

# STAR - SANAT VE TASARIM ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

T.C. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi yayınıdır.

e-ISSN

**2757-6736**

Yıl (Year)

**2021**

Cilt (Vol)

**2**

Sayı (Issue)

**3**



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

Yıl / Year: 2021

Cilt / Vol: 2

Sayı / Issue: 3

## STAR - SANAT VE TASARIM ARAŞTIRMALARI DERGİSİ YAYIN KURULU

### EDİTÖRLER

**Doç. Dr. Kerim LAÇINBAY**

*Baş Editör*

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü)

**Prof. Dr. Semiha AKÇAÖZOĞLU**

*Yardımcı Editör*

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü)

### SAYININ ALAN EDİTÖRLERİ

**Prof. Dr. Feyzan GÖHER**

*Müzik*

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü)

**Prof. Dr. Mehmet EKİZ**

*Sanat Tarihi*

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü)

**Prof. Dr. Semiha AKÇAÖZOĞLU**

*Mimarlık ve Yapı Tasarımı*

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü)

**Doç. Dr. Engin ASLAN**

*Güncel Sanatlar*

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü)

**Doç. Dr. Kerim LAÇINBAY**

*Plastik Sanatlar*

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü)

**Dr. Öğr. Üyesi Menekşe SAKARYA**

*Tekstil ve Moda Tasarımı*

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü)

**Dr. Öğr. Üyesi Deniz ÖZESKİCİ**

*Grafik Sanatlar / Fotoğraf*

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Sanatlar Bölümü)



Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES

**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

Yıl / Year: 2021

Cilt / Vol: 2

Sayı / Issue: 3

## SAYININ YABANCI DİL EDITÖRÜ

Öğr. Gör. **Mehmet ÖZLÜ**

*İngilizce*

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Yabancı Diller Bölümü)

## SAYININ TEKNİK SORUMLULARI

Öğr. Gör. Dr. **Hilmi GÜNEY**

*Mizanpaj*

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü)

Arş. Gör. **Hülya GÜCÜKO**

*Redaksiyon*

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü)

Arş. Gör. **Sema ÇAĞLAR**

*Redaksiyon*

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü)

Arş. Gör. **Tutku Ceren AKÇAM**

*Redaksiyon*

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü)

## SAYININ KAPAK TASARIMI

Doç. Dr. **Kerim LAÇINBAY**

(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü)



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

Yıl / Year: 2021

Cilt / Vol: 2

Sayı / Issue: 3

## SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. **F. Duygu SABAN** (Çukurova Üniversitesi)

Prof. Dr. **Kubilay AKÇAÖZOĞLU** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Prof. Dr. **Suzan Duygu BEDİR ERIŞTİ** (Anadolu Üniversitesi)

Doç. Dr. **Arzu EVECEN** (Çankırı Karatekin Üniversitesi)

Doç. Dr. **Aziz Cumhur KOCALAR** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Doç. Dr. **Beyhan PAMUK** (Uşak Üniversitesi)

Doç. Dr. **Esra VAROL** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Doç. **Evrin ÖZESKİCİ** (Uşak Üniversitesi)

Doç. **Fatih KURTCU** (Hacettepe Üniversitesi)

Doç. Dr. **Hami Onur BİNGÖL** (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)

Doç. **Hüseyin SÖNMEZ** (Mersin Üniversitesi)

Doç. **İsmail TETİKÇİ** (Bursa Uludağ Üniversitesi)

Doç. Dr. **Kevsir GÜRCAN AKBAŞ** (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Doç. Dr. **Meyrem ARGA ŞAHİNOĞLU** (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Doç. Dr. **Naile Rengin OYMAN** (Süleyman Demirel Üniversitesi)

Doç. Dr. **Oğuz YURTTADUR** (Selçuk Üniversitesi)

Doç. Dr. **Orhun SOYDAN** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Doç. Dr. **Selda GÜZEL** (Selçuk Üniversitesi)

Doç. Dr. **Serdar Egemen NADASBAŞ** (Atılım Üniversitesi)

Doç. **Sevgi ARI** (Çukurova Üniversitesi)

Doç. Dr. **Şerife YILDIZ** (Selçuk Üniversitesi)

Doç. Dr. **Tarık YAZAR** (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Bahadır ÇOKOMAY** (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Berna İLERİ** (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Çiğdem DOĞAN ÖZCAN** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Deniz ÖZESKİCİ** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Emel Efe YAVAŞCAN** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

Yıl / Year: **2021**

Cilt / Vol: **2**

Sayı / Issue: **3**

Dr. Öğr. Üyesi **Emine Nilüfer ÜSTÜNDAĞ** (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Firdevs SAĞLAM** (Hakkari Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Gülay KARAKUŞ** (Bitlis Eren Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Hakan KARACA** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **İlknur ACAR ATA** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Kenan SAATÇİOĞLU** (Süleyman Demirel Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Kibar Evren BOLAT** (Anadolu Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Pınar TÜRKDEMİR** (Başkent Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Sema ÖCAL** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Şemsi ALTAŞ** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Şengül EROL** (Uşak Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Taylan GÜVENİLİR** (Gaziantep Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi **Tuğba İNAN GÜNAYDIN** (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Öğr. Gör. Dr. **Çiğdem ÖZDEMİR** (Giresun Üniversitesi)

Öğr. Gör. Dr. **Yılmaz ÇIRACIOĞLU** (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Öğr. Gör. **Sıla YAVUZEL** (Uludağ Üniversitesi)

Arş. Gör. Dr. **Cihan CANBOLAT** (Kastamonu Üniversitesi)

Arş. Gör. Dr. **Murat ASLAN** (Gazi Üniversitesi)



Yıl / Year: 2021

Cilt / Vol: 2

Sayı / Issue: 3

JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

## *Değerli Okuyucular,*

STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 2020 yılında kurulmuş olan bir yayın organıdır. Alanyazına nitelikli katkılar sunmayı hedeflemiş olan araştırma ve derleme makalelerini, elektronik ortamda bilim ve sanat dünyası ile hızlı ve ücretsiz olarak paylaşmayı misyon edinmiştir.

STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi; plastik sanatlar, grafik sanatlar/görsel iletişim, güncel sanatlar, tekstil ve moda tasarımı, sanat tarihi, sanat eğitimi, sanat ve tasarım kuramları, geleneksel sanatlar, müzik, mimarlık ve yapı tasarımı ile disiplinler arası sanat araştırmaları gibi sanat ve tasarım alanlarında Türkçe ve İngilizce yayınlar kabul etmektedir. Dergiye gönderilen yayınlar, Türkiye'nin çeşitli üniversitelerinde görev yapan konularında uzman hakemler tarafından incelenerek, yayınlanabilir bulunduğu takdirde dergimize kabul edilmektedir. Dergimize gönderilen yayınlar kör hakemlik yöntemiyle en az iki hakem tarafından elektronik makale değerlendirme ve takip sistemi içerisinde değerlendirilmektedir. Makale göndermek isteyen yazarlarımız, dergi sayfamızı (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/stardergisi>) ziyaret ederek çalışmalarını gönderebilirler. 2021 yılı itibarıyla yalnızca DergiPark sistemi üzerinden aday makaleler kabul edilmektedir. Dergi editörlüğüne gönderilen makaleler hızlı, doğru ve bilimsel bir hakem değerlendirme sürecinden geçirilmekte ve kabul edilmesi halinde çevrimiçi olarak yayınlanmaktadır. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi **Haziran** ve **Aralık** ayları olmak üzere yılda iki sayı ile yayınlanmakta ve çeşitli uluslararası dizinlerde taranmaktadır.

Siz değerli araştırmacıların ve akademisyenlerin katkıları, her zaman olduğu gibi, hedeflenen amaca ulaşmada en büyük desteğimizdir. Sizleri dergimizin internet sayfasını incelemeye, ilgilendiğiniz makaleleri okumaya, dergimize makalelerinizle katkıda bulunmaya ve çevrenize duyurmaya davet ediyoruz.

Sayımızda yer alan tüm araştırmaların etik sorumlulukları yazarlarımıza ait olup, kaynak göstermek şartı ile araştırmalara atıf yapılabilir. Bu sayımıza araştırmaları ile katkı sağlayan değerli yazarlarımıza, değerli görüşleri ile tevccüh gösteren hakemlerimize ve siz okuyucularımıza teşekkür eder, çalışmalarınızda kolaylıklar dileriz.

STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi Yayın Kurulu adına,

**Doç. Dr. Kerim LAÇINBAY**  
Baş Editör



Yıl / Year: 2021

Cilt / Vol: 2

Sayı / Issue: 3

JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

## İÇİNDEKİLER (CONTENTS)

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **MİNİMALİST SANATÇI DONALD JUDD'UN 1968-1972-1973-1980 YILLARINDA YAPMIŞ OLDUĞU İSİMSİZ HEYKELLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

*A REVIEW OF THE MINIMALIST ARTIST DONALD JUDD'S UNTITLED SCULPTURES IN 1968-1972-1973-1980*

*Metin ŞEN.....1-9*

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **İNTERNET ORTAMINDAKİ TÜKETİCİ YORUMLARININ ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN GİYSİ SATIN ALMA DAVRANIŞLARINA ETKİSİNİN İNCELENMESİ**

*INVESTIGATION OF THE EFFECT OF CONSUMER COMMENTS ON THE INTERNET ENVIRONMENT ON CLOTHING BUYING BEHAVIOR OF UNIVERSITY STUDENTS*

*Aslınida ACAR, Hatice HARMANKAYA.....10-21*

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **21. YÜZYILDA İNOVATİF GİYSİ TASARIMLARI: HAREKETLİ BİLGİLENDİRME TASARIMI UYGULAMA ÇALIŞMASI**

*INNOVATIVE CLOTHING DESIGNS IN THE 21ST CENTURY: MOVING INFORMATION DESIGN APPLICATION STUDY*

*Pınar ÇINAR, Asım TOPAKLI.....22-32*

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **KARTOGRAFİ VE FOTOĞRAF SANATI DİYALOĞU BAĞLAMINDA PSİKOCOĞRAFYA OLGUSU**

*PSYCHOGEOGRAPHY IN THE CONTEXT OF CARTOGRAPHY AND DIALOGUE OF PHOTOGRAPHY ART*

*Pınar BOZTEPE MUTLU.....33-41*



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

Yıl / Year: 2021

Cilt / Vol: 2

Sayı / Issue: 3

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **SANATIN NESNELİĞİNDEN ÖZNELİĞİNE KADIN SANATÇI: ROSA BONHEUR**

*FEMALE ARTIST FROM THE OBJECTIVE OF ART TO THE SUBJECT: ROSA BONHEUR*

Özkan KÖSE.....42-52

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **ANSELM KIEFER'İN ATEŞ İMGESİ: SHULAMİTH, MARGARETE VE QUATERNİTY**

*ANSELM KIEFER'S IMAGE OF FIRE: SHULAMITH, MARGARETE AND QUATERNITY*

Çiğdem DOĞAN ÖZCAN.....53-61

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **BİLLBOARD TASARIMLARINDA ETKİN FOTOĞRAF VE TİPOGRAFI KULLANIMI**

*EFFECTIVE USE OF PHOTOGRAPHY AND TYPOGRAPHY IN BILLBOARD DESIGNS*

Burçin TUNCAY.....62-74

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **KAMU BİNALARINDA GELENEKSEL YAPI ÖGELERİNİN SAHTE TARİHSELÇİLİK UYGULAMALARINA KONYA ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN BİR ELEŞTİRİ**

*CRITICISM OF HISTORICAL APPROACHES OF TRADITIONAL BUILDING ELEMENTS IN PUBLIC BUILDINGS THROUGH KONYA CASE STUDY*

Merve ÖZKAYNAK.....75-91

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **MİMARİ TASARIMDA KOLONUN MEKÂN ÜRETME POTANSİYELİ**

*THE POTENTIAL OF THE COLUMN TO CREATE SPACE IN ARCHITECTURAL DESIGN*

Aytaç TAŞKIN, Onur ERMAN.....92-106





Yıl / Year: 2021

Cilt / Vol: 2

Sayı / Issue: 3

JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

- Araştırma Makalesi (Research Article)

**SÜRDÜRÜLEBİLİR YAPI ÜRETİMİNDE YAŞAM DÖNGÜSÜ DEĞERLENDİRME (LCA) HESAPLAMALARININ YAPI BİLGİ MODELLEMESİ (BIM) İLE ENTEGRASYONUNA YÖNELİK BİR ARAŞTIRMA**

*A RESEARCH ON THE INTEGRATION OF LIFE CYCLE ASSESSMENT (LCA) CALCULATIONS WITH BUILDING INFORMATION MODELING (BIM) IN SUSTAINABLE BUILDING PRODUCTION*

*Mehmet Oğuz DURU, İlhan KOÇ.....107-121*

- Araştırma Makalesi (Research Article)

**COSPLAY VE KOSTÜM TASARIMI: DURGA**

*COSPLAY AND COSTUME DESIGN: DURGA*

*Yasemin DEMİRAĞLI, Saliha AĞAÇ.....122-137*

- Derleme Makale (Review Article)

**TASARIMDA SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK ANLAYIŞI İLE BİR DEĞER YARATMAK: KÜLTÜREL MİRAS KAVRAMI**

*CREATING A VALUE WITH THE SUSTAINABILITY APPROACH IN DESIGN: CULTURAL HERITAGE CONCEPT*

*Nuray ER BIYIKLI, Kenan SAATÇIOĞLU, Seyhan Elvan YAYKIRAN SEZGİN.....138-156*

- Araştırma Makalesi (Research Article)

**TÜRK RESİMLENDİRMELERİNDE OSCAR WİLDE'İN "THE HAPPY PRINCE" ÖYKÜSÜ**

*OSCAR WILDE'S "THE HAPPY PRINCE" IN TURKISH ILLUSTRATIONS*

*Rabia Nesrin ER.....157-171*

- Araştırma Makalesi (Research Article)

**YARATICI KODLAMANIN GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMINDAKİ YERİ**

*THE PLACE OF CREATIVE CODING IN VISUAL COMMUNICATION DESIGN*

*Fatoş ÇAKICIOĞLU İLHAN.....172-183*



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

Yıl / Year: 2021

Cilt / Vol: 2

Sayı / Issue: 3

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **ESTETİK MODERNİZM: MODERN DÖNEMİN ESTETİK ALGISI VE GÖRSEL SANATLARA YANSIMASI**

*AESTHETICS AND MODERNISM: AESTHETIC PERCEPTION OF THE MODERN ERA AND ITS REFLECTION ON VISUAL ARTS*

*Tuğba ÖZTÜFEKÇİ, Sehran DİLMAÇ.....184-195*

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **ARA MEKÂNDAN GEÇİCİLİK: COVID-19'DA SOSYALLEŞME ALANLARI**

*EPHEMERALITY IN IN-BETWEEN SPACE: SOCIALIZATION AREAS IN COVID-19*

*Betül GÖK, Onur ERMAN.....196-211*

- Derleme Makale (Review Article)

### **MUZAFFER ARKAN'IN KALEMİNDEN MÜZİKOLOG GAZİMİHAL**

*MUSICOLOGIST GAZİMİHAL FROM MUZAFFER ARKAN*

*Timur VURAL, Osman SARIKAYA.....212-219*

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **BİR İLETİŞİM ARACI VE SANAT DİSİPLİNİ OLARAK PANDEMİ DÖNEMİNDE FOTOĞRAF**

*PHOTOGRAPHY AS A COMMUNICATION TOOL AND ART DISCIPLINE DURING THE PANDEMIC PERIOD*

*Nur ONAT.....220-226*

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **TARİHİ YAPILARIN SERGİLEME MEKÂNI OLARAK YENİDEN İŞLEVLENDİRİLMESİ: TATE MODERN VE ORSAY MÜZESİ ANALİZİ**

*RE-FUNCTIONALIZING THE EXHIBITION SPACE OF HISTORICAL BUILDINGS: THE CASE OF TATE MODERN AND ORSAY MUSEUM*

*Cansın İlayda ÇETİN.....227-253*



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

Yıl / Year: 2021

Cilt / Vol: 2

Sayı / Issue: 3

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **KAPSÜL KOLEKSİYON TASARIM SÜRECİ - ÖRNEK BİR ÇALIŞMA**

*CAPSULE COLLECTION DESIGN PROCESS - A CASE STUDY*

*Saliha AĞAÇ, Dilan DAĞ.....254-269*

- Derleme Makale (Review Article)

### **MODA VE TEKSTİLDE SÜRDÜRÜLEBİLİR ÜRÜN TASARIMI VE TED 10 STRATEJİLERİNİN UYGULANMASI**

*SUSTAINABLE PRODUCT DESIGN PROCESS IN FASHION AND TEXTILE DESIGN AND APPLICATION OF TED 10 STRATEGIES*

*Nur Selen TUNÇ, Özgür CEYLAN.....270-278*

- Araştırma Makalesi (Research Article)

### **EKOLOJİK BASKIDA YENİLİKÇİ YAKLAŞIMLAR: PAS BASKI SHİBORİ**

*INNOVATIVE APPROACHES IN ECOLOGICAL PRINTING: RUST PRINTING SHIBORI*

*Duygu KARAKOÇ, Duygu İrem CAN.....279-289*

- Derleme Makale (Review Article)

### **ORHAN ALPTÜRK'ÜN 40 ÖYKÜ SERİSİNDE YALNIZLIĞIN FOTOĞRAFİK İMGESİ**

*THE PHOTOGRAPHIC IMAGE OF LONELINESS IN ORHAN ALPTÜRK'S 40 STORIES SERIES*

*Mehmet Fatih YELMEN.....290-309*



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

## MINİMALİST SANATÇI DONALD JUDD'UN İSİMSİZ 1968-1972-1973-1980 YILLARINDA YAPTIĞI HEYKELLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

A REVIEW OF THE MINIMALIST ARTIST DONALD JUDD'S UNTITLED SCULPTURES IN

1968-1972-1973-1980

Metin ŞEN

Gönderim Tarihi: 26.10.2021

Kabul Tarihi: 02.11.2021

### Öz Abstract

Bu araştırmanın amacı, Donald Judd'un yaşamıyla paralel ilerleyen sanat öyküsünün heykel sanatına katkısı ve güncel kalmasına özellikle mekan kurgusuna ilişkin sanatçının sınırlandırılmış dört eserini bir örnek olarak incelemek ve mekan kurgusu bağlamında malzeme, form ve izleyici'nin önemini göstermektir. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Minimalizm, en az malzemeyle heykellerin yapıldığı bir modern sanat akımıdır. Çoğunlukla hazır sanayi üretimi malzemeyle ilgili olduğu kadar mekân, malzeme ve izleyici bağlamında soyut sanat özelliklerini de içinde barındıran minimalist sanat, bir dış gerçekliği temsil etmeye çalışmaz, yalnızca izleyicinin önündekine tepki vermesini ister. Bu çalışmada, Donald Judd'un o dönem iç mekânda sergilenen heykellerinden, heykellerini sergileme yaklaşımına referans olan dört isimsiz heykeli incelenmiştir. Donald Judd, büyük felsefi ifadeler yapmadan doğrudan malzeme ve fiziksel varlığı kabul eden parçaları bu eserlerinde bir araya getirerek sergilemiştir. Mekâna, malzemeye, forma ve izleyiciye özgü yeni bir ilişki yaratmış, mekândaki yalın sadeleştirilmiş eserlerin teknik, estetik ve anlamsal bir bütün olarak algılanmasını sağlayan isimsiz adlı heykeller yapmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Sanatçı, Minimalizm, Mekan, Malzeme, Sanat eseri, İzleyici

The purpose of this research is to examine the contribution of the art story, which progresses in parallel with Donald Judd's life, to the art of sculpture and, to examine the artist's four limited works as an example, especially on space fiction, and to show the importance of material, form, and the audience in the context of space fiction. Minimalism, which emerged in the 1960s, is a modern art movement in which sculptures are made with minimal materials. Minimalist art, which includes abstract art features in the context of space, material and audience as much as it is about ready-made industrial materials, does not try to represent an external reality, but only wants the audience to react to what is in front of them. In this research, four unnamed sculptures of Donald Judd, which were exhibited indoors at that time, which were references to the approach of exhibiting his sculptures, were examined. Donald Judd has exhibited pieces that accept material and physical existence directly, without making big philosophical statements, by bringing them together in these works. He created a new relationship specific to the space, material, form and audience, and made sculptures named anonymous, which ensure that the plain simplified works in the space are perceived as a technical, aesthetic and semantic whole.

**Keywords:** Artist, Minimalism, Place, Material, Art work, Audience

- **Alıntı:** Şen, M. (2021). Minimalist Sanatçı Donald Judd'un İsimsiz 1968-1972-1973-1980 Yıllarında Yaptığı Heykelleri Üzerine Bir İnceleme. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 1-9.
- **Sorumlu Yazar:** Doç. Dr. Metin ŞEN, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, metinsen@mersin.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-7452-4649.

## Giriş

Minimalizm terimi, sanat tarihinde “ilk defa sanatçılar eserlerini oluştururken, içeriği en aza indirgenmiş ve minimum seviyede uğraştıkları düşüncesini öne süren İngiliz filozof Richard Wollheim tarafından kullanılmıştır ve minimalist başlıklı makalesinden türetilmiştir” (Farthing, 2014:520). Bu açıklamaya göre, Minimalizmi, bir düşünceyi en az sayıda renk, form, çizgi, doku ve etkiye indirgenmiş olarak tanımlayabiliriz. Islakoğu (2005:14) ise Minimalizmi; “kendisinden başka hiçbir nesneye yüklenen simgesel anlamı açıklama düşüncesine katılmadığını, Gerçek mekân, gerçek malzeme ve renk anlayışının ortaya çıkış sürecini temsil ettiğini ve sanat olmayana yönelen yansız bir zevki temsil ettiğini açıklar.” Türk dil kurumu (2005:1399) sözlüğünde ise Minimalizm, Fransızca kökenli ‘minimum’ sözcüğünden türemiştir. Kelimenin anlamı ‘en az veya en küçük miktar’ olarak tarif edilmiştir.” Ayrıca Sanat Dünyamız (1995:84) kitabında, Barbara Rose 1965 yılı Ekim ayında yayınlamış olduğu ABC sanatı konulu makalesinde, minimalist sanat eğiliminin nasıl ortaya çıktığını şöyle açıklar; “ABC sanatı (temel sanat) gibi herhangi bir sanat adlandırmasını benimsemez” fakat bu yazısında kullanmış olduğu “minimum kelimesi Minimalizm kelimesine hayat verir.” Tüm bu tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere; sanatçı, düşünür ve sözlüklerdeki minimalizm teriminin ne anlam içerdiğine ilişkin tanımlamaları günümüzde de hala geçerliliğini korumaktadır.

19. Yüzyılın başlarında “soyut sanat, avangard hareketlerle, propagandacı, aktivist ve dönüştürücü faaliyetlerle, insanın önemi ve eşitliği değerler üzerine söylemler geliştirirken aynı zamanda bunu dönemin sanatında psikolojik bir vurguyla insanların bilinçaltına yerleştirmiştir” (Çelikkan,2018:35). Hem akademik gelenekten hem de naturalistik gelenekten kopuşun bir göstergesi olan soyut sanatta sanatçılar imgeler, semboller, renk ve form anlayışı içerisinde gelenekte önceden yer alan şeyleri ortadan kaldırmışlar ve yeni bir başlangıç yaparak nesneyi tek bir açıdan görmeyi ya da taklit etmeyi reddederek onun nesne temsilini ortadan kaldırmış ve saf soyutlamaya giden yolu zenginleştirerek eserler yapmaya başlamışlardır. Resmi sıfır noktasına çeken siyah kare çalışmasıyla Kazimir Malevich, resmin yüzeyinde derinliğin gereksiz olduğunu fakat formun ve renginde az olması gerektiğini düşünen Piet Mondrian'ın eserlerindeki düşey ve yatay çizgilerle kullandığı geometrik formlar son derece basitleştirilmiş soyut geometrik üslubunun yükselişine, Alman Bauhaus sanatçılarının soyutlamaları, Konstrüktivist sanatçıların eserlerinde kullandıkları teknik ve sanayi üretimi malzemeler, ayrıca hemen hemen her gün karşılaşılan bir hazır nesneyi ilk defa bağlamından çıkarıp sanat nesnesi olarak sanatında kullanan Duchamp'a tanık olmuştuk. Dolayısıyla soyut çalışan bu sanatçılarla başlayan nesnesiz sanat anlayışı, soyut dışavurumculuğun duygusal tavrı ve optik yanılsamaya dayanan ve Op Art'a karşı oluşan tepki, minimalist sanat akımının oluşmasında etkili olmuştur. Daha sonra Mark Rothko, Ellsworth Kelly ve Frank Stella'nın tek rengin tonlarından oluşan monokromatik eserleri ortaya çıktı. Bu eserler, hiyerarşik kompozisyonu reddeden, negatif boşluğu aktifleştiren, resim, heykel ve mimariyi birleştiren tekdüzende tekrarlanan simetrik birimlerden

oluşuyordu. O zamana kadar hiçbir sanatçı en aza indirgenmiş minimalist heykeller yapmamıştı.

1959'lu yılların sonunda başlayan, 1960 - 1970'li yılların sonlarına kadar etkili olan Minimalizm; bir sanat hareketi olarak içerisinde, Sol LeWitt, Donald Judd, Robert Morris, Richard Serra, Dan Flavin, Carl Andre ve Frank Stella minimalist tarzda heykeller yapmaya başladılar. Bu sanatçılar arasında Donald Judd, Minimalizm olarak bilinen sanat akımının en önemli ve en ünlü uygulayıcılarından birisi olarak, sanayi üretimi çelik, plastik ve pleksiglas gibi hazır malzemelerden tek veya tekrarlanan geometrik formlardan oluşan heykeller yapmıştır. Antmen'in ifadesiyle (2008: 184), Minimalist sanatçılar, sanayi üretimi, seri olarak üretilmiş nesnelere çalışmalarında kullanırken, kişisel dışavurumdan soyutlanmış bir bireyselliğe önem vermişlerdir. İç ve dış mekanda, mekânsal yanılsamalar yaratmadan mekanı görünür kılmışlardır. Heykel söz konusu olduğunda sanatçılar, geleneksel heykel yapım tekniklerini örneğin yontmayı, modellemeyi, yapıştırmayı reddetmiş, malzemeyi farklı kullanmanın yollarını aramışlardır.”

### **Donald Judd (1928-1994)**

Amerikalı heykel sanatçısıdır. Amerika'nın New York şehrinde önce sanat öğrencileri birliğine katılmış ve sonrası Columbia Üniversitesinde felsefe eğitimi görmüş 1950 yılında resim sanatıyla ilgilenmiş 1960 yılının başlarından itibaren ise hiçbir şeyi işaret etmeyen, kendilerinden başka hiçbir şeye göndermede bulunmayan spesifik/belirli nesne adını verdiği heykeller yapmıştır. Burada Judd'un hiçbir toplumsal mesajı yoktu. Nesnelere gerçekte orada olanın ötesinde bir anlamı bulunmadığı konusunda ısrarcıydı. Eğer bir görüntü üç boyutluluk izlenimi uyandırıyor, üçüncü boyut vardı; hiçbir yanılsama ya da temsil yoktu. Donald Judd, “1965 yılında bu yeni heykel ve resmin kendini izleyiciye, bir metafor ya da temsilden çok tam olarak fiziksel anlamda olduğu şey gibi gösterişindeki aslına uygunluğuna gönderme yapmak için spesifik/belirli nesne terimini kullandı” (Fineberg, 2014:281). Yayınladığı sanat yıllığı sekizdeki makalesinde, minimalizmle ilgili estetik fikrini Donald Judd, şu şekilde açıklamıştır. Yaptığım eserlerdeki nesnelere ne heykel ne de resme benziyordu. Bu nedenle de yaptığım çalışmalara ne resim ne de heykeldir demiştir. Bu çalışmalara spesifik/belirli nesnelere demeyi uygun bulmuştur. Çok daha da ileri giderek çalışmaları için öneri kelimesini bile kullanmıştır. Dolayısıyla o dönemin sanatçıları, eserlerini herhangi bir kalıba sokmamak ya da bir isimle adlandırmak yerine isimsiz olarak adlandırmayı seçmişlerdir. Bu durum, sanatçıların eserlerindeki detayları ve ikincil öğeleri olabildiğince azaltması sonucunu ve eserlerin bir temel öğe olarak ortaya çıkmasına olanak vermiştir.

Sanatçılar Dan Flavin, Jasper Johns, John Chamberlain'la kendisini aynı çizgide gören Judd, o zamanlar çelik, neon aydınlatma, alüminyum gibi geleneksel olmayan malzemelerin kullanılmasını vurgulamaya başladı. Jackson Pollock, Claes Oldenburg, Barnett Newman, Ad Reinhardt ve diğerlerinin çalışmalarını da inceleyen Judd, özellikle mekân içinde kaidelerle değil, doğrudan yere ya da duvara yerleştirilen heykellerle, düzenli, geometrik formlara ya da modüler dizilişlere yöneldi. Geleneksel heykelin aksine, Judd'un eserleri doğrudan yerde ya da duvara aslı olarak duruyor ve sonuç olarak izleyiciyi kendi, maddi varoluşlarına göre

yüzleşmeye zorluyordu. Judd'un çalışmalarıyla ilgili Fineberg (2014:285), "demir, çelik, pleksiglas gibi sanayi üretimi malzemeleri kullanarak, geometrik birimlerin tekrarına dayalı, görünenin ötesinde bir anlam aranmaması gereken eserler üretti. Gerçekten de, bu düzenlemeler daha komplike bir formun oluşmasına izin verirken aynı zamanda geleneksel kompozisyon düşüncesini saf dışı bıraktı. Ne var ki Judd, bu seri bana tıpkı matematik gibi hiçbir şey ifade etmiyor demiştir."

Judd, sıklıkla heykellerini serileştirilmiş bir şekilde sunmuştur; bu, savaş sonrası gerçekle ilgili bir strateji, tüketici kültürünün yanı sıra özdeş, birden çok form veya sistemin niteliğini standardize etmeyi içermektedir. Çoğulluk, önemliliklerini güçlendirmenin başka bir yoluydu. Bu yöntem, sanatın demokratikleşmesi yönünde daha genel bir eğilimin, yani sanatın daha fazla insanın erişebileceği bir alana dönüştürülmesinin bir parçası olarak görüldü; çünkü bu, sanayi üretimi imal edilen parçalardan oluşuyordu. Judd'ın sanat anlayışını Chayka (2020: 64) şu şekilde ifade eder; Judd ve diğer minimalist sanatçılar, "seri üretilmiş sanayi malzemelerle elde edilen nesnelere görsel özelliklerini bir Michelangelo kadar estetik değere layık konuma getirdi. Minimalist sanatçılar ise eserlerinde görünür dünyamızı yaratmasalar bile onu nasıl gördüğümüzü ortaya çıkardılar." Minimalist sanatta Donald Judd'un çalışmaları son derece önemlidir. Çünkü Judd ve diğer minimalist sanatçılar heykellerinde, dışavurumcu sanatın duygulara ve forma yüklediği aşırı tepkiye karşı, formları basite indirgeyerek sade-yalın, tekrara dayalı estetik olarak saflaşmayı hedeflemişlerdir. Heykellerinde kullandıkları nesnelere her türlü kişisel ifade ve sahiplik duygusundan arındırarak kendilerine ait tüm izleri silmeyi istemişlerdir. Dolayısıyla Judd ve o dönem minimalist sanatçıların eğilimi, eserlerinde kullandıkları nesnelere herhangi bir isim vermek yerine kendinden başka hiçbir anlamı olmadığını söyledikleri nesnelere isim vermemiştir. Bunun nedeni ise heykellerin spesifik/belirli nesnelere benzemesi değil, aksine izleyicilerin heykelleri spesifik/belirli nesne olarak görmesini istemelerinden kaynaklanmaktadır. Gombretz'in ifadesiyle (2015:283) "Amaçları, izleyiciyi önlerindeki fizikî nesneyle, yaratıcının kişiliğine odaklanıp dikkat dağılması yaşamadan başa çıkmak zorunda bırakmaktır. Donald Judd gibi kimileri, dikkat dağıtıyor diye sanat eserlerine isim vermeyi dahi kestiler."



Görsel 1. İsimsiz (1968), Alüminyum üzerine emaye, 127 x 95 x 56 cm.

## İsimsiz 1968

İsimsiz 1968, Görsel 1. Sanayi üretimi alüminyum malzemeyle ve parçaların bir arada kullanılmasıyla oluşturduğu heykelin dikdörtgen formu ile mekânı izleyiciyle paylaşmayı amaçlamıştır. Judd, heykelini duvara asılmış bir görüntü ya da kaide üzerinde değil de, mekânda doğrudan galerinin zeminine yerleştirerek heykelini daha fazla görünür kılmıştır. Dolayısıyla bu heykel, ayrıcalıklı ve uzaktaki dünyadaki nesnelere yerine, bir nesne olarak var olur. Bu şekilde, Judd, heykelin sadeliğini ve fiziksel yapısını vurgulamış ve heykeli mekânda yeni bir görsel dil olarak kullanmıştır. “Minimalist eserlerin ‘mekâna özgü teklifi’, sadece sanatçıların genişleyen mekân algısının bir yansıması değildir aynı zamanda sanat eseri izleyicisinin de mekânı daha rahat izlemesini ve algılaması sağlamıştır” (O’Doherty, 2013:10) Minimalizmin belki de en önemli özelliklerinden biri de mekân içinde sergilenen eserlerin izleyici tarafından dolaysız olarak verilmiş olanı betimleme boyutudur. Minimal sanat akımının sanatçılarına göre sorun, plastik nesnelere yaratmaktır. Ayrıca bu nesnelere süslemeden ve rastlantıdan arındırılmış olmalarının ve ortaya çıkan nesnelere, sergi mekânları ile ilişkilerinin yeniden yaratılmasının büyük önemini şu şekilde açıklayan Turani’ye (1993: 93-94) göre; “Minimal sanatta nesnelere basit, seri olarak üretilmiş ve hatta sıralanmış biçimde sergilenmelidir. Ayrıca minimal sanatın nesnelere temelde sanayi üretimi makinelerle üretilmiş, bir anlamda kişisiz olmaları önem taşımaktadır”. Bunun sonucu minimalist tarzda eser üreten sanatçılar, kişisiz parlak yüzeyleri olan, çelik, pleksi ve ayna gibi malzemeleri kendi eserlerinin yapımında tercih etmektedirler. Buradaki artistik çalışma, bilinmeyen ve yeni olan objelere yaratmaya değil, herkes tarafından anlaşılabilir en basit düşünce olayına doğru gider. Minimal sanatta objeler, mekân içinde bir kaide üzerine değil, doğrudan esas mekân zemini üzerine konurlar ya da çerçevesiz olarak duvara asılırlar. Burada sanatçının buluşu, böyle nesnelere kullanma cüretidir. Bu nesnelere, yani objelerin tek tek, birbirlerinden ayrı ayrı ve bir seri gibi sıralanmaları da minimal sanatın bir özelliği olarak temsilcileri tarafından önemli sayılmıştır. Her objenin kompozisyonda ayrılmış yeri olmasını da “demokratik” bir biçimleme olarak değerlendirmişlerdir. Burada bir görüntü tasviri değil, nesnelere bizzat üç boyutlu bir mekân içinde yer almaları önemlidir. Burada “hazır nesne” olayından yararlandığı kesindir. Yalnız minimal sanatta teknolojiye bir tepki yoktur hatta teknoloji ürününe sempatik bir bakış vardır.



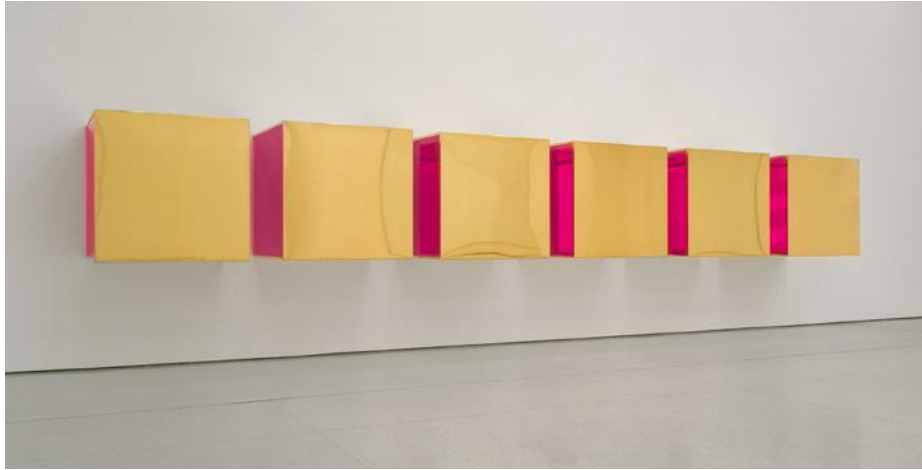
Görsel 2. İsimsiz (1972), Bakır, emaye ve alüminyum, 178 x 155 x 91 cm.



### İsimsiz 1972

İsimsiz 1972, Görsel 2. Mekânda yerde sergilenen bu heykelinin dış yüzeyi, yine sanayi üretimi malzeme olan bakırdan, heykelin iç yüzeyi ise sanatçı tarafından kırmızı bir emaye ile renklendirilmiştir. Dış yüzeydeki bakırın aksine iç yüzeydeki kırmızı emaye ile sanatçı, izleyicide heykelin dışı ve içi arasındaki farklı yüzey etkisini düşünmeleri istemiştir. Minimalist sanatçılar, konstrüktivist sanatçıların heykellerindeki boşluklar ve dadacı sanatçıların hazır nesnelere oluşturdukları kavramsallığa karşı, deneysel denemelerle, geleneksel olarak sergilenen heykel anlayışına karşı çıkarak heykeldeki mekansızlığı reddetmiş ve heykel bir kaide üzerinde değil, açık ya da kapalı mekan içerisinde yerde, duvarda sergilenmeye başlamıştır. Bu dönüşümün sonucu “izleyici, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini detaylı şekilde incelemek yerine; belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilir. Minimalizmin getirdiği temel yenilik budur” (Foster, 1996:65).

Minimalist sanatçılar, sistemli ve ölçülebilir yöntemlerle, daha geniş bir alanda sanata yeni bir yön vermek istediler. Yılmaz'ın (2006:204) ifadesiyle, “geometrik nesnelere sonsuzluğu hissettirerek, görsel bir simetri yarattılar. Tekrar edilen birimlerin durağanlığını ortadan kaldırarak mükemmel bir denge kurdular. Estetik sadeliği temel alarak, sanayi üretimi malzemelere yöneldiler. Formların geometrik, basit ve tekrar edilebilir olmasının yanı sıra kullandıkları malzemelerinde özünü olabildiğince bozmadan korumayı sıklıkla çalışmalarında tercih ettiler.”



Görsel 3. İsimsiz (1973), Pirinç ve kırmızı floresan plexiglas, her birim 86,4 cm.

### İsimsiz 1973

İsimsiz (1973), Görsel 3. Her biri arasında eşit boşluk bırakarak altı ayrı eşit parçalardan tekrarlama yoluyla oluşturduğu bu heykelini Judd, duvara monte ederek geleneksel heykel anlayışındaki sergilemeye olan tepkisini dile getirmiştir. Minimalist tarda üretilen ve sergilenen bu sanat anlayışı kapsamına giren heykellerde, yalnızca çok basit ve çok yalın formlara ya tek olarak ya da ardışık olarak yer verildiği görülür. Bu konuyla ilgili düşüncesini açıklayan Lynton'a (2004:306) göre “ne var ki minimal sanat anlayışıyla yapılan heykellerdeki özellikler, oldukça ilginç yanılsamaları ile o güne kadar kimsenin dikkatini çekmemiş görsel

özellikleri sergilerler. Bu konuda minimalist sanatçıların yönelimi ise özellikle 1966 yılında açılmış sergilerin sonunda bir sanat hareketi içinde bir araya getirilmiş ve bir isim altında toplanmıştır. Bu sanat yöneliminin içerdiği konularsa iç ve dış mekânda sergilenebilen büyük çalışmalardan oldukça farklı, boşluğa karşı form değişimleriyle ya da basit formların önceden düşünülmüş bir kural ya da düzene göre geliştirilmesiyle oluşturulmuş formsal kompozisyonlara kadar yayılır.” Judd bu parçaların izleyiciler tarafından herhangi bir forma odaklanmadan bir bütün olarak görülmesini sağlamaya çalıştı. Bu yan yana getirme, izleyiciye iki farklı tecrübe kazandırır. Bir taraftan, pirinç, hem kendi görüntülerini hem de çevresindeki alanı ikiye katladığı için izleyicinin bakışlarını dışarıya doğru çevirirken, diğer taraftan şeffaf, ancak renklendirilmiş pleksiglas malzemeyle, izleyicinin dikkatini formların iç kısmına çeker. Burada yeniden pirinç yüzeyler ile kırmızı pleksiglas arasındaki şekil ve orantılı ilişkileri değiştirir. Aynı zamanda parlak pirinç yüzeyinde yansıyan ışığın paradoksuyla izleyicinin karşı karşıya kalmasını ister. Kutu şeklindeki formlar zemine konmamasına rağmen, mekânda nesnelere varlığını sürdürürler. Atakan'ın (2008:22) ifadesiyle Judd'un sanayi üretimi malzemelerden yapmış olduğu heykeller “form olarak zayıflatılmayan oldukça şaşırtıcı, resim ya da heykelden daha büyük olmaya yatkın, mekanı dolduran, zemin, duvar ve tavanla ilişkili olan ve resim ya da heykelin karşıtı olan üç boyutlu çalışmalardı.”



Görsel 4. İsimsiz (1980), Çelik, alüminyum ve pleksiglas, 101 x 78 x 22 cm.

### İsimsiz 1980

İsimsiz (1980), Görsel 4. Judd, bu heykelinde dikeyliğe vurgu yaparak, izleyicinin kendi bedeninin bir tekrarını, yansımalarını ima etmeye çalışmış, iki maddi varlık olan eser ve izleyici arasındaki güçlü ve eşsiz bir ilişki yaratmayı amaçlamıştır. Diğer heykellerinde olduğu gibi burada da çelik, alüminyum ve pleksiglas'ın kullanıldığı farklı malzeme izleyiciye iki deneyim yaşatır. Ön taraftan bakıldığında, izleyici alanın karanlık derinliklerine çekilirken yan taraftan

bakıldığında parça, kendisini mekâna götüren opak formlar olarak sunar. Burada heykel mekânla doğrudan bir ilişkiye girerek dolayimli olarak kendi değiş-tokuş alanını yaratır. Yani “eser mekânla yeni bir ilişki kurarken mekân esere, eser mekâna bir anlam yüklemektedir” (Bulduk, 2007:6).

Judd, bu heykelini istifleme yöntemini kullanarak 10 adet dikdörtgen kutuyu alışılmışın dışında bir kaide veya yerde değil duvara monte ederek sergiler. İstiflenerek yapılmış dikdörtgen kutular ölçü olarak birbirinin aynısıdır. Tüm parçalar titizlikle yapılmıştır ve duvara dikkatli bir şekilde monte edilmiştir. Her parçanın birbiriyle olan arası, eşit ölçüde bırakılmıştır. Bazı izleyiciler üst üste istiflenmiş dikdörtgenleri merdivene, bazıları da bir omurgayı hatırlatan figüre benzetilirken, bazı izleyicilerde bu heykeli mekânın duvar yüzeyinden çıkıp mekânı değiştirdiğini veya duvar yokmuşçasına yukarı doğru sonsuzluğa uçan bir kuş sürüsü gibi algılar. “Donald Judd’un duvar rafları geç modernizmin mimariye egemen olduğu bu dönemin iç dekorasyonunda kullanılan geometriyi anımsatır” (Sanat Dünyamız, 1995:86).

### Sonuç

Sanatta değişim/dönüşüm süreklilik gösterir. Sanat tarihsel süreçte heykel sanatı, özellikle 20. Yüzyılın başlarından itibaren düşünsel anlamda ve formlar yapıda değişimlerin/dönüşümlerin ortaya çıktığı hızlı bir sürecin içerisine girmiştir. Heykel sanatı da malzeme, mekân, izleyici açısından en büyük değişim ve dönüşümlerden birini 1960’larda Amerika’da bir sanat akımı olarak ortaya çıkan ve sanat eseri kare, dikdörtgen, daire vb. basit geometrik formlardan, en az malzemeyle oluşan, sadeliği ve saflığı temsil eden minimalizm sanat akımı ile yaşamıştır. O dönemin minimalist sanatçıları nesneyle çok yakın bir ilişki kurarak, gündelik hayatta kullanılan sanayi üretimi malzemeleri, sanat nesnesine dönüştürüp mekânda yerde ya da zeminde sergilemişlerdir. Minimalist tavrın ve eserlerin bir diğer önemli getirisi ise Sarı’ya (2019:288) göre, “sanatın alanına kazandırdığı yeni fiziksel mekânlar olmuştur. Minimalist eserler boşluk unsurunu kendi yapısallığına dâhil ettiği ölçüde galeri ve müzelerde yapısal boşluklar yaratmıştır. Bu tip bir yapısallık anlayışı müzelerin ve galerilerin sınırları aşmış ve fabrika, depo, hangar, antrepo, vb. yeni sanat mekânları arayışlarına sebep olmuştur.” Sanatçıların referans olarak aldıkları iç ve dış mekândaki sergileme yöntemlerindeki bu değişiklik düşünce, form, mekân, izleyici anlayışını da değiştirmiştir. Dolayısıyla Sanatçıların eseri sergileme yöntemlerindeki değişim ve dönüşümler o dönemden günümüze heykel sanatçıları oldukça etkilemiştir.

Heykellerini karmaşık düşüncenin basit bir ifadesi olarak tanımlayan minimalist sanatçı Donald Judd’un 1968, 1972, 1973 ve 1980 yıllarında yapmış olduğu isimsiz adlı heykelleri minimalizm sanat akımı içerisinde değerlendirildiğinde o dönemin önemli örneklerindedir.

Minimalizm’in bir taraftan geometrik formlarla kurduğu ilişki sanatçıların hazır sanayi üretimi malzemelerin doğal şeklini eserlerinde bozmadan iç ve dış mekânlarda olduğu gibi kullanmasını bir taraftan da malzemeye hiçbir müdahale olmadan malzemenin öz yapısını koruması sonucunu doğurmuştur.

Sanatçının, tümüyle mekâna özgü sanayi üretimi hazır malzemelerle yapmış olduğu dört isimsiz heykellerinde duygusallıktan öte sembollere önem vermeyerek sade-yalın geometrik formlarla daha çok nesnenin nesne olduğuna dikkat çekmiştir ve isimsiz heykelleri mekânla bir bütünlük sağlayacak şekilde sergilenmiştir.

Basit bir kutu gerçekten karmaşık bir şeydir diyen Donald Judd, isimsiz heykellerini geleneksel heykellerin aksine kaide üzerinde değil, doğrudan zemine ya da duvara matematiksel bir titizlikle sistematik olarak yerleştirmiş ve nesne-mekân kavramının yeniden sorgulanmasını, izleyicinin onlara yaklaşmasını, fiziksel olarak önünde olanı düşünmeye ve mekânsal alanın bir parçası olmasını sağlamıştır. Ayrıca, tekrara dayalı aynı geometrik formlu heykellerinde kullandığı renklerin etkisi ile yüzeyde değişen ışık gölgenin hareketine izleyicinin doğrudan odaklanmasını istemiştir. Son olarak, Donald Judd'un isimsiz heykellerinin mekânla olan bu diyalogu bağlamında, sanatçının iç mekânda sergilediği heykellerinde yeni bir dil oluşturduğu görülmüştür.

### Kaynaklar

- Antmen, A. (2013). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Bulduk, B. (2007). Minimal Sanatta Form ve Mekân İlişkisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Chayka, K. (2020). "The Minimized Life The legacy of Donald Judd in a Time of Quarantine", Books & the Arts, (June 2020), s.s. 63-65. (Kaynak:https://newrepublic.com/article/157541/donald-judd-moma-coronavirus-minimalism-marfa Erişim Tarihi: 09.08.2021).
- Çelikkan, Ş. G. (2018). Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi, İzmir: Mungan Kavram Yayınevi.
- Donald Judd (American, 1928–1994) (t.y.). Erişim adresi: <http://www.artnet.com/artists/donald-judd/>  
DonaldJudd,Untitled1980.(2014,09Kasım),Erişimadresi:https://nufineartinlondon.wordpress.com/2014/11/09/donald-judd-untitled-1980/
- Farthing, S. (2014). Sanatın Tüm Öyküsü, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombertz, W. (2015). Pardon Neye Bakmıştınız? - Modern Sanatın 150 Yıllık Şaşırtıcı, Sarsıcı, Kimi Zaman da Tuhaf Hikâyesi", İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Islakoğlu, P. M. (2005). MimarlıktaMinimalizm.EgeMimarlık,55;14-19.  
<http://www.izmimod.org.tr/egemim/55/14-19.pdf> (Erişim Tarihi: 02.03.2021)
- Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. (3. Basım). (Çev. C. Çapan, S. Özış). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- O'Doherty, B. (2013). Beyaz Küpün İçinde\* Galeri Mekânının İdeolojisi. (Çev. A. Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sanat Dünyamız, (1995). Avant-Garde 1945–1995, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları Kavramları, Sanat Dünyamız. Sayı 59. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sarı, E. (2019). Minimalist Üslup ve Heykelde Mekân-Zaman Olgusu, H.Ü. Sanat Yazıları Dergisi, Sayı 40, Ankara T.D.K. (2005). Büyük Türkçe Sözlük, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Turani, A. (1995). Dünya Sanat Tarih, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M. (2006). Modernizm'den Postmodernizm'e Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi.

### Görsel kaynaklar

- Görsel 1. <https://artruby.com/post/49514858682/donald-judd>, Erişim:21.06.2021
- Görsel 2. <https://www.artpress.com/2004/03/01/echo-artpress-465-donald-judd-untitled-1972/>, Erişim:21.09.2021
- Görsel 3. <https://artguide.com/posts/1386?page=61>, Erişim:21.09.2021
- Görsel 4. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t03087>, Erişim:21.09.2021



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

## İNTERNET ORTAMINDAKİ TÜKETİCİ YORUMLARININ ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN GİYSİ SATIN ALMA DAVRANIŞLARINA ETKİSİNİN İNCELENMESİ\*

INVESTIGATION OF THE EFFECT OF CONSUMER COMMENTS ON THE INTERNET ENVIRONMENT ON CLOTHING BUYING BEHAVIOR OF UNIVERSITY STUDENTS

Aslınida ACAR, Hatice HARMANKAYA

Gönderim Tarihi: 14.10.2021

Kabul Tarihi: 17.11.2021

### Öz Abstract

Tüketiciler bir ürün veya hizmet ile ilgili olumlu ya da olumsuz tutumlarını paylaşma ihtiyacı hissetmekte ve bu durum da diğer tüketicilerin satın alma karar sürecinde başvurdukları bir kaynak olarak görülmektedir. Bireylerin temel ihtiyacı olan giyim, online alışveriş platformlarında sıklıkla yer alan ve ürünlere ilişkin tüketici görüşlerinin açıkça yansıtıldığı alanlardan biridir. TÜİK'in 2018 Nisan ayı ile 2019 Mart ayı arasını kapsayan on iki aylık dönem verilerinde; internet üzerinden giyim malzemesi satın alan bireylerin oranı %67.2 olarak belirtilmiştir (TÜİK,2019:1). Bu bağlamda, araştırmanın amacı internet mağazalarında yer alan giysi özelliklerine dair yorumların ve ürünü kullananların giysiye ilişkin yorumlarının diğer tüketicilerin satın alma davranışlarına etkisini belirlemektir. Araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Verilerin elde edilmesinde anket formu kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini; Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yer alan Moda ve Tekstil Tasarımı, Resim ve Sinema ve Televizyon bölümlerindeki öğrenciler, örneklemini ise tesadüfi olarak seçilen 179 gönüllü öğrenci oluşturmaktadır. Anket formundan elde edilen veriler SPSS 21.0 programında analiz edilmiş, cinsiyet, yaş ve bölüme bağlı olarak farklılık gösteren değişkenler tablolara aktararak yorumlanmıştır. Araştırma sonucunda; cinsiyet ve bölümlere göre giysi ürün grubu tercihlerinde, giysi özelliklerine dair yorumlarda ve kullanıcı yorumlarına ilişkin güven ve risk algılarında anlamlı farklılıklar tespit edilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Online tüketici, Online yorum, Giysi yorumu, Tüketici satın alma davranış

Consumers feel the need to share their positive or negative opinion about a product or service, and this is seen as a resource that other consumers refer to in the purchasing decision process. Clothing, which is the basic need of individuals, is one of the areas that are frequently included in online shopping platforms and where consumer opinions about products are clearly reflected. In the twelve-month period data of TUIK covering between April 2018 and March 2019; The rate of individuals purchasing clothing online is 67.2% (TUIK, 2019: 1). In this context, the aim of the study is to determine the effect of the presentation of the features of the clothes on the internet stores and the comments of the users on the clothing on the purchasing behavior of other consumers. In the research, scanning model was used. A questionnaire form was used to obtain the data. The universe of the research consists of the students in the Fashion and Textile Design, Painting and Cinema and Television departments within the Faculty of Fine Arts of Gaziantep University, and the sample consists of 179 volunteer students selected randomly. The data obtained from the questionnaire were analyzed in the SPSS 21.0 program, and the variables that differ depending on gender, age and department were interpreted by transferring them to the tables. As a result of the research, significant differences were found in clothing product group preferences according to gender and departments, interpretations on clothing features, and trust and risk perceptions regarding user comments.

**Keywords:** Online consumer, Online review, Garment review, Consumer buying behavior

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntılama:** Acar, A. ve Harmankaya, H. (2021). İnternet Ortamındaki Tüketici Yorumlarının Üniversite Öğrencilerinin Giysi Satın Alma Davranışlarına Etkisinin İncelenmesi. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 10-21.
- **Sorumlu Yazar:** Aslınida ACAR, Selçuk Üniversitesi Tasarım Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, anl.lacinkaya@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-4617-6541.

