeti vb. Bunların hepsi iyi kumaş elde etmek için gereklidir. Tekstil lifleri, materyalin elde edildiği kaynak göz önüne alınarak sınıflandırılabilir: Pamuk, keten gibi bitkilerden elde edilen lifler doğal lifler, cam lifi veya cam yünü gibi kimyasal işlemler sonucu elde edilen lifler ise yapay lifler olarak adlandırılırlar (Şekil 2.).



Şekil 2. Deve yünü, kaşmir yünü, yün lifi, tiftik lifi, ipek (MEB 2014)

Doğal Lifler: Dünyada çeşitli amaçlar için kullanılan liflerin %61'i bitkisel, %5'i hayvansal, %34'ü kimyasal kökenlidir. Doğada meydana gelmiş ve tekstilde kullanılabilen her türlü materyal bu sınıfa girer. Bitkisel, hayvansal ve anorganik lifler olmak üzere üç sınıfa ayrılırlar (Başer, 2002:1).

Bitkisel Lifler (Selülozik Lifler): Yapılarında %60-90 oranında selüloz1 bulunduğunda bunlara selülozik elyaf da denilmektedir. Sağlık ve bakım şartları nedeniyle kullanım alanları en geniş doğal liflerdir bitkisel liflerdir. Bitkisel lifler içinde ise pamuk, lif üretiminin %54'ünü karşıladığı için endüstride önemli bir yere sahiptir. Bitkilerden elde edilen bu lifler bitki üzerinde buldukları yerlere Tohum Lifleri; Pamuk, kapok vb. Sak (gövde) Lifleri; keten, kenevir, jüt vb., Yaprak lifleri; sisal, manila keneviri, abaka, vb., Meyve lifleri; Hindistan cevizi (koko) vb. olarak sınıflandırılırlar (Başer,2002:1).

Hayvansal Lifler: Kimyasal olarak protein yapısında olduklarından protein elyafı da denilmektedir. İki alt sınıfa ayrılırlar (Başer,2002:2)

Kıl kökenli (deri ürünü elyaf); koyun türüne ait hayvanlardan elde edilenler (koyun yünü, merinos yünü lifleri), keçi türüne ait hayvanlardan elde edilenler (tiftik/moher, kaşmir, vb.), Deve türüne ait hayvanlardan elde edilenler (deve, alpaka, vb.), tavşan türüne ait hayvanlardan elde edilenler (angora vb.).

Salgı Lifleri; hayvanın salgısından elde edilmektedir. İpek, yabani ipek, diğerleri (örümcek ipeği gibi)

Madensel Lifler (Anorganik); kaya lifleri, (Asbest), amyant vb., metalik lifi, cam lifi

Kimyasal veya Yapay Lifler: Kendi içerisinde rejenere ve sentetik olarak iki gruba ayrılır. Rejenere liflerde kurucu polimer2 doğal bir kaynaktan elde edilir. Sentetik lifler ise kimyasal sentez sonucunda oluşan polimerlerin işlenmesiyle elde edilir.

Tablo 1. Kimyasal / yapay lifler

Rejenere Lifler	Sentetik Lifler
<ul style="list-style-type: none"> Selüloz esaslı rejenere lifler (rayon-suni ipek) Protein esaslı rejenere lifler Madensel rejenere lifler Diğer rejenere lifler Selüloz Esaslı Rejenere Lifler (rayon-suni ipek) 	<ul style="list-style-type: none"> Poliamid (naylon) lifler Poliester lifler (PES) Polivinil türevi lifler Poliolenfin lifleri Poliüretan lifleri (sapandex, likra vb.)

1.2. Tekstil Üretim Yöntemleri

Tekstil çok geniş uygulama alanı olan bir bilimdir dalıdır. Üretimi her türlü tekstil elyafından iplik yapımı, dokuma, örme ve dokusuz yüzey vb. çeşitli yöntemler kullanarak elde edilen ürünlere uygulanan boya, baskı, dikiş gibi işlemlerini de içeren bir süreci gerektirmektedir. İplik bağlamalarına ve örgü sistemlerine göre tekstil mamulleri şu şekilde gruplanabilir.

Mekanik yolla elde edilenler; dokumalar (Kumaşlar), dokuma linolar (Tül Perdeler, dönergücülü dokular), örmeler (Trikolar)

Elle dokunanlar; el halıları, kilim ve benzeri yapılar, hasır örgüler, makromeler, dantelalar, mekik İşleri vs.

Hareketleri elle, insan gücüyle sağlanan tezgâhlar, el dokuma tezgâhları yere paralel yatay tezgâhlar veya dikey tezgâh olarak, çözgü ipliklerinin durumuna göre ağızlık açma sistemlerinde farklılık gösterir. Kirkitli el dokuma tezgâhları sarma ve germe tezgâh olarak iki çeşittir. Mekikli el dokuma tezgâhları çalışma sistemlerine göre; kontramajlı el dokuma tezgâhları, armürlü el dokuma tezgâhları, jakarlı el dokuma tezgâhları olarak üç grupta incelenebilir.

Müzelerde bulunan tarihi tekstiller halı, kilim, çadır, kaftan, sancak gibi ürünler olup, genellikle pamuk, keten, ipek, yün gibi doğal tekstil liflerinden yapılmıştır. XIX. Yüzyılın sonlarında üretilmeye başlayan viskoz ipeği, bakır ipeği, asetat ipeği gibi rejenere lifler ve XX. yüzyılın başlarında üretilmeye başlayan naylon, polyester, orlon gibi sentetik lifler ise günümüzde restorasyon ve konservasyon işlemlerinde yardımcı malzeme olarak kullanılmaktadır, henüz tarihi eser olarak müzelerimizde yer almadığı gözlenmektedir.

1.3. Tekstillerin Sınıflandırılması

Dokuma sanatında pek çok kumaş ismine rastlanmaktadır. Dokuma kumaşlar; dokundukları çevreye göre, dokuma tekniklerine göre çok farklı sınıflandırmalara rastlamak mümkündür. Bunlardan bazıları;

Dokundukları çevreye göre sınıflandırma; ev dokumaları, çarşı dokumaları, saray dokumaları ve taklit dokumalar olmak üzere dört gruba ayrılır.

Kumaşların dokuma özelliklerine göre adlandırılması

a) Dokunduğu yere göre adlandırılan kumaşlar (Halep Kumaşı, Bursa Kumaşı, Şam Kumaşı, Bursa kadifesi, Üsküdar çatması, Ankara sofı, Bilecik çatması, Selanik çuhası gibi kumaşlar sayılabilir).

b) Şahıs adı verilen kumaşlar (ustanın adı veya dönemin sultanlarının adı verilmiştir. Hasan Bey keyfiyesi, Selimiye, Mecidiye, Ahmediye gibi kumaşlar bu guruba girer.

Teknik adlar taşıyan kumaşlar; dokuma tekniğine göre adlandırılan tafta, atlas, kadife, kutnu gibi kumaşlarla birlikte kullanılan malzemeye göre adlandırılan kutnu telli, taraklı atlas telli hatayı gibi. Bu gruba renk sayısına göre adlandırılan serenk, heftrenk, şeştani gibi kumaşlarla, desenlerine göre adlandırılan benekli, devetabanı, telli hatayı, çınarlı hatayı gibi kumaşlar da dahil edilebilir.

Dokuma tekniği açısından kumaşlar; aslında bütün kumaşlar dokuma şekli itibarıyla üç temel teknikte veya bunların türevleriyle dokunur. Bu yüzden dokumalar damasko, brokar ve kadife olarak teknik açıdan üç ana grupta toplayabiliriz.

a) Damasko; tek çözgü grubu ve tek atkı grubuyla kumaş desenlerin dokunması tekniğine dayanan kumaş çeşitleri damasko adıyla bilinir. Düz dokumanın yanı sıra desenli dokunan armürlü ve jakarlı mamuller bu tarzda dokunabilirler.

b) Brokar; normal olarak atkı ve çözgü iplikleri gruplarından başka, ilave çözgü veya atkıyla ya da her ikisiyle de desen oluşturulması yöntemine dayanan kumaş türleridir. İlave çözgülü kumaşlara Lampas da denilmektedir. Yoğun ve karmaşık desenli kumaşların çoğu bu yöntemle dokunmuştur.

c) Kadife; atkı ve çözgü ipliklerinin arasında hav oluşturan ilave çözgülü kumaş türleridir. Yumuşak, tüylü veya kabartma yüzeyli bir görüntü oluştururlar. Bazı geleneksel kumaşların isimleri şu şekildedir; aba, abai, arşın, atlas (saten), basma, bez, buldan bezi, bürümcük, çatma, çubuklu, çuha, diba, ehram (ihram), hümayun, kanava, keçe, kemha, krep, kutnu, pazen, pike, seraser, sof, şile bezi, tafta, tül bent vb. (Salman, 2010: 15-41).

Geleneksel Tekstil eserlerin müzelerde sınıflandırılması ise;

- Yorgan ve yatak örtüleri
- Giyim eşyası
- Duvar halısı (Tapestry) ve duvar askısı
- Kilim/Halı
- Sepet ve paspaslar

- Döşeme eşyalar
- İşlemeli dokumalar ve diğer dekorasyon ürünleri (NPS Museum Handbook, Part I:2002) olarak yapılmıştır.

1.4. Tekstilin Bozulma Nedenleri

Bozulma; "Kültür varlıklarının yapısal özelliklerini ve değerlerini azaltan, istenmeyen değişimler"dir (Ahunbay, 2019:245). Tüm materyaller yaşlandıkça yavaşça parçalanırlar ve sürekli bozulurlar. Her organik malzemede olduğu gibi tekstilde de zaman içinde çeşitli değişiklikler meydana gelmektedir. Tekstillerin bozulmasının temel nedeni, uzun zincirli elyaf moleküllerinin daha kısa zincirlere aşamalı olarak ayrılmasıdır, sonucunda kırılabilirlik meydana gelir. Tekstilde bozulma doğal olarak meydana gelebilir veya dış etkenlerden kaynaklanabilir. Bu etkenlerden kaçınmak eseri korumada en önemli unsurdur.

