

Yayın Türü	Uluslararası, Çift Hakem Kör Değerlendirmeli
Yayın Sıklığı	Yılda İki Sayı, Altı Ayda Bir
Yayın Sayısı	Cilt 7 - Sayı 2 - Aralık 2020
e-ISSN	2149-1755
Yayıncı	Yıldız Teknik Üniversitesi
Baş Editör	Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN
Yayın Kurulu	Prof. Atilla İlkyaz (Gazi Üniversitesi); Prof. Birsen ÇEKEN (Gazi Üniversitesi); Prof. Dr. Canan DELİDUMAN (Karatay Üniversitesi); Prof. Dr. Hüsrev SUBAŞI (Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi); Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK (İstanbul Kültür Üniversitesi); Prof. Selahattin GANİZ (İstanbul Arel Üniversitesi); Prof. Safet SPAHIU (Tetova Devlet Üniversitesi, Makedonya); Prof. Leandro Faber LOPES (Federal University of Juiz de Fora- Brezilya); Prof. Şükrü Hanioglu (Princeton Üniversitesi); Prof. Dimitri CHOLAKOV (University of Shumen, Bulgaristan); Prof. Valeri CHAKALOV (University of Shumen, Bulgaristan); Prof. Uğur ATAN (Selçuk Üniversitesi); Prof. Dr. M. Hilmi BULUT (Cumhuriyet Üniversitesi); Prof. İlhan ÖZKEÇECİ (Yıldız Teknik Üniversitesi); Prof. Dr. Turan SAĞER (Yıldız Teknik Üniversitesi); Prof. Yusuf KEŞ (Süleyman Demirel Üniversitesi), Doç. Dr. Peno PENEV (St Cyril and St Methodius University of Veliko Tırnovo, Bulgaristan); Prof. Yusuf KEŞ (Süleyman Demirel Üniversitesi); Doç. Dr. Kenan ZEKİC (Uluslararası Saraybosna Üniversitesi, Bosna Hersek); Doç. Dr. Ali KILIÇ (Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi); Doç. Dr. Öykü Ezgi YILDIZ (İstanbul Kültür Üniversitesi); Doç. Dr. Ceyda DENEÇLİ (Nişantaşı Üniversitesi); Doç. Dr. Sevda DENEÇLİ (Nişantaşı Üniversitesi); Doç. Dr. Duygu DUMANLI KÜRKÇÜ (Arel Üniversitesi), Doç. Dr. Üyesi Ertan TOY (Yıldız Teknik Üniversitesi); Dr. Öğr. Üyesi Beste GÖKÇE PARSEHYAN (İstanbul Kültür Üniversitesi)
İngilizce Yazım Denetimi	Dr. Öğr. Üyesi Mustafa POLAT
©	Yıldız Teknik Üniversitesi, 2013
İnternet Sitesi	<a href="http://dergipark.gov.tr/yjad">http://dergipark.gov.tr/yjad</a>
Yazışma Adresi	Yıldız Teknik Üniversitesi Davutpaşa Kampüsü Taşkışla Binası 34220 Esenler/İstanbul
E-posta Adresi	<a href="mailto:mek@yildiz.edu.tr">mek@yildiz.edu.tr</a>

Yıldız Journal of Art and Design, alan indeksleri tarafından taranan uluslararası hakemli bir dergidir. Dergimiz DRJI, ResearchBib, Google Scholar, BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Electronic Journals Library, JournalSeek, Academic Keys, Scientific Indexing Services ve SOBIAD gibi uluslararası indeks ve veritabanlarında yer almaktadır.

Yıldız Journal of Art and Design is an international refereed journal indexed in field indexes. Our journal is currently indexed in international indices like DRJI, ResearchBib, Google Scholar, BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Electronic Journals Library, JournalSeek, Academic Keys, Scientific Indexing Services and SOBIAD.



## POSTMODERN SANATTA ESER VE KAVRAM BİLEŞENLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

### AN EVALUATION ON THE WORK AND CONCEPT COMPONENTS IN POSTMODERN ART

**Dr. Öğr. Üyesi Muteber BURUNSUZ\***

\*Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü,  
muteberburunsuz@hitit.edu.tr, ORCID 0000-0002-8987-0058

#### ÖZ

Modernizm, endüstriyel değişimler, makineleşme, teknolojinin hızla gelişimi ve tüketim kültürü aracılığıyla, sanatın malzemesini ve konusunu zaman içerisinde değiştirmiştir. 1980’li yıllarda ortaya çıkan postmodernizm kavramı mimaride başlayarak, diğer sanat alanlarına doğru yayılmıştır. Birçok postmodernist sanatçı; eserlerinde farklı sanat alanlarını, sanat alanlarının farklı bileşenlerini bir araya getirerek çoğulcu anlayışlar ortaya koymaktadır. Bu noktada resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf, kavramsal sanat anlayışlarının birlikteliğiyle disiplinlerarası bir anlayış söz konusudur. Postmodernizmin zemininin oluşmasını sağlayan üsluplar arasında pop art, minimal sanat, fluxus, art povera, kavramsal sanat akım ve hareketlerini görmek mümkündür. Postmodernizm modernizmi eleştirdiği süreçte, eklektisizm, alıntılama, çok anlamlılık ve muğlak olma kavramlarını ortaya koymaktadır. Kesin ve sınırlı ilkelere uzaklaşan postmodernizm, klasik olan sanat uygulamalarının yanı sıra fotoğraf, kolaj, pastiş, parodi, asambraj, mulaj uygulamalarına da yer vermektedir. Temsilci sanatçılarından Cindy Sherman ve Barbara Kruger eserlerinde fotoğraf ve dijital uygulamalarıyla öne çıkarken, Sherrie Levine, Jeff Koons ve Damien Hirst heykel ve enstalasyonlara yer vermektedir. Postmodern sanat süreci sanatın nesnesinin kavramlar aracılığıyla değişimi, hazır gösteri temsillerinin yoğun şekilde kullanımı ve kitsch’in sanat ortamına girmesiyle sonuçlanmıştır. Sanatçılar yaşadıkları toplumda buldukları mekânla ilişkilendirdikleri toplumsal, kültürel değişimler aracılığıyla, postmodern kavram ilişkilerini çözümlenerek sanata ve sanat eserlerine eleştirel bir yaklaşımda bulunmuşlardır. Postmodern sanat hızlı üretim şekliyle, hazır nesnelerin ortaya koyulmasıyla, üslup çeşitliliğinin var olduğu çoğulluk ilkesiyle geçmişe atıfta bulunurken, bugünün sanatına da eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. Araştırmada ilgili literatür betimsel-survey tarama yöntemiyle incelenmiştir. Araştırma postmodernizm olgusu, postmodernist sanat süreci, üslup çeşitliliği ve sanatçı eser incelemeleri ile sınırlandırılmıştır. Postmodernizmde gündeme gelen tüketim, cinsiyet ve etnisite kavramlarının sanat eserleri aracılığıyla değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodernizm, Postmodern Sanat, Modernizm, Yeni Kavramsalcılık, Eklektisizm.



## ABSTRACT

Modernism has changed the material and subject of art over time through industrial changes, mechanization, rapid development of technology and consumer culture. The concept of postmodernism, which emerged in the 1980s, started in architecture and spread to other fields of art. Many postmodernist artists; in his works, he brings pluralistic insights by combining different art fields and different components of art fields. At this point, there is an interdisciplinary understanding with the combination of painting, sculpture, installation, photography, conceptual art. It is possible to see pop art, minimal art, fluxus, art povera, conceptual art movements and movements among the styles that provide the ground of postmodernism. In the process of postmodernism criticizing modernism, eclecticism reveals the concepts of quoting, polysemy and ambiguity. Distant from strict and limited principles, postmodernism includes classical art practices, as well as photography, collage, pastiche, parody, assembly and moulage applications. Representative artists Cindy Sherman and Barbara Kruger stand out with their photography and digital applications in their works, while Sherrie Levine, Jeff Koons and Damien Hirst feature sculptures and installations. The postmodern art process resulted in the change of the object of art through concepts, intensive use of ready-made performances, and kitsch entering the art scene. The artists have taken a critical approach to art and works of art, by analyzing the postmodern conceptual relations, through the social and cultural changes they associate with the place they live in. While postmodern art refers to the past with its fast production style, the presentation of ready-made objects, the plurality principle in which style diversity exists, it also offers a critical perspective to today's art. In the study, the related literature was examined by descriptive-survey scanning method. The research is limited to the phenomenon of postmodernism, the postmodernist art process, stylistic diversity and artist works. It is aimed to evaluate the concepts of consumption, gender and ethnicity, which came to the fore in postmodernism, through works of art.

**Keywords:** Postmodernism, Postmodern Art, Modernism, New Conceptualism, Eclecticism.



## 1. GİRİŞ

1980’li yıllarda sanatın nesnesi, estetik kriterleri farklılaşmaya başlamış sanatın ilkeleri sorgulanır hale gelmiştir. Felsefe, edebiyat ve plastik sanatlara kadar uzanan toplumsal, kültürel değişim, bütüncül sanat anlayışını getirmiştir. Disipliner ve bütüncül sanat noktasında tek bir üslup ya da hareketle karşılaşmamaktadır. Başlangıçta moderniteye tepki olarak doğan postmodernizm içeriğine bakıldığında modernizmden ve onun beraberinde getirdiklerinden sıkça faydalanmaktadır. Mimaride de klasik parçaların modern parçalarla bir araya gelebildiği eklektik bir bakış açısı sunmaktadır. Öte yandan postmodernizmin yoğun etkileşim içinde olduğu ve ana merkeze oturttuğu sanat akımlarından birisi Pop Arttır. Diğer sanat üslupları arasında soyut dışavurumculuğu, minimalizmi, kavramsal sanatı ve fotogerçekçiliği bir arada görebiliriz. Tarih ve geçmişin yeniden sorgulandığı bu dönemde, sanatla birlikte toplum da değişmekte, toplum üretici konumdan tüketici konumuna geçmektedir. Postmodernizm ise moderniteye karşı eleştirel bir yaklaşım sürdürmektedir. Teknolojinin ve değişen yaşamın döngüsünde bireyin kimliği, cinsiyeti ve iletişimin yeniden sorgulanması, tüketim ve modernite kavramlarının da yeniden anlamlandırılmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda Pooke ve Whitnam’ın belirttiği gibi: Postmodernizm, sanat yapmak ve sanatı tanımlamakla ilgili eski anlayışları sorgulamasının yanı sıra cinsiyet, politika ve etnisite konularını da sorgulamıştır. Kolonicilik sonrası dünyada, sanat ve genel olarak estetiğin alanı gelişmiş ya da “ilk dünya” ile sınırlı olmaktan çıkmış, artık küresel faaliyetler olarak algılanmaya başlamıştır (Pooke ve Whitnam, 2011, s.123).

Postmodernizm kavramı içerisinde, modernizmin beraberinde getirdiği popülerite ve tüketim kavramlarına eleştirel bir bakış söz konusudur. Hızla yükselen binalar, değişen koşul ve şartlar, teknolojinin hızla değişimini sorgulayan sanatçılar eserleri ve malzemelerini de değişen zamana göre uyarlamışlardır. Söz konusu olan değişim; modernizmin kendi argümanlarını da beraberinde getirmektedir. Belirli boyut ve malzemelerle oluşturulan eserler, galeri ve müzelerin de dışına açılmıştır. Sanatın boyut değiştirdiği artık başka bir uzamda görüldüğü de gözlemlenmektedir.

Tüketimci bakış açısı, hızlı üretim tekniklerinin çoğalması modern insanın sanat anlayışını ve sanata bakış açısını da değiştirmektedir. Zaman içerisinde teknolojinin gelişimiyle modern sanatın şekillenmesi de farklılaşmaktadır. Hızla çoğaltmaya yönelik olan teknikler, var olan hazır yapım nesnelere sanatın da daha çabuk üretilerek kavramsal açıdan



yoğunlaşmasına olanak sağlamaktadır. Teknik kısımlarında geleneksel üretim biçimleri yerini teknolojinin de katkı sağladığı olanaklara bırakarak sanatın oluşma biçiminin de değişimine ön ayak olmaktadır. Popüler kültürün ikonlarından Andy Warhol fabrika adını verdiği stüdyosunda serigrafi makineleriyle seri baskılar üretiminde bulunmuştur. Modern insanın gündelik yaşamda sıkça karşılaştığı imgeler hızla çoğaltılarak sanatsal algı ve biçimlerle daha sık karşılaşmamıza ve sanatın kavramlarını sorgulamamıza neden olmaktadır. Sınıflararası ayrımlar ortadan kalkarak sanatın belirli bir kitleye hitap etmesi yerine toplumun bütün bireylerini içine alan çoğulcu bir anlayış söz konusudur. Gündelik nesnelere ve ünlü olan insan portreleri de sıkça çoğaltılarak bireyin yeniden karşılaşmasına ve sorgulamasına olanak tanıyarak yüceleştirme kavramına da ironik bir göndermede bulunmaktadır. İşte bu noktada Pop Art ve Postmodernizm aynı düşüncede buluşmaktadır. Postmodernist sanat Pop Art'ta olduğu gibi üretme biçimi açısından hızlı teknikleri kullanmaktadır. Özellikle fotoğraf sanatı postmodernist eserlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafın postmodernist sanat eserinde sıkça kullanılmasının nedeni; teknolojinin gelişimi ile yaygınlaşması ve tekrar tekrar kullanıma uygun olmasıdır. Yeniden üretimlerin çoğalmasına olanak sağlayan fotoğraflar aracılığıyla postmodernist eserlerde farklı kodlar, anlamlar ve metinsel ilişkilerle karşılaşmaktadır. Fotoğrafın içeriğinden çok, bütününde nasıl oluştuğu ve vurgulandığı önem kazanmaktadır. Özellikle postmodernist sanatçılar kendine mal etme eylemiyle fotoğrafları çoğaltarak, kendi gerçekliklerinden sıyrılmalarını ve yeni bir kurgusal yapılanma içerisinde yer almalarını sağlamaktadır.

Postmodernizmi modernizmden ayırmak aslında hiç de kolay değildir. Bunun sebebi modern hareketlerin ancak 1950'li yıllarda yani postmodern hareketlerin başlama sinyallerinin görüldüğü yıllarda akademik kurumsallık kazanmasıdır. Yani modernizmle ilişkilendirilmesinde ifadesi güç bir durum yaşanır. Her şeye rağmen postmodernizm bir isyan olarak tanımlanabilir. Başka bir ifadeyle; bu isyan modernizmin eleştirel olgunluk kazanmasıdır (Aksakal, 2017, s.184).

Sanat alanında modernizm akımlarla başladı. Modern sanat akımlarının malzemesi de sürekli değişen toplum ve toplumun koşullarına göre farklılık göstermektedir. Akımların modern olarak algılanabilmesi, öncü sayılabilmesi ise bir önceki akımın değişmesi yenilenmesiyle mümkün olmaktadır. Akımların birisi diğerini modern kılmaktadır. Değişen zamanın koşullarına göre her dönem kendi içeriğini ve ifade koşullarını oluşturmaktadır.



Zamanın tanığı olan sanatçı geçmişi özümseyerek, geçmişten beslenerek bir devamlılık oluşturmaktadır. Öte yandan postmodernist eserler bağlamında süreklilik ilkesi mevcuttur. Var olan birikimler geçmişin getirdikleriyle eserlerde açığa çıkmaktadır. Mimaride bu durum özellikle eklektisizm kavramıyla kendini göstermektedir. Klasik olan öğeler modern bir yapıya entegre olabilmektedir. Derinliği olmayan resimler karmaşıklığın ve olasılıkların arasında yeni bir düzen oluşturabilmekte, farklı sanat uygulamaları iç içe geçmektedir. Özellikle eklektizm, pastiş ve alıntılama kavramları, postmodernist kavramlar arasında yerini almaktadır.

Cevizci eklektizmin tanımını şu şekilde açıklamaktadır: “Mutlak olarak doğru olana erişmenin imkânsız olduğu düşüncesiyle, mevcut ya da bilinen inançları, en yüksek derecede muhtemel olana ulaşabilmek amacıyla, derleme tutumu”(Cevizci, 2003, s.131). Sözen ve Tanyeli ise pastiş kavramının tanımını şu şekilde belirtmektedir: “Çeşitli kökenlerden gelen parçaların, ya aynen ya da kopya edilerek kullanılıp bir bütün içinde eritmeksizin, özgün bir sanat ürünü oluşturmadan bir araya getirilmeleri” (Sözen ve Tanyeli, 2001, s.187).

Postmodernist eserler içerik bakımından daha organik bir yapıya sahip olmaktadır. Eserlerde kolaj ve fotoğraflara sıkça başvurulmaktadır. Derinlik algısının yok olduğu eserler belirli kavramları irdeleyerek her türlü malzeme aracılığıyla daha hızlı gelişmektedir. Modernizm karşıtı postmodernizm; modern sanat akım ve üsluplarından faydalanarak, hem geçmişle beslenmekte, hem de modernizmi eleştirmektedir.

Postmodernizmin tam olarak ne olduğu hakkında sınırlı bir uzlaşma söz konusu olsa da, en azından sanatla ilgili olarak bazı karakteristiklerinin savaş sonrası on yıllara, 1960’lar ve 1970’lere dek izinin süreceği söylenebilir. Ancak bazı eleştirmenler, Postmodernizmin kaynağını çok daha gerilere götürür ve Fransız sanatçı Marchel Duchamp’ın hazır nesnelere ile herşeyi kültürel değer olarak görebilen tutumunu – Postmoderniteyi karakterize eden tutumu-net bir biçimde ortaya koyduğunu söyler. Bunların en önemlisi, 1917’de Fountain adıyla sergilenen bir pisuvardır. Yine de Postmodernizmin 1960’lar ve 1970’lerde dünyamızı kökten dönüştüren daha büyük değişimlerden kaynaklandığı genel bir kabul görür (Pooke ve Whitnam, 2011, s.100).

Ne geçmişe ne geleceğe bağlı olan postmodernizm, bir akım veya hareket olarak tanımlanamamaktadır. Farklılıklar bir arada çeşitlendirilip çoğaltılarak bütünü algılandığı daha grift olan bir yapı oluşturmaktadır. Sanatın günümüz sanatına entegre oluşuyla birlikte





sergileme teknikleri de zamanla değişime ayak uydurarak, sergileme mekânlarının tanımını da farklılaştırmaktadır. Kavramsal sanatın yeniden gündeme gelerek hazır nesnelere dili sorgulayan metinselliği; nesnelere var oluşuna yeni anlamlar eklenerek kavramları işaret ediyor olması, hazır olan sanat nesnelere iyiden iyiye kafaların karıştığı bir yaşama dönüştürmektedir. Sanatın nesnesinin farklılaşıyor olması, her türden malzeme ve performans, dijital üretimlerin güncel sanat içinde yer alıyor olması, neyin sanat olup neyin sanat olmadığı konusunda belirsizlikler yaşanmasına da imkân vermektedir.

Modernist ya da postmodernist tutum bu oluşumların yöntembilimiyle ilgili bir sorundur. Fakat yüklenmiş oldukları ve içerdikleri çok daha geniş anlamlar ve kapsamlar nedeniyle elbette modernizmin çağdaş sanatı şu ya da bu doğrultuda etkilediğinden söz edilebilir. Fakat bu çağdaş sanatın mutlaka modernist ya da postmodernist bir önbelirlenmeyle ele alınması gerektiğini söylemek değildir (Kahraman, 2005, s.189).

Postmodernizm modernizmin bir bileşeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernizmin ilkelerini günyüzüne çıkararak postmodernizm tüketimi ve teknolojiyi de eleştirerek, toplumsal değerlerin ve pratiklerin de yeniden anlamlandırılmasını sağlamaktadır. Değişen değerler ve pratikler her alana yansiyarak üretimin farklılaştığı bütünsel bir anlayışın oluşmasına olanak vermektedir.

## 2. ÜRETİM ŞEKİL VE YÖNTEMLERİYLE POSTMODERN SANAT

Postmodern dönemde yeni bir dil anlayışı oluşturabilmek önemlidir. Bu dönemde sınırsız malzeme anlayışı hakim olurken bilindik kurallar alt-üst edilmektedir. Pop Art, kavramsal sanat, arte povera, süreç sanatı, fluxus, beden sanatı ve yeni kavramsalılık postmodernizmin içindedir. Cinsiyet ayrımcılığı, medya eleştirisi yoğun bir biçimde dikkat çeken konular arasındadır. Görünende uyumun aranmadığı kuralların yıkıldığı, belirsizliğin ön planda olduğu, çoğaltma ve çoğalmaya uygun olan eserler karşımıza çıkmaktadır.

Andy Warhol, Roy Lichtenstein ve daha yakın zamanda Jeff Koons eserlerinde karşılaştığımız imgeler popüleriteyi, kültüralizmi ve tüketimi sorgulayarak yeniden şekillenen, hızla çoğaltımın ve sürekliliğin egemen olduğu eleştirel bakış açısı sunan eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Baudrillard'ın alışlagelmiş sanat eserleri ile postmodernist izler taşıyan eserleri sorgulayan görüşünü Pook ve Whitnam şu şekilde belirtmektedir:

Baudrillard'ın bazı görüşleri Andy Warhol, Roy Lichtenstein ve daha yakın zamanda Jeff Koons gibi sanatçıların eserlerinde karşımıza çıkar. Bu isimlerin hepsi, gündelik tüketim





nesnelerinin dünyasından bir eşyayı kullanan sanat kavramını doğrudan yansıtan imajlar üretmiştir. Bu imajlar diğer imajların parodisini, taklidini yapar veya ironik olarak onlara göndermede bulunur ve sürekli olarak yeniden dönüşen ve yeniden şekillenen Postmodern kültürün belirtisi olarak görülür (Pooke ve Whitnam, 2011, s.103).

Andy Warhol, Joseph Beuys, Joseph Kosuth, Robert Rauschenberg kavramsal ve iddialı olan eserleriyle, toplumun belirli bir kesimine değil de bütününe hitap eden eserler ortaya koymuşlardır. Kavram içerikli, hızlı üretilen toplumun tümüne sunulan eserler, sadece sanatın malzemesi ve nesnesi yönünden değil, hitap ettiği kitle açısından da farklılıklar göstermektedir.

Postmodernizmi çözümleyebilmek kitle kültürünü incelemekle mümkündür. Kuralsızlıkların benimsendiği sanat ortamında, geçmişe de atıf söz konusudur. Postmodernist Sanat popüler kültür ile iç içe geçmiş bir sanattır. Postmodernist teoriyle birlikte, kavramsal sanatın da tekrar gündeme geldiğini görmek mümkündür. Yeni kavramsal sanatçıları arasında Sherrie Levine, Mike Bidlo, Glenn Brown, Ciny Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince'ı sayabiliriz. Sanatçıların eser ve üsluplarındaki değişimleri Antmen şu şekilde belirtmektedir:

Kitle iletişim araçlarının pompaladığı yapay arzuların büyüüne kapılan bireyin tükettikçe yaşadığı yapay mutluluksa, gerçekte yaşadığı yabancılaşma ve sıkıntıyı örten bir yanılsama olarak nitelendirilmiştir. Debord ve Sitüasyonistler 1980'lerin yeni kavramsal sanatçılarından çok önce, "gösteri"yi görünür kılmakta sanatın işlevsel olabileceğine inanmakla birlikte, zaman içinde sanatın her koşulda bir tüketim nesnesine dönüşümüne de tanıklık etmişlerdir (Antmen, 2008, s.278).

Postmodernizmde açık açık belirli bir üslup veya akımla karşılaşmamaktadır. Öte yandan postmodernizmde hazır nesnelere, hızlı üretim teknikleri, kolaj, pastiş, parodi, asamblaj, mulaj, enstalasyonlar ve fotoğraf sanatı kullanılarak kendi içinde yeni anlatım şekillerini de geliştirmektedir. Kullanılan nesne ve tekniklerin bütününe bakıldığı vakit, amaç değil sadece toplumsal içeriklerin ortaya çıkışını sağlayan araç oldukları görülmektedir.

Richard Prince; kendine mal etme eylemini diğer postmodern sanatçıları gibi eserlerinde sıkça kullanmaktadır. Çok az değişikliklerle ekleme yaptığı fotoğraflarda, geçmişteki görüntülerin yer aldığı fotoğrafları kullanmaktadır. Orijinal olan eserin oluşumu yerine var olan eser ve görüntülerden yola çıkarak yeniden düzenlemeler yapmaktadır.



Genel anlamda Postmodernizm ve onun çok tanımlı yanı sanatçıların herhangi bir üslup ya da kategori içerisinde değerlendirilmesine olanak vermez. Bir taraftan da kavramsal sanatın nesnesiz eylem ve pratiklerinden farklı olarak yeni kavramsalcı anlayış nesneden yana tavrını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu tavır anlamın/hikâyenin önüne geçmemektedir. Dolayısıyla ikincildir, ama yinede nesneyle kurulan bağ oldukça güçlüdür (Bulduk, 2017, s.1943).

Bulduk'un belirttiği gibi postmodernizmde sanatçıların eserlerinde tek bir üslup belirleyiciliğinin olmadığı, farklı ifade geleneklerinin birbiri içerisinde entegre olarak bütüncül bir anlayış noktasına geldiği izlenilmektedir. Fotoğrafların, nesnelerin ve kavramların var olan gerçekliklerinden sıyrılarak yerini yeni gerçekliklere bıraktıkları görülmektedir. Her bir parça başka bir bütün içerisinde yapısal olarak yer almaktadır.

Eserlerinde kimlik kavramını ele alan Cindy Sherman; toplumsal kodlar aracılığıyla fotoğraflarda oluşan kimlikleri yapı sökümü uğratarak kendine dönen bir bakış açısı sunmaktadır. Toplum içerisindeki kadının statüsünü cinsiyet kavramıyla birlikte irdeleyen fotoğraflarıyla 1980'lerin Amerikan filmlerindeki kadın stereo tiplerini ele alır. Gompertz Sherman'ın eserlerindeki kadın imgelerinin nasıl çeşitlilik gösterdiğini şu şekilde belirtmektedir:

Bilerek karakter değiştirmek konusunda Sherman'a sonsuz özgürlük sunuyordu çünkü izleyicinin ona dair önceden hakim olduğu herhangi bir görüntü veya bilgiye geri dönmesi söz konusu değildi. Sherman'ın bu kelamun sanatı, medya ve şöhretlerin söz konusu bireyin hakiki karakterine dayanmayan ama piyasanın o karaktere dair arzularını dikkate alan kamusal bir imgeyi imal etme ve manipüle etme yordamlarını yansıtıyordu (Gompertz, 2015, s. 298).



**Görsel 1:** Cindy Sherman, İsimli Film Hala #53 Untitled Film Still #53), 1980, Fotoğraf, Kâğıt üzerine gümüş baskı, Görsel: 695 x 970 mm, Yeniden basım 1998, Tate

Eskinin ve yeninin bir arada olması fikri ile yola çıkan postmodernizm; çağdaş sanatın eserleri içerisinde de sanatın temel fikirlerini de özümseyerek içinde barındırır. Bu nedenle fotoğraf sanatı; farklı sanatlarla bir araya gelerek derlemeler, yeniden oluşturmalarla karşımıza çıkarak sanatın üretim şekillerinin çeşitlendiği çoğulcu bir bakış açısı da sunmaktadır. İzleyici de sanat ortamındaki çeşitli bakış açılarını bir arada özümseyerek yadırgamamaktadır.

Postmodern dönemde ortaya çıkan Kavramsal Sanat ve Performans Sanatı gibi sanatsal ifade biçimlerinde fotoğrafın kullanımı hem belgeleme hem de sıradan olanı görünür kılma özellikleri taşımaktadır. Teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak ortaya çıkan dijitalleşme ise fotoğrafa bilgisayar ve yazılım programları üzerinden yeni bir görme biçimi kazandırmıştır. Dijital ortamda üretilen fotoğraflarda zaman ve mekân belirsizliği, yapaylık, sonsuz tekrar ve üst üste bindirme gibi özellikler görülmektedir (Güray, 2017, s.399).

Güray'ın belirttiği gibi teknolojinin gelişimi her alanda değişimlere olanak sağlamaktadır. Dijital platformda fotoğrafın da yeni teknolojilerle farklı versiyonları çoğaltılarak, aynı eserlerin farklı deneysel yöntemlerle üst üste eklenerek, katmanlı ve çoğulcu bir anlayış oluşmasına neden olmaktadır. Postmodernist sanatçılar teknolojinin olanaklarıyla başka sanat eserlerini çoğaltarak var olan görüntüleri farklı mekân ve kurgularla bir araya getirmektedir.



Amerikalı sanat fotoğrafçısı Cindy Sherman, farklı kostümler ve fotoğraf serileriyle karşımıza çıkmaktadır. “İsimsiz Film Kareleri” serilerinde sanat objesi kendisidir. Toplumdaki kadının statü ve rolleriyle tekrar yüzleşmemizi sağlayan Sherman, izleyiciyi siyah-beyaz fotoğraflarıyla geçmişe tekrar yolculuğa çıkarmaktadır. Stüdyo ortamında çekilen renkli fotoğraf karelerinde ise model ve figürlerin karakterleri farklılaşarak, gündelik hayattaki kadın prototipleri tekrar gün yüzüne çıkmaktadır. Sanatçı kendi kimliğinden sıyrıldığı her bir karede, öteki benine atıfta bulunmaktadır. Öte yandan bir değerlendirme ya da çıkarım yapmamızı sağlayan kareler kadının toplumsal rollerini algıladığımız bir filme de dönüşmektedir.

Sherman 1975-1982 yılları arasında, film karelerinden dergilerin orta sayfalarına ve renk testlerine kadar giden ilk çalışmalarında bakış altındaki özneyi, temellük sanatının diğer erken dönem feminist çalışmalarının da ana konusu olan resim-olarak-özneyi canlandırır. Elbette ki onun özneleri de görür; fakat onlar daha çok bakış tarafından *görülür* zapt edilir. Bu bakış, film karelerinde ve orta sayfalarda izleyicinin bulaştığı başka bir öznenen, bazı ender durumlarda dünyanın görüntüsünden, bazen de içeriden kaynaklanır gibidir (Foster, 2009, s.187).

Fotoğraf Karelerinin içeriklerine konu olan Cindy Sherman, film çekimleri ile yönetmen gibi farklı mekânlarda var olan görüntüleri seriler halinde işlemektedir. Klişe olan toplumsal rollere göndermelerde bulunan Ciny Sherman, bilinen kimliklerin yerine kendi kimliğini de koyarak içerikteki parçaların belirli kodlar ve göndermelerle izleyiciye ulaşmasını da sağlamaktadır. Kültürel ifadeleri açıklayarak eklektik bir anlatım dili de sunmaktadır.



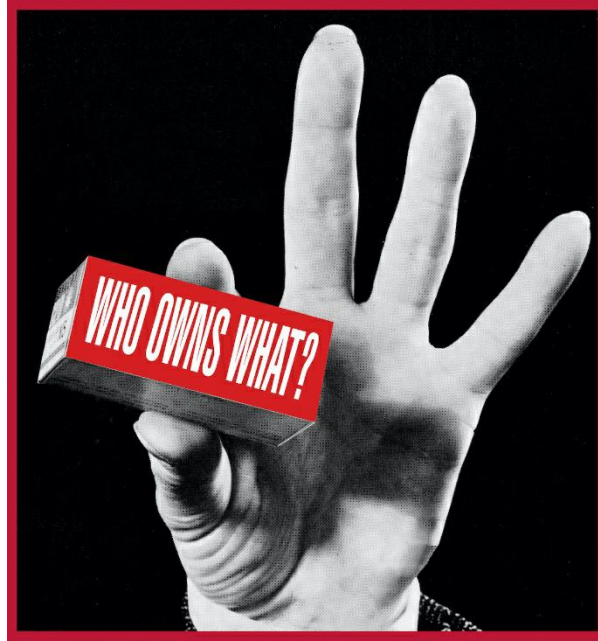
**Görsel 2:**Cindy Sherman, İsimlessiz, #434, 1976

Kolaj ve hazır imgeleri kullanan Barbara Kruger ise, tüketim toplumuna dair mesaj ve kodları daha grafiksel bir zemine oturtmaktadır. Kadını sorgulayan farklı görsel ve imgelerden alınan alıntılar, bir araya getirilerek kendinden müdahalelerle daha iletişimsel yönü güçlü bir afiş havasındadır. İmgelerin alıntılanmasıyla oluşan kompozisyonlarıyla ilgili olarak Gompertz şöyle belirtmektedir:

Kruger bizi içeri çekmek ve agresif satışlar yapan iş dünyasının mağrur diline dahil etmek için kişisel zamirler-ben, biz, sen-kullanır. Mesajlarında ayırt edici kalın harfler kullanarak, çoğu kez düz beyaz arka plan üzerine veya yarı tonda bir görsel üzerine (sıklıkla kırmızı) baskı yaparak işlerine kendi “marka kimliğini” vermişti. Tüketimcilik eleştirisi açıktı; derdi anlaşılımtı. Ama işte postmodernist Kruger olduğundan işine başka bir sürü gönderme saklamıştı. Kırmızı yazı karakterleri Rodchenko’nun konstrüktivist posterlerine bir selamdı; reklamdaki kullanılmış bir imge almak ise Pop Art’ın şanıandı (Gompertz, 2015, s.304).



Barbara Kruger'ın eserlerinin özünde var olan fotoğraf imgelerinin çoğaltılarak zemin veya fon niteliğinde kullanımı dikkat çekmektedir. Sanatçı bu zeminleri ve fonları yazılı metinlerle bütünleştirmektedir. Kavram-görsel bileşenleri aynı mecralarda sık sık karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı genel çıkış noktası olan görsel imgeleri ise dergilerden ve çoğaltılmış fotoğraflardan seçerek kendine mal etmektedir. İşaretler, harfler, baskın renklerle birlikte siyah-beyaz kompozisyonlara dönüşmektedir. Toplumun değişen ve dönüşen beğenileri, yargıları, tüketim kültürü eleştirel bir dil aracılığıyla sorgulanmaktadır.



**Görsel 3:** Barbara Kruger , “Kim Neye Sahip”

Tüketim eleştirel bir tavırda gelişen üretimleriyle Kruger; fotoğraflarda metinler de kullanmaktadır. Daha slogan şeklinde gelişen metinler, siyah-beyaz kontrastları eşliğinde kırmızı renkle vurgulanmaktadır. Aynı zamanda sade ve çarpıcı anlatım dilini tercih eden sanatçı, izleyiciyle iletişim yanı güçlü olan bir bağ kurmaktadır. Kruger'ın anlatım dili ve anlatım araçlarıyla ilgili Antmen şöyle belirtmektedir; “Barbara Kruger ise, kitle iletişim araçlarının yaymakta olduğu popüler kültürün cinsiyet ayrımcı tavrını yapısöküme uğratmayı amaçlamıştır. Dergilerden, takvimlerden, sağlık/güzellik rehberlerinden seçtiği hazır-imgeleri bunlardan yansıyan mesajlar yerine kendi saptadığı mesajlarla tekrar dolaşıma sokan Kruger, toplumda özellikle kadınların arzularını şekillendiren söylemleri açığa vurmayı amaçlamıştır” (Antmen, 2008, s.279).