## Giriş

İnternet kullanımının yaygınlaşması bilgi akışının hızlanmasına sebep olmuş, bu durum bireylerin yaşam tarzı, hayatı algılayış biçimleri, bilgi seviyeleri, geleneksel alışveriş şekilleri gibi pek çok şeyi değiştirmekle birlikte işletmelerin hamlelerini ve iş süreçlerini de oldukça etkilemiştir. Ürünlerin pazarlanması aşamasında yeni ve doğru yöntemler arayan işletmeler, kendilerini büyük bir rekabet ortamında bulmuş, bu ürün çeşitliliği içerisindeki tüketiciler de pazardaki ürün gruplarına dair bilgi ve deneyimlerini diğer tüketicilerle paylaşma imkânı bulmuştur. Ürün bilgilerine kolay ulaşabilmek, ürün hakkında kapsamlı bilgi sahibi olabilmek, benzer ürünler arasında karşılaştırma yaparak kendisine en uygun ürünü kolayca ayırt edip satın alabilmek, internetin tüketiciler için sağladığı en büyük avantajlar arasındadır. Özellikle giyim sektörü, bu avantajların kullanıldığı başlıca alanlardan biridir. TÜİK (2019:1) verilerine göre; 2018 Nisan ayı ile 2019 Mart ayı arasını kapsayan on iki aylık dönem içerisinde %67,2'lik bir kesimin internet üzerinden giyim malzemesi satın aldığı belirtilmiştir. Bu oran araştırmanın temelini oluşturmakla birlikte, bu alanda çalışma yapılmasının gerekliliğini ifade etmektedir. Tüketicilerin satın alma karar süreçlerinde etkili olan faktörler online alışveriş ve online tüketici yorumları başlıkları altında türlü çalışmalara konu olmuştur. Türkiye genelinde ve iller bazında tüketici satın alma davranışlarını etkileyen faktörlerde sosyal medyanın konu edildiği çalışmalar literatürde mevcuttur (İşlek, 2012; Kıranoglu, 2018; Kavukçu,2018). İnternet kullanımının geleneksel tüketim alışkanlıklarını değiştirmesi çeşitli araştırmalarda tartışılan konulardan biridir. Yolcu ve arkadaşlarının (2017) "Online mı? Offline mı? Tüketici Tercihlerini Etkileyen Faktörlerin İncelenmesi" başlıklı çalışmalarında, ürünlerin araştırılma aşamasında internet ve mağazadan faydalanma ve satın alma işlemlerinde internet veya mağaza tercihinin oranlarını tespit etmek amaçlanmıştır. Elde edilen bulgulara göre; ürünün mağazadan araştırılarak internet üzerinden satın alınmasının oranı %60 olarak belirlenmiştir. Bu davranışın özellikle giyim ürünlerinde gerçekleştirildiği sonucuna varılmıştır. Genç'in (2014) "Geleneksel ve Web Online Mağazalardan Ürün Satın Alımlarında Tüketicilerin Tutumları" başlıklı çalışmada akademisyenler üzerinde uyguladığı anket verilerinden elde edilen bulgulara göre; katılımcıların %76,2'sinin internet üzerinden kıyafet-giysi-ayakkabı alışverişi yaptığı sonucuna ulaşılmıştır. Online tüketici, online tüketim, online satın alma kavramları çoğu araştırmada tüketicilerin satın alma niyetleri ve bu niyetleri etkileyen faktörler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Mürütsoy'un (2013) "İnternet Tüketicisinin Satın Alma Davranışlarının İncelenmesi Üzerine Bir Araştırma" başlıklı tez çalışmada akademik ve idari personellere uygulanan anket formu verilerine göre; tüketilen ürün gruplarında ilk sırayı elektronik eşyalar, ikinci sırayı giyim eşyaları almaktadır. Literatürde bu kavramlar çerçevesinde şekillenen ve demografik veya coğrafik özelliklere göre ayrıntılı biçimde ele alınan çalışmalar da mevcuttur (İşler vd., 2014; Akarsu ve Alacahan, 2018; Akel, 2015). Tüketicilerin satın alma karar aşamasında online tüketici yorumlarından etkilenme düzeyleri çoğu çalışmanın temelini oluşturmuştur. Atılğan ve Tanışman'ın (2019), deneysel ürünler ve araştırma ürünleri ile ilgili çevrimiçi tüketici yorumlarının tüketicilerin satın alma kararı üzerindeki etkisini 18-43 yaş aralığında yer alan bir grup üzerinde inceledikleri çalışmada; bir ürünün sayıca fazla yorum almasının tüketicilerin satın alma niyetlerini olumlu yönde etkilediği

sonucuna ulaşılmıştır. Çakmak ve Güneşer'in (2011), internet ortamındaki bilgi paylaşımının tüketici satın alma kararına etkisi üzerine gerçekleştirdikleri çalışmada, internet kullanıcılarının yaş, eğitim seviyesi, gelir düzeyleri ve internete bağlandıkları yer kriterlerine göre bilgi paylaşımlarından etkilenme düzeylerinin farklı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Akdeniz ve Özbölük'ün (2019) online yorumların satın alma üzerindeki etkisini kullanıcı özellikleri açısından ele almış; inceledikleri grupta yaş, cinsiyet ve günlük internet kullanımına göre anlamlı bir farklılık bulmamakla birlikte tüketicilerin online alışveriş yapma sıklıklarında anlamlı farklılıklar tespit etmiştir. Tüketicilerin satın alma davranışları çerçevesinde geliştirilen bir başka çalışmada (Karaca ve Gümüş, 2019), online yorum ve ürün değerlendirme puanlarının satın alma davranışında anlamlı bir etkisinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Buna ek olarak online yorumların ağızdan ağıza pazarlamayla pozitif bir ilişki kurduğu, tüketicilerin söz konusu yorumlardan ciddi derece etkilenerek olumlu yorumlar alan ürünlere sahip olmada daha fazla istekli oldukları da çıkarılan sonuçlar arasındadır (Akdoğan ve Akyol,2016). Araştırma konusuyla bağlantılı olan giysi ürünlerine yönelik yapılan çalışmalarda, Taydaş (2015) kadınların erkeklere oranla internet üzerinden daha fazla giysi satın aldıklarını, söz konusu grubun ön lisans düzeyindeki öğrencilerden oluştuğunu belirtmiştir. Özbek (2018), Sinop Üniversitesi öğrencileri üzerinde gerçekleştirdiği çalışmada, internet alışverişinde bilgi edinmede kullanılan kaynaklar ve gelir düzeyi faktörlerinin online giysi satın alımında etkili olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bunun yanı sıra cinsiyet, yaş, eğitim seviyesi, eğitim görülen alan, internet kullanım süresi, internet kullanım amacı, ödeme şekli, bilgi edinme için kaynak arayışı gibi faktörlerin giysi alımı üzerinde etkisinin olmadığını ifade etmiştir. Üniversite öğrencilerinin online giysi alışveriş davranışlarının incelendiği bir diğer çalışma sonucunda (Ağaç ve Solak,2016), giysi ürünlerinin tercih edilme sebepleri arasında ödeme kolaylığı ve alışveriş faaliyeti için zaman-mekân kısıtı yaşanmaması öne sürülmüştür.

Bu çalışmada, üniversite öğrencilerinin giyim ihtiyaçlarını karşılama aşamasında online alışverişe başvurdukları takdirde, internet ortamındaki mağazalarda yer alan giysi ürünlerinin fiziksel ve yapısal özelliklerine yönelik yorumlardan ve bu ürünleri kullanan tüketicilerin ürüne yönelik gerçekleştirdikleri yorumlardan etkilenme düzeyinin ölçülmesi hedeflenmiştir. Buna ek olarak farklı bölümlerde öğrenim gören öğrencilerin satın alma karar aşamalarında online yorumlardan en çok etkilendikleri ürün gruplarının tespit edilmesi de araştırmanın amaçlarından biridir. İnternet kullanımında çoğunlukla üniversite öğrencilerinin etkin olduğu göz önünde bulundurulduğunda, çalışmanın üreticilere yol göstereceği ve bu alanda yapılması planlanan çalışmalara fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

## **Yöntem**

Üniversite öğrencilerinin, internet üzerinden giyim alışverişlerinde diğer tüketicilerin yorumlarından etkilenme durumlarını belirlemeye yönelik yapılan çalışmada betimsel araştırma türlerinden tarama yöntemi kullanılmıştır. Tarama modeli; var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan birey, olay ya da nesne kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Herhangi bir şekilde etkileme/değiştirme çabası gösterilmez (Karasar,2018:109). Araştırmanın evrenini;

Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yer alan Moda ve Tekstil Tasarımı, Resim ve Sinema ve Televizyon bölümlerindeki öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırmada, olasılığa dayalı olmayan örnekleme yöntemlerinden uygun örnekleme olarak da bilinen kolayda örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Kolayda örnekleme, ana kütle içerisinde seçilecek örnek kesimin araştırmacının yargılarına belirlendiği tesadüfi olmayan örnekleme yöntemidir. Bu yöntemde veriler ana kütlede en kolay, hızlı ve ekonomik şekilde toplanır (Haşiloğlu vd, 2015). Kolayda örneklemede araştırmacı ulaşması kolay, araştırma için uygun ve gönüllü katılımcılar seçmektedir. Bu yöntem ile seçilen 179 gönüllü katılımcı araştırmacının örneklemini oluşturmaktadır.

Araştırma amacının, internet üzerinden gerçekleştirilen giyim alışverişinde tüketici yorumlarının etki boyutu üzerine kurgulanması nedeniyle genç tüketiciler örneklem olarak seçilmiştir. Katılımcıların demografik özelliklerine, internet üzerinden giyim alışverişlerinde etkili olan faktörlere, diğer tüketicilerin yorumlarına yönelik tutumlarına ilişkin soruların yer aldığı anket formu geliştirilmiştir. Anket formu, demografik özelliklere yönelik sorulara ek olarak ikisi çoktan seçmeli, on dördü ise beşli likert tipi soru olmak üzere toplam on yedi soru içermektedir. Likert tipi sorular içerisindeki sekiz soruluk ilk ölçek giysi özelliklerine ait yorumların ürün satın alma kararında etkisinin ölçülmesi, altı soruluk ikinci ölçek ise internet mağazalarındaki diğer tüketicilerin giysi yorumlarına yönelik görüşlerinin ölçülmesi amacıyla oluşturulmuştur. Anket uygulaması sonunda elde edilen veriler SPSS 21.0 paket programında analiz edilmiştir. Araştırmada beşli likert aracılığıyla ölçülen değişkenlerin güvenilirlik seviyesini belirlemek amacıyla Cronbach's Alpha değeri ölçülmüş, istatistik sonucunda güvenilirlik 0,807 çıkmıştır.  $0,80 \leq \alpha < 1,00$  yüksek derecede güvenilir aralığı olarak belirlenmiştir (Özdamar, 2002:61). Verilerin analizinden elde edilen bulgular tablolarda verilmiştir. Tablolarda sorulara verilen cevaplar, sayı (s) ve yüzde (%) değerleri şeklinde gösterilmiştir. Tablolar gerek kendi içerisinde gerekse birbirleriyle ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Anket formunun ilgili bölümlerinde yer alan likert tipi önermeler, kesinlikle katılmıyorum, katılmıyorum, kısmen katılıyorum, katılıyorum ve kesinlikle katılıyorum sırlamasında 1 den 5 e kadar puanlanmıştır. Likert tablolar için verilerin analizinde öncelikle normallik testi yapılmış, dağılımın homojen ve birbirinden bağımsız olup olmadığına bakılmıştır. Dağılımın normalliği için Kolmogorow- Smirnov testi yapılmıştır. Likert tablo verilerinden elde edilen ortalamalar için puan dağılımlarının normal olduğu ( $p > 0,05$ ) belirlenmiştir. Üniversite öğrencilerinin, internet üzerinden giyim alışverişi yaparken diğer tüketicilerin yorumlarından etkilenme düzeyleri ile cinsiyet faktörü arasında yapılan t-testi ve öğrencilerin eğitim gördükleri bölümler arasında yapılan ANOVA testi bulguları tablolarda verilerek sonuçları yorumlanmıştır.

### **Bulgular ve Tartışma**

Çalışmanın bu bölümünde; anketlerden elde edilen verilerin istatistiksel analizi ile ulaşılan bulgular ve bulgulara yönelik yorumlar yer almaktadır. Araştırmaya katılan 126 kadın 53 erkek olmak üzere toplamda 179 öğrencinin 114'ü (%63,7) Moda ve Tekstil Tasarımı bölümünde; 33'ü (%18,4) Resim bölümünde; 32'si ise (%17,9) Sinema ve Televizyon bölümünde öğrenim görmektedir. Örneklem grubunda giysiye ilişkin satın alma kararında online tüketici



yorumlarından etkilenenlerin sayısı 84 (%46,9); kısmen etkilenenlerin sayısı 79 (%44,1) ve etkilenmeyenleri sayısı 16 (%8,9) olarak belirlenmiştir.

Verilerin analizinde kullanılan SPSS 21.0 paket programı ile yüzde, frekans ve genel ortalama alınarak veriler Anova testi, Scheffe testi ve t-testi ile incelenmiştir. Üniversite öğrencilerinin online mağazalardaki giysi ürünlerine ve kullanıcıların deneyimlerine ilişkin yorumlardan etkilenme düzeylerini belirlemek amacıyla gerçekleştirilen çalışmada verilerin sayı ve yüzde dağılımları tablolarda sunulmuştur.

Tablo 1

*İnternet Alışverişlerinde Giyim Çeşidine Yönelik Tüketici Yorumlarının Öğrencilerin Satın Alma Kararlarına Etkisi.*

Seçenekler	s	%
Etek	34	19
Jean	44	24.6
Ceket	54	30.2
Kazak	45	25.1
Pantolon	43	24
Kaban	47	26.3
Bluz / Gömlek	44	24.6
Ayakkabı	77	43
Aksesuar (şal, saat, gözlük vs.)	58	32.4
Abiye	2	1.1
Sweatshirt	3	1.7

Üniversite öğrencilerinin giysi satın alma kararlarında internetteki tüketici yorumlarından etkilendikleri ürün grupları Tablo 1’de verilmiştir. Öğrencilerin satın alma kararlarında tüketici yorumlarından en fazla etkilendikleri giyim türleri sırasıyla %43 ayakkabı, %32.4 aksesuar (şal, saat, gözlük vs.), ceket %30.2, kaban %26.3, kazak olarak belirlenmiştir. Tüketici yorumlarından en az etkilenen ürün grupları ise abiye (%1.1) ve sweatshirt (%1.7) olmuştur. Giysi grubu içerisinde en çok tercih edilen ürünlerin, beden ve boy problemi yaşanmaması sebebiyle, çanta, aksesuar ve ayakkabı olduğu belirtilmiştir. En az tercih edilen ürünlerin ise abiye ve sweatshirt olduğu ortaya çıkmıştır. Bunun sebebi olarak, uyum problemi yaşanabileceği endişesiyle abiye giyimin internet ortamından alınmasının tercih edilmiyor olabileceği düşünülebilir. Sweatshirt için ise ürünün genellikle örme kumaşlardan yapılması ve bol ve benzer model özelliklerini içermesi nedeniyle yorumlara daha az önem verildiği söylenebilir. Toksarı ve Atlı (2018), gençlerin büyük alışveriş mağazalarından sonra internet üzerindeki alışveriş sitelerini tercih ettiklerini ve giysi tercihlerinde öncelik sıralarının üst giyim, ayakkabı ve spor giyim olduğunu ifade etmiştir. Üniversite öğrencilerinin internet üzerinden gerçekleştirdikleri alışverişlerde en çok tercih ettikleri ürün grubunun giyim ürünlerini olduğunu ortaya koyan çalışmalar literatürde mevcuttur (Özgüven,2011; Tatlı ve Korkut, 2015). Özhavzalı ve Yaprak’ın (2019) genç tüketicilerin internet üzerinden giysi alışveriş tercihlerini inceledikleri çalışmanın verilerine bakıldığında en fazla tercih edilen giysilerin sırasıyla; elbise, gömlek (bluz, üst), pantolon, spor giyim ve tişört olduğu belirtilmiştir. Tablo

1'deki sonuçlara bakıldığında ise genellikle dış giyim olarak nitelendirilen ayakkabı, aksesuar, ceket, kaban, kazak ürünlerine yönelik yapılan tüketici yorumlarının satın alma kararında etkili olduğu söylenebilir. Bu sonuç, Zorlu ve Uzgören'in (2020) araştırma bulguları ile örtüşmektedir.

Tablo 2

*Giysi Özelliklerine Yönelik Yapılan Tüketici Yorumlarının Öğrencilerin Satın Alma Kararı Üzerindeki Etkisi.*

Seçenekler	1	2	3	4	5
	%	%	%	%	%
Giysinin renk ve dokusu ile ilgili yorumlar dikkatimi çeker.	6.1	5.6	16.8	21.2	50.3
Giysinin tasarım (kesim / biçim / form) özelliklerine dair yorumlar satın almamda etkilidir.	3.4	8.4	15.6	22.9	49.7
Giysinin bedene uyumu / ölçüleri ile ilgili yorumlar benim için önemlidir.	2.8	6.1	12.3	14.0	64.8
Giysinin malzeme kalitesine yönelik yorumlar satın almamda etkilidir.	2.8	4.5	19.6	20.1	53.1
Giysinin dikiş kalitesine yönelik yorumlar satın almamda etkilidir.	3.9	6.7	25.1	21.2	43.0
Giysinin markasına yönelik yorumlar satın almamda etkilidir.	14.5	15.1	27.4	16.8	26.3
Giysinin kullanım konforuna yönelik yorumlar satın almamda etkilidir.	4.5	8.9	19.0	25.7	41.9
Giysinin gönderimi ve paketlenmesi ile ilgili yorumlar satın almamda etkilidir.	9.5	14.0	19.0	15.6	41.9

Araştırmaya katılan öğrencilerin ürün satın alma kararlarında giysi özelliklerine ait yorumların etkisine yönelik katılım düzeyleri Tablo 2'de ortaya konmuştur. Buna göre; öğrencilerin %71,5'i giysinin renk ve dokusuna yönelik yorumların dikkatlerini çektiğini belirtmişlerdir. %71,6'sı giysinin tasarım (kesim / biçim / form) özelliklerine dair yorumların; %73,2'si giysinin malzeme kalitesine yönelik yorumların; %64,2'si giysinin dikiş kalitesine yönelik yorumların; %43,1'i giysinin markasına yönelik yorumların; %67,6'sı giysinin kullanım konforuna yönelik yorumların; %57,5'i ise giysinin gönderimi ve paketlenmesi ile ilgili yorumların satın alma kararlarında etkili olduğunu belirtmiştir. %78,8'i ise giysinin bedene uyumu / ölçüleri ile ilgili yorumları önemsediklerini ifade etmiştir. Toksarı ve Atlı (2018), gençlerin giyim alışverişlerinde üst giyim, ayakkabı, iç giyim ve spor giyim ürünlerinde genellikle marka ürün tercih ettiklerini belirtmiştir. Tablo 2'deki sonuçlar, üniversite öğrencilerinin sanılanın aksine giyim ürününde markaya değil bedene uyuma, ürünün materyal kalitesine ve rengine öncelik verdiklerini ortaya koymaktadır. Bu sonuç, Özhavzalı ve Yaprak'ın (2019) araştırma bulguları ile örtüşmektedir.

Tablo 3

*İnternet Üzerinden Satış Yapan Giysi Mağazalarındaki Tüketici Yorumlarına Yönelik Öğrencilerin Tutumları.*

Seçenekler	1	2	3	4	5
	%	%	%	%	%
İnternet ortamındaki tüketici yorumları giysi hakkında kapsamlı bilgi sahibi olmamı sağlar.	10.1	18.4	31.8	20.1	19.6
İnternet ortamındaki bir giysi fazla tüketici yorumu almışsa o giysi dikkatimi çeker.	15.6	17.9	20.7	22.3	23.5
Bir giysi ile ilgili olumlu yorumlarının sayısı fazla ise satın alma konusunda isteğim artar.	11.2	14.0	25.7	22.9	26.3
Okuduğum tüketici yorumlarının ürün bilgisinden daha inandırıcı olduğunu düşünürüm.	15.1	18.4	24.6	19.0	22.9
İnternet ortamındaki tüketicilerin giysi yorumları gerçek ve güvenilirdir.	15.6	28.5	29.6	16.2	10.1
Tüketici yorumlarına güvenerek giysi alışverişi yapmak risklidir.	14.5	17.3	27.9	28.5	11.7

Araştırmaya katılan öğrencilerin internet mağazalarındaki diğer tüketicilerin giysi yorumlarına yönelik görüşlerine katılım düzeyleri Tablo 3'te ortaya konmuştur. Buna göre; öğrencilerin %39,7'si internet ortamındaki tüketici yorumları sayesinde giysi hakkında kapsamlı bilgi sahibi olduğunu; %41,9'u ise tüketici yorumlarının ürün bilgisinden daha inandırıcı olduğunu düşündüklerini belirtmektedir. %45,8'i internet ortamında bir giysinin fazla tüketici yorumu almasının o giysiye yönelik dikkatini artırdığını; %49,2'si giysiye yönelik gelen olumlu yorumların sayıca fazla olması durumunda giysiye yönelik satın alma isteğinin arttığı ifade etmiştir. %26,3'ü internet ortamındaki tüketicilerin giysilere yönelik yorumlarını gerçek ve güvenilir bulduğunu; %40,2'si ise tüketici yorumlarına güvenerek giysi alışverişi yapmanın riskli olduğunu belirtmiştir. Tüketicilere bir ürün hakkında hiçbir fikrleri olmasa dahi ürüne yapılan yorumlar üzerinden tüketim gerçekleştirip gerçekleştirmediklerine yönelik sorular yöneltilen bir çalışmada, ankete katılanların yarısından fazlasının olumlu satın alma davranışı gösterdiği ortaya konulmuştur (Kaya, 2020). Aynı çalışmada ürüne yönelik gerçekleştirilen olumsuz yorumların satın alma davranışını olumsuz yönde etkilediği, ürün satın alımından önce deneyim yorumlarına bakarak karar verenlerin oranının %92,89 olduğu ve yakın çevre tavsiyesinden ziyade ürünü kullanmış hiç tanımadıkları kimselerin yorumlarının daha çok dikkate alındığına yönelik bulgular mevcuttur. Bu bulguların aksine, Tablo 3'teki verilere göre tüketicilerin giysiye yönelik yapılan yorumların ürün bilgisinden daha inandırıcı bulmalarına ve yorum sayısının ürüne ilgiyi artırdığını belirtmelerine rağmen, internet ortamındaki yorumları gerçek ve güvenilir bulunmadıklarını ifade etmişlerdir. Bu durum ürünün beklentiyi karşılamadığı, tüketiciyi tatmin etmediği şeklinde de yorumlanabilir. İnternet üzerinden gerçekleştirilen alışverişlere yönelik risk algısı pek çok araştırmaya konu olmuştur. Bu algıyı yaratan sebeplerin başında kişisel bilgilerin ele geçirilme endişesi yer almakta, bu durumu ürüne dokunamama, ürünü deneyememe, ürünün gerçek boyutlarını görememe konusundaki endişeler takip etmektedir (Algür ve Cengiz,2011).

Tablo 4

Öğrencilerin Bölüm Değişkenine Göre Giysi Özelliklerine ve Tüketici Yorumlarına Yönelik Anova Testi.

Boyut	Bölüm	N	$\bar{X}$	Ss	Var. K.	Sd	F	p
Giysi Özelliklerine Yönelik Tüketici Yorumların Satın Alma Kararında Etkisi	Moda ve Tekstil Tasarımı	114	4.03	.660	G.	2	5.710	.004
					Arası			
	Resim	33	3.91	.813	G. İçi	176		
	Sinema ve Televizyon	32	3.52	.936	Toplam	178		
	Toplam	179	3.91	.764				
İnternet Ortamında Satış Yapan Giysi Mağazalarındaki Tüketici Yorumlarına Yönelik Tutum	Moda ve Tekstil Tasarımı	114	3.19	.799	G.	2	1.108	.333
					Arası			
	Resim	33	2.99	.763	G. İçi	176		
	Sinema ve Televizyon	32	3.03	.859	Toplam	178		
	Toplam	179	3.13	.804				

Tablo 4'e görülebileceği üzere, öğrencilerin giysi özelliklerine ait yorumların ürün satın alma kararına etkisine yönelik katılım düzeyleri ölçeği aritmetik ortalamasının bölüm değişkenine göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla yapılan tek yönlü varyans analizi (ANOVA) sonucunda bölüm gruplarının aritmetik ortalamaları arasındaki fark istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur ( $F=5,710; 01$ ).

Öğrencilerin internet mağazalarındaki diğer tüketicilerin giysi yorumlarına yönelik görüşlerine katılım düzeyleri ölçeği aritmetik ortalamasının bölüm değişkenine göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla yapılan tek yönlü varyans analizi (Anova) sonucunda bölüm gruplarının aritmetik ortalamaları arasındaki fark istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur ( $F=1,108; 01$ ). Bu işlemin ardından Anova sonrası belirlenen anlamlı farklılığın hangi gruplardan kaynaklandığını belirlemek üzere tamamlayıcı post-hoc analiz teknikleri uygulanmıştır. Öğrencilerin giysi özelliklerine ait yorumların ürün satın alma kararına etkisine yönelik katılım düzeyleri ölçeği puanlarının bölüm değişkenine göre hangi alt gruplar arasında farklılaştığını belirlemek üzere yapılan tek yönlü varyans analizi (Anova) sonrası post-hoc Scheffe testi sonucunda moda ve tekstil tasarımı ve sinema ve televizyon grupları arasında moda ve tekstil tasarımı grubu lehine istatistiksel olarak ( $p<.01$  düzeyinde) anlamlı bir farklılık saptanmıştır. Bu durum, moda ve tekstil tasarımı grubundaki öğrencilerin sinema ve televizyon grubu öğrencilerine göre satın alma kararlarında giysi özelliklerine ait yorumlardan daha fazla etkilendiklerini ortaya koymaktadır. Diğer boyutlar arasındaki farklılık istatistiksel olarak anlamlı bulunmamıştır ( $p>0.05$ ).

Öğrencilerin internet mağazalarındaki diğer tüketicilerin giysi yorumlarına yönelik görüşlerine katılım düzeyleri ölçeği puanlarının bölüm değişkenine göre hangi alt gruplar arasında farklılaştığını belirlemek üzere yapılan tek yönlü varyans analizi (Anova) sonrası post-hoc Scheffe testi sonucunda boyutlar arasındaki istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık bulunmamıştır ( $p>0.05$ ).

Tablo 5

*Öğrencilerin Cinsiyet Değişkenine Göre Giysi Özelliklerine ve Tüketici Yorumlarına Yönelik T- Testi.*

Boyut	Cinsiyet	N	$\bar{X}$	Ss	Sd	t	p
Giysi Özelliğine Ait Yorumların Satın Alma Kararında Etkisi	Kadın	126	4,02	,755	,067	2.830	0.005
	Erkek	53	3,67	,736	,101		
Satın Alma Kararında Giysiye İlişkin Tüketici Yorumlarının Etkisi	Kadın	126	3,21	,775	,069	2.105	0.037
	Erkek	53	2,94	,847	,116		

Araştırmaya katılan öğrencilerin cinsiyet değişkeni ile *giysilerdeki özelliklere yönelik yapılan tüketici yorumları* ( $p=0.005$ ) ve *internet üzerinden giysi alışverişlerinde diğer tüketicilerin yorumlarına yönelik tutumları* ( $p=0.037$ ) arasında anlamlı farklılıklar elde edilmiştir. Katılımcıların cinsiyet faktörüne göre giysi alışverişlerindeki tüketici yorumlarına olan tutumların farklılaştığı görülmektedir. Cinsiyet açısından özellikle kadınların erkeklere göre daha fazla puan aldıkları bu durumda tüketici yorumlarına daha fazla önem verdikleri görülmektedir. Ortaya çıkan bu sonuç Özden ve Üner'in (2019) ve Kaya'nın (2020) araştırma bulgularıyla örtüşmekle birlikte, literatürde tüketicilerin online yorumlara yönelik tutumların cinsiyete göre farklılık göstermediğini ortaya koyan çalışmalar da mevcuttur (Yaylı ve Bayram,2012; Akdoğan,2015; Karaca ve Gümüş, 2020).

### **Sonuç ve Öneriler**

Giyim sektörü alışverişlerinde, ürünlere yönelik deneyim ve bilginin paylaşımı tüketiciler için önemli bir başvuru kaynağıdır. Bu kaynaklara göre şekillenen satın alma davranışları da piyasayı doğrudan etkilemektedir. Bu çalışmada online tüketici yorumlarının tüketicilerin satın alma kararlarındaki etki düzeyini belirlemek amaçlanmıştır.

Demografik verilerin analizleri incelendiğinde; uygulamaya katılanların büyük bir çoğunluğunu kadınlar, 18-22 yaş aralığındakiler, moda ve tekstil tasarımı bölümünde öğrenim görenler oluşturmaktadır. Giysiye ilişkin satın alma kararında online tüketici yorumlarından etkilenme düzeyini ölçmeye yönelik yöneltilen soruların analiz sonuçları, tüketicilerin diğer tüketicilerin yorumlarından yüksek oranda etkilendiğine işaret etmektedir. Online tüketici yorumlarının satın alma kararında etkili olduğu ürün grupları analizindeki bulgulara göre; yorumların etkisiyle satın alınan ürün grupları ayakkabı, aksesuar (şal, gözlük, saat vb.), ceket olarak sıralanmıştır. Bu listeyi sırasıyla; kaban, kazak, jean, bluz/gömlek, pantolon, etek, sweatshirt ve abiye takip etmektedir. Giysi ürünü satın alma kararında giysi özelliklerine ait yorumların etkisini ölçmeye yönelik yapılan analizde, katılımcıların büyük çoğunluğunun satın alma kararlarında giysinin renk ve dokusuna, tasarım özelliklerine, malzeme kalitesine, dikiş kalitesine, kullanım konforuna ve gönderim-paketlemeye yönelik yapılan yorumların etkili olduğu sonucu çıkarılmıştır. Buna ek olarak giysinin markasına yönelik yapılan yorumların satın alma kararında etkisiz bir unsur olduğu belirtilmiştir. Öğrencilerin internet mağazalarındaki diğer tüketicilerin giysi yorumlarına yönelik görüşlerine katılım düzeylerini ölçmeye yönelik

yöneltilen soruların analiz sonuçlarında, katılımcıların büyük çoğunluğu giysinin olumlu yorumlarının sayıca fazla olmasının giysiye sahip olma isteğini artırdığını öne sürmektedir. Buna ek olarak internet ortamında bir giysinin fazla tüketici yorumu almasının, dikkatlerini o giysiye yönelmelerinde etkin rol oynadığını belirtmişlerdir. Katılımcılar tüketici yorumlarını ürün bilgisinden daha inandırıcı bulmalarına karşın tüketici yorumlarına güvenerek giysi alışverişi yapmanın riskli olduğunu düşünmektedirler. Bu görüşlere ek olarak internet ortamında tüketici yorumları sayesinde giysi hakkında kapsamlı bilgi sahibi olmadıklarını ve internet ortamındaki tüketicilerin giysilere yönelik yorumlarını gerçek ve güvenilir bulmadıklarını belirtmişlerdir.

Giysi özelliklerine ait yorumların ürün satın alma kararına etkisinin bölüm değişkenine göre farklılık gösterip göstermediğini belirlemek amacıyla tek yönlü varyans analizi (Anova) gerçekleştirilmiş ve bölümler arasındaki fark istatistiksel olarak anlamlı bulunmuştur. Bu farklılığın hangi gruptan kaynaklandığını belirlemek üzere tamamlayıcı post-hoc analiz tekniklerine geçilmiştir. Giysi özelliklerine ait yorumların ürün satın alma kararına etkisine yönelik katılım düzeyleri ölçeği puanlarının bölüm değişkenine göre hangi alt gruplar arasında farklılaştığını belirlemek üzere gerçekleştirilen Scheffe testi sonucunda moda ve tekstil tasarımı ve sinema ve televizyon grupları arasında moda ve tekstil tasarımı grubu lehine istatistiksel olarak ( $p < .01$  düzeyinde) anlamlı bir farklılık saptanmıştır. Bu durum, moda ve tekstil tasarımı grubundaki öğrencilerin sinema ve televizyon grubu öğrencilerine göre satın alma kararlarında giysi özelliklerine ait yorumlardan daha fazla etkilendiklerini ortaya koymaktadır.

Araştırmada giysi özelliklerine yönelik yapılan tüketici yorumlarının satın alma kararına etkisi ve internet üzerinden giysi alışverişlerinde diğer tüketicilerin yorumlarına yönelik tutumlar ile cinsiyet değişkeni arasındaki ilişkinin tespit edilebilmesi amacıyla T test uygulanmıştır. Analiz sonuçları, cinsiyet gruplarının giysi alışverişlerindeki tüketici yorumlarına yönelik tutumları açısından ortaya çıkan farkın istatistiksel olarak anlamlı olduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda, kadınların erkeklere göre tüketici yorumlarına daha fazla önem verdikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmanın analiz sonuçlarına toplu bir şekilde bakıldığında, giysi ürünlerine yönelik online yorumların tüketicilerin satın alma kararları üzerindeki etkisi gözle görülür bir gerçektir. Ürüne yönelik yapılan yorumların sayıca fazla olması satın alma karar aşamasındaki tüketiciler için önemli bir faktör olarak görülmekte ve markaların bu alanda tüketiciyi teşvik etme çalışmalarını geliştirmelerinin önemi vurgulanmaktadır. Buna ek olarak bu çalışmayı diğer çalışmalardan ayıran özellik, ürün grupları tercihlerinin demografik özelliklere göre ayrıştırılmasıdır. Çalışma giyim sektörü üreticilerine, üniversite öğrencilerinin hangi ürün gruplarındaki yorumlara dikkat ettiği veya hangi ürün grubuna yönelik yapılan yorumların satın alma kararlarında etkili olduğuna dair bilgiler sunmaktadır.

Bu araştırmada internet mağazalarındaki giysi ürünlerine yönelik online tüketici yorumlarının satın alma kararı üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Bu çalışmanın, üzerinden çeşitli çalışmalar

yürütülmesine açık bir araştırma olabileceği ve alanda yapılması planlanan çalışmalara kaynak olabileceği düşünülmektedir.

## Kaynaklar

- Ağaç, S., & Solak, C. Ö. (2016). Üniversite Öğrencilerinin Online Giysi Alışveriş Davranışlarının İncelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(36), 142-151.
- Akarsu, Y., & Alacahan, N. D. (2018). Tüketicilerin Online Satın Alma Davranışlarını Etkileyen Faktörler: Gökçeada Örneği. *Journal of Life Economics*, 5(3), 77-92.
- Akdeniz, P. C., & Özbölük, T. (2019). Online Yorumların Tüketici Satın Alma Kararına Etkisi: Kullanıcı Özellikleri Açısından Bir Değerlendirme. *İşletme Araştırmaları Dergisi*, 11(4), 3104-3119.
- Akdoğan, Ç. (2015). *Online Tüketici Yorumlarına Ait Genel Tutum İle Ağızdan Ağıza Pazarlama Arasındaki İlişki*. Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akdoğan, Ç., & Akyol, A. (2016). Online Tüketici Yorumlarına Ait Genel Tutum ile Ağızdan Ağıza Pazarlama Arasındaki İlişki. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(1), 117-134.
- Akel, G. (2015). *Tüketicilerin İnternette Satın Alma Niyeti Üzerine Bir Çalışma: Adnan Menderes Üniversitesi Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.
- Algür, S., & Cengiz, F. (2011). Türk Tüketicilere Göre Online (Çevrimiçi) Alışverişin Riskleri ve Yararları. *Journal of Yasar University*, 3666-3680.
- Atılğan, K. Ö., & Tanışman, H. (2019). Deneyimsel Ürünler ve Araştırma Ürünleri ile İlgili Çevrimiçi Tüketici Yorumları ve Referans Fiyat Bilgisinin Tüketicilerin Satın Alma Davranışları Üzerindeki Etkisi. *İzmir İktisat Dergisi*, 34(4), 545-563.
- Çakmak, A. Ç., & Güneşer, M. T. (2011, 1). İnternet Ortamındaki Bilgi Paylaşımının Tüketici Satın Alma Kararına Etkileri: İnteraktif Bir Araştırma. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(30), 1-26.
- Genç, M. (2014). *Geleneksel ve Online Mağazalardan Ürün Satın Alımlarında Tüketici Tutumları*. Yüksek Lisans Tezi. Mersin: Çağ Üniversitesi.
- Haşiloğlu, S. B., Baran, T., & Aydın, O. (2015). Pazarlama Araştırmalarındaki Potansiyel Problemlere Yönelik Bir Araştırma: Kolayda Örneklem ve Sıklık İfadeli Ölçek Maddeleri. *Pamukkale İşletme ve Bilişim Yönetimi Dergisi*, 19-28.
- İşlek, M. S. (2012). *Sosyal Medyanın Tüketici Davranışlarına Etkileri: Türkiye'deki Sosyal Medya Kullanıcıları Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi. Karaman: Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi.
- İşler, D. B., Yarangümelioğlu, D., & Öztürk, E. (2014). Online Tüketici Satın Alma Davranışlarını Etkileyen Faktörlere Yönelik Bir Durum Değerlendirmesi: Isparta İlinde Bir Uygulama. *Uluslararası Alanya İşletme Fakültesi Dergisi*, 6(3), 77-94.
- Karaca, Ş., & Gümüş, N. (2019). Tüketicilerin Online Yorum ve Değerlendirme Puanlarına Yönelik Tutumlarının Online Satın Alma Davranışlarına Etkisi. 4. *International EMI Entrepreneurship and Social Sciences Congress* (s. 500-509). İstanbul: Dilkur Akademi.
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler* (33. Basım b.). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kavukçu, M. (2018). *Sosyal Ağ Sitelerindeki Reklamların Tüketicilerin Satın Alma Davranışlarına Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi. Çorum: Hitit Üniversitesi.
- Kaya, M. (2020). Satın Alma Davranışında Yorumların Rolü: Trendyol Müşterileri Üzerinden Bir Değerlendirme. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 49-67.
- Kıranoğlu, O. (2018). *Sosyal Medyada Yapılan Yorumların Tüketici Satın Alma Niyeti Üzerindeki Etkisi: Bartın İli Uygulaması*. Yüksek Lisans Tezi. Bartın: Bartın Üniversitesi.
- Mürütsoy, M. (2013). *İnternet Tüketicisinin Satın Alma Davranışlarının İncelenmesi Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi. Niğde: Niğde Üniversitesi.
- Özbek, A. (2018). Genç Tüketicilerin İnternette Giysi Alışverişinin Analizi: Sinop Üniversitesi Öğrencilerine Bir Uygulama. *Verimlilik Dergisi*(4), 135-152.
- Özdamar, K. (2002). *Paket Programlar ile İstatistiksel Veri Analizi*. Eskişehir: Kaan Kitabevi.
- Özden, A. T., & Üner, T. (2019). İnternet Alışverişlerinde Tüketicilerin Etkileşim Düzeylerinin Belirlenmesi Üzerine Bir Araştırma. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 31-49.
- Özgüven, N. (2011). Tüketicilerin Online Alışverişe Karşı Tutumları İle Demografik Özellikleri Arasındaki İlişkinin Analizi. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 47-54.
- Özhavzalı, M., & Yaprak, N. (2019). *Genç Tüketici, Giysi Alışverişi ve Marka Seçimi*. Ankara: İksad Yayınevi.
- Tatlı, H., & Korkut, F. (2015). Sanal Alışverişte Tüketici Davranışlarını Etkileyen Faktörler: Bingöl Üniversitesi Öğrencileri Üzerinde Bir Uygulama. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 63-78 .

- Taydaş, S. (2015). *Dijital Tüketicilerin Giysi Satın Alma Davranışlarını Etkileyen Faktörlerin Belirlenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Toksarı, M., & Atlı, H. F. (2018). Giyim Modası ve Gençlerin Hazır Giyim Tercihlerinin Değerlendirilmesine İlişkin Bir Çalışma. *18th International Bussiness Congress* (s. 2184-2191). Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi.
- TUİK. (2019, 8 27). Hanehalkı Bilişim Teknolojileri (BT) Kullanım Araştırması, 2019. 1 19, 2020 tarihinde Türkiye İstatistik Kurumu Haber Bülteni: <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=30574> adresinden alındı
- Yaylı, A., & Bayram, M. (2010). eWOM: The Effects of Online Consumer Reviews On Purchasing Decision of Electronic Goods. *International Marketing Trends Conference*.
- Yolcu, T., Ekici, S. G., Altunışık, R., & Özkaynar, K. (2017). Online mı? Offline mı? Tüketici Tercihlerini Etkileyen Faktörlerin İncelenmesi. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 1027-1033.
- Zorlu, N., & Uzgören, E. (2020). Elektronik Ağızdan Ağıza İletişimin Tüketicilerin Satın Alma Davranışları Üzerindeki Etkisinin Belirleyicileri: Üniversite Öğrencileri Üzerinde Bir Araştırma. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 107-130.





## 21. YÜZYILDA İNOVATİF GİYSİ TASARIMLARI: HAREKETLİ BİLGİLENDİRME TASARIMI UYGULAMA ÇALIŞMASI\*

INNOVATIVE CLOTHING DESIGNS IN THE 21ST CENTURY: MOVING INFORMATION DESIGN  
APPLICATION STUDY

Pınar ÇINAR, Asım TOPAKLI

Gönderim Tarihi: 14.10.2021

Kabul Tarihi: 19.11.2021

### Öz Abstract

21. yüzyıl teknolojileriyle birlikte bilgisayar, ışık, ses, akıllı tekstiller, internet, iletişim, dijital birçok unsur moda tasarımcılarının ve markalarının işlerinde tek başına ya da birlikte yer alarak, tasarımcıya ve markalara yeni ve özgün ürün ortaya koymanın yolunu açmıştır. Günümüzde QR kod, sergi, müze alanları, yer ve mekân bilgilendirmeleri, giysi tasarımları gibi birçok alanda kullanılmaktadır. Tasarım üzerine konumlandırılan QR kod birçok duyu organına hitap edebilecek şekilde bilgilendirme sunulabilmektedir. Çalışmada, 21. yüzyıl teknolojilerini moda tasarım ürünlerinde kullanan tasarımcı ve markaların işleri, bilgilendirme tasarımı ve QR kod uygulamaları incelenmiş, teknoloji transfer giysi uygulaması olarak tişört üzerine "Covid 19" temalı hareketli bilgilendirme tasarımı gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma deseni ve deneysel yöntemden yararlanan çalışmanın "Covid 19" temasında sosyal farkındalık oluşturarak, genç tasarımcılara ve disiplinler arası ar-ge çalışmalarına inovasyonlara dayalı yeni bakış açıları geliştirmeleri yönünde farkındalık kazandıracakı düşünülmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Moda tasarımı, Bilgilendirme tasarımı, İnovasyon, QR Kod.

With 21st century technologies, many digital elements such as computers, light, sound, smart textiles, the internet, communication have paved the way for designers and brands to present new and original products by taking part in the works of fashion designers and brands alone or together. Today, the QR code is used in many areas such as exhibitions, museum areas, place and venue information, clothing designs. The QR code positioned on the design can provide information in a way that can appeal to many sensory organs. In the study, the works of designers and brands using 21st century technologies in fashion design products, information design and QR code applications were examined, and a "Covid 19" themed animated information design was carried out on a t-shirt as a technology transfer clothing application. It is thought that the study, which was prepared by using qualitative research design and experimental method, will raise social awareness in the theme of "Covid 19" and raise awareness for young designers and interdisciplinary R&D studies to develop new perspectives based on innovations.

**Keywords:** Fashion design, Information design, Innovation, QR Code.

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntılama:** Çınar, P. ve Topaklı, A. (2021). 21. Yüzyılda İnovatif Giysi Tasarımları: Hareketli Bilgilendirme Tasarımı Uygulama Çalışması. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 22-32.
- **Sorumlu Yazar:** Öğr. Gör. Dr. Pınar ÇINAR, Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, pcinar@subu.edu.tr, ORCID ID: 0000 0001 5187 0063

## Giriş

Günümüzde başta bilgisayar kullanımı olmak üzere otomasyon ve diğer teknolojik gelişmeler ile birlikte dünyanın herhangi bir yeri ile bilgi alışverişi ve bilgi akışı çok hızlı bir şekilde gerçekleşebilmektedir. Teknoloji dünyasında meydana gelen gelişmelere ayak uydurmak tüm üretim yapan endüstriler için adeta bir zorunluluk olmaktadır. Gelişen teknoloji ve değişen yaşam koşullarıyla beraber moda endüstrisi de değişime uğramakta, yeni malzemeler, yeni teknikler, yeni araç gereçler, yeni üretim metotları ile moda ürün tasarımı, üretim ve sunumlarında yenilikler yaşanmaktadır. Bilgisayar, ışık, ses, ısı ve dijital pek çok unsur tasarımcıların işlerinde tek başına ya da birlikte yer almakta ve teknoloji tasarımcıya yeni ve özgün ürün ortaya koymanın yolunu açmaktadır (Çınar, 2019).

Teknolojinin durmaksızın gelişimi moda endüstrisini daha yaratıcı ve verimli bir boyuta taşımakta ve modanın doğasında bulunan sürekli değişimin gerçekleşmesine hizmet etmektedir. Geçmişten bugüne moda ve tekstil sektörü farklı alanlara hizmet etmek için yaratılan yeni teknolojileri kendi yararına kullanmaktan uzak durmamış, moda ve teknoloji sık sık ortak noktada buluşarak en gelişmiş ürün ve sistemlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Örneğin 18. yüzyıl sonunda başlayan ilk sanayi devriminde geliştirilen icatlar, sadece dokuma zamanının önemli ölçüde azalmasına neden olmamış, tekstil sektörünü derinden etkileyen endüstriyel modellerin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Benzer şekilde 1960'ların sonunda otomobil üretimi için geliştirilen ve 3. Sanayi Devrimi'nin başlangıcı olarak kabul edilen ilk Programlanabilir Mantık Denetleyicileri (PLC) zaman içerisinde tekstil ve giyim sektörüne uygun hale getirilerek üretim sistemlerinde önemli değişikliklere neden olmuştur. Günümüzde de mevcut durum değişmemiş, teknolojideki hızlı gelişmeler ve küreselleşmenin sonucu olarak, moda endüstrisi yeniden şekillenmeye başlamıştır. Bu yapı içerisinde moda tasarımcılarının rolü güzel eskizler yapmak ya da estetik giysiler ortaya çıkarmaktan daha ileriye taşınmış, tasarımcılar iş birliğine dayalı, esnek, çok yönlü ve güncel gelişmeler ışığında inovatif çalışma yöntemlerine yönelmeye başlamışlardır (Nadasbaş, 2020).

Bugün de moda endüstrisinin 4. Sanayi Devrimi (Endüstri 4.0) ile bütünleşme gayreti içinde olduğu ve teknoloji kullanımının yaygınlaştığı görülmektedir. 4. Sanayi Devrimi, 2011 yılında Almanya'da endüstriyel üretimde yaşanan dijital dönüşüm sürecinin etkisi ile başlamıştır. İlk çalışma Kagermann (2011) tarafından endüstri 4.0 prensipleri ve içeriği şeklinde yayınlanmıştır. Daha sonra Alman Ulusal Bilim ve Mühendislik Akademisi (Acatech) 2013 yılında bir manifesto yayınlayarak yeni nesil üretim yöntemlerini paylaşmıştır. Avrupa dışında da ses getiren bu devrim Amerika'da "endüstriyel internet konsorsiyumu" olarak adlandırılmıştır. Temel de benzer içeriklerden oluşan bu yaklaşımlar üretim süreçlerinde eşzamanlı bilgi alışverişini sağlayan siber fiziksel sistemlerin; nesnelere ve hizmetlerin interneti aracılığı ile değer yaratmasını kapsamaktadır (Akt: Ovacı, 2017). Son sanayi devrimiyle teknoloji, giysilerin üretim biçimlerini ve tüketicinin de giysilerden beklentilerini değiştirmiştir. Moda endüstrisinde bireysel kontrol ve veri transferi yapabilen giysiler, giyilebilir elektro-tekstil giysiler ve benzeri birçok uygulamalar, tekstil ve giysi üretimi için yakın gelecekteki trendleri belirlemektedir. Bu amaçla çalışmada, 21. yüzyıl teknolojilerini moda

tasarım ürünlerinde kullanan tasarımcı ve markaların işleriyle, bilgilendirme tasarımı ve QR kod uygulamaları incelenmiş ve teknoloji transfer bir giysi tasarımı uygulama çalışması gerçekleştirilmiştir. Çalışma, yüzyılın teknoloji transfer moda eğilimlerine ilişkin bir kaynak oluşturmaktadır. Gerçekleştirilen çalışmanın, tasarımcı, marka ve bu alanda eğitim alan öğrencilere inovasyon örneği sunması yönüyle katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## 21. Yüzyılda İnovatif Giysi Tasarımları

Günümüzde giysi işlevsel ve estetik unsurları içinde barındırmanın yanında, bilimsel, teknik ve teknolojik detayları içermektedir. Teknoloji şirketlerinin estetik unsur taşıyan ürünler ile tüketicilerinin beklenti ve beğenilerine hitap etme isteği; moda markalarının ise teknoloji içeren ürünlerle fark yaratma çabaları teknoloji şirketleri ve moda endüstrilerinin yakınlaşmalarına yol açmaktadır. Kullanıcının vücut ısısından ve çevresindeki doğal kaynaklar olan güneş ışığı, yağmur, rüzgâr vb. enerji elde edilmesi, beden hareketlerinden kinetik enerji üretilmesi esnek termoelektrik jeneratörleriyle mümkün hale gelmektedir. Tasarımcı Pauline Van Dongen'ın giyilebilir solar elbise (Wearable Solar Dress) tasarımları, kendi enerjisini üretebilen giysilerin ilk örneklerindedir. Güneş pilleri, tam güneşte bir saat boyunca takıldığında, tipik bir akıllı telefonun% 50 şarj olmasına izin verecek kadar enerji depolayabilmektedir (http 1). Benzer bir çalışma, Tommy Hilfiger markası ve Pvilion firması ortaklığı ile 2014 Tatil Sezonu için hazırlanan ceketlerdir. Ceket, cep telefonu ve tablet gibi elektronik cihazlara güç sağlamak için suya dayanıklı, hafif, esnek amorf silikon teknolojisiyle üretilmiş, çıkarılabilir güneş panellerine sahiptir (Geyik, 2019).



Görsel 1. Pauline Van Dongen, Giyilebilir solar dress Görsel 2. Tommy Hilfiger, 2014 Tatil Sezonu

Dijital teknolojilerin tasarım uygulamalarında yaygınlık kazanmasıyla birlikte müzik ve ses de moda tasarım ürünlerinde yer almaya başlamıştır. Cutecircuit firmasının "Soundshirt" tasarımı, giysi kumaşına yerleştirilmiş 30 mikro aktüatöre sahiptir; bu aktüatörler, orkestra çalarken sahnede yakalanan, verilere dönüştürülen müziği kablosuz olarak ve gerçek zamanlı olarak alır. Bu sayede sağır bir izleyici için tamamen sürükleyici bir his yaratır. Soundshirt en gelişmiş akıllı tekstiller ve giyilebilir teknolojiyi kullanarak üretildiği için giysi içinde tel yoktur. Soundshirt, sağır bir kişinin cildinde müziği hissetmesini ve ilk kez canlı bir senfonik konser yaşamasını sağlamaktadır (Akt: Çınar, 2019).



Görsel 3. Cutecircuit, Soundshirt, 2019

Hüseyin Çağlayan Paris Moda Haftası'nda sunduğu 2007 İlkbahar/Yaz koleksiyonu, elektronik devrelerle giysilere hareket kabiliyeti kazandırdığı, giyilebilir teknoloji tasarımı parçalardan oluşmaktadır. Yüksek teknoloji moda olarak görülebilecek koleksiyonunda, modellerin üzerinde kendi kendilerine kıvrılan, açılan, kapanan, katlanan kıyafetleriyle günümüz ve geleceğin modasına ışık tutmaktadır (http 2).



Görsel 4. Hüseyin Çağlayan, 2007 İlkbahar/Yaz

3 Boyutlu yazıcılarla üretilmiş giysileri profesyonel anlamda podyumlara taşıyan öncü tasarımcılardan biri de Iris Van Harpen'dir. Harpen ilk kez 2010 yılında 3 Boyutlu yazıcılarla üretilmiş giysiler içeren "Crystallization" isimli koleksiyonuyla Amsterdam Moda Haftasında yer almıştır. Harpen, modayı bilimle ve doğayı teknolojiyle uyumlu hale getirmeye çalışmaktadır. Hollandalı modacı Parley ile yaptığı kumaş iş birliğiyle, 3D baskı kullanarak tek seferlik parçalardan oluşturduğu 2021 Yaz Koleksiyonu, tasarımların teknoloji kullanılarak gerçekleştirilebileceğini göstermektedir (http 3).



Görsel 5. Iris Van Harpen, 2021 Yaz

Balenciaga' nın 2018-2019 Sonbahar/Kış koleksiyonunda sunduğu, yüksek modayı teknolojiyle buluşturan USB bağlantı noktalı sneakerları ile telefon ayakkabıya bağlanabilmektedir. Bu sayede, yürüyüş veya spor yaparken özellikle de doğa yürüyüşü yaparken telefonu şarj etme olanağı elde edilmektedir (<http> 4).



Görsel 6. Balenciaga, 2018-2019 Sonbahar/Kış

Günümüzde pek çok sektörde kullanılan lazer teknolojileri 21. yüzyılın, çok amaçlı imalat yöntemi olarak değerlendirilmektedir. Lazer yöntemleri tekstil ve moda tasarımcıları tarafından, sayısız üstünlükleri nedeniyle üretimin pek çok aşamasında, malzemelerin işlenmesi, ölçümleri, analizleri, kalite kontrollerinde aynı zamanda üretimin otomasyonunda ve yaratıcılık gerektiren tasarım faaliyetlerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Kauçuk, ipek, polyester ve diğer sentetik, ahşap hammaddelere sahip malzemelerle deri, suni deri, lateks, dokuma kumaş, cam, doğal keçe, suni keçe, kâğıt dâhil olmak birbirinden farklı materyallere lazer kesim, dikim ve baskı yöntemleri uygulanabilmektedir (Gürcüm ve Bulat, 2016). Tasarımcı Sarah Burton, 2012 Sonbahar Mcqueen koleksiyonunda, deri, şifon, organze kumaş tasarımlarıyla, imalat ve mühendislik becerisini lazer teknolojisiyle buluşturduğu bir inovasyon fırsatı yakalamaktadır (<http> 5).



Görsel 7. Alexander McQueen, 2012 Sonbahar

İncelenen çalışmalar, içinde bulunduğumuz yüzyılda ve yakın bir gelecekte, teknolojinin daha küçük, daha dayanıklı, daha esnek, daha az maliyetli ve yıkanabilir duruma gelmesiyle, moda marka ve tasarımcıların teknoloji transfer tasarımlarının pazarlama satış hedeflerine ulaşabilmelerinde belirleyici ürünler olarak yer alacağını göstermektedir.

### **Bilgilendirme Tasarımları**

Bilgilendirme tasarımları, kullanıcıların dikkatini çekmek, gerekli bilgileri kullanıcılara aktarmak ve kullanıcıları yönlendirmek amacıyla oluşturulan görsel iletişim araçlarıdır. Bu tasarımların yönlendirme işlevi de olduğundan bilgilendirme ve yönlendirme tasarımı olarak da ifade edilmektedir (Topaklı, 2019).

Bilgilendirme tasarımları infografikler, yönlendirme ve işaretleme tasarımları, kullanım kılavuzları, belge ve doküman tasarımları, harita tasarımları gibi birçok farklı alanda ele alınıp incelense de teknolojiyle beraber farklı boyutlara ulaşmıştır. Örneğin; bir infografik tasarımı üzerine konumlandırılan QR kodu ile bilgilendirme birçok duyu organına hitap edebilecek şekilde sunulabilmektedir. Bu durum afiş tasarımları, ambalaj tasarımları ve giysi tasarımları gibi alanlarda da sıklıkla görülmektedir. Qr kod uygulaması ile birçok bilgi kullanıcıya farklı şekillerde sunulabilmektedir.