Tekstil elyafı organik yapıya sahip olduğu için üretildiği andan itibaren bozulma süreci başlamaktadır. Tekstilin doğal yaşlanma sürecini malzemenin üretim yöntemi, elyaf türü, kullanılan süsleme öğelerinin niteliği gibi yapısal özellikleri belirlemektedir. Selüloz malzemeden yapılan dokumalar normal tahribatlara karşı gayet iyi direnç göstermektedir. Ancak bunlar böcekler ve biyolojik unsurlarla kolayca tahrip edilebilmektedir (Kathpalia, 1990:11).

Olumsuz çevre ve insan faktörleri ise bozulma sürecini hızlandıran unsurlardır. Eserin yapısından kaynaklanan bozulmaların engellenmesi veya bu sürecin yavaşlatılması ancak bu iki faktörün kontrol edilmesi ile mümkündür. Çevre faktörü; bağıl nem, sıcaklık, ışık, kirlilik, asidik ortam gibi tüm çevre etkenlerini kapsar. Eserlerde özellikle fiziksel tahribata yol açan insan faktörü ise, objelerle direkt teması olan kişilerin, yaptıkları işe gereken özeni göstermemeleri, işlemler için yeterli zaman ayırmamaları veya uyulması gereken güvenlik önlemlerini almamaları gibi kusurlu uygulamalardan kaynaklanır.

Müzelerdeki tekstil liflerinin bozulması liflerde dayanıklılık kaybı, sararma olarak, boyarmaddelerde ise renk solması olarak izlenmektedir ve bu değişime neden olan etkenler şöyledir; sıcaklık, ışık (görünen ve ultraviyole), havadaki çeşitli gazlar, havadaki bağıl nem, atmosferik kirlenmeler ve toz, biyolojik etkenler.

Aşamalı doğal nem kaybı, doğal lifler biyolojik işlevlere sahip canlı kaynaklardan elde edilmektedir. Yaşlandıkça ve elyafın yapısı değiştikçe, elyaflar daha az elastik ve esnek hale gelir.

Kirliliğin etkileri, bakır gibi az miktarda metallerin varlığı, ağartıcı maddelerin, ozon, ultraviyole ışınımı ve nem varlığında bozulmayı hızlandırabilir.

Üretimin etkisi, dokuma işlemini kolaylaştırmak için kullanılan demir mordanlar, yağlar ve yağlayıcılar ve ağartma, tekstillerin bozulmasına katkıda bulunabilecek üretim işlemlerinden bazılarıdır. Bazen üretim yöntemleri ve malzemelerin doğası kontrol edilemeyen ve tedavi edilemeyen bozulmalara neden olur. İçsel nedenlerin bir örneği, bazı metalik bileşiklerin ipek kumaşlara ağırlık katmak ve asmak için iplere eklenmesinin etkisidir diyebiliriz. Bu bileşikler ipek lifine bağlanır ve nihai bölünmelerine ve tozlanmalarına neden olur. Başka bir örnek bazı metal ipliklerin ve süslemelerin tekstil ile etkileşimi. Yünün doğal bozulması, gümüş metalik ipliklerin bozulmasına ve kararmaya neden olur. Kararma sonrasında yün lekelenir.

Oksidasyon, kumaşlar, oksijen varlığında doğal olarak bozulur. Sonuç, beyaz veya doğal renkli tekstiller üzerinde genel kahverengimsi bir renk değişikliğidir. Su ile işlendiğinde bu oksidasyon oluşumlarından bazıları eritilir, ancak bu işlemin ardından oksidasyon başlayabilmektedir.

Sıcaklık, bağıl nem, ışık ve kirlilik, bir tekstilin yaşlanma oranını doğrudan etkiler. Tekstil ürünlerini 65° ila 75° F arasındaki sıcaklıklarda ve bağıl nemi mümkün olduğunca %50' ye yakın bir yerde saklanmalıdır. Düşük sıcaklıklar tekstiller için bir sorun değildir, bilakis zarar gören tekstiller için bozulma oranını yavaşlatmaya yardımcı olabilir. Yüksek sıcaklıklar tekstil ürünlerini gevşetebilir ve yüksek bağıl nem ile biyolojik aktiviteyi teşvik eder. Işık, tekstil boyalarının solmasına ve lekesiz tekstil ürünlerinin ağartmasına veya kararmasına neden olur. Işık, ağır ipeklerin bozulması için bir katalizör olabilir. Hafif hasar birikimli ve geri

döndürülemez. Işık hasarı miktarı ışığın türüne (ultraviyole ve / veya görülebilir), ışığın yoğunluğuna ve maruz kalma süresine bağlıdır.

Bağıl nem ve sıcaklık dalgalanmaları, tekstillerin nem almasına veya kaybolmasına neden olur. Bu dalgalanmalar, zayıf ipliklerin kırılmasına ve yapısal hasarına yol açabilecek boyutsal değişime ve mekanik baskıya neden olur.

Doğal ve yapay aydınlatma, tekstil boyaınının solmasına neden olur. UV radyasyonu solmanın hızlı bir şekilde gerçekleşmesine ve liflerin kırılğan hale gelmesine neden olur.

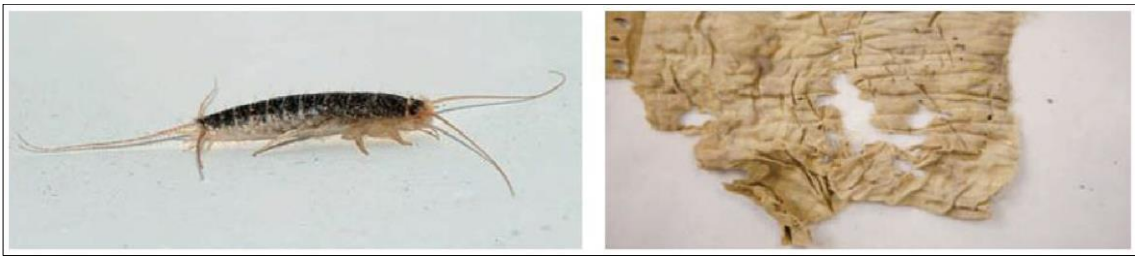
Kirlilik, tekstil yapısına yerleşerek karakterinin tamamen değişmesine neden olur. Kirleticiler ayrıca boyaları, cilaları ve birçok süslemeyi de etkiler. Tekstiller için ideal sıcaklık ve RH aralıkları nelerdir?

Toz ve polen gibi dış mekân kirleticileri, açık kapılar ve pencereler aracılığıyla kolayca eserlere ulaşabilir. Temizlik ürünleri, asbest lifleri, inşaat malzemeleri, boya, halı ve diğer iç mekân malzemeleri müze içinde kirlilik oluşturabilir. Sigara, puro ve pipo dumanı da zararlı kirlilik türleridir. Kir, kumaşları şekillendirir, donuklaştırır ve lekeler. Kir ve toz ayrıca yüksek oranda silika içerir. Silisin keskin yüzeyleri, özellikle liflerdeki RH' deki değişikliklere cevap olarak genleştiğinde ve büzüldüğünde tekstil liflerini kesebilir ve aşındırır. Sülfür dioksit beyazlatır, renklendirir ve tekstilleri gevşetir. Nem varlığında hidrojen sülfid, kurşun pigmentleri karartır, metalleri kararır, cilalar ve bazı bezemelerle reaksiyona girer. Boyalarda, verniklerde, ağaç ürünlerinde ve halılarda formaldehit bazı boyalara zarar verir. Katran ve tütün ürünlerinden çıkan tanecikler, tekstil ürünlerini boyar ve çıkarılması zordur (NPS Museum Handbook, Part I, 2002).

Mikroorganizmalar, tekstil lifleri mikrop ve böcekler için mükemmel bir besin kaynağıdır (Fotoğraf:3-4). Tutkallamak, nişasta, jelatin, pigmentler, kir ve lekeler için bağlayıcı ortam zararlıları için de çekici bir ortam oluşturmaktadır.



Şekil 3. Giysi güvesi ve tırtıl halı böceği (Kim, 2011:116).



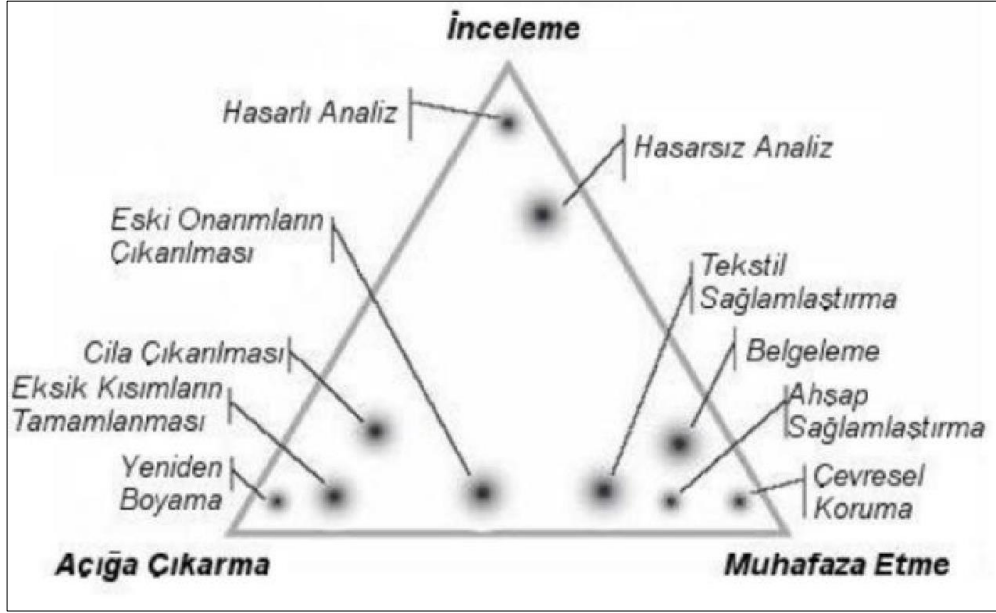
Şekil 4. Gümüş balığı ve tekstilde görülen böcek hasarı (Kim, 2011:117)

2. TEKSTİL KONSERVASYON YÖNTEMLERİ

Tekstiller kolayca zarar görebilmektedir. Bu nedenle tekstil ürünlerinde özel koruma işlemlerine ihtiyaç duyulmaktadır. Eserlerin ömrünü uzatmak için, hasar nedenleri önceden tahmin edilmeli ve önleyici koruma tedbirleri alınmalıdır. Hasar meydana geldiğinde eserin durumu incelenerek uygun tedavi yöntemi seçilmelidir, eserin daha fazla hasara karşı korunması gereklidir.