Barbara Kruger, sloganlarla bir araya getirmiş olduğu kompozisyonlarında iletişimsel bir dil kullanarak kitle kültürüne de göndermelerde bulunmaktadır. Üst yapıda yer alan imgeler, alt yapıda farklı kodlar barındırmaktadır. Kruger'ın düşüncelerinin gerçekliği toplumun gerçekliği ile yüzleşerek reklam imgeleriyle buluşmaktadır. Bu imgeler Kruger'ın eserlerinde genel aktarımı sağlayan işlevsel bir öge olarak yer almaktadır.

Fotoğraf imgelerine eserlerinde sıkça yer veren Sherrie Levine ise tarihsel öneme sahip olan sanatçı çalışmalarını yeniden gün yüzüne çıkararak yorumlamaktadır. Fotoğraf sanatını kavramsal işlerle buluşturan Sherrie Levine; eserlerinde genellikle Barbara Kruger gibi temsil üzerine odaklanan çalışmalara yönelerek, sahiplik ve anlam kavramlarını incelemektedir. Postmodernizmde karşılaştığımız mal etme eylemini Sherrie Levine eserlerinde sıkça gerçekleştirmektedir. Sanatçı bulunduğu sanat ortamında söylenecek başka sözün ve eylemin kalmadığı düşüncesinden hareketle tekrar eden işleri fotoğraflayarak, kitle iletişim araçlarını da kullanarak farklı imgelere dönüştürmektedir. Yeniden düzenleme ve kompoze etme fikrini, öznel birikim süzgecinden geçirerek geçmişi sorgulamaktadır.



**Görsel 4:** Sherrie Levine, Çeşme (Marcel Duchamp'tan sonra) , 1991, 66,1 x 36,8 x 35,6 cm. (26 x 14,5 x 14 inç)





Levine'e göre insan ve yaratımları biriciklik ya da üstünlük içermez. Doğadan ve içinde yaşadığımız nesnel gerçeklikten yaptığımız alıntılar vardır sadece. Bu alıntılara yüklenen biriciklik algısı ve sanatsal aura, insanın diğerlerinden farklı ve özel olma arayışının bir sonucudur. Bu anlamda Levine sadece sanatı tanımlayan ve kategorize eden kurumsal yapılara, hiyerarşilere ve sistemlere meydan okumaz, aynı zamanda anlamın ve tarihin yaratımından sorumlu olan mekanizmaları da eleştirir. Bunu yaparken de nesnelere ve imajların baştan çıkarıcı doğasını irdeleyerek, onların gücünün ve otoritesinin neleri erozyona uğrattığını, yıktığını ya da arttırdığını aynı zamanda da nelere aracılık ettiğini gözler önüne serer ( Aral, 2018, s.1964).

Mal etme eyleminde eserlerin oluşum sürecinde yeni bir üretimden değil var olanın yeniden üretiminden söz edilmektedir. Yeniden üretimlerle ve güçlü bir estetik algıyla oluşturulan biçimler kavramlara, toplumsal olaylara, yaşananlara da göndermede bulunarak postmodernist sanatçıların eserlerinde eleştirel bir dile dönüşmektedir. Marcel Duchamp'ın "Çeşme" adlı eserinin bir benzerini tekrar sergileyen Levine, taklit içerisinde yapılandırılan estetik kriterlerle medyaya, popüleriteye ve gösteri kültürüne tanıdık imgelerle yeniden katkı sağlamaktadır. Postmodern sanatın çoğulcu anlayışıyla hareket ederek, farklı dönemlerin veya etkilerin tekrar eden bir arada olma fikrinin yeniden üretilerek sunulmasına da neden olmaktadır.

Öte yandan modernizmin izleri ile kavramsal sanatın farklı boyuta taşındığı, anlatım dilinin farklılaştığı 1980'li yıllarda heykelin bilindik kavramlarını alt üst ederek malzemesinin, tekniklerinin çeşitlenmesine de neden olmuştur. Bitkiler, cansız nesnelere, farklı teknikler üç boyutlu eserlerde anlam karmaşasının yaşandığı bir dönem oluşturmaktadır. Metal, bronz ve ahşap malzemeler yerini her türlü hazır nesneye, plastik ve fiberglas malzeme çeşitlerine bırakmaktadır. Jeff Koons, Tony Cragg, Anish Kapoor ve Damien Hirst eserleri postmodernist sanatın en güncel örneklerini temsil etmektedir.



**Görsel 5:** Jeff Koons, “Puppy”, İspanya

Jeff Koons popüler imgelerin farklı boyutlarda farklı malzemelerle birleşimini sağlayarak alışılmışın dışında mekânlarda yer almasını sağlamaktadır. İzleyiciyle iletişimin ön planda olduğu Koons eserleri balonlardan, çiçeklerden, vakumlu süpürgelerden oluşabiliyor. Dev boyutlarda hayvan figürleri veya popüler imgelerle de karşılaşılmaktadır. Jeff Koons’un eserlerinde sıkça karşılaştığımız kavramlardan birisi de “kitsch” kavramıdır. Sanatçı sıradanlaşmış gündelik yaşamda karşılaştığımız hiçbir özelliği olmayan kitsch nesnelere kendi sanat eserleri içerisinde tekrar dikkat çekmektedir. Tüketimin ve sanat nesnelерinin sıradanlaştığı, hızla çoğaldığı ve kolay oluşabildiği günümüz sanatına da ironik bir göndermede bulunan sanatçı; çağdaş sanatın içerik kavramıyla da izleyiciyi yüzleştirmektedir.



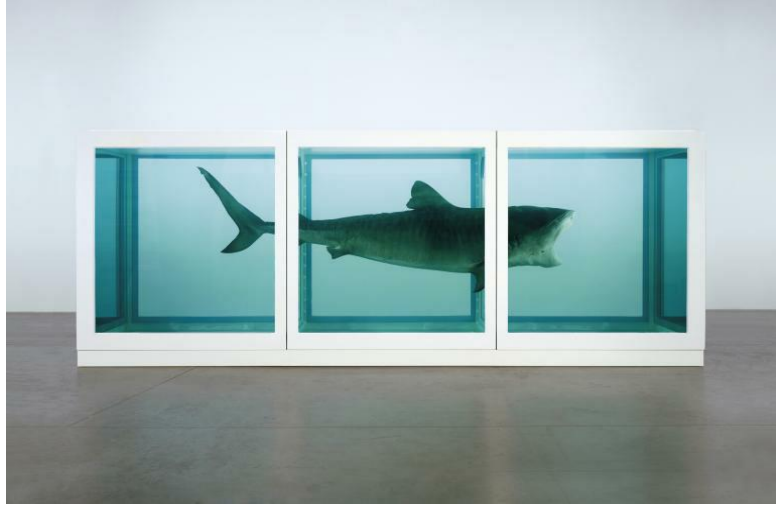
**Görsel 6:** Jeff Koons, 1995, Şeffaf renk kaplamalı Balon Çiçeği (Macenta) yüksek krom paslanmaz çelik 133 7/8 x 112¼ x 102 3/8 inç. (340 x 285 x 260cm)

Anti-modernist bir tavır olarak değerlendirilebilen postmodernizm, eklektik bir yapıyı barındıran, özgün, üslup, nitelik gibi seçkin nitelikleri olmayan, kitsch, karışık, kaos barındıran eserlerin oluşturduğu, kuralsız bir yapı içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Modernist anlayış ve görüşlerinin çoğuna karşı tavır sergileyen postmodernist olarak niteleyebileceğimiz sanatçılar, modernizmin sanatın metalaşması, sürekli yenilikçilik, geçmişin reddi gibi konularla ilgili eleştirel tavır geliştirmişlerdir (Şahin, 2012, s.92).

Modernizme tepkiyi de içinde barındıran postmodernist eserler sık sık geçmiş sanat eserlerine, üslup ve dönemlerine de atıfta bulunmaktadır. Modernizmin hızla yükselişi, tüketimin artması sanat eserleri aracılığıyla da postmodernizm içerisinde bir eleştiriye dönüşmektedir. Yeniden üretimlerde kolay şekilde elde edilen sanat öğeleri eklektik bir biçimde kurguya dönüşerek izleyiciye mesajlar iletmektedir. Böylece sanat eserinin oluşum şekli de yeniden sorgulanarak ironik bir bakış açısı sergilenmektedir.



Postmodernist işleri ile güncel sanatta önemli yer tutan Damien Hirst ise cam küpler, ölü hayvanlar, su tankları ve kuru kafaları kullandığı kurgusal işlerinde ölüm temasına odaklanmaktadır. Yaşam ve ölüm arasında giden çürüyen bedenler izleyicinin karşısında yer alarak izleyicinin nesne ile olan etkileşimine de olanak sağlamaktadır. Böylece sanat eseri; izleyici ve izleyicinin karşılaştığı nesne arasında kurulan bir bağla yorumlanmasına imkân verilen bir açık yapıta dönüşmektedir.



**Görsel 7:** Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkânsızlığı, 1991

Damien Hirst eserlerinde noktalar dizisi, kelebekler, sinekler ve renkli çarklar karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı genellikle enstalasyonlarında sanat nesnesi olarak fiziki bir canlının üretim nesnesine dönüşüyor olma fikrinden yola çıkmaktadır. Bu fikir izleyiciyi ölümle burun buruna getirerek sanat piyasasında yankı buldu. Kullanılan materyaller, varoluş teması, kurgusallık ve ölçek açısından farklılıklar Damien Hirst eserlerini belirleyici kılan noktaldır. Tüketim kültürüne, güncel sanata farklı imgelerle çağrışım yapan sanatçı, popüler sanat ortamında gündem oluşturmaya devam etmektedir.

### 3. SONUÇ

Sanatın bilindik tanımı postmodernist arayışlar ve uygulamalar sonucunda değişime uğrayarak; resim, fotoğraf ve heykel sanatlarında farklı uygulamaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. En önemli değişikliklerden birisi de eserlerde derinliğin ortadan kalkıyor olmasıyla oluşan yüzeyselliklerdir. Öte yandan var olan sınırsızlık, üretimin farklı bakış açılarıyla sonuçlanmasına da yol açmaktadır. İzleyici ve sanatçıyı farklı platformlara taşıyan





postmodernizm, geçmişin izleri ve öğeleriyle beslenerek karmaşık bir sentez ortaya koymaktadır. Sanatçıların eserlerinde farklı üretim şekillerinden kolajı, asamblajı, montaj ve enstalasyonları kullandıkları görülmektedir. Kesinlik, sınırlılık ve belirlilik ilkelerine karşı tavır geliştiren postmodernizm, modern sanat akımlarının belirli çerçevede ortaya koydukları kuralların dışına da çıkmaktadır. Eser üretimlerinde postmodernist sanatçılar pastiş kullanılarak, geçmişten gelen öğeleri alıntılama ile yeniden üretilmeye uyarlanmaktadır. Özellikle hazır yapım nesnelere sanat nesnelere dönüşümü, tekrar kurgulanması, anlamlandırılması ve kavramsal olarak biçimlendirilmesi sağlanmaktadır. Geçmiş öğelerden alınan eserlerin parçaları ya da tamamı eklektik olarak yeniden kurgulara dönüşmektedir. Farklı öğelerin seçilerek tekrar bir araya getirilip kurgulanması, mal etme eylemiyle sanat eseri fikrinin alıntılanıp başka eserlerde karşımıza çıkmasını da sağlamaktadır. Genel kullanım diliyle postmodernist sanatçılar; bir eserdeki üretimin ya da fikrin tek bir sanatçıya ait olmaması fikrinden hareket etmektedir. Malzemenin değişimi, üretimi ve yapılandırılmasıyla günümüze ait pek çok kavram mal etme eylemiyle sanat eserlerinin içeriğine misafir olmaktadır. Göç, çevre, cinsiyet, kültüralizm, yeni-medya, politika ve etnisitenin bu kavramlar arasında yer aldığı bulgulanmıştır.

Sanatçıların üretim biçimlerinin zamanın değişen koşul ve şartlarına göre farklılaştığı, dijitalleşen ve yazılım olanaklarıyla desteklenen seri basım tekniklerinin yer aldığı gözlemlenmiştir. Hazır nesnelere, fotoğraflar ve kolajlar aracılığıyla, yeniden anlamlandırılan eserlerin ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır. Böylelikle postmodernist eserlerde daha disiplinlerarası bir yaklaşım olduğu da gözlemlenmektedir. Tek tek ayrı olan eserler, birbiri içerisinde olgunlaşarak yeni gerçeklikte var olmaktadır. Fotoğraf sanatı postmodern sanatla birlikte daha da öne çıkarak güncel kalabilmeyi başarmış ve birçok görüntüye rahat ulaşılabilmesi yönünde kolaylık sağlamıştır.

Her şeyin bir kopyası olduğu düşüncesiyle harekete geçen postmodern gerçeklik, önceden var olan gerçekliğin değerini yitirmesi ve mal etme eylemiyle eserlerde yinelenen başka gerçekliklere dönüşmektedir. Farklı disiplinlerde eklektik olan öğeler çoğul bir anlayışla yeni bir gerçeklikte karşımıza çıkmaktadır. Benjamin'in belirttiği eşsiz olan sanat eseri, alıntılama ile yeni bir eserde karşımıza çıkarak tek olmaktan sıyrılmaktadır. İnsan eliyle üretilen nesnelere, makine ile üretimi sonucunda eşsizliği ve yaratıcılığı kaybolarak, orijinalliyi yitirilmektedir. Bu nedenle postmodernizmde mal etme, alıntılama, pastişle ve



farklı sanatçı yaklaşımlarıyla, mesaj ve kodlar içeren bir dil ile karşılaşmaktadır. Baudrillard'ın simülasyon kuramındaki söz ettiği sanat nesnelere kendi gerçekliklerinden sıyrılarak sanal bir gerçeklik oluşturmaktadır. Var olanın benzerliği ile oluşan bu sanal gerçeklikler popülerite ve tüketimin belirleyici öğeleri olarak bizlere yeniden varoluşlarıyla sunulmaktadır.

Postmodernizm temsilcilerinden, Barbara Kruger ve Cindy Sherman kadının her türlü rol ve varlığını yeniden keşfeder. Cindy Sherman'ın kadınların gündelik hallerini ve temsillerini yeniden yorumlayarak, kendini model olarak kullanıp, fotoğrafta etkin özne konumuna getirdiği, toplumdaki cinsiyet ayrımcılığına karşı kadın temsillerini farklı kodlarla belirttiği, eserlerde gizlenen metinlerin alt okumalarını yapmaları için izleyiciye yönlendirdiği görülmektedir. Barbara Kruger'ın ise derinliği az olan metinlerinin çok anlamlılığıyla slogan içeren eserler ürettiği gözlemlenmiştir. Ayrıca zaman içerisinde değişen heykel tanımlamasının en farklı temsillerinin postmodernizm aracılığıyla Damien Hirst, Tony Cragg, Jeff Koons eserlerinde karşımıza çıktığı görülmektedir.

Moderniteye sunulan eleştiri daha disiplinler tavrı geliştiren sanatçılar aracılığıyla geçmiş sanat üsluplarını da içeren bir bakış açısı ile çözümlenmektedir. Bu bağlamda çok anlamlı, çok katmanlı bir söylem diline de sahip olan postmodernizm sık sık geçmişe atıfta bulunmaktadır. Sanatçıların ise yaşadığı toplumda buldukları mekânla ilişkilendirdikleri sanat yapıtları aracılığıyla bugünü ya da yarını anlamlandırarak, varoluşsal süreçlerini yeniden yapılandırdıkları anlaşılmaktadır. Pop Art'ın hızlı üretim şekliyle, hazır nesnelere ortaya koyulmasıyla, üslup çeşitliliğinin var olduğu çoğulluk ilkesiyle hareket eden postmodernizm, yönlendirilmiş üslupların aksine özgür bir bakış açısı da sunmaktadır. Tüketim kültürü ve modernite, sanatsal araç ve yöntemlerin değişimiyle birlikte topluma sunulan bir eleştiriye dönüşmektedir.



## Kaynakça

- Aksakal, M.A., (2017). *Fotoğraf Bağlamında Modernizmden Postmodernizme Dönüşüm ve Temsil Krizi*. Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını, Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi > Aralık 2017 > Cilt 02 > Sayı 03 > s: 177-192
- Antmen, A.(2008). *20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aral, N. (2018). *Yeniye Ararken: Bir Yirminci Yüzyıl Fenomeni Olarak Sanatta "Kendine Mal Etme" Eylemini Fotoğraf ve Sherrie Levine Üzerinden Okumak*. Social Sciences Studies Journal (SSSJJournal), 2018, Vol:4, Issue:19, pp:1958-1966.
- Bulduk, B. (2017). *Yeni kavramsalılık: Jeff Koons, Damien Hirst, Sherrie Levine, Cindy Sherman*. Ulakbilge, 2017, Cilt 5, Sayı 18, Volume 5, Issue 18
- Cevizci, A. (2003). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Erkan Güray, E. (2017). *Cindy Sherman'ın Fotoğraflarında Gerçeklik Algısı*, Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2017, 7 (1), 395-412.
- Foster, H.(2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gompertz, W. (2015). *Pardon Neye Bakmıştınız?* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Pooke, G., Whitnam, G. (2011). *Sanatı Anlamak*.(T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Optimist Yayınları.
- Sözen, M., Tanyeli, U.(2001). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahin, H.(2012). *Postmodern Sanat*. İdil Sanat Dergisi, Cilt 1, Sayı 5 / Volume 1, Number 5.

## Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-film-still-53-p11519>(Erişim Tarihi: 12.12.2019)
- Görsel 2:** Kaynak: [http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-434-a-cODUjWbU\\_xHgTZ86y4025Q2](http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-434-a-cODUjWbU_xHgTZ86y4025Q2) (Erişim Tarihi: 15.11.2019)
- Görsel 3:** Kaynak: <https://www.artnews.com/feature/barbara-kruger-art-exhibitions-1202696145/> (Erişim Tarihi: 25.12.2020)
- Görsel 4:** <http://www.artnet.com/artists/sherrie-levine/fountain-after-marcel-duchamp-KsyARBUR4Wk8knKKvBjtJg2>(Erişim Tarihi: 21.04.2020)
- Görsel 5:** Kaynak: <http://artlog.art50.net/tr/50-acik-alan-heykeli/puppy-jeff-koons/> (Erişim Tarihi: 15.11.2019)





**Görsel 6:** Kaynak: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/jeff-koons-b-1955-balloon-flower-5101408-details.aspx> (Erişim Tarihi: 21.04.2020)

**Görsel 7:** Kaynak: <http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of> (Erişim Tarihi: 29.04.2020)



## TEXTILE DESIGN PATTERN IN OTTOMAN MINIATURE ART OSMANLI MİNYATÜR SANATINDA TEKSTİL DESEN TASARIMI

Asst.Prof.Dr. Tülay GÜMÜŞER\*, Lecturer Serdar MENEK\*\*

\* Selçuk University, Faculty of Architecture and Design. tulaygumuser@gmail.com,  
ORCID 0000-0002-6254-2629

\*\* Afyon Kocatepe University. Bayatlı Vocational School. serdarmenek@gmail.com  
ORCID 0000-0001-8162-4955

### ABSTRACT

The 16th century is a period in which many artistic styles developed at a great level in the Ottoman Empire. Textile and Miniature played an important role in this development. Especially the Ottoman court textiles came to the forefront in the historical scene with the examples rich in patterns, colors, compositions, styles and materials. The fabrics with a high quality and of rich materials, which were designed and manufactured especially for the Sultans and the court, became a symbol of status. The symbolic meanings of the colors and motifs used reflected the cultural aspect of the Ottoman Empire. As for the miniature, it is a visual source which is not only the basis for traditional painting but also gives information about the culture and life style of the time. These two subjects are of great importance in that they contribute to the pattern design apart from having an artistic aspect. Pattern design makes it possible for a textile surface to have originality and aesthetics. It is possible to analyze the textile patterns of classical period over the works of art that the masters of miniature painted with their realistic perspective. This study aims to analyze the characteristic features of classical Ottoman textile patterns and motifs used in the miniature works of art belonging to the Muralist Osman and the Muralist Nigari. In this study, the qualitative research method has been selected to be used, and the composition schemas of visual examples have been drawn and examined in terms of their design. A catalogue study has been conducted for six miniature works of art chosen according to their different features of pattern, and the findings obtained have been discussed in the conclusion part.

**Keywords:** Textile Patterns, Design, Ottoman Miniature Art

### ÖZ

On altıncı yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nda birçok sanatsal üslubun geliştiği ve ileri seviyeye ulaştığı bir dönemdir. Bu sanatlar arasında Tekstil ve Minyatür, bu sanatlar arasında önemli rol oynamıştır. Özellikle Osmanlı saray tekstilleri; desen, renk, kompozisyon, üslup ve malzeme yönünden en zengin örnekleriyle tarih sayfalarında yer almıştır. Padişah ve saray mensupları için özel olarak tasarlanan ve üretilen kumaşlar, kalitesi ve zengin malzemeleriyle statü sembolü olmuş; kullanılan renkler ve motiflerin simgesel anlamlarıyla Osmanlı kültüründe karşılık bulmuştur. Minyatür ise, geleneksel resmin temellerini oluşturan aynı zamanda o dönemin kültürü ve yaşam biçimi hakkında bilgi veren görsel kaynaklardır. Büyük önem taşıyan bu konuların sanatsal yönünün yanı sıra desen tasarım alanına katkıları da önem arz etmektedir. Desen tasarımları tekstil yüzeyine özgünlük ve estetik değer kazandırmaktadır. Minyatür ustalarının realist bakış açısıyla betimledikleri eserler üzerinden klasik dönem tekstil desenlerini incelemek mümkündür. Çalışma kapsamına alınan Nakkaş Osman ve Nakkaş Nigari'ye ait minyatür eserlerde, klasik Osmanlı tekstil desenlerinin ve motiflerinin karakteristik özellikleri mevcuttur. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış; görsel örneklerin kompozisyon şemaları çizilerek tasarım özellikleri yönünden incelenmiştir. Farklı desen özelliklerine göre seçilen altı minyatür eserin katalog çalışması yapılarak elde edilen bulgular sonuç kısmında tartışılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Tekstil Desenleri, Tasarım, Osmanlı Minyatür Sanatı



## 1.INTRODUCTION

The Ottoman textiles have the richest examples in color, pattern and material. The court fabrics are of value both for the variety in their patterns and for the high quality they have. The original examples of these fabrics have been exhibited in the museums; some of which we can see when we look at the miniature works of art. It is possible to see the 16th century textile patterns in the examples of fabric and miniature works of art, which are available today. Pattern design is probably the most important element in ornamenting the fabric surface, giving it an originality and creating a difference. The patterns on the surfaces of clothes/caftans “are an aesthetic element composed on the textile surfaces with weaving or printing methods” (Türkyılmaz and Uzunöz, 2008, s.32). The fabrics described in the miniature works of art are important records of the archives, which are available today. Miniatures provide us with the information about the pattern design of the time as it is possible to make a comparison between them and the fabric examples of the time. The variety in the pattern design of the sultans’ clothes attract attention when the miniatures have been examined according to the periods.

In the process of the literature review of the study, it has been observed that the textile patterns have been studied depending on the examples in the museums or the studies are composed of the collective publications. The importance of this study comes from the insufficiency in the contemporary studies on textile patterns in miniature works of art. Depending on the question “How can the 16<sup>th</sup> century textile patterns composed with basic design elements be evaluated with today’s point of view?”, the examples of the miniature fabrics have been analyzed according to their motifs, colors, compositions and pattern designs. The composition schemas and motifs of each example have been drawn and shared in the findings part in respect that they should support the substructure of this study. The content of the study has been composed of the works of the Muralist Osman, which are “the Portrait of Yavuz Sultan Selim”, “Sultan Mehmet the Conqueror” and “The Portrait of Sultan Osman I”, and the works of the Muralist Nigari, which are “The Hunting Scene of Sultan Suleyman the Magnificent”, “Shahzadah Selim I. shooting an arrow” and “Selim II”.

The classical outlooks of the highly effective pattern designs have been tried to be explained over the miniature works of art, which have been chosen according to their different ornamental features. The findings obtained have been discussed in the conclusion part.



## **2.METHODOLOGY**

In the research, a practice-based study has been carried out with the qualitative scanning method. “A method refers to the tools and techniques, or procedures used to generate data” (Jackson, Drummond and Camara, 2007, s.25). “The qualitative method is considered particularly to be suitable for studying on the range and diversity of subjective experiences, perspectives, and beliefs” (Shinebourne, 2009, s.94). This method can be used in various fields, one of which is the design. This research has been restricted to six miniature works of art of two important artists of the 16th century Ottoman Period, 4 of which belong to the Muralist Osman and 2 to the Muralist Nigari. The visual examples obtained from the written sources have been chosen according to the patterns’ applicability. The patterns on the fabrics of the sultans’ clothes defined in the miniatures have been examined in terms of their colors, motifs, compositions and pattern features. In addition, what has also been prepared is the documents of the museums in which there are the names, dates and inventory numbers of the works. The composition schemas and motifs, which are of great importance in design studies, have also been drawn, and their pattern designs have been interpreted by the writers.

## **3. THE TEXTILE PATTERNS ON THE OTTOMAN MINIATURES**

### **3.1. A short review of the 16th century textile and miniature**

The fabrics and clothes in the Ottoman Empire were an expression of nobility and prestige as the diplomatic gifts, and they became international (Rossmund, 2005, s.52). The Ottoman court fabrics were weaved especially for the Sultan and the court being totally different from the cloths and life style of the public (Sipahioğlu,1992, s.54). The silk fabrics weaved in the court ateliers were used in the interior design as well as for the clothes, and reflected the glory and power of the Sultan (Atasoy et al., 2001, s.21). The art of fabric weaving, which improved under the control of the state, was regarded as the most valuable treasure (Bağbars, 2005, s.63). Those fabrics revealed a marvelous weaving culture with its original patterns thanks to the improving industry in the Ottoman Empire.

Miniature has, on the other hand, been described as embroidery by Turkish people since the old times, and the person making an embroidery has been called a muralist (nakkaş) or a painter (müsavvir). Miniature is a very important art in respect that it is a document showing the culture and customs of the environment in which the artist grew up (Binark, 1975, s.35).



The Ottoman miniature developed in the era of Mehmed the Conqueror, reaching its maturity in the era of Suleiman the Magnificent. In the miniature art that made a peak in the era of Suleiman the Magnificent, great masters were brought up like Kinci Mahmut, İbrahim Çelebi, Nigari (Haydar Reis), Nakkaş (the muralist) Osman, Mehmet Bey and Kefeli Hasan Çelebi (Binark, 1978, s.277). The symbolic narration of the Ottoman miniature makes it a document that gives realist-naturalist information and provides visual evidence (Yakut, 2015, s.147).

As for the Ottoman patterns, there were ornamental motifs, which came from the Middle Asia and which were formed within certain schemes (Aktepe, 2009, s.47). The word “ornament” means the application of various elements on an object or a surface, which makes it more meaningful (Gezer, 2012, s.7). The motifs and the compositions they make create their own symbolic meaning with the connotations. These motifs make the surfaces have a depth and originality, providing them with an identity (Mülayim,1999, s.30). The fabrics with patterns on them are the common works of the pattern designers, technicians, and craftsmen, who have superior talents (Aktepe, 2009, s.20). The Ottoman muralists, on the other hand, designed very beautiful works of art in their own styles without damaging the purity, using the motifs similar to the fabric patterns. There was a realistic manner in the miniatures especially in the 16th century, during and after the reign of Suleiman the Magnificent (Süslü, 1976, s.215). Those miniatures reflect the life styles, clothing styles, weapons, political events, ceremonies and etc. of the time (Binark, 1978, s.278). It is written in the sources that the fabrics with patterns on were weaved to be used in various ceremonies (Atasoy et al., 2001, s.21-31). Examining the miniatures mentioned in this study, it is possible to see the classical appearance of the textile patterns.

Design elements are used in designing the textile surfaces or forming the patterns. The visual expression includes the design elements such as points, lines, volumes, colors and textures and the relationship between these elements (Ching, 2007, s.2). As an original design means a revelation of an aesthetic design (Önlü, 2004, s.13), it includes the surface elements like color, pattern and texture, besides the functional elements (Halaçeli, 2015, s.90). The use of motifs and symbols provides a textile surface with a positive value. The pattern systems in the Ottoman period were designed by the muralists perfectly using the mathematical calculations in a way that is enough to be explained totally with the principles of geometry.



The infinity, symmetry and anonymity, which form the basic principles of the Islamic ornaments (Demiriz, 2006, s.8), paved the way for the formation of the Turkish patterns.

The patterns with an infinite repeat system were arranged in a way that the composition elements would continually repeat towards each direction (Sunday,1987, s.57-83). In order to analyze the repeat system of an infinite pattern, it can be necessary to first determine the repeat unit. The smallest area, where the pattern continually repeats on the fabric surface, is called the repeat unit. The repeat units complement each other in an order, and make symmetrical repeats both vertically and horizontally.

The repeat of patterns in the Turkish fabrics are the completed form of the motifs (Soysaldı and Çatalıkaya Gök, 2018, s.219). As for the most-preferred colors in the Ottoman fabrics, the red color called *güvezi* comes to the forefront. This color is known as the color of the Ottoman Empire. The elements like color and pattern increase the value of the fabric more. The typical characteristics of the fabrics is that they were weaved with certain colors. The colors have not remained the same for centuries although the fabrics, motifs and patterns have changed in time (Gürsu, 1988, s.168). The designs were usually stylized with floral motifs in accordance with the period. Well-known motifs were the animal motifs such as Peleng / Kaplan çizgisi (Tiger Stripe) and Çintemani / Üç Benek (Three Spot); semi stylized floral motifs such as tulip, carnation and hyacinth; *Hatayi* group motifs such as *Penç* and *Hatayi/ Hatai*; fruit motifs such as pomegranate; and other motifs such as *Rumi*, cloud, star, crescent and crown (Öz, 1979, Gümüşer, 2011, s.29-30). All traditional motifs were used together in a composition but sometimes in a separate way (Gürsu, 1988). Those motifs were used in various composition schemas. Oval medallions were the most commonly used motifs among those composition schemas (Korkmaz Algan, 2005, s.47, Vaghefi, 1994, s.31).

The above-mentioned Ottoman textile surfaces and pattern designs have been discussed in the following part with visual examples and drawings depending on their colors, compositions and motifs.





## FINDINGS

### TEXTILE PATTERN DESIGN NO: 1



**Image 1:** The Hunting Scene of I. Selim

**Inventory no:** TSM, H. 2134, y. 2b-3a (Album, 1561-62)

**Museum:** Topkapı Palace Museum / İstanbul

**Origin date:** 16.th century Ottoman Period

**Artist:** Nakkaş (Miniaturist) Nigârî

**Motifs:** Stylized motifs, peñç, tulip, clove, leaves

**Colors:** Yellow, dark blue, green, red, purple, brown

**Composition:** Full-drop repeat system

**Pattern design properties:** The green surface is covered with leaves, *Peñç* and tulip motifs on the large oval medallions. The patterns have a repeat system with curved lines, geo shapes, colors, balance and dots as the basic elements of design.

**Drawings:** Illustrated by Serdar Menek (co-author)





TEXTILE PATTERN DESIGN NO: 2



**Image 2:** The Portrait of Yavuz Sultan Selim / Zübdetü't Tevârih

**Inventory no:** TİEM, 1973

**Museum:** Turkish Islamic Art Museum / İstanbul

**Origin date:** 16.th century Ottoman Period

**Artist:** Nakkaş (Miniaturist) Osman

**Motifs:** Stylized motifs, penç, rosebud, leaves, Rumî

**Colors:** Gold yellow, brown tones

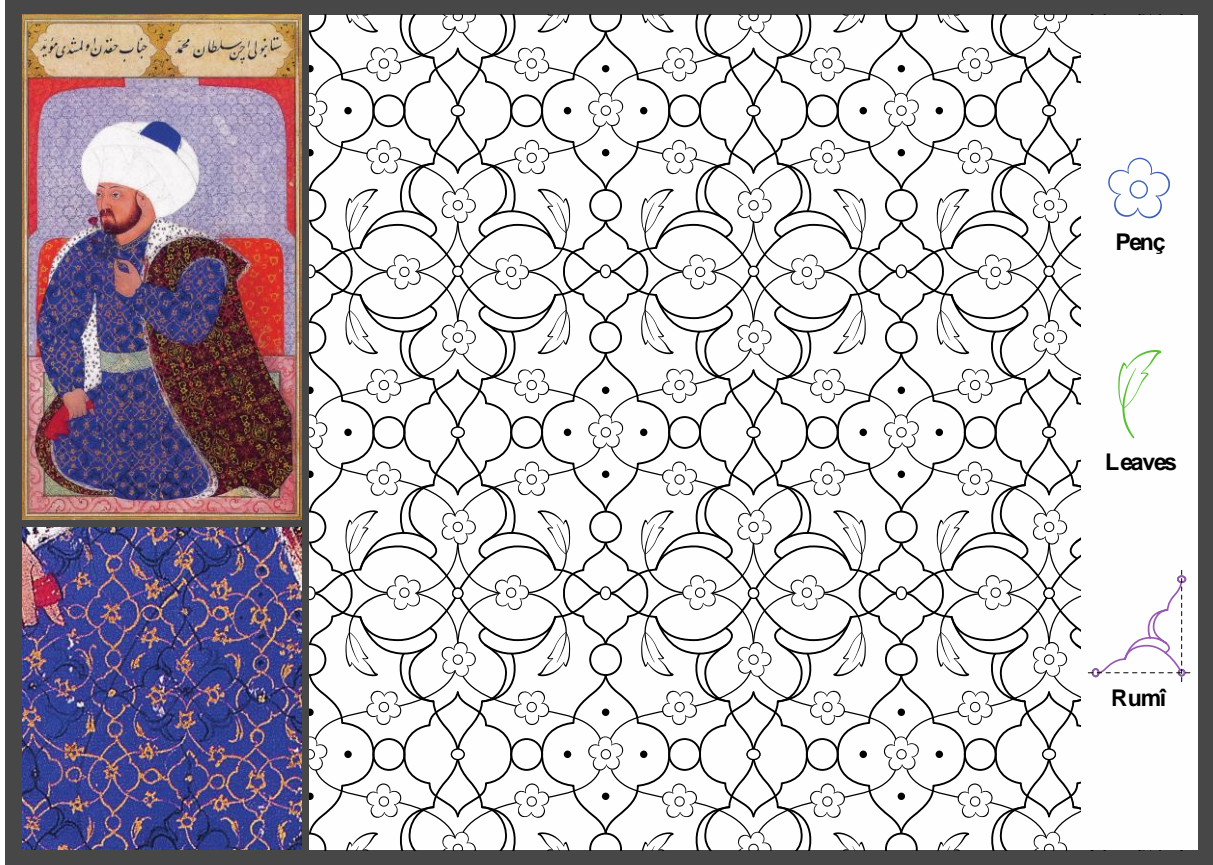
**Composition:** Half-drop repeat system

**Pattern design properties:** There are *Rumî* and *Penç* motifs in the brown bordure of the fabric. The details show that lines and colors were used as the basic elements of design.