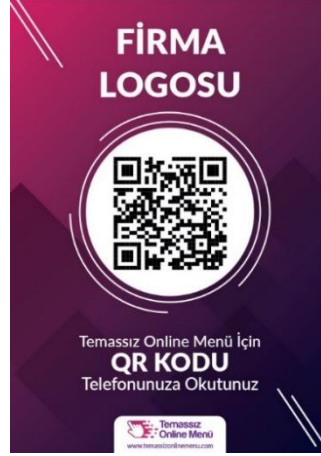
### **QR Kod ve Kullanım Alanları**

1994 yılında bir Japon firması tarafından geliştirilen uygulama iki boyutlu matris bir uygulamadır. Dikey ve yatay yönde bilgi depolayabilme özelliğine sahiptir. Diğer kod uygulamalarına nazaran içeriğinde daha fazla bilgi taşıyabilmektedir. Diğer kodlardan ayıran en belirgin özelliği hızlı okunabilmesi ve yüksek kapasitede bilgi depolayabilmesidir (Akt. Topaklı, 2019).

Günümüzde QR kod sistemleri çok yaygın bir hale gelmiştir. QR kod kullanımının yaygınlaşması çok farklı alanlarda kullanılmasının da önünü açmıştır. Sergiler, müzeler, reklam alanları, promosyon ürünleri, afiş tasarımları, ambalaj tasarımları, gazete ve dergiler, yer ve mekân bilgilendirmeleri, giysi tasarımları gibi birçok alanda kullanılmaktadır (Topaklı, 2019).

Birçok alanda kullanılan QR kod bilgilendirme sistemi bilginin birçok farklı duyu organına hitap edebilir, yalın ve doğru olmasının önünü açmıştır. Aşağıda QR kod uygulamalarına bazı örnekler sunulmaktadır:

Bir restoran için oluşturulmuş temassız menü içerisinde kullanılan QR kod uygulaması ile müşterilere kendi dijital uygulamalarından erişim imkânı sağlanabilmektedir (bkz. Görsel 8).



Görsel 8. Temassız Online Menü (http 6.)

Newyork' taki Central Park içerisindeki bazı alanlara yerleştirilen QR kod örnekleri de mekân bilgilendirmesinin önemli örnekleri arasındadır. Mekâna QR kod uygulaması yapılarak mekânın neden ve nasıl kullanıldığı konusunda ziyaretçilere bilgi verilerek, inovatif bir müzik dinletisi sunulmaktadır (bkz. Görsel 9).



Görsel 9. Newyork/Central park mekân bilgilendirmesi (http 7.)

Ayrıca giysi reklam pazarında oldukça dikkat çeken bir uygulama olarak görülen Victoria Secret' in QR kod kampanya reklamı ses getiren uygulamalar arasında görülmektedir (http 8).



Görsel 10. Victoria's Secret'in QR kod kampanya reklamı

Verilen bilgiler ve örneklerde görüldüğü üzere, bilginin teknoloji boyutunda sunumunu geniş bir perspektifle sunabilen bir olanağa sahip olan QR kod bilgilendirme tasarımı uygulaması gün geçtikçe daha çok kullanım alanı bulmaktadır.

### Yöntem

Çalışmada, inovatif bir bakış açısıyla oluşturulan giysi tasarımında, QR kod bilgilendirme sisteminden yararlanılmıştır. Çalışma nitel ve deneysel yöntemle geliştirilmiştir. Çalışmanın görsel tasarımını, Audaces Idea programında oluşturulan tişört tasarımı üzerine yerleştirilen QR kod tasarımı oluşturmaktadır. Photoshop ve After Effect programı kullanılarak oluşturulan "Covid19" sosyal amaçlı hareketli bilgilendirme tasarımı QR Kod içerisine aktarılmıştır. İzleyiciler tarafından okunması sağlanan QR Kod tasarımı içerisinde var olan hareketli bilgilendirme tasarımının izleyicilere "Covid19" temasında sosyal farkındalık oluşturacağı ön görülmektedir.

### Araştırma Modeli

Araştırma, 21. yüzyıl teknolojilerini moda tasarım ürünlerinde kullanan tasarımcı ve markaların işlerinin incelenmesi ve "Covid 19" temalı hareketli bilgilendirme tasarımıyla nitel araştırma deseninde deneysel bir çalışmadır. "Nitel araştırma, gözlem, görüşme, doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği" araştırma olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 1999). Deneysel olarak planlanan çalışmada, günümüz inovatif teknolojik süreçlerinden biri olan QR kod uygulamasından yararlanılmıştır. İki aşamalı olarak gerçekleştirilen çalışmanın birinci aşamasında hareketli bilgilendirme tasarımı ve bilgilendirme sloganını içeren QR kod tasarlanmıştır. İkinci aşamasında ise, QR kod tasarımı üç farklı tişört tasarımı üzerine uygulanmıştır.

### Bulgular

Çalışmanın bu bölümünde araştırmacılar tarafından geliştirilen "Covid 19" temalı hareketli bilgilendirme tasarımı sunulmuştur.



### “Covid19” Temalı Hareketli Bilgilendirme Tasarımı Uygulama Çalışması

Günümüzde QR kod, sergi, müze alanları, yer ve mekân bilgilendirmeleri, giysi tasarımları gibi birçok alanda kullanılmaktadır. Tasarım üzerine konumlandırılan QR kod birçok duyu organına hitap edebilecek şekilde bilgilendirme sunulabilmektedir. Çalışmada, OR kod hareketli bilgilendirme tasarımıyla inovatif giysi tasarımını örnekleyecek deneysel bir uygulama gerçekleştirilmiştir. Photoshop ve After Effect programı kullanılarak oluşturulan “Covid19” hareketli bilgilendirme tasarımı QR Kod içerisine aktarılmıştır (bkz. Görsel 11).



Görsel 11. “Covid 19” QR Kod

QR Kodun mobil telefona okutulmasıyla Şekil 12’deki tasarım hareketli olarak görünür olmaktadır. Aynı zamanda, uygulamada fonda bir müzik de eklenmiş olup hem görme hem de işitme duyusuna hitap eden bir tasarım gerçekleştirilmiştir. Tasarım, daha güzel günler için maske, mesafe ve temizlik bilgilendirme sloganı ve görselleriyle sonlanmaktadır (bkz. Görsel 12,13).



Görsel 12. “Covid 19” Hakeketli Bilgilendirme Tasarımı



Görsel 13. Bilgilendirme Sloganı

“Covid 19” temalı hareketli bilgilendirme tasarımı ve bilgilendirme sloganını içeren QR kod, Audaces Idea programında üç farklı tişört tasarımı üzerine uygulanmıştır (bkz. Görsel 14). Bu tasarımda “Watch Me!” sloganıyla QR kodun okutulması konusunda dikkat çekilmek istenmektedir.



Görsel 14. “Covid 19” QR Kod Tişört Tasarımları

2019 yılı sonunda dünyayı etkisi altına alan Covid 19 virüsü tasarımın teması olmaktadır. Tema, araştırmacılar tarafından görsel ve işitsel unsurları içeren bir oyun olarak tasarlanmıştır. Covid 19 virüsünden korunmak için sıklıkla vurgulanan maske, mesafe ve temizlik kurallarına tasarımla dikkat çekilmek istenilmiş ve bilgilendirme sloganı olarak tasarımda yer verilmiştir. Dijital baskı olarak kumaşa uygulanan ve QR kod uygulamasıyla akıllı telefona okutulduğunda hareketli ve sesli hale gelen tasarım araştırmacıların, giysi ve teknolojiyi bir araya getirerek fark yarattıkları bir inovasyonu örneklemektedir.

### Sonuç ve Öneriler

İnsanın en yakın ve en yoğun etkileşim halinde olduğu nesnelere giysileridir. Bu nedenle insanlar, yıllar boyunca kendilerini dış etkenlerden korumak ve görsel etkilerinden faydalanmak amacıyla kullandıkları tekstillere her geçen gün yeni işlevler ve anlamlar yüklemektedir. Kullanıcının yaşam kalitesini arttıracak gereksinimlerini karşılayabilecek geleceğin giysileri, kullanıcının kişisel asistanı hatta kişisel sağlık danışmanı olabileceği, kullanıcının fiziksel olumsuzluklarını ortadan kaldıracak şekilde, kullanıcının üzerindeyken form, renk, desen, doku değiştirebileceği, giysiden giysiye zihinsel iletişim kurulabileceği özelliklere sahip olma yolunda ilerlemektedir (Özkendirici, 2018).

4. Sanayi devriminin temel yapıtaşlarını oluşturan teknolojiler arasında sıralanan “mobil araçlar” farklı endüstrilerde olduğu gibi moda endüstrisinde de kullanımıyla günümüz rekabet ortamında avantaj sağlayan alanlardandır. Çalışmada, mobil teknolojinin giysi tasarımında uygulandığı “Covid 19” temalı hareketli bilgilendirme tasarımı, tüketicilere farklı deneyimler yaşatarak, değer yaratma konusunda tasarımcı ve markalara avantaj sağlayabilecek bir uygulamayı örneklemektedir.

Teknoloji daha küçük, daha dayanıklı, daha esnek, daha az maliyetli ve yıkanabilir duruma geldiğinde moda endüstrisinde daha çok giyilebilir tasarımlar yaratma olanağı olacaktır. İçinde

bulduğumuz yüzyılda ve yakın bir gelecekte internetin doğrudan giysilerin ve aksesuarların bir parçası olacağı ve bu teknoloji sayesinde kişisel sağlık verilerinin izlenimi, hızlı karar alma, hızlı iletişim kurma gibi olumlu etkilerin elde edilmesi beklenilmektedir. Yaşanan dijital ve teknolojik gelişmelerin paralelinde moda marka ve tasarımcılarının giyilebilir teknoloji tasarımları, pazarlama satış hedeflerine ulaşabilmelerinde belirleyici ürünler olarak yer alacaktır. Dolayısıyla giyilebilir teknoloji ile işlevsel moda ürünleri tasarlayacak, ileri teknoloji içeren malzemeleri giysi ya da aksesuarlara adapte edebilecek moda tasarımcılarına ihtiyaç doğacaktır. Bu bağlamda çalışmanın, 21. yüzyıl moda eğilimlerine ilişkin bir literatür oluşturarak, tasarım yolculuğunun başında olan genç tasarımcılara, disiplinler arası ar-ge çalışmalarına ve inovasyonlara dayalı yeni bakış açıları geliştirmeleri yönünde farkındalık kazandıracağı düşünülmektedir.

### Kaynaklar

- Çınar, P. (2013). 21. Yüzyılda Yeni Teknolojilerin Etkisinde Gelişen Moda Endüstrisi. Bilge Kağan 2. Uluslararası Bilim Kongresi. İspanya: 88-95. file:///C:/Users/HP/Downloads/bilge2019\_02%20(1).pdf (Erişim tarihi: 03 Nisan 2021)
- Geyik, N. (2019). Moda Endüstrisinin Giyilebilir Teknoloji Tasarımları. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 4(1), 50-65.
- Gürcüm, B.H.; Bulat, F. (2016). Tekstil Tasarımında İnovatif Bir Yaratım Aracı Olarak Lazer Kesim. *İdil Dil ve sanat Dergisi*, cilt 6, sayı 28, 107-130.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Nadasbaş, S.E. (2020). Bilişsel Bilişim Teknolojilerinin Moda Endüstrisinde Kullanımı. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, ISSN: 2459-1149, 195-213.
- Ovacı, C. (2017). Endüstri 4.0 Çağında Açık İnovasyon. *Maliye Finans Yazıları, Özel Sayı*, 113-132.
- Ovacı, C. (2017). Endüstri 4.0 Çağında Açık İnovasyon. *Maliye Finans Yazıları, Özel Sayı*, 113-132.
- Özkendirici, B. (2018). Bilimsel Çalışmaların Geleceğin Giysi Tasarımına Olası Etkileri. *Inonu University Journal of Art and Design*, ISSN:1309-9876, 67-82.
- Topaklı, A. (2019). Bilgilendirme Tasarımında Yeni Uygulama: Eşrefoğlu Camii Örneği. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9 (20), 39-53. DOI: 10.16950/iujad.473040.
- Yıldırım A.; Şimşek H. (1999). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- http 1. <https://www.paulinevandongen.nl/portfolio/wearable-solar-dress/> (Erişim Tarihi: 07.04.2021)
- http 2. <https://www.youtube.com/watch?v=PMUI2bDQbfc> (Erişim Tarihi: 16.04.2021)
- http 3. <https://vogue.com.tr/defile/iris-van-herpen-2021-ilkbaharyaz-couture> (Erişim tarihi: 03.04.2021).
- http 4. <https://vogue.com.tr/haber/balenciaganin-usb-baglanti-noktali-sneakerlari> (Erişim tarihi: 03.04.2021).
- http 5. <https://www.glamour.com/story/6-jawdroppingly-beautiful-alex?mbid=styletipsn> (Erişim Tarihi: 08.04.2021)
- http 6. <https://www.temassizonlinemenu.com/qr-code.html> (Erişim Tarihi: 01.05.2021)
- http 7. [https://www.youtube.com/watch?v=7OCyfv\\_k2\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=7OCyfv_k2_g) Ekran görüntüsü (Erişim Tarihi: 01.05.2021).
- http 8. <https://webrazzi.com/2012/01/31/10-yaratıcı-qr-kod/> (Erişim Tarihi: 01.05.2021)



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

## KARTOGRAFİ VE FOTOĞRAF SANATI DİYALOĞU BAĞLAMINDA PSİKOCOĞRAFYA OLGUSU\*

PSYCHOGEOGRAPHY IN THE CONTEXT OF CARTOGRAPHY AND DIALOGUE OF PHOTOGRAPHY  
ART

Pınar BOZTEPE MUTLU

Gönderim Tarihi: 17.10.2021

Kabul Tarihi: 22.11.2021

### Öz Abstract

Coğrafya ve sanat, tarihin farklı dönemlerinde peyzaj dışavurumunun yönelimleri bağlamında kesişmeler yaşamış, disiplinler arası bir diyalog ortaya koymuştur. Sanatın genişleyen alanı çerçevesinde coğrafya ve sanatsal dışavurumların birlikteliği özellikle modernist dönemle birlikte kendisini göstermiştir. Fotoğrafın icadıyla birlikte coğrafya disipliniyle iç içe geçen tarihsel birlikteliği kartografi aracılığıyla etkili olmuştur. Gündelik hayat ve sanatın birleştiği noktada kent ve insan düşüncesine yönelik stratejiler, Sitüasyonist Enternasyonel kurucuları tarafından Psikocoğrafya bağlamında geliştirilmiştir. Bu araştırma, fotoğraf tekniğinin tarihsel vizyonda harita yapımına ve coğrafi bilgi sistemlerine bilimsel amaçlarla katkılarını değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Modernizm ile birlikte dönüşen kent algısını Psikocoğrafi bakış açısıyla irdeleyerek, sanatsal pratikte ifade biçimlerini ortaya koymak hedeflenmiştir. Araştırma, güncel örnekler eşliğinde psikocoğrafi bakış açısıyla kent ve sanatsal duyarlılık bağlamında sunulan üretim biçimlerini içermektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Fotoğraf, Kartografi, Psikocoğrafya, Sanat

Geography and art have crossed in the context of the tendency of landscape expression in different periods of history, and an interdisciplinary dialogue has been revealed. Within the framework of the expanding field of art, the coexistence of geography and artistic expression showed itself especially with the modernist period. With the invention of photography, its historical association with the discipline of geography has been influential through cartography. Strategies for urban and human thought at the intersection of daily life and art were developed by the founders of the Situationist International in the context of Psychogeography. This research aims to address the contributions of photography technique to map making in historical vision and geographical information systems for scientific purposes. It aims to reveal the forms of expression in artistic practice by examining the perception of the city transformed with modernism from a psychogeographical point of view. The research includes the forms of production presented in the context of the city and artistic sensibility with a psychogeographical point of view, accompanied by current examples.

**Keywords:** Photography, Cartography, Psychogeography, Art

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntılama:** Boztepe, M. (2021). Kartografi ve Fotoğraf Sanatı Diyalogu Bağlamında Psikocoğrafya Olgusu. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 33-41.
- **Sorumlu Yazar:** Arş. Gör. Pınar Boztepe Mutlu, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, pinarboztepe@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-1760-7218.

## Giriş

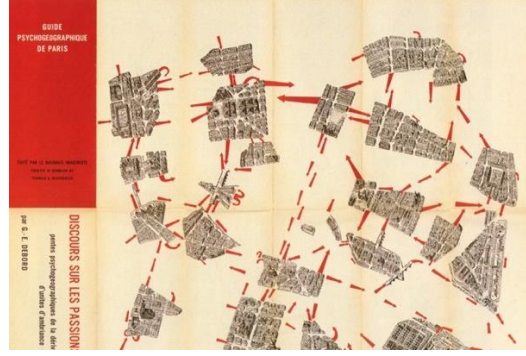
Tarihsel perspektiften bakıldığında sanat, coğrafya disiplininin temel alanını oluşturmuş yer ve uzam kavramlarına ilişkin her dönem farklı estetik dışavurumlar gerçekleştirmiştir. Kent ve peyzajın kültürel ve tarihsel bağlamda görsel vizyona dahil edildiği çeşitli sanat hareketleri ortaya çıkmıştır. Mekânın kendisine, dönemin ideolojik yapılanmalarına, estetik arayışlara yönelik söylemler geliştirilmiş ve sanatsal karşılıkları araştırılmıştır. Psikocoğrafya ise bu türden argümanları içeren ve kente bakma yollarının potansiyellerini arayan bir metodolojiye teşvik eden yönetime karşılık gelmektedir.

Psikocoğrafya, coğrafya disiplininin çalışma alanına giren kartografi ve harita tasarımını yöntemine dahil etmiştir. Nesnel bilginin karşılığı olan haritanın, öznel varyasyonlarını keşfe odaklanmış ve materyalin kendisini estetik ve ideolojik prensibine uyarlamıştır. Fotoğraf sanatı bu türden bir dışavurumu destekleyen ve özellikle kent ile ilişkisi tarihinden günümüze kapsamlı şekilde sürdürülen bir ifade biçimidir. Kent olgusunu hem belgeleme yoluyla görsel vizyona dahil etmiş hem de zaman-mekân vurgusu bağlamında bir söylem oluşturmuştur. Psikocoğrafya'nın öznel bir deneyimi barındıran metodu fotoğraf sanatının tabiatıyla örtüşmekte ve vizyonun potansiyelini genişletmektedir.

Bu çalışma, Psikocoğrafya'nın yöntemleri bağlamında fotoğraf aracılığıyla kente bakışın alternatif biçimlerini incelemektedir. Kartografinin ideolojik, kültürel ve sosyolojik yönelimlerini, sanatsal bir diyalog perspektifinde ele almaktadır. Çalışma kapsamında Sitüasyonist Enternasyonel Hareketi'nin, Psikocoğrafya'yı uygulama yöntemleri, bunlara ilişkin kavramlar ve karşılıkları ortaya koyulacaktır. Yanı sıra bu bakış biçiminin tarihsel ve güncel fotografik karşılıkları üretilmiş eserler ve projeler eşliğinde betimlenerek Psikocoğrafya'nın günümüzdeki karşılığı değerlendirilmiştir.

### Psikocoğrafya ve Anahtar Kavramları

Psikocoğrafya, modernist avangard düşüncenin sanat ve gündelik hayat arasındaki etkileşime dikkat çekmek ve kapitalist düşüncenin baskın ideolojik yapılanmasına karşı bir duruş sergilemek üzere ortaya çıkmıştır. Guy Debord'un öncülüğünde 1957 ve 1972 yılları arasında faaliyet gösteren Sitüasyonist Enternasyonel Hareketi kendisinden önce gelen Cobra ve Lettrist Enternasyonel organizasyonlarının ortaya koyduğu düşüncüyü canlandırmıştır. Söz konusu avangard yapılanmalar, Guy Debord'un kentin özgürleştirici modeline imkân sağlayan bir teoriyi geliştirmesine, kentsel yaşam ve küresel kapitalizm gibi kavramlar eşliğinde sunmasına katkı sağlamıştır. Debord'un çağrısının merkezinde pek çok felsefeci ve teorisyenin modernizm ile birlikte süregelen yabancılaşma, tüketim toplumu ya da kültür endüstrisi gibi alanlar ağırlıklı olarak bulunmaktadır.



Görsel 1. Guy Debord, 1957, "Psychogeographic Guide of Paris".

Söz konusu bağlantılar eşliğinde özgürleştirici bir kentsel alanın yaşamsal modları için bir düşünme ve tasarım bilinci geliştirmiştir. "Guy Debord'un himayesinde, Psikocoğrafya, kentsel yaşamı dönüştürme girişimi için önce estetik amaçlı, daha sonra gittikçe artan siyasi amaçlara yönelik bir araç haline geldi" (Coverley, 2010, s.10). Avangard akımın son temsilcilerinden olan Sitüasyonist Enternasyonel Hareketi, kartografik tasarımın yaratıcı performanslarından biri olan Psikocoğrafi bakışı estetik bir algıyla kente uyarlamıştır. Görsel kültürün sosyal yapıya yönelik performatif ifade biçimi olarak Psikocoğrafi bakış öznel bir harita temsiline karşılık gelmektedir.

Geçmiş avangard hareketlerin manifestolarında da belirttiği çıkış yollarını ve yönelimlerini ifade eden bağlamlar mevcuttur. Psikocoğrafi ifadeyi destekleyen anahtar kavramlar söz konusudur: 'Dérive' ve 'Detournement'. Söz konusu kavramlar, kentin birey için öznel bir alan olarak keşfini sağlar ve bunu nesnel bir araç yardımıyla ortaya koyar. Temelde 'Flaneur' kavramının kentle ilişisinden ilham alan ve yaya olma halinin kentle ilişkisini irdeleyen Psikocoğrafi bakış özne-kent arasında bağlantı kurmaktadır. 'Debord, hiçbir eleştirinin rasyonel bir görüş biçimini almaması gerektiğinde ısrarcıydı: kültürün yapısalcı yorumlarına ve önceki metodolojilerine üstünlük sağlayan tüm eleştirel dillere düşmandı' (Bishop, 2018, s.95).

Psikocoğrafya, Debord'a göre saf bir bilimdir ve yetenekli bir kimyager gibi, psikocoğrafyacı da kentsel çevrenin çeşitli ortamlarını hem tanımlayabilir hem de damıtabilir. Basitçe mimari veya ekonomik koşullarla belirlenemeyen duygusal bölgeler, amaçsız gezinti (türetme) takip edilerek belirlenmelidir; bunun sonuçları, turistin geleneksel ve alışılmış pratiğinin tamamen göz ardı edilmesiyle karakterize edilen yeni bir haritacılığın temelini oluşturabilir" (Coverley, 2006, s.90).

En temel Sitüasyonist uygulamalardan biri, çeşitli ortamlar arasındaki hızlı bir geçiş tekniği olan *dérive*'dir. *Dérive*ler oyunbaz-yapıcı bir tavır ve Psikocoğrafik etkilerin farkındalığını içerir ve dolayısıyla klasik yolculuk ya da gezinti kavramlarından epey farklıdır (Matthews, Knabb, Debord, vd,2008, s.42). Sürüklenmenin karşılığı olan uygulamanın en temel niteliği, kentin belirlenmiş yolları, giriş ve çıkışlarının dışında güzergahlarını öngörmesidir. Bu eylemi etkileyen faktörler bireyin sabit ve önceden belirlenmiş sınırların dışına çıkabilme ve duyguların öncülüğünde özgür bir kent alanı inşa etmesine imkân sağlar.

Şehirde kaybolmayı anti-sanatın somut bir dışavurum olasılığı olarak gören Sitüasyonistler, bu eylemi savaş sonrası kapitalist sistemin derinlerine inmek için estetik-politik bir araç olarak benimsemişlerdir (Careri, 2017, s.121). *Dérive*, şehrin alternatif bölgelerini tanımlamayı amaçlamanın yanı sıra, aynı zamanda kentin birey üzerindeki duygusal etkilerini de araştırma

girişimlerindedir. Bir bakıma gündelik hayata yeni davranış biçimlerinin inşası ve uygulanması ideolojik alt yapısını oluşturmaktadır. Kentin temsilini sağlayan haritalar öznel bir dışavurumla tasarlanarak bireyin kendi duygularını ifade ettiği ve kentteki deneyimini içselleştirdiği bir araç haline gelir. Dérive deneyimi ortak kültürel kodları yaratıcı ve sistemli bir uygulama yöntemiyle nesnel bir haritanın sunamadığı alternatif biçimlere dönüştürür.

Psikocoğrafi bakışı temsil eden bir diğer uygulama 'détournement', kelimenin tam anlamıyla 'saptırma', yön değiştirme eylemini temsil etmektedir. Var olan, yerleşik unsurları değiştirme yolunda bir iletişime dahil etmektedir. Karşıt bir ifadeye olanak sağlar ve kentsel deneyimin beklenmeyeni öngören halini ya da bir nevi yıkıcı etkisini pratiğine dahil etmektedir. Gündelik hayatın düşünme sistemlerine eleştirel bakışı ve tutarlılığın aksini iddia eden bilginin alternatif yönelimleri önermektedir.

Sitüasyonist Enternasyonel, üniter şehircilik, dérive, détournement ve psikocoğrafyanın katkılarının tümü, 'bütünsel bir ortamın kolektif organizasyonu ve bir olaylar oyunu tarafından somut ve kasıtlı olarak inşa edilen bir yaşam anı' olarak durumların inşasına yol açar (Knabb,1958, akt. Barnard, 2000, s.110). Psikocoğrafya XX. Yüzyılın önemli bir sanat pratiği ve uygulaması olarak günümüze kadar farklı bakış açılarıyla tekrar tekrar temsil edilmiştir. İdeolojik, politik veya sosyolojik önermelerinin ötesinde günümüze gelen bağlamı kültürel perspektifte incelenmekte ve ifade edilmektedir. Öznel bakışın özgürleştirilmiş bir kentle buluşması, mekânsal alanın yeniden keşfi veya bütün bunlara olanak sağlayan bir bilimsel ifade aracı olan haritanın kullanımı gibi modelleri barındırmaktadır. Sürüklenme, değişim, şans, karşılaşma ve macera, Sitüasyonistlerin insan ölçeğinde bütünsel sanat tekniklerinin temelini oluşturur. Bu teknikler, kolaj, şiir, fotoğraf veya nesir kullanılarak haritalanan psiko-coğrafyayla (coğrafi çevrenin bireylerin duygu ve davranışları üzerindeki fiziksel etkilerinin incelenmesi) ile bağlantılıdır (A.g.e, s.108). Yaya olma hali, yürüme eylemi, flanörlük, amaç ve hedef, güzergâh ve yönlendirmeler Psikocoğrafi bakışın temel prensiplerini oluşturmaktadır. Söz konusu elementler eşliğinde Psikocoğrafi bakışta imgesel bir içselleştirme dolayısıyla estetik bir pratik ortaya koyulmaktadır. Kartografik tasarımın ifade yöntemlerinden faydalanan uygulama biçimleri, kentin kültürel belleğine önemli ölçüde katkı sağlayan fotoğraf dışavurumuna pratiğinde önemli ölçüde yer vermektedir. Bu bağlamda hem harita tasarımı ve fotoğraf teknolojisi, hem de araç olarak psikocoğrafi bakışta fotoğraf sanatı ilişkilerine değinmekte fayda bulunmaktadır.

### ***Fotoğraf Sanatı, Kent ve Psikocoğrafya Pratikleri***

Belgesel Fotoğraf alanında kente dair yorumlarını ifade eden fotoğrafçılar tarihten günümüze sistematik bir biçimde gerçekleştirdikleri çalışmalarını zamanın ruhunu temsil ederek ortaya koymuşlardır. Fotoğrafın kent ile olan ilişkisi bir dönem Charles Baudelaire ve Walter Benjamin dolayısıyla belgesel ve sokak fotoğrafçılığı alanında etkili olan 'Flaneur' tanımıyla kendisini göstermiştir. Fotoğrafın öznel doğası kente dair sürdürülen belgesel vizyonu hem bir bellek kaydı hem de estetik arayışlar bağlamında estetik vizyonda yer bulmuştur. Yanı sıra Psikocoğrafi pratik bahsedilen öznel deneyimi bünyesinde barındırmakta ve ek olarak kente alternatif bakış yollarını önermektedir. Tarih boyunca belgesel vizyonun temsilcileri

buldukları dönemler itibariyle yönleme dahil olmasalar da kent, keşif ve temsil kavramlarını öznel deneyimleriyle ifade etmiş ve sunmuşlardır. 1920'lerde alışılmışın dışında bir perspektifi temsilen Paris'in ıssız sokaklarını sistematik bir biçimde fotoğraflayan Eugène Atget'in bir sürüklenme deneyiminden geçmiş olma olasılığı bulunmaktadır. Elbette vizyonun potansiyelini ortaya çıkarmak adına içselleştirmenin metotlarını takip etmek önem arz eder. Yine kentte alternatif bakış açılarını keşfetmek üzere çalışmalar üreten Garry Winogrand'ın 1950'lerdeki Los Angeles fotoğrafları kentlere ilk bakışta göremeyeceğiniz bir çerçeveden yaklaşır. Winogrand, Psikocoğrafya'nın temsil ettiği kaybolma eylemine dahil olur ve fotoğraflarda kayboluşun karşıt simgeleri olan kentin yer yön simgelerine yer vererek bir saptırma gerçekleştirir. Söz konusu dinamikler doğrudan belgesel vizyonda yer bulmamış olsa da fotoğrafın temsil ile olan diyalogunda bir farkındalık yaratmaktadır.

Yine Psikocoğrafi bakışın anahtar kavramlarıyla örtüşen ve estetik bağlamda ifade ettiği araç olan haritalar, tarihsel vizyonda fotoğraf teknolojisiyle eş zamanlı teknolojik dönüşümünü sürdürmüştür. Bir tasarım unsuru olan kartografi ve harita temsili fotoğrafın havadan görünümünün teknolojik gelişim sürecinde bilimselliğini kanıtlamış öne çıkarmış ve aynı zamanda estetik bir ilham kaynağı olmuştur. Günümüze kadar olan süreçte harita temsili, özellikle kavramsal sanatın nesnelere birisi haline gelmiştir. Kartografinin etkili nesnel karşılığı Psikocoğrafya bakışında belirlenen sınırların dışına çıkma ve alternatif bir düzeni sunma anlamında öznel deneyime imkân sağlamaktadır. Bu bağlamda Psikocoğrafya'nın fotoğraf aracılığıyla temsil edilen pratikleri öznel, temsili ve hatta bilişsel haritaları yöntemine dahil etmektedir. Fotoğrafın dinamik ve anlık bir biçimde desteklediği duyuşsal iletişim, Psikocoğrafi bakışta temsil edilen haritaları eylemin bir parçası haline getirmektedir. Bu bağlamda Psikocoğrafi bakışı günümüz düşünme biçimleriyle destekleyen sistemli çalışmalara değinmekte fayda bulunmaktadır.

## Yöntem

Söz konusu yöntem kentsel yaşamı, küresel dönüşümler ve ideolojiler bağlamında inceler ve kentin özgürleştirici yapısını kapsar. Psikocoğrafya, kentin bireylerin duyuş ve düşüncelerinin ön planda olduğu bir çerçeveden öznel haritalarını öne çıkararak ortaya koymaktadır. Kartografinin her şeyden önce bir tasarım olması durumu ve sürekli gelişen bir modellemeye ihtiyaç duyması dolayısıyla sanatın yaratıcılık stratejilerinden faydalanılmıştır. Bu bağlamda fotoğraf sanatının kent ile olan diyalogunu, benimsenen harita tasarımı perspektifinde ortaya koymak yeni ve estetik bir özgürleştirilmiş kentsel düşünme pratiğine imkân sağlamıştır.

Sanatın genişleyen alanı farklı disiplinlerin ve vizyonların bir arada temsiline olanak sağlamaktadır. Coğrafya, sanat, edebiyat veya mimari gibi alanlar bu anlamda Psikocoğrafya'nın özgür perspektifi dolayısıyla multidisipliner anlamda etkileşime geçebilmektedirler. Dönemi itibariyle bağlı bulunduğu ideolojilerden sıyrılan Psikocoğrafi bakış günümüzde pek çok alanda uygulanabilmekte ve alanların kendi potansiyellerini görmelerine imkân sağlamaktadır. Kent ve mekân pratiklerini Psikocoğrafi yöntemlerle uygularken çalışmanın kapsamını mekânın bir soru haline gelmesi ve kontrolün kaybolma eyleminin gerçekleştirilmesiyle yapılması öngörülmektedir. Bu sistemli kaybolma hali



Psikocoğrafya'nın öngördüğü sürüklenme ve sapma dolayısıyla gerçekleştirilmektedir. Bu araştırma kapsamında güncel sanat pratiklerinde Psikocoğrafya olgusu ve fotoğraf sanatının etkileşimi örneklerle incelenmiştir.

### Bulgular ve Tartışma

Yürüme eylemini bir çağdaş sanat pratiği olarak yorumlayan Hamish Fulton (1946), İngiltere'de kent ve çevresinde yaptığı on dört günlük yolculuğunu psikocoğrafi bağlamda gerçekleştirmiştir. Sanatçı, gündelik hayatta yürüme halini antropolojik bir çerçeve içinde anlamakla ilgilenmiştir. Sergileme tasarımına yürüyüşünün dinamik bir temsilini de ekleyen sanatçı Psikocoğrafya yönteminin doğrudan örneklerinden birini sunmuştur.



Görsel 2. Hamish Fulton, Trekking in Time.

Manzaralar ve patikalar üzerine derinlemesine bir antropolojik incelemeyi kapsayan yürüyüş ve harita uygulamalı bir çalışma gerçekleştirmiştir. Fulton, tekrarlayan sözcükler ve özenle seçilmiş yazı karakterleriyle yürüyüşün önemine dikkat çekmiştir. Fotoğraf ve tipografi aracılığıyla gerçekleştirdiği haritavari tasarım deneyiminin kendisinin yürüme merkezli olduğuna dikkat çekiyor. Kavramsal sanatın temsilcisi sanatçı, performatif bir eylem olarak yürümeyi melez bir bakış açısıyla Psikocoğrafi pratiğe uyarlamıştır.

Yürüyüşün disiplinler arası çalışması, bu tür insan hareketinin, belirli bir alanı kavrama, öznel ve nesneldeki anlamların takibi, yoğun duyguların ve anıların hatırlanması gibi insan deneyiminin çeşitli yönlerini birleştiren karmaşık bir insan süreci olduğunu ortaya koymuştur. Kaşifler yürüdükleri mekanla sürekli bir diyalog halindedir, çok çeşitli görüntülerle uyarılır, çevredeki insan faaliyetleri üzerine meditasyon yapar, anlamlar yaratır ve bazen de yürüyüş deneyimlerini birleştirip sanata dönüştürebilir (Sylaiou, Chountasi, Lagoudi, 2018, s.3).

New York'ta gerçekleştirilen 'You Are Here' projesinde, farklı disiplinlerden sanatçılar bir araya gelmiş ve Psikocoğrafya bağlamında kenti yorumlamışlardır. Miranda Maher tarafından gerçekleştirilen tasarımda, sanatçı nesli tükenen yolcu güvercini ve kaya güvercinini inceleyerek şehirdeki yansımalarını harita tasarımıyla sunmuştur. Bir diğer sanatçı Bill Rankin, kentteki yolculuğu sırasında bir bulutu takip etmiş ve kente dair karşılaşmalarını ve sorularını bu yönde ifade ederek haritalandırmıştır. İstanbul'da gerçekleştirilen bir başka projede kavramsal sanatın temsilcisi sanatçı Yousef Tabti, Başakşehir sınırları içindeki bölgeyi ele almıştır. Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi öğrencileriyle gerçekleştirilen projede bölgenin hızla dönüşen çevresini havadan çekilmiş fotoğraflar aracılığıyla harita tasarımıyla sunmuşlardır. Bir başka interdisipliner proje olan 'Gaia'da Bir Kıvrım, Antroposende Bir An: Mardin' başlıklı proje çalışması olmuştur. Projede çalışan farklı alanlardan uygulayıcılar, kent,

çevre, ekoloji ve peyzaj gibi kavramları irdelemişlerdir. Her bir pratik kentin farklı bağlamlarda jeolojik özelliklerine odaklanarak deneyimi çok katmanlı harita yüzeyinde sunmuştur.

Psikocoğrafi yaklaşım, kişisel rotaları, kentin bileşenleriyle etkileşimli bir biçimde keşfetmek ve görünmeyeni somutlaştırmak adına bir pratik ortaya koymaktadır. Bu bağlamda fotoğraf, öznel ifadesi ve zamansallıkla ilgili üretim faaliyeti olması dolayısıyla sürüklenmeyi cazip hale getirmektedir. 2020 Yılında İzmir, Bergama’da gerçekleştirilen Psikocoğrafya Atölyesinde ‘Bir Mahallenin Keşfi: Kale’ adlı proje çalışması gerçekleştirilmiştir. Yine projede yer alan farklı disiplinlerden sanatçılar, yürüyüş deneyimlerini bilişsel ve öznel haritalar perspektifinde sunmuşlardır.



Görsel 3. Bir Mahallenin Keşfi: Kale Projesi, Sarı Denizaltı Sanat İnisiyatifi

Sergi, fotoğrafçılar ve görsel sanatçılardan oluşan proje katılımcılarının, bir duyumsama ve deneyime dayanan Psikocoğrafya’nın yöntemlerini kullanarak, antik Pergamon’da yer alan Kale Mahallesi’nde gerçekleştirdikleri bir günlük yürüyüş deneyimini anlatmaktadır (Baki, 2020, s.46). Pandemi döneminde gerçekleştirilen projenin hedefi, antik bir coğrafyanın günümüz koşullarında varlığını gösterme biçimlerini hem kültürel hem de imgesel boyutta temsili olmuştur.

Renkli, katmanlı dar sokakları, yokuşları, çıkmazlarıyla kent merkezinden farklı bir mekân algısına sahip bu mahallede yürüyerek kaybolmayı hedefleyen katılımcılar, bakkalların süpermarketlere, arnavut kaldırımlarının asfalta, çıkmazların caddelere, taş duvarların betona direndiği mahallede oluşturdukları anlatılarıyla bir mahalle temsiliyi ortaya çıkarıyor ve mahalle belleğini bu öznel anlatılarla bir anlamda yeniden inşa ediyor (A.g.e: 46).

Bir diğer sanatçı kolektifi İzmirPoetik, Covid-19 pandemi süresince bir araya gelmiş İzmir merkezli bir inisiyatiftir. Psikocoğrafya kavramı ekseninde yaratıcı süreç için bir araya gelen kolektif, pandemi süresince kentin deneyimlendiği ‘Gezintiler Zamanı’ adlı projesini sunmuştur. Çalışmalarını sosyal medya aracılığıyla paylaşımına sunan kolektif sanatçıları projeyi farklı platformlarda sergilemeye devam etmektedir. Pandemi sürecinin kentle olan etkileşimini fotoğraf, tipografi, kolaj ve edebi anlatımla ürettikleri eserleriyle ve bağımsız projeleriyle temsil etmişlerdir. Sanatçılardan Aslıhan Güçlü, geçmiş ve şimdinin deneyimlerini, belleğimizde bıraktığı izler, bireysel karantina sürecinde zamanın ve mekânın yeniden algılamasına yönelik bir proje ortaya koymuştur. Sanatçı, Pagos, Kadifekale ve Kültürpark rotalarını keşfetmiştir. Yürümenin Tarihi ve Kaybolma Kılavuzu adlı edebi eserleriyle tanıdığımız Rebecca Solnit, ‘Harabeler, şehrin bilinçaltıdır; hatıraları, bilinmeyen yönleri, karanlığı ve kayıp toprakları barındırır içinde. Haritalaması çok zor olan bu mekanlar, şehirdeki yıkıntılar sıradan

tüketim ve üretim alışkanlıklarının dışında kalan sanat içinde ideal bir mekân haline gelmiştir' (Solnit, 2019, s. 87).

Öte yandan öznelerin fiziksel mekanlarla etkileşiminin dışında mekanların sanal karakteristiğini sunan dijital teknolojiler dolayısıyla da bir keşif ve duyumsama pratiği gerçekleştirilebilmektedir. Google Earth gibi siber ortamlarda yayınlanan kamuya açık haritaları ve GPS aygıtını kullanan sanatçı Esther Pollack, sanal haritaları ifadesinde kullanmıştır. Yolculuğunu algoritmaların dahil olduğu sanal haritalar vasıtasıyla temsil etmiş ve sosyo-politik bir yaklaşımla sınırlar ve zamansallık üzerine bir ifade ortaya koymuştur. Bir başka deyişle psikocoğrafi anlatısını sanal haritalar vasıtasıyla ifade etmek deneyimin ve algının sanal halinin mümkün olduğunu ortaya koymaktadır.

Ayrıca, dijital teknolojiler, insanların fiziksel mekanlarla etkileşiminde olduğu kadar insanlar arasındaki etkileşimde de aracı olarak hareket edebilir. İnternette gezinirken, gerçek veya sanal yerleri ziyaret ederken, siber-flâneur veri ve bilgi toplar, çeşitli ilgi noktalarında durur ve bir yerden diğerine geçmek, yönünü kaybetmek, çevrenin onları etkilemesine izin vermek ve deneyimlemek için ara bağlantıları kullanır. Ancak, psikocoğrafya ilkelerine dayalı olarak, gerçek dünyada turlar sırasında yaratılan ve deneyimlenen "durumlar" tamamen tesadüfi eylemler değil, estetik amaçlı ve belirli bir sosyo-politik mantıkla yapılandırılmış müdahalelerdir; İnternette gezinmenin genellikle böyle bir mantığı olup olmadığı sorgulanabilir (Sylaiou, Chountasi, Lagoudi, 2018, s.5).

## Sonuç

Avangard düşüncüyü takiben 1950'lerde politik ve sosyolojik eleştirisini psikocoğrafya temelli sunan Situasyonizm hareketinin günümüzde de coğrafi düşünme biçimlerini etkilediğini söylenebilir. Fotoğraf, harita ve sanatsal temsilin etkileşimi incelendiğinde Psikocoğrafi araştırma belli metodolojileri içinde barındırmaktadır. Farklı gözlem ve sunum yöntemleri, öznel bir haritalandırma ve imgesel dışavurum yönelimlerini benzer uygulama tekniklerini izleyerek gerçekleştirmektedirler. Öte yandan Guy Debord'un önerdiği kentin alternatif görülme ve keşfedilme biçimleri 'dérive' ve 'detournement' yöntemleri yoluyla yeniden inşa edilmektedir. Kenti okumanın alternatif yolları türetilir ve potansiyeli araştırılır.

Fotoğraf ve kartografi tarihte teknolojiler dolayısıyla eş zamanlı gelişen ve birbirini destekleyen disiplinlerdir. Öznel bir harita deneyiminin fotoğraf aracılığıyla temsili sanatsal ifadede yer bulmuştur. Fotoğraf, karşılaşmayı ve duygulanım anlarını yakalar ve (yeniden) üretebilir, böylece kente ilişkin alternatif bir söylem ortaya koyar. Harita tasarımı performatif bir yaklaşımı barındırır. Psikocoğrafyanın öznel bir pratikle ürettiği alternatif bakma yolları farklı disiplinleri birbirine bağlayarak sürdürülebilir bir ortam yaratır.

Psikocoğrafi bakışın sağladığı alternatif görme biçimi, birçok sanat ve harita temelli uygulama pratiğiyle ortaya koyulmuştur. Bireysel veya proje grupları çerçevesinde kentte yapılan gözlemler dahilinde duygusal ve duygusal boyutta haritalandırmalar icra edilmiştir. Fotoğraf sanatı hem bir araç hem de kartografinin bütününe ulaşmada katkı sağlayan bir imgesel deneyime olanak sağlamaktadır. Fiziksel hareketlilik yoluyla yeni bir duygusal yoğunluğu içeren anlatıları, kenti sahiplenme arzusuyla yola çıkan bireyin özgür bir kent arayışları çerçevesinde üretme biçimleriyle sunma olanağı sağlamıştır. Aynı zamanda coğrafi bilgi sistemlerinin gelişen teknolojisi ifadenin siber alanlarla da etkileşimini ve kamusal alan fikrini

inceleme potansiyelinin Psikocoğrafi boyutta incelenmesine imkân vermiştir. Bu bağlamda Psikocoğrafya ve mobilitenin fotografik yansımalarının farklı mecralarda ve yine disiplinler arası bağlamda yorumlanmaya devam edeceği söylenebilir.

### Kaynaklar

- Baki, G.&Tunca, Y.(2020), *Bir Mahallenin Hafızası: Kale, Bergama, Kültür İçin Alan Projesi Sergi Kataloğu*, İzmir.
- Barnard, A., (2000), *The Legacy of the Situationist International: The Production of Situations of Creative Resistance*, The Legacy of the Situationist International Group, pp.103-124.
- Bishop, C., (2018), *Yapay Cehennemler, Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, (M. Haydaroğlu, Çev.), İstanbul: Koç Yayınları
- Careri, F., (2017), *Walkspaces: Walking As An Aesthetic Practice*, (S. Piccolo, Çev.), Barcelona:Clucidae.
- Coverley, M., (2006), *Psychogeography*, Pocket Essentials: UK
- Matthews, Jan, K., Ken, Debord, G. Bodson, Guy, B., Bill, (2008), *Sitüasyonist Enternasyonel*, (M.Darende, Çev.), İstanbul:Altıkkırkbeş.
- Solnit, R., (2019), *Kaybolma Kılavuzu*, (G. Gündüç, Çev.), İstanbul:Encore.
- Sylaiou, S., Chountasi, M., L., Elena, (2018), *Toward a Digital Age Psychogeography and the Hybrid Flaneur*, Walking Art/Walking Aesthetics, December, 2018.

### Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Guy Debord, 1957, "Psychogeographic Guide of Paris", Erişim Tarihi:01.03.2020.  
<http://www.thedoublenegative.co.uk/2014/12/an-introduction-to-psychogeography/>
- Görsel 2.Hamish Fulton, Trekking in Time, Erişim Tarihi: 13.04.2020.  
<http://www.kindvall.net/trekking-in-time/>
- Görsel 3.Bir Mahallenin Keşfi: Kale Projesi, Sarı Denizaltı Sanat İnsiyatifi, Erişim Tarihi:12.4.2020.  
[www.saridenizalti.com](http://www.saridenizalti.com)



## SANATIN NESNELİĞİNDEN ÖZNELİĞİNE KADIN SANATÇI:

### ROSA BONHEUR

FEMALE ARTIST FROM THE OBJECTIVE OF ART TO THE SUBJECT: ROSA BONHEUR

Özkan KÖSE

Gönderim Tarihi: 25.10.2021

Kabul Tarihi: 22.11.2021

#### Öz Abstract

Sanat tarihçi Linda Nocklin'e hatırı sayılır bir ün ve saygınlık kazandıran kitabı "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlığından da anlaşılacağı üzere son derece haklı bir soruyu dile getirmektedir. Basit bir akıl yürütmeyle, yetenek dediğimiz olgunun kadın ya da erkek tüm insanlara eşit dağıtıldığını düşünsek de, bu varsayımın sağlanmasını tarihe bakarak yapmak pek mümkün görünmemektedir. Ataerkil toplumlarla başlayan binlerce yıllık yazılı tarihin kadınlara karşı adil davranmadığı iddiasını feminist eleştiri "history" sözcüğünü üzerinden "his-story" (eril olanın hikayesi) şeklinde anagramatik bir yaklaşımla gözler önüne sermeyi amaçlar. Kimileri için bir tek sözcüğe yapılan bu küçük müdahalenin yüzlerce yıla sinmiş bütün bir toplumsal cinsiyet eşitsizliğini çarpıcı bir şekilde ortaya koyduğu düşüncesi yeterince ikna edici bulunmayabilir. Kadınlar, önemli tarihsel figürlerin eşleri ya da anneleri, yani obje olmanın dışında nadiren özne olarak kayıtlara geçebilmişlerdir. Özellikle sanat alanında yaratıcılık ve deha gibi eril olanla özdeşleşen kavramların Antik sanatın estetik ve güzelliğin normlarını belirleyen zirvelerinden, cinselliği tabu olmaktan çıkararak kimi avangart 20 yüzyıl sanat hareketlerine varıncaya dek bu durumun istisnaları, ancak öykülerindeki trajedi ölçüsünde dikkat çekmeyi başarabilmiştir. Bu minvalde metin, 19. Yüzyıl Gerçekçiliğinin önemli bir ismi olan Rosa Bonheur'u açıklayan bir çerçeve çizmeyi amaçlamaktadır. Bonheur'un sanat hayatı, toplumsal normların kısıtlayıcılığını aşmak iradesini gösteren kadınların, yeteneklerini ya da becerilerini ortaya koymak, kendi kişisel serüvenlerini hayata geçirmek için radikal çözümler ürettiği dikkat çekici birkaç örnekten biridir.

**Anahtar Sözcükler:** Rosa Bonheur, Kadın, Sanat

Art historian Linda Nocklin's book, "Why Are There No Great Female Artists?" As the title suggests, it raises a very valid question. With a simple reasoning, although we think that the phenomenon we call talent is equally distributed to all men and women, it does not seem possible to verify this assumption by looking at history. Feminist criticism, which claims that thousands of years of written history that started with patriarchal societies did not treat women fairly, aims to reveal the word "history" with an anagrammatic approach in the form of "his-story". For some, the thought that this small intervention in a single word strikingly reveals the entire gender inequality that has permeated hundreds of years may not be convincing enough. Women have rarely been recorded as subjects apart from being the wives or mothers of important historical figures, that is, objects. The exceptions to this situation, from the peaks of the concepts identified with the masculine such as creativity and genius, especially in the field of art, that determined the norms of aesthetics and beauty in ancient art, to some avant-garde art movements of the 20th century that removed sexuality from being a taboo, have managed to draw attention only to the extent of the tragedy in their stories. In this respect, the text aims to Rosa Bonheur, an important figure in 19th Century Realism. Bonheur's art life is one of the few remarkable examples where women, who show their will to overcome the restrictiveness of social norms, produce radical solutions to reveal their talents or skills and to bring their own personal adventures to life.

**Keywords:** Rosa Bonheur, Woman, Art

- **Alıntılama:** Köse, Ö. (2021). Sanatın Nesneliğinden Özneliğine Kadın Sanatçı: Rosa Bonheur. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 42-52.
- **Sorumlu Yazar:** Dr. Öğr. Üyesi Özkan KÖSE, Munzur Üniversitesi, ozkankose@munzur.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-9353-9149

## Giriş

Kadın ve erkek nüfusu birbirine eşit ve hatta kadınlar sayıca bir miktar daha kalabalık oldukları halde bütün büyük başarıların erkeklerin hanesine yazılması; kadınların ancak iyi birer eş, anne ya da kız kardeş olarak erkeğin destekçisi, yanında yöresinde “gücü yettiğinde” bulunan bir figür olarak önemsizleştirilmesi adil bir durum değildir. Geçmişe bir parça daha dikkatli bakıldığında, her başarılı erkeğin arkasında bir kadın vardır sözünün kastedildiği manada olmasa da doğru olduğunu görülür. Örneğin, ünlü Alman kompozitör Felix Mendelssohn tarafından bestelendiği sanılan pek çok eserin aslında ablası Fanny Mendelssohn’a ait olduğunun aradan çok uzun bir zaman geçtikten sonra anlaşılması tam da bu duruma uygun düşmektedir (O’Connor, 2017). Fanny Mendelssohn olayı ne ilk, ne de son olmuştur. Kadınların başarılarının erkekler tarafından sahiplenilmesi, tüm ünün ve övgü payının erkeğin hanesine yazılması günümüz insanı tarafından öylesine kanıksanmıştır ki, bütün bir insanlık tarihinin bu yanlı bakış açısıyla ele alınması normal görülebilmektedir. Tıpkı on binlerce yıllık mağara resimlerinde olduğu gibi. Paleolitik dönemden günümüze ulaşan Altamira ve Lascaux gibi mağaraların duvarlarına resimler yapan kişilerin erkek sanatçılar olduğu konusunda yakın zamana kadar hiç şüphe duyulmamıştır. “Genellikle, tarih öncesi mağara ressamlarının erkek olduğu varsayıldı. Bu ustaların arasında kadınların da olduğu göz ardı edildi. Yakın tarihli bir çalışma, ilk sanatçıların çoğunun kadın olduğuna dikkat çekerek, kadınların tarih öncesi toplumlarda sanılandan daha güçlü bir role sahip olduğunu göstermektedir” (Hodge, 2013:7). 10000 ila 30000 Bin yıllık söz konusu mağara resimlerinin kimler tarafından yapıldığının bilinmesine imkân yoktur; yine de bu anonim sanatçıların tamamının erkek olduğu konusunda bir ön kabule sahip olmak bile üzerine düşünmeyi gerektiren bir toplumsal cinsiyet sorununa işaret etmektedir. Böylesi bir perspektiften bakıldığında Rosa Bonheur’un yaşadığı çağda bir kadın olarak başardıkları daha anlamlı görünecektir.

### Rosa Bonheur

Kadın, bir nesne ya da konu düzeyinde sanat tarihinin önemli meselelerinden biri olagelmıştır. Bu noktada kadının nesneleştirilmesi hususundaki eleştirilerin haklılık payı olduğunu belirtmek gerekir. John Berger, *Görme Biçimleri* adlı kitabında kadının, resim ve heykel gibi sanatlarda, bir başka deyişle erkeğin hem icracısı hem tüketicisi olduğu hakimiyet alanında nasıl bir seyirlik nesne olarak edilgen bir rol biçildiğini açıklamıştır (Berger, 2004, 45-64). Bu nesne olma hali, Avrupa’da 18. yüzyılın sonlarında gerçekleşen ihtilalinin estirdiği değişim rüzgarlarına rağmen uzunca bir süre daha devam edecektir. Kadınlar kurallar gereği bugün “Akademi” olarak bilinen sanat eğitimi veren kurumlara öğrenci olarak kabul edilmemektedirler. Gerçi, Jacques Louis David’in öğrencileri arasında genç kadınlar olduğu bilinmekteyse de yaşadıkları dönem çerçevesinde ele aldığımızda bu kadın sanatçıların Bonheur kadar cüretli olduğunu söylemek güçtür. Yine de Bonheur’un sanat başarılarının, kendisinde önce sanat alanında varlık gösterme gayreti içine giren Madam Benoit, Antoine Jean-Gross gibi isimlerle ilgisinin olmadığı söylemek haksızlık olur. “Kendisi –Madam Benoit- önüne çıkarılan kısıtlamalara, örneğin canlı modelden çalışmak bir tarafa, resmi sanat okullarına bile kabul edilmemesine rağmen on sekizinci yüzyıl Fransa’sında öne çıkmaya başlamış kadın sanatçılardan biriydi (Honour-

Fleming, 2015, 642). Leppert'in (2009, 287) de belirttiği üzere, 1970'lere kadar gerek sanat tarihi alanının gerekse sanatsal disiplinlerin neredeyse tamamının kadın ve sanat gibi konulara eğilme ihtiyacı hissetmeyen erkeklerin elinde olması Berger'in sanatta kadının nesneliği üzerine yaptığı saptamaları boşa çıkarmaz. Aksine, kronolojik olarak bakıldığı takdirde Berger'i tamamladığı söylenebilir.