Konservasyon öncesi tedavinin amacı ne olduğu belirlenmelidir. Tekstili yapısal olarak güçlendirmek için veya tekstili estetik olarak iyileştirmek için nasıl bir onarımın gerektiği,

onarımda hangi malzemelerin kullanılacağı (sentetik veya doğal kumaş ve iplik kullanımı gibi), yeni malzemelerin yıkanması ve ışığa karşı dayanıklılığı, onarımların ve kullanılan malzemelerin orijinalden nasıl ayırt edileceği gibi sorulara doğru cevapların bulunması gerekir. Ancak karar verme sürecinin en önemli aşamalarından biri konservasyon amaçlarının belirlenmesidir. Caple'a (Şekil:1 RIP üçgeni) göre; konservasyonun üç farklı amacı bulunmaktadır. Bunlar; açığa çıkarmak (revelation), objenin geçmişteki orijinal halini ortaya çıkarmak, inceleme (investigation), eserle ilgili bilgiyi ortaya çıkarmak (görselden hasarlı yöntemlere kadar yapılan tüm analizlerdir) ve muhafaza etmek (preservation), eserin mevcut durumunu sürdürmesini sağlamak için koruyucu uygulamalardan aktif uygulamalara kadar yapılan tüm faaliyetleri kapsamaktadır (Mert, 2008:20; Caple, 2000).



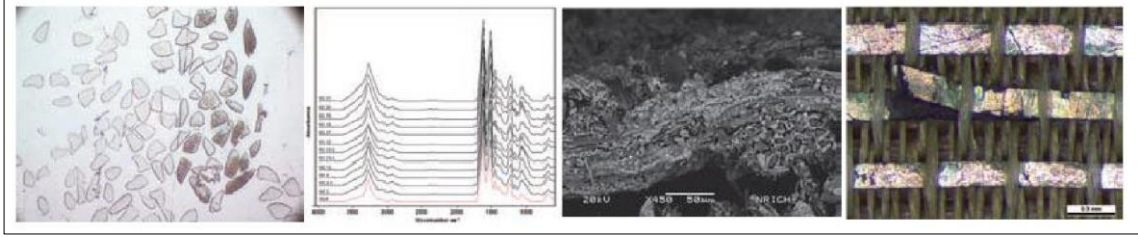
Şekil 5. Caple'nin RIP üçgeni modeli (Caple, 2000).

Tekstil eserlerin konservasyonu çeşitli tedavi yöntemleri ve teknikleri kapsamaktadır. Eserin özgün yapısı ve mevcut bozulma durumlarına göre; temizleme, stabilizasyon, destekleme, sağlamaştırma vb. uygulamalar yapılmaktadır. Konservasyon süresince tekstil ürününün temel dokuması stabilize edilerek, ileride oluşabilecek zararları önlenir. Bazı esere işlevsellik kazandırılarak eserin önceki estetik görünümüne kavuşması sağlanabilmektedir.

2.1. İnceleme, analiz, belgeleme

Konservasyon uygulamalarında süreçler, eserin detaylı incelenmesi, yapılan bilimsel analizler ve sonuçların belgelendirilmesini içermektedir. Tekstil eserin temel incelenmesi, elyaf ve dokuma-örme tekniğinin analizi ile başlamaktadır. Lifin enine kesiti optik mikroskop ve SEM (Taramalı Elektron Mikroskobu) ile gözlenebilir. Lif türleri FT-IR (Fourier Transform Infrared Spectrometry) analizi ile tanımlanabilir. Tekstilin stereoskopik mikroskop veya SEM yoluyla büyütülmüş görüntüsü, dokuma desenini ve lifin zarar görmüş durumunu gösterir. Mineral pigment veya metal iplik materyali, XRF (X-ışını Floresansı) ve SEM-EDS (Enerji Dağıtıcı X-ışını

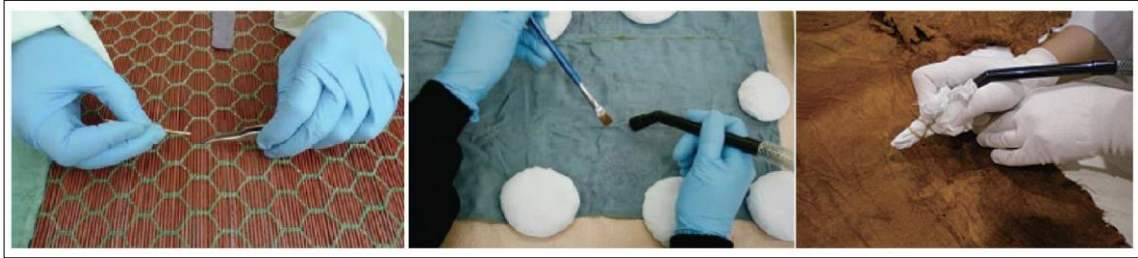
Spektroskopisi) analizi ile tanımlanabilir. Gizli alan veya eserlerin iç malzemeleri, X-ışını ve CT (Bilgisayarlı Tomografi) kullanılarak incelenebilir (Fotoğraf:5), böylece genel biçim, yapı ve orijinal kullanım hakkında veri elde edilir (Kim, 2011:118). Tüm inceleme ve analiz sonuçları yazı, şekil ve fotoğraflar ile belgelenmelidir. Eserler hakkında toplanan veriler, sadece koruma uygulamalarının yapılmasında değil, eserin gelecekte güvenli bir şekilde depolanmasında da çok yararlı bir kaynak olabilmektedir.



Şekil 6. Optical microscope, FT-IR, SEM, Stereoscopic microscope (Kim, 2011:118)

2.2. Temizleme

Temizleme işleminin ne şekilde yapılacağını objenin ne olduğu, hangi hammaddeden yapıldığı ve ne kadar kirlendiği sorularına verilen cevaplar belirlemektedir (Fotoğraf: 6). Tekstilde kirlenme, eserin yüzeyini kaplar ve rengini veya şeklini bozar. Ayrıca, asitliği artırarak lifi zayıflatır. Temizleme, kirleri veya lekeleri gidererek, yabancı maddeleri en aza indirgeyen bir işlemdir. Bu süreçte, fiziksel ve kimyasal bozulma nedenleri ortadan kaldırılabilir. Eserin görünümü iyileştirilebilir ve sonraki işlemler etkili bir şekilde gerçekleştirilebilir. Temizleme işlemi yüzeydeki kirlenmeyi gidermekle başlar, daha sonra gerektiğinde ıslak temizlik ve solvent temizliği yapılabilir. Ancak unutulmamalıdır ki temizlik geri dönüşü olmayan bir işlemdir. Temizlemeye karar verildiğinde, malzemenin uygulama sırasında vereceği tepki tahmin edilmelidir. Kirlenme ve lekelerin türü, boyaların stabilitesi temizlemeden önce dikkat edilmesi gereken hususlardır. Temizleme işlemi eserin durumuna göre; yüzey temizleme (surface cleaning), kuru temizleme (solvent cleaning), ıslak temizleme (wet cleaning), leke çıkarma veya leke temizleme olarak dört farklı şekilde yapılabilir (Kim, 2011:120).



Şekil 7. Yüzey temizliği, elektrikli süpürge ile yüzey temizliği, vakumlu temizlik (Kim, 2011:121)

2.3. Kırışık Giderme/açma

Kırışıklık, tekstil eserlerde en yaygın deformasyon türüdür. Tekstil belli bir esnekliğe sahiptir, kısa bir süre boyunca kuvvet uygulandığında gerilir ve tekrar eski haline gelir. Ancak bu uzun bir süre gerçekleştiğinde, liflerin şekli değişir ve sonunda uzar, katlanır veya sıkışır. Artık kuvvet olmasa bile tekstilin başlangıç durumuna geri dönmesi uzun zaman alır ya da eski haline hiç geri dönemez. Oluşan kırıklar tekstile zarar verir ve kırışıklıklar berraklaştığında, bağlantısı kesildiğinde başka hasarlara yol açabilir. Bu durumda eser daha yüksek bağıl neme sahip bir yere taşınmalı ve yavaş yavaş nemi arttırılmalıdır.



Şekil 8. Tekstil eşyalarının deformasyonu Kıvrım ve kırışıklıkların zarar görmesi (Kim, 2011:130-136).

2.4. Beyazlatma / Ağartma (Bleaching)

Eser üzerinde mevcut olan İstenmeyen renk, ağartma yoluyla tekstilden çıkarılabilmektedir. Beyaz pamuk, kenevir zamanla kolayca renk değiştirebilir. Sarı leke oluştuğunda ağartma işlemi gerekir. Çay, şarap veya belirli meyvelerin neden olduğu diğer lekeler de beyazlatma yoluyla giderilebilir. Ağartmada oksidasyon ve deoksidasyon teknikleri uygulanır. Sararma: tekstil, ışık ve ısıyla bozunması nedeniyle sarıdan kahverengiye döner. Kimyasal katkı maddeleri, hava kirletici ve diğer kirleticiler bu sararmaya neden olabilir. Ağartma için tekstil ağartma maddesine batırılarak veya ağartıcı madde bir fırça veya sprey kullanılarak yüzeye uygulanmaktadır. Ağartma aktif ve geri dönüşümsüz bir işlemdir, bu nedenle yüzey temizliği ve ardından ıslak temizlemenin ağartma öncesi denemesi gerekmektedir (Kim, 2011:130).