**Drawings:** Illustrated by Serdar Menek



### TEXTILE PATTERN DESIGN NO: 3



**Image 3:** Fatih Sultan Mehmed / Kıyâfet'ül-insâniye fî şemâ'ili'l-Osmâniye

**Inventory no:** TSM H 1563, y. 47b

**Museum:** Topkapı Palace Museum / İstanbul

**Origin date:** 16.th century Ottoman Period

**Artist:** Nakkaş (Miniaturist) Osman

**Motifs:** Stylized motifs, penç and leaves, Rumî

**Colors:** Yellow, blue, black

**Composition:** Full drop repeat system

**Pattern design properties:** The yellow-colored *Penç* and little leaves, and black *Rumî* motifs are repeated on the blue-colored surface. The pattern was formed of long lines, balance and colors as the basic elements of design.

**Drawings:** Illustrated by Serdar Menek



TEXTILE PATTERN DESIGN NO: 4

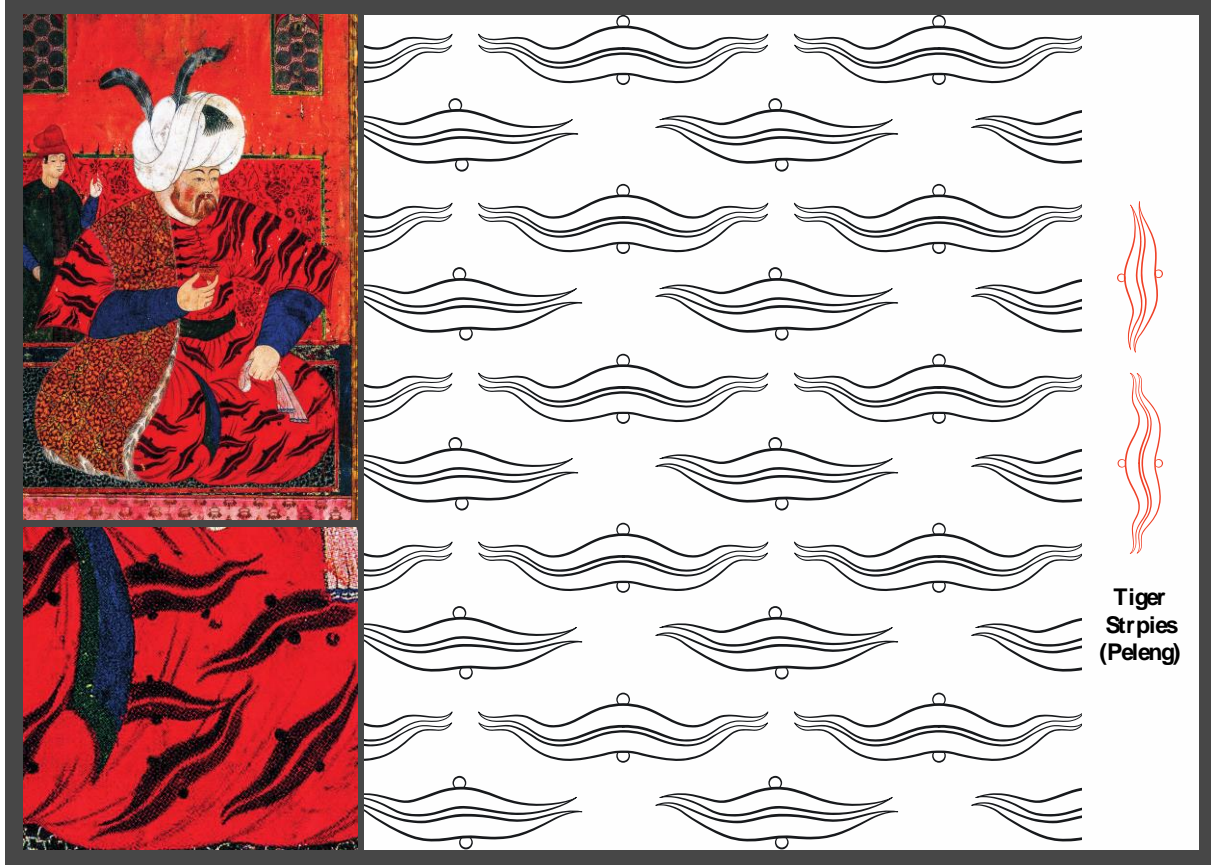


Image 4: II.Selim

**Inventory no:** TM. 5

**Museum:** Prince Sadruddin Ağahan Collection (Geneva)

**Origin date:** 16.th century Ottoman Period

**Artist:** Nakkaş (Miniaturist) Nigari

**Motifs:** Tiger Stripes (Peleng or Kaplan Çizgisi in Turkish)

**Colors:** Red, black

**Composition:** Half drop repeat system

**Pattern design properties:** There are black colored tiger stripes on the red-colored surface of the fabric. Lines and stripes were used as a design element as in the drawings.

**Drawings:** Illustrated by Serdar Menek





TEXTILE PATTERN DESIGN NO: 5



Image 5: The Portrait of Sultan I. Osman- übdeü't Tevârih

**Inventory no:** TİEM, 1973

**Museum:** Turkish Islamic Art Museum

**Origin date:** 16.th century Ottoman Period

**Artist:** Nakkaş (Miniaturist) Osman

**Motifs:** Stylized motifs (Hatayi/ Hatai)

**Colors:** Yellow, dark blue, black

**Composition:** Half drop repeat system

**Pattern design properties:** It is observed that the medallion was used as the blue-colored layout. The surface was designed with yellow *Rumi* motifs and surrounded with a black bordure. There are lines and colors on the surfaces.

**Drawings:** Illustrated by Serdar Menek



TEXTILE PATTERN DESIGN NO: 6



Image 6: The Hunting Scene of Sultan Suleyman the Magnificent

**Inventory no:** TSMK 1524, 53a “Hünername II. Book”

**Museum:** Topkapı Palace Museum (Library)

**Origin date:** 16.th century Ottoman Period

**Artist:** Nakkaş (Miniaturist) Osman or his team

**Motifs:** Cloud, stylized motifs (rosebud, hatayi, leaves)

**Colors:** Red, black, white, golden yellow, blue, green

**Composition:** Full drop repeat system

**Pattern design properties:** There are the leaves, *Hatayi* and rosebud motifs on the black surface of the fabric. The cloud motifs were decorated naturalistically in an undulating vertical style. The colors, balance, stripes and curved lines were used as the basic design elements.

**Drawings:** Illustrated by Serdar Menek (co-author)



## CONCLUSION

In this study, the textile patterns on the 16th century Ottoman miniatures have been analyzed depending on their design. In the pattern design, there is generally a symmetry in the vertical axis, and opposite unconnected repeats in the horizontal axis. Sometimes, the miniature master used the patterns based on the folding of the caftan, so he could not show them clearly. Although there are some differences in the details of some of the examples, it is clear that the same motifs were repeated in various composition schemas. The textile surfaces reflect the whole delicacy of aesthetics considering their pattern, color, composition and style. The stylized motifs, *Penç*, leaves, *Rumi* and tulips, are the mostly preferred ones in the designs with a half drop repeat, full drop repeat and all over repeat. The colors yellow, blue, red, black, brown, green and purple were used respectively. Lines, dots, colors and balance come to the forefront among the other design elements. Design elements became determinant in the aesthetic feature of the patterns. The realistic approaches of the muralists to their miniature works of art also reflected on their fabric patterns. It is clear that there is a resemblance between the original fabrics of the period and the miniatures of the masters drawing the original patterns (Süslü, 1976, s.558). It is understood how much importance was given to the fabric patterns in the miniature works of art. In conclusion, this study, shedding a light on the history and culture, will make greater contributions to the literature with more comprehensive studies to be made in the future.





## REFERENCES

- Aktepe, Ş. 2009. Günümüz Tekstil Desenlerinde Klasik Osmanlı Saray Kumaşlarının Etkisi. İstanbul MSGSÜ SBE. Unpublished Masters Degree
- Atasoy, N. Et al. 2001. İpek: Osmanlı Dokuma Sanatı. İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık
- Bağbars, S. 2005. Padişah Kaftanları Neden Bu Kadar İhtişamlı? (Nurhan Atasoy ile röportaj) Popüler Tarih Dergisi, Aralık. Pp:54-63
- Bınark, İ. 1975.: Eski Kitapçılık Sanatlarımız. Ankara: Kozan Türkleri Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları
- Bınark, İ. 1978. Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı. Vakıflar Dergisi, Sayı: 12.
- Ching, F. 2007. D.K. Architecture: Form, Space & Order. John Wiley & Sons Inc. USA'da Tasarımcının Rolü. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. SBE. Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi.
- Demiriz, Y. 2006. İslam Sanatında Geometrik Süsleme. Yorum Sanat Yayıncılık
- Gezer, Ü. 2012. 16.yy. Osmanlı Kumaşlarındaki Motiflerin Sembolik Yönden İncelenmesi ve Günümüze Yansımaları. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. SBE. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Gürsu, Nevber. 1988. Art of Turkish Weaving: Designs Through the Ages. Redhaouse yayınevi: İstanbul
- Gümüşer, T. 2011. Motifs in Contemporary Turkish Textile Designs Influenced by Ottoman Court Fabrics in 16th Century. The Graduate School of Social Sciences of İzmir University of Economics. Unpublished Master Thesis
- Halaçeli, H. 2015. Gümümüz Dokuma Kumaş Tasarımında Deneysel Yüzey Araştırmaları. Anadolu Üniversitesi. Sanat ve Tasarım Dergisi. Pp.87-112
- Jackson, J. D, Drummond, K.D., and Camara, S. 2007. What is Qualitative Research? Qualitative Research in Communication. Vol.8 No:1 pp.21-28 Routledge Taylor & Francis Group
- Korkmaz Algan, Ş. 2005. 19.yy Osmanlı Saraylarında Kullanılan Kumaşlar ve Bu Kumaşlarda Hereke Fabrika-i Hümayunu'nun Yeri ve Günümüze Yansımaları. Kocaeli Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Mahir, B. 2017.: Osmanlı Minyatür Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Mülayim, S. 1999. Değişimin Tanıkları. İstanbul:
- Önlü, N. 2004. Günümüz Giysilik Kumaşlarının Tasarım ve Teknik Açından İncelenmesi. Tekstil Maraton. Mart-Nisan sayısı. pp: 12-23
- Öz, Tahsin. 1979. Türk kumaş ve Kadifeleri. Topkapı Saray Müzesi, Yapı Kredi Yayınları. vol:1 No:7. İstanbul
- T. GÜMÜŞER, S. MENEK, TEXTILE DESIGN PATTERN IN OTTOMAN MINIATURE ART





- Rosamond, E. M. 2005. Doğu Batı Sanatı: İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı: 1300-1600. Kasım, İstanbul: Kitap Yayınevi
- Shinebourne, P. 2009. Using Q Method in Qualitative Research. International Journal of Qualitative Methods (IJOM) Vol:1 pp.93-97
- Sipahioğlu, O. 1992. Bursa ve İstanbul'da Dokunan ve Giyimde Kullanılan 17. Yüzyıl Saray Kumaşlarının Yozlaşma Nedenleri. Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sonday, M. 1987. Pattern and Weaves: Safavid Lampas and velvet. Woven from the Saul, Spun from the Heart. Ed. C. Bier. Washington. Pp.57-83
- Soysaldı, A. and Çatalkaya Gök, E. 2018. Türk Kumaşlarında Desen Rapor Tekrarları. İDİL, Sanat, Dil ve Edebiyat Dergisi. Vol.7 Issue:.42 pp.217-235 DOI: 10.7816 /idil-07-42-12
- Süslü, Ö.. 1976. Topkapı Sarayı Ve Türk İslam Eserleri Müzelerinde Bulunan 16. Yy 'a Ait Osmanlı Minyatürlerindeki Kumaş Desenlerinin İncelenmesi. İstanbul. Sanat Tarihi Yıllığı VI, pp: 215-278
- Süslü, Ö. 1973. İstanbul Üniversitesi Kitaplığı Müzesindeki 16.yüzyıla Ait Osmanlı minyatürlerindeki Kumaş Desenleri Üzerine Bir Deneme. Pp.247-558
- Türkyılmaz, A.T. and Uzunöz, K. 2008. Tekstil Terimleri Sözlüğü. Bursa: Ezgi Kitabevi
- Vaghefi, A. 1994. 16.yy. Osmanlı Saray Dokumaları ve Dokumacılık Sanat
- Yakut, İ. 2015. 16.yy Osmanlı Dönemini Konu Alan Dönem Filmleri Anlatısının Oluşturulması Sürecinde Görsel Kanıt Sağlayan Osmanlı Minyatür Sanatının Sembolik Anlatım Dilinin Özellikleri. İstanbul Üniversitesi. ART-SANAT dergisi. Vol:3 PP.147-160

## VISUAL RESOURCES

- Image 1:** Bağcı, S., Renda, G. and Tanındı, Z. Osmanlı Resim Sanatı, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 324p. Image p. 88
- Image 2:** And, M. 2014. Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Temmuz 2014, 599 p. Image p.194
- Image 3:** İrepoğlu, G. 2014. Gül Aşkın Çiçeği, Sanatın Çiçeği, Sonsuzluğun Çiçeği. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Aralık. 375p. Image p. 127
- Image 4:** Kılıç, H. 2016. Sultanların Sanata Yansıyan İzleri, Osmanlı Minyatürlerinde Padişahlara Dair. Eylül 2016. İstanbul :Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları. p.74-95. Image p.83
- Image 5:** And, M. Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Temmuz 2014. 599 p. Image p.185.
- Image 6:** Kılıç, H. 2016. Sultanların Sanata Yansıyan İzleri, Osmanlı Minyatürlerinde Padişahlara Dair. Eylül 2016. İstanbul :Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları. p.74-95. Image p.87



**BAĞIMSIZ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA  
OTORİTE KARŞISINDA ERKEK ÇOCUKLAR (2010-2020)  
BOYS AND AUTHORITY  
IN THE INDEPENDENT CINEMA OF TURKEY (2010-2020)**

**Doç. Dr. Zehra YİĞİT\***

\*Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü,  
zehrayigit@akdeniz.edu.tr, ORCID 0000-0003-1869-8550

**ÖZ**

Baba'nın yokluğu, pek çok filmde ana karakterin eylemlerini gerçekleştirmesinde etkili ve aynı zamanda temel bir motivasyon kaynağı olarak kendini gösterir. Babanın yokluğu bazen babanın ölmüş olmasından kaynaklanırken bazen de baba figürünün güçsüz olması dolayısıyla gerçekleşir. Baba eksiği çoğunlukla oğul tarafından doldurulurken, erkek çocuk ölen babanın yerine yerleşir ve onun rolünü edinir. Diğer yandan iktidarın ailedeki ilk temsilcisi olarak baba figüründeki eksiklik, geniş bir yelpazedeki otorite simgesi ile de kapatılabilir. Bu makalede, ana karakteri/lerini bir erkek çocuğun yada erkek çocukların oluşturduğu ve “çocuk bakış açısı” ile çekilen 2010 sonrası Bağımsız Türkiye Sineması'ndaki filmlerdeki Baba Yasası'nın inşasına odaklanılacaktır. Jacques Lacan'a göre baba, akrabalık ilişkileri açısından ensest yaşağını kurarken aynı zamanda topluluğun yasasının özneye aktarılmasını da sağlar. Çalışmada, örnekleme oluşturan *Sivas* (Kaan Müjdecı, 2014), *Rauf* (Barış Kaya-Soner Caner, 2016), *Mavi Bisiklet* (Ümit Köreken, 2016) ve *Kar Korsanları* (Faruk Hafızhacıoğlu, 2016) adlı filmlerde, babanın yokluğunda, toplumsalın yasasının yani Babanın Yasası'nın nasıl kurulduğu ve işlediği anlatılacaktır. Ayrıca Slavoj Žižek'in tanımladığı anamorfik bakış açısı ile sembolik baba figürünü temsil eden otoriteyi simgeleyen kurumlar üzerinden filmlerdeki otoriteye karşı erkek çocukların duruşları da saptanacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *Baba Yasası, Bağımsız Türkiye Sineması, Sivas, Rauf, Kar Korsanları, Mavi Bisiklet.*

**ABSTRACT**

The absence of father, in most movies emerges as a fundamental motivation when explaining the actions of main character. The absence of father does not only refer to the death of a father but also the existence of a weak father image. The absence of father (or lack of father image) is mainly compensated by a son - son takes the place of deceased father and takes his role. On the other hand, the absence of father as the first representation of power can also be compensated by some other image of authority. This article focuses on the construction of the “Law of the Father” by examining the boy figure (or boys in plural) as the main character(s) and the “child’s perspective” in the examples of Turkish Independent Films after 2010. According to Jacques Lacan, “Father” is not only a law-maker about the prohibition of incest, he also makes sure the laws of society is transferred to Subject. This study explains how the law of society (Law of the father, in this particular framework) is settled and how it functions in the absence of father for the following films: *Sivas* (Kaan Müjdecı, 2014), *Rauf* (Barış Kaya-Soner Caner, 2016), *Mavi Bisiklet* (Ümit Köreken, 2016) and *Kar Korsanları* (Faruk Hafızhacıođlu, 2016). Furthermore, the position of boys with respect to authority which symbolises Father is tackled through anamorphic reading defined by Slavoj Žižek.

**Keywords:** *The Law of Father, Independent Cinema of Turkey, Sivas, Rauf, Kar Korsanları, Mavi Bisiklet.*



## GİRİŞ

Çocuk karakterler, sinemanın icadından beri çeşitli temsil biçimleri ile filmlerde kendilerine yer bulurlar. “*Bir çocuğun varlığı, genellikle film yapımcılarının konvansiyonel hikaye anlatma tarzından ayrılmalarına, olay örgüsünün katı taleplerinden kurtulmalarına izin verir*” (Ionnone, 2014: www2.bfi.org.uk). *Ivanovo Detstvo* (Adrei Tarkovsky,1962), *The Mirror* (Cafer Panahi, 1997), *Charlie and the Chocolate Factory* (Tim Burton, 2005), *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) ve daha pek çok filmde çocuk, ana karakter olarak anlatının merkezine alınarak, yetişkinlere ait sorunların ortaya çıkarılmasında kullanılır. Türkiye’de sinemada çocuk karakterlerin baş rollerde oynadığı *Yumurcak/Veda* (Orhan Aksoy, 1974), *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur, 1979), *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2004), *Bal* (Semih Kaplanoğlu, 2010) gibi farklı bakış açıları ile çekilen ve farklı dönemleri temsil eden pek çok film bulunmaktadır. *Türkiye Sineması’nın Çocukları ve ‘Olmayan’ Babaları* adlı çalışmanın birinci bölümünde, filmsel anlatıların çocukları ve onların babaları ile ilişkileri, değişen çocuk imgeleri ile anlatılacaktır.

İkinci bölümde, 2010-2020 yılları arasında Bağımsız Türkiye Sineması içerisindeki çocuğu merkeze alan filmlere odaklanılacaktır. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2004)<sup>1</sup>, *Bal* (Semih Kaplanoğlu, 2010)<sup>2</sup>, *Sivas* (Kaan Müjdecı, 2014)<sup>3</sup>, *Rauf* (Barış Kaya-Soner Caner, 2016)<sup>4</sup>, *Mavi Bisiklet* (Ümit Köreken, 2016)<sup>5</sup>, *Kar Korsanları* (Faruk Hafızhacıoğlu, 2016)<sup>6</sup>, *Genç Pehlivanlar* (Mete Gümürhan, 2016)<sup>7</sup> ve *Ay Dede* (Abdurrahman Öner, 2018)<sup>8</sup> filmleri erkek çocukları temel alan filmlerdir. Çalışmanın örneklemini ana karakteri/lerini erkek çocuk/ların oluşturduğu 2010-2020 yılları arasında çekilen bağımsız kurmaca filmlerden -*Sivas*, *Kar Korsanları*, *Rauf* ve *Mavi Bisiklet*- oluşmaktadır. *Genç Pehlivanlar* belgesel olması dolayısıyla örnekleme dışı bırakılmıştır. *Bal* ve *Ay Dede* adlı iki film çocuk dünyası ile beraber taşrada yalnız kalan kadınların hikayelerine de odaklanırlar. Erkeksiz evde erkekten gelecek tehlike *Aydede* filminin Rabia’sı ile anlatılırken paralel

<sup>1</sup> *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, iki çocuğun sinema aşkını anlatır.

<sup>2</sup> *Bal*, 7 yaşındaki Yusuf gözünden babası ile kurulan ilişki anlatırken aynı paralelde annesinin babasını bekleyişini de anlatır.

<sup>3</sup> *Sivas*, Aslan’ın taşrada erkeklığe geçiş sancısını anlatır.

<sup>4</sup> *Rauf*, Rauf’un aşkla tanışmasını, Doğu’daki savaşın gölgesinde anlatır.

<sup>5</sup> *Mavi Bisiklet*, babası ölen Ali’nin, ev, okul ve iş yaşamı arasındaki çocukluğunu anlatır.

<sup>6</sup> *Kar Korsanları*, üç çocuğun evlerini ıstabilmek için kömür bulma çabalarını 12 Eylül darbesinin gölgesinde anlatır

<sup>7</sup> *Genç Pehlivanlar*, pehlivanlığa hazırlanan 26 çocuğun aralarındaki dayanışma ve paylaşımı anlatır.

<sup>8</sup> *Ay Dede*, dedesinin aya gittiğini sanan Bekir’in, dedesinin yanına gidebilmek için para biriktirme hikayesini annesinininki ile paralel anlatır.



hikaye olarak oğlu Bekir'in hayalleri anlatılır. *Bal* ise, Yusuf'un babası Yakup'un bal aramaya gidişi ve dönmeşiğini Yusuf'un iç dünyası ile birlikte anlatırken bir yandan da annesi Zehra'nın bekleme hikayesini anlatır. İkinci bölümde, *Bağımsız Türkiye Sineması'nda Baba-Oğul Çatışması ve Sembolik Babanın İnşası (2010-2020)* iki alt başlığa bölünerek anlatılacaktır. Birinci alt başlık "*Olmayan*" Babaların Kendi Adaletlerini Arayan Çocukları iken ikinci alt başlık *Tanık Olan Öznelere* olacaktır.

Türkiye'de sinemada ana karakterlerini erkek çocuk/ların oluşturduğu filmlerde, erkek çocuğun daha çok baba ile ilişkisi üzerinden tanımlandığı görülmektedir. Baba-oğul ilişkisini en temelde mitolojik Ödipus hikayesi ile analiz eden Freud, *Totem ve Tabu* adlı kitabında ödipal kompleksi, baba oğul mücadelesinin tek sebebi olarak tanımlar. Freud'a göre "*Baba, çocuk fantezinin kendisinden beklediği her şeyi; koruma, bakım ve sabır göstermeyi vaat eder*" (Freud, 1971, s.209). Ayna Evresi'nde, Ben'in kuruluşunu anlatan Lacan (2012, s.51), Freud'un anne-baba ve çocuktan oluşan Ödipal çatışmasını simgesel düzeyde Babanın Adı/Babanın Hayırını ile tarif eder. Ona göre, simgesel ilişkiler tarafından inşa edilen Babanın Adı, babanın işlevini de yaratır. "*Babanın Adı gerçek babaya ya da imgesel babaya (baba imago'suna) bağımlı olmayan, simgesel düzene ait bir kavramdır, o düzenin (dilin ve Yasanın) kurucu kavramıdır*" (Žižek, 2011, s.246). "*Ödipal dönem boyunca çocuk, babanın gerçekliğini simgeselleştirerek, yani babanın metaforuna Babanın Adı'na ulaşmakla başladığı süreci Babanın Yasası'na tabi olmayı kabul ederek tamamlar ve kültürel bir 'özne' kimliğini kazanır*" (Tura, 2010, s.187). Baba, çocuğu kastre ettiğinde anneden koparılan tekbenlik fallus simgesi ile kodlanır. Artık çocuk annenin fallusu olarak değil de kendini annesinden kopmuş ayrı bir bütünsellik olarak algılar. Ben'i ayırışan çocuk, kültüre girmeyi başarır ve sosya-kültürel bir özne olarak kurulur. Gerçekliği oluştururken yarattığı yarılma ile de bilinçdışı inşa edilir. Yani "*Baba, Babanın adı, yasanın yapısıyla birlikte arzusunun yapısını ayakta tutar*" (Lacan, 2013, s.40).

Baba'nın yokluğu, pek çok filmde ana karakterin eylemlerini gerçekleştirmesinde etkili ve aynı zamanda temel bir motivasyon kaynağı olarak kendini gösterir. Babanın yokluğu bazen babanın ölmüş olmasından kaynaklanırken bazen de baba figürünün güçsüz olması dolayısıyla gerçekleşir. Baba eksiği çoğunlukla oğul tarafından doldurulurken, erkek çocuk ölen babanın yerine yerleşir ve onun rolünü edinir. Diğer yandan iktidarın ailedeki ilk temsilcisi olarak baba figüründeki eksiklik, geniş bir yelpazedeki otorite simgesi ile de



kapatılabilir. “Tüm toplumsallaşma ‘özdeşleşme-kimlik kazanma’ süreçleri, ‘özne’nin ilk ‘toplumsal-kültürel’ model olan ‘baba’ karşısındaki konumunun kazanılması sürecinin bir tekrarı olarak alınabilir. (...) İnsanlar tüm ‘toplumsal-kültürel’ yaşamları boyunca bilinçdışına yerleşik bulunan, sürekli olarak duygulanımlarını yapılandıran ve ‘biyolojik-doğal’ yaşamdan ‘kültürel-toplumsal’ yaşama geçişin mirasçısı olan çatışkuları tekrar tekrar, yeniden yaşarlar” (Tura, 2010, s.19). Toplumsal yaşam, ödipal çatışmada olduğu gibi yasaklar ve vaatler sunar. Freud, *Totem ve Tabu*’da babanın çocukları tarafından öldürülmesi ile son bulan mitik mücadelede onun ölümü ile çocuklarının sanki o hala varmış gibi işleyen yasasını anlatır. Babanın yokluğunda işleyen, toplumsalın yasasını Lacan, Babanın Adı olarak tanımlar.

Çalışmada baba-oğul ilişkisi ve burada işleyen yasa, anamorfik bakış açısı ile analiz edilecektir. Çünkü düz bakıldığında görülen anlam ile “yamuk bakıldığında” görülen anlam farklılaşacak, Žižek’in tanımladığı anamorfik bakış açısı, gerçeğe ulaşmak için yol gösterici olacaktır. Žižek *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (2011, s.245) ve *Yamuk Bakmak* (2005, s.227) adlı kitaplarının sözlük bölümlerinde anamorfözün “görme duyusuyla dolaysız olarak algılanamayan, belirli bir biçime sahip değilmiş gibi görünen nesnelere özel bir bakış açısından algılanabilir olması anlamına” geldiğini belirtir. Žižek’e (2005, s.27) göre: “Bir şeye dosdoğru, yani gayri şahsi, nesnel bir biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyiz, nesne, ona ancak ‘belli bir açıdan’, yani arzu’nun desteklediği, nüfuz ettiği ve ‘çarpıttığı’ ‘şahsi’ bir bakışla baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır.” Anamorfik cisimlerin belirli bir bakış açısından “yamuk bakarak” algılanabileceğini ve simgesel düzende bir yere oturtulabileceğini belirten Žižek, Holbein’in *Sefirler* tablosunu örnek vererek, yerde anlamsız bir şekilde döşeme gibi duran kuru kafanın varlığının ancak yamuk bakılarak algılanabileceğini belirtir. Özetle çalışma, Žižek’in “yamuk bakarak” gerçeğe ve gerçeğin arkasındaki anlama ulaşılacağı fikrinden hareketle, filmlerdeki “kuru kafa”yı ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

### 1. Türk Sineması’nın Çocukları ve ‘Olmayan’ Babaları

Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk* (2012) adlı kitabının *Acıların Çocuğu* bölümünde bu ülkede popüler olmuş ne ilk ne de son olacak acılı çocuk yüzlerinin birinden, *Ağlayan Çocuk* posterinden yola çıkarak, Türk toplumunun kendini acılı bir çocuk olarak görme eğiliminden bahseder. Gürbilek’e göre (2012, s.38) “Masum olduğu halde mağdur





*olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yasanın kurbanı olmanın simgesidir orada çocuk.”* Gürbilek’e göre (2012, s.39), 60’lar boyunca ve 70’lerin başında çevrilen Ayşecik, Ömercik, Sezercik, Yumurcak filmlerinin çoğunda, *“kötülüklerle dolu büyük şehrin ortasında öksüz veya yetim kalmış ya da her an öksüz veya yetim kalma tehdidi altında olan çocuk, erken yaşta hak etmediği bir acıyla savaşmak zorunda kalıyordu.”* Bu yüzden bu filmlerin pek çok çocuk karakteri, eksik baba figürlerini kapatmaya çalışırlar. Örneğin *Sezercik Aslan Parçası* (Memduh Ün, 1972) filminde Sezercik, annesiyle babasının düğün fotoğrafını arkadaşlarına göstererek, *“gördünüz mü benim babam var mıymış? diye sorar, babasızlık onun için dayanılmayacak kadar kötüdür. Arım Balım Peteğim* (Muzaffer Arslan, 1970) filminin çocuk karakteri ise kendine kan veren adama *“Ne tuhaf babamı hiç görmedim, resmini bile. Ama rüyamdaki babam sanki size benziyordu”* diyerek babasını aramaya devam eder.

1980’li yılların arabesk filmlerinde çocuk temsilleri, toplumsal değişimin bir yansıması olarak değişim geçirir. Bu filmlerde çocuklar fiziksel olarak sarışın-mavi gözlü değil göçen ailelerin temsili olarak esmer ve kara gözlüdür. Ayrıca bu çocuklar, yetim oluşlarının ya da üvey babaların neden olduğu acılar sonucu erken büyümek zorunda kalmışlardır. Bu yüzden de *Küçük Emrah*, eksik baba figürünü tamamlamak istercesine söylediği replikle -*“Amca sizi çok sevdim, size baba diyebilir miyim?”*- ünlenir. Bu dönemde “acıların çocukları” olan arabesk filmlerin çocuk şarkıcı ve oyuncularıyla beraber toplumda yavaşça az sayıda da olsa sokak çocukları görülmeye başlar. Arabeskin kırılğan, gururlu, onurlu ve iyilikten hiç vazgeçmeyen çocuklarının yanında bu çocuklar, toplumsal eşitsizliğin bir simgesi olarak tehdit ve tehlike unsuru olarak sinemada yerlerini alırlar. Suner (2006, s.82) “bir korku nesnesi, dehşet figürü olarak suçla özdeşleşen ‘sokak çocuğu’nun *“bireyci, rekabetçi, kıran kırana bir düzenin simgesi”* olduğunu ifade eder. Ancak bu düzen içine onları sokan yine “olmayan” babalarıdır. Örneğin *Yusuf ve Kenan* (Ömer Kavur, 1979) filminde iki erkek çocuğun hikayeleri babalarının bir kan davası yüzünden, çocukların gözlerinin önünde öldürülmesiyle başlar. Bu yüzden yaşadıkları köyü terk etmek zorunda kalan iki kardeş, İstanbul’a varırlar. Burada sokakta *‘Babam için helva parası’* diye ağlayan dilenci, baba yokluğuna bir kez daha gönderme yapar. *Sır Çocukları* (Ümit Cin Güven-Aydın Sayman, 2002) filminde de, ana karakterin babası ölmüştür. Her iki filmde de olaylar babaların yokluğu üzerine kurulur ve çocukların düştükleri durumun nedeni aileleri, daha da özelde baba figürlerinin kaybı olarak gösterilir.





1980’li yıllarda arabesk filmlerle beraber politik filmlerde de çocuklar temsil edilirler. Bu filmlerde çocuklar, -çocuksu dünyalarında yaşananları tam olarak anlamlandıramasalar dahi- içlerinde buldukları şartlar tarafından biçimlendirilir ve erken yaşta büyümek zorunda bırakılırlar; *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989) filminin Barış’ı, *Piano Piano Bacaksız* (Tunç Başaran, 1992) filminin Kemal’i, *Babam Askerde* (Handan İpekçi, 1995) filminin Ekin, Pelin ve Cevdet’i, *Duvar* (1984, Yılmaz Güney) filminin Şaban’ı gibi. Tüm çocuklar farklı sınıf ve aile yaşamlarına sahip olsalar da hepsinin ortak yanları, sahip oldukları travmatik hikayeleridir. Üstelik bu hikayeler toplum tarafından ya da ebeveynleri tarafından onlara sunulmuştur. Düzcan’a göre (2017, s.146) bu filmler ile “... *çocukluk, politik bir alegori nesnesi olarak “başka” sorunları göstermede bir imge olmaya başlamıştır. Çocuk bedeni bu filmlerde, korunaklı bir liman olarak değil, politik sorunların taşıyıcısı, tanığı ve mağduru olarak ele alınmaktadır.*” Örneğin *Uçurtmayı Vurmasınlar* filminin Barış’ı çocuk sağlığı ile yetişkinlerin dünyasını anlamlandırmaya çalışırken bir yandan 80 Darbesi’nin kurbanıdır diğer yandan bu dönemdeki kadınlar koğuşundaki yaşamın tanığı ve mağduru durumundadır.

Suner, *Hayalet Ev* adlı kitabında “1980 askeri darbesinin, muhalif ve eleştirel bir sinema üretimi ve izlenme koşullarına sınırlamalar getirdiğini ve darbeyi izleyen dönemde yaşanan resmi ve gayri resmi yasaklama, engelleme ve sansür uygulamalarına ilaveten toplumda yaygın olarak yaşanan depolitizasyon sürecinin, toplumcu gerçekçi filmlerin üretim koşullarını büyük oranda baltaladığını” anlatır. (Suner, 2006, s.32-33). 90’lar sineması, 90’lı yılların ortalarından itibaren yeni bir eğilime yönelir. Bu dönemde Yeni Türkiye Sineması bir yandan büyük bütçeli, tecimsel filmler ile diğer yandan çoğunluğunu yeni nesil genç yönetmenlerin oluşturduğu bağımsız filmler ile üretime başlar ve yoluna devam eder. Bağımsız sinema içerisindeki yönetmenler, kendi bireysel sinemalarını yaparlarken, kendi sinemasal dillerini de yaratırlar. Bu eğilim içerisindeki bazı filmler otorite ve çocuklar arasında da bağ kurarlar.