Görsel 1. "The Horse Fair", Rosa Bonheur, 1852-1855.

Linda Nochlin, *Kadınlar, Sanat ve İktidar* konularını aynı başlıkta ele aldığı kitabında öyle ya da böyle sanatsal uğraşı veren pek çok kadın sanatçının bir şekilde gerçekçi bir tutum benimsediğinden bahseder (Nochlin, 2020). Bu saptama her dönem için geçerli midir bilemeyiz, ancak Rosa Bonheur'un eser verdiği yıllar Gerçekçi sanatın, politik atmosfer ve toplumsal koşullar gereği ortaya çıktığı bir döneme rastlamaktadır. Sanatseverlerin büyük bir çoğunluğu tarafından tanınmamasına karşın Rosa Bonheur 19. Yüzyıl Batı Resim Sanatında önemli bir yere sahiptir. Üstelik bu durum yalnızca, kadınların hemşirelik, çamaşırcılık ya da öğretmenlik gibi birkaç istisnanın dışında etkili ve saygın tüm iş kollarından ve bunların bağlantılı olduğu toplumsal alanlardan katı bir biçimde uzak tutulduğu bir dönemde, kendisine sanat camiasında yer edinebilmiş olmasından kaynaklanmamaktadır. Kaldı ki, o dönem şöhret ve paraya kavuşmuş daha başka pek çok erkek ressamı bugün çoğumuz bilmemekteyiz. Eğer, yegâne ölçüt tanınırlık olsaydı günümüz koşullarında Bonheur'un eserlerinin özgünlüğü, yetkinliği, çarpıcı ve yenilikçi üslubu gibi sanatsal niteliklerini bir kenara bırakıp, bir çeşit erkekler kulübü olarak adlandırılacak dönemin ünlü ressamlarının oluşturduğu cemiyetin bir üyesi haline gelmesini yeterli saymamız gerekirdi. Oysa Bonheur erkek egemen bir çağda yalnızca "erkek gibi" resimler yapan bir kadın olduğu için paraya ve şöhrete kavuşmamış, tam aksine kadın olmasına rağmen bütün bunları başarabilmiştir. Ecole des Beaux Arts'a (Güzel Sanatlar Okulu) kabul edilmek, henüz 19'unda Paris Galerisi'nde düzenli olarak eserleri sergilenen bir sanatçı olmak ve belki bunlardan daha önemlisi 1848'de Corot, Delacroix ve Ingres üyeleri arasında olduğu bir jüriden *First Gold Medal* ödülünü kazanmak Bonheur'un dikkat çeken başarılarından birkaçıdır (Russel, 2019). Sanat hayatının bu kadar erken dönemlerinde, son derece dezavantajlı olduğu bir çağda ve aynı ölçüde zor bir coğrafyada tüm bunları başarmış bir sanatçıdan daha fazla söz edilmesi gerektiği düşünülebilir. Oysa mantığın,

insan tabiatı karşısında hüsrana uğradığı bir başka örnekle karşı karşıya olunduğunun anlaşılması uzun sürmez. Bonheur'un sanatına, pek az kaynakta 19. Yüzyıl Gerçekçiliği çerçevesinde kısaca değinilmektedir.



Görsel 2. Rosa Bonheur

Kadınları erkeklere özgü kılınmış mesleklerden dışlama, onların istek ve hayallerini yok sayma ve bu tutumu normalleştirme geleneğinin ardında yatan gerçek, kim bilir belki de bir medeniyetin en derinde, köklerinde yatan bir korkudan ileri gelmektedir. Bütün bir Batı uygarlığı öyle ya da böyle kültürel aidiyetini Antik Yunan'ın mirası üzerine inşa etmiştir ve bu mirasın kodlarına işlenmiş bir tehdit bu kültürün halefi durumundaki toplumların bilinçaltında nesilden nesle aktarılmıştır. Etkinliği, pratikte zaman içinde hafiflemesine karşın kesintisiz bir aktarımla kuşaklar boyunca toplumların belleğine kazınan bu tehdit algısı bir kadın imgesinde somutlaşmıştır. Etrafı ataerkil toplum ve uluslarla çevriliyken onlara kafa tutan, düşman ülkelerin başkentlerini kuşatan, güçlü erkeklerden oluşan orduların kalplerine korku salan bu kadın imgesi tahmin edileceği üzere Amazonlara aittir. Bir "Ethnos Gynaikokratoumenon" yani "Kadınların Hükmettiği Ulus" olan Amazonlar, bugün bile insanlığın kıyıda köşede kalmış azınlıkların dışında bütünüyle ataerkil topluluklardan oluştuğu düşünüldüğünde, antik çağda komşularını bir hayli telaşlandırmış olmalıdırlar. Savaşan, yöneten, karar alan, iradesine boyun eğilen kadın imgesi belki de başlangıçta bütünüyle anaerkil olan (Bachofen, 1861), toplum düzenini tekrar canlandırabilecek büyük bir tehdit olarak görülmüş olmalıdır. Bu bağlamda, Ön Asya ve Avrupa'da son engeller de ortadan kaldırılıp tarih kazananların eliyle yeniden yazıldığında kadınlara verilen rollerin giderek daha da küçülmesi şaşırtıcı olmamalıdır. Bazı istisnalara rastlanmasına karşın bunların sayılarının azlığıyla akılda kalıcılıkları arasında yadsınamaz bir bağ olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu minvalde Geç Rönesans'tan başlayarak 19. yüzyıla değin kadın sanatçı sayısında dikkate değer bir artış olmuşsa da, bu sayı erkek sanatçı sayılarıyla karşılaştırılması halinde feministlerin iddialarının hiç de yersiz olmadığını düşündürecek ölçüde azdır. Söz konusu az sayıdaki kadın sanatçının eğitimlerini genel olarak sanatçı ailelerden gelmelerine borçlu olduklarını görüyoruz ki, bu metnin konusu



olan Rosa Bonheur da bunlar arasında yer almaktadır. Sanatçı, temel eğitimini kendisi de ressam olan babasından almıştır. On dört yaşına geldiğinde Louvre Müzesi'nde sergilenen usta sanatçılara ait eserleri kopya ederek sanat eğitimini sürdürmüştür (Blume,1997). Yukarıda bahsi geçen koşullar, yetenekleri özelinde eğitim ve istihdam olanağı bulamayan pek çok kadını radikal sayılabilecek çözümler üretmeye sevk etmiştir. Bonheur gibi gerçek manada yokluk içinde büyümüş olanlar dışında edebiyat, müzik ve plastik sanatlar alanlarında eserler vermiş bu kadınların büyük bir bölümünün varlıklı ailelerden geldiği; kendi geçimlerini temin etmek zorunda olmadıkları hususunun altını çizmekte yarar var. Yine aynı sebepten, sanatın çeşitli dallarıyla olan tanışıklıkları erken yaşlarda aldıkları eğitimin bir sonucudur. 19. Yüzyılın aristokrat çevrelerinin kız çocuklarının eğitimi konusundaki tutumu bir yana, orta sınıf bir burjuva ailesinin kız çocuğuna müzik ve resim gibi alanlarda eğitim imkânı sunmasının ardında yatan dinamikler kişinin gelecekte seçeceği mesleğe ilişkin bir perspektif kazanmasını sağlamaya yönelik değildir. Zira, evlilik çağına gelen genç kızın kendi emeğiyle çalışarak hayatını kazanması gibi bir düşünce zaten kabul edilebilir değildir. Genç kız sosyal statü ve gelir bakımından en az kendisine denk olması koşuluyla ailesinin seçeceği bir erkekle hayatını birleştirecek ve ömrünün geri kalanını iyi bir eş ve anne olarak toplumda saygın bir yer edinmeye gayret ederek geçirecektir. Baba evinde aldığı resim ve müzik dersleri kendisinden çok, müstakbel eşin iyi zaman geçirmesi ve erkeğin evdeki hanımının meziyetleriyle övünebilmesi içindir. Bu noktada yeniden Fanny Mendelssohn'a dönecek olursak; henüz 14 yaşında Bach'ın 48 prelüdünü ve füglerini ezbere çalarak müzikte büyük başarı gösteren genç Fanny'ye babasının yaklaşımı bütün bir 19. yüzyılın kadınlar için nasıl bir dönem olduğunu özetler gibidir: "Bütün bunlar gerçekten çok güzel tatlım. Fakat sen bir kızsın ve müzisyen olamazsın. Evde kalmalı ve hayatı erkekler için daha iyi bir hale getirmek zorundasın" (O'Connor, 2017). Flaubert'in Madam Bovary ya da Tolstoy'un Anna Karanina gibi başyapıtlarında, toplumun kadınlar için kurguladığı bu ve benzeri senaryolar ile bireyin arzularının çatıştığı noktada, hayatları orta sınıf ahlakına kurban edilen kadınların trajedilerini başarıyla yansıtılmaktadır. Ne var ki, en büyük trajediler bazen yalnızca kurgudan ibaret değildir. Resim, müzik ve edebiyatın 19. yüzyıldaki çok sayıdaki önemli temsilcisi bir yana, bilindiği kadarıyla tarihten pek çok başarılı kadının hikâyesi aynı zamanda birer trajediyi de içinde saklamaktadır. Tüm bu kuşatmayı yarmak için kadınlar tarih boyunca çeşitli yollara başvurmuşlardır. Bunlar arasında en çok karşılaşılan karşı cinsin kıyafetlerinin giyilmesi ya da bir erkek adının mahlas olarak kullanılmasıdır. İsmi bilinen ya da bilinmeyen pek çok kadının erkeklere ayrılmış alanlara girmek için giriştiği cesur eylemler, bazıları gerçek olaylara dayanan hikayelere, diğerleri ise efsaneleşerek masalsı anlatılara konu edilmiştir.



Görsel 3. "Labourage Nivernais," Rosa Bonheur, 1849.

### **Var Olabilmek için Kılık Değiştiren Kadınlar**

Kadın hakları konusunda son derece kararlı bir mücadele verildiği 19. Yüzyıl İngiltere'si Victoria Çağı olarak da anılan 1837- 1901 yılları arasında uzunca bir süre yine bir kadın tarafından – Kraliçe Victoria- yönetilmiş olmasına karşın hak arayan kadınlar açısından süreç son derece sancılı olmuştur.

Kadınların meslek sahibi olması söz konusu değildi. Sadece Katolik kilisesi içinde dini görevler alabiliyor fakat vaiz olamıyor ve Kilisenin resmi işleriyle ilgili görevleri üstlenemiyorlardı. Avukat ve doktor da olamamalarının yanısıra, mirastan yararlanma ve mülk sahibi olma hakları yasalarla kısıtlandığından ticaretle uğraşmak isteyen kadınlar büyük güçlüklerle karşılaşıyorlardı (Llyod, T. 1979).

Bonheur bu başlıkta son derece ayrıcalıklı bir yere sahip kadın figürlerden bir tanesidir. O'nu bir sanatçı olarak farklı kılan en dikkat çekici dışsal özelliklerinin başında, erkek kıyafetleri giymesi ve bunu dönemin polis teşkilatından aldığı özel izinle yapmış olması gelmektedir. Tarihte kadınların kılık değiştirerek erkek gibi davrandığı birkaç örnekten biri de Rosa Bonheur'dür. Durumu bu denli şaşırtıcı kılan, 19. yüzyılın ilk yıllarında toplumsal eylemlerdeki kışkırtma girişimlerini önlemek için Fransız Parlamentosu'nun aldığı bir karardır. Karnaval gibi kitlesel eğlenceler dışında kadın ya da erkeklerin karşı cinsin kıyafetlerini giymesinin yasaklanmış olması nedeniyle, erkek kıyafetleri giyme izni almayı başarabilen birkaç kadından biridir Bonheur. "Yeni kararname ayrıca, bir kadının olası yenileme ile üç veya altı aylık dönemler için geçerli bir kılık değiştirme izni alabilmesi için resmi prosedürler de belirledi" (Gretchen, 1998). Sanatçı kırsal bölgeleri konu alan resimleri için gerçekleştirdiği saha çalışmalarında dikkat çekmemek için bu önlemi almak zorunda kalmıştır. Ama papalık seçim ritüellerinin değişmesine neden olanlardan, geleneksel Moğol güreşinin kurallarının yeniden düzenlenmesine neden olanlara kadar, kadınların müdahil olduğu çeşitli olaylara rastlamak mümkündür. Kadın Papa Joan, esrarengiz Bökh güreşçisi kadın ya da bir erkek adını mahlas olarak kullanan (George Sand) Amandine Aurore Lucile Dupin bunlardan yalnızca birkaçıdır.

Kronolojik bir sıralama yapacak olursak, kökleri yüzyıllara dayanan bir kültürel etkinliği; geleneksel bir spor müsabakasının kurallarının değişmesine neden olan kimliği anonim kadın güreşçiden bahsetmemiz gerekir. Moğolların geleneksel güreş stili olan Bökh'de, bir kadının

bir kültürde bıraktığı izleri sporcuların kıyafetlerinde görmek mümkündür. Araştırmacı Ahmet Yeşiltepe, *Zaman Yolcusu: Türklerin İzinde* adlı belgesel dizisinin bir bölümünde konuyu şu şekilde aktarmaktadır:

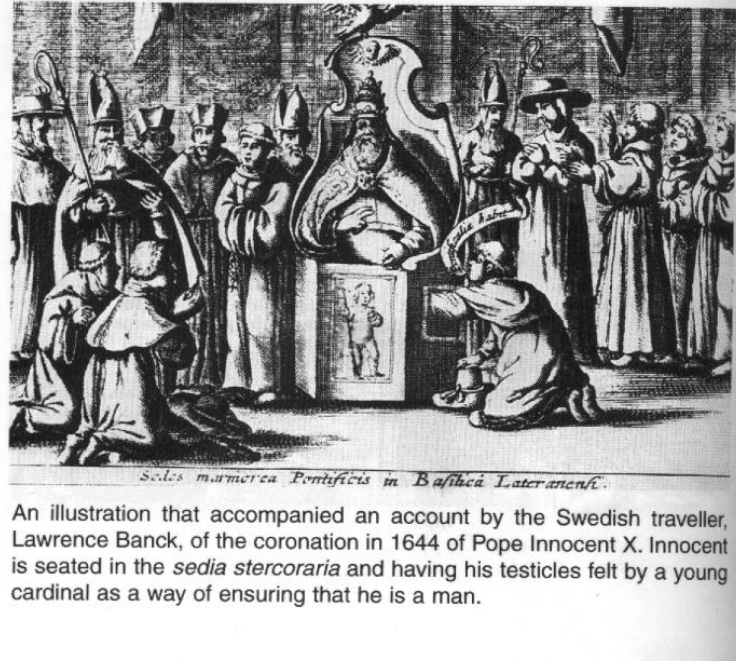
Yukarıdaki cepkenin önü açık. Çok ilginç bir ceket. Bunun nedenini sorduk. Açıklaması da enteresan, bir efsaneye dayanıyor. Asırlar önce bir müsabakaya katılan bir kadın yarışmacı... Ki o zaman cepkenin önü kapalıymış. Bütün erkek yarışmacıları artarda yere sermiş. Sonunda kadın olduğu ortaya çıkınca, erkekler tabii büyük mahcupiyet yaşamışlar ve cepkenin önü tamamen açılmış ki, kadınlar erkekleri rezil etmesin, mahcup etmesinler diye (Yeşiltepe, 2019).



Görsel 4. Geleneksel Bökh Güreşçileri

Kadınların erkekleri utandırmaya devam ettikleri gerçeğinin izlerini, ne kadar örtbas edilmeye çalışılsa da, geleneksel uygulamalardaki teamüllerin zaman içerisinde gösterdiği değişikliklerden sürmek mümkün. Tarihsel kökleri binlerce yıl geçmişe uzanan kimi kurumsal yapıların bugün için anlamsız görünen bazı uygulamaları bu saklı gerçeği ister istemez açık etmektedir. Katolik dünyasının Papa seçim töreninin son bölümünde gerçekleştirilen bir kontrol etme hadisesi Moğol kadın güreşçininkine müdahalesine benzer şekilde bir “elle muayenenin” ritüelin bir parçasına dönüşmesine neden olmuştur. Söz konusu kişi IX. Yüzyılda yaklaşık iki yıl süreyle Vatikan’ı ve dolayısıyla bütün bir Hristiyan dünyasını yönetmiş olduğu varsayılan Papa Joan adıyla bilinen bir kadın. Papa Joan olayının gerçekliği konusunda çeşitli tezler öne sürülmesine karşın, seçimin ardından yeni papanın erbezlerinin kardinallerden biri tarafından elle kontrol edilmesi ve sonucun diğer kurul üyelerine yüksek sesle ilan edilmesi gibi uygulamalar, bir kadının kimliğini gizleyerek ortaçağ Hristiyan dünyasında en tepeye çıkmayı başardığı savına güçlü bir dayanak sağlıyor. Hikâyenin sonraki kısmı kadın papa için pek iç açıcı değil. Çeşitli kaynaklarda Joan’ın Vatikan macerasının, iki yıllık papalığın ardından, bir ayın için halkın arasında olduğu sırada beklenmedik şekilde doğum yapmasıyla sırrı açığa çıkınca hemen orada dünyaya getirdiği bebekle birlikte öldürüldüğüyle son bulduğu aktarılmaktadır. Alain Borureau, *Papa Joan Efsanesi* adlı kitabında, ilk kez 13. yüzyılda neşredilmeye başlanan bütün hikayenin Katolik kilisesi tarafından kadınları dinsel alanların dışında tutmak için tüm tartışmaları sonsuza kadar bitirecek, ikna edici bir argüman oluşturmak amacıyla kasıtlı olarak uydurulduğu iddiasını dile getirmiştir (Borureau, 2001). İster Papa Joan karakteri gerçekten yaşamış olsun, isterse kilisenin bir ibret vesikası olarak kadınları

korkutmak için uydurduğu bir senaryo olsun, bu olayın kadınların kategorik olarak pek çok alandan mutlak suretle dışlanmasının bir diğer tezahürü olduğu gerçeğini değiştirmeyecektir.



Görsel 5. Papanın er bezlerinin kontrol edilmesi.

Doğruluğu efsanelerin ve mitlerin ötesinde somut delillerle ispatlanmış bir diğer kılık değiştirme olayı tıp tarihinde vuku bulmuştur. 19. Yüzyıl İngiltere’inde doktorluk yapmak isteyen genç bir kadın Margaret Ann Bulkley yasalarca engellenen bu emeline ulaşmak için erkek kılığına girmiştir. İngiliz ordusunda askeri doktor olarak imparatorluğun sömürgeleri başta olmak üzere önemli görevler alan Bulkley, tıp alanında hijyenin rolünü keşfeden ilk kişi olmasının yanında Afrika’da cüzzam ve koleranın yayılmasına da son vermiş; anne ve bebeğin hayatta kaldığı sezeryan operasyonunu başarıyla gerçekleştiren ilk doktor olarak tarihe geçmiştir (Atwani, 2021). James Barry adını kullanan Margaret Ann Bulkley’in aslında kadın olduğu ancak ölümünden sonra anlaşılmıştır.

## Yöntem

Metinde, Rosa Bonheur özelinde 19. Yüzyıl Avrupası’nda kadının toplumsal rolü ve hak arayışlarına ilişkin bir panorama ortaya konmuştur. Farklı disiplinlerde ve farklı dönemlerde tarih sahnesinde yer almayı başarmış öncü kadınların benzer öykülerine ayrı bir başlıkta değinilerek Bonheur’un dönem ve coğrafya itibarı ile münferit bir örnek olmadığı gerçeği gözler önüne serilmesi amaçlanmıştır.

## Bulgular ve Tartışma

Somut veriler ışığında, insanlık tarihi boyunca kadınların erkeklere tanınan tüm haklardan mahrum kaldığını; en başta istediği alanda eğitim görmek, uzmanlaşmak imkanından yoksun bırakıldığı görülmektedir. Bu açmazın kaçınılmaz sonucu ise kadınların, bir şekilde formal bir eğitim almayı başarmış olsalar bile yeteneklerine uygun istihdam olanaklarından mahrum kalmalarıdır. Literatür taramaları sonucu, başta Rosa Bonheur olmak üzere kadınların,

asırlardır süren bu sistematik kuşatmayı yarma girişimleri sonucu ortaya çıkan sıra dışı hikayelerden birkaçı günümüzde de her alanda problem olan toplumsal cinsiyet eşitsizliği sorunu çerçevesinde ele alınmıştır.

### **Sonuç ve Öneriler**

Yukarıda bahsi geçen örnekler ışığında toplumsal cinsiyet meselesinin bir uygarlığın kodlarında bulunan, adına “anaerkil” diyebileceğimiz bir hayaletin hatırasının sebep olduğu korkudan kaynaklandığını söylemek yanlış olmaz. Anaerkil toplumların ataerkil Batı toplumlarında yarattığı korku ve panik, kadınların binlerce yıldır amansızca baskılanmasını beraberinde getirmiştir. Sosyal ve hukuki hakları en baştan ellerinden alınmış, ataerkinin içine doğmuş kadınlara uygulanan sistematik baskının hissedilmediği hiçbir alan neredeyse bırakılmamıştır. Mevcut kazanımlarını elinde tutmak isteyen ataerkil toplumlar güçlü ve bir o kadar katı hiyerarşik düzenler inşa ederek her bir sınıfsal sistemin en alt basamağında kadının bulunmasını ve orada kalmasını sağlamaya çalışmışlardır. Başta dil olmak üzere sanatta, edebiyatta ve daha pek çok alanda bu politikanın amaçlarının hâsıl olduğu kolaylıkla gözlemlenebilmektedir. Erkeğin kadına, insanın doğaya hükmettiği bu anlayışın tezahürleri kendisini en çarpıcı şekilde sanat alanında gösterir. Dilde soyut ve somut tüm kavramları bu hiyerarşiye tabi tutan böylesi bir anlayışın üzerine bina edilen kültürlerin, coğrafyada, topografyada dahi bir şeyleri kıyaslarken birinin diğerine üstünlüğünü “erkeksi” nitelendirmesiyle yaparken, diğerinin görece yetersizliğini “kadınsı” olarak tanımlamasının yansımalarıyla sanat alanında karşılaşmamak düşünülmezdi. Bazı sanatsal disiplinleri bu anlamda diğerlerine üstün tutma eğiliminin antik çağlardan beri var olduğu bilinmektedir. Söz söyleme sanatının ve ozanlığın antikitede büyük değer gördüğü ve el üstünde tutulduğunu, buna karşılık resim ve heykel sanatını zaten bir yansımanın kopyası olarak değerlendiren Platoncu anlayışta pek hoş karşılanmadığını da... Ancak meseleyi daha ilginç hale getiren her disiplinin kendi içinde bu hiyerarşiyi sürdürme eğiliminde olması, bu yönde teamüller ortaya koyması, içtihatlar oluşturmasıdır. Bir başka deyişle, şiirin plastik sanatlara üstün tutulduğu tarihsel dönemlere ait kültürel yapılar, erkek ve kadın arasında oluşturulan hiyerarşiden hareket etmekte ve iradeyi toplumsal her eyleme uygulamakta; hatta bu doğrultuda analogiler kurarak durumu kalıcı hale getirmektedirler. Bir toplumun, kültürün ya da eylemin “kadınsı” olarak nitelendirilmesi onun hassas, duyarlı ve detaycı olduğu anlamında kullanıldığı zaman dahi söylenmeyenler arasında zayıf, kırılabilir, zapt edilebilir ve kendisinden güçlü olana –her durumda erkeğe- boyun eğdiği gibi anlamları barındırdığı unutulmamalıdır. “Görsel sanat yapıtları, çağlar boyu estetik güzelliğe sahip sessiz varlıklar olarak göze hitap ettikleri için kadınla bağdaştırılmışlardır” (Akt: Uzundemir, 2010:30).

Bu kategorizasyonun resim sanatının kendi içinde de sürdürüldüğünü görmekteyiz. Schneider’ın “Still Life” adlı eserinin sunuş bölümünde, Batı resminde ölü doğa resimlerinin nasıl bir piramidal hiyerarşi çerçevesinde değerlendirildiği; akademik sanat anlayışının en saygın türü olarak gördüğü tarihsel olayların betimlendiği eserlerin ardından önemli figürlerin portrelerinin geldiği ve son olarak ölü doğa konulu çalışmaların diğerlerinin altında sınıflandırıldığı aktarılmaktadır (Schneider, 1999). Resmi başkalarınca seyredilmesi sebebiyle,

görme eyleminin nesnesi konumunda gören ve “kadınsı” olarak nitelendiren anlayış, eylemlilik ve edilgenlik durumlarına göre oluşturduğu hiyerarşiyi resim sanatının kendi içindeki konularının ciddiliği ve saygınlığı ölçüsünde “alt” türlere uygulamaktan geri durmamıştır. Esasen, Rosa Bonheur’un pantolon giymesi, at binmesi ve uzun ince purolar içerek oluşturduğu aykırı (dönem itibarı ile kadınların tıpkı erkekler gibi sigara içmesi hoş karşılanmayan bir durumdur) portre onu bir yönüyle marjinalleştirirken, diğer yönüyle toplumsal normların kısıtlayıcılığı karşısında sürpriz unsuru yaratarak sanatçıya belli ölçülerde bir dokunulmazlık sağlamıştır. Belki de bu sayede, günümüz modern toplumlarında bile eşit işe eşit ücret politikası bir temenni düzeyinde kalmışken Rosa Bounheur rakipleriyle kıyaslandığında döneminin en çok kazanan sanatçılarından biri olmayı başarmıştır. Günümüz koşullarıyla karşılaştırıldığında bu hiç de azımsanmayacak bir başarı olarak görülmelidir. Zira, İngiliz hanedanının yakın tarihini konu alan bir televizyon dizisinde hikayenin en önemli karakterini canlandıran aktrisin, yardımcı roldeki aktörden daha düşük bir ücret aldığı gerçeğinin kamuoyu şaşkınlığa düşürmesinin üzerinden henüz birkaç yıl geçmiş bulunuyor (Deggans, E. 2018).

Son olarak, Chimamanda Ngozi Adichie’nin, erkek için fakir olmak bir sınıfsal meseleyken kadın için durumun zengin ya da fakir ayrımı olmaksızın daima bir toplumsal cinsiyet eşitsizliği sorunu olduğu yönündeki görüşünü hatırdaki tutmak gerekir. Chimamanda ve kadın araştırmaları konusunda alana katkı sunan diğer pek çok feminist tarafından, zengin ya da fakir kadınların daima hiyerarşide alt basamakta yer aldığı yönündeki saptamanın bilhassa 19. yüzyılda daha görünür olmakla beraber neredeyse bütün bir yazılı tarihin özeti olduğunu belirtmekte yarar var.

## Kaynaklar

- Adichie, C.N (2019). Feminist Manifesto ( B. Kovulmaz Çev). İstanbul, Doğan Kitap.
- Atwani, N (February 2021). Margaret Ann Bulkley: A Woman Who Made a Difference. <https://www.edseed.me/2021/02/20/margaret-ann-bulkley-a-woman-who-made-a-difference-114/>
- Bachofen, J.J (1997). Söylence, Din ve Anaerki (N. Şarman Çev) İstanbul. Pavel Yayınevi.
- Berger, J (2004). Görme Biçimleri (Y. Salman. Çev). İstanbul, Metis Yayınları.
- Borureau, A (2001). Myth of Pope John. University of Chicago Press.
- Gretchen, S (1998). The Sexual and Textual Politics of Dress: Rosa Bonheur and Her Cross-Dressing Permits. University of Nebraska Press
- Hodge, S (2020). Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri (E. Gözgülü. Çev). İstanbul, Bkz Yayıncılık.
- Honour, H. Fleming, J (2015). Dünya Sanat Tarihi ( A. Hakan. Çev) . İstanbul, Alfa Basın Yayım Dağıtım.
- Leppert, R (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü (İ. Türkmen. Çev). İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Llyod, T (1979). Yirminci Yüzyıl Dosyası: Kadınlar Yerini Alıyor. İstanbul, Milliyet Yayınları
- Nochlin, L (2020). Kadınlar, Sanat ve İktidar ( S. Evren. Çev). İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Russel, P (2019). Tarih Boyunca En Etkin 100 Eşcinsel (O. Özdilek. Çev). İstanbul, A7 Yayıncılık.
- Schneider, N (1999). Still Life. Köln, Tachen.
- Slyke, G (1998). The Sexual and Textual Politic of Dress: Rosa Bonheur and Her Cross Dressing Permits. University of Nebraska Press.
- Uzundemir, Ö (2010). İmgeyi Konuşturmak: İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar. İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

## İnternet Kaynakları

- Blume, M (1997) The Rise and Fall of Rosa Bonheur. <https://www.nytimes.com/1997/10/04/style/IHT-the-rise-and-fall-of-rosa-bonheur.html> sayfasından erişilmiştir.

- Deggans, E (13 Mart 2018) The Queen Was Paid Less Than Her Prince On Netflix's 'The Crown'. <https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2018/03/13/593333458/the-queen-was-paid-less-than-her-prince-on-netflixs-the-crown> sayfasından erişilmiştir.
- O'Connor, R ( March 2017). Fanny Mendelssohn: Female composer credited for sonata thought to have been created by her brother. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/international-womens-day-fanny-mendelssohn-composer-felix-music-bbc-a7617366.html> sayfasından erişilmiştir.
- Yeşiltepe,A.ZamanYolcusu:Türklerinİzinde. [https://www.youtube.com/watch?v=lv\\_GYI2NNnl&t=529s](https://www.youtube.com/watch?v=lv_GYI2NNnl&t=529s). Erişim tarihi: 06.07.2021

### Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. "The Horse Fair." Görsel-I, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435702> Erişim tarihi: 10.09.2021
- Görsel 2. Rosa Bonheur'un portresi. <https://www.thoughtco.com/biography-of-rosa-bonheur-4842522>. Erişim tarihi: 05.08.2021
- Görsel 3. "Labourage Nivernais," Rosa Bonheur, 1849. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Labourage\\_nivernais](https://fr.wikipedia.org/wiki/Labourage_nivernais). Erişim Tarihi: 10.09.2021
- Görsel 4. Geleneksel Bökh Güreşçileri <https://www.bloodyelbow.com/2020/11/17/21571053/bokh-wrestling-and-the-cultural-genocide-in-inner-mongolia>. Erişim tarihi: 05.08.2021
- Görsel 5. <https://medium.com/the-collector/she-disguised-as-a-man-and-became-a-female-pope-cdbc07ec4945>. Erişim tarihi: 05.08.2021



## ANSELM KIEFER'İN ATEŞ İMGESİ: SHULAMITH, MARGARETE VE QUATERNITY

ANSELM KIEFER'S IMAGE OF FIRE: SHULAMITH, MARGARETE AND QUATERNITY

Çiğdem DOĞAN ÖZCAN

Gönderim Tarihi: 02.11.2021

Kabul Tarihi: 22.11.2021

### Öz Abstract

Sanatın serüveni mağara duvarına çizilen imgelerle başlar. Mağaranın derinliklerinde karanlığı ateş ile aydınlatan insan, aynı ateşi binlerce yıl sonra yaptığı resimlere aktararak bu defa farklı anlamlarla boyamıştır. Bilginin, yaratımın ve uygarlığın sembolü olan "ateş" bugün, savaşın ve yıkımın göstergesi haline gelmiştir. Her iki anlamda da ateş imgesine, 1945 doğumlu sanatçı Anselm Kiefer'in yapıtlarında sıklıkla rastlanmaktadır. Çünkü Kiefer, köklü ve aynı zamanda utanç duyulan bir geçmişe sahip olan Almanya'nın çocuklarından biridir. Ülkenin bu düalist yapısı Kiefer'in yapıtlarında da kendini göstermektedir.

Sanatçı imgelerle konuşur ve bu imgeler kendine özgü bir dil yaratır. Sanatçının resimlerini anlamak için bu imge dilini çözümlmek önemlidir. Bu bağlamda Kiefer'in resimlerinde kullandığı imgeler araştırılmakta ve nihayet Shulamith, Margarete ve Quaternity yapıtları üzerinde durularak, bu çalışmanın odak noktasını oluşturan ateş imgesinin izi sürülmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Anselm Kiefer, Ateş, Shulamith, Margarete, Quaternity,

The adventure of art begins with the images drawn on the cave wall. Illuminating the darkness with fire in the depths of the cave, the person transferred the same fire to the paintings he made thousands of years later and painted them with different meanings this time. "Fire", which is the symbol of knowledge, creation and civilization, has become an indicator of war and destruction today. In both senses, the image of fire is frequently encountered in the works of artist Anselm Kiefer, who was born in 1945. Because Kiefer is one of the children of Germany, which has a deep-rooted and shameful past. This dualist structure of the country also shows itself in Kiefer's works.

The artist speaks with images and these images create a language of their own. It is important to analyze this image language in order to understand the artist's paintings. In this context, the images that Kiefer uses in his paintings are investigated and finally, the fire image, which is the focal point of this study, is traced through the works of Shulamith, Margarete and Quaternity.

**Keywords:** Anselm Kiefer, Fire, Shulamith, Margarete, Quaternity,

- **Alıntılama:** Doğan Özcan, Ç. (2021). Anselm Kiefer'in Ateş İmgesi: Shulamith, Margarete ve Quaternity. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 53-61.
- **Sorumlu Yazar:** Dr. Öğr. Üyesi, Çiğdem Doğan Özcan, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, cigdemdogan@ohu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-7897-1216.



## Giriş

Almanya Donaueschingen doğumlu olan Anselm Kiefer, günümüzde yaşayan önemli sanatçılardan biridir. Babası bir öğretmen olan Kiefer, Hitler'in intihar ettiği 1945 yılında dünyaya gelmiştir. Eğitimine Hukuk, Latin Dili ve Edebiyatı bölümleri ile başlamış sonrasında ise sanat eğitimi ile devam etmiştir. Savaştan tahrip olmuş bir şehirde büyüyen Kiefer; heykel, resim, fotoğraf, enstalasyon gibi çok yönlü sanat anlayışına sahiptir. Farklı malzeme ve materyallerle çalışan sanatçının yapıtlarına bakıldığında savaşın getirdiği büyük yıkımın izlerini görmek mümkündür. Kiefer bir röportajında, harabelerin güzel şeyler olduğunu ve çocukların orada olanları sorgulamadan oynamaya devam ettiklerini söyler. Çocukken içinde oynadığı harabelerin kendisi için bir son değil, bir başlangıç olduğunu belirtir (Kiefer, 2019). Böylesi bir ortamda büyüyen Kiefer, çocukluk ve gençlik yıllarında hiç konuşulmayan Almanya'nın geçmişini araştırmaya başlamış ve savaş sırasında yaşanan olayları, çekilen acıları eserlerine yansıtmıştır. Kiefer aynı zamanda, görmezden gelinen ve unutulmaya çalışılan korkunç olayların üstüne giderek, savaş sonrası dönemin en ilgi çekici tarih resimlerini yaratmayı başarmıştır.

İspanya iç savaşı sırasında, Nazi Almanyası tarafından bombalanan bir şehri anlatan Picasso'nun Guernica tablosu, savaşın ve acının resmi denince ilk akla gelen yapıtlardan biridir. "Nazi Almanyası" denince ise ilk akla gelenin Kiefer'in yapıtları olduğu söylenebilir. Bu resimleri bu denli önemli ve güçlü kılan, resimlerinin içinde "tarih meleşini" (Benjamin, 2014, s. 42) barındırıyor olmasıdır. Kiefer'in Almanya özelinde vermeye çalıştığı mesaj, aslında tüm insanlığa verilmektedir. Sanatın toplumu değiştirme ve dönüştürme özelliğinin farkında olan sanatçı, geçmişten aldığı referansları manipüle ettiği malzemeler ile izleyiciye sunmaktadır. Bu malzemeler, Norbert Lynton'un vurguladığı gibi "kültür ve bilgi yüklü malzeme"ler (2004, s. 348) olup; Kiefer'in kendi geçmişini de içeren bir coğrafyadan seçildiği için, aynı zamanda duygu ve anlam da yüklüdürler. Sanatçının yapıtları, savaş sonrası Batı Alman toplumunda, bastırılmış gerçeklerin görünür hale gelmesine izin veren bir değişime tanıklık etmekte ve böylece anlamın göstergeleri haline gelmektedir.

Bu çalışmada üzerinde durulan ateş imgesi, Kiefer'in birden fazla yapıtında yer almaktadır. Genel olarak Kiefer'in yapıtlarında var olan ve "birbirinden ayrı, birbirinden bağımsız, birbirine geri götürülemeyen, birbirinin yanında veya karşısında bulunan iki ilkenin varlığını kabul eden görüş" (TDK) anlamına gelen düalist yapı, ateş imgesinin konumlanışını da belirlemektedir. Sanatçının deyimiyle; "yaratılan ve yok eden eski bir ateşin uzak anısı her zaman vardır. Her şey ateşten gelir ve ateşe döner. Zaman kadar güçlüdür" (Weikop, 2016). Kiefer'in yapıtlarında ateş, bazen yıkımı ve ölümü simgelerken bazen de dinsel bir gönderme olarak yaradılışı simgelemektedir. Bu bağlamda, Kiefer'in Shulamith (1983), Margarete (1981) ve Quaternity (1973) yapıtları ele alınarak, ateş imgesi üzerinden bir çözümleme yapılmıştır.

## Almanya ve Kiefer'in Resimlerinde Ateş İmgesi

Ateş genellikle cehennemi çağrıştırır. Kültürel kodlamalarda acının ve günahın simgelerindedir. Ancak aynı ateşi Prometheus, tanrılara karşı gelerek, bedenine biçim verdiği ve bu bedene hayat üflediği insanlara vermiştir. Burada ateş bilginin, yaratıcılığın ve uygarlığın bir simgesidir. Ateşe sahip olan insan, mağara derinliklerine girmiş ve sanat tarihinin başlangıcı diyebileceğimiz ilk imgeleri yaratmıştır. Ateş, karanlığı aydınlatmıştır. Öte yandan uygarlıkla birlikte savaşın, yıkımın ve ölümün birer metaforu haline dönüşmüştür. Özellikle 20. yüzyılın başında gerçekleşen Avrupa merkezli ve küresel boyutlu savaşlar ile bu metaforların en büyüğüne şahit olunduğu söylenebilir. 2. Dünya savaşında yaşananlar ise insanlık tarihinin en trajik ve korkunç yıkımlarını içermektedir. “Faşizm, savaş ve Yahudi soykırımı bütün ahlaki ve etik değerleri kökünden sarsmıştır” (Krausse, 2005, s. 106). Anselm Kiefer de böylesi bir mirası tüm Alman toplumu gibi omuzlarında taşımaktadır.

Nazi rejiminin yaklaşık 6 milyon Yahudi'yi sistemli ve devlet destekli bir şekilde öldürmesi “Holokost” olarak tanımlanmaktadır. “Yunan geleneğinde tamamen yakılarak tanrılara kurban edilen hayvan” anlamına gelen holokost sözcüğü, holos (tüm, bütün) ve kaustos (yanmış, yakılmış) kelimelerinin birleşimidir (Holokost, 2021). Bu anlamda Holokost'un kendisi ateştir. Yanmaktır. Kiefer'in yapıtlarının temel konusunu bu ateşle tamamen yakılmış, yanıp kül olmuş kurbanlar ve onlardan geriye kalan insanlık suçları oluşturmaktadır. Kiefer bir röportajında şunları söyler: “Yahudilik olmadan Alman kültürünü hayal edemiyorum. Alman şiiri ve felsefesiyle ilgili ilginç olan her şey, Alman ve Yahudi'nin birleşimidir. Almanlar, Yahudileri öldürmek gibi muazzam bir suç işlediler ve kendi bedenlerini kestiler; milletin kültürünün yarısını aldılar ve öldürdüler” (Kiefer, 2007). Kiefer'in yapıtları, işlenen bu suçun ve yitip giden kültürün ardından tutulan bir yas eylemidir. Yas ise ne kadar acı olursa olsun, bir tür iyileşme biçimidir. Kiefer bu iyileşmeyi geçmiş ile şimdi arasında bir köprü kurarak, Walter Benjamin'in deyimiyle, “geçmiş kuşaklarla bizimkisi arasında gizli bir anlaşma” yaparak sağlamaktadır.

“Zaten bizden öncekilerin içinde yaşadıkları havadan hafif bir esintiyi biz de duyumsamaz mıyız? Kulak verdiğimiz sesler içerisinde, artık susmuş olanların yankısı da yok mudur? Kur yaptığımız kadınların hiçbir zaman tanıyamadıkları kız kardeşleri olmamış mıdır? Böyleyse eğer, o zaman geçmiş kuşaklarla bizimkisi arasında gizli bir anlaşma var demektir. O zaman demektir ki, bizler bu dünyada beklenmişiz. O zaman, bizden önceki her kuşağa olduğu gibi bize de zayıf bir Mesih gücü verilmiştir ve bu güç üzerinde geçmişin de hakkı vardır” (Benjamin, 2014, s. 38).

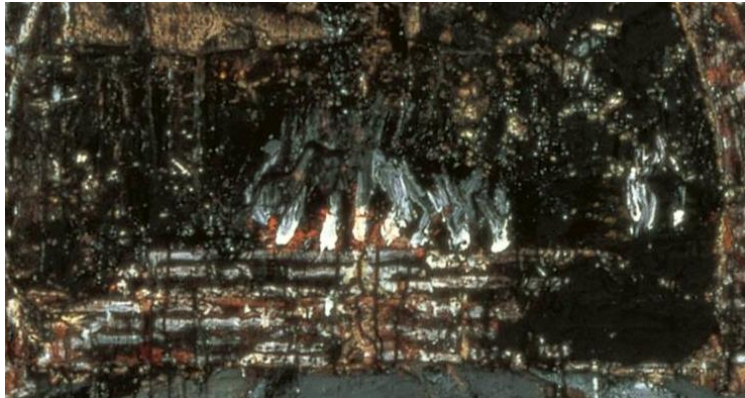
Kiefer konularını genellikle mit, tarih, müzik, felsefe ve edebiyattan alır. Çalışmaları iki farklı Almanya üzerinedir. İlki büyük anlatılara, ikinci ise utanç duyulan bir geçmişe sahiptir. Bu durumun Kiefer'in yapıtlarında imgesel olarak, iyi ve kötü ile yaratım ve yıkım anlamında kendini gösterdiği söylenebilir.



Görsel 1. Anselm Kiefer, Shulamith, 1983

Kiefer'in çalışmalarının neredeyse tamamında rastladığımız düalist yapı, özellikle mitler ve Almanya tarihi üzerinedir. Ateşin çift anlamının derin izleri "Shulamith" eserinde (Görsel 1) yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Yapıt 541x368 cm boyutlarında, oldukça büyük bir resimdir. Kiefer'in yapıtlarındaki konuların ağırlığı ve boyutların büyüklüğü, karşısında duran izleyiciyi ezici bir nitelik taşımaktadır. Kiefer'in diğer resimlerinde olduğu gibi bu resimde de çok katmanlı malzemeler yer alır. "Yapıtın adı eski bir konsantrasyon kampı esiri olan Paul Celan'ın yinelediği 'senin altın saçın Margerete/senin küle dönmüş saçın Şulamı kız' dizelerinde Nazi ve Yahudi arketiplerinin yan yana kullanıldığı bir şiirden alınmıştır" (Hopkins, 2018, s. 191).

Paul Celan'ın şiirinde, Almanya'nın önemli isimlerinden Goethe'nin Faust eserinde yer alan altın saçlı Margerete, aryan ırkının bir metaforu olurken; Tevrat'ta bir bölüm olan "Şarkıların Şarkı"nda Yahudi bir kadın olarak geçen Shulamith'in (Rosenthal, 1987, s. 3) yanmış külden saçları, soykırımda yakılan Yahudileri simgelemektedir. Burada iki uyumsuz referans noktası bir araya getirilerek Holokost ile birlikte iki kültürün yok edildiği vurgulanmaktadır. Resimde Shulamith, sol üst köşede yazı ile belirtilmiştir. Resmin ortasında ve uzakta gösterilen yedi alev bulunmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. Anselm Kiefer, Shulamith, 1983 (Detay)

Bu yedi alev imgesi mecazi bir biçimde yedi kollu şamdanı temsil eder. Yedi kollu şamdan Kudüs tapınaklarının simgesidir (Aresse, 2014, s. 94). “Menora” olarak adlandırılan yedi kollu şamdan, kutsal tapınağın var olduğu dönemlerde Kohen (rahip) tarafından günde iki kere, Tanrı'nın dünyaya ışık saçmasını dilemek için yakılmaktadır (Menora, 2021). Burada yer alan sonsuz alev olarak ateş, tanrının dünyaya yaydığı ışığı ve hayatta kalmayı ifade ederken, aynı zamanda resmin atmosferi ve adından da kurulacak bağlantı ile Yahudilerin yakıldığı ateş olarak ölümü ifade ettiği söylenebilir.



Görsel 3. Wilhelm Kreis, Askerler Salonundaki Büyük Alman Askerinin Cenaze Salonu, 1939 (Berlin)

Görsel 3'te yer alan fotoğraftaki mekân, Nazi döneminin tanınmış mimarlarından Wilhelm Kreis'in Nazi askerlerinin cenazeleri için tasarladığı yapıya dayanan, David Hopkins'in söylemiyle, büyük bir fırına benzemektedir. “Modern Sanattan Sonra” adlı kitabında David Hopkins, Shulamith resmi için şunları söyler: “Bu resimde ‘Büyük Alman Askeri’ni onurlandıran faşist bir mimari şemaya dayanarak betimlenen, karartılmış bir iç mekandaki tuğla örgü, ortamı metaforik bir şekilde devasa bir fırına dönüştürmüştür” (2018, s. 234).

Bu anlamda Kiefer, Nazi askerlerinin cenazeleri için bir kült haline gelen mekânı, Holokost kurbanları adına bir anıt haline getirmiştir. Hopkins, Kiefer'in Alman mimarisine olan düşkünlüğünü -önceleri kuşku uyandırır da- bir tür kefaret ödeme hissi olarak nitelendirmektedir (2018, s. 234).



Görsel 4. Anselm Kiefer, Margarete, 1981

Görsel 4'te, Kiefer'in 1981 yılında Paul Celan'ın şiirinden yola çıkarak yaptığı bir diğer resim yer almaktadır. Resim 280x380 cm boyutlarında, tuval üzerine yağlı boya ve saman kullanılarak oluşturulmuştur. Celan'ın şiiri, Kiefer'in bu yapıtında da yankı bulmaktadır.

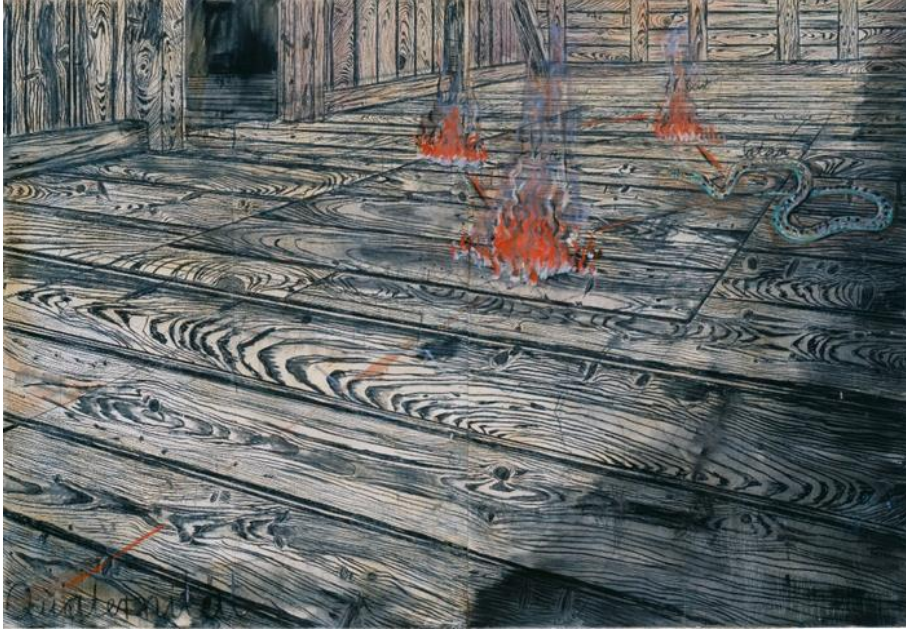
“Margarete” versiyonlarından biri olan bu resimde mavi bir arka plana karşı, yukarı doğru kıvrılan ve uçlarından alev yükselen mumlara benzeyen birkaç uzun saman çubuğu tasvir edilmiştir. Aryan ırkının simgesi olan altın saçları çağrıştıran sarı saman, Margarete'in saçlarını temsil etmekte ve zeminde Sulamith'in saçlarını düşündüren, yanıp küle dönmüş saman görülmektedir. Kiefer birbirine kenetlenmiş olan iki karakterin kaderlerini betimlerken, insan doğasında yer alan barbarlığın kurbanı olabileceği gerçeği ile izleyiciyi yüzleştirmektedir.

Shulamith resimlerinin farklı versiyonlarına bakıldığında genellikle saçları siyaha boyanmışken, Margarete'in altın sarısı saçları boyanmamış, bunun yerine gölgesi zemine düşmüş saman olarak tasvir edilmiştir. Burada gölge, samanın rengini ortaya çıkarıp daha fazla boyut kazandırırken aynı zamanda bu gölgenin, Shulamith'in saçları olarak değerlendirildiğinde, iki kadın arketipin kültür ve kaderlerinin birbirlerine bağlı olduğuna dair bir ima taşıdığı söylenebilir. Margarete Almanya'nın gurur duyduğu, Romantizm'in idealize edilmiş kadın arketipidir. Kıvrılan saman çubuklarından yere düşen ateş ise iftihar edilen bir geçmişin köklerine düşmüş ve onu yakıp kül etmiştir. Kiefer'in, Nazi Almanyası tarafından yapılan Yahudi soykırımı için dile getirdiği “kendi bedenlerini kestiler” (Kiefer, 2007) sözü bu durumu ifade etmektedir, denilebilir.

Kiefer, Shulamith resimlerinin farklı versiyonlarında Shulamith'i modern binaların yanında ve insan formunda resimlemiştir. Bu resimlerde Shulamith'in yanmış siyah saçlarının, medeniyet tarafından yok edilmiş, savunmasız bir kurbanı işaret ettiği söylenebilir. Margarete resimlerinde ise insan formuna ait herhangi bir iz yoktur; bunun yerini saman almıştır. Mark Rosenthal bu resimlere yönelik iki farklı bakış açısından bahseder. Bunlardan ilki, Margarete'i hayal eden ve yücelten ırkçı söylemdir. Bu söyleme göre, samandan oluşan Margarete “Alman halkının toprak sevgisini, kendisi ile Doğu düşüncesi arasında bir bağ olduğunu varsayan manevi bir felsefeyi sembolize etmektedir”. İkincisi ise Kiefer'in kendisine aittir: Margarete'in idealizmini miras alanlar tarafından, toprağın çok önceleri lekelenildiğini söyleyerek birinci söylemi çoktan çürütmüştür (Rosenthal, 1987, s. 96).

Kiefer, Yahudi geleneğine ait birçok temayı ödünç alarak, diğer çağdaş sanatçılardan daha fazla kullanmıştır. “Kiefer'e göre Yahudi düşüncesi, Alman düşüncesinde ve Alman belleğinde merkezi bir konuma sahiptir” (Arasse, 2014, s.143). Kiefer, Celan'ın şiirinden yola çıkarak oluşturduğu Shulamith ve Margarete serisini 1980-83 yılları arasında tamamlamış ve bu seri ile birlikte sanatçının sanatsal pratiğinde önemli yenilikler gerçekleşmiştir.

“Suluboya ile başlayan seri, yaklaşık otuz eser içerecek şekilde büyümüş ve Kiefer'in ilk kez 1981 yılında Margarete'in altın saçını temsil etmek için samanı kullandığı görülmektedir. Resim yüzeyinde bu malzemeye büyük bir rol vererek, klasik resmin temsil tarzını terk etmiş ve o zamandan beri sanatını karakterize eden bir pratiğin kapısını aralamıştır” (Arasse, 2014, s. 145).



Görsel 5. Anselm Kiefer, Quaternity, 1973

Kiefer'in 1973 yılında tamamladığı Quaternity yapıtında (Görsel 5) incelikle işlediği ağaç döşemelerden oluşmuş bir mekân görülmektedir. Bu mekânı bir röportajında, Almanya'daki ilk stüdyosunun tavan arası olarak tanımlamıştır. Belirli fikirleri veya metafizik kavramları dramatize ettiği bir ortamdır (Kiefer, 2018). Tavan arası, metaforik olarak bellek ve hafıza kavramlarına göndermeler içerir. Kiefer'in bu mekânı, kendi zihninde yer eden saklı düşüncelerin ya da kolektif bilinçdışında iz bırakan anıların metaforik bir parçası olarak seçtiği söylenebilir. Bu bağlamda tavan arasında üçgen şeklini oluşturan üç farklı ateş yanmaktadır. Her bir ateşin dumanları arasında Baba, Oğul ve Kutsal Ruh yazmaktadır. Resmin sağ tarafında gölge içerisinde şeytan olarak etiketlenmiş bir yılan, bu üçlü aleve yaklaşmaktadır (Görsel 6). Kiefer'in bu resminde, Hristiyan doktrininde "Kutsal Teslis" olarak bilinen "Baba, Oğul ve Kutsal Ruh"un yanına bir dördüncü yani şeytan eklenmiştir. Sanatçı, ruhsallığın temel bileşenlerinin içerisine özellikle kötülüğü eklemek ister gibidir. Çünkü Kiefer'in resimlerinde iyilik ve kötülük ile yaradılış ve yıkım arasında bir denge vardır. Kiefer bu resimle ilgili şunları söyler:

"Hristiyan mitolojisinde yılanlara pek çok gönderme vardır; belli ki yılan Cennette ortaya çıkıyor. Yılanlar genellikle hem zekanın hem de tehlikelerinin sembolüdür. Bu resim, Hristiyan mitolojisindeki ilk kavgayı, meleklerin kavgasını anlatıyor. Tanrı'dan daha güçlü olmak isteyen melekler vardı, bu yüzden iki grup ortaya çıktı: Biri Tanrı için savaşıyor, diğeri onlara karşı savaşıyor. Tanrı için savaşan melekler kazandı, bu yüzden savaştan sonra geri kalanlar ejderha ve yılan şeklinde Dünya'ya gönderildi. Biliyorsunuz İskender Mısır'ı fethedip kutsal bir yere gitmek istediğinde yilandan kendisine rehberlik etmesini istedi. Tüm bu tarihi imalara sahip olmak harika" (Kiefer, 2018).