2.5. Montajlar (Mountings)

Montajın ana amacı eserin, konservasyon uygulamaları sonrası güvenli bir şekilde taşınabilmesi veya saklanabilmesi için korunmasıdır. Tüm montaj malzemeleri nötr olmalıdır. Eseri açmak ve değerlendirmek için montaj basit ve kullanışlı olmalıdır. Düz tekstiller yastıklı bir tahtaya dikilebilir veya bir çerçeveye yerleştirilebilir. Montaj tahtası sert bir alt tabaka, orta tabaka emici şok ve bir kaplama kumaşından oluşur. Karton, bal peteği tahtası veya ahşap levha (büyük eserler için) alt tabaka için kullanılır. Orta tabaka için polyester keçe veya polyester dolgu kullanılır. Kapak için ise çeşitli doğal veya sanatsal kumaşlar kullanılabilir (Kim, 2011:130).

3. TEKSTİL ESERLERDE SAĞLAMLAŞTIRMA YÖNTEMİ

Ahunbay (2019:248), sağlamlaştırma uygulamasını "Zayıflamış malzeme ve strüktürlerin3 enjeksiyon, dikiş, kesit artırma, çemberleme ve benzeri yöntemler kullanılarak güçlendirilmesi; malzeme ve yapının bünyesinin deprem ve zamanın etkilerine karşı daha dayanıklı duruma getirilmesi işlemi" şeklinde tanımlamaktadır. Mimari eserlerde olduğu gibi tekstil eserlerde de hasarlı ve zayıflamış özgün malzeme, güçlendirmek amacıyla desteklenir4. Landi (1998:106)'ye göre "destek terimi, orijinal nesnenin tutturulduğu bir malzeme katmanının kullanılmasını belirtir". Bu uygulamanın amacı, esere depolama ya da teşhir koşullarına dayanabilmesi için yeterli bir güç sağlamaktır.

Sağlamlaştırma malzemelerin seçimi önemli bir faktördür. Kumaş, iplikler, yapıştırıcılar vb. nesneye fiziksel veya kimyasal reaksiyon riski olmadan maksimum görsel memnuniyet ve stabilite güvencesi vermesi beklenmektedir. Yakın bir zamana kadar, tekstilin korunmasında kullanılan kumaşların ve ipliklerin elyaf kaynağının mümkün olduğu kadar özgün elyaf ile eşleşmesi mantıklıydı, fakat çevresel etkenlere karşı daha fazla direnç göstermesiyle sentetik elyafların bu alanda kullanımını artırmıştır. Her zaman eşleşen elyafların lehine öne sürülen bir argüman, ortamdaki bağıl nemdeki dalgalanmaların neden olduğu boyutsal değişikliklere benzer şekilde tepki vermeleridir. Bu argüman geçerli olabilir, ancak eski tekstillerin tepkilerinin yenilerde daha yavaş ve küçük çaplı olması muhtemeldir ve her durumda desteğin bir işlevi de gereksiz hareketi engellemektir. Dikiş ipliği düşünüldüğünde, çok zayıf olan iplik çok güçlü olan iplik kadar kötü bir sonuca yol açabilir. Zayıf iplikte doğal yaşlanma hızlı bir şekilde değişime sebep olabilir, güçlü iplik ise nesne içindeki eski ipliği kesmeye eğilimli

olabilmektedir. Örneğin; ışığa maruz kaldıktan sonra son derece kırılğan hale gelen bir narın ipeği onarmak için güçlü bir pamuk ipliği kullanıldığında, sağlam olan iplik çekilmeye çalışılırken ipek parçalanmaya başlar ve sorun ortaya çıkar. Bu nedenle tercih edilen malzeme ve yöntem nesneyle uyumlu olmalıdır. Kuşkusuz kumaşın ağırlığı, rengi, kıvrılması ve mukavemetin iplik kalınlığına oranı, koruma için dayanıklılıktan daha önemli olduğundan eserlerdeki tüm lif çeşitleri için hem sentetik hem de doğal liflerin kullanımı eserin durumuna göre mümkündür (Landi, 1998:107).

Tekstillerin sağlamaştırılması için; iğne ve iplik tekniklerini kullanarak onarım, yapıştırıcılar ile sağlamaştırma, astar uygulaması, restorasyon ve yeniden yapılanma, özel montajlar (dikişli ve basınç montajları dahil) gibi birçok strateji geliştirilmiştir. Ancak genel olarak üç yöntem kullanılmaktadır. Bunlar; geleneksel iğne tamir yöntemi, elyafı güçlendirmek için balmumu veya reçine gibi malzemelerin kullanımı ve her iki tekniğin kombinasyonu şeklindedir. Onarım tekniklerinin birçoğu, kopmuş veya hasarlı dikişleri yenilemek, kumaş kaybını telafi etmek veya zayıflamış bölgelere destek sağlamak için iğne ve iplik kullanımını içermektedir. İğne tekniklerinden hangisinin seçileceğine dair karar eserin mevcut durumu, biçimi, tarihsel ve estetik değerine göre verilmektedir.

3.1. İğne Teknikleri

Bir tekstilin iyi veya kötü durumda olduğuna karar verilmesi, koruma uzmanının öznel izlenimlerinden çok korunan nesneye ne yapılması gerektiğine bağlıdır. Bazı durumlarda eserin sadece yıpranmış kenarları ve gevşemiş iplerini deliklerin etrafına ince ve düzenli bir dikişle tutturmak yeterli olmaktadır. Tekstilin yapısının izin verdiği sürece bazı durumlarda ise deliklerin bulunduğu tekstilin kumaş örgüsü yeniden dokunulabilir veya özgün malzemeye uygun yapı ve renkte bir kumaş parçası arkasına dikilebilmektedir.

Tekstilin eksik olan kısmı büyük veya küçük olsun hem malzeme hem de görüntü kaybı anlamına gelmektedir. Bu durum tekstil konservatörleri için büyük bir problemin temelidir. Nitekim zarar görmüş tekstil eserleri onarmak için işlem seçenekleri belirlenirken tekstildeki stil ve karakterin korunması noktasında çelişki yaşanmaktadır. Bir görüş (koruma), gözlemciye ve ilk olarak tekstili üreten sanatçıya ilişkin dürüstlüğü korunması gerektiği ve yapılan onarımların orijinal tekstilde ayırt edilebilir olmasıdır. Diğer görüş (restorasyon) ise yapılan tüm onarım çalışmalarının, tüm onarımların fotoğraflarla ve ayrıntılı raporlarla tam olarak belgelenmesi koşuluyla mümkün olduğu kadar görünmez olması gerektiğini savunmaktadır (Lodewijks ve Leene 1972, 137-138).

3.1.1. Temel iğne teknikleri

Tekstilde sağlamaştırma işleminin tatmin edici sonuca ulaşması için uygulayıcının iğne tekniklerine hâkim olması esastır. Burada temel dikişlerden en sık kullanılanlar açıklanmaktadır. Uygulama sırasında kullanılacak iğnenin türü kişisel bir seçim meselesidir, ancak olabildiğince iyi olmalı, ipliği gözün içinden rahat geçebilmeli ve kumaş cinsine göre seçilmelidir. Örneğin goblen ve kanvas iğneleri nakış için kullanılanlardan daha keskindir, uzun ve esnek boncuk iğneleri dokuma için, daha kısa iğneler ise sarma için kullanılmalıdır (Landi, 1998:116).

Back stitch- geri dikiş; düz dikiş yeterince yakın birleşme sağlayamadığı durumlarda el dikişleri için kullanılır. Düz dikiş kullanılırken geriden alınan ara dikişler daha fazla sıkılık verir.

Basting- teyelleme; basting terimi bu çalışmada istifleme ile eşanlamlı kullanılmıştır. Baskı sırasında iplik, bir dizi çözgü veya atkı ipliği boyunca açılı olarak döşenir ve iğne örgüye dik açılardan birkaç kez alınır. Bu çerçevelemeden önce yamaları sabitlerken halı kenarlarında ve kanvas çalışmalarında özel bir öneme sahiptir (Landi, 1998:116).

Blanket stitch- kapsamlı/battaniye dikiş; kenarları düzeltmek için kullanılan açık bir düğme deliği dikişi, saçak ve diğer gevşek kenar boyunca sağlam bir çizgi oluşturur.

Buttonhole stitch- İlik dikişi; ilik yapmak, kanca ve gözler, perde halkaları dikmek ve bazı kostümlerde kancalar için gözler açmak için kullanılır.

Casting on or off- dökme açık veya kapalı; düğüm kullanılmadan kaçınıldığı durumlarda, arka dikişli bir dikiş hattına başlamak bir genel kuraldır. Teyel etme ve zımbalama özellikle geçicidir

ve kumaşın içinde bir düğüm çekme riski yoksa, çıkarma işlemi çok daha hızlı ve kolaydır. Couching- sarma; bu korumadaki en önemli dikişlerden biridir. Kırık ve aşınmış kumaş alanlarını minimum ilmeklerle yeni bir desteğe tutturmak için kullanılır. Yeni kumaşa ekleme yaparken veya kesilmiş bir nesneyi yeniden birleştirirken en düzgün birleşim şekli verir. Sonuç, daima üstte yatan kumaşın sabitlendiği ya da alt kısmına birleştirildiğidir (Landi, 1998: 118).



Şekil 9. Temel iğne-dikiş tekniklerinden örnekler (Gromer, 2016:220).

Darning- knitting- örme; örme, küçük deliklerin doldurulmasında ve nispeten kısıtlı alanlarda ince olan kumaşın güçlendirilmesinde kullanılır. İlgili yer boyunca iplik veya ipliğin iç içe geçmesini, ara çevresindeki daha güçlü kumaşın içine girmesini sağlar.

Hemming- kenarını bastırmak; iki kumaşın dönüşü gerektiğinde kenarda kullanılır.

Herringbone- zikzak yapmak; Sabit referans yapılan çok kullanışlı, genel bir dikiştir. Yamaların kenarlarını sabitlet ve tek bir kumaş dönüşü ile yapılmış kenarlar, çerçevelere geçici sabitlemeler yapar. Yıkamadan veya diğer koruma prosedürlerinden önce koruyucu kaplamaları yerine yerleştirirken kullanılır. En büyük avantajı, aslında, iki kademeli dikiş sırası oluşturması ve böylece mümkün olduğu kadar yükü yaymasıdır.