Bağımsız Türkiye Sineması’nda ana karakterini/karakterlerini çocukların oluşturduğu ve/veya çocuk bakış açısıyla çekilen filmlerin, toplumsal cinsiyet temelinde farklı anlatım yollarına girdiği görülür. *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008), *Lal Gece* (Reis Çelik, 2012), *Halam Geldi* (Erhan Kozan, 2013), *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015) gibi kız çocuklarını anlatının merkezine alan filmler, bu çocukların toplum içinde büyüme serüvenlerini eril



tahakküm üzerinden anlatılırken, çocuk gelin, istismar, şiddet gibi önemli toplumsal mevzuları da merkezlerine alırlar. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2004), *Bal* (Semih Kaplanoğlu, 2010), *Sivas* (Kaan Müjdecı, 2014), *Rauf* (Barış Kaya-Soner Caner, 2016), *Mavi Bisiklet* (Ümit Köreken, 2016), *Kar Korsanları* (Faruk Hafızhacıoğlu, 2016) ve *Ay Dede* (Abdurrahman Öner, 2018) filmleri ise erkek çocukları temel alan filmlerdir. Bu filmler genellendiğinde toplum içindeki iktidar ilişkilerini, toplumsal adalet algısını, sosyolojik ve tarihsel şartları bir erkek çocuğun büyüme hikayesi üzerinden anlatır ve eleştirirler. Toplumsal cinsiyet kadar bu filmlerdeki önemli bir diğer unsur filmlerin modern bir kentte değil de taşrada geçmeleridir. Mekan olarak taşra, filmsel anlatıların kurucu ögesi durumundadır. Örneğin *Sivas*, *Yozgat*'ın Küçük Nefes köyünde, *Rauf*, *Kars*'ın Küçükyusuף köyünde, *Mavi Bisiklet* Konya'nın Akşehir ilçesinde, *Kar Korsanları* Kars'ta geçer. Ataerkil ailelerde erkek çocuk sahibi olmanın öneminden hareketle, filmlerde “taşrada erkek çocuk olmak” temel meseleye dönüşür. Mekan bu filmlerde çocuğu şekillendiren bir unsur olarak toplumsal ve siyasal durumla beraber arka plana konulur. Filmsel anlatılardaki çocukların, kendilerine has saf, hesapsız, samimi ve naif dünyaları bu arka planla şekillenir, değişir, dönüşür. Diğer yandan bazı filmlerin mekanının yönetmenlerin çocukluklarının geçtiği yer olması, filmlerin nostaljik bir bakış açısına kapılarını aralamalarını sağlar. Yönetmenlerin çocukluk hikayeleri, bugünün gözüyle izleyiciye ulaşır.

## 2. Bağımsız Türkiye Sineması'nda Sembolik Babanın İnşası (2010-2020)

Bu filmlerdeki üçüncü önemli unsur, çocukların babaları ile kurdukları ilişkileridir. Bağımsız Türkiye Sineması, çocuğa ait dünyanın ortaya çıkarılabilmesi ve çocuğun yetişkin dünyasına girebilmesinin bir yolu olarak baba figüründeki eksiklik ya da güçsüzlükten faydalanır. Filmlerde toplumsal sorunlar ya da adaletsizlikler karşısında, çocuk karakterleri koruyacak, kollayacak güçlü, kudretli bir baba figürünün olmayışı dolayısı ile çocukların bazen yetişkin dünyasında kendi adaletlerini aramak zorunda kalışları bazen de toplumsal şartlara rıza göstererek büyümeleri anlatılır.

### 2.1.“Olmayan” Babaların Kendi Adaletlerini Arayan Çocukları

Baba-oğul ilişkisini ödipal çatışma ile açıklayan Freud'a göre oğul, başa çıkması gereken bir otorite figürü olarak babasıyla ya uzlaşmalı ve ona boyun eğmeli ya da onunla savaşmalı, isyan etmelidir. Freud'a göre Ödipal dönemde babanın varlığı çocuk için sevgi ve nefret denkleminde iki uçlu işlemektedir. Mutlak otorite olarak babadan kurtulmanın bir yolu Z. YİĞİT, BAĞIMSIZ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA OTORİTE KARŞISINDA ERKEK ÇOCUKLAR (2010-2020)



onu öldürmek ise diğer bir yolu otoriteye sahip olan ideal erkek figürüne yani babaya dönüşmektir. Babanın örnek alınması ve yaptıklarının taklit edilmesi, ona dönüşülmesini mümkün kılacaktır. Lacan'a göre böylelikle babanın yasasını kabul eden çocuk, imgeselden simgesele yani kültüre girebilecek ve yasaya tabi olacaktır.

Çalışmanın örneklemini olan filmlerdeki dört çocuktan birinin babasının öldüğü, birinin babasının Almanya'da olduğu diğer ikisinin babaların ise güçsüz birer baba figürü olarak çizildiği görülür. Çocukların, babalarının yokluklarındaki davranışları ise kısmen benzeşmektedir. *Kar Korsanları*'nın Serhat'ı annesi ve dedesiyle birlikte yaşar. Serhat'ın babası Almanya'dadır. Buradaki baba "yok baba"dır, film boyunca görülmez, sesi duyulmaz. *Mavi Bisiklet*'in ilk sahnesi, baba eksiği ile başlar. Bu sahnede iki adam, bir çuvala koydukları -sonradan Ali'nin babası olduğunu öğreneceğimiz- cesedi tren istasyonuna bırakır. Ali'nin babası da Serhat'ın babası gibi -bu sahne dışında- ne ölü ne de diri olarak filmde görülmez. *Sivas* ve *Rauf*'taki babalar ise yaşarlar ancak varlıklı, iktidar sahibi, güçlü babalar değillerdir. Bu yüzden çocuklarını toplumsal, ekonomik ve kültürel meselelerde koruyamazlar.

Filmsel anlatılardaki babaların "yoklukları", çocukların kendilerine Sembolik Baba oluşturmalarına zemin sağlar. "*Gerçek babanın kimliğinden, hatta varlığından ve yokluğundan bağımsız olarak, Babanın-Adı çocuk için tanrının ve devletin, yasa koyucu ve yasaklayıcı otoritenin simgeselleştirilmesi anlamına gelir*" (Žižek, 2011, s.246). Filmlerde Rauf hariç diğer çocuklar, simgesel bir baba yaratıp sonra da onun otoritesine isyan ederek ondan kurtulmaya çalışırlar. Çocukların baba figürleri -kanlı canlı biyolojik babaların yerine- Baba Yasası'nın temsil ettiği otoriteyi temsil eden kurumlar ve temsilcileridir. Yani filmlerdeki çocukların öğretmenleriyle, devletle ya da askerle kurdukları ilişki ve onlara karşı isyanları bir tür Simgesel Baba katlidir. İsyen eden ve simgesel olarak babayı öldüren çocuklar böylece "özgürlüklerine" ulaşmaya çalışırlar. Zira "*Özgürlük, biyolojik itkilere kayıtsız şartsız boyun eğmekten ibaret değildir. Ama 'toplumsal-kültürel' baskılara körü körüne bağlı olmak ve boyun eğmek de değildir özgürlük. Özgürlük 'toplumun-kültürün' temelini oluşturan yasakların gerekçesini anlamak ve özgürce bazı itkilerden vazgeçmektir*" (Tura, 2010, s.22).

*Mavi Bisiklet*'in annesi ve kız kardeşi ile yaşayan 13 yaşındaki karakteri Ali, babasının yokluğunda çift yönlü bir tutum takınmak zorunda kalır. Öncelikle Ali, boş zamanlarında bir lastikçide çalışarak -babasının yapması gerektiği gibi- kazandığı parayı ailesinin geçimine



harcar. Ayrıca Ali örgü ören ve ördüklerini pazarda satan annesine yardım eder. Böylece evdeki baba eksiğini kapatmaya çalışır. Diğer yandan annesi için annesinin eksiği, fallus olmak için çiftlikte çalışırken ölen babasının katilini mahkeme önünde aramak durumunda kalır. Ali'nin ailedeki durumu dışında okulunda platonik aşık olduğu Elif'e ait bir sorunu daha vardır. Arkadaşlarının oyları ile seçilen Elif'in başkanlığı, müdür tarafından ona sorulmaksızın kahyanın İstanbul'dan gelen torununa verilmiştir.

Okulun müdürü, bir yandan kastre eden, yasaklayan, simgesel otoritesi ile tehdit eden, diğer yandan öğrencilere şefkat gösteren bir otorite figürü olarak Simgesel Babayı temsil eder. Müdüre göre, seçimle gelen Ayşe'nin başkanlığının herhangi bir oylama yapılmadan kahyanın toruna vermesi normaldir. Üstelik Ayşe'nin annesi hastadır ve zaten taşınacaklardır. Ali, evde baba figürü olmayışı -ve hatta annenin ilgilendiği bir başka erkek de olmayışı-dolayısıyla henüz kastre edilmemiştir. Örneğin sınıfa fare sokar, dersi dinlemez, başkasının tarlasındaki dereden balık tutar, kurallara uymaz. Ali, yasaya tabi olmadığı için öğretmenin yaptığı haksızlığı da kolayca sorgular ve babaya "hayır" diyebilecek cesareti gösterir. Üstelik yasaya uymayarak, Simgesel Babaya isyan etmesi ve yenmesi, Ayşe açısından (ötekinin bakışı) yeni bir otorite figürü olarak tanımlanması ve aşık olduğu kızın kahramanı olması ile sonuçlanabilecektir. Ayrıca Ali, babası nezdinde haksızlık yapan kahya karşısında adaleti sağlayamazken, haksızlıkla başkan olan torunu nezdinde adaleti sağlayabilecektir. Diğer yandan, Ali'nin zihninde babasının ölümü ile yalnız kalan annesi ile Ayşe eş değer tutulabilir ve her ikisi için de kurtarıcı vasfı yüklenilmek istenebilir. Çünkü ilerleyen sahnelerde Ali, arzu nesnesi olan mavi bisiklet için biriktirdiği parayı önce Ayşe için harcayarak bir telefon satın alacak sonra da o telefonla işi bittiğinde, onu satarak annesine, makine borcunu ödemesi için verecektir. Böylece hem anne hem de Ayşe'nin gözünde ideal egoyu sağlayarak kendi yarasını kurabilecektir.

Ali, okul müdürünü basın aracılığıyla afişe eder, bu sayede müdür MEB'den aranılır ve uyarılır. Böylece kastre edilmemiş asi çocuk, babayı yener ve izleyicinin yapamadığı şeyi yaparak onların takdirini toplar. Burada daha geniş bir anlamda okul müdürü nezdinde toplanan Simgesel Baba'nın esasen devleti temsil ettiği, dönemin 12 Eylül olduğundan hareketle, bu isyanın 80 darbesi ile gelen adaletsizliklere karşı yönetmenin duruşu olduğu söylenebilir. Yönetmen Köreken, IKS (2016) söyleşisinde kendisinin çocukluğunda bisikletle olan ilişkisi, 1980'lerde ilk öğretimde okurken gördüğü anti-demokratik olaylar ve



2002’de gördüğü gazete haberlerinin birleşiminden film fikrinin ortaya çıktığını belirtir. Ayrıca Köreken (NTV, 2016) “*Mavi Bisiklet’te evrensel bir hikaye anlattık*” derken, haklıdır zira yönetmen, evrensel bir baba-oğul hikayesi nezdinde bir dönemi kendi bakış açısı ile - dönemin sorunlarını, baskısını ve adaletsizliğini- filmi aracılığıyla anlatmaktadır.

*Sivas* filminde okulda sahnelenecek *Prenses ve Yedi Cüceler* adlı piyesteki rolleri dağıtan öğretmen -*Mavi Bisiklet* filminde kahyanın torununun başkan seçilmesi örneğiyle benzer şekilde- bu dağıtımı adil bir şekilde yapmaz. Köydeki iktidar ilişkilerinden hareket ederek muhtarın oğlunu prens rolü için seçer. Aslan ise sevdiği kız Ayşe’nin prenses seçilmesi üzerine Ayşe’nin prensi olmak ister. Aslan bu adaletsiz seçimin nedenini sormak için öğretmenin evine giderek derdini anlatır ancak konuşarak adaletin sağlanamadığını öğrenir. Bu noktadan sonra da kendindeki eksik gücü dolaymlayarak, öldü diye terk edilen Sivas üzerinden bu gücü inşa etmeye çalışır. Sivas, Aslan’ı temsil etmektedir, onun vesilesi ile Aslan da arzu nesnesine ulaşabilecek, iktidarı elinde tutabilecektir. Film boyunca Aslan bir yandan toplum içindeki iktidar ilişkilerini öğrenirken, çocukluktan “erkek olmaya” yani yetişkinliğe doğru yol alır. Evdeki babanın güçsüzlüğü, onu önce abisine sonrasında da muhtara yönlendirir. Aslan Simgesel Baba olarak muhtarı kendisine seçer. Köpek dövüşü sırasında köpek satışı için telefon numarası istendiğinde, kendisi adına abisi değil de muhtar telefon numarasını verir. Böylece muhtar, iktidarını onaylatır. Köpeği Sivas’ın muhtarın torununun köpeğini yenmesi üzerine, “erkekliğe adım atan” Aslan, annesi tarafından “*Benim aslan oğlum! Erkek mi oldun sen?*” denilerek sevilir ve onure edilir. Aslan, büyür ancak filmin finalinde köyün erkeklerinin ve muhtarın talep ettiklerinden farklı noktada durup, çocuksu naif dünyasına geri dönmeyi tercih eder. *Kar Korsanları* da Serhat ve arkadaşlarının -Ali ve Aslan’a benzer şekilde- adalet arayışlarını anlatır. Filmsel anlatıda Alilerin karla kaplı köylerinde, yalnızca imtiyazlı kişilere ve bazı kamu kuruluşlarına kömür gelir. Çünkü devlet küçük Moskova olarak gördüğü kenti soğukta bırakarak cezalandırır. Anlatıya, askerlerin ayak seslerinden, sokağa çıkma yasağına, televizyon/radyo haberlerinden mahallenin duvarındaki “kahrolsun faşist cunta” yazısına kadar gündelik yaşamın her alanındaki darbe yönetiminin izleri eklenir. Serhat, Gürbüz, Zeynel ve İbo en insani hakları olan kışın evde ısınmak için önce kazan artığı cüruf kömürleri toplarlar, ardından kömür taşıyan kamyonetlerden kömür çalmaya başlarlar ve hatta işi tren vagonu kaçırmaya kadar götürürler.





## 2.2.Tanık Olan Özneler

*Kar Korsanları*'ndaki çocuklar daha çok toplum ile devlet arasına sıkışan ve içlerinde buldukları toplumsal şartlara ve döneme tanık olan çocuklar olarak tasvir edilirler. Çocukların tanık olduğu bu düzen, onların hayatlarına travmatik birer hikaye olarak da eklenir. Filmdeki Baba Yasası, devlet ve onun temsilcileri üzerinden kurulur. Daha ilk kareye, uzun olduğu gerekçesi ile saçları kesilen, dolayısıyla kastre edilen okuldaki öğrenciler yansır. Elinde cetvelle bekleyen öğretmenin dayağı da sert tavırları da film boyunca devam eder. Çocuklara karşı öğretmenleri gibi askerler de çok serttir. Filmsel anlatıda 12 Eylül darbesini temsil eden yönetim, mutlak otoriteyi yani yasa koyucu Simgesel Babayı temsil eder. Baba Yasası'na uymayan Vedat, siyasi fikirleri nedeniyle önce takip edilir sonra da 'götürülür'. İlerleyen sahnelerde, çocuklar Vedat'a yapılan işkenceye şahit olacaklardır. Film boyunca gazete kağıdıyla kafası kapatılan ispiyoncu, çocukların üstünde ağır bir travma oluşturur. Serhat, rüyasında gazete kağıdıyla kaplı yüzler tarafından sıkıştırıldığını görür. Yönetmen, gözetleyen ve cezalandıran, ispiyondan beslenen Simgesel Baba'nın mutlak iktidarını ve baskısını pek çok sahne ile göstermeye devam eder. Örneğin kömür çaldıkları için karakola götürülen çocuklar burada oldukça sert tavırlarla karşı karşıya kalırlar. Önce azar işitip dayak yerler, sonra karakolun arkasındaki kömürleri taşımak zorunda bırakılırlar. Akşam karanlığına kadar bekletilen çocuklar, kömür taşıdıkları kızakların gözleri önünde yakılmasına da şahit olurlar.

Asi erkek çocuğun kontrol altına alınmasının gereği, onların Simgesel Baba için kriz kaynağı ve tekinsiz özne oluşlarından kaynaklanır. Anlatıdaki çocukların varlığı, Simgesel Baba için tekinsizlik yaratır, bu yüzden çocuklar cezalandırılır. Filmdeki çocukların tek başlarına mutlak babaya isyan etmeleri mümkün görülmezken, çocuklar -Freud'un *Totem ve Tabu*'sunda (1971, s.204) anlattığı ilksel babaya karşı örgütlenmeye benzer şekilde- kolektif olarak isyan ederler. Bir gün sürüden kovulan kardeşler birleşirler, tek başlarına yenedikleri babalarını, birlikte hareket ederek öldürmeye cesaret ederler ve sonra onu hep birlikte yerler. Böylece babalarının mutlak hükmüne ve ezici gücüne karşı birlikte yanıt verirler. *Kar Korsanları* filminde de çocuklar Simgesel Babaya, -ona ait vagonları hep beraber kaçırarak- kolektif olarak yanıt verirler. Filmin finalinde vagondan atlayan üç kafadar, Simgesel Babayı yenmiş olmanın keyfi ile raylarda sohbete başlarlar. Yusuf Özkan'la (BBC, 2015) söyleşisinde, *Kar Korsanları*'nın 12 Eylül'le bir tür hesaplaşma filmi





olduğunu söyleyen Faruk Hacıhafızoğlu, bu döneme tanıklığının kendisinde film olarak çıktığı söyler ve ekler; “*Bizim erken büyümemize, şiddeti, devletin şiddetini çok erken yaşta görmemize neden oldu. Sadece tanığı olduk bu şiddetin; konuya komşuya, öğretmene, doktora veya mahallenin abilerine yapılanlara tanık olduk. Tabii darbe aldık bu tanıklık sayesinde.*”

Tanık olarak çocuk imgesi *Rauf* filminde de görülür. Filmsel anlatının çocuk karakteri Rauf, aktif bir şekilde hayata katılan, gören, izleyen, deneyimleyen ve tanık olan öznedir. Yönetmenler Kars'taki bu köyde yaşananların toplum üzerindeki etkisini göstermek için çocuk imgesinden faydalanırlarken, toplumsal koşulların insan yaşamını nasıl etkilediğini anlatmak için de Rauf'un iç dünyasına dönerler. “Olması gereken çocuklukla” gerçek hayatta tecrübe edilen çocukluk arasında karşıtlık kurarak, çocuk tanıklığını bir tür tarihsel tanıklığa dönüştürürler. İzleyicilerine sosyo-kültürel ve ekonomik şartların şekillendirdiği çocukluk nezdinde Kars'ın bu köyündeki yaşamı göstererek, buradaki yaşamın bir tercih olmadığını altını çizerler. Okula gitmesi gerekirken çalışan, aşık olduğu kadınla bu aşkı yaşayabilecekken onun cenazesine çiçek atan bu çocuğun nezdinde toplumsal şartları eleştirirler.

Rauf'a kendi otobiyografik hikayesi olarak bakılabileceğini söyleyen film yönetmenlerinden Soner Caner, röportajında (Filmfloverss, 2016), “*Ben bildiğim çocukluğu yansıttım*” der. Filmde Rauf ve arkadaşları özelinde, idealleştirilmiş çocuğun tanımı yapılırken bu çocuk masumiyeti, saflığı, bozulmamışlığı ile iktidardan ayırksı ve özlem duyulan bir imge olarak sunulur. Ancak *Rauf* tam da Žižek'in altını çizdiği imgesel özdeşleşme noktasından çocuğa bakarak, yetişkinlerin tanımladığı çocuk ile izleyicisini özdeşleştirerek, simgesel özdeşleşmeyi teğet geçer. Yani filmde çocukların kendilerine bakış açısı değil de büyüklerin çocuklara bakışı söz konusu olur.

Filmdeki babalara ait iktidarsız bakış, eylemi izleyen ancak biteni engellemek için hiçbir şey yapmayan bir bakıştır. Hem Rauf, hem de Zana'nın babaları ve hatta Rauf da dahil anlatıdaki tüm erkekler, yaşananlar hakkında ne yorum yaparlar ne de bir eylemde bulunurlar. Zana ve Rauf'un babaları güçsüz oluşları ile Baba Yasası'nda boşluk yaratırlar. Bu boşluğun Rauf tarafından doldurulması beklenirken Rauf, -tam da onlar gibi- pasif davranır. Evdeki baba da, usta da kastre edilmiştir, dolayısıyla mutlak otoriteye itaat ederler. Anlatının ana karakterleri nezdinde pasifçe beklemek ve acı çekmek dışında yapılan bir eylem söz konusu değildir. Filmsel anlatıda yas tutmak, acı çekmek ve çocuksu masumiyet, övgüye şayandır, zira hiçbir şey yapılamaması ve savaşın dehşetinin izlenmesi çok ezicidir. Ancak bu gözleme



ya da izleme eylemi, özne/leri tehdit etmeyen bir sorunsaldır. Zira olayları gören kişi olarak iktidarsız tanık, yaşananlara karşı güvenli mesafesini koruyup devam ettirebilir. Tam da bu yüzden sınıftan atıldığından hakkını savunamayan Rauf, sevdiği kadını kurtarma fantezine bile giremez. Sadece cesedinin üzerine romantik simgesel pembe çiçekler atmakla yetinir. Zana'nın köye dönüşü, Baba Yasası'na karşı çıkanların sonu olarak gösterilirken Rauf'un daha en baştan Baba'nın Hayır'ını kabul etmesi onaylanır.

## SONUÇ

2010 sonrası çocuk temalı filmlerdeki güçsüz/iktidarsız ya da yok babaların yerine çocukların simgesel bir baba figürü yaratarak onlarla uzlaştıkları ya da otoriteye karşı isyan ettikleri görülmektedir. *Kar Korsanları*, *Mavi Bisiklet* ve Sivas filmlerinde çocuklar düzenle uyuşmayan, normlara itaat etmeyen, adalet arayışında birer imge olarak tasvir edilirler. Bu filmlerde babaya isyan eden asi oğulların, kendi adaletlerini kurdukları görülmektedir. Bu çocuklar, Simgesel Babaya karşı isyanları sonucunda, yetişkin birer erkek olarak kendi yasalarını kurarak topluma girmeyi başarırlar. *Rauf* filminde ise Sembolik Baba Yasası'nı daha en baştan kabul eden Rauf ise var olan yasayı devam ettirir.

İzleyiciye imgesel özdeşleşme sunan bu filmlerin, çocuk karakterleri idealize ettikleri görülmektedir. Žižek (2011, s.121) *İdeolojinin Yüce Nesnesi* adlı kitabında özdeşleşmeyi imgesel ve simgesel olmak üzere ikiye ayırır ve ikisi arasındaki farkı şöyle açıklar: “*Basit bir biçimde ifade edersek, imgesel özdeşleşme, içinde kendi kendimize hoş görüldüğümüz imgeyle, “olmak istediğimiz şeyi” temsil eden imgeyle özdeşleşmedir; simgesel özdeşleşme ise tam da gözlendiğimiz yerle, kendi kendimize hoş, sevmeye değer görünecek şekilde baktığımız yerle özdeşleşmedir.*” Bunun için Chaplin filmlerindeki çocukları örnek veren Žižek (2011, s.123), bu filmlerde çocuklara tatlılıkla davranılmadığı, alışılmışın dışında onlara karşı olan tavrın kötü, sadist, aşağılayıcı tutumuna dikkat çeker. Žižek ekler: “*Burada sorulması gereken soru, bize korunmaya muhtaç, yumuşak yaratıklar gibi değil de alay etme ve dalga geçme nesnelere olarak görünmeleri için çocuklara hangi noktadan bakmamız gerektiğidir. Bunun cevabı tabii ki çocukların kendilerinin bakışıdır - yalnızca çocuklar çocuklara bu şekilde davranır; nitekim çocuklara karşı alınan sadistçe mesafe çocukların kendilerinin bakışıyla simgesel özdeşleşme kurulduğunu ima eder.*” Žižek'in diğer uçta tanımladığı “sıradan iyi insanlara” duyulan Dickensvari hayranlığın Türkiye sinemasında olduğu ve izleyicinin imgesel mesafede kaldığı söylenebilir. Yani karakterlerin yoksul ama



mutlu, bozulmamış, saf, masum, hayatlarıyla kurulan imgesel özdeşleşme, çocukların kendilerine bakışı değil de büyüklerin, çocukların yaşamlarına dışsal bakışlarıdır. İmgesel özdeşleşmede ötekinin benzerlik düzeyinde taklit edildiği savından hareketle filmsel anlatılardaki çocukların benzerlik düzeyinde taklit edildikleri ve sevildikleri söylenebilir. Ayrıca *Rauf*'ta acının yüceltilmesi ile *Kar Korsanları*, *Sivas ve Mavi Bisiklet*'te ise kastre edilmemiş ve babaya isyan eden çocuklar nezdinde karakterlerin takdir topladıkları ve sevildikleri de söylenebilir.



## KAYNAKÇA

- Düzcan, E. (2017). Yeni Türkiye Sinemasında Yetişkinliğe Geçiş: Sivas ve Hayat Var Filmlerinde Cinsiyet, Güç ve Oyun. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (28), 142-161 . DOI: 10.31123/akil.437471
- Freud, S. (1971). *Totem ve Tabu*, Çev.: Niyazi Berkes, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hafızhacıoğlu, F. (Yöneten). (2016) *Kar Korsanları* [Sinema Filmi].
- Iannone, P. (2018). <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-soundmagazine/features/age-innocence-childhood-film>, Age of innocence: childhood on film, Erişim Tarihi: 2020 Kasım.
- IKSV (7 Nisan 2016). Yönetmen Ümit Köreken'in "Mavi Bisiklet" üzerine röportajı, <https://www.youtube.com/watch?v=8eJWYkCgnF4>, Erişim Tarihi: Aralık 2020.
- Karakülah, O. & Çalışır, G. (20.04.2016). Rauf Filmi Ekibi Röportajı, <https://filmloverss.com/rauf-filmi-ekibi-roportaji/>, Erişim Tarihi: Aralık 2020.
- Kaya, B.- Caner, S. (Yöneten). (2016) *Rauf* [Sinema Filmi].
- Köreken, Ü. (Yöneten). (2016) *Mavi Bisiklet* [Sinema Filmi].
- Lacan, J. (2012). *Baba-nın-Adları*, Çev.: Murat Ergen, İstanbul: MonoKL.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11*, Çev.: Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis Yayınları.
- Müjdecı, K. (Yöneten). (2014) *Sivas* [Sinema Filmi].
- NTV (15.12.2016). Ümit Köreken: Mavi Bisiklet'te evrensel bir hikaye anlattık, <https://www.ntv.com.tr/sanat/mavi-bisiklette-evrensel-bir-hikaye-anlattik,akBFxPWxQk69LYPHwYRIKg>, Erişim Tarihi: Aralık 2020.
- Özkan, Y. (10 Haziran 2015). Faruk Hacıhafızoğlu Söylesi: Darbe Sonrasını Anlatan Kar Korsanları 'Bir Hesaplaşma Filmi', [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/06/150610\\_kar\\_korsanlari\\_film](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/06/150610_kar_korsanlari_film), Erişim Tarihi: Kasım 2020.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Express Basım Evi.
- Žižek, S. (2008). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, Çev.: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Çev.: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları(4. Basım).



## SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK BAĞLAMINDA İNOVATİF YAKLAŞIMLAR VE MODÜLER GİYİM TASARIMI

### INNOVATIVE APPROACHES ACCORDING TO CONCEPT OF SUSTAINABILITY, AND MODULAR FASHION DESIGN

Işın ŞEVKAY\*, Dr. Öğr. Üyesi Irmak BAYBURTLU\*\*

\* İstanbul Ticaret Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü,  
Yüksek Lisans Öğrencisi, isin.sevkay@gmail.com, ORCID 0000-0001-9266-4442

\*\* İstanbul Ticaret Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı  
Bölümü, ibayburtlu@ticaret.edu.tr, ORCID 0000-0002-2493-2967

#### ÖZ

Giyim, insan yaşamının büyük bir bölümünü kapsayan ve günümüz moda sisteminin yönlendirdiği en geniş endüstrilerden biri olma niteliğine sahiptir. Teknolojinin gelişmesi ve inovatif (yenilikçi) yaklaşımların yaşantımızda daha fazla yer alması, kaçınılmaz olarak giyim ve tekstil ürünlerinde de kendini göstermektedir. Biomühendislik katkılarıyla hazırlanmış lifler, 3D teknolojisi ve geri dönüştürülebilir malzemelerin kullanımı gibi yenilikçi yaklaşımlarla, giyim tasarımına materyal olarak yön veren birçok çalışma gerçekleştirilmektedir. Bu yenilikçi yaklaşımlarda teknolojinin ve yapay malzemelerin kullanımındaki artış, aynı zamanda “doğal olana” yönelimi de etkilemektedir.

Giyim endüstrisi ve moda kavramları birbiri ile ilişkili olduklarından, ilgili çalışmada tasarım giysilerin, hızlı moda dâhil edilmesi ve tüketici talebinin artışı sonucu üreticilerin kâr amacının yükseldiği günümüzde, “sürdürülebilirlik” kavramı ile “giyim modası” arasındaki ilişki incelenmiştir. Tüketicinin inovasyona etkileri ele alınırken, Fletcher’ın sürdürülebilirlik üzerine olan çalışmaları kaynak olarak değerlendirilmiştir.

Fletcher’ın çalışmalarına ek olarak, Rahman O. ve Gong M.’nin Çin’deki profesyoneller ve tüketicilerle yapmış oldukları modüler ve değiştirilebilir tasarıma yönelik makale çalışmaları baz alınarak, bu çalışma dahilinde “Giyim Modasında Tüketim ve Sürdürülebilirlik” başlığı altında interaktif bir anket çalışması hazırlanmıştır. Bu anket ile tüketicilerin giyim ürünü alırken çevre ve insan sağlığı hakkındaki bilinçleri ve modüler tasarıma yönelik bakış açıları, internet üzerinden alınan istatistiksel verilerle desteklenmiştir.

Çalışmada, inovatif tekstil materyalleri bağlamında, yenilikçi lif ve boya gibi materyaller, malzemeler üreten, endüstrinin önde gelen tasarımcı ve firmaları kendi kaynakları doğrultusunda irdelenmiş (web sitesi, vb.); teknolojinin inovasyon açısından sağladığı olumlu ve olumsuz yönler çeşitli makale ve akademik yayınlardan araştırılmıştır. Teknolojik ve doğal malzeme ilişkisi üzerinden, yenilikçi tekstil materyallerinin modüler tasarım yaklaşımına uyulanabilirliği irdelenmiştir. Sürdürülebilir inovatif yaklaşımlar ve modüler giyim tasarımı ilişkisi, bir tasarım stratejisi olarak ele alınmış, sağlık ve çevre bilincine katkı sunmak amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sürdürülebilirlik, Geri Dönüşüm, Yenilenebilirlik, Materyal, Sıfır Atık, Modüler Tasarım, Giyim Endüstrisi, Moda.



## ABSTRACT

Clothing is one of the largest industries that cover most of human life and is driven by today's fashion system. The development of technology, and the fact that innovative approaches take more place in our lives from day to day inevitably manifest themselves in clothing and textile products. Technology has many contributions in clothing and textiles, with innovative approaches such as fibers prepared with bioengineering contributions, 3D technology and the use of recyclable materials, thus many studies and researches have been ongoing on this subject that directing clothing design in terms of materials. In these innovative approaches, the increase in the use of technology and artificial materials also affects the orientation towards the “natural”.

As the clothing industry and fashion concepts are interrelated, the relationship between “sustainability” and “fashion of clothing design” are dealt in this context, with while the profit purpose of the manufacturers increases as a result of the inclusion of designer clothes in fast fashion, thus the increases in customers' demands. Nevertheless, discussing the effects of consumption on innovation, Fletcher's studies on sustainability were evaluated as a resource.

In addition, an interactive survey study under the heading “Fashion Consumption and Sustainability” was prepared by examining the modular and modifiable design article and studies of Rahman O. and Gong M. with professionals and consumers in China. With this questionnaire, consumers' awareness of the environment and human health and their perspectives towards modular design were supported by statistical data received over the internet while buying clothing.

In this study, the industry's leading designers and companies that produce innovative materials such as fibers, and garment dye were examined in line with their own resources (websites, etc.) regarding innovative textile materials. Also, the positive and negative aspects of technology in the clothing and textile industry in terms of innovation were investigated from various articles and academic publications. The adaptability of innovative textile materials to the modular design approach was examined through the relationship between technological and natural materials. The relationship between sustainable innovative approaches and modular design was considered as a design strategy, and it was aimed to contribute to health and environmental awareness.

**Keywords:** Sustainability, Recycling, Renewable, Material, Zero Waste, Modular Design, Apparel Industry, Fashion.





## GİRİŞ

Doğayı korumak, doğal olana dönme arzusu ve bunların sürdürülebilirliği günümüzde önemli değer ve kavramlar olarak ortaya çıkmaktadır. Teknolojinin olanaklarını kullanarak yenilikçi (inovatif) yaklaşımlarla çevreyi kirletmeden korumaya çalışmak ve sürdürülebilir tasarımlar ile buluşturmak küresel ölçekte önem taşımaktadır.

Tekstil, insanın tüm yaşamı boyunca varolan, doğumundan ölümüne kadar hayatının her anında bedeniyle temasın sürekli olduğu tek materyaldir. Giyim kişinin örtünmesine olanak tanıyıp, dış koşullardan korunmasına fayda sağlarken birey psikolojisi üzerinde de etkilidir(Bilir, 2018, s.64). Bu bağlamda hem bireysel hem de sosyolojik yönleri olan birçok işleve sahiptir. Modanın birey ve kitle psikolojisi üzerinde etkisi, kuşkusuz giysilerin işlev ve estetik yönlerini de etkilemektedir. Genel olarak tüketiciler, kitle psikolojisi içerisinde trend olan bir ürüne sahip olduklarında, dâhil oldukları toplum ve zamana aidiyet duyarlar.

Bir diğer yandan da kendi bireysel kimliklerini, trend ve moda döngüsünün sunduğu stiller çerçevesinde yansıtır. Bu anlamda günümüz moda endüstrisi, tüketicilerin psikolojilerine etki edecek görsellik ve estetikte çok sayıda model ve ürüne gereksinim duymaktadır. Bu ürünler bir yandan estetik kaygılar ile tercih nedeni olurken, bir diğer açıdan işlevsel ve bedensel rahatlık, farklı konum(yer) ve durumlara göre giyinme gibi olanaklar sebebi ile talep edilmektedir.

Hızlı moda sisteminde uluslararası düzeyde giyim endüstrisine öncülük yapan bazı marka ve tasarımcılar bu değerlere yönelik olumlu bakış açıları kazanmışlardır. Söz konusu marka ve tasarımcıların bir kısmı doğayı koruyan, sürdürülebilir değeri yüksek, geri dönüştürülebilir malzemelerin de kullanıldığı kapsül tasarımlarla koleksiyonlarını tüketiciye sunmaya başlamışlardır(Rahman ve Gong, 2016, s. 233). Bununla birlikte henüz söz konusu değerlerin bilincinde olmayan marka ve tasarımcılar da bulunmaktadır. Sürdürülebilir ve geri dönüştürmeye odaklı tasarım algısının, giyim ve tekstil endüstrisinde ortak bir bilinç haline getirilmesi, daha sağlıklı ve çevre odaklı bir gelecek için önemli bir gereksinimdir.