Görsel 6. Anselm Kiefer, Quaternity, 1973 (Detay)

Resme yeniden bakıldığında, özellikle 20. yüzyılda yıkımı ve acıyı hatırlatan ateşin, aynı zamanda tavan arasını aydınlatan yaratıcı bir ruhsallığın sembolü olduğu görülmektedir. Prometheus'un, başına gelebilecekleri göze alarak, insanlığa verdiği ateş parçasının taşıdığı bilgi, yaratıcılık ve uygarlığın simgesiyle benzerlik gösterdiği söylenebilir. Burada yaratma ve yok etme birlikteliğinin insan doğasının ayrılmaz bir parçası olduğu vurgulanmaktadır. Kiefer'in resimlerinin neredeyse tamamında kendini hissettiren, kökleşmiş inançlara karşı olan aykırı düşünce bu resimde de kendini göstermektedir. Onun deyişiyle, "Sanat doğrudan yardımcı olmaz. Sanat belirginleştirmenin yoludur" (Kiefer, 2014). Kiefer kendi yöntemiyle insan doğasında bulunan ikilemlerin altını çizerek, izleyiciyi düşünmeye sevk etmektedir.

### Sonuç

Kiefer, savaş sonrasında yara almış bir dünyada, sanatın ve sanatçının rolünü yeniden tanımlamıştır. Bir ülkenin tavan arasından yakaladığı imgeleri çekip alabilen, yüzünü hem geçmişe hem de bugüne çevirmiş önemli sanatçılardandır. Sanatını, ülkesinin geçmişiyile yüzleşmek için bir araç olarak kullanan sanatçı, sonrasında insanlığın ruhsal paradokslarına ve farklı kültürlerin sembolizmine yönelmiştir. Malzemenin doğasını manipüle ederek kendine yeni bir dil yaratmış ve bu dil çok katmanlı yapısıyla duygusal bir güç kazanmıştır. Kiefer'in resimleri yaşam ve ölüm, yıkım ve yaratım gibi birbirine zıt anlamları bir araya getirerek metaforlarla dolu bir dünyayı içerir. Bu dünya, çocukluk yaşlarında oyun oynadığı Almanya'dan geriye kalan harabeler içinde başlayıp, bugün hala devam eden bir sürecin bütünüdür. Bu çalışmaya konu edilen ateş imgesi de bu dünyanın bir parçasıdır. Ateş, Kiefer'in yapıtlarında yıkım, acı ve yok oluş anlamında kullanılırken aynı zamanda yaşam, ruhsallık ve yaradılış simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapıtlarındaki iyinin ve kötünün birbiri içine geçmiş olan varlıkları, insanın doğasında barındırdığı düalist yapıya göndermeler içermektedir. Bu bağlamda Kiefer'in, biri Yahudi diğeri Alman, kadın arketipleri olarak referans aldığı Shulamith ve Magdalene yapıtları ile, dinsel ve mitolojik göndermelerde bulunduğu Quaternity yapıtı öne çıkmaktadır. Kiefer'in resimlerinde yer alan ateş, tarihseldir: Yeniden doğuş ve yenilenme

umudunu içinde barındıran ancak buna rağmen geçmişin kirli sayfalarından kopamayan tarihi bir yapıya vurgu yapmaktadır.

### Kaynaklar

- Anselm, K. (2007, Mayıs). C. Carillo tarafından gerçekleştirilen röportaj. Interview with Anselm Kiefer: "Expectations are Always Unfulfilled". The Art Newspaper. <https://bit.ly/3GILkV8> Erişim Tarihi: 20.10.2021
- Anselm, K. (2019, Eylül). E. Cue tarafından gerçekleştirilen röportaj. Interview with Anselm Kiefer, <https://bit.ly/3pmOmT9> Erişim Tarihi: 20.10.2021
- Arasse, D. (2014). Anselm Kiefer. The United Kingdom: Thames & Hudson
- Benjamin, W. (2014). Pasajlar. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Weikop, C. (2016). Heroic Symbols Paintings: Lost and Found, Christian Weikop'ta (ed.), In Focus: Heroic Symbols 1969, Anselm Kiefer, Tate Research Publication, <https://bit.ly/3GHk7N2>, Erişim Tarihi: 25.10.2021
- Holokost. (2021, Ekim). Vikipedi. Özgün Ansiklopedi. <https://bit.ly/2ZhQSzg> Erişim Tarihi: 22.10.2021
- Hopkins, D. (2018). Modern Sanattan Sonra 1945-2017. (Çev. Firdevs C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Kiefer, A. (2014, Eylül). J. Wullschlager tarafından gerçekleştirilen röportaj. Interview with Anselm Kiefer, ahead of his Royal Academy Show. Financial Times. <https://on.ft.com/3pEATq9> Erişim Tarihi: 25.10.2021
- Kiefer, A. (2018). Richard Calvocoressi tarafından gerçekleştirilen röportaj. Uraeus. <https://bit.ly/2ZrWNSf> Erişim Tarihi: 24.10.2021
- Krause, A. C. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. (Çev. Dilek Zaptçioğlu). Almanya: Literatür
- Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Menora. (2021, Şubat) Vikipedi. Özgün Ansiklopedi. <https://bit.ly/2ZBakak> Erişim Tarihi: 22.10.2021
- Rosenthal, M. (1987). Anselm Kiefer. Philadelphia: Art Institute of Chicago. <https://mo.ma/31dSpHk> Erişim Tarihi: 26.10.2021

### Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Anselm Kiefer, Shulamith, 1983, <https://bit.ly/3b9kCAQ> Erişim Tarihi: 22.10.2021
- Görsel 2. Anselm Kiefer, Shulamith, 1983 (Detay), <https://bit.ly/3b9kCAQ> Erişim Tarihi: 22.10.2021
- Görsel 3. Wilhelm Kreis, Askerler Salonundaki Büyük Alman Askerinin Cenaze Salonu, 1939 (Berlin) <https://smarthistory.org/anselm-kiefer-shulamite/> Erişim Tarihi: 23.10.2021
- Görsel 4. Anselm Kiefer, Margarete, 1981, <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.595/> Erişim Tarihi: 26.10.2021
- Görsel 5. Anselm Kiefer, Quaternity, 1973, <https://bit.ly/3GwLXLW> Erişim Tarihi: 23.10.2021
- Görsel 6. Anselm Kiefer, Quaternity, 1973 (Detay), <https://bit.ly/3GwLXLW> Erişim Tarihi: 23.10.2021





## BİLLBOARD TASARIMLARINDA ETKİN FOTOĞRAF VE TİPOGRAFI KULLANIMI\*

### EFFECTIVE USE OF PHOTOGRAPHY AND TYPOGRAPHY IN BILLBOARD DESIGNS

Burçin TUNCAY

Gönderim Tarihi: 20.10.2021

Kabul Tarihi: 22.11.2021

#### Öz Abstract

Açık hava reklamcılığının en önemli parçası olan billboard, kişilere kolayca ulaşabilen bir reklam aracıdır. Günümüzde rekabet ortamının fazla olduğu reklamcılık sektöründe, billboard tasarımları hızla büyüyerek gelişmektedir. "Ortam medyası" olarak da adlandırabileceğimiz billboard tasarımları, tüketiciyi şaşırtabilmeli ve etkin bir biçimde mesajı iletebilmelidir. Aynı zamanda mesajı beklenmedik bir anda sunmalıdır. Bunun için; en uygun çevre, insan kalabalığının fazla olduğu ortamlar ve araçların geçtiği yerler tercih edilerek etkileşim artırılmalıdır. Böylelikle güçlü bir bütünlük sağlanmış olup, hedef kitleye kolaylıkla ulaşılır. Ancak bunların öncesinde dikkat edilmesi gereken en önemli unsur; billboard tasarımlarında, doğru fotoğraf ve tipografi kullanımıdır. Billboard tasarımlarında, estetik ve teknik yönden uygun fotoğraf kullanılmalıdır. Tipografi anlamında; doğru yazı karakteri seçimi, espaslar, okunabilirlik vb. başlıklar dikkate alınarak düzenlemeler yapılmalıdır. Etkili bir tasarım için; fotoğraf, tipografi ve diğer grafik öğeleri ile birlikte harmanlanarak sunulmalıdır. Böylelikle tasarım, amacına doğru bir şekilde ulaşmış olacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** *Tasarım, Grafik Tasarımı, Billboard Tasarımı, Fotoğraf, Tipografi*

Billboard, which is the most important part of outdoor advertising, is an advertising tool that can easily reach people. Billboard designs are growing and developing rapidly in the advertising industry, where today's competitive environment is high. "Billboard designs", which we can also call environment media, should surprise the consumer and effectively convey the message. It should also deliver the message at an unexpected moment. For this; Interaction should be increased by choosing the most suitable environment, environments with a large number of people and places where vehicles pass. In this way, a strong unity is achieved and the target audience can be reached easily. However, the most important factor to be considered before these is the use of correct photography and typography in billboard designs. Aesthetically and technically appropriate photographs should be used in billboard designs. In terms of typography, adjustments should be made by considering factors such as correct font selection, spacing, readability. For an effective design, the photograph should be presented by blending it with typography and other graphic elements. In this way, the design will have achieved its purpose correctly.

**Keywords:** *Design, Graphic Design, Billboard Design, Photo, Typography*

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntılama:** Tuncay, B. (2021). Billboard Tasarımlarında Etkin Fotoğraf ve Tipografi Kullanımı. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 62-74.
- **Sorumlu Yazar:** Öğr. Gör. Burçin TUNCAY, Beykent Üniversitesi, burcintuncay@beykent.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-9495-0570

## Giriş

Reklam panosu olarak da adlandırdığımız billboard tasarımları, kalabalık ortamlarda karşımıza çıkan, bizimle iletişime geçen bir dış mekân reklam tanıtımıdır. Yoldan geçen ister sürücü olsun, ister yaya olsun reklam olarak büyük avantajlar sağlamaktadır. Dijital etkenlerin de katılımıyla tasarımcıya sunduğu avantajlar artmaktadır. Teknoloji sayesinde tasarımlarda kolaylıklar sağlamak ve daha rahat iletişime geçme imkânları doğmaktadır. Bu avantajı doğru bir şekilde kullanmak gerekmektedir.

Günümüzde rekabet ortamının olması, reklam çalışmalarının birbiri ile yarış içinde olması meslek gruplarından grafik tasarımının ön plana çıkmasını sağlamaktadır. Grafik tasarımcı her türlü tasarım materyalini tasarlayabilir ve bu tasarım ürünleri çeşitlenebilir. Grafik tasarımcı tasarım yaparken, çeşitli öğeler kullanır. Bu öğelerin; yerinde, dengeli, orantılı ve anlaşılır olması önem taşımaktadır. Fotoğraf ve tipografi kullandığımız öğelerden öne çıkan iki kavramdır. Tasarımlarda görsel olarak vurgu yapılması, anlaşılır ve okunabilir olması bu iki öğenin dengeli kullanılması ile sağlanmaktadır.

Tasarımlarda doğru fotoğraf karesinin kullanılması gerekmektedir. Teknolojik imkânların sunduğu programlar sayesinde gerekli düzenleme işlemleri yapılarak etkili tasarımlar ortaya çıkar. Aynı şekilde; doğru yazı karakteri seçimi, punto değerleri, espas değerleri, bloklama gibi tipografik düzenlemeler sayesinde yaratıcı tasarımlar oluşur.

## Yöntem

Çalışmada, “betimsel tarama yöntemi” kullanılmıştır. Literatür araştırması ve eser incelemesi yapılmıştır. Sıralama olarak; grafik tasarım ile ilgili literatür bilgilerine yer verilmiştir. Bu bilgiler ışığında, fotoğraf, tipografi ve billboard konuları açıklanmıştır. Ardından, çeşitli billboard örnekleri sunulmuştur. Billboard örneklerinde; temel öğe olan fotoğraf ve tipografi ele alınarak yorumlama yapılmıştır.

### Grafik Tasarım

Hayal edilen düşüncenin, fikrin, ön taslağını oluşturarak, planlayarak şekil olarak ortaya çıkarmaya “tasarım” denir.

“Grafik tasarım görsel bir iletişim sanatıdır.” (Becer, 2005). Daha çok sanatçının elinden özgün biçimlendirmeye çıkan ya da özgün çoğaltmayla (baskı yöntemiyle) elde edilen eserin, bilgi iletmek, basılmak, kitle iletişim amaçlarında kullanılmak amacıyla hazırlanan; çizgi, yazı, resim ve bunların düzenlemeleriyle ilgili tasarımları kapsar (Sözen & Tanyeri, 1987). Bir mesajın açık, ekonomik ve estetik bir yolla iletilmesi grafik tasarımın başlıca amacı ve başarı ölçütüdür. Mesaj ise iletilmek istenen duygu, düşüncenin kaynak tarafından hedef kitle üzerinde tepki uyandırmak amacıyla bir simgeler dizisi biçiminde kodlanmasıdır (Alpan Bangir, 2004:196).

## Fotoğraf

Fotoğraf kelimesi ışık ve yazı anlamına gelen “photos” ve “graphes” kelimelerinden oluşmaktadır. Işık yardımı ile duyarlı yüzeye iz bırakmak anlamına gelen fotoğraf doğada yer alan tüm şekiller ve maddi varlıkların anlık görüntülerinin bir mekanizma ile alınarak ışığa duyarlı film, kâğıt vb. maddeler üzerinde görüntünün oluşması için ilk olarak fiziksel daha sonra kimyasal işlemler uygulanmasıdır (Teymur, 2000:1; Gemici, 2013:2). Fotoğraf, sanatçının bakış açısıyla şekillenen bir sanat dalıdır (Arat, 1997:54).

## Reklam ve Fotoğraf

En basit anlamı ile reklam dikkati çekmek veya birisini bir ürün ya da hizmetten haberdar etmektir. Gayri resmi yollardan yakın çevrenizle konuşarak reklam yapabilirsiniz ama çok sayıda insana ulaşmak isterseniz kitle iletişim araçları ile hedef kitleye ulaşmanız gerekir (Dyer, 2010:3).

Reklam kişisel olmayan bir satış çabası, pazarlama iletişimi yöntemidir (Elden, 2007:16). Reklam aynı zamanda bir iş, mal, hizmetin genel yayın araçlarından reklamın amacına uygun olanı ile geniş hedef kitlelere duyurulmasıdır. Reklam ile tüketici ürün hakkında bilgilenir, marka ile buluşur. Reklamlar yoluyla tüketici ürünün ne işe yaradığı ve sağladığı yararları anlar. Reklamda gördüğü öğeler ile hedef kitle ürünün vaatlerine inanır, harekete geçerek ürünü rakipleri arasından seçerek satın alma eylemi gerçekleştirir (Ertike, 2010:21).

İkna edici bir iletişim biçimi olarak reklam mecra olanakları, iletişim mesajları üzerinde tam denetim olanağı ve kullandığı iletişim aracına göre işitsel anlatım zenginlikleri ile marka yapılanma çabalarında vazgeçilmez bir rol ve işleve sahiptir (Ürper, 2012:58).

İlk olarak fotoğraf reklam amaçlı 1850’lerde kullanılmaya başlanmıştır. 1900’lü yıllardan sonra fotoğraflı afişler tasarlanmaya başlanmıştır. Bu yy.’da fotoğrafı reklam içerisinde barınmasını ve yer edinmesini sağlayan tasarımcılar bulunmaktadır. Bunlardan bazıları Aleksandr Rodchenko, Charles Coiner, El Lissitzky, Gustav Klutis, Henry Wolf, Jan Tschichold olarak sayılabilir (Göçmen, 2006:95). Reklamlarda fotoğraf kullanılmasının amacı hedef kitlede ilginin artmasını sağlamaya çalışmaktır. Reklam fotoğrafları afişlerin yanı sıra billboard, broşür, gibi tüm reklam alanlarında kullanılmaktadır (Kasım, 2005:100). Ayrıca reklam verilen mecralar arasında gazete, dergi ilanları da bulunmaktadır. Dergi ilanları seçkin kitlelere erişen, görsel kalitesi yüksek mecralar oluşturur. Gazetelerde reklamlar günlük olarak çıktığı için farklı hedef kitlelere ulaşan bir mecradan oluşmaktadır. Bu reklamlarda başlık, alt başlık, ya da slogan önemlidir (Serdarlı, 2008:100-108).

Reklam fotoğrafında temel amaç ürünün alınması ve tüketilmesine itilmesidir. Bu fotoğraflar her an karşımıza çıkarak hedef kitlede kullanma isteği uyandırır. Bu sebeple çekimlerde ürün hakkında yeterince bilgi verecek ya da çekimin kompozisyon ya da kurgusunda ürünü almaya ikna edecek düzenlemeler yapılmalıdır. Bu görüntüler insanları tüketime ikna edebilmelidir. Reklam fotoğrafçısının amacı ister mesaj iletmek, isterse ürünü satmak olsun fotoğrafında ele aldığı konu belirgin ve etkin olmalıdır (Kafalı, 2003:292).

## Tipografi

Bir grafik tasarım içerisinde yazıyla ilgili sanatsal düzenlemenin yapılması işlemi tipografidir. Tipografi sözcüğü Yunanca'da şekil, sembol anlamına gelen "typos" ve yazmak, çizmek anlamına gelen "graphein" sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Yazıyı forma sokma sanatı olarak adlandırılabilir tipografi, tüm dünya dilleri ve alfabelerinde sözün görselleşmesi boyutunda özel bir yere sahiptir (Uçar, 2004). Karter'e göre tipografi, iletişimin yoğun bir görsel biçimi olarak, tüm düşünce ve bilgileri insanoğluna görsel bir etkiyle iletme aracıdır.

Jean'a göre ise inceden kalına, kıstadan uzuna doğru giden sayısız biçimsel oyun arasında yapılan doğru bir seçimin yardımıyla metnin yorumlanıp düzenlenmesi sanattır (Kaptan & Sürmeli, 2011).

Tipografi, tasarımın temel prensiplerini ve öğelerini anlatmak için harflerin, rakamların, sembollerin ve şekillerin mekanik olarak üretilmesi sanatı olarak da tanımlanabilir (Solomon, 1986). Günümüzde tipografi, baskı yazılarının, noktalama işaretlerinin sanatsal ve tasarıma dayalı özelliklerini ve üretim teknolojilerini konu alan bir uzmanlık alanıdır (Becer, 2005:176).

Tipografinin basılı yazılara anlaşılabilir ve okunabilir olmalarını sağlayan bir ses kazandırdığı söylenmektedir. Kişisel bilgi birikimi, beğeniler ve moda bu tipografik tercihlerde etkili olacaktır fakat okunaklılık, anlaşılabilirlik, baskı kalitesi gibi öğeler de göz önünde bulundurulması gereken etkenlerdir (Lumgair, 1999:71).

Grafik tasarımda tipografi, bilgi ve mesajın anlaşılabilir bir form diliyle iletilmesinin yanı sıra, bir tarz, kişilik, görsel bir dil, farklı bir imge olarak ortaya konan bir eleman olma iddiasını taşımaktadır. Kuşkusuz mesajın içeriğiyle tipografinin uyuşması grafik tasarımcılarının en sıklıkla çözüm bulmak zorunda kaldığı durum olmaktadır. Yazı karakterlerinin hepsi notalar gibi farklı bir sese, tona, çağrışım ilişkilerine sahip bulunmaktadır. Bir grafik tasarımcının en çok çözmek zorunda kaldığı problem belki de bu olarak görülmektedir. Grafik tasarımcısı tasarımının tipografik çözümlenmesine sıra geldiğinde, elindeki içeriğe nasıl görsel bir tonaj, ciddiyet, samimiyet, inandırıcılık ve tarz vereceğine karar vermektedir. Çoğu kez okunabilirlik ve görsel algılanabilme gibi tipografinin pragmatik işlevleri göz önünde olsa da, aslında tipografi tasarıma kimlik kazandıran önemli bir tasarım elemanı olarak bilinmektedir. Tipografi, tasarımda son derece önemli ve gerekli bir konu olduğu için her grafik tasarımcısının üzerinde titizlikle durması gerekmektedir. Zira resim, illüstrasyon, diagram, renk kullanmadan grafik tasarımlar oluşturmak mümkündür, ancak yazı ve tipografi tüm grafik tasarım ihtiyaçlarının karşılanmasında temel öğe olarak yer almaktadır (Uçar, 2002:106-162). "İçinde bulunduğumuz dünyada, bilginin görselleştirilmesi, görselleştirilmiş bilginin de iletişim içinde yer alması ve elbette anlaşılıp yorumlanabilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla iletilmek istenen bilginin anlaşılması ve yorumlanması tipografik tasarım başarısıyla doğru orantılıdır denilebilir" (Yazar, 2020: 257).

Tipografi yazı aracılığıyla gerçekleştirilen grafik iletişimi olup, birinci işlevinin okumak olduğu bilinmektedir. Tasarımcı tipografi dilini iyi tanıyarak ve kullanarak çalışmalarını yapmaktadır. Kurum için sayısız yazı türleri arasından metin, başlık ve sloganlar için en uygun yazı karakterlerini özenle seçmektedir. Daha sonra basılacak malzemeye göre yazı büyüklüklerini ayarlamaktadır. Ayrıca aktarılmak istenen bilgi önem sırasına göre bölümlere ayrılmaktadır. Bölümler ve alt bölümlerden oluşan biçimsel bloklamalar, simge ve renkler ile yapılandırılarak yazı bloklarının okuyucu tarafından daha kolay algılanıp süratli okunması sağlanmaktadır (Teker, 2002:219).

Okunabilir bir yazı, tipografinin merkezi olarak görülmektedir. Çünkü zayıf ve harf formundan uzak bir yazı karakteri, yazıların öneminin anlaşılmasına neden olmakta ve sadece bunlara konsantre olunmasına neden olmaktadır. Tutarlı bir espas, (harf arası) okumayı kolaylaştırmakta ve ahenk sağlamaktadır. Bir yazı karakterinin seçiminin içerikle eşdeğer olması ve onu yansıması önem taşımaktadır. Önemli olan şeyin onu seçmek, başlamak ve bitirmek olduğu bilinmektedir (İstek, 2004:115).

### **Biçimsel Özelliklerine Göre Yazı Karakterleri**

**Tırnaklı (Serifli) Yazı Karakterleri:** Tırnakları olan yazı karakterleridir.

Tırnaklı yazı karakterlerinin okunaklılığının oldukça yüksek olduğu yapılan araştırmalar sonunda ortaya konmuştur. Kitap, gazete ve raporlar gibi uzun metin içeren ürünlerde bu karakterlerin kullanımı okumayı kolaylaştırmakta ve tırnakları sayesinde görsel anlamda bir bütünlük oluşturmaktadır. Times Roman yazı karakteri bu stilin en başarılı örneklerinden biri olmakta ve 1900'lü yıllardan beri özellikle gazetelerin vazgeçemediği bir karakter olarak kullanılmaktadır. Caslon ise 1800'lü yıllarda ortaya çıkmış ve görsel olarak ilgi çekici bir karakter olarak bilinmektedir. Örnek olarak; Palatino, Lubalin Graph, Clarendon, Memphis ve New Century Schoolbook verilebilir (Parker, 1989:40).

**Tırnaksız (Sans Serif) Yazı Karakterleri:** Helvetica, Futura gibi harflerin başı ve sonu düz biten yazı karakterleridir.

**Script yazı karakterleri:** El yazısına benzeyen ve resmiyet gerektirmeyen yazışmalarda kullanılır.

**Dekoratif yazı fontları:** Özel amaçlı tasarımlarda kullanılır. Metin yazılarında tercih edilmezler. Sanatsal çalışmalarda, başlık, afiş vb. yerlerde kullanılır.

### **Yazılarda Kalınlık**

“Bu terim harf şekilleri çizimlerinin Romen olan türleri ile daha kalın ve ince gövde yapısına sahip olanlarının birbirinden ayrıştırılması için kullanılan bir terimdir. Tipografide sabit bir kalınlık birimi yoktur. Roma taş yazıtlarındaki harflerin oranlarına sahip olan yazı türlerine “Romen” denir. Gövdesi bu yazılardan daha ince olanlarına “Light”, kalın olanlarına ise “Bold” denir. Ayrıca kimi yazı türlerinin “Demi Bold, Ultra Bold, Black, Ultra Light” gibi türleri de vardır” (Metin, 2008:13).

**Majiskül:** Büyük harflere denir.

**Miniskül:** Küçük harflere denir.

**Espas:** Kelime ve paragraf aralarına verilen boşluğa denir.

### **Tipografik Tasarımda Başlıca Metin Düzenleme Biçimleri**

- Sağ ve soldan satırların eşit boyutlarda başlama ve kesilişi (Tam blok veya sütun)
- Sağa hizalanmış, solda satır bitişleri değişik boyutlarda (Sağa blok)
- Sola hizalanmış, sağda satır başlangıçları değişik boyutlarda (Sola blok)
- Sağ ve solda satır başlangıç ve bitişleri değişik boyutlarda ve merkez orta olmak üzere simetrik görünüm (Ortalama blok) (Erden, 1986:27).

### **Fotoğraf ve Tipografi**

Grafik tasarım; yazılı iletişim olan tipografi ve görsel iletişim aracı olan fotoğrafı, yani bu iki bağımsız öğeyi bir araya getirmeye olanak sağlamıştır.

İkisi ayrı ayrı kavramsal içeriğe bürünmüş olan bu iki öğe yetenekli tasarımcıların elinde birbiri içerisinde eriyerek bir bütün olur. Tasarım içerisinde hem görselin hem tipografinin bir araya gelmesiyle oluşturulmuş, hedef kitlesi doğru belirlenmiş, elemanları doğru organize edilmiş kompozisyonlarla aktarılan mesajın anlaşılabilmesi söz konusu değildir. Üstelik görsel olarak kullanılan öğe gerçekliği yansıtan bir iletişim aracı olan fotoğraf ise, yapılan tasarımlar sayesinde mesaj sadece anlaşılmaz, izleyicisine yaşatılır. Tipografi ise aktarılması istenen fikre nokta koyar. Bu iki öğenin birbirlerine kattıkları değer ile tasarım, tasarımcının zihnindeki görüntüsünden, okuyucunun zihnindeki görüntüsüne dönüşür. Bu iki farklı sistemin bir araya geldiği tasarımlarla ilgili meggs iki problem belirlemiştir; “Tamamen farklı iki iletişim sistemi için birinci problem dil işaretleri ve imajlar arasındaki görsel organizasyon problemidir. Bu iki sistem bütünüyle etkileşimli olarak birleştirilmelidir. İkinci problem mesaj oluşturmayla ilgilidir. Bu iki farklı sistem birbirine katkı sağlamak ve güçlendirmek için nasıl bir araya gelebilir?” (Meggs, 1992:41).

Fotoğrafın icadı ve tasarımlar içerisinde kullanılması ile tipofoto terimi grafik tasarımda yer edinmiştir. Tipofoto teriminin ilk olarak kim tarafından kullanıldığı bilinmemekle birlikte Moholy Nagy tipografi ve fotoğrafın kompozisyonunu yeni bir görsel yazın olarak duyurmuştur (Newark, 2002:101).

### **Billboard**

Billboard reklamı, bir şirketi, markayı, ürünü, hizmeti veya kampanyayı pazarlamak için büyük ölçekli bir baskı reklamı kullanma işlemidir. Billboardlar genellikle karayolları ve şehirler gibi yüksek trafik alanlarına yerleştirilir, bu nedenle fazla sürücü ve yaya tarafından görülür. Billboard reklamcılığı, marka bilinirliği oluşturmak ve işinizi (ürün veya kampanyanızı) mümkün olduğunca çok kişiye yaymak için etkilidir. Bu tür yoğun alanlarda oldukları için, reklam panoları diğer pazarlama yöntemleriyle karşılaştırıldığında en fazla sayıda görüş ve gösterime sahip olma eğilimindedir (<http://help.planports.com/Blog/Post/billboard-reklamciligi-nedir>).

### Billboard Kullanım Alanları

Billboard reklamları dikkat çekici olduğu için daha yoğun ve işlek caddelerde, meydanlarda kullanılmaktadır. Bu nedenle asılı olan reklam afişinin daha hızlı bir şekilde buralarda bulunan insanların dikkatini çekmesi için daha dikkat çekici grafikler, başlıklar kullanılır. Buradaki amaç reklam veren markanın adını veya kampanyalarını duyurmaktır. Billboard baskının ölçüleri standart ölçüler olup 350×200 cm olarak belirlenmiştir. Fakat bu ölçüler özel alanlar için değişebilir. Çoğumuzun sıklıkla karşılaştığı billboardlar dikdörtgen biçimindedir. Aynı zaman da billboardlar tek parça halinde veya dört parça halinde basıma hazırlanır (<https://www.unionistanbul.com/billboard-nedir/>).

### Billboard Reklam Etkisi

- Reklam müşterinin istediği sürece billboard'da kalabilir.
- Yer aldığı konum itibariyle reklam getirisi artar.
- Modern bir reklam ve etkili bir iletişim çeşididir.
- Billboard reklamları TV reklamları kadar geniş bir kitleye hitap eder.
- Büyük boyutlara sahip oldukları için fazlasıyla dikkat çekerler (<https://hermesreklam.com/billboard-baski/>).

### Billboard Çeşitleri

- 1) Ayaklı ışıklı poster olanlar
- 2) Bombeli ışıklı olanlar
- 3) Su tanklı helezon çeşidi
- 4) Convex light box
- 5) Işıklı billboardlar
- 6) Light box
- 7) Snap light
- 8) Menü billboardları
- 9) Notice billboardları
- 10) Show board kilitli billboardlar gibi çeşitleri mevcuttur. En çok karşımıza çıkan billboard çeşitleri aşağıda örneklerle sunulmuştur: (<https://hermesreklam.com/billboard-baski/>).

**Işıklı Billboard:** Şehir merkezlerinde en çok karşımıza çıkan Billboard reklam türlerindedir. Hava koşullarına göre üretimi yapılır. Reklam özelliği diğer panolara göre daha fazladır. Işıklı reklamlar ile yapılan reklam; görsellik, dikkat çekmesi ve ebat bakımından daha fazla öne çıkar.



Görsel 1. Işıklı Billboard.

**Luna Billboard:** Kaldırım, park, yol kenarları ve duraklar gibi alanlarda kullanılan iki taraflı görünen Billboard panosuna denir. Genellikle trafiğin iki tarafından da sergilenen bu reklamlar, hedef kitlenin yolculuk sırasında gözlerinin önünde olan açık hava reklam çeşididir. Çift taraflı olması Billboard'un reklam alanının daha fazla etkili hale gelmesini sağlar.



Görsel 2. Luna Billboard.

### Billboard Reklamının Özellikleri

Etkili billboard reklam uzun süre hafızalardan çıkmayan ve tüketicilerin aklında kalabilendir. Bu yüzden tanıtımın grafikleri, sloganın rengi, biçimi ve bunlarının tüketiciye verilmek istenen reklam mesajı ile uyumu çok önemlidir (Karaca, 2010).

### İyi Bir Billboard Tanıtımının Özellikleri;

- Billboard reklam ilgi çekici olmalıdır,
- Verilen mesaj tüketiciler tarafından kolay anlaşılacak şekilde olmalıdır,
- Çizgi, renk ve sloganlar uyum içinde olmalıdır,
- Resim ve iletilmek istenen mesaj tanıtımın ana fikrini en iyi şekilde ifade etmelidir,



- Tüketicie ürün hakkında bilgi vermelidir,
- Hedef kitlelerde satın alma isteği yaratmalıdır,
- Billboard reklamı harekete geçirici ifadeler içermelidir,
- Hedef kitlenin sosyal ve ekonomik durumlarına göre düzenlenmeli, anlaşılabilir bir dil ve anlatım tarzına sahip olmalıdır (Karaca, 2010).

### Bulgular

Çalışmanın bu bölümünde; billboard tasarım örnekleri, fotoğraf ve tipografi öğeleri üzerinden analizler yapılarak ve yorumlanarak doğru tasarımın ortaya nasıl çıktığı açıklanmıştır.

### Billboard Tasarım Örneklerinin Yorumlanması

#### 1- Pike Nurseries Billboard Reklamı



Görsel 3. Pike Nurseries Billboard Reklamı.

Billboard tasarımı dikdörtgen bir form üzerine oluşturulmuştur. Tasarımın sağ tarafında; fotoğraflar, yazılar yerleştirilirken, sol tarafında ise; firmanın logotype ı yer almaktadır. Logotype, majiskül harflerden oluşmuştur ve arkasına elips bir şekil yerleştirilmiştir. Tasarımda arka plan olarak, açık mavi bir zemin fotoğrafından yararlanılmıştır. Kullanılan zemin fotoğrafı ile üzerine yerleştirilen öğelerin dikkat çekilerek vurgulanması sağlanmıştır. Çeşitli fotoğraflar; içeriğe uygun bir şekilde yerleştirilerek, ürün ile ilgili bilgiler verilmektedir. Aynı zamanda toprak fotoğrafı kullanılarak, (firmanın içeriğine vurgu yapması) tipografik öğelerin fotoğrafla birlikte bütün olarak uyum içinde kullanılması sağlanmıştır. Tipografik öğe olarak tırnaklı, tırnaksız ve el yazısı karakterleri tercih edilmiştir. Tipografik öğeler net bir şekilde okunmaktadır ve diğer öğelerle uyum içindedir. Renk olarak içeriğe uygun; yeşiller, kahverengi, çiçek renkleri ve açık tonlardan yararlanılmıştır. İlk bakışta tasarım karmaşık gibi duruyor algısı verse de, billboard tasarımı fotoğraf ve tipografik öğeleriyle birlikte anlaşılır, net bir şekilde tasarlanmıştır.

## 2- Tchibo Kahve 3 boyutlu Billboard Reklamı



Görsel 4. Tchibo Kahve 3 boyutlu Billboard Reklamı.

Billboard tasarımı, kenarları oval bir dikdörtgen form üzerine oluşturulmuştur. Tasarımda; kahve ürününe uygun olan, kahverengi renkte geçişli bir background (arka plan) kullanılmıştır. Tchibo yazısında sans serif script yazı karakteri kullanılmıştır. Bu şekilde kıvrımlı yazı karakteri kullanılarak amblem ile bütünlük sağlanmıştır. Tasarım ikiye bölünmüş ve sol tarafta tipografik metinlere yer verilmiştir. Sağ tarafta ise, ürün ile ilgili fotoğraflara yer verilmiştir. Kullanılan sloganın rengi, ürüne gönderme yapılarak aynı tonlarda kullanılması okunaklılığı azaltmıştır. Büyük hacimli, aynı zamanda 3 boyutlu fotoğraf kullanılması ürünün farkındalığını arttırarak, gerçeklik etkisi ve boyut kazanmasını sağlamıştır. Fotoğrafların etkin gözükmesi için koyu renkli gölgelerden yararlanılmıştır. Sade ama net olan bu tasarımda, ilk bakıldığı gibi mesaj algılanmaktadır. Bu da tasarımın başarılı olduğunu göstermektedir.

## 3- Diş Konulu Billboard Reklamı



Görsel 5. Diş Konulu Billboard Reklamı.

Billboard tasarımı dikdörtgen bir form üzerine oluşturulmuştur. Tasarımın sağ tarafında, mesajı vurgulayan net bir fotoğraf ve sol tarafta ise, tipografik öğelere yer verilmiştir. Arka plan olarak açık gri renk kullanarak, fotoğraf ve tipografik öğelerin ön plana çıkması sağlanmıştır. Tipografik olarak; el yazısı yazı karakteri, aynı zamanda bold ve tırnaksız yazı karakteri tercih edilmiştir. Tipografik öğeler; espas, okunurluk açısından net ve okunabilmektedir. Tipografik öğelerde renk olarak; temizliği, ağız bakımını çağrıştıran yeşil ve mavi renk kullanılmıştır. Sağ taraftaki fotoğraf tek başına ürünle ilgili bilgiyi ve mesajı verdiği için dolayı başka bir öğeye ihtiyaç duyulmamıştır. Net, pürüzsüz, esprili içerikli bir fotoğraf kullanılarak ürün ve billboard tasarımı daha da dikkat çekici hale getirilmiştir.

#### 4- Arçelik Billboard Reklamı



Görsel 6. Arçelik Billboard Reklamı.

Ünlü bir marka olan Arçelik firmasının, billboard tasarımı dikdörtgen formda tasarlanmıştır. Tipografik öğelerden ve fotoğraflardan oluşan bir tasarım oluşturulmuştur. Arka planda, dokulu bir zemin kullanılmıştır. Kullanılan zemin açık renklerden oluştuğu için; üzerinde kullanılan tipografik öğeler, logolar ve amblemler ön planda yer almaktadır. Firma ismi (logotype); siyah renkte, tırnaksız ve eğik bir yazı karakterinden oluşmaktadır. Diğer tipografik öğeler; tırnaksız, bold, ince yazı karakterleri ve renk olarak siyah, kırmızı tercih edilmiştir. Tipografik öğeler, okunurluluğu ve algılanması açısından başarılı durmaktadır. Fotoğrafta kullanılan ürün fotoğrafları, bir arada sol tarafta konumlandırılarak kullanılmıştır. Ürün fotoğraflarının vurgulanması için, arkasına kırmızı renkte dalgalı kumaş fotoğrafı kullanılmıştır. Aynı zamanda fotoğraflar, sloganı destekleyici özellikte bir araya gelerek yerleştirilmiştir. Başka öğeye gerek duymadan; fotoğraf ve tipografik öğeler ile birlikte başarılı bir billboard tasarımı ortaya çıkmıştır.

## Sonuç

Grafik tasarım, her alanda hayatımızın bir parçası olmuştur. Günlük hayatımızda farkında olmadan sürekli çeşitli reklam tasarımlarıyla iletişim halinde oluruz. İşte bu tasarımların oluşmasını sağlayan iki önemli öge yaygın bir şekilde kullanılır: Fotoğraf ve Tipografi. Fotoğraflar; bir ürün, hizmetin tanıtılması (reklamının yapılması) yolu ile satışının sağlanması amacı ile kullanılmaktadır. Fotoğraflar ürünün cazip hale gelmesini sağlayarak, hedef kitle ile etkili iletişimi artırır. Hedef kitle belirlendikten sonra hangi mecra ile iletişim kuracağımıza karar veririz. Günümüzde çok popüler olan billboard tasarımları ile üretici ve tüketici arasındaki bu ilişkiyi doğru fotoğraf, tipografik tercihler, diğer grafik öğelerin uyumu ile sağlamış oluruz. Hedef kitleyi ikna etmek ve inandırmak için, sıraladığımız bu öğelere her zaman ihtiyaç vardır.

Fotoğraf sayesinde doğru mesajı vermek, fikrimizi hedef kitleye iletmek, çalışmamızın estetik gözükmesi, düşündürebilmesi vb. kriterleri oluşturmamız gerekir. Bu yüzden bütün tasarımlarda ve billboard tasarımlarımızda yüksek çözünürlüklü (kaliteli ve net olan) ve içeriği destekleyen fotoğraf kareleri kullanmalıyız. Diğer yandan tasarımlarımızda dijital olanakların bize sunduğu, çeşitli programlar sayesinde fotoğraflarımızı işleyerek, anlatım dilini değiştirebiliriz. Bunun yanında tipografi kavramı ile doğru bir şekilde bir araya geldiği zaman, estetik ve yaratıcı tasarımların ortaya çıkması kaçınılmazdır.

Bu çalışmada yorumlanan billboard reklam örneklerinde genel olarak; tipografik öğeler karmaşık değildi. Yazı karakteri seçimi, espasları (boşlukları), puntosu (ölçüsü), rengi vb. unsurlara dikkat edilerek tasarımlar yapılmıştır. Çalışmalarda; mesajlar direkt algılanıyor, okunuyor ve diğer öğeler rahatlıkla vurgulanıyordu. Kullanılan fotoğraf kareleri, içeriği destekler nitelikte yer verilmiştir. Çok fazla öge kullanmadan, az öge ile yani fotoğraf ve tipografi ile net ve başarılı tasarımlar ortaya çıkarılmıştır. Billboard tasarımları; uzun ya da kısa süre, hedef kitle ile iletişim halinde olacağından, ona göre karar verilip, iyi analiz edilip, doğru öğelerin bir araya gelmesinin tasarım açısından önemi vurgulanmıştır.

Değerlendirilen 4 adet billboard reklam tasarımında; etkin fotoğraf ve tipografinin doğru bir şekilde bir araya geldiğinde, farklı bir öğeye gerek duymadan başarılı billboard tasarımların ortaya çıkacağı sonucuna varılmıştır.

## Kaynaklar

- Alpan B, G. (2004), *“Ders Kitaplarındaki Grafik Tasarımın Öğrenci Başarısına ve Derse İlişkin Tutumlarına Etkisi”*, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, s: 196.
- Arat, N. (1997). Sembolik Form Olarak Sanat. İstanbul. Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Becer, E. (2005). “İletişim ve Grafik Tasarım”, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2001). “Sanat Eğitimi ve Öğretimi”, Ankara: Dersal Yayıncılık.
- Dr. Odabaşı H. (1996). “Grafikte Temel Tasarım”, İstanbul, s: 69.
- Dyer, G. (2010). İletişim olarak reklamcılık. (M. N. Ö. Taşkıran, Çev.) İstanbul. Beta Basım A.Ş. Erden, Ç. “Ders Notları”.
- Ertike, S. A. (2010). Reklam (temel kavramlar, teknik bilgiler, örnekler). Ankara. Detay Yayıncılık.
- Gemici, Ö. (2013). Temel Fotoğraf Bilgisi. Ankara. Öncü Yayınevi.
- Göçmen, P. (2016). Görsel Hikâye Anlatımı Bağlamında Basılı Reklamlarda Fotoğraf Kullanımı. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım dergisi. Sayı 17, 91-105.

- İstek, R. (2004). "Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni", İstanbul: Pusula Yay.
- Kafalı, N. (2003). Bir görsel iletişim aracı olarak fotoğrafta belirginlik. Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi. Sayı 8, 292-304.
- Kaptan, A. Y. & Sürmeli, K. (2011). "Çocuk Dergilerinde Karşılaşılan Tipografi Sorunları ve Çözüm Önerileri", İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, sayfa: 183- 197.
- Kasım, M. (2005). Reklam Fotoğrafçılığı, Konya. Çizgi Kitabevi.
- Lumgair, C. (1999). "Creative Design with Your Computer", NTC/ Contemporary Publishing Company, Chicago.
- Meggs, P. B. (1992). "Type And Image", New York: John Wiley & Sons
- Metin, A. C. (2008). "Tipografinin Temel Kavramları ve Türkiye'de Tipografi Eğitimi", Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE.
- Newark, Q. (2002). "What Is The Graphic Design?", Switzerland: Rotovision.
- Parker, R. C. (1989). "The Makeover Book", NC: Ventana Press.
- Serdarlı, E. (2008). Reklam yazmak. İstanbul. Besa basın yayım dağıtım.
- Solomon, M. (1986). "The Art of Typography", New York: Watson and Guptill.
- Sözen, M. & TANYERİ, U. (1987). "Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü", İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Teker, U. (2002). "Grafik Tasarım ve Reklam", 2. Baskı. İzmir: Dokuz Eylül Yayıncılık.
- Uçar, T. (2004). "Görsel İletişim ve Grafik Tasarım", İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Ürper, O. (2012). Dijital Teknoloji Çağında Reklam Fotoğrafçılığı. İstanbul. Say Yayınları.
- Yazar, T. (2020). "Sanat Ve Teknoloji İlişkisinde Görsel İletişim Aracı Olarak Tipografi ve Eğitim Sürecindeki Uygulama Yaklaşımları", International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, Volume:5, Issue:11, e-ISSN: 2548-0634.
- URL 1: Karaca, E. (2010). Billboard Reklamının Özellikleri, <https://reklam.com.tr/blog/billboard-reklamının-ozellikleri> adresinden 23.05.2021 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- URL 2: Teymur, T. (2000). Fotoğraf Nedir. <http://www.fotografya.gen.tr/issue-6/temel.html> adresinden 16.05.2021 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- URL 3: Billboard, <http://help.planports.com/Blog/Post/billboard-reklamciligi-nedir> adresinden 23.05.2021 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- URL 4: Billboard Reklam Etkisi, Billboard Çeşitleri, <https://hermesreklam.com/billboard-baski/> adresinden 22.05.2021 tarihinde erişim sağlanmıştır.
- URL 5: Billboard Kullanım Alanları, <https://www.unionistanbul.com/billboard-nedir/> adresinden 22.05.2021 tarihinde erişim sağlanmıştır.

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Işıklı Billboard,  
[http://zeminli.com/img/hizmetlerimiz/dijital\\_baski/raket\\_billboard\\_megalight/raket\\_billboard\\_megali\\_gh\\_02.jpg](http://zeminli.com/img/hizmetlerimiz/dijital_baski/raket_billboard_megalight/raket_billboard_megali_gh_02.jpg), Erişim tarihi: 22.05.2021.
- Görsel 2. Luna Billboard, <https://medyavadisi.com/hizmetlerimiz/acik-hava-reklamciligi/>, Erişim tarihi: 22.05.2021.
- Görsel 3. Pike Nurseries Billboard Reklamı, <http://www.nikitaylorjones.com/billboard-design/2018/2/12/ns8dpd1jx01gdr6nkbxs7i4f9toOnt>, Erişim tarihi: 22.05.2021.
- Görsel 4. Tchibo Kahve 3 boyutlu Billboard Reklamı,  
[https://adbuzzer.files.wordpress.com/2010/07/tchibo\\_crema\\_zlocista-pianka\\_billboard3dc.jpg](https://adbuzzer.files.wordpress.com/2010/07/tchibo_crema_zlocista-pianka_billboard3dc.jpg), Erişim tarihi: 22.05.2021.
- Görsel 5. Diş Konulu Billboard Reklamı, <http://media3m.com/matbaa/tabela/>, Erişim tarihi: 22.05.2021.
- Görsel 6. Arçelik Billboard Reklamı, <https://artte.co/portfolio/arcelik-kibris-billboard-tasarim/>, Erişim tarihi: 26.11.2021.



## KAMU BİNALARINDA GELENEKSEL YAPI ÖGELERİNİN SAHTE TARİHSELÇİLİK UYGULAMALARINA KONYA ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN BİR ELEŞTİRİ

CRITICISM OF HISTORICAL APPROACHES OF TRADITIONAL BUILDING ELEMENTS IN PUBLIC BUILDINGS THROUGH KONYA CASE STUDY

Merve ÖZKAYNAK

Gönderim Tarihi: 16.10.2021

Kabul Tarihi: 23.11.2021

### Öz Abstract

Bir kentin fiziksel kimliğini oluşturan anıtsal ve sivil mimarlık örneklerinin korunması, kültürel sürekliliği sağlayan koşullardan biridir. Günümüzde kültürel sürekliliğin ve kimliğin korunması amacıyla tarihi yapıların tamamının ya da cephe elemanlarının taklit edildiği yeni yapılar inşa edilmektedir. Fakat bu uygulamalar tarihi bir yapının cephesinin yeni fonksiyonlu bir yapıya giydirilmesiyle sınırlı kalmaktadır. Bu kapsamda Konya Merkez’de yer alan ve 21. yy.’da inşa edilen adliye, kütüphane, müze, belediye, üniversite, okul yapıları, giriş kapıları ve parklar olmak üzere on beş kamusal yapı üzerinden görsel bir değerlendirme yapılmıştır. Elde edilen bulgular sonucunda günümüz yapıları kategorilere ayrılarak, malzeme özellikleri, cephe özellikleri ve boyutsal özellikleri açısından taklit edilen yapı ya da yapısal öğeleri incelenmiştir. Geleneksel yapıların taklit edilirken tamamının kopyalandığı veya cephede yorumlandığı öğeler tespit edilerek, yapısal öğelerden taç kapı, üst örtü, taşıyıcı eleman, geçiş elemanları ve süsleme özelliklerinden hangisinin taklit edildiği belirlenmiştir. Yapılan analizler sonucunda Selçuklu öğelerinin sıklıkla taklit edildiği belirlenmiş ve mimari kimlik sorunu oluşturan bu uygulamalar eleştirilerek, kent kimliğinin sürdürülebilirliğinin sağlanabilmesine dair öneriler sunulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Kimliksizleşme, taklit, tarihi çevre, sahte tarihselcilik, Selçuklu Dönemi.

The preservation of monumental and civil architectural examples that constitute the physical identity of a city is one of the conditions that ensure cultural sustainability. Today, to preserve cultural sustainability and identity, new buildings are built by imitating all or facade elements of historical buildings. However, this situation is limited to the fact that the facade of a historical building covers a new functional building. In this context, a visual evaluation was made on fifteen public buildings, including the courthouse, library, museum, municipality, university, school buildings, entrance gates and parks in the center of Konya. As a result of the findings, buildings were divided into categories and the imitated structures or structural elements were examined in terms of material properties, facade properties and dimensional properties. It has been found that while being imitated, traditional buildings were copied wholly or interpreted on the facade. It has been determined which of the structural elements, the portal, the upper cover, the structural elements, the transition elements, and the ornamentation features are imitated. It can be argued by the analysis that Seljuk elements were frequently imitated, and these practices, which create architectural identity problems, are criticized and suggestions are made to ensure the sustainability of the urban identity.

**Keywords:** Identity problem, imitation, historical environment, historicism, Seljuk Period.

- **Alıntılama:** Özkaynak, M. (2021). Kamu Binalarında Geleneksel Yapı Ögelerinin Sahte Tarihselcilik Uygulamalarına Konya Örnekleri Üzerinden Bir Eleştiri. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 75-91.
- **Sorumlu Yazar:** Arş. Gör. Dr. Merve ÖZKAYNAK, Amasya Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, merve.ozkaynak@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0002-1423-6749.

## Giriş

Bir kentte bireyin gereksinimlerini karşılamak amacıyla inşa edilen yapılar yerleşimin fiziksel kimliğini oluşturmaktadırlar. İnsan eliyle inşa edilen binalar ait oldukları dönemi, dönemin mimari özelliklerini, toplumu, toplumun yaşam biçimini, kültürünü, ideolojisini ve yönetim rejimini yansıtmaktadır. Tarihi kent merkezlerinde yoğun olarak bulunan ve kent dokusunu oluşturan kültürel mirasın bir parçası olan anıtsal ve sivil mimarlık örnekleri kentlerin önemli yapay çevre kimlik bileşenleri arasındadır. Bu yapıların korunması, gelecek nesillere aktarılması ve sürdürülebilirliğinin sağlanması ile kentlerin mekansal olarak benzeşmesinin önüne geçilerek, kimliklerin korunabilirliği ve devamlılığı sağlanabilir.

Middleton (1979) tarihi çevrenin öz karakterini oluşturan yapıların korunmasında konum, kütle, yükseklik, renk ve malzeme kullanımı, doğal ve yeşil çevresi ile o çevreyi oluşturan kültürel birikimin bir ilişki oluşturduğundan bütün olarak korunması gerekliliğini savunmaktadır. Madran (1994) ise tarihi çevreyi korumanın sadece mevcut değer ve belgeleri geleceğe aktarmak için değil, yeni mimarinin oluşumuna kaynak olması açısından da önem taşıdığı ve bunun kültürel sürekliliğin bir ön koşulu olduğunu ifade etmektedir.

Anadolu'daki tarihi kent merkezlerinde yer alan Selçuklu ve Osmanlı Dönemi'ne ait kültürel mirasın korunması kimliğin sürdürülebilirliği açısından önem taşımaktadır. Bu dönemlerde inşa edilen anıtsal ve sivil mimari yapılar çağın teknolojik imkanlarının sağladığı yapım teknikleri ve malzemeleri ile inşa edilmişlerdir. Günümüzde inşa edilen kamusal yapılar incelendiğinde geleneksel yapıların tamamının ya da taç kapı, kubbe, tonoz, kemer, sütun, mukarnas, alınlık, rozet, bordür, geometrik ve bitkisel süsleme detayları gibi bazı mimari öğelerin taklit edilerek eklenmesiyle kimlik karmaşasına yol açan tasarımlar ortaya çıktığı görülmektedir. Bu kapsamda anıtsal yapıların ya da cephe elemanlarının günümüz malzeme ve teknikleri kullanılarak taklit edilmesinde çıkan sorunların tartışılması amaçlanarak, Konya Merkez'de yer alan kamusal yapılar üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır.

### Yeni Yapı Tasarımlarına Kuramsal Yaklaşımlar

Tarihi şehirler ve çevreler modern toplumun gereksinimlerini karşılamak için zaman içerisinde kalıcı olarak değişmektedir ve her nesil bu değişimden etkilenmektedir (Beiglu, Ghafari, ve Taheri, 2019). Sürekliliği sağlamak koruma ve yeni yapılaşma çalışmalarında dokuların doğal değişimini sürdürmekle ve korumakla mümkün olacaktır (Bilsel, 1989). Tarihi kent merkezlerinin modern kent yaşamı ile bütünleştirilmesi kentin sürdürülebilir kimliği açısından belirleyicidir (Day, 2011). Tarihi şehirlerde nüfusun artması sonucunda yeni kentsel ihtiyaçlar, yapısal ve mekansal talepler doğrultusunda gelişen ve imara açılan yeni alanlarda kentlerin yeni kimlikleri oluşmaktadır. Tarihi kent merkezinden ayrışan yeni gelişim alanlarında çok katmanlı tarihi çekirdeğin çevresinde inşa edilen yeni yapılarda kimliğin sürdürülebilirliğinin sağlanması amacıyla anıtsal yapılar baz alınarak yeni yapı tasarımlarında bir girdi olarak kullanılmaktadır. Tarihi çevre ya da bina referanslı yapılacak analizlerle tarihi dokunun malzeme, renk, oran, yapım yönteminin analiz edilerek, sosyal, kültürel ve

ekonomik yapı doğrultusunda tasarımların yapılmasına dair literatürde farklı kuramsal yaklaşımlar bulunmaktadır.

Dibner ve Dibner-Dunlap (1985) 'ın tarihi çevre referanslı yapı tasarımına dair sınıflandırması şu şekildedir:

- Kopyalama yöntemi: Orijinal dokunun aynısını yapmak
- Zıtlık/kontrast yöntemi: Mevcut çevrede bulunmayan mimari elemanlarla yeni yapının oluşturulması
- Çağrışım yöntemi: Eski binanın ölçülerini ve bezmelerini çağdaş malzeme ile yeniden yaparak kullanma
- Geçiş yöntemi: Kavramların birleştirilerek kullanılması
- Koruma yöntemi: Mevcutta bulunan tarihi yapıların oranlarını koruma
- Cephecilik yöntemi: Sadece cephenin korunarak iç işleyişin tamamen değiştirilmesi

Avrupa Mimari Miras Yılı kapsamında yayınlanan Amsterdam Bildirgesi'nde bütünleşik koruma kavramının önemi belirtilmiş ve yeni yapıların çevreleriyle uyum içinde olmalarını sağlayacak bazı hacimsel ve boyutsal (yükseklik, arazi kullanım katsayısı vb.) bir yöntem uygulanması gerektiği ifade edilerek, yeni yapılaşmalara yönelik tavsiyelerde bulunulmuştur (ICOMOS, 1975). Amerikalı yapı restorasyon uzmanı Davies ise tarihsel bir çevrede tasarım yaparken beş farklı yaklaşımın olduğu bir model önermektedir (Davies, 2003):

- Öykünme Yaklaşımı: Bir yapının yakın çevresindeki tarihsel dokuya yüzeysel ve düzensel olarak öykünmesine dayalı yaklaşım
- Gelenekselci Yaklaşım: Tarihsel dokunun biçim, malzeme ve ayrıntılarını yeni yapıya uyarlama yaklaşımı
- Kibirli Yaklaşım: Tarihsel dokuyu tümüyle yok sayan bencil ve riskli bir yaklaşım
- Güncel Yaklaşım: Tarihsel dokudan esinlenip saygı gösteren güncel tasarım yaklaşımı
- Üstü Kapalı Yaklaşım: Tarihsel dokuya alçakgönüllü ve çekingen bir ölçüde dokunan korumacı yaklaşım

2007 yılında yayımlanan Büyük Philadelphia Koruma Antlaşması'nda tarihsel bölgelerde yeni yapılaşmalar için Davies'in modeline benzer dört farklı tasarım stratejisi öngörülmüştür:

- Aslına Uygun Kopyalama: Davies'in öykünme yaklaşımına benzer olan bu stratejide yapıyı çevreye olabildiğince öykünülür ve yeni ile eski çevre arasındaki farklılıklar en aza indirgenir.
- Bir Üslup İçinde Keşif: Yapılı çevreye öykünmeden ve tasarım dilindeki tutarlılığı koruyarak tasarım yapılır.
- Soyut Referans: Soyut bir tasarım dili kullanılarak tarihsel çevreyle yeni yapı arasında öykünmeden uzak bir iletişim kurulur.