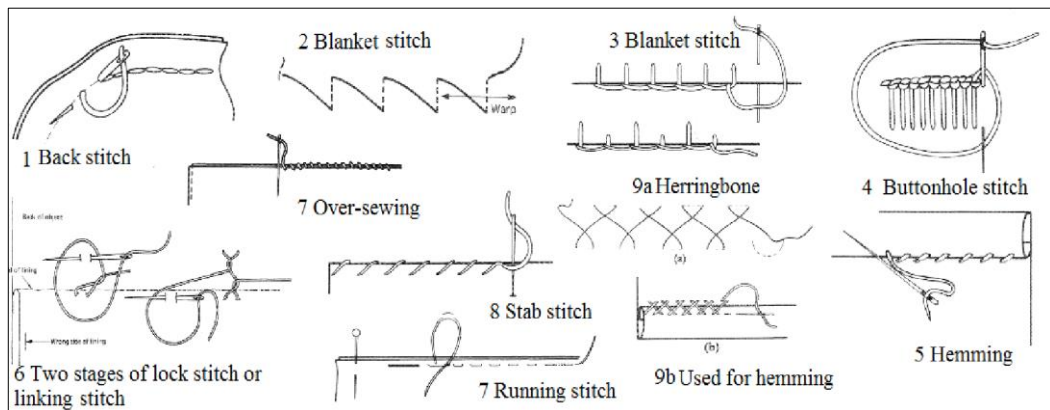
Lock stitch- kilit dikişi; bu dikiş, bir perdeyi ya da gobleni kaplarken olduğu gibi, iki kumaş katmanını birbirine bağlamak için kullanılmaktadır.

Over-sewing- aşırı dikiş; bir goblenin tam bir desteğini oluşturmak için bezle birleştirilmesinde olduğu gibi iki kumaş parçasını kenardan kenara sabitlemek için kullanılır. Goblen dokumadaki yarıkları dikmek için de kullanılmaktadır.

Running stitch – koşu/atlama dikiş; iki kumaş parçasını birleştirmek için kullanılır. Dikişler, dikişin her iki tarafı da benzer bir görünüme sahip olacak şekilde üst ve alt kısımlara eşit aralıklarla tutturulur.

Run-and-fell; çok düzenli bir dikiş yapmak için kenar bastırma da kullanılan atlama dikişle yapılan bir dikiş tekniğidir.

Stab stitch- Bıçak dikiş; üst dikişin aşağıdakilerden daha küçük olması dışında atlama dikişiyle aynı şekilde yapılır.



Şekil 10. Temel iğne-dikiş tekniklerinden örnekler (Landi, 1998)

3.1.2. Yeniden dokuma (reweaving)

Yeniden dokuma ve yeniden örme teknikleri, orijinal yapıları ve desenleri çoğaltmak için hasarlı ipliklerin yerini alarak tekstillerdeki kayıp alanları yeniden oluşturmaktadır. Geleneksel restorasyon yöntemleri olarak görülen bu teknikler, tarihi ve koleksiyon tekstillerin onarımı için yüksek potansiyele sahiptir. Standart tekstil koruma onarımında bu teknikler üstün estetik ve yapısal sonuçlar sağlayabilirken, daha fazla zaman gerektirir ve daha maliyetlidir. Pahalı tekstillerin ve giysilerin onarımında tercih edilen yöntemler olarak uzun bir kullanım geçmişine sahiptir.

Bu uygulamada öncelikle yapılması gereken örgü deseninin sayılması işlemidir, bu yeniden dokumada önemli bir adımdır (Fabricon, 1993a; Lopatka 2003; Saunders, 1958). Çözü ve atkı ipliklerinin sayılmasıyla tekstilde yeniden yapılandırılacak hasarlı alanın dokuma modeli belirlenmektedir. Dalma/daldırma (dipping) olarak tabir edilen uygulamada, değiştirilecek atkı veya çözgü ipliğinin başlangıcını ve sonu sabitlenir. Çekme işlemi başlamadan önce değiştirme ipliğine geçirilmiş bir geri dönüşüm iğnesiyle kumaşın altından geçen yaklaşık 1 inç (2,54 cm) uzunluğunda uzun dikiş yapmayı içermektedir. Yedek iplikler sırayla hasarlı alanın kesilmiş iplik uçları ile basamaklandırılır.

Yeniden dokumada genellikle ilk üç yedek iplik için diplerin hasardan uzaklaşarak uzak mesafelere yerleştirilmesi önerilmektedir. Dördüncü değiştirme ipliği için daldırma ilkiyle aynı mesafeye yerleştirilir, ardından ilk iplik takımı için aynı mesafenin ilerlemesi yapılır. Bu ilerleme, her üç değiştirme ipliği seti için tekrarlanır. Daldırma merdiven basamağı daha sonraki birleştirmelerin yerleştirilmesi için de gerekmektedir (Aho,2008:11; Fabricon, 1993a; Lopatka, 2003; Saunders, 1958).

Değiştirilen atkı iplikleri temel adımları izleyerek yerine yerleştirildikten sonra, dışarı atılan hasarlı atkı ipliği uçları, üst tekstil yüzeyine yakın bir şekilde geri kesilebilir. Bu teknik, kayıp çözgü iplikleri değiştirildiği gibi yenileme işini daha net görmeyi sağlar. Hasar görmüş ipliğin, atkı değiştirme ipliklerinden sonra ve yeniden atkı değiştirme çözgü ipliklerinden sonra tekrar kesme işleminden geçirilmektedir. Hasarlı atkı ipliği uçları kesildikten sonra kumaş, saat yönünde döndürülerek yeniden dokuma atkı iplikleri dikey yönde hareket eder Bir sonraki işlemde geçirilecek olan çözgü iplikleri şimdi yatay bir yönde olmalı, geri dönüşün sağdan sola doğru ilerlemesi için sayma işlemi sırasında belirlenen örgü desenini takip eden en zarar görmüş iplikten başlanmalıdır. Değiştirme çözgü ipliklerinin yeniden sarılması tamamlandıktan sonra, hasar görmüş çözgü ipliği uçları daha sonra tekstil yüzeyine yakın şekilde kesilir.

Düzeltilme atkı ve çözgü ipliği uçlarının kesilmesi, hasarlı bir alan tamamen yenilendiğinde ve orijinal hasarlı atkı ve çözgü ipliklerinin uçları kesildiğinde, değiştirilen atkı ve çözgü ipliklerinin uçları birinci daldırmaların başında ve ikinci daldırmaların sonunda kesilir. Kesimden sonra, kesmeden önce her ipliğe yerleştirilen hafif gerginlik azalır, ipliklerin kesik uçları geri çekilir ve tekstil yüzeyinde görünmemeleri için alt kısımda gizlenir.

Son işlem olarak temel presleme yöntemi uygulanır. Yeniden dokunmuş alanın üzerine suyla nemlendirilmiş ağır bir pres bezi yerleştirilir, buhar oluşturmak için beze önceden ısıtılmış bir demir bastırılır. Daha sonra pres bezi çıkarılır ve kurumaya bırakılır. Presleme metodu, elyaf içeriğine ve yeniden yapılandırılmış tekstilin iplik ve dokuma yapısına göre değişmektedir.

3.1.3. Yeniden örme (reknitting)

Yeniden örme kavramı iplik kaybı bulunan alanları onarmak için kullanılır. Lif yapısı ve iplik yapısı; çapı, dokusu ve rengi ile yedek ipliklerin elde edilmesini içermektedir. Hazırlanan yenileme iplikleri, orijinal örgü yapısındaki kayıp alanda tamamlama yapan bir sağlamlaştırma tekniğidir.

3.1.4. Fransız yeniden dokuma (French reweaving)

Fransız yeniden dokuma, tekstilde kullanılan çözgü ve atkı ipliklerinin orijinal tekstil dokuma yapısını çoğaltmak için fiili dokuma ile tekstillerdeki kayıpları onarmak için kullanılan bir yöntemdir. Hasar görmüş tekstil ürünlerini onarmak için kullanılan temel iplik yenileme yöntemi, eskiden elle dokunan tekstiller kadar eski bir tarihe sahiptir (Shore, 1993). Bu teknik, kiliseye ve soylulara ait sanatsal ve tarihi değerlere sahip tekstillerin onarımında Orta Çağ'da

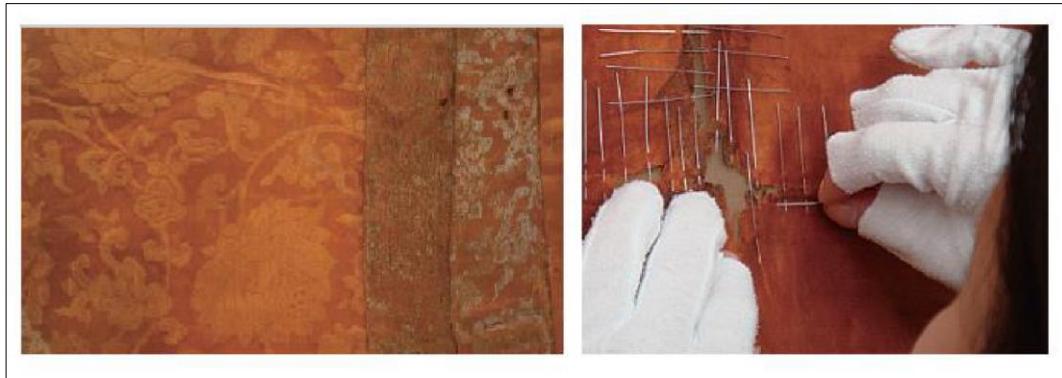
oldukça gelişmiş bir uzmanlık alanıydı (Benford and Marino 2002:6). Fransız dokuma yöntemi hala pahalı kıyafetlerin, ev tekstili ve döşemelerin onarımında yaygın olarak kullanılmaktadır.