### 1. Giyim Modasında Sürdürülebilirlik

Sürdürülebilirlik, insan ve çevre sağlığının korunmasını gözeten, mevcut ekolojik değerlerin iyileştirilmesi ve bu değerlerin geleceğe de aktarılmasını hedefleyen bir disiplindir.



Joy, sürdürülebilirliği ekolojik denge ve insan sağlığını gözeterek, mevcut neslin gereksinimlerini, gelecek nesil ve ihtiyaçlarını da yok saymadan yerine getirebilmek olarak tanımlamaktadır(Joy vd., 2012, s. 274).

Sürdürülebilir Moda, diğer sürdürülebilirlik kavramları gibi geniş bir kapsama sahiptir. İnsan ve çevre sağlığını gözetmekle birlikte etik değerleri de içine alır. Üretimin her aşamasında bulunan işçilerin hakları, doğaya ve hayvanlara karşı olan saygı, insan hakları etik değerler çerçevesinde yer almaktadır. Ürünlerin kullanım durumları, uzun süreli yıpranmadan kullanılmasını ve kullanılan ürünün yeniden değerlendirilmesini sağlayabilmek, ürünün içeriğindeki malzemelerin geri dönüştürülebilir materyallerden oluşturulması da ekosistemi korumaya yönelikSürdürülebilir Moda kavramının alt öğelerinden sadece bazılarıdır(Ayanoğlu ve Ağa, 2017, s. 255,256).

Dünyadaki en büyük endüstrilerden biri olarak tekstilin, çevre kirliliğindeki payı da bir o kadar büyüktür. Birleşmiş Milletler Avrupa Ekonomik Komisyonu tarafından 2018’de yayınlanan raporda; giyim sektörünün bir yılda dünyadaki su kirliliği ve tüketiminde %20, karbon salınımında %10 etkili olduğu, 21 milyar ton ağırlığına denk %85 tekstil atığının çevre kirliliğindeki rolünden bahsedilmiştir (Sherman, 2019).

Giyim modasının daha çok tüketiciye ulaşmasıyla beraber daha fazla üretim ihtiyacı olan bu endüstrideki tasarımcı ve markalar daha fazla kazancı öncelikli değer olarak görerek; asıl önem verilmesi gereken ekolojik dengeyi koruma, geri dönüşüm, sürdürülebilirlik gibi konulara gereken ilgiyi göstermemektedirler. Oysa “sürdürülebilirlik sahip olması iyi durumundan çıkıp artık olması gereken bir hale gelmiştir” (Cebulla, 2018, s. 200).

Sürdürülebilirlik, sosyal, ekonomik, politik, ekolojik birçok kavramı içinde barındıran kompleks bir kavramdır. Sürdürülebilir moda için sürdürülebilirlik kavramını tasarımsal düzlemde, Fletcher’ın öngördüğü başlıkların izinden giderek: Materyal Odaklı Tasarım, Yeniden Kullanım ve Geri Dönüştürülebilirlik, Sıfır Atık (Zero-Waste) Tasarım ve Modüler Tasarım altında inceleyebiliriz.

### **1.1. Materyal Odaklı Tasarım**

Moda ve tekstil endüstrisinde bir ürünün tasarımına ve üretimine olanak tanıyan dayanıklılık, kullanım ve aşınma sürelerini belirleyen, yeniden kullanıma ya da ömrünü



tamamlayan ürünün geri dönüştürülebilir olup olmamasında belirleyici olan önemli etkenlerden biri materyaldir.

Tekstil materyalinin ham maddesi liftir. Dolayısıyla sürdürülebilirlikte temel madde olarak lifin rolünün büyüklüğü belirtilerek tarım endüstrisinden, üretim endüstrisine, tasarım alanından, insan, çevre ve hayvan sağlığına kadar çok geniş çeşitlilikte bir etkiye sahip olduğu vurgulanmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde bir tasarımda kullanılacak lifin seçimi, tasarıma uygunluğu adına önem taşıırken çevresel, ekonomik ve sosyal anlamda da önem arz etmektedir(Fletcher, 2014, s. 7-9).

Giyim için ilkçağlardan 20 yy.'a kadar gelen dönemlerde yün, keten, pamuk, ipek gibi doğal lifler kullanılmakla birlikte kimya endüstrisindeki gelişmelerle polyester, akrilik, poliamid ve bunun gibi sentetik liflerden yararlanılmaya başlanmıştır.

Günümüzde birçok lif ve lif karışımının kullanıldığı tekstil ürünleri bulunmaktadır. En yaygın kullanımı olan iki liften biri doğal liflerden pamuk, diğeri ise pamuğa yakın özellikler taşıması ile daha mukavemetli ürünler oluşturmak amaçlı kullanılan polyester sentetik lifidir. Genellikle doğal lifler “iyi” algısını yansıtmakta, sentetik lifler ise “kötü” olarak değerlendirilmektedir.

Ancak doğal ve sentetik liflerin kullanılabilirlik, sürdürülebilirlik, ulaşılabilirlik, çevre ve sağlık gibi konularda, birbirlerine göre olumlu ve olumsuz yönleri bulunmaktadır. 1 kgpamuk üretimi; erozyon, kuraklık, su kirliliği ve üretiminde kullanılan pestisid ilaçlarını temizlemek için tüketilen 20.000 L su demektir. Sentetik liflerin ise doğal liflere göre daha ucuz olmakla birlikte karsinogen içerikli olduğu ve her yıkamada yüz binlerce plastik mikrofiberin su kaynaklarına sızdığı belirtilmektedir(Pinnock, 2019).

Hızlı Moda kavramı ile doğan tüketim ihtiyacını karşılayabilmek adına, sentetik liflerin kullanımında artış görülür. Bu artış, aynı zamanda üreticilerin, üretim maliyetlerini düşük tutarak, daha yüksek kâr elde etmelerine yardımcı olmaktadır. Doğal polimerlerden (rejenere selülozik lifler, alginat lifleri, rejenere protein lifleri, vb.) elde edilen sentetik lifler; polyester, naylon gibi petrol bazlı ve kimyasal işlemler gerektiren toksik liflere göre ekolojik açıdan daha sağlıklı ve geri dönüştürülebilirlik özellikleri daha fazla olan liflerdir.

Bu bağlamda çalışma kapsamında yapılan ankette, “Bir giyim ürünü alırken, ürünün materyal bileşenlerini dikkate alırmısınız?” sorusunu 247 katılımcıdan 217 katılımcı (177



Kadın, 40 Erkek katılımcı) “Evet” olarak yanıtlamış, 30 katılımcı (17 Kadın, 13 Erkek) “Hayır” cevabını vermiştir.

### 1.1.1. Tekstil ve Giyim Materyallerinde Sürdürülebilir Yaklaşımlar

Hızlı moda sistemi çevresel bir bakış açısı ile insan ve çevre sağlığını tehdit etmektedir. Bu durum karşısında daha bilinçli bir tüketimin çevre ve insan sağlığını koruyacak üretim sistemlerini de beraberinde getireceği düşünülmektedir. Buna göre geri dönüştürülebilir ve insan sağlığına zararı en az liflerin tercih edilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. (Tamamen zararsız olan organik veya vegan lifler üretim açısından zorluklar taşırken maliyeti de yükseltmekte ve üretim aşamasında çok fazla su tüketimi gerektirdiğinden doğaya karşı olumsuz etkileri olan liflerdir).

Küresel bir platform olan Fashion for Good (İyi Moda) Organizasyonu, “The Five Goods Cradle-to-Cradle (C2C)<sup>1</sup>” (Beşikten Beşiğe Gececek 5 İyi) konsepti ile geri dönüştürülebilir malzemelerden oluşan bir işleyiş şemasının benimsenmesini önermektedir(YOUNG, 2019). Bu “5 İyi”, C2C kavramını oluşturan isimlerden biri olan William McDonough tarafından “İyi materyal, iyi ekonomi, iyi enerji, iyi su, iyi yaşam”olarak belirtilmiştir(McDonough, 2020).

#### 1.1.1.1. Sürdürülebilir Tekstil Lif ve Materyalleri

Sürdürülebilirlik, son yıllarda öne çıkan bir kavramdır. Teknolojinin gelişmesi ve sağladığı imkânlar ile yeni nesil ve sürdürülebilir materyal oluşumunu destekleyen çeşitli firma ve üreticiler endüstride yer almaktadır.

2010 yılında, sürdürülebilir olan gelecek nesil tekstil materyallerinin desteklendiği Future Fabrics Expo projesi ile doğan, tasarımcılar, markalar, üreticiler ve tekstil endüstrisinde yenilikçi bütün kurumlarla işbirliği içinde çalışan ve çıkar gözetmeyen bir tekstil organizasyonu olan “The Sustainable Angle (Sürdürülebilir Perspektif)”tarafından da desteklenen beş inovatif materyal ve kurum aşağıda listelenmiştir(Pinnock, 2019):

---

<sup>1</sup>Cradle-to-Cradle: 1990’lı yıllarda Dr. Michael BRAUNGART, William McDonough ve EPEA Hamburg tarafından geliştirilmiş, üretilecek her ürünün ‘beşikten beşiğe’ sürecek şekilde tasarlanmasını savunan prensiptir (EPEA GmbH, n.d.).



• **Ananas Lifi (Piñatex):** Deri uzmanı Dr. Carmen HIJOSA tarafından (keşfedilmiş ve Piñatex olarak patenti alınmıştır) ananas yaprakları ve yüzeyinden elde edilen liflerden oluşturulan sürdürülebilir materyallerdir. Poliüretanın aksine sağlıklı bio-organik reçine barındırmakta ve minerallerinden elde edilen pigmentler ile metalik etki oluşumuna da olanak tanıdığı belirtilmektedir.

• **Portakal Lifi:** Portakal lifleri, İtalya’da portakal suyu üretmek için soyulan portakal kabuklarının değerlendirilmesiyle oluşturulmuş giyime uygun, yumuşak tuşesi ve parlaklığı ile ipek lifine benzerlik gösteren liflerdir. Viskoza benzer özellikler gösteren portakal lifleri, ipek ve pamuk ile karışıma uygundur. Portakal lifleri ile ilk giyim üretimini, yaklaşık 700,000 ton ağırlığındaki portakal kabuklarını kullanarak sürdürülebilir bir kapsül koleksiyon tasarlayan tasarımcı Salvatore Ferragamo’dur.

• **Patates Lifi (Parblex):** Patatesten elde edilen bu lif, bioplastic bir materyaldir. Parblex firması tarafından geliştirilmiştir. Patates lifleri iç mekânda yüzey materyali amaçlı kullanılabilirken, giyim endüstrisinde aksesuar olarak da kullanılmaktadır. Sıfır Atık (Zero-Waste) prensibi ile çalışan Parblex’te kullanılmış ya da belirli bir üretim için hazırlanmış materyalin dışında kalan ürünler yeniden değerlendirme sürecine girmektedir. Parblex materyallerinin ömrü 1-5 yıldır<sup>2</sup>.

• **Geri Dönüştürülmüş Mahsul Atıkları (Agroloop Bio Fibre):** Agroloop BioFibre firması tarafından hayata geçirilmiş bir geri dönüşüm sistemidir. Sirküler<sup>3</sup> yöntem ile çürümüş, kenara atılmış, verimsiz olarak görülen çöp ve atıklardan yeniden değerlendirilebilecek doğal materyaller elde etmek amaçlanmaktadır. Lif ve beraberinde bio-organik materyaller, paketlemeye yönelik kartonlar, organik gübre ile enerji üretimi, vb.

---

<sup>2</sup>Firma, materyal ömrünün nasıl uzatılacağı konusu ile ilgili çalışmalarını mevcutta sürdürmektedir. Erişim Adresi: <https://www.asianpaints.com/colourquotient/lab/made-from-potato-waste-chips-board-is-the-ecofriendly-alternative-to-chipboard-and-mdf/>Erişim Tarihi: 04.12.2019

<sup>3</sup>Sirküler kelimesi TDK tarafından “genelge, duyurum” olarak tanımlansa da kelime Türkçe olmayıp, kökeni Latince’de ‘small ring (küçük daire)’ anlamına gelen ‘circulus’dur. Zamanla ‘circularis’e dönüşerek, Fransızca’ya ‘circulier’ olarak girmiştir ve İngilizce olarak ‘circular’ olarak kullanılmaktadır. ‘Circular (sirküler)’ kelimesi, ‘daire biçimine sahip olan’ anlamı taşır. Sözcük ‘döngü’ ya da ‘döngüsel’ anlamında ifade edilebilir (Lexico, n.d.; TDK, n.d.).





Agroloop BioFibre; kenevir, keten tohumu, ananas, muz ağaçları, şeker kamışı çubukları ve pirinç kamışları başta olmak üzere, değerlendirilmeye açık bitki ve atıkları ile çalışmaktadır. Bahsedilen bu mahsuller, tek başına 250 Milyon Ton lif üretmektedir. Bu rakam küresel ihtiyacın 2.5 katına denk gelmektedir(Agraloop BioFibre, n.d.).

• **Üzüm Lifi (Vegeatextile):**Şarap yapımında atık olarak değerlendirilen üzüm çekirdeklerinin, tohumlarının ve saplarının bir araya gelmesi ile oluşan çevre dostu, yeni nesil deri tekstildir. Yine bir yiyecek atığının yeniden değerlendirilmesi ile tekstil üretimi hedeflenirken aynı zamanda çevre ve hayvan dostu bir amaca da hizmet etmektedir.Vegea Textile firması, üzüm atıklarından tekstil materyali elde eden ilk firma olup, aynı zamanda endüstride öncüdür.

Bu liflere ek olarak verilebilecek yeni nesil, ekolojiye dost, yenilenebilir lif örnekleri aşağıdaki gibidir.

• **Örümcek İpeği (Spider Silk):** Örümcek ağından yola çıkılarak laboratuvar ortamında DNA'sı değiştirilmiş ipek böceklerinden elde edilen, çelikten daha güçlü ve kevlerden daha sert liflerdir(Cumbers, 2019).

• **Seaqual:** Akdeniz'deki balıkçıların ağlarına takılan plastik atıklardan elde edilmiş polyester lifleridir. Seaqual, klasik polyester liflerine oranla; %40 daha az su, %50 daha az enerji tüketir, ve sera gazı emilimi %60 daha azdır(PROMOSTYL PARIS, n.d.).

• **SeaCell:** Deniz yosunundan lyocell metodu ile meydana getirilen antioksidan içerikli, ekoloji dostu liflerdir. Spor giyimden, iç giyim ve ev tekstiline kadar uzanan kullanım çeşitliliğine olanak tanıyan yumuşak, ipeksi bu liflerin farklı lifler ile karışım olanağı da bulunmaktadır(smarterfiber AG, n.d.).

• **Smartcel:** Çinko oksit minerallerinden, antibakteriyel ve UVA ile UVB faktörlerine karşı koruma sağlayabilen liflerdir(smarterfiber AG, n.d.).

#### 1.1.1.2. Sürdürülebilir Boyarmaddeler ve Renklendirme

Tekstil endüstrisinde sürdürülebilirlik kavramı kapsamında değerlendirilecekönemli unsurlardan biri de boya ve baskıda kullanılan ekolojiye duyarlı boyarmaddelerdir. Bunlar bitki, hayvan ve minerallerden elde edilen doğal pigmentler içermektedir(Bilir, 2018, s. 64). Ancak doğal boyarmaddeler için gerekli olan bitki, hayvan ve minerallerin yetiştirilmesi,



bakımı, üretimi uzun zaman ve güçlük içerir. Bu durum doğal boyarmaddeleri pahalı kılmaktadır.

Tekstil endüstrisinde hızlı moda sistemine yetecek ihtiyacı karşılamak için istenilen renklere ve tonlara daha kolay ulaşabilmek ve üretim giderlerini daha aza indirmek adına kimyasal içerikli boyarmaddeler çoğunlukla tercih edilmektedir<sup>4</sup>.

Boyarmaddelerin ve boyama yöntemlerinin ekolojyeyakarşı duyarlılığı, sürdürülebilir modanın gelişmesini sağlayacaktır. Doğal pigmentler içeren materyallerin tercih edilmesi ve kimyasal materyallerin daha aza indirgenmesi ile insan ve çevre sağlığı korunabilecektir.

Diğer yandan birçok tarımsal atıktan önemli miktarda boyarmadde hammaddesi üretilmektedir. Bu atıklardan elde edilen boyarmaddeler çevre kirliliğini azaltmaktadır. Ayrıca maliyet açısından üreticiye kâr sağlayıp, tarımsal alanda iş olanakları yaratarak farklı gelir kaynakları elde edilmesine de öncülük edebilir.

OEKO-TEX Standard 100 ve C2C sertifikasyonlarına uygun çevreci yeşil boyarmaddeler ve boyama yöntemlerinin tercih edilmesi, materyalin sürdürülebilir kaynaklardan elde edildiği anlamına gelmektedir. Söz konusu yöntemlerle geri dönüşüm, su tasarrufu sağlamak, su kirliliğini önlemek, zamandan ve ekonomik açıdan fayda sağlamak, sosyal duyarlılığı arttırmak, yenilenebilen enerji ve temiz üretime olanak tanımak amaçlı faydalar sağlanmaktadır(Özdoğan, Korkmaz, ve Seventekin, 2007, s. 148,149).

Bunlara ek olarak yapılan deneysel boyarmadde çalışmaları da mevcuttur. 2016 yılında giyim tasarımcısı Laura LUCHTMAN ve Ilfa SIEBENHAAR'ın Rotterdam Üniversitesi'nde bakteriler ile yapmış oldukları çalışma, deneysel boyarmadde çalışmalarına verilecek önemli örneklerden biridir. Luchtman ve Siebenhaar ses dalgaları ile bakterileri hareket ettirerek, bakterilerin pigment salgılamasını sağlamışlardır. Çalışmada bazı bakterilerin antioksidan, anti-karsinojen, antibiyotik, antiviral özelliklere sahip ve deri sağlığını korumaya yardımcı olan Karotenoid ve Violacein gibi maddeler ürettiği de tespit edilmiştir(LIVING COLOUR, 2017).

---

<sup>4</sup> Bu boyarmaddeler asit boyarmaddeler, bazik boyarmddeler, direkt boyarmaddeler, dispers boyarmaddeler, reaktif boyarmaddeler, solvent boyarmaddeler, azo boyarmaddeler olarak örneklendirilebilir (Mahapatra, 2016, s. 2).



Bakterilere ait bu pigmentler sadece üç gün içerisinde oluşurken sentetik lif, doğal lif ayrımı gözetmeden bütün tekstil ürünlerine uygulanabilmektedir. Bitkiler ve minerallerden elde edilen doğal boyarmaddelerin üretimindeki zaman ve bakımına oranla bio-organik mikroorganizmalardan elde edilen bu boyarmaddeler gelecekte ekoloji ve sağlık adına fayda sağlayacak çalışmalardan biri olarak görülmektedir.



**Görsel 1:** Bakteriler ile boyanmış kumaş numuneleri.

## 1.2. Yeniden Kullanım ve Geri Dönüştürülebilirlik

Günümüzde giyim endüstrisinde sürdürülebilirlik önemli bir kavram olmakla birlikte marka yada tasarımcılar moda döngüsünü hızlandıran koleksiyonlarla “hızlı modanın” devamlılığını sürdürmektedir. Bu yaklaşım ile sürdürülebilirlik kavramı çelişmektedir. “Hızlı moda” sisteminde alınan bir ürünün nesilden nesile aktarılacak kaliteye sahip olması bir yana kullanım ömrü oldukça kısadır(Hawley, 2011, s. 143). Bu durum etik olmamakla beraber daha fazla tekstil ürününün atık olarak çevreye bırakılması demektir<sup>5</sup>. Hızlı moda ile atık haline gelen tekstil ürünlerinin artışı günden güne çoğalırken;atıkların büyük çoğunluğu, toprağa bileşenlerindeki kimyasal ve toksik maddeleri bırakarak ciddi boyutlarda zarar verenpetroleum içerikli sentetik liflerdir.(Hawley, 2011, s. 146).

Bu noktada kullanılmayan tekstil ürünlerini yeniden değerlendirmek ya da geri dönüştürmek sürdürülebilirlik adına önemli yaklaşımlardır. Giyilemeyecek bir giyim ürününü

---

<sup>5</sup> Bkz: 1. Giriş, Paragraf, 2.



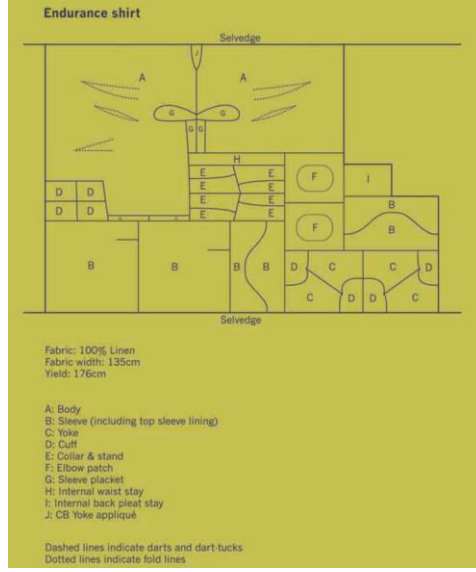
ihtiyacı olan birine vermek, ikinci el mağazasına satarak değerlendirmek yada onararak/formunu değiştirerek yeniden kullanmak o ürünün atık olmasını önleyecektir.

Yapılan anket çalışmasında konu ile ilgili olan “bir giyim ürününü atmadan önce ...” sorusuna; toplam 247 katılımcıdan; 218 katılımcı bir yardım kuruluşuna götürmeyi, ya da ihtiyacı olan birine bağışlamayı, 14 katılımcı yeniden şekillendirmeyi ya da onarmayı, 9 katılımcı ikinci el dükkânına satarak değerlendirmeyi düşünmüş ve 6 katılımcı “düşünmem, çöpe atarım.” cevabını vermiştir.

### 1.3. Sıfır Atık (Zero-Waste) Tasarım

Çevre kirliliğine yol açan tekstil atıkları yalnız kullanımı bitmiş ürünler değildir. Tasarım ve üretim aşamasındaki kumaş artıklarının da çevre kirliliğinde payı vardır. Minimal bir oran olarak görünse de, kirliliğin %10-%20’si tasarım/üretim aşamasındaki kumaş artıklarından oluşmaktadır(Rissanen, 2013, s. 5). “Sıfır Atık Tasarım” (Zero-Waste Pattern Design) henüz tasarlama aşamasında olan bir materyalin hiçbir atığa sebebiyet vermeden değerlendirilmesidir. Materyal ziyan edilmeden firesiz bir şekilde belirlenen tasarımlara uygun gelecek kalıplar yerleştirilerek kesime hazırlanmaktadır. Materyalin her bir santimetresinin değerlendirilmesi ile atık oluşumunun önüne geçme ana fikrine sahip bu yaklaşım, iyi bir planlama gerektirmektedir. Söz konusu planlama tasarıma ait yeni çözüm ve bakış açıları getirerek sürdürülebilirliğe katkı sağlamaktadır.

Günümüzde Issey Miyake, Dai Fujiwara, Titania Inglis gibi tasarımcıların yanı sıra Subaru, DuPont, Caterpillar gibi markalar da “Sıfır Atık Tasarım” yaklaşımı sergilemektedirler(Ayanoğlu & Ağaç, 2017; Carrico ve Kim, 2014; Rahman ve Gong, 2016).



**Görsel 2:** Timo RISSANEN tarafından sıfır atık yaklaşımı ile tasarlanmış, 2009 ve 2010 yıllarında Fashioning Now'da sergilenen The Endurance gömleği, 2009. (Solda)

**Görsel 3:** Timo RISSANEN'in The Endurance Gömleği'ne ait kumaş kalıp kesim şeması, 2009. (Sağda)

## 2. Giyim Modasında Sürdürülebilirlik

Modüler giyim tasarımı, bir giyim ürününün birden çok şekilde kullanılabilmesine olanak tanıyan tasarım yaklaşımıdır. Çalışma kapsamında incelenen modüler tasarım örneklerinde sürdürülebilir malzemelerin kullanıldığına dair bir bilgiye ulaşılmamıştır. Bu bağlamda sürdürülebilirlik adına ortaya koyulan malzemelerin yine sürdürülebilirliğin işlerliğinde önemli rol oynayacak modüler tasarım yaklaşımıyla henüz buluşturulmadığı veya bunun yeterli düzeyde olmadığı anlaşılmaktadır.

“Modüler Tasarım”, tasarım disiplinine ait farklı birçok alanda yer verilen inovatif bir yaklaşımdır ve giyim tasarımında da son dönemlerde adından söz edilmektedir (LEGO oyuncakları bu bağlamda verilecek en güzel örneklerden biridir: Uygun modüllerin bir araya gelmesi ile birden fazla şekle sahip oyuncak elde etmek mümkündür. Aynı zamanda mimari alanda modülerlik önemli bir tasarım yaklaşımı ve tasarıma başlarken kullanılacak çalışma prensiplerinden biridir). Takıp çıkartılabilen parçaları ya da bağlantıları olan birden farklı şekilde giyilebilir özellikleri ile işlevsel ve görsel çeşitlilik yaratan modüler giysiler, Fletcher’a göre diğer tasarım yaklaşımlarına kıyasla tercih edilebilir potansiyel taşımaktadırlar (Fletcher, 2014, s. 156).

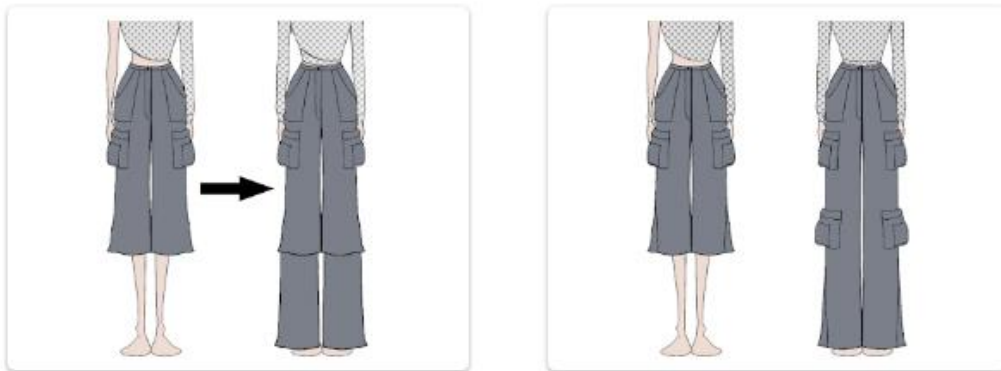




Modüler giyim ile, farklı bölgelerde sosyal açıdan uygunluk sağlayan, farklı hava koşulları ve zaman dilimlerinde giyilebilecek kıyafetler tasarlanabilir. Tek ürünün farklı tarzlarda giyilebilmesi ile kıyafetlerin daha uzun süre kullanımına olanak sağlayabilir. Örneğin bir mini eteğin uzun bir eteğe dönüşmesi, hava koşulları ve giyilecek sosyal ortam anlamında seçenekler oluşturarak fayda sağlayabilir. Bir elbisenin hem bir bütün hem de üst ve alt olarak iki şekilde değerlendirilebilmesi yine işlevsel ve görsel çeşitlilik sağlarken o ürünün kullanımdan kaynaklanan aşınma olasılığını da azaltacaktır. Veya aşınmış olan bir giysinin tamamını gözden çıkartmak yerine, uygun parçalarını değiştirerek giysiyi yeniden hayata döndürebilir(Rahman ve GONG, 2016, s. 235). Örneğin; bermudadan pantolona dönüşebilen bir pantolonun paçaları aşınmış ise ürün yine de bermuda olarak işlevini sürdürebilir ya da sadece uygun kısımları değiştirilerek pantolona yeniden dönüştürülüp giyilebilir.

Konu ile ilgili anket çalışmasında dört adet tasarım yapılmış ve tüketicilerin bu modeller üzerinden modüler tasarımlara yaklaşımları değerlendirilmiştir. Ankete katılan 247 katılımcının 194'ünü kadın, 53'ünü erkek katılımcılar oluşturmaktadır.

İlk tasarımda, paçaları altına gizlenen fermuar yardımı ile kargo pantolona dönüşebilen bermuda pantolon tasarımı ile değişim özelliği göstermeyen bermuda pantolon ve kargo pantolon seçenekleri katılımcılara sunulmuştur (Görsel 4). 247 katılımcıdan 181 katılımcı modüler tasarım yaklaşımı ile bermuda pantolondan kargo pantolona dönüşebilen tasarımı seçmiş; 66 katılımcı ya bermuda ya da kargo pantolon seçimi yaparak, dönüşme özelliği bulunmayan ürünü tercih ettiklerini belirtmişlerdir.



**Görsel 4:** “Giyim Modasında Tüketim ve Sürdürülebilirlik” anket çalışmasında katılımcılara sunulan tasarım alternatifi, I.



İkinci tasarımda, yine fermuar yardımı ile boğazlı kazağa dönüşebilen tek kollu asimetric bir üst ile dönüşme özelliği bulunmayan tek kollu bir üst ve boğazlı kazak seçimleri katılımcılara sorulmuştur(Görsel 5). Bu soru için de 247 katılımcının 181’i modüler tasarım ile dönüşebilen bir adet ürün ile iki model üst elde etmeyi tercih etmiş, 66 katılımcı dönüşemeyen tek kollu üst ve boğazlı üst olarak ayrı iki adet ürünü tercih etmiştir<sup>6</sup>.



**Görsel 5:** “Giyim Modasında Tüketim ve Sürdürülebilirlik” anket çalışmasında katılımcılara sunulan tasarım alternatifi, II.

Üçüncü tasarımda, etek bel bölgesinden ve askısız üstten oluşan birbirine halkalar yardımı ile bağlanarak<sup>7</sup> elbiseye dönüşebilen bir tasarım ile yine aynı tasarıma bağlı kalınarak tasarlanmış dönüşemeyen bir elbise modeli katılımcılara sunulmuştur(Görsel 6). Etek ve üst birleşimi sonucunda elbiseye dönüşebilen tasarımı, 247 katılımcıdan 206’sı (167 Kadın, 39 Erkek), dönüşme özelliği bulunmayan tek bir elbiseyi ise 41 katılımcı (27 Kadın, 14 Erkek) tercih etmiştir.

<sup>6</sup>İlk ve ikinci tasarımlarda modüler tasarımı seçen 181 katılımcı aynı katılımcılar değildir; ilk tasarımda modüler tasarımı uygun bulup, ikinci tasarımda ayrı iki adet ürün tercihi yapan katılımcılar bulunmaktadır.

<sup>7</sup>Alt ve üst objelerin, halkalar ile bağlanması tamamen tasarım kaygıdır; elbette ki kumaş, bant vb. gibi farklı materyaller de seçilebilir.



**Görsel 6:** “Giyim Modasında Tüketim ve Sürdürülebilirlik” anket çalışmasında katılımcılara sunulan tasarım alternatifi, III.

Son tasarımda ise fermuar ile etek ucundan paltoya–kabana dönüşebilen ceket tasarımı bulunmaktadır(Görsel 7). 247 katılımcının 171’i bir üründen iki model elde ederek hem ceket hem palto olarak giyilebilen tasarımı seçmiştir. Geri kalan 76 katılımcı ceket ve kaban olarak iki ayrı ürünü tercih etmiştir.



**Görsel 7:** “Giyim Modasında Tüketim ve Sürdürülebilirlik” anket çalışmasında katılımcılara sunulan tasarım alternatifi, IV.

Ankette bulunan dört modüler tasarımın dördünü tercih eden katılımcı sayısı 247 kişiden 116’dır.

Burada modüler tasarımın yeni bir yaklaşım olması dolayısıyla henüz doğru algılanmamış olabileceği düşünülmektedir. İnsanların bunu uğraş gerektiren bir yaklaşım olarak düşünmeleri, ürünlerin birleşim noktalarının yaratacağı estetik algı ya da bu tasarım fikrinin yansıtacağı yeni görsel algı gibi bir takım kaygıların, modüler tasarımı tercih etmeyen 131 kişi üzerinde etken olduğu düşünülmektedir.



### 3. Günümüzde Sürdürülebilir Tasarımlara Yönelik Çalışmalar

Günümüzde bilinen birçok tasarımcı ve firmanın sürdürülebilirlik kavramına olan duyarlılıklarını tasarımlarıyla ortaya koydukları görülmektedir.

Stella McCartney Paris Moda Haftası'nda sergilediği 2019 Sonbaharkoleksiyonu “There She Grows” defilesinde, tahrip edilen ve tehlike altında bulunan ormanlara dikkat çekmektedir. Koleksiyon Stella McCartney'nin diğer tasarım ve koleksiyonları gibi sürdürülebilir ve “cruelty-free” olarak tanımlanan hayvanlara zarar vermeyen (vegan deri, yapay kürk) etik tasarım prensibine dayalı materyallerden oluşmaktadır. McCartney sürdürülebilir ve yenilenebilir materyallerden (viskoz, rejenere kaşmir, organik pamuk ve lifler, geri dönüştürülmüş polyester gibi), ürünün üretim zincirinin her aşamasındaki çalışanları düşünerek hareket eden, sirküler sistemi gözetten bir tasarımcıdır.



**Görsel 8:** Stella McCartney, Paris Moda Haftası, 2019 Sonbahar “There She Grows” koleksiyonundan tasarımlar.



Tasarımlarında sürdürülebilirliğe önem veren bir diğer tasarımcı da Vivienne Westwood'dur. Uzun yıllar ekolojik dengenin bozulma sorununu gözeten tasarımcının, özellikle koleksiyon ve defilelerinde “Küresel Isınma” üzerine protest mesajları dikkat çekmektedir.



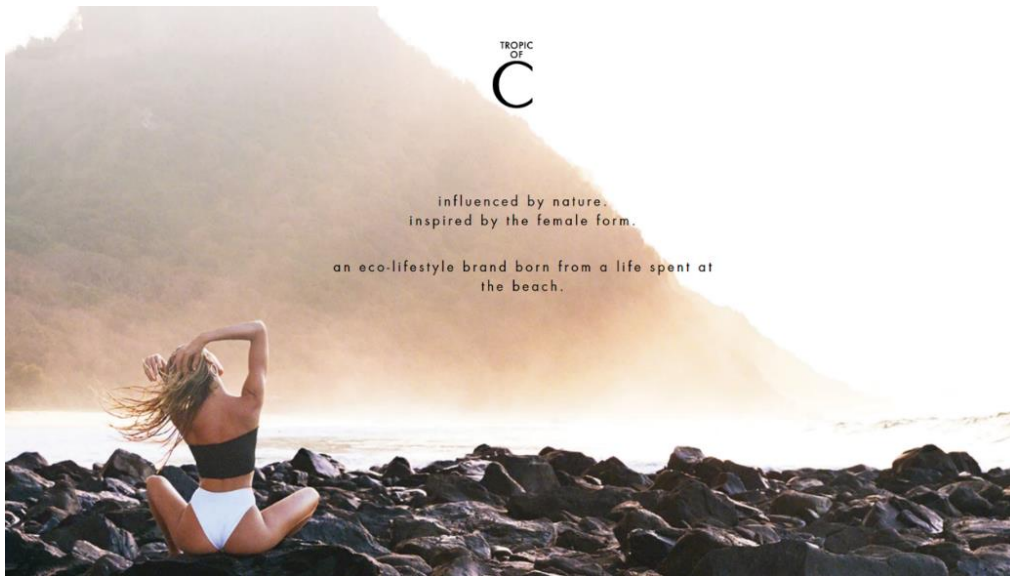
**Görsel 9:** Vivienne Westwood ve “Küresel Isınma” protest mesaj içeren şal tasarımı.