- Kasıtlı Karşıtlık: Bağlamsal bütünlüğü zıtlıkla sağlamaya çalışan bir yaklaşımdır.

Uluslararası literatürde tarihi çevrede yeni yapı tasarımı ile ilgili yaklaşımlar **Hata! Başvuru kaynağı bulunamadı.**1'de, ulusal literatürdeki yaklaşımlar ise Tablo 2'de derlenmiştir. Bu kuramsal yaklaşımlar değerlendirildiğinde tarihi çevrede yeni yapı tasarımı girdileri taklit, uyum (benzer, nötr ve yorum) ve kontrast yaklaşımlar şeklinde özetlenebilir.

Tablo 1

*Uluslararası literatürde yeni yapı tasarımına kuramsal yaklaşımlar*

Yazar	Yaklaşımlar
Brent (1980)	Kopyalama, yorumlama, yeni form araştırması, farklılık yaratma
Dibner ve Dibner-Dunlap (1985)	Kopyalama yaklaşımı, zıtlık/kontrast yaklaşımı, çağrışım yaklaşımı, geçiş yaklaşımı, koruma yaklaşımı, cephecilik yaklaşımı
Davies (2003)	Öykünme yaklaşımı, gelenekselci yaklaşım, kibirli yaklaşım, güncel yaklaşım, üstü kapalı yaklaşım
Kurrent (1978)	Dönüşüm ve Değişim, Biçim ve İçerik, Uyum ve Kontrast, Saygı ve İncelik
Demiri (2013)	Kontrast oluşturma, referans verme ve farklı yaklaşımlar
MacCormac (2008)	Bütünle uyumlu yaklaşım ve yeni form arayışları
Sack (2001)	Kopyalama, uyum, kontrast oluşturma

Tablo 2

*Ulusal literatürde yeni yapı tasarımına kuramsal yaklaşımlar*

Yazar	Yaklaşımlar
Velioglu (1992)	Tarihi çevreye uyum/benzer yaklaşım (tarihsel biçimlerin yorumu, tarihsel biçimlerin taklit edilmesi), tarihi çevreye karşıt (kontrast) yaklaşım / zıt yaklaşım ve tarihi çevreye serbest yaklaşım
Doğrusöz (1994)	Taklit etme, kontrast/zıtlık oluşturma, yorumlama
Baydarlıoğlu (1994)	Taklit etme, kontrast/zıtlık oluşturma, yorumlama, nötr etki
Aydın (1998)	Aynısını yapma/taklit, uyumlu yapma/uygunluk (benzetme, etkisizleştirme/nötrlük, yorumlama) ve zıttını yapma
Güler (2004)	Taklit etme, kontrast/zıtlık oluşturma, yorumlama
Duralı (2007)	Uyumlu yapma (benzetme yöntemi, etkisizleştirme (nötrleştirme) yöntemi, yorumlama yöntemi) ve karşıtlık/zıtlık
Enç (2009)	Tarihi çevreye uyum/benzer yaklaşım (tarihsel biçimlerin yorumu, tarihsel biçimlerin taklit edilmesi), tarihi çevreye karşıt (kontrast) yaklaşım / zıt yaklaşım ve tarihi çevreye serbest yaklaşım
Düzgün (2010)	Aynısını yapma/taklit, uyumlu yapma/uygunluk (benzetme, etkisizleştirme/nötrlük, yorumlama) ve zıttını yapma
Tanaç Zeren (2010)	Üslup taklidi, geleneksele öykünme, saygılı yaklaşım ve aykırı yaklaşım
Korumaz ve Özkaynak (2019)	Taklit, uyum (benzer, nötr ve yorum) ve kontrast yaklaşımlar

### Sahte Tarihselcilik Yaklaşımı

Tarihi çevrede yeni yapı tasarımlarından biri olan sahte tarihselcilik yaklaşımı taklit ya da kopya yaklaşım olarak da adlandırılmaktadır. Taklit etme/kopyalama yaklaşımında, geleneksel yapıların biçim, malzeme, cephe elemanları, renk vb. özelliklerinin aynen tekrarı söz konusudur (Karatosun, 2010). Tarihselcilik yaklaşımında; tasarımlar belirli tarihsel bir tarza atıfta bulunurken, bazı yapılarda birden fazla üsluba atıfta bulunulmakta ve üslupların bir karışımı olarak sunulmaktadır (Khan, 1990). Aslında taklit etme yaklaşımının temeli klasik mimarlığın tekrar etmesi gerektiğinin savunulmasına dayanmaktadır (Dostoğlu, 1984). Branca (1979), tarihi çevrelerde tarihsel biçimlerin, öğelerin ve tasarım düzenlerinin aynı

şekilde kullanılarak taklit edilmesini önermektedir. Krier (1984) ise günümüzde inşa edilecek yapılarda yeni teknolojinin ürünü olan malzemenin kullanılmasına karşı çıkarak 18.-19. yy. mimari üslubu, malzemesi ve yapım yöntemi ile tasarlanıp inşa edilmesini savunmaktadır. Krier tarihi çevrelerin özelliklerini yansıtmayan yapıların sürekliliği bozduğunu belirterek, eski ile yeni yapılaşmalar arasında uyumun sağlanması için taklit yaklaşımların benimsenmesi gerektiğini ifade etmektedir (Velioğlu, 1992). Modern yaklaşıma karşıt görüş olarak çıkan postmodern yaklaşım olarak nitelendirilen bu görüşte, geleneksel yapı ve ögelerin birebir tekrarlarının yapılarak sürdürülebilirliğin sağlanacağını savunmaktadır. Post-modernistler yüzyılların deneyimi ile elde edilen klasik olanın mükemmelliğini öne sürerek, endüstrileşme ile elde edilen gelişimi yok saymaktadırlar.

Taklit uygulamaların savunucularına karşılık, literatürde bu yaklaşım reddedilmekte ve eleştirilmektedir. Kazmaoğlu ve Tanyeli (1986)'nin tarihsel biçimlere doğrudan yönelme olarak ifade ettiği taklit mimaride, eski üslup ve dönemlere özgü biçimleri ya pek az değiştirerek ya da hiç değiştirmeden kullanılırken, çağdaş yapım teknikleri ve değiştirilen fonksiyonlara uygun olmayan bir tasarımın ortaya çıkacağını belirtmiştir. Yeni yapıda eskiye ait biçimsel öğelerin kısıtlamasının çağdaş bir yapıya eski bir yapının cephesinin giydirilmekten öteye gidemediğini ifade etmiştir. Norberg-Schulz (2001), tarihi yapıların formlarını taklit ederek yerin ruhu (genius loci) kavramına saygı gösterildiği anlamına gelmediğini, yerin ruhunun sürdürülebilirliği için günün gereklilikleri ile bağlantılı olarak sürekli bir yeniden yorumlanma gerektirdiğini belirtmektedir. Bilgin Altınöz (2010) ise, kent dokusunu korumanın ve tarihsel saygı duymanın tek yolu olarak görülen taklit uygulamaların dekordan öteye gidemeyip, yeni tasarımlarda yalnızca cephe düzeyine indirildiğini ifade etmiştir. Bektaş (1991) taklit yaklaşımlarını eleştirerek, tarihi yapılara yapılacak en büyük saygısızlığın onu kopyalamak olduğunu belirterek, geleneksel yapım teknikleri ve malzemeleri yerine günümüz teknolojisi ile inşa edilmesinin yenilikçi bir yaklaşım olmadığını öne sürmektedir. Madran (2001) bu görüşe katılarak tarihi ile yeni tasarımın arasındaki uyumun taklit yolu ile elde edilemeyeceğini savunarak, sahte tarihselcilikten kaçınılması gerektiğini vurgulamaktadır. Pasin ve Varinlioğlu (2018) ise; kopyalama yaklaşımının ne kadar doğru uygulansa da gelecek kuşaklara aktarılan kültürel mirasın hiçbir bağlama uymayan sürdürülebilirliği kuşkulu bir mimari nesneye indirildiğini vurgulamaktadır.

Atina'da 1933 yılında toplanan Modern Mimarlık Kongresi'nde imzalanan Atina Antlaşması'nda eski dönemlerin mimari üsluplarının devam ettirilmesini savunan taklit yaklaşımlara karşı görüş bildirilmiştir. Tarihi yapının birebir taklidinden kaçınılarak yeni yapının malzeme, doku ve renginin tarihi yapılarla uyumlu olması savunulmuştur. Strasburg'da gerçekleştirilen Avrupa Konseyi (Council of Europe) Avrupa Yerel ve Bölgesel Yönetimler Konferansı'nda 1992 yılında Avrupa Kentsel Şartı Sözleşmesi'nde tarihi dokuda inşa edilecek yeni yapıların tasarımlarında mimarlık alanındaki yenilikler teşvik edilerek, mimari üslup ve yapım teknolojilerinin kentsel dokunun oluşturulmasında önemi vurgulanmıştır (COE (Council of Europe), 1992).

Tarihi çevrelerde kurullar tarafından getirilen yönetmeliklerin, tasarımcıları yorum ya da bir anlamda taklit yoluna ittiği savunulmaktadır. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı tarafından hazırlanan Muğla Akyaka Mahallesi kentsel sit alanı için hazırlanan koruma amaçlı imar planında olduğu gibi (Çevre Şehircilik Bakanlığı, 2020) yeni yapılaşmalar için oluşturulan imar plan notlarında yer alan yapı yüksekliği, parsel durumları, yapılabilecek yapı türleri, yapı taban alanları, cephelerde pencere oran, form ve genişlikleri, kat ve saçak yükseklikleri, çatı eğimi, formu ve malzemesi, malzeme türü, çıkmaların genişliği, konumu, yüksekliği ve çatı saçak mesafesi gibi oranlar belirtilmektedir. Ekinci (1991) bu uygulamalar ile sit alanında yer alan tipoloji ve morfolojinin devamlılığının sağlanması ve kent kimliğinin, silüetinin ve tarihsel görünümünün bozulmamasının amaçlandığını ileri sürmektedir. Bu uygulamaya örnek olarak 2. Dünya Savaşı'nın ardından Varşova (Görsel 1) kent kimliğinin yok olmasının ardından yeniden inşa edilmesi verilebilir. Eskişehir Odunpazarı Evleri (Görsel 2) ve yapı ustası Nail Çakırhan'ın öncülüğünde Muğla Akyaka'da inşa edilen yapılar (Görsel 3) taklit uygulamalarla inşa edilen Türkiye örnekleri arasında sayılmaktadır.



Görsel 1. Varşova Geleneksel Konutları ([https://www.washington.edu/alumni/old-town-warsaw\\_ou\\_lb/](https://www.washington.edu/alumni/old-town-warsaw_ou_lb/)) Görsel 2. Odunpazarı Evleri (<https://odunpazarı.bel.tr/projeler/kultur-sanat-ve-turizm-projeleri/odunpazarı-evleri-yasatma-projesi#gallery-13>) Görsel 3. Akyaka Evleri (<http://akyaka.bel.tr/akyaka-mimari-2/>)

Taklit uygulamalarda geleneksel yapının tipolojik özellikleri yok sayılarak farklı fonksiyonlarla yalnızca cephe özelliklerinin kopyalandığı örnekler ortaya çıkmaktadır. Mimar Kevin Rohce tarafından New York'da inşa edilen Jewish Museum (Görsel 4) ve Makedonya'da klasik Roma dönemi neoklasik üslubunda inşa edilen Üsküp Arkeoloji Müzesi (Görsel 5) yurtdışı örnekleri arasındadır. Türkiye'de ise Çamlıca Camii (Görsel 6) Osmanlı Dönemi cami mimarisinin taklit uygulamalarından biridir.



Görsel 4. Jewish Museum (<https://thejewishmuseum.org/about>) Görsel 5. Üsküp Arkeoloji Müzesi (<https://english.kurir.mk/?p=45405>) Görsel 6. Çamlıca Camii ([www.hurriyet.com](http://www.hurriyet.com))

Geleneksel yapıların taklit uygulamalarla yeniden inşa edilmesinde anıtsal ya da sivil mimari yapının taç kapı, kubbe, tonoz, kemer ve sütun gibi bazı yapısal öğelerinin taklit edildiği örnekler mevcuttur. Cami yapılarında kubbenin taklidi, apartman tipi konutlarda antik Yunan dönemine ait sütun ya da alınlıklarının kopyalanması, pencere ve kapıların kemerli olarak inşa edilmesi yapısal öğelerin oranlarının bozularak cephe elemanı olarak yapıştirilmesine örnektir (Görsel 7, 8, 9).



Görsel 7. Amasya Yapı Kredi Bankası (Kişisel Arşiv) Görsel 8. Rize Hükümet Konağı (<http://www.rizeozelidare.gov.tr/pazar-hukumet-konagi-insaati-tamamlandi>) Görsel 9. Yıldırım Beyazıt Üniversitesi (<https://aybu.edu.tr/>)

Tarihi dokularının canlılığının sürdürülebilmesi amacıyla modern yapılarla desteklenmesi, mevcut tarihi yapıların modern eklerle günümüzdeki kullanıcı ihtiyaçlarına adapte edilmesi önerilmektedir (Sparks, 2011). Farklı dönem ve mimari tarzları yansıtan yapıların ayırt edilebilirliğinin sağlanarak zıtlık oluşturmalıdır. Tarihi bir yapının taklit edilmesi, eski ile yeni arasındaki ayırt ediciliğini azaltması, mimari dönemin okunabilirliğini yok etmesi ve halkı/kullanıcıyı yanıltmasını sonucuna neden olmaktadır.

## Yöntem

Anadolu Selçuklu Devleti'nin başkenti olan Konya'da çok sayıda medrese, cami, kervansaray, han ve türbe bulunmaktadır. Konya'nın yapay çevre kimliğini oluşturan bu yapılar Selçuklu Dönemi'nin mimari özelliklerini, yapım malzemesini, teknolojik düzeyi ve el işçiliğini yansıtmaktadır. Tarihi kent merkezinde yoğun olarak bulunan anıtsal yapılar toplumun kültürel, ekonomik ve sosyal yapısı hakkında bilgi vermektedir. Konya kentinin mimari kimliğinin sürdürülebilirliğinin sağlanması amacıyla 21. yy. kamu yapılarında Selçuklu Dönemi yapıları sahte tarihselci mimari yaklaşım üslubu benimsenerek inşa edilmektedir. Günümüzde inşa edilen bu yapılarda Selçuklu Dönemi tarihi yapılarının tamamı ya da yapısal öğelerinden birkaçı taklit edilmektedir. Fakat geleneksel öğelerin günümüz yapılarında modern malzeme ve teknik kullanılarak kopya edilmesi ya da giydirme cam cephe malzemesi üzerine eklenmesi kimlik karmaşasına neden olmaktadır. Bu bağlamda Konya Merkez'de yer alan kamusal yapılarda geleneksel yapı öğelerinin taklit uygulamalarının malzeme ve yapım teknikleri incelenerek; kütle, açıklık, yükseklik ve mimari öğelerin en-boy oranları açısından görsel olarak değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Belirlenen problem ve amaç doğrultusunda Konya'da 21. yy.'da geleneksel yapıların taklidi olarak inşa edilen adliye, kütüphane, müze, üniversite, okul yapıları, giriş kapıları ve parklar gibi kamusal alanlar incelenmiştir. Bu kapsamda taklit uygulama örneklerinin kullanıldığı Konya Adliye Binası, Konya İl Halk Kütüphanesi, Panorama Konya Müzesi, Konya Payitaht Müzesi, İstiklal Harbi

Şehitleri Müzesi, Selçuk Üniversitesi Müze Binası, Selçuk Üniversitesi Rektörlüğü, Selçuk Üniversitesi giriş kapısı, Necmettin Erbakan Üniversitesi fakülte binaları, eski Meram İlçe Belediyesi, Selçuklu Öztekinler Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, Konya Atatürk MTAL-Sağlık Meslek Lisesi, Konya Spor Lisesi, Aliya İzzetbegoviç Anadolu Lisesi ve Kalehan Ecdat Bahçesi çalışmanın bulgular bölümünde incelenmiştir. Yapıların konumlarına Görsel 10'da yer verilmiştir.



Görsel 10. Çalışma Kapsamında İncelenen Yapıların Konumları

## Bulgular ve Tartışma

### Resmi Hizmet Yapıları

Çalışmanın örneklem alanı olarak belirlenen yapılardan biri olan Konya'nın Karatay İlçesi'nde bulunan ve 2008 yılında inşa edilen Adalet Sarayı'nın giriş cephesinde geleneksel Selçuklu yapılarında kullanılan taç kapıda olduğu gibi yapının cephesinden büyük ve gösterişli bir girişin inşa edilmesi amaçlanmıştır. Cam ve taş malzeme kullanılarak inşa edilen kapıda tarihi yapıların portallerinde bulunan bordürler taş kaplama malzemesi ile yansıtılmaya çalışılmıştır. Külah şeklinde olan cam cephe kaplamasının yanında rozetler kullanılmıştır. Yapının giriş kapı boşluğunun üstü ise kemer şeklindedir. Giydirme cam üzerinde Selçuklu geometrisinde yer alan sekiz köşeli yıldız figürü kullanılmıştır. Taş malzeme arasında ise giydirme cam cephe kaplaması ile taç kapıya atıf yapılmak istenmiştir (Görsel 11). Konya kent merkezinde bulunan 2011 yılında yapımı tamamlanan Konya İl Halk Kütüphanesi'nin giriş cephesindeki taç kapı (portal), yapıdan yükseltilmiş şekilde, portalin kapı boşluğu ise sivri kemerli olarak inşa edilmiştir. Prekast cephe kaplama malzemesi kullanılarak inşa edilen portalin sağ ve solunda düşey olarak Selçuklu geometrik motiflerinden sekiz köşeli yıldız figürü kullanılmıştır. Yapının zemin katında ise kemerli pencereler yer almaktadır (Görsel 12).



Görse 11. Adalet Sarayı (, [www.ozaymuhendislik.com.tr/pg\\_205\\_konya-adliyesi](http://www.ozaymuhendislik.com.tr/pg_205_konya-adliyesi)) Görse 12. Konya İl Halk Kütüphanesi (, [www.konyakultur.gov.tr/images/uploads/images/Konya-il-halk-kutuphanesi.jpg](http://www.konyakultur.gov.tr/images/uploads/images/Konya-il-halk-kutuphanesi.jpg))

Konya Meram İlçe Belediyesi'nin eski binası olan ve günümüzde KOP (Konya Ovası Projesi Bölge Kalkınma İdaresi) ile MEVKA (Mevlana Kalkınma Ajansı)'ya ait olan yapının giriş cephesinde cam ve kompozit cephe malzemesi kullanılmıştır. Yapının giriş kapısı sivri kemerli olarak tasarlanıp cam cephe malzemesi ile kaplanmıştır. Ayrıca yapıda en üst kattan birinci kata ulaşan 4 sütun Antik Yunan Dönemi ve Roma Dönemi mimarisinin birer taklididir (Görse 20).



Görse 13. Eski Meram İlçe Belediyesi

## Müzeler

Mevlana Celaleddin Rumi'nin hayatını ve Mevlevi geleneğini yansıtmak amacıyla 2018 yılında inşaatı tamamlanan Konyanüma Külliyesi olarak adlandırılan Panorama Konya Müzesi, açık ve kapalı iki kısımdan oluşmaktadır. Tipolojik olarak kervansaray yapısını andıran müzenin açık bölümünde revak şeklinde tasarlanan yarı açık bölümler, Selçuklu Dönemi kümbet ya da camilerinde yer alan külah şeklinde örtülmüştür. Müzenin giriş kapısı yükseltilerek taç kapı formunda inşa edilirken, dış cephesinde taç kapının tekrarı pencere boşlukları ise revakları aydınlatmaktadır. Yapının giriş kapısı ve cephelerinde sivri kemer kullanılarak kapı ve pencere boşlukları oluşturulmuştur. Dış cephesinde taş malzeme kullanılırken, kemer ile bordür arası çinilerle süslenmiştir. Yapının dairesel formda olan kapalı bölümü ise küçülerek devam eden dairesel üst örtü ile örtülüdür (Görse 15). Selçuklu Dönemi'ne ait eserlerin sergilenmesi amacıyla Konya Alaaddin Tepesi'nin kuzeyinde tarihi kent meydanında yer alan Konya Payitaht Müzesi'nin 2019 yılında inşaatı tamamlanmıştır. Yapının güney cephesinde yapıdan yükseltilmiş giriş kapısı, taç kapı formunda inşa edilmiştir. Müzenin giriş kapısında anıtsal yapıların taç kapılarında bulunan bordürlerin benzeri geometrik süslemeler yer almaktadır.

Giriş açıklığı ise iki kat yüksekliğinde kemerle sağlanmıştır. Yapının cephesinde taç kapıya atıf yapılarak kemer şeklinde detaylar yer alırken, simetrik şekilde üst katlar ile çatı arasında yer alan mukarnaslar süsleme olarak kullanılmıştır. Yapı tek renkli taş malzeme kullanılarak inşa edilirken, taç kapıda iki renkli taş kaplama malzemesi kullanılmıştır (Görsel 14).

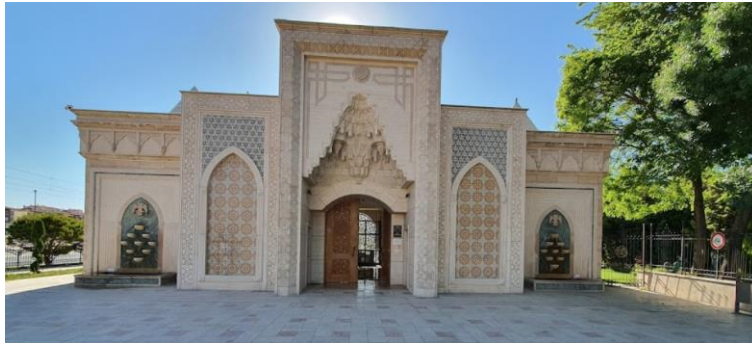


Görsel 14. Panorama Konya Müzesi



Görsel 15. Konya Payitaht Müzesi

Konya'nın tarihi kent merkezinde yer alan Mevlana Türbesi yanında bulunan İstiklal Harbi Şehitleri Müzesi 2008 yılında tamamlanmasına rağmen, Selçuklu Dönemi mimarisi taklit edilerek inşa edilmiştir. Yapının doğu cephesinde yer alan girişi taç kapı şeklinde yükseltilmiştir. Giriş kapısının iki yanında kemer, çini ve bordürlerde geometrik süslemeler simetrik olarak yer almaktadır. Girişin sağ ve solunda sivri kemerli su elemanı tasarlanarak, Selçuklu simgesi çift başlı kartala yer verilmiştir. Yapının taç kapı şeklinde inşa edilen girişinde kapı boşluğu basık kemer gibi tasarlanmış olmasına rağmen, özgün kemer formu bozulmuştur. Girişin üstünde geçiş elemanı olarak kullanılan mukarnasların taklitleri yer almaktadır. Kapının çevresinde bordürler geometrik desenlerle süslenirken, mukarnasların üzerinde rozet yer almaktadır (Görsel 15).



Görsel 16. İstiklal Harbi Şehitleri Müzesi

### Üniversite Yapıları

Konya'nın Selçuklu İlçesi'nde yer alan ve tarihi kent merkezinden uzak bir konumda bulunan Selçuk Üniversitesi Alaaddin Keykubat Kampüs Yerleşkesi'nde 2017 yılında tamamlanan Selçuk Üniversitesi Müzesi giriş cephesi cam ve taş malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. Müzenin girişi cam giydirme cephe üzerine portal formunda bir kapıdan sağlanmaktadır. Taş malzeme ile inşa edilen kapı üzerinde kemer ve kemer taşlarının oturduğu sütunlar yer almaktadır. Bordür şeklinde geometrik süslemelerin olduğu kapının iki yanında kemer şeklinde alınlıklı ikişer pencere yer almaktadır. Müze binasının girişinde simgesel olarak

kullanılan taç kapı detayı; Selçuklu mimarisinde yer alan taç kapının formu ve boyutunun bozulması ve pencereler eklenmesiyle oluşturulan imitasyonudur. (Görsel 16). Selçuk Üniversitesi'nin 2017 yılında inşaatı tamamlanan rektörlük binasının giriş kapısı taç kapı şeklinde büyük ve görkemli olarak inşa edilirken, sivri kemer kapı boşluğunu tanımlamaktadır. Ayrıca girişin sağ ve sol kısmında da sivri kemerli açıklıklar yer almaktadır (Görsel 17).



Görsel 17. Selçuk Üniversitesi Müzesi (<https://www.pusulahaber.com.tr/selcuk-universitesinden-modern-bir-muze-binasi-420515h.htm>) Görsel 18. Selçuk Üniversitesi Rektörlük Binası ([www.selcuk.edu.tr](http://www.selcuk.edu.tr))

Selçuk Üniversitesi'nin Alaaddin Keykubat Kampüs Yerleşkesi'nin 2010 yılında tamamlanan giriş kapısı ise mermer malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. Kapının ortasında yer alan nizamiye bölümü yüksek tutulmuş ve Selçuklu mimarisinde kullanılan taşıyıcı elemandan kemer ve sütun, geçiş elemanlarından mukarnas ile süsleme detayı olarak bordürler taklit edilmiştir (Görsel 18). Konya'nın Meram İlçesi'nde yer alan ve tarihi kent merkezinden uzak bir konumda bulunan Necmettin Erbakan Üniversitesi'nin 2018 yılında inşa edilen üç fakülte binasının girişinde taç kapının formu cam giydirme cephe üzerine kopyalanmıştır. Fakülte binası 6 katlı iken, kapıyı simgeleyen beyaz kaplama malzemesi yaklaşık 4 kata kadar yükselmektedir (Görsel 19).



Görsel 19. Selçuk Üniversitesi Giriş Kapısı ([www.memleket.com.tr](http://www.memleket.com.tr)) Görsel 20. Necmettin Erbakan Üniversitesi

### Eğitim Yapıları

Selçuklu Dönemi yapılarının mimari öğelerinden taç kapının ve taşıyıcı elemanlarından kemerin tarihselci yaklaşımla taklit uygulamalarına okul yapılarında da sıklıkla rastlanmaktadır. Selçuklu Öztekinler Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, Konya Atatürk MTAL-Sağlık Meslek Lisesi, Konya Spor Lisesi ve Aliya İzzetbegoviç Anadolu Lisesi tarihselci taklit uygulamalara örnek olarak verilebilir. Bu yapıların iki kat yüksekliğinde gösterişli olan giriş kapılarında, ikişer sıra üç ya da dört kemer betonarme malzeme ile inşa edilmiştir. Ayrıca



yapıların giriş cephelerinde ya da yan cephelerde sivri kemerin formu bozularak taşıyıcı anlamda değil, görsel amaçlı kullanılmıştır (Görsel 21, 22, 23, 24).



Görsel 21. Konya Spor Lisesi



Görsel 22. Aliya İzzetbegoviç Anadolu Lisesi



Görsel 23. Öztekinler MTA Lisesi



Görsel 24. Konya Atatürk MTA Lisesi

### Park Girişleri

Selçuklu Dönemi'ni yansıtmak amacıyla 2017 yılında tematik park konseptiyle inşa edilen Konya Kalehan Ecdat Bahçesi'nin (Ecdat Parkı) kuzey girişinde bir taç kapı ile girilmektedir. Mukarnaslar, sütun ve sütunçeler, mihrabiyeler, bordürler ve bitkisel motiflerin yer aldığı taç kapı Selçuklu Dönemi tarihi yapılarının taç kapıların birer kopyası şeklinde inşa edilmiştir. Tematik park içinde bulunan restoran ve kahvehane olarak kullanılan yalılar, mehteran binası, çeşmeler, kameriyeler, kale duvarları ve burçları Selçuklu ve Osmanlı Dönemi yapılarının birer kopyasıdır. Ayrıca Selçuklu Dönemi'ne ait hanın bir kopyası da bulunmaktadır (Görsel 25).



Görsel 25. Kalehan Ecdat Bahçesi'nin Güney Giriş Cephesi, Selçuklu Hanı ve Kuzey Giriş Kapısı

### Sonuç ve Öneriler

Tarihi kentlerde yapısal çevrenin kimliğini oluşturan anıtsal ve sivil mimarlık örneklerinin korunmasına ek olarak, kimlikli bir yeni yapılaşmanın oluşturulması kent kimliğinin

sürekliliğinin sağlanması bakımından önem arz etmektedir. Tarihi kimliği korunan kentlerde yapılaşmayı dondurmak veya kısıtlamak kentin yaşamasına ve çağa uyum sağlamasına engel olacaktır. Bu nedenle mevcut dokunun önemini, değerini ve anlamını koruyarak, gelecek nesillere aktarmak ve ayrıca yeni yapılaşmanın tasarımlarında bağlamsal olarak göz önüne alınması önemlidir. Bu kapsamda tarihi kentlerde ve etkileme geçiş alanlarında yapılacak yeni yapılarla gelişme alanlarındaki uygulamalarda geleneksel yapılar taklit edilmektedir. 21. yy.'da inşa edilen yapıların, 13. yy. döneminde inşa edilmiş gibi tasarlanması günümüz mimarisinin reddedilmesi ve devamlı olarak 13. yy. dönemine ait yapıların inşa edilmesinin gerekliliği anlamına gelmektedir. Fakat modern yapı malzemesi ve tekniklerle inşa edilen bu yapılarda tarihi değer ve önem taşıyan eserlerin kopyalanarak değeri indirgenmektedir. Yeni malzeme, yeni teknoloji ve yeni işçilikle inşa edilen bir binaya eski bir cephenin giydirildiği çağın gerisinde bu yapılar, kullanıcıyı kandırarak kimlik problemine neden olmaktadır.

Bu kapsamda kamu yapılarında sahte tarihselcilik uygulamalarının incelenmesi amacıyla yapılan alan araştırması kapsamında adliye, kütüphane, müze, üniversite yapıları, belediye, okul yapıları ve tematik park olmak üzere toplam on beş yapı incelenmiştir. Selçuklu Dönemi'ne ait mimari öğelerin günümüzde üretilen yeni malzeme ve teknolojinin kullanılarak inşa edildiği bu yapılarda kullanılan yeni malzemeler tespit edilmiştir. Çalışma alanının örneklemini oluşturan bu yapıların tasarımlarında tarihi yapının tamamı ya da geleneksel cephe öğelerinin bir kısmının taklit edildiği saptanarak görsel bir değerlendirme yapılmıştır. Yapılan değerlendirme sonucunda taklit edilen yapısal öğeler taç kapı, üst örtü (kubbe ve külah), taşıyıcı elemanlar (kemer ve sütun), geçiş elemanları (mukarnas) ve süsleme detayları (rozet, bordür, geometrik bezeme, çini) olarak sınıflandırılmış ve Tablo 3.'de yer alan veriler elde edilmiştir. Çalışmanın sonucunda elde edilen bulgular doğrultusunda ulaşılan sonuçlar şunlardır:

- Konya İstiklal Harbi Şehitleri Müzesi, Panorama Konya Müzesi ve Kalehan Ecdat Bahçesi Selçuklu Dönemi mimarisinin birebir taklit edilmesi ile inşa edilmiştir. Ecdat Bahçesi tematik park olmasına rağmen, tarihi kent merkezinde yer alan diğer iki yapıda Selçuklu Dönemi eserlerinin ve yaşamının sergilenmesi konsepti doğrultusunda taklit yaklaşımlar benimsenmiştir. Dünya'daki müze örnekleri incelendiğinde, teknolojinin verdiği imkanlar doğrultusunda yeni teknikler ve malzemeler üretilerek, özel sistem detayları kullanılarak modern dönemin önemli örneklerinin inşa edildiği görülmektedir. Sergilenecek olan eserlerin ait oldukları dönemin mimarisinde yapının inşası ile kimlik karmaşası oluşturmak yerine, Selçuklu Dönemi'ne ait tarihi yapılar müze olarak kullanılabilir ya da teknolojinin sunduğu imkanlarla çağdaş tasarımlar yapılarak turizmin yeni odak noktaları oluşturulabilir.
- Selçuk Üniversitesi Müze Binası, Selçuk Üniversitesi Rektörlük Binası, Necmettin Erbakan Üniversitesi ve Eski Meram İlçe Belediyesi'nin giriş kapısında Selçuklu Dönemi anıtsal yapılarının taç kapıları taklit edilmiştir. İki, beş ve altı katlı olan bu yapılarda tarihi yapıların taç kapılarının gösterişli, yapıdan yüksek ve girişi tanımlayan bir öge olması özelliği bozularak, boyutu ve ölçeği değiştirilmiştir. Yapılardan daha az

yükseklikteki taç kapı örneklerinin, yapıya sonradan eklenmiş birer kopya olduğu göze çarpmaktadır.

- Lise yapılarının giriş kapıları incelendiğinde ise, birbirinin kopyası kemer formu ferah ve davetkar olmayan girişler oluşturmaktadır. Lise yapılarında tarihi yapıların taç kapılarının kötü birer kopyalarının oluşturulması anıtsal yapıların özgün değerinin yitirilmesine neden olmaktadır.
- İncelenen yapılarda geleneksel öğelerde kullanılan geçiş elemanlarından mukarnasların orjinal amacı dışında birer süsleme elemanı olarak kullanıldığı görülmektedir. Selçuklu ve Osmanlı Dönemi'nde taş işçilikle yapılan mukarnasların yerine kalıpla oluşturulan örnekleri taklitten öteye gidemeyeceği gibi, taş ustalarının işçiliğinin değerini azaltmaktadır.
- Geleneksel yapılarda kullanılan hat sanatından ya da taşın oyma/kakma bordür detayları ve Selçuklu sekiz köşeli yıldız gibi geometrik bezemeler yeni yapılarda sıklıkla kullanılmaktadır. Fakat taş işçiliğinin yerine cephe kaplama malzemesinin fabrikasyon üretimi ya da kalıplar kullanılarak alçı ya da betonun dökülmesi şeklinde uygulanması gibi basit yöntemler kullanılmaktadır. Bu yöntemler uygulanması zor ve niteliği yüksek el işçiliğinin yanında imitasyon olarak kalmaktadır.
- Değerlendirme sonuçları incelendiğinde; taç kapı ve taşıyıcı elemanların en çok taklit edilen elemanlar olduğu gözlemlenmiştir. Kemer, sütun ve tonoz gibi öğeler dönemin malzemesi tuğla ile taşın taşıma, açıklık geçme ve dayanım özelliğine uygun olarak geliştirilen taşıyıcı elemanlardır. Taş strüktürlü yığma yapılarda taşların birbirine kenetlenmesi ile oluşturulan kemerlerle kapı ve pencere boşlukları oluşturulmaktadır. Fakat günümüzdeki malzeme ve teknolojik imkanlar sayesinde bu uygulamalara gerek kalmamıştır. Günümüzde cephe süsleme elemanları olarak kullanılması, kullanıcının hafızasında yapının hangi döneme ait olduğuna dair birer karmaşa oluşturmaktadır.

Tablo 3

*Örneklem Alanların Sahte Tarihselcilik Bağlamında Görsel Olarak Değerlendirilmesi*

Yapının Adı	Yapının İşlevi	Kullanılan Malzeme	Taklit Edilen Geleneksel Öğeler				
			Taç Kapı	Üst Örtü (Kubbe, Külah)	Taşıyıcı Elemanlar (Kemer, Sütun)	Geçiş Elemanları (Mukarnas)	Süsleme Detayı (Rozet, Bordür, Geometrik Bezeme, Çini)
Konya Adalet Sarayı	Adliye Binası	Cam ve taş	√				√
Konya İl Halk Kütüphanesi	Kütüphane	Cam ve prekast cephe kaplama	√		√		√
Konya Müzesi	Panorama Müze	Taş ve çini	√	√	√		√
Konya Müzesi	Payitaht Müze	Cam ve taş	√		√	√	√

Konya İstiklal Harbi Şehitleri Müzesi	Müze		Taş ve çini	√	√	√	√	√
S.Ü. Müze Binası	Müze		Cam ve taş	√		√		√
S.Ü. Rektörlük Binası	Üniversite		Cam ve prekast cephe kaplama	√		√		
S.Ü. Giriş Kapısı	Üniversite		Mermer	√		√	√	√
N.E.Ü. Binaları	Fakülte	Üniversite	Cam ve prekast cephe kaplama	√				√
Eski Belediyesi	Meram	Belediye	Cam ve prekast cephe kaplama	√		√		√
Konya Spor Lisesi	Lise		Betonarme	√		√		
Aliya İzzetbegoviç Anadolu Lisesi	Lise		Betonarme	√		√		
Selçuklu MTAL	Öztekiler	Lise	Betonarme	√		√		
Konya Atatürk MTAL	Lise		Betonarme	√		√		
Kalehan Bahçesi	Ecdat	Tematik Park	Taş	√	√	√	√	√

Sonuç olarak yapılan alan araştırmasında 21. yy.'da inşa edilen Konya kamu yapılarında yeni yapılaşma kriterlerinden taklit yaklaşımların öne çıktığı gözlemlenmiş, geleneksel cephe elemanlarının sıklıkla kopyalandığı tespit edilmiştir. Tarihi çevrelerde ve kentlerin gelişme alanlarında kent merkezine atıfta bulunan ve kimliğin sürdürülebilirliğini sağlama amacını öne sürerek yapılan taklit uygulamalar özgünlükten uzak bir yaklaşım sergilemektedir. Kimlik kavramının zaman içerisinde oluşan ve sürekli yenilenen özelliği göz önünde bulundurularak kentlerin günümüz şartlarına uyum sağlaması ve gelişimin devamlılığı amaçlanmalıdır. Bu kapsamda tasarımcılar taklit yaklaşımlardan kaçınarak, teknolojik gelişimler takip edilerek en yeni ve en uygun sistem detayları kullanılarak dönemin gerekliliklerine yönelik tasarımlara yönelmelidirler. Çalışma kapsamında incelenen Konya örneğinde olduğu gibi Türkiye'de tarihselci taklit yaklaşımlara yönelim olurken, geleneksel yapıların cephe karakterinin ve simgelediği anlamların yorumlanmasından ya da modern yaklaşımlardan kaçınıldığı görülmektedir. İnşaat teknolojisinin gelişimi yok sayılarak, 13. yy. mimari üslubunun devam ettirilmesi konusunda kolayca kaçılmaktadır. Kentlerin kimliklerinin korunması, gelecek nesillere özgün kimliğe sahip kentler bırakmak ve küresel çağda yerel kültür ile yerel yerleşimlerin Dünya çapında öne çıkmasını sağlayarak turizm gelirinin artırılması için alanında uzman kişiler tarafından mimarlar, koruma uzmanları, yerel yönetimler, koruma kurulları ve halkın bilinçlendirilmesi önem arz etmektedir. Konu kapsamında uzman akademisyenlerin mimarlık eğitiminde stüdyo derslerinde geleceğin mimarlarına tarihselci yaklaşımlardan uzaklaşmanın ve kimlik kavramının öneminden bahsedilerek temel oluşturulmalıdır. Ortaokul ve lise döneminde öğrencilere kimlik ve kültürel mirasın önemi anlatılarak, tarihi çevreyi

koruma ve şehirlerin geleceği hakkında bilinçlendirilmelidir. Belediyeler tarafından alanında uzman kişilerin yer alacağı kent estetik kurulları oluşturularak, yeni inşa edilecek yapılarda tasarım ilkeleri göz önüne alınarak, taklit tasarımlar uygulama aşamasına geçmeden yapılaşmanın önüne geçilmelidir.

## Kaynaklar

- Aydın, E. (1998). *Tarihi Çevre İçindeki Yeni Yapılaşmaların Uygulama Sonuçları*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Baydarlıoğlu, B. (1994). *Tarihi Şehir Dokusunda Yeni Yapı Uygulamaları: Karaköy - Beşiktaş Arasında Silueti Etkileyen Bir Grup Yeni Yapının Değerlendirilmesi*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Beiglu, F. B., Ghafari, S. M., ve Taheri, A. (2019). Infill Architecture as a Solution for Livability and Historical Texture Quality Promotion. *Civil Engineering Journal*, 5(1), 165-171.
- Bektaş, C. (1991). Korumak. *Mimarlık Dergisi*, 1, 72-73.
- Çevre Şehircilik Bakanlığı, Gökova Özel Çevre Koruma Bölgesi Muğla İli, Ula İlçesi, Akyaka Mahallesi Koruma Amaçlı Revizyon İmar Planı Araştırma ve Açıklama Raporu, (2020). <https://webdosya.csb.gov.tr/db/mugla/duyurular/mugla-ili--8230-55608-20211008103933.pdf>.
- Bilgin Altınöz, A. G. (2010). Tarihi Dokuda 'Yeni'nin İnşası. *Ege Mimarlık*, IV(75), 18-26.
- Bilsel, F. C. (1989). *New building in a historical urban setting as an urban design problem the case of Yeni Foça*. Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Branca, A. F. (1979). Tarihsel Çevrede Yapı Eylemi. *Mimarlık Dergisi*, 1, 45-46.
- Brent, C. B. (1980). *Architecture in Context-Fitting New Buildings wiht Old*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- COE (Council of Europe (Avrupa Konseyi)). (1992). Avrupa Kentsel Şartı.
- Davies, M. (2003). Design in the Historic Environment. *Building Conservation*.
- Day, S. (2011). *Synergisms: Building Modern in the Context of Historic*. USA: Common Ground Publishing.
- Demiri, K. (2013). New Architecture as Infill in Historical Context *Architecture and Urban Planning*, 7, 44-50.
- Dibner, D. R., ve Dibner-Dunlap, A. (1985). *Building additions design*: McGraw-Hill Book Company.
- Doğrusöz, N. (1994). *Tarihi ve Özgün Çevrelerde Yeni Yapı Sorunu ve "Infill" Olgusuna Farklı Yaklaşımları*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Dostoğlu, H. (1984). Çağımızın Klasikçisi: Leon Krier. *Mimarlık Dergisi*, 22(6), 30-33.
- Duralı, İ. K. (2007). *Tarihi Çevrede Yeni Yapılaşma Uygulamalarının İrdelenmesi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Düzgün, H. (2010). *Tarihi Çevrelerde Yeni Yapı Tasarımında Kabuk - Bağlam İlişkisinin Temel ve Güncel Tasarım Kavramları*. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ekinci, O. (1991). Muğla Deneyiminden Esinlenerek Kültürel Çevre ve Mimarlık Üzerine. *Mimarlık Dergisi*, 1, 36-39.
- Enç, G. (2009). *Tarihi Kent Dokusunda Yeni Yapı Tasarım Ölçütleri ve Fener Senti Örneğinde Uygulanabilirliğinin İrdelenmesi*. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Güler, Ö. (2004). *Tarihi Çevrelerde Çağdaş Bina Tasarımı: Ortaköy ve Yakın Çevresinde Yeni Bina Uygulamalarının Değerlendirilmesi*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- ICOMOS. (1975). Amsterdam Bildirgesi.
- Karatosun, M. B. (2010). Geleneksel Dokularda Yeni Yapı Tasarımı: Alaçatı Örneğinin İncelenmesi. *Ege Mimarlık*, 4(75), 32-35.
- Kazmaoğlu, M., ve Tanyeli, U. (1986). 1980'li yılların türk mimarlık dünyasına bir bakış. *Mimarlık*, 24(2), 31-48.
- Khan, H.-U. (1990). The Architecture of the Mosque, an Overview and Design Directions. R. Powel (Ed.), *Expressions of Islam in Buildings* (s. 109-127). Singapore: Concept Media/The Aga Khan Award for Architecture.
- Korumaz, M., ve Özkaynak, M. (2019). Tarihi Çevre/Yapı Duyarlı Stüdyo Eğitimi. 21. *Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 8(23), 201-225.
- Krier, L. (1984). Avrupa Kentinin Yeniden İnşası. [Haldun Dostoğlu]. *Mimarlık Dergisi*, 6(204), 28-29.
- Kurrent, F. (1978). New Building in Old Settings. B. Architektenkammer (Ed.), *New building in old settings: an exhibition* (s. 6-10). Munich: State Museum for Applied Arts.

- MacCormac, R. (2008). Innovation, Context and Congruity. *Conservation Bulletin*(59), 9–11.
- Madran, E. (1994). Ulusal Koruma Planlaması Semineri II Üzerine. *Mimarlık Dergisi*(256), 62-63.
- Madran, E. (2001). Koruma İmar Planları ve Antalya Kaleiçi Örneği. *Mimarlık Dergisi*, 1, 32-34.
- Middleton, M. (1979). Koruma Alanları. *Mimarlık Dergisi*, 1, 34-35.
- Norberg-Schulz, C. (2001). Yer Kavramı Bağlamında Eski Çevrelerde Yapılaşma. *Mimarlık Dergisi*(297), 42-43.
- Pasin, B., ve Varinlioğlu, G. (2018). Arkeolojik Çevre Bağlamında Yeni Yapı Tasarımı. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*(20), 173-182.
- Sack, M. (2001). Eski ve Yeninin Bütünleşmesi. *Mimarlık*(291), 44-45.
- Sparks, L. (2011). Historicism and the public perception. J. Warren & J. Worthington (Eds.), *Context: new buildings in historic settings*. Oxford: Architectural Press.
- Tanaç Zeren, M. (2010). Çağdaş Yaklaşım Örnekleri *Tarihi Çevrede Yeni Ek ve Yeni Yapı Olgusu*. İstanbul: Yalın Yayıncılık.
- Velioğlu, A. (1992). *Tarihi Çevre İçinde Mimari Tasarım ve Süreci Üzerine Bir Araştırma*. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Trabzon.

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. [https://www.washington.edu/alumni/old-town-warsaw\\_ou\\_lb/](https://www.washington.edu/alumni/old-town-warsaw_ou_lb/) Erişim Tarihi: 09.08.2021
- Görsel 2. <https://odunpazari.bel.tr/projeler/kultur-sanat-ve-turizm-projeleri/odunpazari-evleri-yasatma-projesi#gallery-13> Erişim Tarihi: 09.08.2021
- Görsel 3. <http://akyaka.bel.tr/akyaka-mimari-2/> Erişim Tarihi: 09.08.2021
- Görsel 4. <https://thejewishmuseum.org/about> Erişim Tarihi: 04.08.2021
- Görsel 5. <https://english.kurir.mk/?p=45405> Erişim Tarihi: 04.08.2021
- Görsel 6. [www.hurriyet.com](http://www.hurriyet.com) Erişim Tarihi: 01.08.2021
- Görsel 8. <http://www.rizeozelidare.gov.tr/pazar-hukmet-konagi-insaati-tamamlandi> Erişim Tarihi: 01.08.2021
- Görsel 9. <https://aybu.edu.tr/> Erişim Tarihi: 01.08.2021
- Görsel 10. Adalet Sarayı, [www.ozaymuhendislik.com.tr/pg\\_205\\_konya-adliyesi](http://www.ozaymuhendislik.com.tr/pg_205_konya-adliyesi) Erişim Tarihi: 10.05.2021
- Görsel 11. [www.konyakultur.gov.tr/images/uploads/images/Konya-il-halk-kutuphanesi.jpg](http://www.konyakultur.gov.tr/images/uploads/images/Konya-il-halk-kutuphanesi.jpg) Erişim Tarihi: 11.08.2021
- Görsel 15. <https://www.pusulahaber.com.tr/selcuk-universitesinden-modern-bir-muze-binası-420515h.htm> Erişim Tarihi: 12.08.2021
- Görsel 17. [www.selcuk.edu.tr](http://www.selcuk.edu.tr) Erişim Tarihi: 12.08.2021
- Görsel 19. [www.memleket.com.tr](http://www.memleket.com.tr) Erişim Tarihi: 12.08.2021



## MİMARİ TASARIMDA KOLONUN MEKÂN ÜRETME POTANSİYELİ\*

### THE POTENTIAL OF THE COLUMN TO CREATE SPACE IN ARCHITECTURAL DESIGN

Aytaç TAŞKIN, Onur ERMAN

Gönderim Tarihi: 19.10.2021

Kabul Tarihi: 29.11.2021

#### Öz Abstract

Kolonlar, özellikle betonarme ve çelik karkas yapıların yaygın kullanıldığı yakın dönemlerdeki çağdaş yapılarda uzunca süre gizlenerek yalnızca yapıya etkiyen düşey yükleri aktaran yapı elemanları olarak kullanılmıştır. Geçtiğimiz yüzyıl içinde teknik alanda uzmanlıkların oluşması, hesaplanarak inşa edilen strüktür sistemlerini mimaride çok daha önemli hale getirmiştir. Yapı tasarımında ve üretiminde teknoloji temelli gelişmeler de strüktürün mimarideki etkisini güçlendirirken, strüktür sistemi içinde görünür bir unsur olarak kolon kimlik değiştirmeye başlayarak mimari kurguya, tasarım “üreten” olarak dâhil olmaya başlamıştır. Bu kapsamda çalışmanın amacı, mimari yaratımın niyeti olan mekânın oluşturulmasında, kolonların katkısını değerlendirmektir. Kolonun tasarım ögesi olarak kullanıldığı örneklerle, mimari tasarımdaki yük taşıma görevlerinin ötesinde tasarımda üreten rolü; mekân bağlamında değerlendirilmiştir. Seçilen yapıların değerlendirilmesiyle kolonun taşıyıcı işlevinden sıyrılarak mimari tasarım ögesi olarak, mekânı oluşturmak amacıyla farklı yöntemlerle kullanıldığı görülmüştür. Değerlendirme sırasında ulaşılan önemli tespitlerden birisi de kolonun, yapıların fiziki olarak oluşmasına imkân veren strüktürel görevlerinin ötesine geçerek tasarımın odak noktası haline gelmiş olmasıdır. Yapı teknolojilerindeki gelişmelerin strüktür tasarımıyla doğrudan ilişkisi, kolonun öz nitelikleriyle değiştirici güç olmuş, kolon teknik ve değişmez özellikleriyle strüktürün parçası iken, geçirdiği karakter değişimi ile katı ve doğrusal yapısını kırmış ve mimari tasarımda üreten rolünü pekiştirmiştir. Teknolojinin her alanda hızla geliştiği günümüzde, mimarlık ve mühendislik bilgisinde yaşanacak gelişmelerin kolonun mimariye katkısını çeşitlendireceği açıktır.

**Anahtar Sözcükler:** Kolon, mekân, mimari tasarım

The column has been hidden for a long time in contemporary buildings, especially in recent times where reinforced concrete and steel monolithic structures were widely used, and were used only as structural elements that transfer the vertical loads acting on the structure. On the other hand, sub-specializations that have emerged in the last century in the technical field have made the design of the structural system built by computation in architecture much more important. The column began to change its identity toward a visible element in the structure system and integrated into the architectural design as a producer of the space, form, and meaning, as a result of technology-based developments that strengthen the effect of the structure in architecture. In this context, the aim of the study is to evaluate the contribution of columns in designing the architectural space. The productive role of the column in design beyond the load-bearing tasks in architecture has been evaluated through the examples where the column is used as a design element in the spatial configuration. The results of the evaluation show that the column is freed from its load-bearing function and used as an architectural design element in different ways to create the space. Meanwhile, it is also found that the column has become the focal point of the design, by moving beyond its structural functions that allow the construction of the physical form of these buildings. The direct relationship of the developments in building technologies with the building design has been a transformative force affecting the formation of the column. While the column was a part of the structure with its technical and constant features still, its rigid and vertilinear nature changed and in this way its productive role in architectural design was reinforced. Technology develops rapidly in every field today, and developments in architectural and engineering knowledge diversify and increase the contribution of the column to architecture.

**Keywords:** Column, architectural space, architectural design

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur ve Aytaç TAŞKIN'ın Çukurova Üniversitesi, FBE Mimarlık ABD Yüksek Lisans Programında, Doç. Dr. Onur ERMAN'ın danışmanlığında tamamladığı Yüksek Lisans Tez çalışmasından üretilmiştir.

- **Alıntılama:** Taşkın A. ve Erman O. (2021). Mimari Tasarımda Kolonun Mekân Üretme Potansiyeli. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 92-106.
- **Sorumlu Yazar:** Yüksek Mimar, Aytaç TAŞKIN, Adana Büyükşehir Belediyesi, taskinaytacc@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-0606-8471.

## Giriş

Yapıların geleneksel yapı üretim teknikleri ile üretildiği antik dönemlerden bugüne, yapı üretiminin bir parçası olarak günümüze ulaşan kolonlar, yapılarda yükleri düşey olarak ileterek yapıları ayakta tutmakla görevlidirler. Öte yandan geçmiş dönemlerde yapıların strüktürel kurgusunun önemli bir ögesi olan kolonlar; tapınaklar, kiliseler, camiler, saraylar ile özellikle kamu yapılarında, yapıların kütle plastiğinin üretilmesinde önemli ve çoğunlukla zorunlu bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Macdonald (2001: 73), Parthenon'daki biçimsel ifadenin strüktürel zorunluluklar tarafından biçime dikte edildiğini söyler. Yunan mimarisinin bütününe bakıldığında, kolonların mimarının güçlü bir ögesi haline gelerek, yapıda birincil varoluş sebebi olan taşıyıcı misyonunun ötesinde daha baskın bir şekilde tasarım ögesi olarak kullanılmaya başlandığı görülür. Bu durum, Vitruvius'tan (2017: 114) öğrendiğimiz üzere, kolonun Yunan Mimarisinde kullanım şekillerinin belli oranlar, kurallar ve kabullere dayalı matematiksel bir estetik anlayış ile kullanılmasının önünü açmıştır.

Oranlar ve modüllere dayalı kütsel mimarlık anlayışının, mekânsal bir anlayışla kurgulanması ve kolonların da mekâna ilişkin bir unsura dönüşmesi Roma Mimarisi ile başlar. Yunan'da yapıları çepeçevre saran kolon dizileri, Roma Mimarisinde yapıların iç mekânlarına alınarak mekânın temel öğelerinden birine dönüşmüştür (Zevi, 2015). Roma Mimarisinde sıklıkla gözlenen kubbeler, kolonlar ile birleşerek, etkileşimli hacimler oluşturmuş ve böylelikle yapıların iç boşluğu yani mekân da kabuk kadar önemli bir karakter kazanmıştır.