Fransız yeniden dokuma tekniği için özel olarak yapılan iğneler, yeniden dokuyan ipliklerin kumaş boyunca daha kolay geçirilmesi ve işlenmesi için daha büyük gözlere ve daha dar çaplı shaftlara sahiptir. Küt uçlar, iğnelerin kumaşın ipleri arasına girmesini ve zarar vermelerini önlemektedir (Fabricon, 1993a).

3.1.5. Yan dokuma (side-weaving)

Yan dokuma, Fransız yeniden dokumaya bir alternatiftir. Tek tek çözümlü ve atkı ipliklerini yeniden dokuma yapmak yerine, bir kayıp bölgesini kaplamak için bir kumaş parçasını yeniden dokumadan geçirmeyi içeren yan dokumadır. Kayıp alanını örtmek için eşleşen bir kumaş parçası kesilir ve kenarları saçaklı kenarlar oluşturmak için çözülür. Saçaklı kenarlar daha sonra mandal tipi bir iğne ile kumaşa yeniden yerleştirilir. Yan dokuma tekniği, özellikle Fransız yeniden dokuma işleminin pratik olmadığı durumlarda büyük kayıp alanlarını onarıırken kullanılmaktadır. Yan dokuma tekniği, tek tek ipliklerin yeniden değerlendirilmesinden ziyade, bir kumaşın hasarlı bir alanı üzerine farklı bir kumaş yamanmasını içermektedir. Yama hem hasarlı hem de dokuma yapıdaki orijinal tekstile uyan kumaştan kesilir. Yamanın kenarları tekrar açmadan önce çözülür ve yamanın elde edilen serbest iplikleri orijinal tekstile dokunur.

Bu yama tekstilde kayıp alanını kapsar çözümlü ve atkı ipliği, orijinal tekstilin dokuma yapısına paraleldir. Yeni yama, renk, desen, iplik yapısı ve dokumadaki orijinal tekstile uygun olduğu sürece herhangi bir boyutta hasar tamir edilebilir. Özel olarak tasarlanmış bir mandal iğnesi, değiştirme bandında dokuma için kullanılır. Sayma Fransız dokuma tekniğinde olduğu gibi, geri sayım başlamadan önce bir örgü yapısının bütün modelini belirlemek için önemli bir adımdır.



Şekil 11. Hasarlı parçaların onarımı (Kim, 2011:151)

3.1.6. El dikişi ile alt yama

Hasar görmüş tekstil eserde kayıp durumuna göre bir alt yamanın el dikişiyle tutturulması standart bir tekstil koruma onarımı ve yüzey dengeleme yöntemidir. Teknik, uygun bir destek kumaşının alt yamasının kesilmesi, yamanın stabilize edilecek hasar görmüş kumaşın altına yerleştirilmesi ve ardından yamanın dış kenarlarının etrafından ve daha sonra parça kenarları boyunca el dikişleriyle yamanın zarar görmüş kumaşa tutturulmasıdır. Bu çeşitli uygulamalarda kullanılabilecek pratik ve zaman kazandıran bir yöntemdir (Aho, 2008:46).

3.2. Koruyucu Yapıştırıcılar

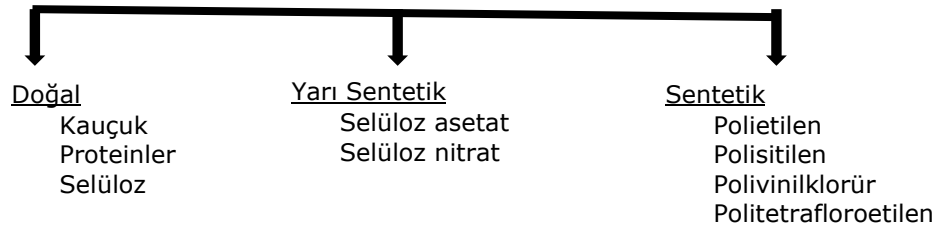
Yapıştırıcılar hasar görmüş alanların güçlendirilmesinde, eserden kopmuş, ayrılmış parçaların yeniden yapıştırılmasında sağlamlştırıcı, sabitleyici, bağlayıcı olarak kullanılmaktadırlar. Konservasyonda kullanılan polimerler5 yapıştıkları iki maddeyi birleştiren moleküllerdir. Uzun zincir şeklindeki dallanmış yapısıyla üzerine sürüldüğü maddelerin molekülleri arasına girer ve iki madde arasında birbirini tutan bağlar oluşturur. Yapıştırıcı ile sağlamlştırma tekstil eserlerin lifleri çok zayıf olduğunda, yazı ve resimlerin pigmentinin kararsız olduğu durumlarda tedaviyi destekleyen bir tekniktir. Örneğin, kadifenin yapısı toz haline geldiğinde, zayıflamanın etkisiyle ipek çözümlü kaybolduğunda veya pigment tabakası ortaya çıktığında konsolidasyon için doğal veya kimyasal yapıştırıcı kullanılmaktadır. Reçinenin kullanılması sıcaklık ve nem

değiştikçe reçinenin de değişecek olması nedeniyle sakıncalıdır. Yapıştırıcı, ciddi şekilde hasar görmüş eserleri güçlendirmek için etkilidir. Kullanmadan önce özellikleri, viskozitesi ve sağlamaştırma konsantrasyonu kontrol edilmelidir. Yapıştırıcıların aşağıdaki özelliklere sahip olması gerekmektedir.

- Tekstillere nüfuz etmemelidir
- Pigment veya tekstil rengini değiştirmemelidir
- Pigment katmanlarına parlaklık eklememelidir

Tekstil konstrüksiyonunda yaygın olarak kullanılan konsolidasyon maddeleri buğday tutkalı, jelatin, Beva 371, Klucel G (HPC), Paraloid B72'dir. Birleştirici, zayıf bir sprey veya fırça kullanılarak doğrudan yapıya uygulanabilir. Püskürtüldüğünde, birleştirici bir fırçayla uygulandığından tekstil malzemesine daha yavaş bulaşabilir. Ancak, bir tekstil üzerine yazılmış harfler gibi dar alanlar için ya da dekoratif malzemenin iplikle boyandığı durumlarda veya pigment tabakaları için bir fırça kullanılabilir (Corah,1977:108).

Kaynağına göre polimerler



Şekil 12.

(sentetik
(MEGEP,

Polimerlerin kaynağına göre
ve doğal) sınıflandırılması
2012:5).

3.2.1. Doğal Yapıştırıcılar

Bu kategorideki yöntemler iğne teknikleri olduğu sürece fazla uygulanmamış olsa da beklenenden daha uzun süredir kullanılmaktadırlar. Geçen yüzyılın sonunda ve bu yüzyılın başında, birçok bayrak ve pankartlar bir tür nişasta pastası ile örneğin; çavdar unu ve buğday unu, arap zamkı veya bazı hayvan tutkalları ile onarılmıştır. Birçok durumda bu yapıştırmanın sonuçları tatmin edici değildir. Genellikle yaşanan sıkıntılar; tekstil ürünleri nemli çevreye maruz kaldığında, bakteriler tarafından yapışkanlar bozulmuş veya su sızıntısı ve yoğunlaşma ile ıslanmıştır. Eski ve yeni malzeme arasındaki tutkal zamanla çok kırılgan hale geldiğinden, tekstilin esnekliğini büyük ölçüde azaltmıştır. Bu durum özellikle esnekliğin önemli bir özellik olduğu nesnelere için dezavantajdır.

Corah'a (1977:113) göre; bugün eski tekstillerin korunması için bitkisel veya hayvansal kökenli yapıştırıcıların uygulanması neredeyse terk edilmiştir. Ancak Rusya'da, özellikle Lenengrad'daki Ermitaj Müzesi'nde, buğday unu hamuruyla tekstiller bir desteğe yapıştırılarak korunmaktadır. İşlem görmesi gereken kumaşların farklı dokuları ve kalınlıkları nedeniyle çeşitli tarifler geliştirilmiştir. Bu tariflerdeki farklı bileşikler belirli bir işleve sahiptir. Buğday unu yapıştırıcıdır. Jelatin, yapışma gücünü artırarak ve yapışkan filmi daha şeffaf hale getirip tutkalın özelliklerini iyileştirmeye hizmet etmektedir. Gliserin tutkalın kurummasını önlemektedir. Su her durumda, çevresindeki atmosfer düşük bağıl neme sahip olsa bile belirli bir esneklik sağlamaktadır. Alkolün ise iki işlevi vardır, birincisi viskoziteyi bir dereceye kadar azaltır ve ikinci olarak sudan daha uçucu olduğu için kurutma işleminin ilk aşamasını hızlandırır. Ayrıca benzoik asit ve timol küf ve bakteri gelişimini önleyen pestisitlerdir (Corah, 1977:113). Bu açıklamadan sonra doğal yapıştırıcıları şu şekilde sınıflandırabiliriz.

a) Bitkisel yapıştırıcılar: Daha çok nişastalı bitkilerin işlenmesiyle elde edilir. Bunun yanı sıra bazı ağaç türlerinin reçineleri de bu gruba girer. Hem bitkisel hem de hayvansal yapıştırıcılarda formaldehit (CH₂O formülüne sahip bir organik bileşik) vb. mikro organizma engelleyen çeşitli yapıştırıcılar kullanılır.

b) Hayvansal yapıştırıcılar (proteinli yapıştırıcılar): Hayvanların kemik, kıkırdak, deri, solungaç vb. bölümlerinden çeşitli işlemlerle üretilen proteinli yapıştırıcılardır. Konservasyonda kullanılan boncuk tutkalı, Tavşan tutkalı ve Balık tutkalıdır.