Eileen Fisher, sürdürülebilirlik konusunu önemseyen bir diğer tasarımcıdır. Tasarımlarında, eski giyim ve tekstil ürünlerini, geri dönüşen ve sürdürülebilir lüks giyim ürünleri olarak tasarlayan Fisher, 2020 yılı itibari ile; %100 organik pamuk ve keten ürünlerin üretimini yapacağı, alan ve tedarik zincir sistemini kurmaya yönelik yatırımlarda bulunduğu, sürdürülebilir proje üzerinde çalışmaktadır(<https://motif.org/>, 2019).

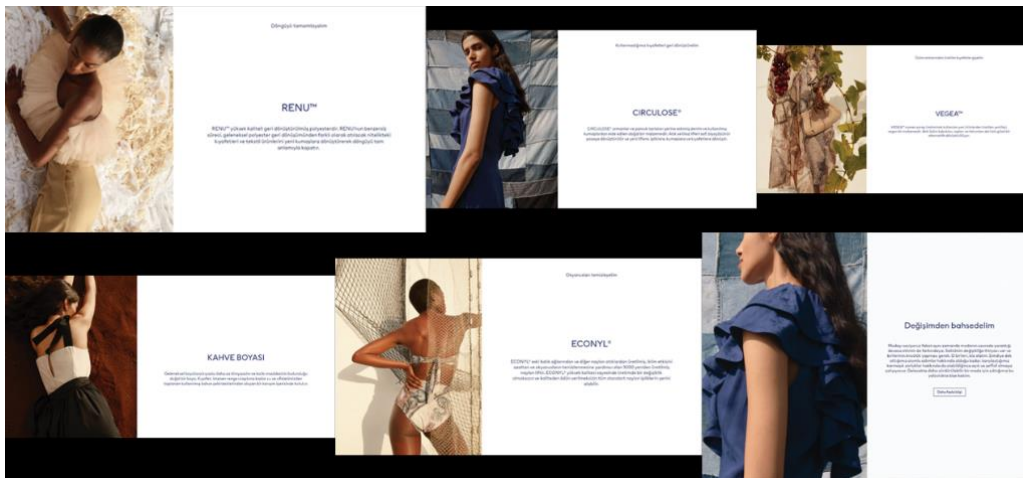




Tropic of C, Rag & Bone, Everlane, People Tree, Prada, Luisaviaroma gibi endüstride bulunan firmalar da sürdürülebilir etik tasarım gibi değerlere önem veren isimlerdendir. Anrealage markasının kurucusu ve baş tasarımcısı olan Kunihiro Morinaga, origami ve LEGO'dan esinlenerek tasarladığı modüler tasarımlı 'Block' Collection koleksiyonunu(Görsel 16), Paris AW20 defilesinde sergilemiştir. Bununla beraber, hızlı moda endüstrisinin öncülerinden; TopShop, H&M, Zara, Marks & Spencer gibi markalar da kapsül koleksiyonları ile sürdürülebilirlik bağlamında adımlar atmakta duyarlılıklarını göstermektedirler.



Görsel 10: Tropic of C markası motto görseli.



Görsel 11: H&M Conscious Exclusive SS20/20 Koleksiyonu.



**Görsel 12:** Dimitra Dress, MYST.



**Görsel 13:** Tiffany Trenchcoat & Dress, MYST.



**Görsel 14:** Elizabeth Coat / Jacket / Skirt, MYST.



**Görsel 15:** Selina Skirt, MYST.



**Görsel 16:** Anrealage, AW20 'Block Collection', Paris.



## SONUÇ VE ÖNERİLER

Tüketici olarak ne giyildiğinin önemi, ne yenildiğine gösterilen özen kadar önemlidir. Yenilen yiyeceklerin hammaddeleri, son kullanma tarihleri gibi unsurlara dikkat edildiği gibi giyilen ürünlerin bilinçli kullanımı da sağlık ve çevreye olan sorumluluk açısından büyük önem taşımaktadır.

Giyim modasının daha çok tüketiciye ulaşmasıyla beraber daha fazla üretim ihtiyacı olan bu endüstrideki (çoğu) tasarımcı ve markalar daha fazla kazancı öncelikli değer olarak görerek; asıl önem verilmesi gereken ekolojik dengeyi koruma, geri dönüşüm, sürdürülebilirlik gibi konulara gereken ilgiyi göstermemektedirler.

Söz konusu tüketici talebi sonucu doğan üretim ihtiyacı ile, birbirine yakın veya birbirinin aynı modellerin farklı markalar tarafından üretildiği, üretimin hiç durmadığı, kısa süreli trendler ile kısa vadede bozulan daha çok giyim ürününün sunulduğu hızlı moda kavramı ve sistemi doğmuştur. Bu sistem, gelecek kuşaklara aktarılacak temiz bir çevre ve insan sağlığı açısından olumsuz sonuçlar doğuracak bir yöne doğru ilerlemektedir.

Bu noktada hızlı moda sisteminde tasarımcı rölünün göz önünde bulundurulması ve gereken adımların atılmasında önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmıştır. “Hızlı moda” içerisinde marka veya tasarımcıya ait isim, etiket günümüzde tüketiciler açısından tercih nedeni olabilmektedir. Dolayısıyla tüketiciler açısından belirli güvenilirliğe sahip marka veya tasarımcıların, çevre ve insan sağlığına duyarlı ürünler tasarlayarak sürdürülebilirliği daha kolay ve olanaklı bir hale getireceği düşünülmektedir.

Nitekim tasarımcılar açısından sürdürülebilirlik adına yapabilecek birçok olumlu yaklaşım bulunmaktadır. Giyilecek ürünlerin tasarlanma sürecinde insan ve çevre sağlığını korumaya yönelik bilinç ile üretilmiş malzemelerden tercih edilmesi, atılacak ilk adım olarak kabul edilebilir.

“Modüler tasarım” olarak değerlendirilebilecek yenilikçi (inovatif) yaklaşımlar hızlı tüketimin doğurduğu çevre kirliliğini azaltmaya destek olacaktır. Daha az sayıda model üretimi yaklaşımı bir giysiyi birden farklı şekillerde giyebilme olanağı sunarken, çevreye zarar verecek atık tekstil materyal sayısını azaltarak, insan sağlığına ve çevresel





sürdürülebilirliğe katkı yapacaktır. Ayrıca “modüler tasarım” yaklaşımına destek niteliğinde “kalıp odaklı tasarım” ve “sıfır atık tasarım” gibi tasarımcı tercihlerinin belirleyici olacağı yaklaşımlar ve geri dönüştürülmüş materyallerin kullanımı; hem daha temiz bir çevre ve insan sağlığının korunması açısından kazanımlar sağlayıp hem de modüler tasarımın sürdürülebilirlik açısından işlerliğini artıracaktır. Söz konusu yaklaşımlar ve atıkları geri dönüştürerek daha sağlıklı, temiz bir çevreye kavuşulabileceği yadsınamaz bir gerçektir.

Söz konusu yaklaşımlarla atıkları geri dönüştürerek değerlendirme düşüncesi ile daha sağlıklı ve temiz bir çevreye kavuşulabileceği yadsınamaz bir gerçektir. Yapılan anket araştırmasında, tüketiciler tarafından tekstil endüstrisinin çevre ve insan sağlığındaki olumsuz etkilerinin bilindiği (247 kişiden 201 kişi “Tekstil endüstrisinin çevre kirliliği ve insan sağlığındaki olumsuz etkilerinin farkında mısınız?” sorusuna “Evet” yanıtını vermiştir), ve aynı zamanda katılımcıların çoğunluğunu oluşturan 218 kişi, eskiyen ve kullanılmayan kıyafetlerini ya bir yardım kuruluşuna götürmeyi, ya ihtiyacı olan kimselere bağışlamayı ya da onararak yeniden kullanımını sağlamayı tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Bu noktada, piyasalardaki arz-talep ilişkisi göz önüne alınarak; tüketicilerin bilgilendirilmesi ile tercih edecekleri ürünlerin sağlık ve çevreyi korumaya yönelik olanlarının satışı teşvik edilmelidir.

Sonuçlar gösterir ki, birçok markanın stratejik amaçlarında belirleyici olan tasarım faaliyeti “hızlı moda” karşıtı bir yaklaşım olan “yavaş moda” yaklaşımına uyarlanabilecek gizli güce sahiptir. Burada ortaya çıkan temel sorun, tasarımcılarla birlikte markanın finans sahiplerinin de daha az kâr ile daha etik ve çevreci bir yaklaşımı benimseyip benimsemeyecekleri sorunsalıdır.

Giyim ve tekstil endüstrisi sürdürülebilirlik ve çevresel sorunlarla (su tüketimi, enerji, ağır metaller, bulaşıcı hastalıklar, atık, vb.) doğrudan ilişkilidir. Bu sorunlar, giyim endüstrisinin sorgulaması gereken başlıca konulardır. Bu bağlamda alınacak önlemlerden biri, sürdürülebilir materyal ve tasarım yaklaşımlarının endüstride bulunan marka ve tasarımcılar tarafından benimsenmesi (tercih edilmesi) ve öncelik verilmesidir. Bu yaklaşım, hem insan yaşamı hem de çevresel faktörler üzerindeki olumsuz etkileri minimal boyutlara indirmek bakımında önemlidir. Ayrıca gelecek kuşaklara daha sağlıklı ve doğal bir çevre bırakabilmek açısından da önem taşımaktadır.





Bu bağlamda günümüz değerlerini ve gelecek kuşakların yaşamlarını etkileyecek olan, çok kazanç elde ederek sağlıksız bir çevrede yaşamak veya nispeten daha az kazanç elde edip, daha doğal ve sağlıklı bir çevrede yaşamak arasında yapılması gereken seçimdir.

Son olarak, sürdürülebilirlik adına yapılan çalışmalara yalnız endüstriyel alanda değil, aynı zamanda tekstil ve giyim tasarımı eğitimi alanlarında da akademik olarak geniş bir şekilde yer verilmesi gerekmektedir.

Çevreye duyarlı, farkındalık oluşturacak çeşitli etkinlik ve organizasyonlar ile bu bilince sahip akademisyenler ve tasarımcılar sayesinde markalar ve işletmeler "sürdürülebilirliğin bir tasarım stratejisi olarak" belirlenmesinde öncülük edebilirler. Bu doğrultuda endüstrideki firmalar, tasarımcılar ve akademisyenlerin işbirliği çerçevesinde çeşitli etkinlikler düzenlenebilir. Seminer, konferans, atölye çalışmaları gibi etkinliklerle daha geniş kitlelere ulaşılarak "toplumda sürdürülebilirlik" bilinci geliştirilebilir.



## Kaynakça

- Agraloop BioFibre. (n.d.). <https://circularsystems.com/agraloop> adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 04.12.2019)
- Ayanoğlu, S. G., & Ağaç, S. (2017). Sürdürülebilir Moda Kavramına Yönelik Tasarım Fikirleri. *SDÜ ART-E*, 10(19), 252–273.
- Bilir, M. Z. (2018). Ekolojik Boyama Esaslı Çok Renkli Yüzey Tasarımı. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (20), 63–73. <https://doi.org/10.17484/yedi.384974>
- Carrico, M., & Kim, V. (2014). Expanding zero-waste design practices: A discussion paper. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 7(1), 58–64. <https://doi.org/10.1080/17543266.2013.837967>
- Cebulla, H. (2018). Sustainability in the Textile Industry: Things Cannot Stay the Way They Are. *Latest Trends in Textile and Fashion Designing*, 2(4), 200–201. <https://doi.org/10.32474/lttfd.2018.02.000141>
- Cumbers, J. (2019). New This Ski Season: A Jacket Brewed Like Spider’s Silk. <https://www.forbes.com/sites/johncumbers/2019/08/28/new-this-ski-season-a-jacket-brewed-from-spider-silk/#70a3db22561e> adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 30.12.2019)
- EPEA GmbH. (1987). Cradle-toCradle. <https://epea.com/en/about-us/cradle-to-cradle> adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 06.04.2020)
- Fletcher, K. (2014). *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys* (2nd New Ed). London, United Kingdom: Taylor & Francis Group.
- Hawley, J. (2011). Textile Recycling Options: Exploring What Could Be. A. Gwilt & T. Rissanen (Eds.). *Shaping Sustainable Fashion: Changing the Way We Make and Use Clothes* içinde (s. 143–156). London, UK.: Earthscan Ltd.
- <https://motif.org/>. (2019). Top 10 Sustainable Fashion Designers Making a Change in 2019. <https://motif.org/news/top-sustainable-fashion-designers/> adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 03.01.2020)
- Joy, A., Sherry, J. F., Venkatesh, A., Wang, J., & Chan, R. (2012). Fast Fashion, Sustainability, and the Ethical Appeal of Luxury Brands. *Fashion Theory - Journal of Dress Body and Culture*, 16(3), 273–295. <https://doi.org/10.2752/175174112X13340749707123>
- Lexico. (2020). Circular. <https://www.lexico.com/en/definition/circular> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 01.06.2020)



- LIVING COLOUR. (2017). Living Colour.[https://issuu.com/kukkadesign/docs/living\\_colour-ibook](https://issuu.com/kukkadesign/docs/living_colour-ibook) adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 30.12.2019)
- Mahapatra, N. N. (2016). *Textile Dyes*. New Delhi INDIA: Woodhead Publishing India Pvt. Ltd., Taylor & Francis Group.
- McDonough, W. (2020). The Five Goods. <https://mcdonough.com/the-five-goods/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 06.04.2020)
- Özdoğan, E., Korkmaz, A., & Seventekin, N. (2007). ECO-TEX and EU ECO LABEL. *Tekstil ve Konfeksiyon*, 17(3), 148–152. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tektstilvekonfeksiyon/issue/23627/251644> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 13.04.2020)
- Pinnock, O. (2019). 5 Innovative Fashion Materials Made From Food By-Products. <https://www.forbes.com/sites/oliviapinnock/2019/01/23/5-innovative-fashion-materials-made-from-food-byproducts/#682793b95749> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 27.11.2019)
- PROMOSTYL PARIS. (n.d.). Seaqual. <https://promostyl.com/seaqual-et-seacell-les-nouvelles-fibres-eco-responsables/?lang=en&cn-reloaded=1> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 30.12.2019)
- Rahman, O., & Gong, M. (2016). Sustainable Practices and Transformable fashion Design – Chinese Professional and Consumer Perspectives. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 9(3), 233–247. <https://doi.org/10.1080/17543266.2016.1167256>
- Rissanen, T. (2011). Designing Endurance. A. Gwilt & T. Rissanen (Eds.). *Shaping Sustainable Fashion: Changing the Way We Make and Use Clothes* içinde (s. 127-138). London, UK.: Earthscan Ltd.
- Rissanen, T. (2013). *Zero-Waste Fashion Design: A Study at the Intersection of Cloth, Fashion Design and Pattern Cutting*. University of Technology Sydney, Sydney, Australia.
- SHERMAN, L. (2019). How Can New Technologies Help Make Fashion More Sustainable?<https://www.businessoffashion.com/articles/voices/how-can-new-technologies-help-make-fashion-more-sustainable> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 02.10.2019)
- smartfiber AG. (n.d.). SeaCell™ – The power of seaweed in a fiber. <https://www.smartfiber.de/en/fibers/seacelltm/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 30.12.2019)



smartfiber AG. (n.d.). smartcel™ sensitive – The secret of natural protection and care in a fiber.<https://www.smartfiber.de/en/fibers/smartceltm-sensitive/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 30.12.2019)

Türk Dil Kurumu. (2015). Sirküler.<https://sozluk.gov.tr> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 01.06.2020)

Townsend, T. (2019). Natural Fibres and the World Economy July 2019. [https://dnfi.org/coir/natural-fibres-and-the-world-economy-july-2019\\_18043/](https://dnfi.org/coir/natural-fibres-and-the-world-economy-july-2019_18043/) adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 30.12.2019)

Young, S. (2019). The Real Cost of Your Clothes: These Are the Fabrics with the Best and Worst Environmental Impact. <https://www.independent.co.uk/life-style/fashion/fabrics-environment-fast-fashion-eco-friendly-pollution-waste-polyester-cotton-fur-recycle-a8963921.html> adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 27.11.2019)

### Görsel Kaynakça

**Görsel 1:** <https://livingcolour.eu/wp-content/uploads/2018/08/LC-Slider-5.png> adresinden, 30.12.2019 tarihinde erişilmiştir.

**Görsel 2:** Rissanen, T. (2011). Designing Endurance. A. Gwilt& T. Rissanen (Eds.).*Shaping Sustainable Fashion: Changing the Way We Make and Use Clothes* içinde (s. 133). London, UK.: Earthscan Ltd.

**Görsel 3:** Rissanen, T. (2011). Designing Endurance. A. Gwilt& T. Rissanen (Eds.).*Shaping Sustainable Fashion: Changing the Way We Make and Use Clothes* içinde (s. 134). London, UK.: Earthscan Ltd.

**Görsel 4:** <https://forms.gle/MPPSDt6qcXZePSGNA> adresinden, 17.12.2019 tarihinde erişilmiştir.

**Görsel 5:** <https://forms.gle/MPPSDt6qcXZePSGNA> adresinden, 17.12.2019 tarihinde erişilmiştir.

**Görsel 6:** <https://forms.gle/MPPSDt6qcXZePSGNA> adresinden, 17.12.2019 tarihinde erişilmiştir.

**Görsel 7:** <https://forms.gle/MPPSDt6qcXZePSGNA> adresinden, 17.12.2019 tarihinde erişilmiştir.

**Görsel 8:** <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2019-ready-to-wear/stella-mccartney#collection> adresinden, 03.01.2020 tarihinde erişilmiştir.

**Görsel 9:** <https://medium.com/@nustox/vivienne-westwood-the-story-of-sustainable-anarchy-a788c7cf5e2a> adresinden, 06.04.2020 tarihinde erişilmiştir.

**Görsel 10:** <https://tropicofc.com/pages/about> adresinden, 06.04.2020 tarihinde erişilmiştir.



- Görsel 11:** [https://www2.hm.com/tr\\_tr/free-form-campaigns/conscious-exclusive-2020.html](https://www2.hm.com/tr_tr/free-form-campaigns/conscious-exclusive-2020.html) adresinden,06.04.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Görsel 12:** <http://myst.fashion/product/dimitra-dress-with-detachable-sleeves-and-bottom-parts-copy/>adresinden,03.07.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Görsel 13:** <http://myst.fashion/product/tiffany-reversible-trench-coat-dress-long-copy-2/> adresinden, 03.07.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Görsel 14:** <http://myst.fashion/product/elizabeth-2/> adresinden, 03.07.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Görsel 15:** <http://myst.fashion/product/selina/>adresinden, 03.07.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Görsel 16:** <https://www.thecuttingclass.com/a-modular-anrealage-silhouette-through-blocks/> adresinden, 03.07.2020 tarihinde erişilmiştir.





## KİŞİSELLEŞTİRİLMİŞ TASARIM: NETFLIX KÜÇÜK ÖNİZLEME GÖRÜNTÜLERİNİN GRAFİK TASARIM İLKELERİ KAPSAMINDA ANALİZİ PERSONALIZED DESIGN: ANALYSIS OF NETFLIX THUMBNAILS UNDER GRAPHIC DESIGN PRINCIPLES

**Dr. Öğr. Üyesi Dide AKDAĞ SATIR\***

Istanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü  
dideakdag@gmail.com, ORCID 0000-0001-6238-8731

### ÖZ

Teknolojinin gelişimiyle birlikte, tasarımlara yön veren programlar ve uygulamalar da değişmektedir. Günümüzde yapay zeka kavramı da bu gelişimde etkin bir rol olarak yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Yapay zeka sistemlerinin ne olduğu, bu alanın nasıl oluştuğu, günümüzde toplumları nasıl şekillendirdiği, sınırlarının neler olacağı ve yapay zekanın geleceği konularında tartışmalar sürerken, yapay zeka sistemleri de hızla kendini geliştirmektedir. Bu bağlamda yayın hizmetlerinin verilmiş biçimleri ve içerikleri de her gün değişmektedir. Kullanıcı deneyimlerinin artması ile yapay zeka algoritmaları da gelişerek izleyicilerine farklı etkileşim tasarımı olanakları sunmaktadır. Araştırmanın konusu, Netflix markasının özelinde gerçekleştirdiği tasarımların, şirketin tanıtım filmleri için kullandığı küçük önizleme görüntülerinin (thumbnails), oluşturulma yöntemlerine farklı bir bakış açısı sağlanması, grafik tasarım ilkeleri bağlamında bir yaklaşım önerisi sunulmasıdır. Araştırmanın evrenini Netflix, örnekleme ise hizmet sunduğu filmlerin başlıkları ve görsel tasarım öğeleri oluşturacaktır. Araştırmanın amacı, kullanılan yapay zeka algoritmaları, görseller, grafik tasarım ilkeleri kurallarına uygun tasarlanabilmekte midir? Yapay zeka algoritmaları ile hangi alanlarda düzenleme yapılabilir? Oluşturulan tasarımlarda, grafik tasarımın hangi noktalarında, zorluk yaşanmaktadır? sorularına cevap aranmasıdır. Yöntem olarak, Netflix yapımı bir internet dizisinin, farklı kişisel profil hesaplarındaki, farklı sonuçlarına ait küçük önizleme görüntüleri, başlık ve görsel öğeleri, grafik tasarım ilkeleri bağlamında betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilecektir. Çalışma alanı olarak, Netflix platformunda yer alan, 2018 yapımı “Hakan Muhafız/ The Protector” internet dizisinin küçük önizleme görüntü örnekleri belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Grafik Tasarım, Küçük Önizleme Görüntüleri, Tasarım İlkeleri.

### ABSTRACT

With the development of technology, programs and applications that direct designs are also changing. Today, the concept of artificial intelligence is also widely used as a part of this development. While there are debates about what artificial intelligence systems are, how this field is formed, how they shape societies today, what their boundaries will be and the future of artificial intelligence, artificial intelligence systems are rapidly developing. In this context, the forms and contents of broadcasting services change every day. With the increase in user experiences, artificial intelligence algorithms also develop and offer different interaction design opportunities to the audience. The subject of the study is to provide a different perspective to the creation methods of the designs made specifically for the Netflix brand, the thumbnails used by the company for promotional films, and to offer an approach in the context of graphic design. Netflix will constitute the universe of the research, and the sample will be the titles and visual design elements of the movies it serves.. The purpose of the research is to seek answers to the questions; Are the images of the artificial intelligence algorithms used in accordance



with the rules of graphic design principles? In which areas can arrangements be made using artificial intelligence algorithms? At which points are difficulties encountered in the graphic design context of the created designs? As a method, the title and visual elements of thumbnails of different results in different profile accounts of a film produced for Netflix will be evaluated in the context of graphic design principles by descriptive analysis method. As a field of study, small preview images of Hakan the Guardian/ The Protector, the first original Turkish internet series, produced in 2018, were determined on the Netflix platform.

**Keywords:** Graphic Design, Thumbnails, Design Principles.

## GİRİŞ

Teknolojinin gelişimiyle birlikte, yayın hizmet biçimleri ve içerikleri de her gün değişmekte ve kullanıcı deneyimlerinin artması ile yapay zeka algoritmaları gelişerek, izleyicilerine farklı tasarım önerileri sunmaktadır. Bunların en önemli örneklerinden biri de üyelerine internete bağlı bir cihazda reklamsız olarak dizi ve film izlemelerini sağlayan, abonelik tabanlı bir yayın hizmeti olan Netflix'tir. iOS, Android ya da Windows 10 kullanılan cihazların tümüne, dizileri ve filmleri indirerek, internet bağlantısı olmadan izleme olanağı vermektedir. İçeriği bölgelere göre farklılık gösterebilmekte ve zamanla değişebilmektedir. Orijinal içerikler, diziler, filmler, belgeseller daha fazla izlendikçe Netflix, önermeler konusunda daha başarılı olmaktadır. Kişiselleştirilmiş Netflix deneyimine sahip olmak için, kişisel bir profil hesabı oluşturulması gerekmektedir. Bu sayede yapılan puanlama ve izleme tercihlerine göre kendine özel sunulan tavsiyeleri görebilmektedir (Netflix, 2020).

Yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte Netflix, izleyicilerinin pasif konumdan, aktif konuma geçmesini sağlamıştır. Dijitalleşme ile ortaya çıkan bu yeni dijital platformlar, film endüstrisinde, dijital yayın sistemlerinde, gösterimlerinde, yapım ve dağıtım süreçlerinde önemli değişimlere neden olmuştur. Bu oluşumlar ile hedef kitleye ulaşırken yeni beklentiler doğmaktadır. Bu nedenle de kullanıcı deneyiminin en iyi şekilde oluşturulmasına olanak sağlayan yeni çözüm önerileri geliştirilmektedir. Her yenilik, aslında yeni bir problemi de beraberinde getirebilmektedir. Önemli olan gerçekleştirilecek etkileşim tasarımı için hazırlanan sürecin ve araçların doğru bir sistemde uygulanabilmesidir. Bu kapsamda hazırlanan küçük görüntü önizleme tasarımlarına, grafik tasarım penceresinden bakılarak, üzerinde durulması gereken noktalar analiz edilmeye çalışılmıştır. İzleyicinin önüne çıkan, tasarımda oluşabilecek sorunlar için önlemlerin, kolaylaştırıcı bir görsel iletişim süreci için gerekenlerin, ortaya konulması hedeflenmektedir. Bu sayede pazarlama stratejilerinin, sağlam



bir görsel zemini de hazırlanmaktadır. Etkili bir görsel iletişim ve grafik tasarım sürecinin kişiselleştirilmesi ve kolaylıkla anlaşılır olması, sistematik bir biçimde ayırt edilmesine ve bu sayede hedef kitleye hızla ulaştırılabilmesine olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda çalışmanın konusunu, Netflix'in tanıtım filmleri için kullandığı küçük önizleme görüntüleri, bir diğer tanımıyla kapak fotoğrafı (thumbnails) örnekleri, markanın özelinde gerçekleştirdiği tasarımların oluşturulma yöntemleri ve bu özelliklerin, grafik tasarım ilkeleri kapsamında değerlendirilmesi oluşturmaktadır. Araştırmanın amacı, algoritma çözümleme şablonu oluşturulma sürecinin ardından, grafik tasarım aracılığıyla kullanılan yapay zeka algoritmaları verileri, grafik tasarım ilkeleri kurallarına uygun tasarlanabilmekte midir? Yapay zeka algoritmaları hangi alanlarda düzenleme yapabilmektedir? Yapay zeka algoritması ile grafik tasarım alanının hangi noktalarında zorluk yaşanmaktadır? sorularına cevap aramaktır. Yöntem olarak Netflix resmi hesabının ürettiği ve paylaştığı grafik tasarım öğelerinin içeriklerinin üretimi analiz edilerek, grafik tasarım ilkeleri bağlamında değerlendirilecektir. Çalışma alanı olarak, Netflix platformunda yer alan 2018 yapımı, ilk orijinal Türk internet dizisi Hakan Muhafız'ın küçük önizleme görüntü örnekleri belirlenmiştir. Önizleme görüntüleri grafik tasarım ilkeleri bağlamında değerlendirilerek olması gerekenler ve karşılaşılan sorunlar tespit edilmeye çalışılmıştır.

### **1. Yapay Zeka, Dijital Yayıncılık ve Netflix**

Bilginin mantık yoluyla ifade edilebileceği fikri, Aristoteles'in, silojistik mantık adı verilen, sonuca ulaşmak için yapılan mantıksal çıkarımlar kullanan, bir dizi öncül önerme işleminin ortaya konması, aslında MÖ.4. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Yapay zeka, ilk kez 1956 yılında, Prof. John McCarthy tarafından, "makinelere duyumsama, mantık, karar alma ve geleceği tahmin etme yeteneğinin, nasıl simüle edileceği, araştırılan bir toplantıda" ortaya konmuştur. Yapay zeka, fikir ve mantıklı düşünmenin "biçimlendirilerek" algoritmalara dönüştürebileceğini temel almaktadır (Fan, 2020, s.18). Yapay Zekâ (YZ)/Artificial Intelligence (AI) teknolojiyi en insansı biçimde kullanan sistemdir. Bir başka tanımla, insan zekasını taklit ederek, elde edilen verilerle kendisini geliştirme ve yenileyebilme niteliklerine sahip makineler, yapay zeka olarak adlandırılmaktadır (Mysoft, 2019). Algoritmalar ise bilgisayar biliminde, hesaplamalara ve diğer problem çözme işlemlerine rehberlik edecek bir süreci tanımlayan, açıklayıcı talimatlar ve kurallar kümesidir (Fan, 2020, s.19). Günümüzde fiziksel ve dijital dünyanın biraraya gelmesi ile birlikte, kitlesel kullanıcı alışkanlıklarını,



veritabanlarında kullanmanın başarısını gören büyük şirketler, dijital yayıncılık alanında da yapay zeka kullanımına yönelmişlerdir.

Dijital yayıncılık “analog olarak üretilen ses ve görüntü bilgilerinin, 0 ve 1’lerden oluşan bitlere dönüştürülüp, gerekli olan kodlama teknikleri yapıldıktan sonra farklı modülasyon teknikleri ile alıcılara iletilmesi esasına dayanmaktadır” (Eralp, 2010). Dijital yayıncılık artık türleri ile anılmaya başlamıştır. IPTV, WEB TV, VOD VE OTT gibi servis isimleri, yayın uzantıları ve terimleri üzerinden değerlendirilmektedir. Netflix, 1997 yılında Kaliforniya’da başarılı bir DVD satış, kiralama şirketi olarak kurulmuş olmasına rağmen, ilerleyen yıllarda internet üzerinden film izleme olanağı sunan OTT servisine dahil olarak üye sayısını artırmıştır. Netflix etkileşime dayalı video sistemi modeli ile dünyanın en önde gelen çevrimiçi içerik üreten yayın hizmetlerinden biri olmuştur. Türkçe hizmet vermeye 22 Eylül 2016 tarihinde başlayan Netflix, sunduğu görsel iletişim tasarımı ve grafik uygulamaları ile takipçi sayılarını hızla artırarak, yoğun bir şekilde gündemde kalabilmeyi başarmaktadır. OTT (Over-the-Top), internet üzerinden yayınlanan talebe bağlı görsel-işitsel içeriğin, kullanıcıya sunulmasını sağlayan video hizmetidir. (Özel, 2020, s.117).

Dijital yayın platformu Netflix, 2020 yılının ilk aylarının en çok indirilenler sıralamasında birinci, en çok kullanılan sıralamasında ikinci olarak listelerin başındaki yerini almaktadır.

Top 10 Streaming Apps by Time Spent in App in 2020*		
Global	Europe	US
1  YouTube Kids	1  YouTube Kids	1  YouTube Kids
2  Netflix	2  Netflix	2  Netflix
3  YouTube	3  YouTube	3  YouTube
4  Amazon Prime Video	4  Amazon Prime Video	4  Disney+
5  Hotstar	5  Twitch	5  Hulu
6  Disney+	6  HBO GO	6  Amazon Prime Video
7  Tubi	7  Disney+	7  Tubi
8  Xigua Video	8  BIGO LIVE	8  Roku
9  Hulu	9  Crunchyroll	9  PLUTO® Pluto TV
10  Tencent Video	10  BBC iPlayer	10  CBS All Access

Tablo 1. 2020 Yılı En Çok Kullanılan Dijital Yayın Platformları (Teknosafari, 2020).



Netflix' in uzun yıllardır ana hedefi, kişiselleştirilmiş önerilerini, doğru başlıklarla doğru zamanda kullanıcılarına göstermektir. Binlerce başlığa yayılan bir katalog ve yüz milyondan fazla hesaba yayılan farklı bir üye tabanı ile her üye için doğru olan başlıkları tavsiye etmek çok önemli ve kritik bir konudur.

Önerilen belirli bir küçük önizleme görüntüsü/ kapak fotoğrafı (thumbnails) tasarım açısından neden önemsenmeli? İlgi çekecek yeni ve tanıdık bir önizleme hakkında ne söylenebilir ve nasıl ikna edilir? sorularına cevap bulmayı hedeflemektedirler. Netflix, üyelerine, özellikle tanıdık olmayan başlıklar konusunda, yeni içerikler keşfetmelerine yardımcı olmaya önem vermektedir. Bunun için de başlıkları tasvir ettikleri, kullandıkları resim ya da görüntüleri özel olarak işlemektedirler. Bir başlığı temsil eden bir görsel öge, aslında bir nevi geçiş görevi görmektedir. Başlığın birey için neden iyi olabileceğine dair kişiye görsel bir “kanıt” sunmaktadır.

## 2. Kullanıcı Deneyimi ve Etkileşim Tasarımı

Teknolojik gelişmelerle yaşanan hızlı süreç gün geçtikçe daha hızlı dönüşen bir yapıyı ve etkileşimi beraberinde getirmektedir. Bu da dijital yayıncılıkta, kullanıcı deneyimi kavramını kaçınılmaz kılmaktadır. Kullanıcı deneyim tasarımları hedef kitlenin yeni medya teknolojilerini kullanım süreçlerindeki etkileşimlerine odaklanmaktadır. Empatik bir bakış açısı geliştirmek kullanıcı deneyim tasarımcılarının önemle üzerinde durmaları gereken bir noktadır. (Akt. Erişti, 2020, s.59).

Kullanıcı deneyim tasarımında, her izleyicinin deneyimlerine ve odaklanmasına dikkat çekilmelidir. Geribildirimlerin değerlendirilmesi, profesyonel olarak oluşturulan multidisipliner bir ekip ile yapılmalıdır. Girilen etkileşim sürecinin memnuniyeti değerlendirilmelidir. Sistematik yapıda yaşanan zorluklar ve artışlar etkili bir biçimde yeniden yapılandırılmalıdır.

Örneğin, kullanıcıların 2020 yılı verilerine göre YouTube' da 7 milyon video izlenmektedir, Netflix'te ise 764 bin saat video izlendiği istatistiklerde görülmektedir. (Brandingtürkiye, 2020). 1997 senesinde kurulan, 139 milyon kayıtlı aboneli bulunan (2019 yılı verileri), 190'dan fazla ülkeye yayın yapan dijital yayın platformu olan Netflix abonelerinin, bir yılda izlediği film sayısı 60'a yakındır (Brandingtürkiye, 2020).