Kubbe ve tonoz gibi strüktürel yenilikler, yapı üretiminde yaygınlaştıkça, süreç içerisinde yeni materyal ve yapı teknikleri de gelişerek özellikle endüstri devrimi sonrasında yaşanan gelişmeler sonucunda strüktür sistemleri ve öğeleri daha da çeşitlenmiştir. Teknik alanlarda oluşan alt uzmanlık dallarının çoğalması ile geleneksel yapı teknikleri yerini hesaplanarak inşa edilen monolitik strüktür sistemlerine bırakmıştır. Monolitik sistemler, yapıların taşıyıcı olmayan parçaları ile taşıyıcı parçalarının birbirinden ayrı çalıştığı sistemlerdir (Türkçü, 2003). Bu durum strüktür sistemlerinin taşıyıcı elemanlarının yapı içerisinde gizlenerek kullanılmaya başlanmasına sebep olmuştur. Özellikle betonarme karkas yapılarda son yüzyılda, kolon çoğunlukla gizlenerek yalnızca taşıyıcı eleman olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Strüktür, yapı kabuğunun özüdür. Strüktür olmadan yapı ayakta duramaz. Bütün bunların ötesinde strüktür mimari bütünde, tasarımı zenginleştiren unsurların başında gelir. Strüktürü mimari tasarımın vazgeçilmez bir parçası olarak gören Charleson (2005) da strüktürü gizlemenin bir nevi tasarımı etkisizleştirdiğini vurgular. Öte yandan Macdonald (2001) strüktürü –doğal olarak kolonu- mimari biçimin tasarımında kullanmanın pek çok yolu olduğunu söyler. Strüktürü gizlemek ve biçimle uyumlu bir şekilde bütünleştirmek bunlardan biridir. Strüktürü açığa çıkarmak ve tasarımda vurgulamak bir diğer seçenektir. Üçüncü bir yol da strüktürü bir teknolojik gelişmeyi ya da yeni bir strüktür sisteminin kullanılmasını vurgulamak amacıyla sembolize ederek kullanmaktır (Macdonald, 2001).



Mimari tasarımın özü, mekânı yaratmaktır. Mimarlık, tüm bedensel örgütlenmesi ve varlığı ile insanı temel alır ve mekân, insanın eylemleri için üretilir (Schmarsow, 2017). Mekân da biçim gibi, strüktür tarafından gerçeğe dönüştürülür. Bir bütün olarak düşünüldüğünde yapıyı oluşturan nihai bütünün strüktür ile beraber kalan tüm ögeler tarafından oluşturulduğu açıktır. Ancak bunların tasarımdaki rolleri ve insan ile etkileşim düzeyleri farklıdır. Kolon, strüktür sistemi içerisinde, insan ile dolayısıyla onun kullanımı için üretilmiş olan boşlukla en çok etkileşim halinde olan strüktür elemanlarından biridir. Bu çalışmanın üretildiği “kolonun mimari tasarımda rolünün değerlendirilmesi” başlıklı tezden elde edilen bulgulara göre kolonlar mimari tasarımda, taşıyıcı olmanın ötesinde, mekân üreten, biçim üreten ve anlam üreten tasarım ögesi olarak kurgulanmaktadır (Taşkın, 2019).

Yapı tasarımında yaşanan teknoloji temelli gelişmeler strüktür sistemlerinin mimarideki etkisini güçlendirip çeşitlendirirken, strüktür sistemi içinde görünür bir unsur olarak kolon kimlik değiştirmeye başlayarak mimari kurguya, tasarım “üreten” olarak dâhil olmaya başlamıştır. Özellikle, betonarme ve çelik yapı elemanları ile yakın geçmişte, inşa edilmiş yapılarda, mimarlar ile mühendisler arasında sürekli tasarım krizine sebep olan ve mekân içerisinde istenmeyen kolonlar, günümüzde mekânı düzenleyen, tanımlayan, vurgulayan karakter kazanmıştır. Çalışmada, kolonun strüktür ögesi olmanın ötesinde, mimari mekânda üstlendiği görevler irdelenerek yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda,

- Mimari mekânda kolonun işlevsel rolü,
- Tasarım bütünü kapsamında mekâna sağladığı katkı,
- Kolonun mimari mekânda üreten potansiyeli,

Örnek yapılar üzerinden değerlendirilmiştir.

### **Materyal ve Yöntem**

Çalışma kapsamında, kolonun mimari tasarımda mekânla kurduğu ilişki, işlev düzeyinde ele alınmıştır. Bu amaçla, kolonun mekânla ilişkisini ve mekânda işlev ve tasarım üreten rolünü değerlendirmek üzere seçilen yapılar, çalışmanın materyalini oluşturmaktadır. Kolonun mimari tasarımda üstlendiği roller, farklı işlev ve biçimsel kurguya sahip 16 yapı üzerinden örneklenmiştir.

Çalışmada, örnek çalışma yöntemi kullanılmıştır. Örnek çalışma kısaca, epistemolojik bakış açısına ve kuramsal bilgiye dayalı çalışmalarda, örneklerin incelenerek, bulguların değerlendirilmesine dayanır (Erman, 2009). Bu kapsamda çalışmada örnek olarak seçilen yapılar şu kriterlere göre seçilmiştir;

- Seçilmiş yapılar hakkında, tasarımcısı ya da diğer araştırmacılara ait yayın, araştırma vb. çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmalarda kolonların tasarımla olan ilişkileri vurgulanmıştır.
- Mimari tasarımın odağında çoğunlukla kolonlar vardır. Kolonlar gizlenmemiş ve bilinçli bir şekilde tasarım ögesi olarak kullanılmıştır.
- Seçilen yapılarda kolonun mekânda işlevsel düzeyde mimari tasarıma katkısı vardır.

## Bulgular

Kolonlar ve mimari tasarım ile kurdukları ilişki, mimarlık-strüktür ilişkisini irdeleyen pek çok araştırmacının dikkatini çekmiştir. Kolonlar mimari plan düzleminde bir noktayı temsil eder (Ching, 2016; Wilson, 1971). Her bir nokta zeminden tavana uzatıldığında yatayda ve düşeyde mekânı parçalara ayırır ve onlar arasına adeta görünmez bir tül gibi gerilir (Wilson, 1971). Böylece mekânın sadece strüktürel olarak gerçekleştirilmesinin ötesinde mimari olarak da tanımlanmasında rol oynar.

Strüktür bir çatkıyı ifade eder (Demirel, 2017). Çatki, birbirlerine eklenerek büyüyen bir organizmaya benzer. Kolonlar da yatayda ve düşeyde strüktürün çoğalarak biriken kümülatif yapısıyla yapının taşıyıcı iskeletini oluşturur, beraberinde takdire şayan ve kullanıma uygun biçimde oluşturulmuş mekânlar üretir. Kolon strüktürün özünü açığa çıkarır. Tıpkı insan ya da bir çadırı havaya kaldıran direkler gibi ayakta durur. Kolonun çoğaltan ve üreten yapısının potansiyeli ona eklemeler yaparak mekânı üretmede sınırsız olanaklar sunar (Wilson, 1971).

Mimari yaratımın amacı olan mekânın en önemli özelliği kapalılığıdır (Schmarsow, 2017). İnsan yapımı strüktürlerle çevrelenmedikçe mekân tanımlanamaz. Mekân tanımlandıkça ve insan tüm bedeni ile mekânda hareket ettikçe kişisel dünyamızın bir parçası haline gelir. Strüktür ise mekânın insan ölçeğine indirgenmesine aracı olur. Mekân tanımlanmadığında, insana uygun hale getirilmediğinde, çölde seyahat eden gezginler gibi yolumuzu kaybederiz. Zira çölde bizi yönlendirecek hiçbir iz yoktur (Wilson, 1971).

Mimarlık ve dil arasında bir ilişki vardır. Dilin sözcükleri olduğu gibi, mimarlığın da sözcükleri vardır (Fischer, 2015). Ve bu sözcüklerle beraber mimariyi oluşturan her bir öge iletişimin bir parçasıdır (De Fusco, 2020). Bizler ise yaşamda tecrübe edindikçe, mekânla iletişim kurmayı öğreniriz. Strüktür de bu iletişimde aracıdır (Wilson, 1971). Strüktürün bir parçası olan kolon da mimari bir göstergedir ve mekândaki varlığı ile mesajlar iletir. Wilson'a (1971) göre mekân bizimle işaretler ve göstergelerle konuşur ve mekândaki göstergeler karşılıklı edilen muhabbete benzer, göstergeler ne kadar zengin ise, iletişimin içeriği de o kadar zengin olur. Kolonlar da mekân içerisindeki konumlanışları ile mimari mekânın tanımlayıcısı haline gelir.

Kolonların yapılarıdaki görevleri üzerine düşünen bir başka araştırmacı da Umberto Eco'dur (2019). Eco da kolonların mimaride üreten olanaklarına dikkat çekerek, yatay ve düşey düzlemde mekânı üreterek genişleten ve geçirgen sınırlar oluşturan yapısına vurgu yapar. Öte yandan Eco (2019), kolonun kaide, gövde ve başlıktan meydana gelen üçlü yapısının ve bunların birbirleri ile ve bir araya geldikleri öğeler ile olan ilişkilerini bir bütün olarak ele alır (Eco, 2019).

Kolonun strüktür, mimarlık ve mekân içerisindeki önemine değindikten sonra mekânda üstlendikleri işlevleri örnekler üzerinden değerlendirmek gerekir. Bunlar kısa başlıklar halinde gruplanarak örnek yapılar üzerinden değerlendirilmiştir:

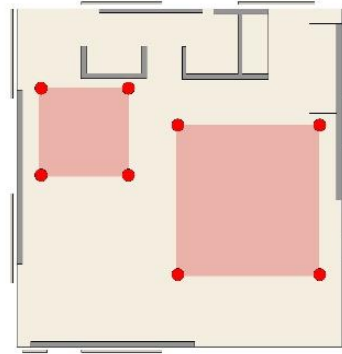
- **Kolonlar diziler veya gruplar halinde kullanıldığında, mekân içerisinde mekânlar oluşturarak, ana mekânla bütünleştirebilir;**

Mimari bir gösterge olarak kolon, bulunduğu mekânların tanımlanması ve işlevlerin işaret edilmesini sağlar. Kolonların mekânları tanımladığı örnekler arasında Moore Evi dikkat çekmektedir (Görsel 1). Açık plan mantığıyla kurgulanan yapı, gizlilik gerektiren alanlar hariç, görsel olarak bütüncül şekilde tasarlanmıştır. Yapının içinde üretilmiş olan tanımlı boşlukta, kare alanları tarayan dörderli kolon grupları ana mekân içinde yeni mekânlar üretmektedir.

Mekânda kullanılan kolonların eski bir fabrikadan getirilerek, yapı içinde görünür biçimde yerleştirildiği görülmektedir (Url 1). Bu durum, kolonların plan şemasına sadece taşıyıcı olma görevleri dikkate alınarak yerleştirilmediği, bilinçli olarak, orada bulunması özellikle istenerek konumlandırıldığını göstermektedir. Yapıda kolonların görevini bu şekilde yorumlamak için bir diğer neden de yapının çatısının altında yer alan iki ışık bacasıdır. “Bu ışık bacaları, Panteon’un meşhur okulüsü gibi, gökyüzünden aldığı ışığı, mekânın atmosferini vurgulamak için kullanmaktadır (Alfirevic ve Simonovic Alfirevic, 2016)”. Böylelikle ışık, kolonlarla tanımlanan mekânları vurgulayarak öne çıkarmıştır.



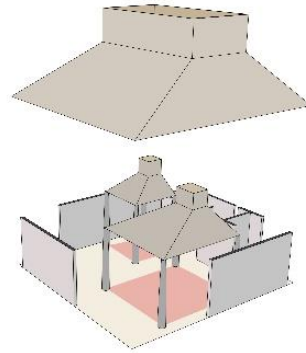
a. Moore Evi (Url 2)



b. Şematik plan (Yazarlar tarafından üretilmiştir)



c. Kolon mekân ilişkisi (Url 2)



d. Şematik perspektif (Yazarlar tarafından üretilmiştir)

Görsel 1. Moore Evi, Charles Moore, 1962, Orinda, Kaliforniya

- **Kolonlar rastgele veya düzenli gruplar halinde kullanıldığında, mekân içerisinde birbirleriyle bağlantılı ara ve alt mekânlar oluşturarak onları bir araya getirebilir.**

Berlin’de 1999 yılında hizmete açılan brütalist anlayışla tasarlanmış Baumschulenweg Krematoryumu, merkezindeki avunma holü adı verilen yas tutma mekânında kolonların varlığı sebebiyle irdelenmeye değerdir (Görsel 2b), Yapının dışardan algılanan bütününde,

kolonlara dair hiçbir ipucu yoktur (Görsel 2a). Ancak iç mekânda, statik açıdan zorunluluk olmadığı halde gereğinden fazla sayıda kolonun gruplar halinde bulunduğu görülür. Günümüz yapı üretim teknikleriyle, geniş açıklıkları kolaylıkla aşmak ve iç mekânda kolonlar olmaksızın mevcut tavan döşemesinin taşıtabilmek mümkündür. Bu durum dikkate alındığında, mekânda yer alan kolon gruplarının bilinçli bir şekilde tasarım ögesi olarak kurgulandıkları söylenebilir.

Ana işlevsel alanların brüt beton duvarlar tarafından sınırlandırıldığı yapıda, merkezde toplanma holü 29 adet dairesel kesitli, rastgele serpiştirilmiş kolonlarla karakterize edilmiştir (Görsel 2c), (Charleson 2005). Avunma holü adı verilen ana mekânda, kolonlar mekânları gruplayarak ara mekânları oluşturur ve bu ara mekânlarda insan toplulukları, görsel ve işitsel olarak geçirgen, bağlantılı ara ve alt mekânlarda gruplanarak bir araya gelir (Görsel 2d). Krematoryumun ana holündeki kolonların mekân içinde ara mekânlar yaratma potansiyeli, kolon başlıklarındaki oyuklardan sızan ışıkla desteklenerek, mekâna ruhani bir atmosfer kazandırmaktadır.



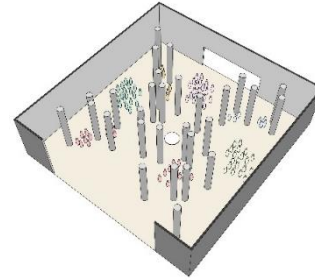
a. Yapı genel görünümü (Url 3)



b. Avunma holü ve kolonlar (Url 3)



c. Şematik Plan (Charleson (2005)'den düzenlenmiş)



d. Avunma holü, ara mekanlar ve insan ilişkilerinin temsili (yazarlar tarafından üretilmiştir)

Görsel 2. Baumschulenweg Krematoryumu, Axel Schultes ve Charlotte Frank Mimarlık, 1999, Berlin, Almanya

- **Kolonlar yaşanan teknik gelişmelerle, masif, yekpare yapıdan sıyrılarak, mekân içerir hale gelmiştir; boşluklu kolonların kullanılması ile kolonların bünyesinde mekânlar üretilebilir;**

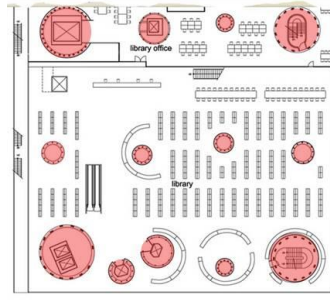
Japonya'nın Sendai kentinde 2001 yılında hizmete açılan Sendai Medya Merkezi (Görsel 3), strüktür- mimarlık ve kolon- mekân ilişkisine getirdiği yenilikçi bakış açısından ötürü incelemeye değer bir örnek olarak karşımıza çıkar. Bir yapı tasarımının başarılı olarak sonuçlanması için pek çok koşulun bir arada gerçekleşmesi beklenir. Ancak bu koşulların başında iyi bir mimari tasarım senaryosu ve onu destekleyen başarılı detay çözümleriyle

mühendislik hizmetlerinin geldiği düşünülmektedir. Sendai Medya Merkezi bu parametrelerin başarılı bir birleşimi ve mühendis mimar işbirliği ile dijital olanakların yetkin kullanımının iyi bir örneği olmasının yanı sıra yapı üretim tekniklerinin geldiği noktada strüktürel bir zafer olarak değerlendirilebilir (Akin,2017).

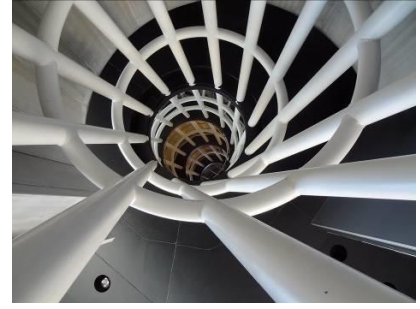
Yapı tamamen serbest plan anlayışı ile tasarlanmış (Görsel 3b), akışkan mekân kurgusuna sahiptir. 7 kat düzleminden oluşan merkez, 13 adet alışlagelmişin dışında forma sahip kolonlar tarafından taşınır (Görsel 3c). Akin (2017) yapıyı “plak, tüp ve ten” olarak tarifleyerek, yapının şeffaf cephesini ten, kolonları da tüpler olarak betimlemiştir. Yine Akin (2017) yapıdaki kolonların Picon tarafından, bir akvaryum içerisinde süzülen yosunlar şeklinde betimlendiğini aktarır. Buradaki kolonlar, açılı küçük tüplerin eklemlenerek çoğalmasyla oluşturulmuştur. Böylelikle kolon, bünyesinde mekânı içerebilir hale gelmiştir. Akin’ın (2017) tabiriyle kolonlar, “mekân kurucu” olmuşlardır. Sendai Medya Merkezindeki kolonlar metafor olmanın ötesinde, katlar arası sirkülasyon öğelerini barındıran, yapıdaki dolaşımı ve canlılığı sağlayan yosunlar gibidir. Bu yapıda kolonun binlerce yıllık teknik değişmez yapısının kırılarak, boşluklu tasarımı ile mimari yaratımın ana ögesi mekânın oluşturulmasının bir parçası haline geliş net bir şekilde görülür.



a. Yapının genel görünümü  
“teni” (Url 4)



b. Değişken kat planlarından bir örnek (Url 5)



c. Tüp kolon (Url 6)

Görsel 3. Sendai Multimedya Kütüphanesi, Toyo Ito, 2001, Sendai, Japonya

Sendai Medya Merkezi’nde yer alan kolonlara benzer bir strüktür mantığıyla üretilmiş Türkiye’den bir örnek olarak Adnan Menderes Havalimanı Terminali tartışılabilir (Görsel 4). Havalimanı terminallerinin, geniş ve akışkan açıklıklara ihtiyaç duyan yapılar oldukları düşünülürse, yapım tekniklerinin sınırlarının zorlandığı yapılar arasında olduğunu söylemek yanlış olmaz. Adnan Menderes Havalimanı’nda da havalimanı terminallerinde görmeye alışkın olduğumuz ağaç benzeri kolonlar ya da tekil kolonlar yerine eklemlenmiş bir tüp kolon kullanılmıştır. Yapıdaki kolonlar bünyesinde barındırdıkları yeni alt mekânlar ile kabuğu yarararak içeri ile dışarı arasında bağlantı geçidine dönüşmüşlerdir. Buralarda ağaçlık alanlar ya da açık hava kullanımları düzenlenebilmektedir. Ayrıca kolonlar kabukla birleşerek mekânın aydınlanmasında önemli rol oynamaktadırlar.



a. Kolon- yapı birleşimi



b. Kolonun iç mekanda görünüşü

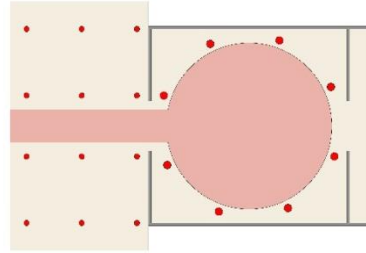
Görsel 4. Yenilikçi mekân üretimine olanak sağlayan tüp strüktür sistemi (Url 7)

- **Kolonların diziler veya gruplar halinde kullanılması ile mekânda işlevler ayrılabilir veya tanımlanabilir;**

Kolon- işlev- mekân ilişkisinde, kolonların farklı şekillerde bir araya gelerek, yapı bölümlerini ve kullanım alanlarını ayırdıkları ve tanımladıkları görülür. Görsel 5'te gösterilen, Woodland Şapeli'nin kolonları bu durumu net bir şekilde ifade etmektedir. Yekpare bir çatı altında, ızgara düzende dizilmiş kolonlar girişi tanımlarken, kapıya ulaşan kolon dizisi girişi vurgular ve ziyaretçileri dairesel kolon dizisinin tanımladığı mekâna yönlendirir (Görsel 5a, 5c).



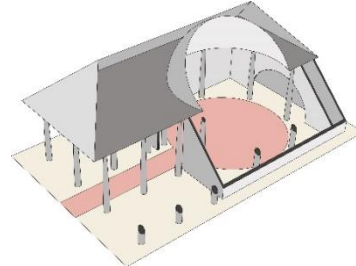
a. Giriş (düzenleme ile Url 8)



b. Şematik Plan (Yazarlar tarafından üretilmiştir)



c. Kolonlar tarafından tanımlanan alan (düzenleme ile Url 8)



d. Yapı, kolon ve mekân ilişkisi (yazarlar tarafından üretilmiştir)

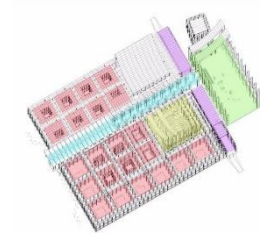
Görsel 5. Woodland Şapeli, Gunnar Asplund, 1920, Stokholm

Tasarlandığı coğrafyanın kültürel, yöresel ve etnik kimlik unsurları ile biçimlenen Kuveyt Ulusal Meclis yapısı, bölgedeki çarşı pazarların birbirilerine eklenmiş yapısını plan kurgusunun ilhamı olarak alır, bütünüyle prefabrik beton öğelerin bir araya gelerek meclis bütünü oluşturduğu görülür (Görsel 6). Prefabrik yapım tekniğinin ustaca kullanıldığı yapının görülen kolonları da Arap çadırlarını ayağa kaldıran kargı kamışlar ile ilişkilendirilmiştir (Utzon, 2008). Bağlamsal ilişkilerle biçimlenen kolonlar, yapının bütün plan şemasının kurgusunun omurgasını oluşturmaktadır. Yapıda meclis salonu (sarı), giriş alanı (yeşil) ve ana giriş koridoru (mavi) gibi ana işlevsel alanlar anıtsallaştırılmış kolonlar

tarafından tanımlanmıştır. Kırmızı ile taralı eşdeğer ofis mekânları da kolon dizileri ile çevrelenerek tanımlanmış durumdadır (Görsel 6b).



a. Genel görünüm (Utzon, 2008)



b. Strüktür Şeması Alternatifi (Utzon, 2008)



c. Kuveyt Meclisinde kolonlar (Url 9)



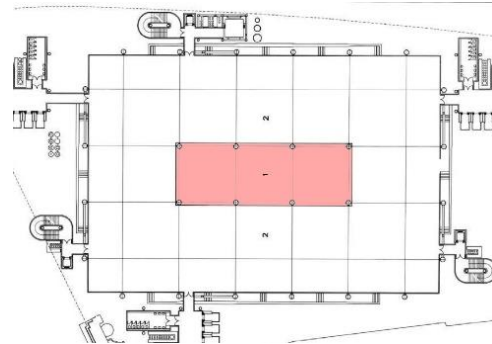
d. Giriş Holü (Url 10)

Görsel 6. Kuveyt Ulusal Meclisi, Jorn Utzon, 1983, Kuveyt

Yapılarda kolonların, işlevsel ayırıcı olarak kullanıldığı örneklerden biri de Richard Rogers tarafından tasarlanan Lloyd Binası'dır (Görsel 7a, 7b). Basit ve esnek plan şemasına sahip yapıda atriyum ile ofis alanları, merkezde çevrelenen sekiz adet kolon ile ayrılmıştır. Kolonların destekledikleri döşemenin dışında yer alması, her ne kadar kolonlara uygulanan yükün eksantrikliğini arttırarak yapısal olarak istenmeyen bir durum oluştursa da bu durum Rogers tarafından yapısal parçaları tanımlanabilir öğeler olarak ifade ederek yapıyı 'okunabilir' hale getirmek için kullanılmıştır (Macdonald, 2001). Bir başka örnekte de Almanya'nın Ulm kentinde yer alan Sparkasse Ulm yapısının zemin katında yer alan kolon sırasının, kentsel mekân ve yol arasında sınır oluşturmak amacıyla kullanıldığı görülür (Görsel 7c, 7d).



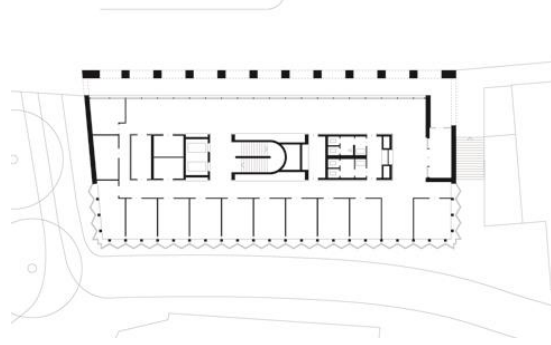
a. Lloyd Genel Merkezi atrium, Richard Rogers, 1978, İngiltere (Url 11)



b. Lloyd Genel Merkezi Şematik Plan (Url 12)



c. Sparkasse Ulm, Loi Mimarlık, 2015, Almanya  
(Url 13)



d. Sparkasse Ulm Plan (Url 13)

Görsel 7. Mekân tanımlayan kolon dizi ve gruplarına örnekler

- **Kolonlar mekânda yapıları veya döşemeleri yükseltmek için kullanılabilir; böylece kolonlar başlıkları üzerinde dolaşan döşemelere dönüşebilirken, bu döşemelerin altında geçirgen mekânlar üretilebilir;**

2021 yılında New York'ta kullanıma açılan Little Island Parkı'nın (Görsel 8) tasarımcıları, parkın inşa edileceği alanda Hudson Nehri'nde daha önceden bulunan iskelenin kalıntısı olan yüzlerce kolondan ilham alarak tasarımı yapmıştır. Yapay adayı oluşturmak için kullanılan 280 adet kolon adeta sudan fıskırarak, yeşil bir arazi parçasını gökyüzüne doğru yükseltmek için kullanılmış ve kolonlar gökyüzüne uzanan toprak ve bitkilere dönüşmüştür (URL 14). Little Island Parkı'nı oluşturan kolonların her biri gizlenmek yerine, karakter kazandırılarak, sadece döşemeyi tutan bir eleman olmanın ötesinde, parka ulaşan dolaşım alanlarına üst örtü olan (Görsel 8d), bünyesinde birleştiği yenilikçi fikirlerle kentsel mekânı tanımlayan bir tasarım unsuruna dönüşmüştür. Bu mekânlarda yeşil alanlar, dolaşım yolları, meydanlar ve amfiler oluşturulmuştur. Kolonlar bu örnekte aralarında kalan ve taşıdığı alanlarda mekân üretme potansiyelini başarılı bir şekilde yansıtmıştır.



a. Genel görünüm



b. Kolon ve başlıkları





c. Kolon başlıklarında oluşan mekanlar



d. Kolon aralarında oluşan mekanlar

Görsel 8. Little Island Park, Heatherwick Studio Mimarlık, 2021, New York, Amerika Birleşik Devletleri (Url 15)

Yapıları yerden yükselterek kullanma fikri, özellikle son yüzyılda yenilikçi fikirlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Le Corbusier'in Villa Savoye'undan, Mies Van Der Rohe'nin Farnsworth Evi'ne kadar çeşitli amaçlarla yapıların yerden yükseltilerek kullanıldığı görülür. Bu amaçlardan bazıları, yapının toprak üstünde kapladığı alanın doğaya iadesi olarak kurgulanırken, kimisi de doğal çevrede insanların dolaşımını desteklemek için kullanılmıştır. Ne sebeple tasarlanmış olursa olsun, kolonlar, yapıları minimum temasla yerden yükseltmenin başarılı bir yolu olarak görülmektedir.

Macdonald'ın (2001) strüktürün yetkin kullanımının, simgesel bir ikon yaratmanın bir yolu olduğundan bahsettiği, makalenin girişinde vurgulanmıştı. Kanada'da inşa edilmiş Sharp Tasarım Merkezi (Görsel 9a) de yapının yerden yükseltilerek inşa edilmesine iyi bir örnek olmasının yanısıra, tasarımında kullanılan kolonların yapım teknikleri ile dijital tasarım araçlarında gelinen noktayı yansıtmaları açısından önemlidir. Yapı, Macdonald'ın (2001) bahsettiği strüktürel yetkinlikle tasarlanmış ve yükseltilmiş yapılar arasında ikonlaşmıştır. Kolonlar, yükseltilmiş yapının yüzeyi ile zemin arasında kalan boşluğu tanımlı bir hale getirerek, akışkan mekânlar oluşmasını sağlamaktadır.

Tasarlandığı dönemin yapı üretim imkânlarını yansıtan bir başka örnek olarak da Pier Luigi Nervi'nin İtalyan Büyükelçiliği yapısı gösterilebilir (Görsel 9b). Burada ağaç formu kolonlar yapıyı yükseltmiş ve altında potansiyel peyzaj alanlarının oluşturulmasına imkân tanımıştır.



a. Sharp Tasarım Merkezi, Will Alsop Mimarlık, 2004, Kanada (Url 16)



b. İtalyan Büyükelçiliği, Pier Luigi Nervi, 1977, Brezilya (Url 17)

Görsel 9. Yapıyı yerden yükselten kolonlara örnekler

Yapıların yukarıda ifade edilen nedenlerle kolonlar üzerinde yükseltilmesinin yanı sıra kimi zaman kısıtlayıcı sebeplerle de yükseltilmesi gerekebilir. Görsel 10'da görülen ve Emre Arolat

Mimarlık tarafından tasarlanan Antakya Müze Otel Kompleksi bunun bir örneğidir. Yapının inşa edilmesi planlanan alanda arkeolojik kalıntıların çıkması sonucunda, otel projesinin müze ile birleştirilerek kompleks olarak tasarlanması ihtiyacı doğmuştur. “Alandaki arkeolojik kalıntılar, kolonların yükseleceği yerlerin belirleyicisi olmuştur. Bu noktalara konumlanan kolonlar, kalıntılara zarar vermeden yapının yükseltilerek, zemin ile yapı arasında müzenin oluşturulabilmesine imkân tanımıştır. Kolonlar saçak ile birleşerek, arkeolojik alanı imler ve farklı işlevlerin de yer aldığı nitelikli bir platforma dönüşür. (Url 18).” Bunlara ek olarak kolonlar müze bölümünde dolaşım alanlarını da işaret etmek için kullanılmıştır. Bir başka örnek olarak Atina’da Parthenon’un yamacındaki bir arazi üzerinde Bernard Tschumi tarafından tasarlanan ve inşası 2009 yılında tamamlanan Atina Akropolis Müzesi tartışılabilir. Akropolis Müzesi, Antakya Müze Otel’inde olduğu gibi, inşaattan hemen önce keşfedilen arkeolojik kalıntılar sebebiyle, kolonlar üzerinde yükselecek şekilde tasarlanmış ve inşa edilmiştir (Url 19). Böylelikle, yüz adetten fazla kolonla yükseltilen yapının altında arkeolojik çalışmalar yürütülerek, buluntular sergilenebilmiştir (Görsel 11).



a. Genel görünüm



b. Arkeolojik kalıntılar ve Kolon aralarında oluşan mekanlar

Görsel 10. Antakya Müze Otel, Emre Arolat Mimarlık, 2019, Antakya, Türkiye (Url 18)



a. Arkeolojik kalıntılar ve kolon ilişkisi



b. Sergi alanları ve kolon ilişkisi

Görsel 11. Atina Akropolis Müzesi, Bernard Tschumi, 2009, Atina, Yunanistan (Url 20)

Kolonlar, yapısal olmayan tasarım unsurları ile bir araya gelerek kentsel ve mimari mekânda veya bunların arayüzünde kullanıldığında, mekâna yeni anlamlar kazandırabilirler. Kolonlar ayrıca bu öğelerle bir araya geldiklerinde mekânı karakterize ederek yeni kullanım olanakları sunabilirler. Görsel 12a’daki Brasilia Kenti’nin Adalet Sarayında kolonlara eklenmiş beton arklardan su akıtılması, yapının kolonlarının kentsel mekânla kurduğu ilişkiye yeni bir boyut kazandırmıştır. Görsel 12b’deki Long Fu Yaşam Merkezi’nin kolonları ise tavan düzlemine doğru genişleyerek, kolonun da mekânda tefriş ögesi olarak kullanılmasına olanak veren bir yapıya bürünmüştür. Ayrıca kolon bünyesinde bulunan boşluklardan bazıları çocuklar için

ağaç evler olarak tasarlanmıştır. Kharayeb Müzesi için getirilen öneri projede ise (Görsel 12c) kolonlar, alanda bulunan arkeolojik alandan çıkan toprak figürinlerin sergilenmesi için sergi ögesine dönüşmüştür (Url 21). Oyeler Wu ekibinin tasarladığı, mevcut bir yapıya eklenen kanopinin ağaç şeklindeki kolonlarının (Görsel 12d), kadesinin ağaç kökü benzeri uzantılarının, oturma mekânlarına dönüştüğü görülür. Görsel 12'de sunulan dört örnek de kolonun mekânda yeni kullanım olanakları üreten potansiyelini vurgulamaktadır.



a. Adalet Sarayı, Oscar Niemeyer, 1957-63, Brezilya (Url 22)



b. Long Fu Yaşam ve Deneyim Merkezi, Luo Studio, 2018, Çin (Url 23)



c. Kharayeb Müze öneri projesi, Shioyumo Mimarlık, 2017, Lübnan (Url 21)



d. Kaohsiung Müzesi kanopi eklenti önerisi, Oyeler Wu Mimarlık, 2020, Tayvan (Url 24)

*Görsel 12.* Kolonların donatılarla birleşmesi ile mekânda oluşan potansiyel kullanımlar

## Sonuç ve Öneriler

Kolonların mimari tasarımda mekân üretme potansiyelini incelemeyi hedefleyen çalışmada, kolonların görünür olarak kullanıldığı örneklerin değerlendirilmesi sonucunda mimari mekânda çeşitli kullanım potansiyelleri olduğu görülmüştür. Çalışmada ulaşılan sonuçlar şu şekilde sıralanabilir:

- Kolonlar, tanımlanmış bir mekânda konumları ve dizimleri aracılığıyla bir alanı tanımlayarak sınırlar ve mekân içinde mekân yaratabilir.
- Düzenli dizimlerle, eş değer düzeyde mekânlar oluşabilirken, rastgele dizimlerde, farklı büyüklüklerde mekânlar oluşturulabilir.
- Kolonların diziler ya da gruplar halinde kullanımıyla, işlevler veya mekânlar birbirinden geçirgen bir şekilde ayrılabilir.
- Yapı içinde değişen mekânların, önem derecesini vurgulamak, mekânı farklılaştırmak için kolon dizilerinin değişiminden yararlanılabilir.

- Kolonun masif kütleli yapısının boşluklu ve geçirgen hale gelmesi sonucunda kolon, mekânı, kendi varlığı ile tanımlayıp içerebilir hale gelmiştir.
- Kolon yapıları, hacimleri veya döşemeleri yükselterek üzerinde ya da altında yeni mekânlar üretilmesine katkı sağlar.

Örneklerin arttırılması ile bulgular çoğaltılabilir ancak çalışmada elde edilen bulgularla kolonların, mimari tasarımda görünür tasarım ögesi olarak kullanıldığında açık bir şekilde, mekânda üreten rol üstlendikleri görülmüştür. Kolonlar, günümüzde erişilen strüktürel yetkinliğin bir sonucu olarak binlerce yıllık değişmeyen karakterinden de sıyrılarak taşıyıcı eleman olmanın ötesinde mimari mekânı ve tasarımı zenginleştiren unsur olarak kullanılmaya başlanmıştır. Çalışmanın ulaşılan sonuçlarının bundan sonraki çalışmalara ve araştırmacılara yol göstermesi arzu edilmektedir.

### Kaynaklar

- Akın, T. (2017). Sendai Mediatheque Örneğinde Mimarlık, Strüktür, Tasarım Bağlamında Mimar-İnşaat Mühendisi İlişkisi. *Mimarlık Dergisi*, 394.  
(<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=408&RecID=4148>)
- Alfirevic, D. ve Simonovic Alfirevic, S. (2016). Interpretations of Space Within Space Concept in Contemporary Open-Plan Architecture. *Arhitektura i Urbanizam*, 42, 24-40.
- Charleson, A. W. (2005). *Structure as Architecture, a Source Book For Architects and Structural Engineers*. Italy: Architectural Press Publications.
- Ching, F.D.K. (2016). *Mimarlık: Biçim, Mekân ve Düzen*. (S. Lökçe, Çev.). İstanbul: YEM Yayınevi.
- Demirel, E. (2017). *Strüktür Neden Gereklidir*. İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Eco, U. (2019). *Mimarlık Göstergebilimi*. İstanbul: Daimon Yayınları.
- Erman, E. (2009). *Mimarlıkta Bilimsel Araştırmalar ve Tez Yazım Tekniği*. İstanbul: Murat Kitap ve Yayınevi.
- Fischer, G. (2015). *Mimarlık ve Dil*. İstanbul: Daimon Yayınları.
- De Fusco, R. (2020). *Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık*. İstanbul: Arketon Yayınları.
- Macdonald, A.J. (2001). *Structure and Architecture*. Oxford: University of Edinburgh: Plant a Tree.
- Schmarsow, A. (2017) *Mimarlığın Özünü ve Mimari Yaratım*. (çeviren, Alp Tümerekin, Nihat Ülner). İstanbul: Janus Yayıncılık
- Taşkın, A. (2019). *Kolonun Mimari Tasarımda Rolünün Değerlendirilmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Adana.
- Türkçü, H.Ç. (2003). *Çağdaş Taşıyıcı Sistemler*. İstanbul: Birsen Yayınevi.  
Url 1: [http://www.greatbuildings.com/buildings/Moore\\_House.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Moore_House.html)  
Url 14: <http://www.heatherwick.com/projects/spaces/pier55/>  
Url 19: <http://mimdap.org/2011/04/2011-mies-van-der-rohe-odulu-bernard-tschumi-atina-muzesi/>  
Url 21: <https://www.archdaily.com/884561/museum-proposal-displays-floating-figurines-in-corten-columns-of-light>
- Utzon, J. (2008). *Jorn Utzon Logbook Vol. IV: Kuwait National Assembly*. Copenhagen: Blondel Press.
- Vitruvius. (2017). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım.
- Wilson, F. (1971). *Structure: the essence of architecture*. London: Van Nostrand Reinhold Co.
- Zevi, B. (2015). *Mimarlığı Görebilmek*. (A. Tümerekin, Çev.). İstanbul: Daimon Yayınları.

### Görsel Kaynaklar

- Url 2: <http://hiddenarchitecture.net/moore-house/>  
Url 3: <https://www.celiauhalde.com/baumschulenweg-crematorium>  
Url 4: <https://search.creativecommons.org/photos/b549b228-24b1-453a-964d-8cbc3c2f7c5c>  
Url 5: <https://kmckitrick.wordpress.com/sendai-mediatheque-toyo-ito-kevin-mckitrick/>  
Url 6: <https://search.creativecommons.org/photos/363ffd27-bc69-4de1-b699-b64d9c20d62b>  
Url 7: <http://sezerproje.com/tav-izmir-adnan-menderes-havalimani-celik-cati-projesi>  
Url 8: <https://www.archiweb.cz/en/b/lesni-kaple>

- Url 9: [https://www.archdaily.com/568821/ad-classics-kuwait-national-assembly-building-jorn-utzon?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com/568821/ad-classics-kuwait-national-assembly-building-jorn-utzon?ad_medium=gallery)
- Url 10: [https://livingarch.com/image/data/new-books/utzon/prod-img/kuwait\\_31-1.png](https://livingarch.com/image/data/new-books/utzon/prod-img/kuwait_31-1.png)
- Url 11: <https://www.lloyds.com/resources-and-services/uk-building-services/the-lloyds-building>
- Url 12: <https://i.pinimg.com/originals/dd/97/9a/dd979a54bc560561a6bce09ba6372986.jpg>
- Url 13: <https://miesarch.com/work/3187>
- Url 15: [https://www.archdaily.com/962374/little-island-park-heatherwickstudio?ad\\_source=search&ad\\_medium=search\\_result\\_all](https://www.archdaily.com/962374/little-island-park-heatherwickstudio?ad_source=search&ad_medium=search_result_all)
- Url 16: <https://archello.com/project/the-sharp-centre>
- Url 17: [https://pbs.twimg.com/media/EP6\\_rFgW4AAQimV.jpg](https://pbs.twimg.com/media/EP6_rFgW4AAQimV.jpg)
- Url 18: <https://www.arkiv.com.tr/proje/the-museum-hotel-antakya/11300>
- Url 20: <https://www.archdaily.com/61898/new-acropolis-museum-bernard-tschumi-architects>
- Url 22: <https://i.pinimg.com/originals/8e/80/4a/8e804ac913c5e9e22fa2918a31bdf681.jpg>
- Url 23: [https://urbannext.net/wp-content/uploads/2018/12/LUO-studio\\_Longfu-Life-Experience-Center\\_09.jpg](https://urbannext.net/wp-content/uploads/2018/12/LUO-studio_Longfu-Life-Experience-Center_09.jpg)
- Url 24: <https://i.pinimg.com/originals/a3/bd/bb/a3bdbbeab9896832ff8c986a054709e7.png>
- Tüm Url'lerin Erişim Tarihi: 22.06.2021*



## SÜRDÜRÜLEBİLİR YAPI ÜRETİMİNDE YAŞAM DÖNGÜSÜ DEĞERLENDİRME (LCA) HESAPLAMALARININ YAPI BİLGİ MODELLEMESİ (BIM) İLE ENTEGRASYONUNA YÖNELİK BİR ARAŞTIRMA\*

A RESEARCH ON THE INTEGRATION OF LIFE CYCLE ASSESSMENT (LCA) CALCULATIONS WITH  
BUILDING INFORMATION MODELING (BIM) IN SUSTAINABLE BUILDING PRODUCTION

Mehmet Oğuz DURU, İlhan KOÇ

Gönderim Tarihi: 16.10.2021

Kabul Tarihi: 30.11.2021

### Öz Abstract

Yaşam döngüsü değerlendirmesi (LCA-life cycle assessment) hammaddelerin çıkarılması, işlenmesi, yapı bileşenlerinin üretimi, yapıların kullanımı ve kullanım ömrü sonuna kadar yapıların bütün yaşam döngüsünü kapsayan bir çevresel etki tahmin yöntemidir. Yapı sektöründe LCA hesaplaması oldukça fazla bilgi gerektirmesi ve mevcut olan yöntemlerin zaman alıcı metodolojisi nedeniyle karmaşık bir yapıya sahiptir. Özellikle yapı malzemelerinin metraj listelerinin oluşturulması ve LCA hesaplamasının esas alındığı veri tabanından doğru veri kümelerinin bulunması çok büyük zaman ve çaba ihtiyacına neden olmaktadır. Günümüzde dünya çapında büyük ilgi gören, devamlı gelişen bir teknoloji olan Yapı Bilgi Modellemesine (BIM-Building Information Modelling) dayalı dijital araçlar, LCA hesaplamaları için gerekli olan çabayı azaltma ve süreci oldukça hızlandırma potansiyeli taşımaktadır. Kapsamlı literatür analizi yöntemine dayanan bu çalışmanın amacı; geleneksel olarak elle yapılan yoğun LCA analizleri hesaplaması yerine, LCA sürecini basitleştiren, girdi verilerinin azaltılmasına yardımcı olan ve sınırlı bilgi düzeyine sahip tasarımcılar için sonuçların yorumlanmasını kolaylaştıran bir entegrasyona yönelik, uluslararası literatürde yayımlanan kuramsal yaklaşımları, kapsamlı olarak analiz etmektir.

**Anahtar Sözcükler:** Yaşam Döngüsü Değerlendirmesi (LCA), Yapı Bilgi Modellemesi (BIM), Bütünlük Tasarım, Sürdürülebilirlik, Çevresel Etki

Life cycle assessment (LCA) is an environmental impact estimation method that covers the entire life cycle of constructions from raw material extraction, processing, production of building components, use of buildings and end of their lives. Calculation of LCA in the construction sector has a complex structure since it requires a lot of knowledge and the time-consuming methodology of the existing methods. In particular, creating the bill of quantities for building materials and finding the right datasets from the database on which the LCA calculation is based, require a great deal of time and effort. Digital tools based on Building Information Modeling (BIM-building information modelling), as an emerging technology that attracts worldwide attention today, have the potential to reduce the effort required by LCA calculations and accelerate the process considerably. The aim of this study based on the comprehensive literature analysis method, is to analyze the theoretical approaches published in the international literature, comprehensively, for an integration that simplifies the LCA process, helps to reduce the input data and facilitates the interpretation of the results for designers with limited knowledge, instead of the traditional manual computational LCA analysis as analysis.

**Keywords:** Life Cycle Assessment (LCA), Building Information Modeling (BIM), Integrated Design, Sustainability, Environmental Impact

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur ve birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığında hazırladığı doktora tezinden üretilmiştir.

- **Alıntılama:** Duru, M.O ve Koç, İ. (2021). Sürdürülebilir Yapı Üretiminde Yaşam Döngüsü Değerlendirme (LCA) Hesaplamalarının Yapı Bilgi Modellemesi (BIM) ile Entegrasyonuna Yönelik Bir Araştırma. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 107-121.
- **Sorumlu Yazar:** Arş. Gör. Mehmet Oğuz DURU, Konya Teknik Üniversitesi, moduru@ktun.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-0583-0439.

## Giriş

Özellikle son yirmi yıl içerisinde, atmosferde ciddi karbon salınımına neden olan insan kaynaklı faaliyetler, küresel iklim değişikliklerine yol açmıştır. Fiziki çevreyi oluşturan yapılar, inşa edilme (construction), işletilme (operation) ve yaşam sonu (end-of-life) aşamaları içerisinde, küresel karbon emisyonuna önemli düzeyde etki etmektedir. Dolayısıyla, yapıların çevresel etkilerinin (environmental impacts) bilinmesine yönelik çalışmalar, küresel iklim değişikliği bağlamında, kritik öneme sahiptir. 1990'lardan itibaren, ürün ve hizmetlerin çevresel etkilerini değerlendirmek için uygun ve temel bir metodoloji olarak kabul edilen Yaşam Döngüsü Değerlendirmesi (LCA-life cycle assessment), yapı, yapı malzemeleri ve diğer pek çok endüstriyel ürünün çevresel etki analizinde kullanılmaktadır. Yapı proje verilerinin 3 boyutlu (3-Dimensional) bir şekilde dijital olarak oluşturulduğu ve yönetildiği bir süreç olan Yapı Bilgi Modellemesi (BIM-building information modelling), yapının kavramsal tasarımından yıkımına kadar tüm yaşam döngüsü içinde koordinasyonunu sağlamaktadır. Uluslararası literatürde, BIM araçlarının gelişimiyle birlikte çok sayıda bilimsel çalışmada, LCA metodolojisiyle BIM modeli arasında entegrasyonun önemi vurgulanmıştır. Bu çalışmada, uluslararası literatürde, yaşam döngüsü değerlendirmesi (LCA) metodolojisinin, yapı bilgi modellemesi (BIM) olgusuyla birleştirilmesine yönelik izlenen süreçlerin araştırılması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, LCA-BIM entegrasyonunun gerekliliğini vurgulayabilmek için LCA ve BIM kavramları analiz edilmiş, daha sonra ise entegrasyona yönelik yaklaşımlar ele alınmıştır. Bu çalışmada, ayrıca, ülkemiz özelinde fiziki çevrenin oluşumuna yönelik, çevresel etkileri önceleyen çok boyutlu (multi-dimensional) yaklaşımların benimsenmesine bir farkındalık oluşturulması hedeflenmiştir.

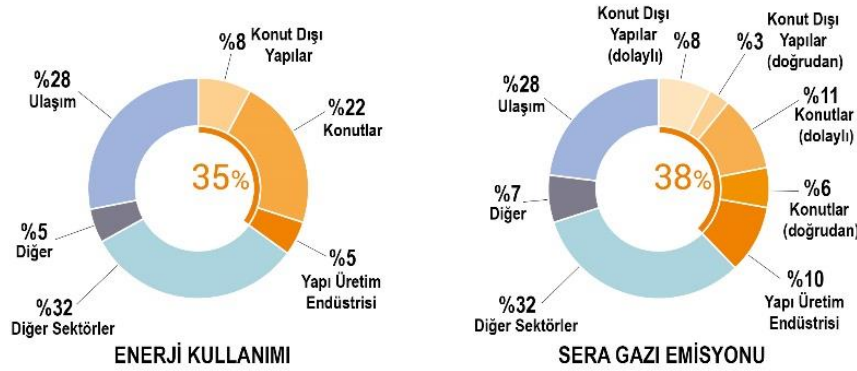
## Yöntem

Yaşam döngüsü değerlendirmesi (LCA) hesaplarının ve Yapı Bilgi Modellemesi (BIM) ile entegrasyonuna yönelik bir araştırma olan bu çalışmada, uluslararası literatür detaylı olarak analiz edilmiştir. Özellikle son on yıl içinde gerçekleştirilen birçok bilimsel çalışmanın analizi ile elde edilen veriler, çalışma amaç ve kapsamına uygun olacak biçimde, sentezlenmiştir. Literatür taramasının temel yöntem olarak seçildiği bu çalışmada veriler, ayrıca mukayeseli analiz metodolojisi yardımı ile de irdelenmiştir.

## Bulgular ve Tartışma

Küresel olarak gerçekleştirilen çevresel istatistikler ve ölçümler, insan faaliyetleri kaynaklı iklim değişikliği etkisinin, günümüzün çözülmeyi bekleyen en önemli sorunu haline geldiğini belirtmektedir. Bütün sektörlerin, iklim değişikliğinin geri dönüşü olmayan sonuçlarıyla mücadele edebilmesi ve kontrol altına alabilmesi için ürün ve hizmetleriyle ilgili sera gazı emisyonlarını azaltması gerekmektedir. Birleşmiş Milletler tarafından hazırlanan çevre raporlarına göre küresel enerji tüketiminde yaklaşık %35'lik paya sahip olan yapı sektörü, malzeme üretimi, yapım, işletme, bakım ve yıkım gibi farklı yaşam döngüsü aşamalarında önemli miktarda enerji tüketerek, küresel çapta salınan sera gazlarının yaklaşık %38'inden sorumlu tutulmaktadır (Görsel 1) (UNEP, 2020) Dolayısıyla bu durum iklim değişikliğinin

hızlanmasına oldukça fazla etki etmektedir. Nüfus artışına bağlı olarak artan yeni yapı üretimi ve mevcut yapıların düşük enerji verimliliği, iklim değişikliğini daha da kötüleştirmektedir.



Görsel 1. Yapı sektörünün enerji kullanımı ve sera gazı emisyonu durumu (UNEP, 2020).

Birçok bilimsel çalışmada, ülkelerin yeni ve mevcut yapıları düzenleyen yönetim politikalarında değişikliğe gidilmemesi durumunda, yapı sektörü kaynaklı sera gazı emisyonlarının önümüzdeki 20 yıl içinde yaklaşık olarak iki katına çıkacağı ön görülmektedir (Rezaei, Bulle, & Lesage, 2019).

### Yaşam Döngüsü Değerlendirmesi (LCA) Kavramı

Sürdürülebilir mimarlık yaklaşımı, yapı sektörü kaynaklı çevresel etkilerin azaltılmasında en önemli stratejilerden biri olarak görülmektedir. Bu yaklaşımın, yapıyı çevreye uygulanmasına yardımcı olan çeşitli yöntem ve araçlar bulunmaktadır. Bilimsel çalışmalarda giderek artan bir öneme sahip olan Yaşam Döngüsü Değerlendirmesi (LCA-Life Cycle Assessment), yapıların yaşam döngüsü boyunca sürdürülebilirliğini değerlendirmek için eksiksiz bir yöntem olarak kabul edilmektedir. LCA, bir yapının üretilebilmesi için ilk adım olan hammaddelerin çıkarılmasından başlayarak, yapı üretimi, kullanımı ve kullanım ömrü sonunda yok edilmesi aşamaları boyunca meydana getirdiği çevresel etkilerin hesaplanabilmesini mümkün kılmaktadır (Görsel 2) (Bruce-Hyrkäs, 2021).

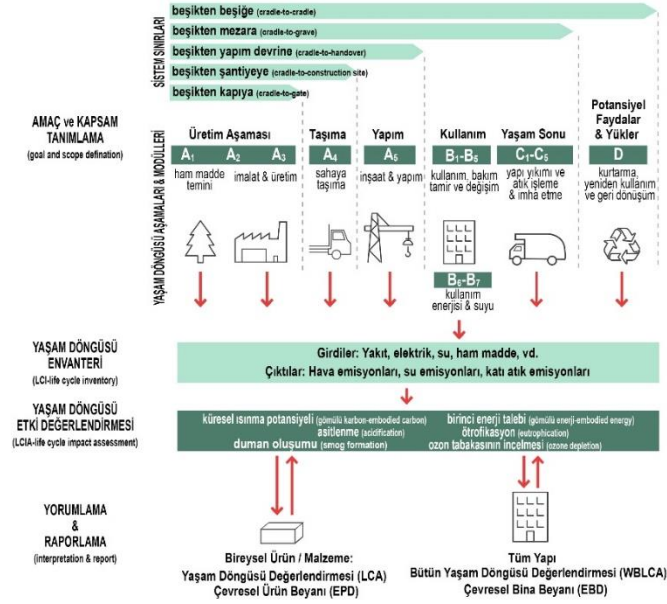


Görsel 2. Yapı üretiminde yaşam döngüsü değerlendirme (LCA) süreci (Bruce-Hyrkäs, 2021).

ISO 14040'a göre LCA metodolojisi; amaç ve kapsam (goal and scope), yaşam döngüsü envanteri (LCI-life cycle inventory), yaşam döngüsü etki değerlendirme (LCIA-life cycle

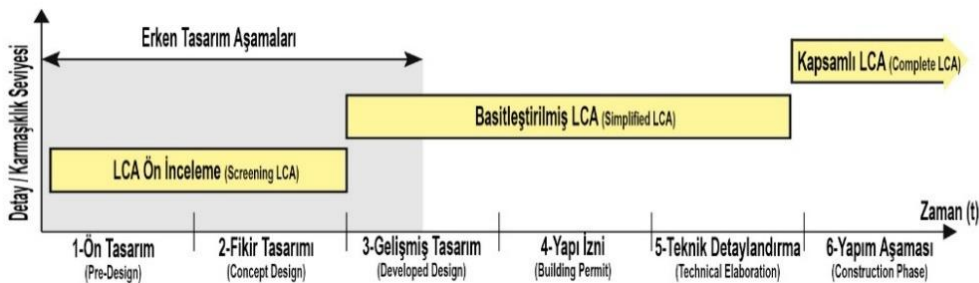


impact assessment) ve yorumlama-raporlama (interpretation-report) olmak üzere dört aşamadan oluşmaktadır (Görsel 3) (Soust-Verdaguer, Llatas, & García-Martínez, 2017).