3.2.2. Yarı Sentetik Yapıştırıcılar (Selülozik Yapıştırıcılar)

Selülozik türevi termoplastik olan yapıştırıcılardır. Isıtıldıkları zaman yumuşar ve akar, soğutulunca sertleşirler, katılaşırlar. Bu olay termoplastikler için tekrar edilebilir bir özelliktir. Bu şekillendirme esnasında hiçbir kimyasal değişime uğramazlar (Ay, 2007:38). Katı olanları eritilerek sıvı hale getirirler ve soğumaya bırakılan termoplastik madde yapışmayı sağlamaktadır. Solüsyon ve dispersiyon olanlarda ise sıvının buharlaşmasıyla termoplastik madde bir film olarak kalmaktadır.

a) Selüloz nitratlar, pamuktan elde edilen kuvvetli ve esnek yapıştırıcılardır. Opak veya şeffaf olan selüloz nitratin gün ışığı altında rengi kararır. Suya, yağlara, organik çözücülere, zayıf asit ve alkalilere, orta derece sıcaklığa, biyolojik bozulmaya karşı dayanıklıdır. Ancak yaşlanmış olan yapıştırıcıların dahi geri dönüşlüğü mevcuttur.

b) Selüloz eterler, piyasada buharlaşabilen organik çözücüler veya su içinde çözünerek jel haline getirilen tozlar halinde satılırlar. Alkali ortamda uygun bir alkolün sülfat veya klor tuzlarıyla etkileşmesi sonucu hazırlanırlar. Çözücünün buharlaşmasıyla geriye sertleşen polimer kalmaktadır.

3.2.3. Sentetik Yapıştırıcılar

Reçine suda çözünmeyen ancak bazı organik çözücüler içinde çözünür olan ve normal sıcaklıklarda, çok düşük bir sıcaklıkta çözülebilen, ara madde veya yüksek molekül ağırlıklı, amorf bir madde veya karışımdır. Viskoz sıvı veya ısıtmada kademeli olarak yumuşayan bir katıdır, tüm katı reçineler ise termoplastiktir. Sentetik grup termoset ve termoplastik olarak iki alt sınıfa ayrılabilir:

a) Termoset yapıştırıcılar, termoset tipleri sıcaklık arttıkça polimerize olur. Termoset reçineleri termoplastiklerin aksine, ısı ile özellikleri değişen plastik maddelerdir. Termosetler ısıtıldıklarında kimyasal bir değişime uğrarlar ve çözünen, eriyen bir yapıdan erimez ve çözünmez yeni bir yapıya kavuşurlar. Sıvı, pasta ve toz halinde bulunan (satılan) bu yapıştırıcılarla çok kuvvetli yapışma sağlanır. Kopma ve kırılmalara dayanıklı olan termoset yapıştırıcılar; metal, seramik, ahşap, cam vb. yapısal malzemelerin yapıştırılmasında kullanılır. Yapıştıkları zaman buldukları yerden ayrılmaları zordur. Soğuğa, sıcağa ve neme dayanıklıdır ve epoksi reçineleri, fenolik, poliesterler ve amino reçineleri termoset yapıştırıcıların en önemlileridir.

b) Termoplastik yapıştırıcılar, akrilik polimerler basınca duyarlı yapıştırıcı yapımında kullanılan bir grup polimedirler. Akrilik ve metakrilik asitlerden türemiş termoplastik maddelerdir. Termoplastik yapıştırıcılar eritebilir ve akmaya hazır hale getirilebilir. Soğuduktan sonra sertleşir veya yeniden jelleşir. Atmosferik şartlara dayanıklı, asit ve tuzlardan etkilenmezler. Birçok kimyasal maddeye karşı dayanımları yüksektir. Ancak alkoller, kuvvetli çözücüler ve kostiğe karşı dayanıklı değildirler. Koruma alanında en yaygın kullanılanı paraloid-acryloid serisindeki ürünlerdir. Şeffaf reçine boncukları şeklinde üretilirler. Aseton-toluene ve diğer organik çözücüler içinde çözülmektedirler. Selüloz esterler, selüloz eterler (karboksimetil selüloz gibi), akrilik esterler, poliamitler (Naylon gibi), polistiren (saydam düğmeler gibi), polivinil alkoller ve diğerleri, termoplastik grubun örnekleridir.

Paraloid B-72 (pişmiş toprak eserlerde)
Paraloid B-48 N (metal koruma)
Paraloid B-44
Paraloid B-47

3.2.4. İki Tekniğin Kombinasyonu

Tekstil eserin korunmasında birkaç yöntem mümkünse, bir dikiş yöntemi her zaman bir yapıştırma yöntemine tercih edilmelidir. Çünkü dikiş yöntemleri bir tekstil için daha doğaldır. Ancak tek başına dikiş tekniğinin bir koruma sağlamadığı durumlarda, birkaç yöntemin

kombinasyonu soruna en iyi çözüm olabilmektedir. Bu kostümler, güneş şemsiyeleri, ayakkabılar, üniformalar vb. farklı malzemelerden oluşan tekstiller için geçerlidir. Özellikle malzemenin bir bölümünün yerel olarak astarlandığı ve aşınmanın olduğu durumlar da geçerlidir. Tekstilin işlevi, kullanılacak yöntemlerin seçiminde dikkate alınmalıdır.

İpeklerin ve diğer kırılğan kumaşların birleştirilmesi dikiş teknikleriyle ve çeşitli yapıştırma teknikleri kullanılarak sağlanabilmektedir. Yapışkan kaplı iplikler, ince dokulu yamalar, ince ve şeffaf bir destek kumaş ile genel astarı da içeren minimal yerel müdahaleler gerekebilmektedir. Burada önemli olan seçilen malzemenin tekstile ve onarım yöntemine uygunluğu, yaşlanma ve arşivleme özellikleri gibi unsurlardır. Bazı hassas kumaşlar iğne ve iplikler için çok kırılğan olabilir. Yapışkan teknikler, bu tekstilleri güvenli bir şekilde birleştirmek ve onarmak için tek yol olabilmektedir. Ancak yapıştırma teknikleri kolayca geri alınmazlar. Ayrıca, kumaşın yapısını ve dokusunu da değiştirebilirler. Yapıştırıcı işlemine karar vermeden önce tüm seçenekler düşünülmelidir.

3.2.5. Destek

Destek, eserin şeklini dengelemek ve daha fazla hasarı önlemek için bozulma alanını veya fiziksel hasarı güçlendirmektir. Yapısal stabilizasyon, estetik görünüşün iyileştirilmesi, eserin sergilenmesi için destek verilebilir. Tekstil dikiş yöntemleri veya yapışkan yöntemleri kullanılarak desteklenebilmektedir. Destek için seçilen materyal, eserde fiziksel veya kimyasal yan etkilere neden olmamalıdır. Yapışkan destek uygulamasında, nesnenin sürekliliği muhafaza edilmeli ve işlem restorasyonun geriye döndürülebilirlik ilkesine sadık kalınarak yapılmalıdır. Destek dikişinde çeşitli malzemeler ve yöntemler kullanılabilir. Dikişli destekte malzeme tipi, rengi, kalınlığı, destek kumaşının yoğunluğu ve dikiş ipliği eser ile uyumlu olmalıdır. Doğal lif ile yapılan tekstillerin desteklenmesi için benzer tipte kumaş kullanılır, ancak bazı durumlarda yapay liflerde kullanılabilir. Ağartılmamış kenevir, pamuk, ipek, polyester krep veya naylon ağ içeren sanatsal ürünler kullanılır. Hasarlı alan için destek metodu hasar tiplerine veya gelecekteki eserler kullanımına göre değişir. Genellikle, destek kumaş eserin arkasına dikilir ve bazen yarı saydam naylon ağ kullanılarak tekstil yüzeyi üzerinde destek yapılır. Destek kumaş ve dikişlerin gerginliğini belirli bir seviyede tutmak önemlidir.

Yapıştırıcı tekstil malzemesine destek uygulamak için kullanılır. Yapıştırıcı, çözücü veya ısı kullanılarak yeniden aktiveleştirilir ve yapıya preslenir. Yapışkan destek dikişe kıyasla zaman kazandırabilir ancak tekstil sertleşebilir ve tekrar kaplanabilirlik çok düşüktür. Kâğıt ve tekstillerin korunmasında yapışkan destek aşağıdaki durumlarda kullanılabilir.

- Zayıflamış ve hasar görmüş olduğu için dikişe uygun olmayan tekstil
- Dikmenin imkânsız olduğu alanlarda (örneğin kitap kapağında)
- Boyalı tekstil (pigment katmanlı bölge)

Destek terimi, sergileme de kullanılan şekil ve yapı sağlayan malzemeleri (örneğin bir manken) veya bir tekstilin zayıf alanlarını sabitlemek için kullanılan malzemeleri ifade edebilir. Aynı zamanda bir tekstil malzemesini güvenli bir şekilde taşımak için kullanılan bir kutu da olabilir.

Astarlar, tekstilin arkası için koruyucu örtülerdir. Bir giysi içinde, astarlar giysi yapısının bir parçasıdır. Bir koruyucu, orijinal dokuyu bir mankenin üzerinde kullanımdan veya sergilenmekten korumak için giysiye ilave astarlar ekleyebilir. Duvar halısı gibi ipli tekstiller için astarlar genellikle sıkı dokunmuş bir kumaştır. Astarlar desteklerden ayrıdır ve benzer montaj parçaları tekstile kalıcı şekilde bağlı değildir. Ayrıca çerçeveler, eğimli tahtalar, şapkalara şekil veren yapılar, boşluk paketleri, yastıklı askılar da destekleyici materyallerdir.

Son olarak belirtmelidir ki; koruma tekniği, uygulanan malzemelerin veya teknik ilavelerin, herhangi bir zararlı etkiye neden olmadan, orijinalden tekrar ayrılabilmesi için, maksimum düzeyde geri dönüşümlü olmalıdır. Kullanılan kimyasalların miktarı mümkün olduğunca düşük tutulmalıdır. Tekstillerin gerçek fiziksel özellikleri (esneklik, doku, parlaklık, şeffaflık, renk) uygulanan prosedürlerle mümkün olduğu kadar az bozulmalıdır. Dokuma tekniklerini inceleyen uzmanlar tarafından tekstil eserlerin tersi incelemeye açık kalmalıdır. Uygulanan tedavilerden eserin orijinalliği, hiçbir şekilde zarar görmemelidir.