**Tablo 2.** İnternette 1 Dakikada Neler Oluyor (Brandingturkiye, 2020).

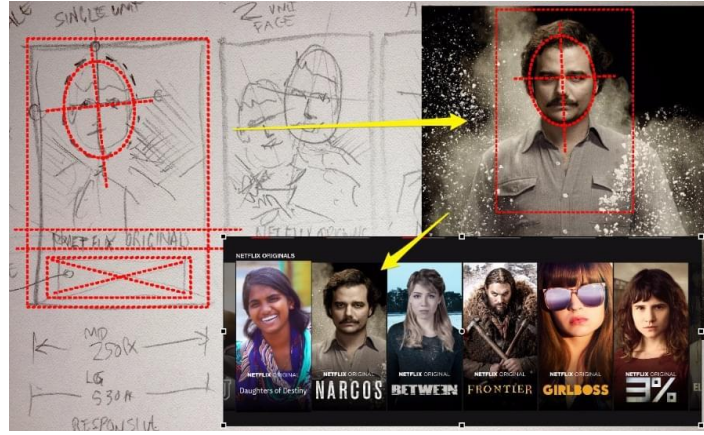
Kullanıcı deneyimi ile hazırlanan tasarım süreçleri ve kullanıcıların gönüllü olarak sistemde katılımcı olması, etkili bir pazarlama stratejisinin de zeminini hazırlamaktadır. Hedef kitle odaklı etkileşim tasarımı ise hedef kitlenin yeterliliklerini, sınırlarını, gereksinimlerini, tasarım ortamı ile etkileşim amaçlı etkileşimin yapısını oluşturur (Akt. Erişti, 2020, s.62). Örnek vermek gerekirse Netflix'in tam olarak çalışmalarında gerçekleştirdiği gibi önce bir profil hesabı oluşturularak, kişisel bilgilere ulaşılır, veriler kayıt altına alınarak kullanıcı tercihleri oluşturulur. Kullanıcının tercihlerine göre bir kişisel katalog belirlenir. Bu sayede üst düzeyde hazırlanan etkileşim sisteminin oluşturduğu örnekler, en iyi etkileşim sürecini ve tercih nedenini oluşturmaktadır.

### 3. Netflix Kişiselleştirilmiş Algoritma Sistemi

İlk zamanlarda Netflix, klasik bir yöntemle hazırlanan afişleri kullanarak çalışmalarına başlamıştır ancak içeriği tam yansıtmadığını düşündüğü noktada alternatif çözümler üretmiştir. Önce üç afiş tasarımı önerisi ile yaşanan, tıklanma sayılarındaki artış sonucu da yeniden bir arayışa girilmiştir. Geri bildirimlerde görülen etkileşim sonuçlarındaki bu artış da yeni bir algoritma sisteminin başlangıç noktası olmuştur. Credentials Sharing Insight isimli yapay zeka sistemi, kişiye özel, önceden elde edilmiş analizlerle, yeniden düzenleme sistemine dayanmaktadır (Ceotudent, 2020).

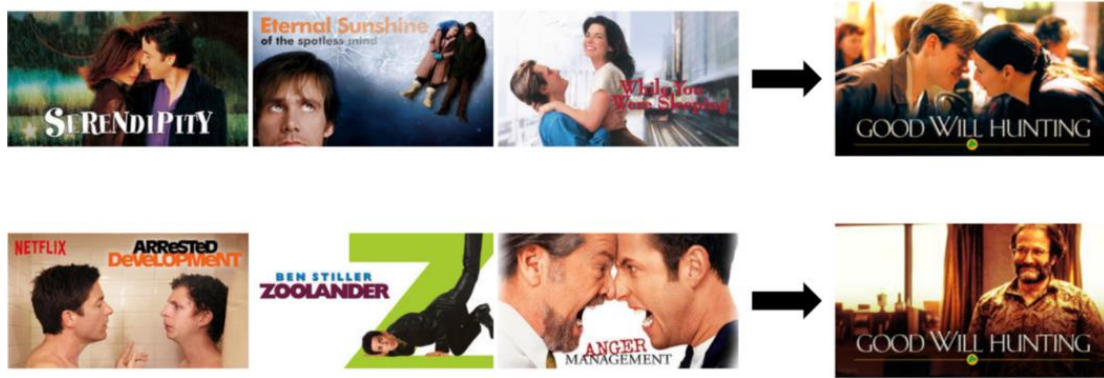


Netflix, standart bir izleyicinin, her bir önizleme görüntüsünü 1.8 saniye izledikten sonra, 90 saniye içerisinde karar verdiğini ve her yeni bilgiyi işlemek için, gözün saniyede 3-4 defa hareket ettiği sonuçlarını baz alarak algoritmalarını planlamaktadır (Türk, 2019). Bununla birlikte, yapay zekanın başarı yüzdesini artırmak için sürekli olarak kullanıcı davranışları izlenerek, kısa süreli testler yapılmaktadır.



Görsel 1. Netflix Görsel Taslakları (Ceotudent, 2019)

Netflix için geliştirilmiş algoritma sistemi, tüm üyeleri arasından her birey ve her başlık için en ilgi çekici ve uygun tasarımı bulmaya çalışmaktadır. Örneğin Good Will Hunting filmi tasvir etmek için kullanılan görüntünün, kişiselleştirme çabaları incelendiğinde: Bir üyenin farklı türleri ve temaları ne kadar tercih ettiğine bağlı olarak bu kararı kişiselleştirilebilmektedir. Matt Damon ve Minnie Driver'ın yer aldığı tasarım çalışması incelendiğinde, pek çok romantik film izlemiş biri Good Will Hunting ile ilgilenebilirken, çok tanınmış bir komedyen olan Robin Williams'ı içeren bir tasarım kullanılırsa çok sayıda komedi izlemiş bir üyenin ilgisi filme çekilebilmektedir (Chandrashekar vd., 2017).



Görsel 2. Good Will Hunting Kişiselleştirilmiş Önizleme Görüntüleri Örnekleri  
(Netflixtechblog, 2017).



Başka bir algoritma önermesinde, oyuncu kadrosu için farklı tercihlerin Pulp Fiction filmi için tasarımı kişiselleştirilmesini nasıl etkileyebileceği önermesinde, Uma Thurman'ın yer aldığı birçok film izleyen bir üye için, Uma Thurman içeren Pulp Fiction'ın tasarım çalışmasına muhtemelen olumlu yanıt verecektir. Bu arada, John Travolta'nın bir hayranı, eğer tasarım aktörü içeriyorsa da Pulp Fiction'ı izlemekle daha çok ilgilenmesi olasıdır (Kartal, 2018).



**Görsel 3.** Pulp Fiction Önizleme Görüntüleri Yapay Zeka Önermeleri Örneği (Netflixtechblog, 2017).

Netflix, kişiselleştirilmiş algoritmayı benimsemektedir. Ana sayfa için seçilen satırlar, bu satırlar için seçilen başlıklar, görüntülenen galeriler, gönderilen mesajlar vb. dahil olmak üzere üye deneyimlerinin birçok yönü algoritmik olarak uyarlanmaktadır. Kişiselleştirilen her yeni özelliğin kendine özgü zorlukları vardır; örneğin sunumu yapılan her yerde her başlığı temsil etmek için yalnızca tek bir tasarım çalışması seçilebilmektedir. Tipik öneri ayarları, bir üyeye birden çok seçim sunulmasına izin vermektedir ve daha sonra bir üyenin seçtiği öğeden tercihleri öğrenilebilmektedir. Bu, görüntü seçiminde bir üye bir başlığı seçerse, yalnızca o üyeye sunulan görüntü gelmektedir. Bir başlık için belirli bir görüntü sunulurken, bir üyenin bir başlığı ne zaman seçip seçmediği irdelenmektedir (Chandrashekar vd., 2017). Bu nedenle, tasarım çalışmasının kişiselleştirilmesi, geleneksel öneri probleminin üstüne oturur ve algoritmaların birbiriyle birlikte çalışması gerekir. Görsel tasarımların nasıl kişiselleştirileceğini doğru bir şekilde tespit edebilmek için, görsel örneğin üye için ne ölçüde daha iyi olduğunu gösteren sinyaller bulmak ve çok fazla veri toplanması gerekmektedir. Oturumlar arasında bir üyeye bir başlık için gösterilen ve değişen görselin etkisini anlamak bu anlamda önem teşkil etmektedir.



Aynı sayfada ya da oturumda seçilen diğer tasarımlara göre küçük önizleme görüntüsünün nasıl performans gösterdiğini anlamının zorlukları olabilmektedir. Ana karakterin cesur bir yakın çekimi bir sayfadaki bir başlık için işe yaramaktadır çünkü diğer görsellerde de öne çıkmaktadır. Ancak her başlığın benzer bir resmi varsa, sayfa bir bütün olarak ilgi çekici görünmeyebilir. Bu nedenle, her birinin bir üyeyi ikna edebilecek bir görüntünün etkileyici yönlerini vurgulayabileceği çeşitli yöntemlere ihtiyaç duyulmaktadır. (Webtekno, 2019).

Görüntüyü geniş ölçekte kişiselleştirmenin mühendislik anlamında da zorlukları vardır. Buradaki zorluk, üye deneyiminin çok fazla görsel içeriyor olması ve bu nedenle çok sayıda görüntü işlenmesidir. Kullanıcı ara yüzünde görseli düzgün bir şekilde işleyememek, deneyimi önemli ölçüde düşürmektedir.

#### **4. Netflix Algoritma Teknolojisi Uygulama Biçimleri ve Yaklaşımlar**

Yapılan çalışmalar ortalama bir Netflix kullanıcısının siteye/uygulamaya girdiği andan itibaren küçük önizleme görüntülerini seçmek için 60 ile 90 saniye arası zaman harcadığını gösterdiğini ve bu süreçte, kullanıcılar 10 ile 20 arasında başlık incelediğini ve ilgisini çeken bir içerik olmazsa siteden/uygulamadan çıktığını belgelemişlerdir (Doğanay, 2019).

Netflix öneri motorunun büyük bir bölümü, öğrenen makine algoritmaları tarafından desteklenmektedir. Geleneksel olarak, üyelerinin hizmeti nasıl kullandığına dair bir grup veri toplanmaktadır. Ardından bu veri yığını üzerinde yeni bir öğrenen makine algoritması çalıştırılmaktadır. Daha sonra bu yeni algoritmayı mevcut üretim sistemine karşı bir A/B testi ile test edilmektedir. Bu A/B testi, yeni algoritmanın mevcut üretim sistemlerinden daha iyi olup olmadığını rastgele bir üye alt kümesi üzerinde deneyerek görülmesine yardımcı olmaktadır. A grubundaki üyeler mevcut üretim deneyimini, B grubundaki üyeler ise yeni algoritmayı almaktadır. B grubundaki üyelerin Netflix ile daha fazla etkileşimi varsa, yeni algoritmayı tüm üye popülasyonuna yaymaktadırlar (Chandrashekar vd., 2017).

Netflix sistemi nasıl işlemektedir sorusu en iyi şu şekilde açıklanmaktadır: Sistem üyeliği başlattığı ve profilini oluşturduğu anda içerik önerileri oluşturulmaya başlamaktadır. Bir üye oturumundaki görseli seçtiğinde o oturum için tahmin edilen en iyi görüntüyle karşılaşmaktadır. Bu randomizasyonun üye deneyimi ve dolayısıyla ölçümler üzerinde üzerindeki etkisi önemlidir. 139 milyondan fazla üye bu duruma tabi tutulur ve her üye





dolaylı olarak katalogun küçük bir bölümü için görüntü hakkında geri bildirim sağlamaya yardımcı olmaktadır. Hizmetle olan etkileşimler: izleme geçmişi, nasıl puanlandırıldığı; benzer zevklere ve tercihlere sahip üyeler ve kategoriler, oyuncular, yayınlanma yılı vb. içerikler hakkında edinilen bilgiler sayesinde izleme olasılıkları tahmin edilmektedir. Kişileştirme önerilerini daha da detaylandırabilmek için ise izlenen gün ve saat, süre ve kullanılan cihazlar algoritmanın verilerini oluşturmaktadır. Demografik bilgiler olan yaş ve cinsiyete ait bilgiler içermemektedir (Netflix, 2019).

Netflix'in bu algoritma işlemleri için oluşturduğu bilimsel çözümün adı Estetik Görsel Analiz sistemi AVA(Aesthetic Visual Analysis)'tir. AVA sahip olduğu araçlar ve algoritmalar sayesinde Netflix içerikleri arasından kapak resmi olabilecek görselleri bulmaktadır. İşlemin çıktıları metadata olarak toplanarak, çarpma sayısı, parlaklık, kare numarası, kontrast, keskinlik, çıplaklık olasılığı ve ten rengi gibi karenin karakteristiğini oluşturan bilgilerden oluşan, hesaplanmış veriler bir veritabanına aktarılarak kategorize edilmektedir. (Turk, 2019).



**Görsel 4.** Kişiselleştirme Algoritmaları: Görsel, Bağlamsal, Kompozisyon Örnekleri (Vox, 2018).

Netflix'in yapay zekası kullanıcının o film içerisinde ilgi duyma ihtimali en yüksek olan sahneyi bulup onu kapak fotoğrafı haline getirmektedir. Bir sonraki aşamada tüm bu küçük görüntü önizlemeleri analiz edilerek hangi kapak fotoğrafı filmi daha çok tıklandı ise genel tanıtımlarda o fotoğraflar ön plana çıkartılabilmektedir (Doğanay, 2019). Bu sürece geniş anlamda veri keşfi denmektedir.



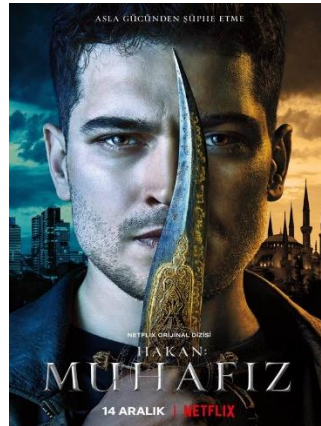


**Görsel 5.** Netflix Algoritması Önizleme Görüntüsü Kontrastlık Örneği (Webtekno, 2018)

Kişiselleştirme algoritmaları, görüntülerin görsel olarak parlaklığına, rengine, kontrastlığına ve hareket bulanıklılığına odaklanmaktadır. Bağlamsal olarak, yüz, obje hareketleri ve çekim açılarını önemsemektedir. Kompozisyon olarak ise sinematografi, kompozisyon ve tasarıma odaklanmaktadır (Türk, 2019).

## **5. Netflix Küçük Önizleme Görüntülerinin Grafik Tasarım İlkeleri Kapsamında Analizi**

Bu bölümde Netflix resmi hesabının ürettiği ve paylaştığı bir internet dizisinin, farklı profil hesaplarındaki, farklı sonuçlara ait küçük önizleme görüntülerinin (thumbnails) görsel öğeleri ve önermeleri, grafik tasarım ilkeleri bağlamında, betimsel analiz yöntemi ile değerlendirme sonuçları yer alacaktır. Netflix'in kendi platformu için üretilen 2018 yapımı, ilk orijinal Türk dizisi Hakan Muhafız internet dizisinin farklı profillerde yaratılan küçük önizleme görüntü örnekleri çalışma alanı olarak belirlenmiştir.



**Görsel 6.** Hakan Muhafız Genel Tanıtım Posteri (Wikipedia, 2019).



Nilüfer İpek Gökdel'in Karakalem ve Bir Delikanlının Tuhaf Hikayesi adlı romanından uyarlanan Netflix projesi olarak hazırlanan internet dizisi, yönetici yapımcılığı Onur Güvenatam, Jason George, Özge Bağdatlıoğlu ve Binnur Karaevli tarafından gerçekleştirilmiştir (Wikipedia, 2019). Örnek olarak seçilen çalışma serisi Hakan Muhafız/ The Protector filmidir. Bu dizi için için en iyi tasarım çalışması aranmıştır.

“Filme Gitmeden Önce” adlı YouTube kanalının konuyla ilgili olarak hazırladığı “Netflix Algoritması Beyninizi Böyle Yıkıyor” videosunda Hakan Muhafız filmi için, farklı kullanıcılarından profil hesaplarındaki gelen, farklı küçük önizleme görüntülerine dair geri bildirimlerde, ortaya çıkan sonuçlar (Görsel 7) görülmektedir. Çok boyutlu algoritmalarıyla, üyeleri arasında en çok izlenen filmler arasında yer alan Hakan Muhafız filmi için kapsamlı bir çalışma gerçekleştirilmiştir.



**Görsel 7.** Hakan Muhafız Görsel Öneri Algoritmaları (Webtekno, 2020)

Algoritma sonuçları incelendiğinde, fantastik, bilimkurgu, aksiyon ve dramatik türündeki süper kahraman dizisine ait, tercih ve zevkler de yaşanan büyük bir çeşitlilik tespit edilmiş, bir başlığa ait özellikle kullanıcının ilgisini çekecek yönlerini vurgulamak için neredeyse her üyeye yönelik tasarım denemesi ve algoritması oluşturulmuştur.

Grafik tasarım ilkeleri, farklı kaynaklarda farklı başlıklar şeklinde yer alabilmektedir. Bu çalışmada grafik tasarım ilkeleri, temel tasarımın da ilkelerini oluşturan, görsel hiyerarşi,



görsel devamlılık, bütünlük, vurgu ve denge başlıkları temel alınarak değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Tasarımda görsel öğeler arasındaki gösterilmek istenen önem sıralaması olarak da değerlendirdiğimiz görsel hiyerarşi, birçok farklı şekilde oluşturulabilmektedir. Görsel hiyerarşi, birden fazla görsel öğenin, büyüklük-küçüklük, sıcak-soğuk ilişkisi, karşıtlık, ön-arka plan ilişkisi kullanılarak tasarlanabilmektedir. Bu unsurlar kullanılarak oluşturulan tasarımlarda oluşan vurgu ile tasarımda öncelik sıralaması oluşturulabilmektedir. Seçilen çalışmalar, görsel hiyerarşi bağlamında değerlendirildiğinde, kullanılan grafik öğeler ile metinler arasındaki ilişki açık ve kolay anlaşılabilir bulunmuştur.



**Görsel 8.** Hakan Muhafız Farklı Önizleme Görüntülerine Ait Referans Çizgiler

Görsel devamlılık, izleyicinin tasarım yüzeyinde bir öğeden diğer bir öğeye geçişindeki akışın sürekliliği olarak açıklanmaktadır. Genel olarak tasarımda, gözün çalışma prensipleri doğrultusunda hazırlanan sanal bir algılama yönünü, devamlılığını ifade etmektedir. Sadece bir çalışmadan ziyade oluşturulan seri tasarımlarda daha çok ortaya çıkmaktadır. Örneğin dergicilikte ya da kitap kapaklarında hazırlanan bir tasarım modelinin devam ettirilmesi yine görsel devamlılık sağlayan unsurlar arasındadır. Hakan Muhafız internet dizisinin görsel öneri algoritmaları sonucu oluşan tasarımlar değerlendirildiğinde, tek bir önizleme görüntüsü üzerinde sorun bulunmamaktadır. Ancak birbirinden bağımsız bir seri oluşturulduğunda, görsel süreklilik olmadığı gözükmemektedir çünkü her biri farklı bir kullanıcının zevkleri ve



beğenileri kapsamında, yapay zeka algoritması tarafından önerilmektedir. Karşılaşılan bir diğer devamlılık sorunu da izlenen film bitirildikten sonra, algoritmanın yeni önermesi doğrultusunda, izlenen filmin küçük önizleme görüntülerinin de değişerek geçmişe dönük hafızanın silinmesidir. Kullanıcı tekrar aynı filmi izlemek isterse, hangi küçük önizleme görüntüsünü seçtiğini bulamayıp yeniden aynı isme ait önizleme görüntüsünün arayışına girmek zorunda kalabilmektedir.

Grafik tasarım ilkelerinde kullanılan önemli bir tasarım ilkesi de bütünlüktür. Tasarımın içinde yar alan tüm öğeler kendi arasında gruplandırılmalı ve birbiriyle uyumlu şekilde görsel bir bütünlük sağlamalıdır. Bütüncül bir görsel dil ve yapı oluşturulmalıdır. Hakan Muhafız internet dizisinin seçilen görselleri, bütünlük başlığı altında değerlendirildiğinde, algoritmanın fotoğraf, tipografik başlık ve kendi logosunu kullandığı görülmektedir. Seçilen öğeler arasında bütünlüğü sağlayan bir yapı olduğu görülmektedir. İsmeye ait başlıkların net, anlaşılabilir ve tutarlı olduğu görülmektedir. Metinler okunaklı ve net bir serifli yazı karakteri ile oluşturulmuştur. Seçilen yazı karakterinin konuya uygunluğu, en önemli tasarım başlıklarından biridir. Ancak algoritma, duyu durumuna göre görsel bir seçim yaptığında, yazı karakterini de aynı şekilde konuya uygun bir biçimde düzenleyememektedir. Görsel seçimi beğeniye göre fantastik, bilimkurgu, aksiyon ve dramatik olarak şekillenmesine rağmen yazı karakteri hep aynı şekilde kalmaktadır. Logo ve başlık için tasarımda bulunması gereken gerekli boşluklar bırakılmıştır. Algoritma tasarımda kullanıcıların müdahale edemediği hareketli yazılar bulunmamaktadır. Tipografinin kolay okunur olması önemlidir. Ancak bir diğer önemli nokta da tasarımda bulunduğu alana göre yeniden düzenlenmesidir. Tasarımların tümü incelendiğinde, ortalı yazı hizalama seçimi ile bir şablon belirlenerek, tümüne yayıldığı görülmektedir. Yazılar ve zemin renkleri arasındaki karşıtlık genel oranda uygun olarak kullanılmıştır. Kullanıcı özelinde ve donanım bazında erişilebilirlik özellikleri önem taşımaktadır. Önemli bilgilere ait içerikler için renk kullanılmıştır. İlk verilen örnekte açık renk zemin kullanılmış olması nedeniyle üzerine gelen yazı koyu renk tercih edilmiştir, diğer tüm örnekler de ise koyu bir zemine sahip oldukları için üzerlerine gelen yazı da dışı kullanım tercih edilerek tasarlanmıştır.

Tasarım ilkelerinden bir diğer önemli başlık da vurgudur. Tasarımla ilgilenen herkes için vurguda en önemli kural tasarımın başında vurgunun nerede, nasıl ve ne şekilde konumlandırılacağına belirlenmesidir. Tasarımda herşey aynı anda vurgulandığında ortaya





tasarımsal bir kaos çıkmaktadır. Bu durumda herşey birbiriyle yarışır bir düzeyde bulunmaktadır. Tasarım unsurlarının birbirlerinden rol çalmamaları için, vurguda kullanılacak öncelikler tespit edilmelidir. Hakan Muhafız internet dizisine ait farklı kullanıcı profillerinden alınan geri dönüş örneklerinde görüldüğü gibi vurgu fotoğraflarla sağlanmaktadır. Çoğunlukla başrol oyuncularına ait fotoğraf tercihleri ile çözümlenmektedir. Tasarımda vurguyu sağlamak için karşıtlık özelliğini kullanarak fotoğraftaki en kontrast tonlar seçilmeye çalışılmaktadır.

Grafik tasarımda denge de yine en önemli grafik tasarım unsurlarının başında gelmektedir. Denge denilince statik bir simetri düşünülmemelidir. Denge tasarım elemanlarının kendi içinde oluşturduğu ritm, armoni ve uyumun ortak bir karmasıdır. Dengeli bir biçimde tasarlanan asimetrik tasarımlar ile güçlü etkiler doğuran tasarımlar bulunmaktadır. Önemli olan yine bu dengeyi sağlayacak unsurların başta belirlenmesi sürecidir. Hakan Muhafız internet dizisine ait küçük önizleme görüntülerinde bulunan grafik öğeler, birbiri ile tutarlı bir görsel bir denge içerisinde yer alan bir anlatım diline sahiptir. Tasarım öğeleri için yeterli alan vardır. Kolay algılanabilmektedir. Geri bildirimlerle ulaşılan örnek tasarımlarda genel olarak simetri kullanıldığı görülmektedir. Figür kullanımları merkezde yer almaktadır. Kullanılan figür sayısı arttığında ise yine sağda ve solda, eşit uzaklıklarda bir denge gözetildiği gözlemlenmiştir. Kullanıcı tercihlerine göre şekillenen figür kullanılmayan önizleme görüntülerinde de yine simetri dikkate alınmıştır.

Netflix Küçük Önizleme Görüntülerinin Grafik Tasarım İlkeleri Kapsamında Değerlendirme Kriterleri	HAKAN MUHAFAZ	HAKAN MUHAFAZ	HAKAN MUHAFAZ	HAKAN MUHAFAZ	HAKAN MUHAFAZ	HAKAN MUHAFAZ	THE PROTECTOR	HAKAN MUHAFAZ	HAKAN MUHAFAZ
Tasarım içerisinde hiyerarşik bir görüntüm bulunmakta mıdır?	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Tasarımlarda görsel devamlılık sağlanmakta mıdır?	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Tasarımlarda bütüncül bir görsel dil ve yapı oluşturulmuş mu?	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Tasarımlarda kullanılan görsellerde vurgu sağlanabilmiş mi?	+	+	+	+	+	+	+	+	X
Simetri özelliği görsel ve başlık arasında uygun bir şekilde kullanılmış mı?	X	+	+	+	+	+	+	+	+
Konu başlıkları net, anlaşılabilir ve tutarlı mı?	+	+	+	+	+	+	+	+	X
Grafik öğeler ile metinler arasındaki ilişki açık ve kolay anlaşılabilir mi?	+	+	+	+	+	+	+	X	X
Marka logosu net bir şekilde belirtilmiş mi?	+	+	+	+	+	+	X	+	+
Tasarımların seri oluşuma ihtimali bulunmakta mıdır?	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Metin blokları için yeterli boşluk bırakılmış mı?	+	+	+	+	+	+	+	+	X
Başlık sayfa yerleşiminde okunuyor mu?	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Yazı karakteri görselin türüne uygun olarak değişiyor mu?	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Yazılar ve zemin renkleri arasındaki karşıtlık renk eşliğine uygun mu?	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Tasarım üzerinde dışı yazı karakteri kullanılmakta mıdır?	X	+	+	+	+	+	+	+	+
Yazı karakteri bloklama sistemi görselin durumuna göre değişmekte midir?	X	+	+	+	+	+	+	+	X
Tasarımda bulunan görseller birbiri ile tutarlı bir görsel anlatım diline sahip mi?	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Görsel imajlar kolay algılanabiliyor mu?	+	+	+	+	+	+	X	+	+

**Tablo 3.** Hakan Muhafız - Küçük Görüntü Önizleme Algoritmaları Grafik Tasarım İlkeleri Değerlendirme Tablosu





Bu sonuçlar grafik tasarım ilkeleri bağlamında değerlendirildiğinde (Bknz. Tablo 3), Netflix algoritma teknolojisi ile üretilen tasarımlarda, ana sayfası kolay anlaşılabilir ve hiyerarşik bir görünüme sahip olduğu görülmüştür. Kullanılan görseller ile başlıklar için hazırlanan tipografinin birbirlerine oranı, birbiriyle yarışır nitelikte değil belirli bir oran ölçüsünde hiyerarşik düzende olduğu belirlenmiştir. Etkili bir kişiselleştirme elde etmek için, her bir başlık için geniş bir görsel havuza ihtiyaç duyulmaktadır. Bir başlığın görsel setinin de içeriğin farklı yönleriyle ilgilenen geniş bir potansiyel kitleyi kapsayacak kadar çeşitli olması gerekmektedir. Sonuçta, bir görselin ne kadar ilgi çekici ve bilgilendirici olduğu, gerçekten onu gören kişiye bağlıdır. Bu nedenle, bir başlıkta yalnızca farklı temaları değil, aynı zamanda farklı estetiği vurgulayan tasarımlara da ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak çalışmalarda hep aynı yazı karakteri kullanımı ile çözüm üretildiği belirgindir. Sanatçı ve tasarımcılardan oluşan gruplar birçok boyutta farklı görüntüler yaratmak için çabalamaktadır. Ayrıca tasarımı oluşturmak için sistem, yaratıcı süreçleri sırasında görüntüleri seçecek kişiselleştirme algoritmalarını da dikkate almaktadır.

Görsel iletişim ve grafik tasarımda, tasarım ilkeleriyle oluşturulan görsel algı önem taşımaktadır. Tasarımcı edinilmiş deneyimleri, estetik değerleri, kendi kültürüyle birleştirerek, anlamlandırma boyutunda, yapay zekanın önermelerinden ayrılmaktadır. Sadece algılanan sonuçlarının genel karşılaştırmaları ile tasarımcı önermesine oranla, yüzeysel bir öneri sistemi sunulmaktadır. İlerleyen yıllarda yapay zeka algoritmalarında hızla yaşanan gelişmelerle bu özelliklerin de sisteme dahil edilerek daha da spesifik sonuçlara ulaşılabileceği öngörülmektedir.

## SONUÇ

Üyelerine internete bağlı televizyon, bilgisayar ve benzeri diğer cihazlar ile internet üzerinden film ve TV dizilerine erişebilmesini sağlayan, kişiselleştirilmiş bir dijital abonelik hizmeti sunan Netflix kullanımının, son yıllarda giderek yaygınlaştığı gözlemlenmektedir. Bununla birlikte hizmet araçları da hızla geliştirmekte ve yenilenmektedir. Netflix algoritma sisteminin, kişiye en uygun seçim çözüm önerilerinin, negatif sonuçları da olabilmektedir. Örneğin önizleme görüntüsü beğenilerek izlenmesinin ardından, başka bir gün tekrar izlemeye karar verildiğinde, algoritmanın değişme ihtimali, izleyici de aradığı görüntüyü yeniden bulamamak gibi bir ihtimali gözler önüne koyabilmektedir. Bir diğer konu da tasarımın bütününe baktığımızdaki uyum, armoni sürecidir. Görsel katalogun tamamı değerlendirildiğinde en çok tıklanan yakın plan karakter figür planı kullanımı; aynı kadrajdaki



yaklaşım ile sunulduğunda, diğer önizleme alanlarında da benzer prototip yaklaşımlar ortaya çıkabilmektedir. Tasarımın bütünü incelendiğinde; görsel arayüz kataloğunun tamamı birarada değerlendirildiğinde tüm tasarımların birbirine benzeme ihtimali fazlalaşmaktadır. Bu da tasarımda birbirini tekrar eden, birbirinden rol çalan görseller olarak yer almasına yol açabilecek bir sorunu ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca bu durum beraberinde her film izlendiğinde önizleme görüntüsünün değişeceği varsayılarak, izleyicinin devamlı yeni bir görüntü arayışında kalabilmesine neden olabilmektedir.

Netflix alanı içerisinde birden fazla biçimde sunulan grafik tasarım öğeleri, etkin ve faydalı, sonlu ve sonlandırılabilir geliştirildiği için grafik tasarım ilkeleri bağlamında değerlendirildiğinde de yüksek oranda, doğru şekilde tasarlandıkları görülmektedir. Belirli bir standartta oluşturulan tipografik başlıklar her tasarımda olması gerektiği gibi yerleştirilememiştir. Örneğin tasarımın getirdiği bloklama sistemi çok farklı olmasına rağmen tipografik yaklaşım geri bildirimle gelen tasarımların neredeyse tamamında ortadan bloklama sisteme kullanılarak oluşturulmuştur. Sonuç olarak yapay zeka algortimasına kıyasla insani değerlerin katkısı ve grafik dokunuşların eksikliği göze çarpmaktadır.

Netflix, kullanıcı deneyimi, etkileşim tasarımı kavramlarını, görsel tasarım anlamında da temel alan profesyonel bir yaklaşımla, hizmetlerini sürdürmektedir. Diğer talebe bağlı video akış sistemlerinin de, gelecekte tasarım anlamında izleyicisine uygun, daha da derinleştirilmiş bir grafik tasarım yelpazesi önermesi yapacağı olasılıklar dahilindedir.

Yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte, izleyicilerin ve kullanıcıların bu aktif, hızlı tüketen ve üreten durumu hız kazanmaktadır. Bu nedenle gelecekte bu uygulamaların sadece fotoğraf ve başlıktan oluşan algoritmalar olarak değil; konuya uygun olarak hazırlanmış, vektörel, grafik resimsel, illüstratif vb. uygulamalar gibi daha derine inen, kişiselleştirilmiş tasarımlar olması gerekli ve kaçınılmaz gözükmektedir.



## KAYNAKÇA

- Alabay, M (2014). Web Teknolojilerinin Gelişimi ve Hayatımıza Etkileri, <https://dralabay.wordpress.com/2014/08/29/web-teknolojilerinin-gelisimi-vehayatimize-etkileri/> adresinden 22.09.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Brandingturkiye (2019). <https://www.brandingturkiye.com/netflix-istatistikleri-guncel/> adresinden 18.09.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Brandingturkiye (2019). <https://www.brandingturkiye.com/internette-1-dakikada-neler-oluyor-2020/> adresinden 13.08.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Chandrashekar A., Amat F., Basilico J. and Jebara T. (2017). <https://netflixtechblog.com/artwork-personalization-c589f074ad76> adresinden 23.10.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Ceotudent (2019). <https://ceotudent.com/netflix-yapay-zeka> adresinden 12.09.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Çınar, Ö.F: TV Dizilerinin Yeni Sahası: Dijital Platformlar, <https://www.gzt.com/aktuel-kultur/tv-dizilerinin-yeni-sahasi-dijital-platformlar-3494469> adresinden 21.09.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Çomu, T., Halaiqa, İ. (2014). Web İçeriklerinin Metin Temelli Çözümlemesi. In. M.Binark (Ed.), Yeni Medya Çalışmalarında Araştırma Yöntem ve Teknikleri (26-87), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Dijck, J. (2009). Users like you? Theorizing agency in user-generated content. (31-58), Media, Culture Society.
- Doğanay, S. (2019). Netflix Algoritması Nasıl Çalışıyor, <http://www.Sertacdoganay.com/netflix-algoritmasi/> adresinden 13.09.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Eralp, A. (2010). <http://www.software-turk.com/dijital-tv-yayini-nedir/> adresinden 13.10.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Fan, S. (2020). Yapay Zeka Yerimizi alacak mı? Hey Kitap, İstanbul.
- Filme Gitmeden Önce (2018). YouTube kanalı [https://www.youtube.com/watch?v=tVnwCAgd3HU&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=tVnwCAgd3HU&feature=emb_title) adresinden 14.09.2020 tarihinde erişilmiştir. [YouTube Videosu]
- Kartal, B. (2018). Netflix'in Daha Çok İzlenmek İçin Uyguladığı Muhteşem Teknik [webtekno.com/netflix-in-daha-cok-izlenmek-icin-uyguladigi-muhtesem-hile-h59951.htm](http://webtekno.com/netflix-in-daha-cok-izlenmek-icin-uyguladigi-muhtesem-hile-h59951.htm) adresinden 17.09.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Kocabaş, Ş. (2014). Yapay Zeka ve Bilim Felsefesi. Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi, 19(36), 9-22. Retrieved from <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/254664>.



- Köroğlu, Y. (n.d.). Yapay Zeka'nın Teorik ve Pratik Sınırları. Boğaziçi Üniversitesi, 1-10. Retrieved from <https://www.cmpe.boun.edu.tr/~yavuz.koroglu/publications/EBES17.pdf>
- L. Li, W. Chu, J. Langford, and X. Wang, (2011). "Unbiased Offline Evaluation of Contextual-bandit-based News Article Recommendation Algorithms," in Proceedings of the Fourth ACM International Conference on Web Search and Data Mining, (297-306), New York, NY, USA.
- Mysoft, (2019). <https://www.mysoft.com.tr/yapay-zeka-nedir> adresinden 12.09.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Netflix Türkiye (2016). Haberturk. Retrieved from <http://www.haberturk.com/ekonomi/teknoloji/haber/1180019-netflix-turkiyeden-nasil-izlenir> adresinden 18.09.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Netflix (2017). Netflix Medya Merkezi. Retrieved from <https://media.netflix.com/tr/press-releases/netflix-is-now-truly-turkish> adresinden 19.09.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Özel, S. (2020). Talebe Bağlı Video Servisleri Çağında Netflix Etkisi. <https://dergi-park.org.tr/tr/download/article-file/1261423>.
- Pazarlamasyon (2019). <https://pazarlamasyon.com/netflix-yazi-tipi-psikolojisi-hakkinda-bizene-ogretebilir/> adresinden 11.11.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Sapmaz, P. (2018). Netflix'in Hikayesi, Kurulma ve Büyüme Aşamaları, <https://pazarlamaturkiye.com/netflixin-hikayesi-kurulma-ve-buyume-asamalari/>, adresinden 11.09.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Say, C. (2018). 50 Soruda Yapay Zekâ. İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Teknosafari (2020). <https://teknosafari.net/2020-yilinin-en-cok-kullanilan-dijital-yayin-platformlari-belli-oldu/> adresinden 11.09.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Turk, E. <https://enesturk.medium.com/netflixin-thumbnail-algoritmas%C4%B1-hakk%C4%B1nda-4d741aade846> adresinden 11.09.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Vox (2018). Understand the News: Why your Netflix thumbnails don't look like mine. <https://www.youtube.com/watch?v=axCBA3VD5dQ> adresinden 09.10.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Webtekno (2019). <https://www.webtekno.com/netflix-in-daha-cok-izlenmek-icin-uyguladigi-muhtesem-hile-h59951.html>. adresinden 11.10.2020 tarihinde erişilmiştir.
- Wiki (2019). [https://tr.wikipedia.org/wiki/Hakan:\\_Muhafiz](https://tr.wikipedia.org/wiki/Hakan:_Muhafiz) adresinden 09.11.2020 tarihinde erişilmiştir.



## GÖRSEL KAYNAKÇASI

**Görsel 1.** <https://ceotudent.com/netflix-yapay-zeka> adresinden 12.09.2020 tarihinde erişilmiştir.

**Görsel 2.** <https://netflixtechblog.com/artwork-personalization-c589f074ad76> adresinden 09.10.2020 tarihinde erişilmiştir.

**Görsel 3.** <https://netflixtechblog.com/artwork-personalization-c589f074ad76> adresinden 09.10.2020 tarihinde erişilmiştir.

**Görsel 4.** <https://www.youtube.com/watch?v=axCBA3VD5dQ> adresinden 09.10.2020 tarihinde erişilmiştir.

**Görsel 5.** <https://www.webtekno.com/netflix-in-daha-cok-izlenmek-icin-uyguladigi-muhtesem-hile-h59951.html> adresinden 11.10.2020 tarihinde erişilmiştir.

**Görsel 6.** [https://tr.wikipedia.org/wiki/Hakan:\\_Muhafiz](https://tr.wikipedia.org/wiki/Hakan:_Muhafiz) adresinden 09.11.2020 tarihinde erişilmiştir.

**Görsel 7.** [https://www.youtube.com/watch?v=tVnwCAgd3HU&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=tVnwCAgd3HU&feature=emb_title) adresinden 14.09.2020 tarihinde erişilmiştir.

## TABLO KAYNAKÇASI

**Tablo 1:** <https://teknosafari.net/2020-yilinin-en-cok-kullanilan-dijital-yayin-platformlari-belli-oldu/> adresinden 13.08.2020 tarihinde erişilmiştir.

**Tablo 2:** <https://www.brandingturkiye.com/internette-1-dakikada-neler-oluyor-2020/> adresinden 13.08.2020 tarihinde erişilmiştir.





## THE ARTISTIC SOCIAL AND ENVIRONMENTAL DIMENSIONS OF 3D STREET PAVEMENT ART

### 3D SOKAK KALDIRIMININ SANATSAL SOSYAL VE ÇEVRESEL BOYUTLARI SANAT

Mowafaq ALSAGGAR\*, Monther AL-ATOUM\*\*

\* Associate Professor. Dr. Mowafaq Alsaggar. Yarmouk University; Faculty of Fine Arts; Department of Plastic Art. Irbid. Jordan. Email: alsagar@yu.edu.jo ORCID 0000-0002-2854-2093

\*\* Prof. Dr. Monther Al-Atoum. Yarmouk University; Faculty of Fine Arts; Department of Plastic Art. Irbid. Jordan. Email: monzeral@hotmail.com ORCID 0000-0002-1093-7345

#### Abstract

The subject of the study is based on the three-dimensional art of drawing on the ground, also called the art of three-dimensional pavement art, as it attracts audiences for its strangeness and its implementation with techniques based on visual deception, achieving the third dimension, as well as the comical or political sense that dominates these works. The study also aimed to reveal the artistic, aesthetic, social and cultural dimensions of the three-dimensional street pavement art, deriving its importance from the problem arising from the need to identify the artistic and social dimensions in the art of three-dimensional street pavement art within the limits of contemporary arts. The most prominent results of the study were that some artists' works, such as the artist Julian Beaver, were affected by political trends that aimed to achieve the principle of the right to live for all of humanity. Artist Kurt Wenner also brought out the issue of genetically modified animals. Some of the artists' works also contributed to complementing a place environmentally, as when the artist Manfred Stader created a scene that appeared at the end of the world, but the artwork preserved the place so that it became a complement to the street. Also, in the artist Edgar Müller work in the zoo, so that the three-dimensional work became complementary to the place. Some artists also relied on their imagination from a historical perspective, such as the artist Leon Keer in forming the ancient Chinese soldiers in a giant three-dimensional work in the form of Lego. The goal was to spark scenes and reshape the event in Florida, which may contribute to attracting many people.

**Keywords:** Street pavement art, 3D floor art, street art, contemporary art.

#### Özet

Araştırmanın konusu, üç boyutlu kaldırım sanatı olarak da tanımlanan zeminde üç boyutlu çizim sanatına dayanmaktadır. Bu sanat tuhaflığa ve optik illüzyonlara dayalı tekniklerle üçüncü boyutunun yanı sıra bu çalışmalarda hakim olan komik ya da politik anlamın kitlelerin dikkatini çekmektedir. Ayrıca araştırma bu uygulamanın teknik yönleri ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.



Çalışmada ayrıca üç boyutlu sokak kaplama sanatının sanatsal, estetik, sosyal ve kültürel boyutlarının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu da üç boyutlu sokak sanatı sanatında sanatsal ve sosyal boyutların çağdaş sanat sınırları içinde belirlenmesi ihtiyacından doğmaktadır. Çalışmanın en belirgin sonuçları, sanatçı Julian Beever gibi bazı sanatçıların eserlerinin, tüm insanlık için yaşama hakkı ilkesini gerçekleştirmeyi amaçlayan siyasi akımlardan etkilenmesidir. Sanatçı Kurt Wiener, genetiği değiştirilmiş hayvanlar konusunu da gündeme getirmiştir. Sanatçıların bazı çalışmaları da mekanın çevresel olarak tamamlanmasına katkıda bulunmuştur. Sanatçı Manfred Stader, dünyanın bir köşesinde ortaya çıkan bir sahne yarattığında olduğu gibi, sanat eseri yeri korunarak sokağın tamamlayıcısı haline gelmiştir. Sanatçı Edgar Müller'in hayvanat bahçesindeki çalışmasında, üç boyutlu eser mekanı tamamlamaktadır. Eski Çin askerlerini Lego şeklinde kocaman bir üç boyutlu çalışmaya dönüştüren sanatçı Leon Kerr gibi bazı sanatçılar, tarihsel bir perspektiften de ilham almaktadır. Burada da amaç, sahneleri heyecanlandırmak ve çok sayıda insanı çekebilecek olan Florida'daki etkinliği yeniden yapmaktır.

**Anahtar kelimeler:** sokak kaplama sanatı, Üç boyutlu yer sanatı, sokak sanatı, çağdaş sanat.

## 1. Introduction

In the past few years, the expression of three-dimensional drawing has appeared, wherein the artist uses a third dimension in addition to the dimensions of length and width in the drawing, which is dimensioned z or (height). Three-dimensional artists work to deceive the eyes, so that the drawing appears as a real body with its length, width, and height, and is not perceived. It is just a drawing on a wall, paper, or the street, except when you approach and feel it. 3D Street Drawing, also known as 3D City Drawing or 3D Street Art, allows viewers to experience the immersive feeling of a wonderful world. The principle of 3D drawing is based on the inverse application of perspective, called the principle of inverse perspective. It is a drawing technique in which the drawn object passes through a specific viewpoint and displays the image of the image holder in the reverse direction according to the rules for photographing the visual, and it requires a great perspective. An artist needs to understand the principle of perspective before he/she can produce his/her artwork.

Three-dimensional drawings are present on roads, on the ground and on the walls. They are considered some of the most beautiful forms of art in the world, according to the views of observers, due to the elegant touches they carry and a distinctive real



dimension. Three-dimensional drawing is often the drawing of real models in nature, with its three dimensions shown. Three-dimensional drawing has several methods of drawing, both famous and less well-known, and the most famous of them is the 45-degree drawing method. There is also the 30-degree drawing method, and each of them has its own characteristics that distinguish it from others.

Street sidewalk art is the performance art of presenting artistic designs in the outdoors such as streets, sidewalks, and town squares, with impermanent and semi-permanent materials such as chalk. The origins of modern street painting can be traced back to Britain, as sidewalk artists were found throughout the United Kingdom, and by 1890 it was estimated that more than 500 artists lived alone in London on sidewalk art (Fig. 1). The British term for a pavement artist is "painting on the road" and this term derives from the style of writing and often from the copper chip that usually accompanied the work of pavement artists. The term painting on the road is more common since the 1700s, but it is mentioned in the Shakespearean vernacular dating back to about 1500 (Network, 2017) .

### **1.1. The art of 3D drawing**

This visual art is concerned with three-dimensional designs that give the recipient an optical illusion at the moment of observation. Considering that the three-dimensional drawing has several methods of implementation, some of them are known and others are unknown. The well-known method is the method of drawing at a 45-degree angle, and there is also the method of drawing at a 30-degree angle; each of them has its own characteristics and style that distinguish it from others (Schwarzenbach, 2015). The art of drawing on the ground in contemporary formation is considered a global phenomenon since its prosperity in the early years of 2008 when self-expression became easier and faster for everyone to receive these works. After 2011 three-dimensional street art became loaded with connotations of an intellectual, societal, and political nature most of the time; thus, many artworks were produced. In America and Europe, which relied on the techniques of drawing on the ground, it also revealed the intellectual, political,



cultural, and social aspects. As we notice that it is possible to create a visual perspective in the artwork, which makes the visual scenes that we see appear as if their shape and size change based on the angle from which it is viewed, when the artist reconfigures things in art by one of the methods or theories of illusion, the most important of which is the so-called reflection. This refers to the lights on soft objects and their change of color according to the angle of incidence. In addition to the so-called (refraction), which creates errors in the image when there is a defect in the vision system down to (polarization) as a piece of the axially moving crystal that suggests light and darkness at the moment of its movement and also what is called (dispersion), as it is obtained in the prism and the light decays into seven colors (Edelson, 2008) .



**Fig 1.** Woman street painter in London, c1900; from NYPL Digital Collections



Tiffany Renée Conklin (2012) conducted a study titled Street Art, Ideology, and Public Space. The study aimed to clarify the concept of the city, which plays a central role in the practices of a new generation of artists whose paintings represent the city. She also made clear that street art is a complex social issue. For decades, its existence has sparked intense debate among residents of modern cities. Some consider street art to be a natural expression that exercises a collective right in the city, others view it as a disturbing attack on a clean and orderly society. The study focused on the different forms of street art from the perspective of an urban audience. Conklin's overall goal was to increase understanding of how people interact and respond to street art. Qualitative and quantitative data were collected through direct participant observations of street art installations and 139 surveys conducted with residents of Portland, Oregon. Respondents made a distinction between street art forms. They generally prefer compositions and masterpieces to labels and stickers (Conklin, 2012).

Christina Marie Gleaton's (2012) study, Power to the People: Street Art as an Agency for Change, aimed to clarify the phenomenon of the simple sign that has developed into a global phenomenon that conveys to us an uncensored message of vocation, humanity, and freedom. Street art acts as a reflection of our very existence, and it continues to speak to us in ways that we all seem to understand. Forcing us to pay attention, displays of artistic expression and vandalism shout for us to pause, look and think about our environments and to give effective meaning to what we see (Gleaton, 2012).

Katie Smith (2014) conducted a study entitled Street Art: An Analysis under U.S. Intellectual Property Law and Intellectual Property's Negative Space Theory, which aimed to expose street art, in its original and most pure form, as a work of art created without a license, usually illegally, whether on private or public property. Until recently, street art was considered a social nuisance and was practically illegal around the world, but it is now slowly becoming a "hot commodity" that attracts the attention of the press and social media. In recent years, local communities have increasingly begun to value street art in their neighborhood and the art world has taken over the street art trend. As a





result, street art is copied and reprinted on clothing, posters, and commercial materials, displayed, and sold in auction houses and galleries. Cities like Bristol, Bethlehem and Taichung are embracing street art by offering guided tours to showcase famous street art. Street art - no longer considered just a social nuisance as it once was - is now the "next big thing" in the world of art and the market. Street art is also developing into a commodity. Of course, the questions are: Who owns street art, and should intellectual property law protect street art from unauthorized copying, removal, sale, or destruction? (Smith, 2013).

## **2. Study Plan**

### **2.1. Research Statement:**

The problem of the study is based on the three-dimensional art of drawing on the ground, and it is also called three-dimensional pavement art, and it attracts numbers of audiences for its strangeness and its implementation with techniques based on visual deception, achieving the third dimension, as well as the comical or political sense that dominates these works. As those artworks attract the public, they also attracted large numbers of plastic artists, who found their inspiration on the street pavements. Their arts were inspired by the interests and needs of people, so that these works appeared as one of the street's environmental components. The city squares and streets also became a canvas for many artists. Street art has become a social and environmental issue, and its existence has sparked controversy among modern urban residents. The study problem reveals the need to research this topic and study its technical, social, and environmental dimensions. The study's main question states: What are the artistic, aesthetic, social and cultural dimensions of the three-dimensional street art?

### **2.2. The purpose of the study and its importance:**

The current study aims to reveal the artistic, aesthetic, social and cultural dimensions of the three-dimensional street pavement art, deriving the importance of its problem arising from the need to identify the artistic and social dimensions in three-dimensional



street pavement art within the limits of contemporary arts. Addressing this problem meets the following needs:

1. The need of art students and those interested in the aesthetics of contemporary art and what the street art embodies.
2. Opening broad knowledge and philosophical horizons in the study of artistic and societal problems in contemporary arts.

### **2.3. The limitations of the study:**

The current study is based on objective boundaries that were limited to analyzing illustrated models of some of the works of drawing executed on the ground and found in some foreign sources and some encyclopedic books as well as on websites, and temporal boundaries that the researchers confined from the period 2005-2020 and with spatial limits represented by artists from Europe and America.

### **2.4. Study methodology and procedures:**

**-Study population:** Although the researchers have seen many pictures of the art of three-dimensional drawing on the ground in contemporary international art, which are defined in the period from 2005-2020, he was unable to statistically restrict the community to numerical abundance, and accordingly, the researchers benefited from only some of the documented products obtained from some sources. The foreign samples that the researchers summarized, as well as some informational network sites and covering the research, amounted to about 60 models, which served as an exploratory sample.

**- Study Model:** Illustrated models of the art of drawing on the ground were intentionally chosen and there are (5) models, with various techniques and places, as it has topped the sites of three-dimensional art, because of the very high skill and technique it contains and the themes and ideas that celebrate the novelty and originality give the other aesthetics in the illusions.



- **The study tool:** Through the detection of the tools of drawing on the ground and its apparent techniques, the aesthetic, cognitive and technical indicators presented in the theoretical framework was adopted, which contribute to enriching the analysis and directing it scientifically to serve as an applied tool in the analysis.

- **Research methodology:** The researchers adopted a descriptive and analytical approach in analyzing the current research sample, in order to identify aesthetic, societal and environmental approaches in the art of drawing on the ground, according to several axes, the first of which is the visual description, and then an analysis of the elements of formation and techniques of demonstration down to visual aesthetics.

### **3. Model analysis**

#### **3.1. Kurt Wenner**

Kurt Wenner used his inexhaustible talent to promote both good causes and important political issues. One such action was Greenpeace against the production of genetically modified organisms, or genetically modified crops as they are often known. This wide circular piece also contained one million signatures on a petition against GMOs and was the first petition to be considered a "citizen's initiative" (Greenpeace, 2020). Wiener's work uses his suspense style to depict crops and livestock, as well as figures that are speaking out against GMO crops. An important work for Wenner, it shows how art can be used to strengthen a cause (Fig. 2). The artist nominated in the subject of many meanings for understanding and interpretation through his presentation of a composition that accepts interpretation, which gives the viewer the ability to transmit expressive energies of a beautiful character, within the circle of communication; communication that expands the spaces of participation as an expression of the concept of bridging the gaps between art and society (Wenner, 2020).



**Fig 2.** Greenpeace - Million Signatures. Brussels, Belgium. Kurt Wenner  
2010. Workload: a 4,100 square foot

The artist, in his artistic style, and in his demarcation of the third dimension in the scene, has turned towards a narrative that opened horizons with his cultural and visual surroundings and revealed skills and techniques that go beyond reality to achieve the aesthetic dimension. The artist possessed an epistemological and cultural depth in the Western heritage, forming an act of passive kinetic performance that gave the work a cognitive aesthetic through the embodiment of a three-dimensional drawing influenced by the idea of recreating scenes of unstable nature and its visual installation on the surface of the earth, but with contemporary visions (Kuehni, 2008).

Kurt Wenner succeeded in intensifying the alternating spiral movements (the vortex) to demonstrate its existence, thus determining for us the pleasure and quality in proposition, implementation, selection, assembly, and reformulation that gives the general composition of the scene a technical, objective, and aesthetic unity. The artwork becomes a visual invitation to the existence of a real scene on the ground that allowed the viewer to communicate with him visually and emotionally, which takes place through the illusory act of receiving in a three-dimensional drawing on the ground. In other words, the aesthetic values in the panoramic scene of the artist are varied according to the diversity of its various techniques (Wenner, 2011).



### 3.2. Julian Beever

Julian Beever is a sidewalk chalk artist who is an expert in art, perspective, creativity, and performance. The artist's work is more than just traditional flat graphics, the works he creates are uniquely 3D visual graphics. They are drawn in perspective and distorted so that the subject can only be properly viewed from a particular perspective. For those standing in the right place, his chalk drawings invite direct entry into the scene or, in the case of the artist's famous pool on High Street, dive straight into the water. Pavement Chalk Artist includes an impressive set of Beever's most blurry drawings. Each one is accompanied by a description of the techniques he used and the challenges he overcame. These images record the development of his extraordinary skill and understanding of perspective. Readers can see how his art develops and matures as he undertakes commissioned works and a wealth of original and innovative themes in locations around the world. The images tell the story, giving readers an understanding of the principles of this 3D art form and the pleasure of sharing scenes enjoyed by passers-by before these unique works disappear forever (Beever, 2012).



**Fig 3.** The 'make Poverty History'. Edinburgh. Julian Beever. 2005

The artist drew the theme "Make poverty from the past" at the request of Live 8 (a group of more than a thousand musicians who performed concerts before each meeting of the Group of Eight in several different capitals in 2005) (Fig. 3). The musicians M. ALSAGGAR, M. AL-ATOUM, THE ARTISTIC SOCIAL AND ENVIRONMENTAL DIMENSIONS OF 3D STREET PAVEMENT ART 206





performed in order to put pressure on the Group of Eight that were meeting in the city of Edinburgh and Australian cities. Make poverty history is the name of organizations in several countries that focus on issues related to MDG 8 such as aid, trade, and justice. They generally form a coalition of aid and development agencies that work together to raise awareness of global poverty and bring about government policy changes. The movement is present in Australia, Canada, Denmark, Finland, New Zealand, Nigeria, Norway, Romania, South Africa, Ireland, the United Arab Emirates, the United States of America, and the United Kingdom. Their various national campaigns are part of the Global Call to Action Against Poverty campaign (Sherman, 2018).

### **3.3. Edgar Müller**

On the 30th anniversary of the International Street Painting Festival in Geldern, Edgar Müller painted a large, three-dimensional portrait again. He created a scene appearing at the end of the world that invited the viewer to move along with the image. Müller turned the street into a river shaped by the collapse of the earth. In his 3D painting of a street called Love Proust, a street in Geldern, Germany, appears to have been demolished by a volcano and an earthquake (Fig. 5). The street splits in the middle to become a turbulent river, the rocks glowing in the cracks a reddish-brown color like lava. It looks very realistic, as if the city has just suffered a doomsday disaster in a Hollywood movie. On the three-dimensional plate called “The Cleft of the Earth,” a huge crack appears on the ground, and a pedestrian is walking precariously on the only remaining “island” in the middle of the gap, looking as if he is falling into it (Leu-Merveille, 2019).



**Fig 4.** Lava BurstLa. Geldern Germany. Edgar Müller. 2008

We notice the presence of a wide rectangular area, with a large scene of a deep valley. A large waterfall pours from the top of the rocky mountain into a long, blue river. Many colorful words swim in the water, as well as a spiral formation in the center of the scene surrounded by many irregularly shaped blocks. Two white stones are scattered about as if they were living creatures and may suggest that they are scattered snow masses. The valley is surrounded by lava.

Edgar Müller was interested in drawing a large panoramic scene on the ground. He used a wide area with minute details to convey an optical illusion. To viewers it appears as if we are in front of a big event. Watching him complete his work brings pleasure in anticipation. We notice that the imagination that the artist used in installing the parts of his pictorial scene made the visuals in the photographic scene appear to move. The error in our perception of the scene produces a visual illusion that seems real even though it is a trick of sight. Our sensations clash with the scene of the drawing. We find that they give us information about the stimuli and changes that happen to the viewer psychologically and biologically. The event is experienced by our five senses. We feel



beauty, fear, pleasure, and the yearning for participation, movement, attention, and imagination so that we become part of the artwork (Leu-Merveille, 2019).

In Müller's scene we find he has emphasized Aristotelian harmony between the visual elements of the composition, which represent the basis of beauty and aesthetics. This contributes to the third dimensional visuals (depth). Our selective processes interpret what we see, and our perception of the scene combines with an overlap of sensations. The viewer, with limited knowledge of the process, sees the overlapping of the vertical and transverse axis and this results in a misinterpretation of the vision. The subject and style depend on the artist's ability to explore the potential of the materials used to present the idea. The eye is directed toward beauty and away from monotony and the reality of the surroundings. The viewer's involvement in the artistic event is represented by the three-dimensional drawing. The panoramic view gives us a visual to illuminate the presence of a three-dimensional perspective in the drawing on the ground.

### **3.4 . Leon Keer**

Leon Keer is a Dutch surrealist pop artist who created canvas and artwork on the streets all over the world. Leon Kerr is a pioneering artist in creating street art by likeness. Figure 5 shows the artwork that was produced by a group of Dutch street artists, as part of the Sarasota Chalk Festival in Florida. Artist Leon Kerr, who led the project, said it was inspired by the avatar of the Chinese Terracotta Army of 8,000 soldiers that was first discovered in 1974 and is now one of the biggest tourist attractions in China. This artwork was designed Leon Kerr and executed by Leon Kerr, Peter Westernerck, Robin Bonsia and Remco Van Shayk. The artwork was produced by this group of Dutch street artists as part of the Sarasota Chalk Festival in Florida (PARSONS, 2011).



**Fig 5.** 3D Lego terracotta army. Chalk festival Sarasota, Florida. Leon Keer. 2011

As noted above, this 3D street artwork was inspired by the terracotta army of Qin Shi Huang (Fig. 6), the first emperor of China, and executed in a contemporary style. We notice the characters represented by a girl with clay soldiers ready for war. The work may not have the historical significance or sheer scale of its real-life counterparts, but this portrait of Chinese clay warriors is still an impressive sight. Street art has brought the famous Chinese Terracotta Army back to life - in the form of Lego figures. This kid-friendly 3D version of this life-size Terracotta Corps was drawn with chalk on a flat street, giving the impression that the Lego figures could be seen halfway (Keer, 2020).

Painting on the ground contributes to linking art with general social life, in proportion to the theater of the event. Where the general composition of the visual scene grants the effectiveness of balance and coordination between the parts, on the one hand, and between the angle of view and the scene on the other hand, to intensify the aesthetics of visual illusion in the art of drawing on the ground, to involve the recipient in the creative process. The graphic scene we find was executed with high-quality technique and skill at a 45-degree angle, to attract the attention of the recipient and achieve the third dimension.





**Fig 6.** Real life: The real version of the Terracotta Army was first discovered in 1974 and it totals thousands of soldiers made for China's first emperor.

### 3.5. Manfred Stader

Manfred Stader began painting on the street and on the pavement during his art studies in the early 1980s. In 1985 he became one of the few master street painters, earning the title of "Maestro Madonnaro", a title awarded in the largest international street painting competition in Grazie di Curtatone in Italy (Staff, 2011). Figure 7 shows artwork that was produced by Manfred Stader. In this scene, the artist painted a rectangular area with several sweeping waterfalls that descend from among large rocks from the top of the surface towards the inside of the open space. We also notice the presence of a prominent eagle in the center of gravity of the painting, as well as many other rocks distributed in the middle. The artist adopted the principles of three-dimensional drawing in this panoramic scene on the ground, which made him interested in the idea in a theatrical scene that achieves astonishment for the audience during their passage or his enjoyable participation in displaying the imaginary event (waterfalls) through the act of illusion. The clash with the general scene drawn on the ground gave the interlocutor's imagination the ability to communicate with the event of the subject and the geographical, intellectual, technical, and aesthetic environment. This contributed to





achieving aesthetic values of a conceptual nature, depicting the scene in a realistic and lived state that causes the mind of the recipient to enter directly into the event, the moment the photograph was taken from A specific angle through which the receiver is attached to the scene to make the other illusion that it is part of the spectacle (SEJACKSON907, 2017).



**Fig 7.** 3-D STREET ART Dvůr Králové Waterfall. Czech the zoo of Dvur Kralove. Manfred Stader. 2013. Acrylics on asphalt - 25 x 6 meters.

The artist (Stader) tried to paint the event in an environment that suited the origin of the subject to build a specific mental, intellectual, and aesthetic climate, using the aesthetics of the three-dimensional perspective and open space. He also used ready-made shapes, a group of rocks at the moment of photography, to complete the pleasure of the visual illusion. Between the part (the rocks) and the whole (the drawn scene), within the boundaries of the workspaces, there can be a more sensitive depth and influence in the mind of the recipient that is directly proportional to the Gestalt law. This means that the artist placed the recipient at the center of gravity of the work with a theatrical undertone by borrowing an area of land from the zoo in the Czech Republic, using the floor in drawing rocks and waterfalls in a realistic manner, investigating the third depth, which



deludes from a specific angle the anthropomorphism of the movement of the waterfalls, their speed and features close to reality, giving the recipient aesthetics in visual illusion.

#### 4. The results

The results of the study related to the main study question, "What are the artistic, aesthetic, social and cultural dimensions of the three-dimensional street art?":

1. The dependence of the three-dimensional drawing artists on the ground to represent and dramatize the event in an environment alien to it, which gives the other (the recipient) the pleasure of surprise, and novelty in receiving and interacting and contributing to the production and marketing of the work culturally, intellectually, and visually, as in all sample models.
2. Three-dimensional street pavement drawings depended on the aesthetics of the social and environmental aesthetic metaphor. A type of communication and juxtaposition was established between the artist, the artwork, and the recipient.
3. The artist's interest in the issue of drawing the attention of the receiving mind and its excitement by intensifying the aesthetics of the visual illusion within a 45-degree angle, to contribute to the neglect of other stimuli.
4. Some of the works of artists, such as the artist Julian Beever, were affected by political trends that aimed to realize the principle of the right to life for all of humanity. The artist Kurt Wenner also brought out the issue of genetically modified animals.
5. Also, some of the artists' works were ecologically important, as it appeared when the artist Edgar Mueller created a scene that appears at the end of the world, but the artwork preserved the place so that it became a complement to the street. In the artist' Manfred Stader work in the zoo, so that the three-dimensional work became complementary to the place.
6. Artist Leon Keer relied on his imagination from a historical perspective in shaping ancient Chinese soldiers into a giant 3D Lego-shaped work. So that the goal was to



stimulate the scenes and reshape the event in Florida, which may contribute to attracting more people.

#### **4.1. Discussion**

Three-dimensional street pavement artists tried to attract the viewer, not only aesthetically, but also in deepening and consolidating important human issues such as social and environmental issues. The artists tried to make their work complementary to the issues they emphasized in their work. The aesthetic work also contributed to engaging the recipient in the creative process at the moment of engagement with the text, as the scenes of drawing on the ground possessed aesthetic, social and environmental values in a three-dimensional form to create scenes of a panoramic character, celebrating the details that produce an interconnected relationship between the part and the whole, in favor of the most present depth in contemporary art . Artists of drawing on the ground emphasized the concept of Aristotelian harmony between the elements of the work and the recipient, to contribute to attracting the largest possible number of viewers, as the art of drawing on the ground emphasized the importance of influence and its aesthetics, in reconfiguring the geography of public places through the act of drawing and counting it among the fine arts common in the world. This is required by the recipients, as it gives pleasure, participation, communication, and connection to the other.

Land arts did not rely on the issue of informing (media) about information as much as it was concerned with stimulating attention in favor of visual and mental communication. Postmodern arts were concerned with showing the aesthetics of technology and performance in panoramic production. Postmodern arts, in particular, earth arts, relied on the principle of engaging the recipient in the process of visual illusion and drama of the event, and counted as places for strolling and enjoying the aesthetics of 3D formations.



## References

- Beever, J. (2012). *Pavement Chalk Artist: The Three-dimensional Drawings of Julian Beever*. North American: Firefly Books.
- Conklin, T. R. (2012). *Street Art, Ideology, and Public Space*. Portland : Portland State University.
- Edelson, B. (2008). *Street Art NOIR*. Street Art Noir.
- Gleaton, K. M. (2012). *Power to the People: Street Art as an Agency for Change*. Minnesota: The University of Minnesota.
- Greenpeace. (2020, 9 7). *Kurt Wenner Pavement Art Gallery 1*. Retrieved from [http://kurtwenner.com/galleries/pavement/pavement\\_1/pages/StreetPaintingGallery1.003.htm](http://kurtwenner.com/galleries/pavement/pavement_1/pages/StreetPaintingGallery1.003.htm)
- Keer, L. (2020). *Leon Keer - Distortion*. Tielt: Lannoo N. V., Uitgeverij.
- Kuehni, R. G. (2008). *Color Vision and Technology*. North Carolina: AATCC.
- Leu-Merveille, S. L. (2019). *From UXD to LivXD: Living eXperience Design*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Network, G. N. (2017). *Stunning Sidewalk Chalk Festival is Funding Arts in the Schools*. Retrieved from [goodnewsnetwork.org](https://www.goodnewsnetwork.org): <https://www.goodnewsnetwork.org/street-painting-i-madonnari-2017/>
- PARSONS, C. (2011, 11 14). *MailOnline - news, sport, celebrity, science and health stories*. Retrieved from <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2061268/Artist-draws-Chinas-terracotta-army-chalk-street-art-LEGO-men.html%253Fito%253Dfeeds-newsxml>
- Schwarzenbach, J. a. (2015). *Transatlantic Reflections on the Practice-Based PhD in Fine Art*. Abingdon: Routledge.
- SEJACKSON907. (2017, 7 30). *Perspective in 3D Art (Post Modern Blog)*. Retrieved from <https://sejackson907.wordpress.com/2015/07/30/perspective-in-3d-art-post-modern-blog/>
- Sherman, W. R. (2018). *Understanding Virtual Reality: Interface, Application, and Design- The Morgan Kaufmann Series in Computer Graphics*. Massachusetts: Morgan Kaufmann.
- Smith, C. Y. (2013). Street Art: An Analysis under U.S. Intellectual Property Law and Intellectual Property's Negative Space Theory. *DePaul J. Art & Intell. Prop.*, 24(1), 259-272.
- Staff, S. I. (2011). *Curioddities- Ripley's believe it or not!* York New: Scholastic Inc.
- Wenner, K. (2020). *Kurt Wenner Master Artist*. Retrieved from <https://kurtwenner.com>
- Wenner, K. a. (2011). *Asphalt Renaissance: The Pavement Art and 3-D Illusions of Kurt Wenner*. USA: Sterling Signature.



## Figure References

Fig 1. Woman street painter in London, c1900; from NYPL Digital Collections:  
<https://www.pinterest.com/pin/163114817731446108/>

Fig 2. Work name: Greenpeace - Million Signatures. Workplace : Brussels, Belgium.  
Production date: 2010. Workload: a 4,100 square foot.  
[http://kurtwenner.com/galleries/pavement/pavement\\_1/pages/StreetPaintingGallery1.003.htm](http://kurtwenner.com/galleries/pavement/pavement_1/pages/StreetPaintingGallery1.003.htm)

Fig 3. name: The 'make Poverty History' Workplace. Edinburgh Production date. 2005.  
[http://www.abc-people.com/illusion/julian\\_beever-10.htm](http://www.abc-people.com/illusion/julian_beever-10.htm)

Fig 4. name: Lava BurstLa. Workplace. Geldern Germany. Production Date. 2008.  
<https://id.pinterest.com/ginihapsari/edgar-mueller/>

Fig 5. The name of Artwork. 3D Lego terracotta army. Workplace. Chalk festival Sarasota, Florida. Production Date 2011. <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2061268/Artist-draws-Chinas-terracotta-army-chalk-street-art-LEGO-men.html%253Fito%253Dfeeds-newsxml>

Fig 6. Real life: The real version of the Terracotta Army was first discovered in 1974 and it totals thousands of soldiers made for China's first emperor.  
<https://www.dailymail.co.uk/news/article-2061268/Artist-draws-Chinas-terracotta-army-chalk-street-art-LEGO-men.html%253Fito%253Dfeeds-newsxml>

Fig 7. Artwork name 3-D STREET ART Dvůr Králové Waterfall. Workplace Czech the zoo of Dvur Kralove. Production Date 2013. Acrylics on asphalt - 25 x 6 meters.  
<https://3d-street-art.com/03-dvur-kralove-zoo-street-art.php>