Herhangi bir koruma estetik olarak gereçeli olması gerektiğinden, koruyucu, tüm iğne tekniklerinin ustası olmalıdır. Bir iğnenin doğru kalınlığı ve doğru iplik (malzeme, renk, numara) tamir edilen her eser için seçilmelidir. İpek vb. kumaşlar merserize pamuk iplikleri ile tamir edilmemelidir. Müze objelerinde dikiş başına kuvvetlerin o kadar küçük olduğu, çok ince ipliklerin hiçbir risk almadan uygulanabileceği bulunmuştur. Bazı görüşlerde onarım için kullanılan ipliklerin kumaştan daha erken aşınması gerektiği savunulmaktadır. Mevcut tüm

tekniklerin tam bir ustalıkla yapılmasıyla iyi sonuçlar elde edilebilir. Tekstillerin korunmasına uygulanan özel teknikler sadece hammaddeye değil, aynı zamanda numunenin üretimine de bağlıdır. Kaba dokunmuş kumaşlar, çok ince kumaşlardan farklı işlemlere ihtiyaç duyarlar. Onarımlarda hangi noktalarının tamir edildiğine dair gözle görülür işaretler vermek gerekliliği korumanın, yapılan eklerin ve müdahalelerin ayırt edilebilir olması ilkesinden kaynaklanmaktadır.

4. SONUÇ

Tekstil eserlerin konservasyon sürecinde, malzemenin özgün yapısına zarar veren faktörleri anlamak ve incelemek, koruma yönetimi ve koruma işlemlerinde temel ve gerekli bir adımdır. Her eserin kendine has özellikleri ve yapısı vardır, bu nedenle koruma tedavisinde sabit bir kural yoktur. En uygun yöntem ve teknik, her bir vakanın spesifik koşulları dikkate alınarak belirlenmelidir. Bu çalışmada koruma kararı verilen eserin malzemesi, özellikleri, tarihçesi ve kullanımı gibi çeşitli faktörlerin göz önünde bulundurulması gerektiği vurgulanmıştır. Tekstil konservasyon işlem aşamaları genellikle temizlik (yüzey-ıslak-solvent-kuru), sağlamlaştırma, kırışıklık giderme, destek ve montajdan oluşmaktadır. Onarım ve tedavi, eserlerdeki doğal yaşlanmayı geciktirebilir, daha fazla hasarı önler ancak bozulmayı tamamen durduramaz. Eserin mevcut durumu ve depolama ortamının düzenli olarak takip edilmesi eserin ömrünü uzatmak için önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Aho, Sandra C. (2008). "Comparison of Reweaving and Reknitting Techniques with Textile Conservation Repair Methods", Master's Theses, Paper 967, Univeristy of Rhode Island. <http://digitalcommons.uri.edu/theses/967>
- Ay, B. (2007). "Organik Polimerler ve Kullanım Alanları", Bitirme Tezi, Pamukkale Üniversitesi.
- Başer İnci (2002). Elyaf Bilgisi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Benford, Susan M. and Joseph G. Marino (2002). Historical Support of a 16th Century Restoration in the C-14 Sample Area. Retrieved November 26, 2003 from the World Wide Web: <http://www.shroud.com/pdf/histsupt.pdf>
- Caple, Chris (2000) Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making.
- CCI Library Catalogue and Staff Bibliography, <https://app.pch.gc.ca/application/bibicccclib/detaillerdetail.app?rID=ccicat17321&lang=en&ssm=true&query&title=&authedit=&sub=&pub=&doctype=&pID=1&ps=25&sort=0&f0=&f1=Bois++Conservation+et+restauration+-+COngre%C3%A8s&f2=French&f3=&f4=>
- CCI Notes 13/ 7 (1999). Washing Non- Coloured Textiles (renksiz tekstillerin yıkanması) Canada.
- CCI Notes 13/13 (2008). Commercial Dry Cleaning of Museum Textiles, Canada.
- Corah, Gayle (1977). "Textile Conservation: Deterioration of Materials", Thesis. Rochester Institute of Technology. Accessed from accepted for inclusion, ritscholarworks@rit.edu.
- Evcin, Atilla (2017). "Polimer Malzemeler", <http://blog.aku.edu.tr/evcin/dersler/polimer-malzemeler/>
- Gromer, Karina, (2016). The Art of Prehistoric Textile Making The development of craft traditions and clothing in Central Europe, Natural History Museum Vienna

- Kathpalia, Y. Pal, (1990). Arşiv Malzemelerinin Korunması ve Restorasyonu, Çev. Nihal Somer, Ankara, T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Cumhuriyet Arşivi Dairesi Başkanlığı, Yayın No: 6.
- Kim, Yong-Won (2011). "Conservation of Papers and Textiles", National Research Institute of Cultural Heritage 132, Munji-ro, Yuseong-gu, Daejeon, Korea
- Landi, Sheila (2002). "The Textile Conservator's Manual" Butterworth-Heinemann Series in Conservation and Museology, Elsevier Science Ltd. Victoria and Albert Musuem, London
- Leene. J. E. (1972) "Textile Conservation", Fletcher and Son Ltd. Butterworths Nonvich.
- Lodewijks, J., and Leene J. (1972), "Restoration and Conservation", Chapter 10 of Textile Conservation. Washington, DC: Smithsonian Institution. Lopatka, Evelyn R. 2003. The Ultimate Guide to Reweaving. Winter Park, FL: Awesome Guides.
- MEB (2012). Kimya Teknolojisi Endüstriyel Polimer Sentezi, Ankara.
- MEB (2018). Tekstil Teknolojisi Doğal Lifler, Ankara.
- Mert Ö., Esra (2008). Çağdaş Konservasyon Anlayışı ve Milli Kütüphanede Yazma Eser Konservasyonu, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi, Ankara.
- NPS Museum Handbook, Part I, (2002). Appendix K: Curatorial Care of Textile Objects.
- Saunders, Virginia (1958). Reweave It Yourself. Princeton, NJ: D. Van Nostrand Company.
- Shore, Sharon K. (1993). Review of Loss Compensation Techniques Used in Textile Conservation. In Loss Compensation Symposium Postprints, Western Association for Art Conservation 1993 Annual Meeting, Marconi Conference Center, California, edited by Patricia Leavengood, 19-23. Seattle: WAAC.
- The Fabricon Company (1993a). The Frenway System of French Reweaving. Chicago: Fabricon Company.
- The Fabricon Company (1993b). Invisible Reweaving by the Fabricon Method. Chicago: Fabricon Company.

EXTENDED ABSTRACT

Textile is a phenomenon of social, economic, and even religious value in every society. Textile production and clothing were the main elements of prehistoric life, so the history of textile art dates back to ancient civilizations. Textile is derived from the Latin word "texere". It means knitted or woven fabric. It covers textile fibers, textile products, semi-products, and products obtained using them. The raw material used in textiles is called fiber. Fiber is the plural of the word fiber and fiber is a word of Arabic origin. There are some features that are sought for textile fibers. These features are; tensile strength, flexibility, heat-conducting ability, moisture absorption, and subsequent evaporation, and the ability to exhaust this moisture, pore, and spinning ability that show the ability to be dyed. All of these are necessary to get good fabric. Textile fibers can be classified by considering the source from which the material is obtained. One of these fibers, Natural fibers from plants such as cotton and linen are called artificial fibers obtained by chemical processes such as glass fiber or glass wool. Production of textile, yarn production from all kinds of textile fibers, woven, knitted and non-woven surface, etc. It requires a process that includes processes such as dyeing, printing, and sewing applied to products obtained using various methods. Textile products are re-grouped according to yarn lacing and knitting systems. All organic materials break down and deteriorate as they age. Various undesirable changes occur in textiles over time. The main reason for the deterioration

of textiles is the gradual separation of long-chain fiber molecules into shorter chains. As a result, textiles become structurally fragile. Textile deterioration may occur naturally or be caused by external factors. Avoiding these factors is the most important factor in protecting the work. The natural aging process of the textile determines the structural features such as the production method of the material, the type of fiber, the nature of the decoration elements used. Conservation of textile works includes various treatment methods and techniques. According to the original structure of the work and the current deterioration; cleaning, stabilization, support, stabilization, etc. applications are made. During the conservation, the basic weaving of the textile product is stabilized, and future damages are prevented. Some works are provided with functionality to ensure the previous aesthetic appearance of the work.

Reinforcement is an important technique frequently used in textile repairs. Damaged and weakened original structure is reinforced with interventions such as injection, stitching, cross-section, strapping, as well as architectural works. Material selection before the application is an important factor. Fabrics, threads, and adhesives are expected to give the object maximum visual satisfaction without risk of physical or chemical reaction. Until recently, it was considered that the fiber source of the fabrics and yarns used in the protection of the textile match as much as possible the original fiber. Recently, the use of synthetic fibers in this field has increased due to its greater resistance to environmental factors. The thread that is too weak in the sewing thread can lead to a worse result than the thread that is too strong. The natural aging that occurs in the weak thread can quickly lead to change. Strong thread may tend to cut the old thread inside the object. Because of this and various other reasons, the preferred material and method should be compatible with the object for reasons. For the reinforcement of textiles; Many strategies have been developed, such as repair, fixing with adhesives, application of primer, restoration, and reconstruction, special assemblies (including stitched and pressure assemblies) using needle and thread techniques. However, three methods are generally used. These are as following. The traditional needle repair method is the use of materials such as wax or resin to strengthen the fiber and a combination of both techniques. Many of the repair techniques require the use of needles and threads to replace broken or damaged stitches, compensate for fabric loss, or provide support to weakened areas. The decision on which needle technique to choose is made based on the current state, form, historical, and aesthetic value of the work.

As a result, in the conservation process of textile works, understanding and examining the factors that damage the original structure of the material is a basic and necessary step in conservation management and conservation processes. Each work has its own characteristics and structure, so there is no fixed rule in conservation therapy. The most appropriate method and technique should be determined taking into account the specific conditions of each case. In this study, it was emphasized that various factors such as material, properties, history, and usage of the work for which protection was decided should be taken into consideration. The techniques and materials used in the consolidation method were examined. Regular maintenance is recommended to ensure the sustainability of the work.