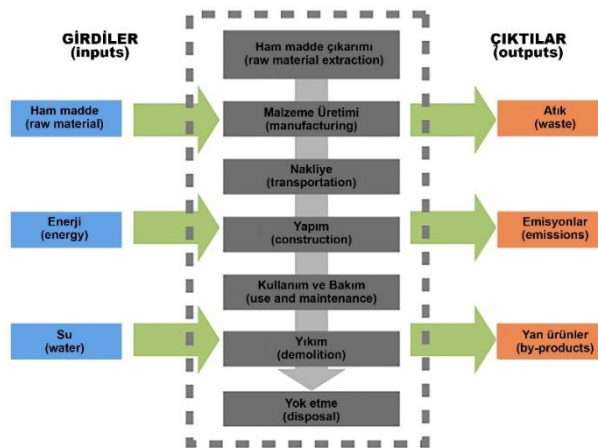
Görsel 3. LCA hesaplama metodolojisinin dört ana safhası ve birbiri ile olan ilişkileri (Soust-Verdaguer, Llatas, & García-Martínez, 2017).

Diğer endüstriyel sektörlerin aksine, uzun kullanım ömrü başta olmak üzere birçok dinamik niteliklere haiz olan yapı sektörü çok farklı unsurlardan oluşmaktadır. Dolayısıyla bu durum, zaten doğası gereği karmaşık ve zaman alıcı bir yapıya sahip olan LCA hesaplamalarının yapı sektörüne uygulanması konusunda ciddi bir ön yargı oluşturmaktadır. Sektörel bazlı LCA raporları, yapı sektöründe yaşam döngüsü değerlendirmesinin diğer sektörlerdeki kadar ayrıntılı geliştirilemeyeceğini ifade etmektedir (EeBGuideProject, 2012). Bu belirsizlikten dolayı, LCA hesaplamalarının yapı üretiminin her aşamasında yapılarak çevresel etkilerin değerlendirilmesine imkân veren yöntemler geliştirilmiştir. Analizin amacı ve kapsamı, uygulamacının bilgi düzeyi, yaşam döngüsü envanterinin mevcudiyeti ve yapının gelişme düzeyi (LoD-level of development) gibi kriterleri esas alan üç farklı LCA hesaplama aşaması bilimsel çalışmalarda sıklıkla kullanılmaktadır (Görsel 4) (Meex, Hollberg, Knapen, Hildebrand, & Verbeeck, 2018).



Görsel 4. Yapının farklı tasarım aşamaları ile LCA hesaplamalarının ilişkisi (Meex, Hollberg, Knapen, Hildebrand, & Verbeeck, 2018).

LCA hesaplamaları, farklı tasarım aşamalarına ayrılmış bile olsa, hala karmaşık ve zaman alıcı bir süreçtir. Bu durumun birçok nedeni vardır. Yapıları oluşturan yapı elemanları birçok farklı katmandan oluşmaktadır. Farklı malzemelerin, belirli miktarlarda bir araya getirilmesiyle oluşan bu katmanların değerlendirilmesi oldukça yorucu ve zaman alıcı olmasının yanı sıra hesaplama hatasına da açıktır. Kullanım aşamasının (the use phase) yanı sıra, kullanım ömrü sonu (the end of life) senaryosu belirsiz olan yapılar, süreç içerisinde yapılabilecek müdahaleler nedeniyle yüksek seviyede belirsizlik içeren, çok uzun bir kullanım ömrüne sahiptirler. Yapı üretiminin aksine, oluşumunda kullanılan malzeme ve bileşenlerin, belirli bir kullanım ömrü olacak biçimde, tek bir üretici tarafından tedarik edilen tüketim ürünleri, geri dönüştürülebilir veya kontrollü bir şekilde ortadan kaldırılabilir potansiyeliyle, çevresel etkilerinin kolaylıkla belirlenmesini sağlayan bir süreç geçirmektedir. Ancak, üretimin karmaşıklığı nedeniyle birbirinden oldukça farklı malzeme üreticilerinin devrede olduğu yapı üretme süreci için çevresel etki tahmini belirsiz veya çok düşüktür (Hollberg & Ruth, 2016). Diğer bir zorluk ise, bir ürün sistemi için girdiler (inputs) olarak su, enerji, ham madde vb. bilgileri ve çıktılar (outputs) olarak havaya, toprağa ve suya salınım bilgilerini içeren yaşam döngüsü envanteri (LCI-life cycle inventory) verilerinin eksikliği olmaktadır. Bir yapı bütününden ayrı olarak, ürün ve malzemelerin yaşam döngüsü boyunca girdi ve çıktı akışının haritalandığı ve ölçümlendiği bu süreç, sistemin tamamını kapsayan LCA hesaplamalarının doğruluğunun temelinde yer alan en önemli bileşenlerden biridir (Görsel 5) (GreenSpec, 2021).



Görsel 5. Yaşam döngüsü envanteri (LCI-life cycle inventory) haritalama ve ölçümleme süreci (GreenSpec, 2021).

Ülkemiz özeline ait tamamlanmış bir yaşam döngüsü veri tabanı olmamakla birlikte oluşturma faaliyetleri devam etmektedir. Ülkemizin aksine, Athena (Kuzey Amerika), GaBi (Almanya), KBOB Database (İsviçre), Korean Database (Güney Kore), Chinese Database (Çin), Ecoinvent (İsviçre), ICE (Inventory of Carbon & Energy-Birleşik Krallık), Oekobaudat (Almanya), U.S. LCI (Kuzey Amerika) gibi pek çok yaşam döngüsü veri tabanı (LCI) bulunmaktadır (Tablo 1) (Pan & Teng, 2021). Özellikle son on yılda artan çevresel kaygılar, ülke bazlı malzeme veri tabanlarının hızla oluşturulmasına sağlamıştır. Yukarıda ifade edilen zorlukları ek olarak, doğası gereği oldukça karmaşık olan mimari tasarım sürecini yöneten mimarların, LCA uygulamasını

yürütmek için gerekli bilgi ve deneyime sahip olmamaları da bulunmaktadır (Hollberg & Ruth, 2016).

Tablo 1

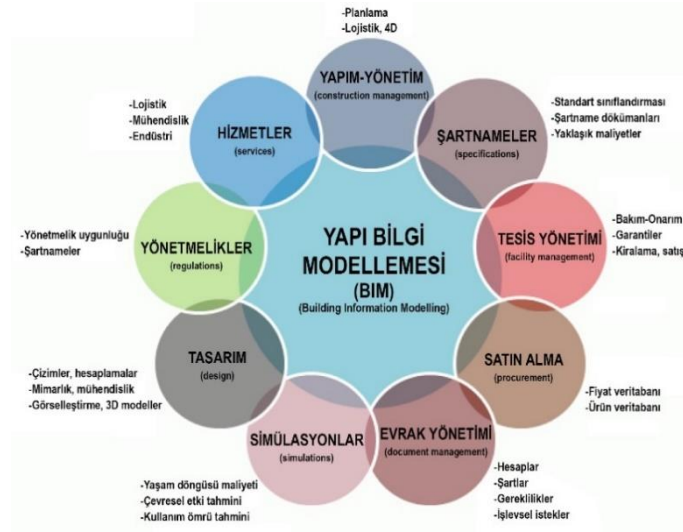
*Yapı sektöründe çoğunlukla kullanılan yaşam döngüsü envanterleri (LCI) (Pan & Teng, 2021).*

Yazılım	Bölgesi	Kuruluş	Ücret Durumu	LCA Sistem Sınırları	Açıklama
AusLCI	Avustralya	Building Product Innovation Council	Ücretsiz	Beşikten Kapiya (cradle-to-gate)	Herkes için açık, tutarlı bir bilgi kaynağı, sadece Avustralya bölgesine özgü.
Base Carbone	Fransa	French Environment and Energy Management Agency	Ücretsiz	Beşikten Mezara (cradle-to-grave)	Bir çok kamusal emisyon faktörü ve veri kaynağı mevcut, sadece Fransa'da uygulanabilir.
BEDEC	İspanya	Institute of Technology of Construction	Ücretsiz	Beşikten Kapiya (cradle-to-gate)	Ürün fiyatı ve çevresel bilgileri içeren veriler mevcut, teknik açıklama raporları açık kaynak değildir.
CLCD	Çin	Sichuan University IKE Environmental Technology	Ücretsiz	Beşikten Kapiya (cradle-to-gate)	600'den fazla veri kümesi içerir, Çin içinde farklı sektörlerin birleşimidir, Açık kaynak kodlu değildir ve sadece Çince'dir.
Ecoinvent	İsviçre	Swiss Centre for Life Cycle Inventories	Ücretli	Beşikten Mezara (cradle-to-grave)	Dünyanın en büyük ve en tutarlı veri tabanına sahiptir. Lisans ve yıllık kullanım ücreti zorunludur.
EF databases	Avrupa	European Commission	Ücretli	Beşikten Mezara (cradle-to-grave)	3200 veri kümesi ile ticari bir yazılım olan SimaPro içerisine gömülü kullanılabilir.
ELCD	Avrupa	EU Joint Research Centre	Ücretsiz	Beşikten Mezara (cradle-to-grave)	330 veri kümesi mevcuttur, raporlar, diyagramlar vd. sonuçla ile dijital bağlantısı eksiktir.
GaBi databases	Almanya	PE International	Ücretli	Beşikten Mezara (cradle-to-grave)	5000 yaşam döngüsü envanteri (LCI) mevcuttur, lisans ve yıllık ücret zorunludur.
ICE Inventory of Carbon & Energy	İngiltere	University of Bath	Ücretsiz	Beşikten Kapiya (cradle-to-gate)	Yapı malzemeleri için önde gelen, çok kullanılan bir veri tabanıdır. Sadece gömülü karbon (embodied carbon) bilgisi mevcuttur.
IVAM LCA data	Hollanda	IVAM Environmental Research	Ücretli	Beşikten Mezara (cradle-to-grave)	Farklı sektörlerde uygulanabilen veri tabanı SimaPro içinde gömülü gelmektedir. Lisans ve yıllık ücret zorunludur.
Oekobaudat.de	Almanya	Federal Ministry of the Interior, Building and Community	Ücretsiz	Beşikten Mezara (cradle-to-grave)	1200'den fazla veri kümesine sahip, ücretsiz, Almanya'nın ulusal yaşam döngüsü envanteri (LCI), yapı malzemeleri konusunda özelleşmiştir.
U.S. LCI	Birleşik Devletler	National Renewable Energy Laboratory	Ücretsiz	Farklı sistem sınırları içermektedir.	Farklı sistem sınırlarını içeren, ABD özelinde yaşam döngüsü envanteri (LCI), devamlı güncellenmektedir.

### Yapı Bilgi Modellemesi (BIM) Kavramı

Günümüzde aralıksız yapılan çalışmalar ile geliştirilmeye devam edilen Yapı Bilgi Modellemesi (BIM-Building Information Modelling) teknolojileri, dünya çapında geniş kullanım alanlarıyla büyük ilgi görmektedir (Cavalliere, Habert, Dell'Osso, & Hollberg, 2019). AEC (Architecture Engineering Construction) olarak tanımlanan "Mimarlık Mühendislik Yapım" sektöründe BIM kullanımı küresel boyutta artmaktadır. Avrupa Birliği ülkeleri, İngiltere gibi bazı ülkeler 2016 yılından itibaren kabul etmesine rağmen, 2014/24/EU direktifine göre Ekim 2018'den itibaren kamu yapılarının projelendirilmesinde BIM kullanımını zorunlu hale getirmiştir (Soust-Verdager, Llatas, & García-Martínez, 2017). BIM araçları, geleneksel mimari yapı planlamasının aksine, yapıların üretiminden önce teknolojik, ekonomik ve çevresel yönlerinin değerlendirilmesine olanak sağlayarak, avantaj ve dezavantajların belirlenmesine yardımcı olmaktadır. Bu nedenle sürdürülebilir yapılar ve çevreler elde edilebilmesi amacıyla yapı

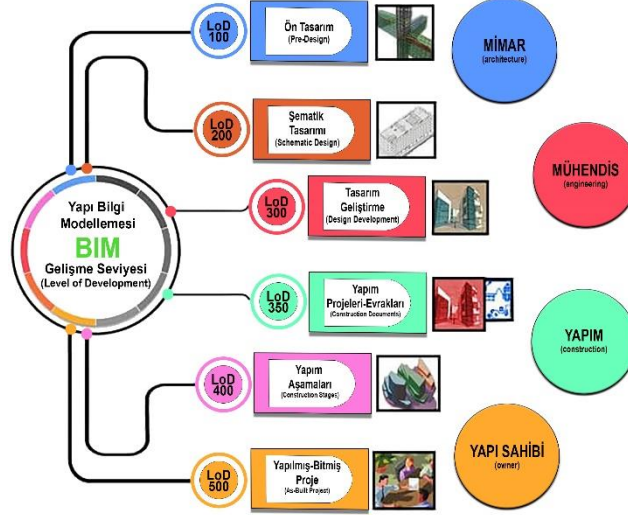
sektöründe BIM kullanımının yaygınlaştırılması gerektiği düşünülmektedir (Görsel 6) (Reizgevičius, Ustinovičius, Cibulskiene, Kutut & Nazarko, 2018).



Görsel 6. Yapı bilgi modellemesinin (BIM-building information modelling) yaşam döngüsü (Reizgevičius, Ustinovičius, Cibulskiene, Kutut & Nazarko, 2018).

Sürdürülebilirlik paradigmasını önceleyen BIM teknolojisi, yapıların tasarlanması, üretimi, bakımı ve yok edilmesinde çevresel etkin bir metodoloji sunmaktadır. Genel anlamda BIM kullanımının yapı sektörünün sürdürülebilirliği üzerindeki pozitif etkisi, kaynak verimliliği ve ekolojik tasarıma dayalı sağlıklı bir fiziki çevre oluşturan yeşil tasarım (green design) kavramı ile öne çıkmaktadır. Ancak BIM teknolojilerinin daha geniş çevreler tarafından kullanımıyla, sürdürülebilirliğin sadece çevresel yönüne değil, aynı zamanda ekonomik ve sosyal boyutlarına da olumlu bir etki yapması beklenmektedir. Çevresel sürdürülebilirlik bağlamında BIM, yapı ile ilgili her türlü veriyi depolayabilme, işleyebilme ve paylaşma kapasitesi sayesinde, yapının; enerji, su tüketimi, kullanılan malzemeler, atık yönetimi ve karbon ayak izi gibi çevresel etkilerinin en aza indirilmesini sağlayarak daha çevresel bilince sahip kararlar alınmasına yardım etmektedir. Ekonomik sürdürülebilirlik bağlamında BIM kullanımı; projelendirme aşamasında potansiyel olumsuzlukların erken tespiti, daha doğru mimarlık-mühendislik kararları, verimli lojistik politikaları ve yapının bütün yaşam döngüsü maliyetlerinin tahmin edilmesi gibi birçok kazanım sağlayarak, ekonomik varlığın korunması, üretkenliğin artırılması ve israfın azaltılmasına yönelik kazanımlar sağlamaktadır. Sosyal sürdürülebilirlik bağlamında BIM; atık yönetimi, iç hava kalitesi, gürültü kirliliği, şantiye sahasında güvenlik, kamusal altyapıya daha hassas ve kolay bağlantı, yapı bakım faaliyetlerinin tasarım aşamasında planlanması gibi iyileştirici araçlar sağlayarak, sağlıklı ve yaşanabilir yapılar-mekanlar üretilmesine katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, BIM sayesinde sürdürülebilirlik ile ilgili veriler sürekli toplanabilmektedir. Analiz edilen bu veriler, geleceğe dönük fiziki çevre gelişim projeksiyonlarının planlanmasında yol gösterici bir nitelik taşımaktadır (Buildipedia, 2021). Dijital ortamda üretilecek olan yapının sanal bir modelini tanımlayan BIM araçları, yapıya ait malzemeler ve bileşenler hakkında detaylı veriler içerebilmektedir. Ancak, doğası gereği karışık ve zahmetli bir süreç olduğu daha önce ifade edilen mimari tasarım boyunca BIM modeli, uluslararası literatürde ayrıntı veya gelişme düzeyi (level of detail/development) kavramları ile

ifade edilen, farklı bilgi zenginliği göstermektedir (Volk, Stengel, & Schultmann, 2014). Nesne Tanım Düzeyi, Nesne Detay Seviyesi, Nesne Olgunluk Seviyesi, Nesne Gelişim Seviyesi (level of definition/detail/development-LoD) tanımlarıyla da ifade edilebilen LoD kavramı, BIM modelinin, projenin ön tasarımından yapım aşamasına kadar, hangi düzeyde içerikle ifade edileceğini belirtmektedir. Amerika Mimarlık Enstitüsü (AIA-American Institute of Architecture) bir BIM modeli için altı farklı gelişme seviyesi belirlemiştir (Görsel 7) (AIA, 2013).

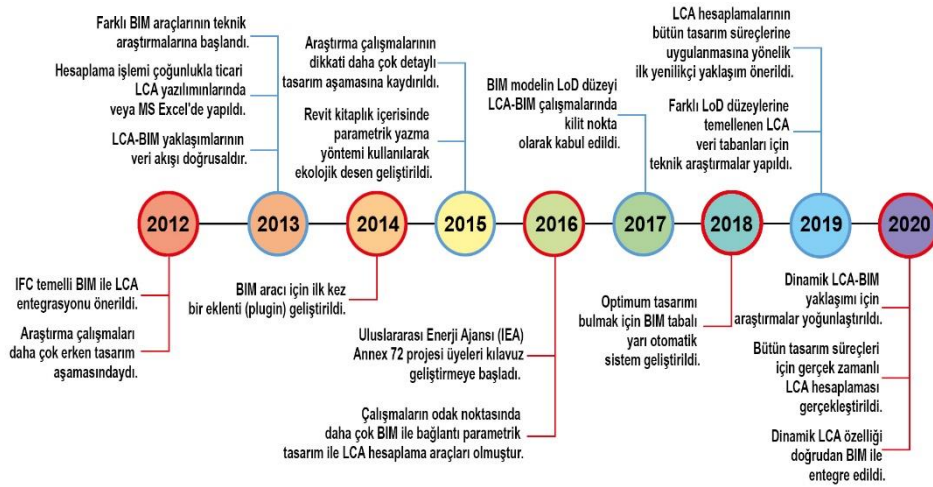


Görsel 7. BIM modelinin tasarım süreçlerine göre gelişme seviyeleri (LoD-Level of Development) (AIA, 2013).

Mimari tasarım başlangıcında alınan kararlar sıklıkla değişebilmektedir. Özellikle ön tasarım aşamasında daha çok mimari planlama kararları belirlenmektedir. Bu aşamalarda, LCA hesaplamalarının gerçekleştirileceği BIM modelleri, çoğunlukla varsayılan (default-generic) olarak gelen malzeme bilgisini kullanarak oluşturulmaktadır. Dolayısıyla gelişme seviyesi (LoD) yetersiz olan BIM modeli, yapının yaşam döngüsü değerlendirme (LCA) hesaplamalarını gerçeklikten uzak tahmin edilmesine neden olabilmektedir. Tasarım kararları netleştikçe detay seviyesi (LoD) artan BIM modeli, daha gerçekçi çevresel etki tahminleri yapılabilmesini mümkün kılmaktadır. Ancak bu durum oldukça büyük bir ikilemi (dilemma) de birlikte getirmektedir. Şöyle ki, yapıya ilişkin verilerin yetersiz ve belirsiz olduğu ilk tasarım adımlarında (LoD-100/200) alınan kararlar, malzeme bilgisinin belirlendiği, metraj listelerinin oluşturulduğu, yapıya ilişkin bütün sistemlerin belirlendiği aşamaları (LoD-300/350) doğrudan etkilemektedir. Gelişme (detay) seviyesinin (LoD-300/350) ileri olduğu bir aşamadan, ilk kararların alındığı aşamalara (LoD-100/200) geri dönüş oldukça maliyetli olmaktadır. Birkaç yapı malzemesi bağlamında değişiklik yapılabilmesi mümkün olmasına rağmen, özellikle yapının geometrisinde çevresel etkinin önemli ölçüde azaltılabilmesine katkı sağlayacak değişikliklerin yapılması imkansızdır. Bu sebeplerden ötürü, LCA hesaplamalarının, tasarım ilk aşamasından itibaren eksiksiz ve gerçeğe yakın yapılabilmesi için BIM modelinin gelişme seviyesi (LoD) kavramı, tasarımcı mimar ve mühendisler tarafından dikkate alınmak zorundadır (Hollberg & Ruth, 2016).

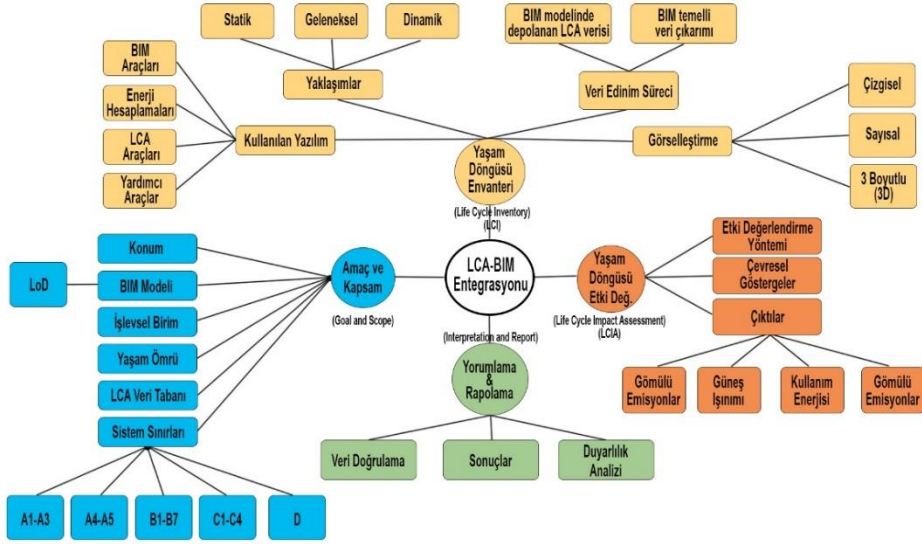
## LCA-BIM Entegrasyonu

Günümüzde yapı sektöründe LCA ve BIM entegrasyonu birçok bilimsel çalışmanın konusu olmaktadır. Farklı detay seviyelerine göre yapının dijital bir modelinin oluşturulabildiği BIM ortamı, LCA hesaplamalarının kolayca yapılabilmesine yönelik birçok avantaj sağlamaktadır. LCA-BIM entegrasyonu, yapı tasarımının ilk aşamasından itibaren çevresel performansı iyileştirici kazanımlar elde edilmesine ve çevresel etki hesaplama süreçlerini kısaltılarak mimari tasarıma daha çok zaman ayrılabilmesine yardımcı olmaktadır. Ayrıca kullanıcı dostu bir ara yüze (user friendly interface) sahip olan BIM araçları, dijital modele veri girişini oldukça kolaylaştırmaktadır. LCA-BIM entegrasyonu, özellikle son on yıl içerisinde çok önemli gelişmeler kaydetmiştir (Görsel 8)(Safari & AzariJafari, 2021).



Görsel 8. 2012 yılından günümüze LCA-BIM entegrasyonun gelişim durumu (Safari & AzariJafari, 2021).

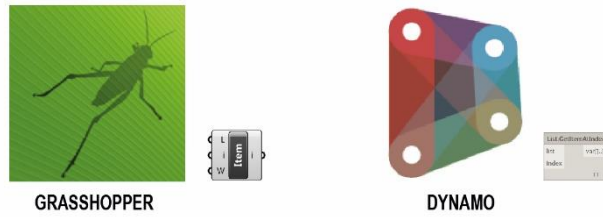
Uluslararası literatürde, LCA-BIM entegrasyonuna yönelik çeşitli yaklaşımlar önerilmektedir (Potrč Obrecht, Röck, Hoxha, & Passer, 2020). Bu yaklaşımlar, el ile yapılan girdi (input) sayısını azaltmak, LCA sürecini basitleştirmek ve çoğunlukla LCA konusunda sınırlı bilgi düzeyine sahip olan tasarımcıların çıkan sonuçları (output) yorumlayabilmesini kolaylaştırmak gibi birçok açıdan çevresel etki için önemli kazanımlar sağlamaktadır. Böylelikle, mimari tasarımın her aşaması için belirsizlik oldukça azalabilmekte ve elde edilen sonuçlar gerçeğe daha yakın özellikler göstermektedir. Ancak, yerel yaşam döngüsü envanterinin (LCI) kullanımı, girdi verilerinin (inputs) belirsizlik analizi ve çıktılarının (outputs) girdi verilerine duyarlılığı (sensitivity) gibi faktörler, sonuçların gerçekliğini arttırmak için dikkate alınması gerekmektedir. Bunlarla birlikte, son on yıl içinde bilimsel çalışmalarla şekillenen, LCA-BIM entegrasyonunun ilkesel teknik bilgisini, yaşam döngüsü aşamalarına göre, etkileyen birçok faktör bulunmaktadır (Görsel 9) (Safari & AzariJafari, 2021).



Görsel 9. LCA-BIM entegrasyonu etkileyen faktörlerin ilişkisi (Safari & AzariJafari, 2021).

ISO 14040/14044 ve PAS (publicly available specification) 2050 gibi standartlarda belirtilen LCA metodolojileriyle tasarlanan, yapı sektörüne uygun, çoğu yazılım, süreç tabanlı (process based LCA) hesaplama yöntemini esas alınarak üretilmiştir. Bu yaklaşımın benimsendiği, Brightway2, CcaLc, Eco-Profiles, Ecobat, GEMIS, LCAiT, ProBas, Quantis ve Umberto gibi yazılımlar, şeffaflığı ve güvenilirliği arttırmak amacıyla yüksek nitelikli raporları, yorumları literatür referanslarıyla birlikte sağlamaktadır. Özellikle, LCA hesaplamaları Python üzerinde gerçekleştirilen ve kullanımı için uzmanlık gerektiren Brightway2 yazılımı, Monte Carlo duyarlılık analizi hesaplamalarında oldukça hızlı bir araç olarak diğerlerinden ayrılmaktadır. Fakat, Athena IE, BEES, OpenLCA gibi uzman bilgisi gerektirmeyen, sadece yapı malzemesi değişimine yönelik sınırlı sayıda seçenek sunabilen yazılımlar da kullanılabilir. Ayrıca, uzman olmayan tasarımcı kullanımına yönelik olan eBalance ve EQUER yazılımları, sınırlı uygulamaya izin vererek, sadece belirli bir bölge ve dil seçenekleri sunmaktadır. Açık kaynak kodlu programların dışında, yapı projeleri için oldukça uygun olan, gömülü envanter bilgisi içeren, üst düzey raporlama ve akış şemaları sağlayan GaBi, SimaPro, Umberto, OneClick LCA gibi yazılımlar sektörün lideri durumda bulunmaktadır. Söz konusu yazılımlar ile BIM modelinin entegrasyonuna yönelik çalışmalar yapılmaktadır. Gerekli verilerin nasıl elde edilip kullanıldığı, LCA programları ile BIM modeli arasında veri alışverişi ve hesaplama türlerine göre temellenen entegrasyon süreci, kapsamlı bir sınıflandırma sağlayabilmek amacıyla, el ile girilen verilerin sayısı ve LCA sürecinin karmaşıklığı esas alınarak geleneksel (conventional), statik (static) ve dinamik (dynamic) olacak şekilde üç farklı kategoride sınıflandırılmaktadır (Safari & AzariJafari, 2021). Geleneksel (conventional) yaklaşımda, BIM modelinden gelen veriler bir MS Excel elektronik tablosuna çıkartılır. Daha sonra, çoğunluğu yapı elemanlarının metrajı (bill of quantities-BoQ) olan bu veriler, SimaPro, OneClick LCA gibi ticari veya OpenLCA gibi açık kaynak yazılımlarda çevresel etkilerin hesaplanabilmesi için girdi veri kaynağı (inputs) olarak kullanılmaktadır. Çevresel etki sonuçlarının görüleceği çıktı verisi (outputs) olan raporlar, girdi verisine benzer şekilde, MS Excel dosyası olarak üretilmektedir. Verilerin LCA programlarına el ile girildiği geleneksel (conventional) yaklaşım, uygulayıcının iş yükünü arttırmakta ve bunun

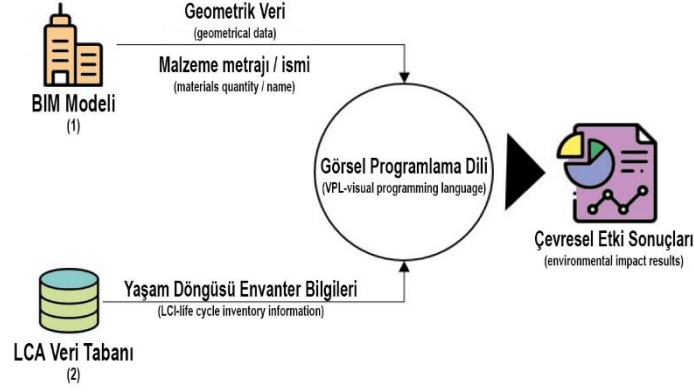
sonucu olarak insan kaynaklı hataların çoğalmasına neden olmaktadır. Ayrıca, veri kaybı olasılığı yüksek olan bu yaklaşım, yaşam döngüsü değerlendirme (LCA) hesapları konusunda çok az bilgiye sahip tasarımcılar için uygun olmamaktadır. Statik (static) yaklaşım, BIM modeli ve LCA aracı arasında gerçekleşen veri alışveriş süreci bakımından, geleneksel (conventional) yaklaşımdan farklılık arz etmektedir. Bu farklılık, BIM sürecine hizmet eden, farklı BIM araçları arasında veri alışverişinde ortak bir dosya formatı olan IFC (Industry Foundation Classes) üzerine temellenmektedir. Geleneksel olarak MS Excel tabanlı verilerin aksine, harici LCA yazılımlarına girdi olan bu IFC verileri, BIM modeline ait birçok özelliği içermekte ve kullanım amacına göre özelleştirilebilmektedir. Fakat, BIM modelinde yapılacak herhangi bir değişiklik, bütün LCA hesaplamalarının yeniden yapılmasını zorunlu kılmaktadır. Yapı modelinin oluşturuldu BIM yazılımları ile çevresel etki değerlendirmesinin yapıldığı LCA yazılımları arasında çift yönlü (bidirectional) bir ilişki yoktur (Jalaei, Jalaei, & Mohammadi, 2020). Bu iki yaklaşımdan farklı olarak, çevresel verilerin BIM ortamına girilmesine izin veren dinamik (dynamic) yaklaşım, model ile yaşam döngüsü veri tabanları (LCI-life cycle inventory) arasında, görsel programlama dili (VPL-visual programming language) vasıtasıyla, otomatik ve en uygun olacak biçimde çift yönlü (bidirectional) bir bağlantı oluşturarak, mimari tasarımın her aşamasında sürekli geri bildirim (feed-back) alınabilmesi amacıyla geliştirilmiştir (Görsel 10) (Safari & AzariJafari, 2021). Son yıllarda, özellikle yapıların çevresel etkilerinin hesaplanmasına yönelik dinamik (dynamic) yaklaşım yöntemi, diğer iki yaklaşıma kıyasla, bilimsel çalışmalarda çok daha fazla benimsenmektedir.



Görsel 10. Yapı sektöründe sıklıkla kullanılan görsel programlama dilleri (VPL) (Parametricmonkey, 2021).

Bueno ve ark. (2018) yapmış oldukları çalışmada, BIM ortamındaki modele çevresel verileri dahil edebilmek için Dynamo görsel programlama dilini (VPL) kullanan bir yöntem uygulanmışlardır. Yapı tasarımında kullanılan malzemelere yönelik olarak, yaşam döngüsü envanter (LCI) bilgisi içeren bir MS Excel elektronik tablo, Dynamo görsel programlama dili (VPL) kullanılarak, Autodesk Revit içerisindeki model ile eşleştirilmiştir. Geliştirilen bu parametrik bağlantı aracılığıyla çevresel etki değerlendirmesi yapılmıştır. Çıktılar (outputs), yaşam döngüsü envanter (LCI) içeriğine göre, yine MS Excel elektronik tablosu olarak sütun grafikleri biçiminde elde edilmiştir (Bueno, Pereira, & Fabricio, 2018). Autodesk Revit-Dynamo dışında, yine, bir başka BIM tabanlı program olan Archicad, Rhinoceros 3D içerisinde yer alan Grasshopper görsel programlama dili (VPL) ile etkileşim yapılarakta birçok çalışma gerçekleştirilmiştir (Görsel 11) (Hollberg & Ruth, 2016) (Lobaccaro, Wiberg, Ceci, Manni, Lolli, & Berardi, 2018) (Kiamili, Hollberg, & Habert, 2020).





Görsel 11. LCA ve BIM araçlarının görsel programlama dili aracılığıyla entegrasyonun şematik gösterimi (Kiamili, Hollberg, & Habert, 2020).

Ancak, Autodesk Revit BIM yazılımı, görsel programa dili (VPL) olan Dynamo ile stabil bağlantısı, başka bir yazılıma gereksinim göstermemesi, sadece basit geometrilerin değil, karmaşık modellerin de kolaylıkla hesaplanabilmesi gibi birçok önemli faktörden ötürü, bilimsel çalışmalarda daha sıklıkla tercih edilmektedir (Monteiro, 2016). Mimari tasarımcıya, sürece bağlı sonuçlar verebilen dinamik (dynamic) yaklaşım, diğer iki yaklaşıma kıyasla, daha doğru sonuçlar sağlamaktadır. Fakat, dinamik (dynamic) yaklaşımda veri toplama ve eşleştirme işlemleri çoğunlukla elektronik tablolar ile yapılmaktadır. Kapsamlı metraj bilgileri sağlayan BIM modeli ile yaşam döngüsü envanter (LCI) değerlerinin görsel programlama dili (VPL) kullanılarak eşleştirilmesi sonucu çevresel etkilerin, tasarımın her aşamasında hesaplanabildiği dinamik (dynamic) yaklaşım, bilimsel çalışmalarda belirtilen bazı belirsizliklerin yok edilebilmesi amacıyla, belirli alanlarda geliştirilme gereksinimi bulunmaktadır. Bununla birlikte, BIM-LCA entegrasyonuna yönelik, mantıksal düşünmeyi teşvik eden VPL araçlarının etkin kullanımı sayesinde tasarımcılar, BIM modellerini çok daha verimli kullanabilmektedir. Yapı tasarımcılarını profesyonel programcılara dönüştürmeyi amaçlamayan görsel programlama dili (VPL), BIM araçlarının LCA ile çift yönlü (bidirectional) entegre olunmasına, mevcut teknolojilerden daha çok yararlanılmasına ve tasarımcıların bilgi-becerilerinin artırılmasına yardımcı olmaktadır (Su, Wang, Han, Hong, & Liu, 2020).

## Sonuç ve Öneriler

Günümüzde, iklim değişikliği etkisi başta olmak üzere, çokça hissedilen küresel ısınma olgusu, beraberinde birçok farkındalığın da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu farkındalıkların başında, malzeme ham maddesi üretiminden yapıların yıkım-yok etme aşamasına kadar sürekli enerji gereksinimi duyan ve sera gazı etkisi oluşturan yapı sektörüne yönelik alınacak zorlayıcı tedbirler gelmektedir. Yapı üretimi, ham madde tüketimi ve katı atık oluşumunu oldukça fazla etkileyen, kaynak yoğun bir faaliyet olarak kabul edilmektedir. Ancak yapı sektörünün, ihtiyaç duyulan malzeme kaynağı talebini ve sera gazı (GHG-greenhouse gas) emisyonlarını azaltmak için önemli bir potansiyeli bulunmaktadır. Sürekli gelişen teknolojiyle beraber yapı sektöründe dijitalleşme, yapının bütün yaşam döngüsü boyunca sürdürülebilirliğinin iyileştirilmesine yardımcı olarak, bu potansiyelden oldukça önemli faydalar elde edilmesine katkı sağlamaktadır. Yapı üretiminde dijitalleşmenin esaslarını oluşturan yapı bilgi modellemesi

(BIM-building information modeling) ile yapının bütün yaşam döneminde çevresel etkilerinin değerlendirildiği metodoloji olan yaşam döngüsü değerlendirmesi (LCA) entegrasyonu, yukarıda değinilen potansiyeli ortaya çıkarmanın en verimli yoludur. Bu hedef doğrultusunda çalışmada, LCA-BIM entegrasyonu son yıllarda yapılmış bilimsel araştırmalar doğrultusunda irdelenmiştir. Amaç-kapsam (goal and scope), yaşam döngüsü envanteri (LCI-life cycle inventory), yaşam döngüsü etki değerlendirmesi (LCIA-life cycle impact assessment) ve yorumlama-raporlama (interpretation-report) olarak dört ana başlıktan oluşan yaşam döngüsü değerlendirmesi (LCA-life cycle assessment), genel ilkeleriyle irdelendikten sonra, mimari tasarım süreci boyunca nasıl ele alındığı (Screening LCA-Simplified LCA-Complete LCA) tespit edilmiştir. Ayrıca, LCA hesaplamalarını mümkün kılan “yaşam döngüsü envanter (LCI)” bilgisi kavramı ile farklı ülkelerin LCI çalışmalarına değinilmiştir. ABD ve Avrupa ülkeleri başta olmak üzere birçok farklı ülke kendilerine özgü envanter bilgisi oluşturmalarına rağmen, ülkemizde bu sürecin henüz başlangıç seviyesinde olduğu aşıkardır. Dinamik bir süreç olan mimari tasarım safhaları, yapıların çevresel etkilerinin hesaplanabilmesini çoğu zaman zorlaştırmaktadır. Bir yapının, ön tasarım (pre-desing) aşaması ile yapı izni (building permit) aşamaları arasında, çevresel etki değerleri birbirinden çok farklı çıkabilmektedir. Bu bağlamda temelde yatan sebep olan BIM modelinin gelişme seviyesi (LoD-level of development) olgusu ve LCA-BIM entegrasyonuna olan etkisi ortaya konulmuştur. Son on yıl içindeki değişimlerin kronolojik zaman çizelgesiyle gösterildiği LCA-BIM entegrasyonuna etki eden diğer faktörler, yaşam döngüsü değerlendirmesini oluşturan dört ana başlık bağlamında, grafiksel olarak ifade edilmiştir. Uluslararası literatürde, geleneksel (conventional), statik (static) ve dinamik (dynamic) olarak isimlendirilen LCA-BIM entegrasyon yaklaşımları; içerdikleri zorluk ve kolaylıklar, hesaplama yöntemleri ve kullanım yaygınlığına göre analiz edilmiştir. Büyük çoğunluğu hala 2 boyutlu (2-dimensional) mimari tasarıma dayalı olan ülkemiz yapı sektörü, çevresel kaygılar başta olmak üzere sürdürülebilirlik kavramını önceleyerek, en kısa sürede BIM tabanlı süreç yaklaşımını benimsemelidir. Çok boyutlu (mutlidimensional) planlamanın gerçekleştirilebildiği BIM yaklaşımı, benzer şekilde birçok gelişmiş ülkede olduğu gibi, ülkemizde de yasal çerçeveler vasıtasıyla tanımlanarak, kullanımının bir tercih konusu değil ve fakat gereklilik olduğu vurgulanmalıdır. Yaşam döngüsü değerlendirmesi (LCA) faaliyetleri ülkemizde yeni gelişmeye başlamıştır. Özellikle yapı sektöründe kullanılabilecek düzeyde yerli bir LCA hesaplama aracı henüz bulunmamakla birlikte, geniş kapsamlı yaşam döngüsü envanteri (LCI) henüz tamamlanmamıştır. Yapı malzemelerine ilişkin envanter bilgisi, LCA hesaplarının gerçekleştirebilmesi için bir zorunluluktur. Ülkemiz, çevresel etki konusunda uzmanlaşmış bilim insanları ile yapı malzemeleri üreticilerinin müşterek çalışmasıyla elde edilebilecek bir yaşam döngüsü envanteri (LCI) hazırlanmalıdır. Yurt dışında, Uluslararası Enerji Ajansı Yapıda ve Toplumda Enerji Programı kapsamında Binalardan Kaynaklanan Yaşam Döngüsüne İlişkin Çevresel Etkilerin Değerlendirilmesi Araştırması (IEA EBC Annex 72-Assessing Life Cycle Related Environmental Impacts Caused by Buildings) gibi, birçok sivil toplum kuruluşu, yapıların çevresel etkileri ve enerji kavramları üzerine faaliyetler yürütmektedir. Ülkemiz de özellikle mimarlık bölümleri başta olmak üzere ilgili disiplinlerde, yapı ve çevresel etki farkındalığının oluşturulmasına yönelik akademik çalışmalara hız

verilmelidir. Özellikle lisans dersleri kapsamı, LCA-BIM entegrasyonu benimseyen uygulamalara öncelik vererek, geleceğin yapı tasarımcılarına sürdürülebilirlik ilkeleri çerçevesinde yön gösterecek nitelikte bir paradigmaya sahip olmalıdır.

### Kaynaklar

- AIA. (2013). Guide, Instructions, and Commentary to the 2013 AIA Digital Practice Documents. Retrieved from <https://www.aiacontracts.org/resources/69541-guide-instructions-and-commentary-to-the-2013-aia-digital-practice-documents> (Erişim Tarihi: 11.06.2021)
- Bruce-Hyrkäs, T. (2021). Building Life Cycle Assessment White Paper-Discover why you need LCA to build sustainably. Retrieved from <https://www.oneclicklca.com/building-life-cycle-assessment-white-paper/> (Erişim Tarihi: 15.03.2021)
- Bueno, C., Pereira, L. M., & Fabricio, M. M. (2018). Life cycle assessment and environmental-based choices at the early design stages: an application using building information modelling. *Architectural Engineering and Design Management*, 14(5), 332-346. doi:10.1080/17452007.2018.1458593
- Buildipedia. (2021). BIM and Sustainable Design. Retrieved from <http://buildipedia.com/aec-pros/design-news/bim-and-sustainable-design> (Erişim Tarihi: 10.06.2021)
- Cavalliere, C., Habert, G., Dell'Osso, G. R., & Hollberg, A. (2019). Continuous BIM-based assessment of embodied environmental impacts throughout the design process. *Journal of Cleaner Production*, 211, 941-952. doi:<https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2018.11.247>
- EeBGuideProject. (2012). Operational Guidance for Life Cycle Assessment Studies of the Energy Efficient Buildings Initiative. Retrieved from <https://www.eebguide.eu/> (Erişim Tarihi: 09.06.2021)
- GreenSpec. (2021). Life Cycle Assessment Retrieved from <https://www.greenspec.co.uk/life-cycle-assessment-lca/> (Erişim Tarihi: 10.06.2021)
- Hollberg, A., & Ruth, J. (2016). LCA in architectural design—a parametric approach. *The International Journal of Life Cycle Assessment*, 21. doi:10.1007/s11367-016-1065-1
- Jalaei, F., Jalaei, F., & Mohammadi, S. (2020). An integrated BIM-LEED application to automate sustainable design assessment framework at the conceptual stage of building projects. *Sustainable Cities and Society*, 53, 101979. doi:<https://doi.org/10.1016/j.scs.2019.101979>
- Kiamili, C., Hollberg, A., & Habert, G. (2020). Detailed Assessment of Embodied Carbon of HVAC Systems for a New Office Building Based on BIM. *Sustainability*, 12, 3372. doi:10.3390/su12083372
- Lobaccaro, G., Wiberg, A. H., Ceci, G., Manni, M., Lolli, N., & Berardi, U. (2018). Parametric design to minimize the embodied GHG emissions in a ZEB. *Energy and Buildings*, 167, 106-123. doi:<https://doi.org/10.1016/j.enbuild.2018.02.025>
- Meex, E., Hollberg, A., Knapen, E., Hildebrand, L., & Verbeeck, G. (2018). Requirements for applying LCA-based environmental impact assessment tools in the early stages of building design. *Building and Environment*, 133, 228-236. doi:<https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2018.02.016>
- Monteiro, A. (2016). *Visual Programming Language For Creating BIM Models With Level Of Development 400*. Paper presented at the 4th BIM International Conference, São Paulo & Lisboa. [https://www.researchgate.net/publication/310606700\\_VISUAL\\_PROGRAMMING\\_LANGUAGE\\_FOR\\_CREATING\\_BIM\\_MODELS\\_WITH\\_LEVEL\\_OF\\_DEVELOPMENT\\_400/citations](https://www.researchgate.net/publication/310606700_VISUAL_PROGRAMMING_LANGUAGE_FOR_CREATING_BIM_MODELS_WITH_LEVEL_OF_DEVELOPMENT_400/citations)
- Pan, W., & Teng, Y. (2021). A systematic investigation into the methodological variables of embodied carbon assessment of buildings. *Renewable and Sustainable Energy Reviews*, 141, 110840. doi:<https://doi.org/10.1016/j.rser.2021.110840>
- Parametricmonkey. (2021). Retrieved from <https://parametricmonkey.com/2016/01/19/dynamo-for-grasshopper-users/> (Erişim Tarihi: 14.06.2021)
- Potrč Obrecht, T., Röck, M., Hoxha, E., & Passer, A. (2020). BIM and LCA Integration: A Systematic Literature Review. *Sustainability*, 12(14). doi:10.3390/su12145534
- Reizgevicius, M., Ustinovičius, L., Cibulskiene, D., Kutut, V., & Nazarko, L. (2018). Promoting Sustainability through Investment in Building Information Modeling (BIM) Technologies: A Design Company Perspective. *Sustainability*, 10, 600. doi:10.3390/su10030600
- Rezaei, F., Bulle, C., & Lesage, P. (2019). Integrating building information modeling and life cycle assessment in the early and detailed building design stages. *Building and Environment*, 153, 158-167. doi:<https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2019.01.034>

- Safari, K., & AzariJafari, H. (2021). Challenges and opportunities for integrating BIM and LCA: Methodological choices and framework development. *Sustainable Cities and Society*, 67, 102728. doi:<https://doi.org/10.1016/j.scs.2021.102728>
- Soust-Verdaguer, B., Llatas, C., & García-Martínez, A. (2017). Critical review of bim-based LCA method to buildings. *Energy and Buildings*, 136, 110-120. doi:<https://doi.org/10.1016/j.enbuild.2016.12.009>
- Su, S., Wang, Q., Han, L., Hong, J., & Liu, Z. (2020). BIM-DLCA: An integrated dynamic environmental impact assessment model for buildings. *Building and Environment*, 183, 107218. doi:<https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2020.107218>
- UNEP. (2020). 2020 Global Status Report For Buildings And Construction: Towards a zero-emissions, efficient and resilient buildings and construction sector. Retrieved from [https://globalabc.org/sites/default/files/inline-files/2020%20Buildings%20GSR\\_FULL%20REPORT.pdf](https://globalabc.org/sites/default/files/inline-files/2020%20Buildings%20GSR_FULL%20REPORT.pdf) (Erişim Tarihi: 11.06.2021)
- Volk, R., Stengel, J., & Schultmann, F. (2014). Building Information Modeling (BIM) for existing buildings Literature review and future needs. *Automation in Construction*, 38, 109-127.
- Görsel 10. Parametricmonkey. (2021). Retrieved from <https://parametricmonkey.com/2016/01/19/dynamo-for-grasshopper-users/> (Erişim Tarihi: 14.06.2021)



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

## COSPLAY VE KOSTÜM TASARIMI: DURGA\*

COSPLAY AND COSTUME DESIGN: DURGA

Saliha AĞAÇ, Yasemin DEMİRAGLI

Gönderim Tarihi: 19.10.2021

Kabul Tarihi: 01.11.2021

### Öz

Kostüm, sıradan elbiselerin aksine bir hikâye anlatmaktadır. Kostüm tasarımı, belirli ilkeler doğrultusunda tasarım kavramlarının formüle edilerek yorumlandığı ve üç boyutlu ürün haline dönüştürüldüğü kostüm oluşturma sürecini kapsayan bir araştırmadır. Cosplay kelimesi İngilizce “costume” kostüm ve “play” oyun kelimelerinin birleşimi olarak türetilmiştir. Cosplay etkinliklerine anime, manga, film, mit, oyun ya da animasyon karakterlerinin görünümüne ve kimliğine bürünmek isteyen kişilerin uygun kostümler giyerek katıldığı görülmektedir. Çalışmanın amacı; tasarım süreci aşamalarına göre kostüm & cosplay tasarımına örnek oluşturabilecek bir çalışma ortaya koymaktır. Çalışmada eylem araştırması yöntemi kullanılmıştır. Tasarım süreci; araştırma, persona ve senaryo oluşturma, persona ve senaryodaki problemlerin doğrultusunda tasarım fikirleri önerme başlıkları altında üç aşamalı olarak planlanmıştır. Kostüm & cosplay tasarım süreci aşamaları uygulanarak hazırlanan kostüm assemblaj uygulaması yapılarak üç boyutlu ürün haline dönüştürülmüştür.

**Anahtar Sözcükler:** Kostüm, Kostüm Tasarımı, Cosplay.

### Abstract

The costume tells a story unlike ordinary dresses. Costume design is a research that covers the costume creation process in which design concepts are formulated and interpreted in line with certain principles and transformed into a three-dimensional product. The word cosplay is derived from the combination of the English words “costume” costume and “play” game. It is seen that people who want to impersonate anime, manga, movie, myth, game or animation characters participate in cosplay activities by wearing appropriate costumes. The aim of the study; is to present a study that can set an example for costume & cosplay design according to the design process stages. The action research method was used in the study. Design process; It has been planned in three stages under the titles of research, creating persona and scenario, proposing design ideas in line with the problems in persona and scenario. The costume, which was prepared by applying the stages of the costume & cosplay design process, was transformed into a three-dimensional product by applying the assemblage.

**Keywords:** Costume, Costume Design, Cosplay.

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntı:** Ağaç, S. ve Demirağlı, Y. (2021). Cosplay ve Kostüm Tasarımı: Durga. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 122-137.
- **Sorumlu Yazar:** Yüksek Lisans Öğrencisi, Yasemin DEMİRAGLI, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, yasemin.demiragli@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-0702-4681.

## Giriş

Giyinmek, insanın temel ihtiyaçlarından biridir ve moda olgusu ile bedenin örtülmesinin ötesine geçmiştir. *Türk Dil Kurumu* (sozluk.gov.tr, 2020) sözlüğünde moda: “Değişiklik ihtiyacı veya süslenme özentisi ile toplum yaşamına giren geçici yeniliktir.” diğer bir tanımıyla; “Belirli bir süre etkin olan toplumsal beğeni, bir şeye gösterilen aşırı düşkünlük...” ve “Geçici olarak yeniliğe ve toplumsal beğeniye uygun olan...” şeklinde tanımlanmıştır. Bu bağlamda moda en genel tanımıyla değişimi ifade etmektedir denebilir. Genellikle giyim kuşamla eş anlamlı görülmesine rağmen insana dair her alanı kapsayan bir olgudur (Ertürk, 2011:3). Giyim; kullanım amacına, kullanıldığı yere, mevsim özelliğine göre gruplandırılabilmesinin yanı sıra; butik giyim, hazır giyim, tiyatro-sinema sahnesinde rol alan oyuncular için giyim veya artık popüler hale gelen cosplay giysiler gibi üretim şekilleri ya da ihtiyaç alanına yönelik giysiler olarak ayrıştırılabilir (Artaç, Ağaç, 2016:297). Moda tasarım süreci yeni bir ürün oluşturmak için gereken, ilk fikir ve konseptten prototiplerin geliştirilmesine kadar giysi tasarımı ile ilgili tüm adımları içermektedir (Obut, 2018:49). Moda tasarımı, insanın giyinme ihtiyacının zamanın koşullarına bağlı olarak karşılanması adına oluşacak ürünün fikir aşamasından, pazarlanacak ürün haline gelene kadar olan tüm süreci içine alan geniş bir kavram olarak tanımlanabilir. Kostüm tasarımı ise hayal dünyasını, düşleri ve gerçeği, estetiği, duyguyu, yorumu aktarma ve seyirciyi uyarma, etkilenme, görünenle görünmeyeni belirlemek amacıyla, kâğıt üzerinde başlanan, sahnede yansıtmayla son bulan, önemli, yaratıcı bir süreçtir (Öztürk, Ziaei, 2016:99).

Kostüm, izleyiciye karakterin ruh halini, mesleğini, statüsünü, yaşını, cinsiyetini ve kültürünü yansıtabilen giysilerin yansıması, iç çamaşırı, şapka, şemsiye, yelpaze, mücevherat, çorap ve ayakkabı gibi tüm aksesuarları içeren bir araçtır. Elbiseler belirli bir kişiyi taklit etmek isteyen veya toplum içinde ya da kostüm partisinde giymek isteyen kişiler tarafından kullanılabilir. Kostüm yalnızca kıyafet değildir. Kostüm tasarımı sıradan elbiselerin aksine bir hikâyeye anlatır. Kostüm tasarımı, belirli ilkeler doğrultusunda tasarım kavramlarının formüle edilerek yorumlandığı ve üç boyutlu ürün haline dönüştürüldüğü kostüm oluşturma sürecini kapsayan bir araştırmadır. Hem moda hem kostüm tasarımcılarının tasarım süreçleri kendi endüstrileri içinde önemli bir yere sahiptir. Moda ve kostüm tasarım süreçleri örtmek ve vücudu giydirmek yönünden benzerlik gösterir. Kostüm tasarımı, tasarım kavramlarının yorumlandığı ve üç boyutlu ürün haline dönüştürüldüğü kostüm oluşturma sürecini kapsamaktadır (Şener, Dündar, 2018:62; Artaç, Ağaç, 2016:297; Koca, Koç, Kaya 2011:55).

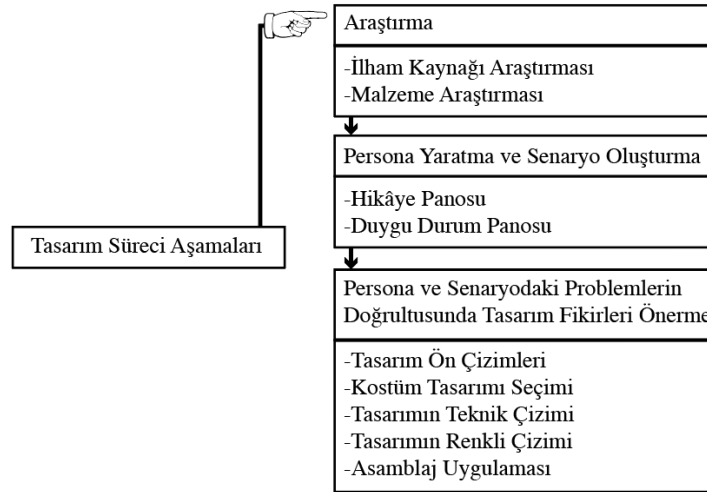
Kostüm, onu giyen kişinin üzerinde giysi olarak kalmamakla birlikte giysileriyle farklılık isteyen kişiler tarafından hayran oldukları karakterin görünüşüne bürünerek onun ruh halini içselleştirenler tarafından da kullanılmaktadır. Bir sahnede veya sosyal olayda, örneğin bir kostüm partisinde, belli bir karakteri temsil eden bir insanın giydiği giysi olabilir (Öztürk, Ziaei, 2016:98). Kostümün bedeni örtmekten çok daha öte bir anlatım nesnesi olduğu düşünülmektedir. Cosplay kelimesi İngilizce “costume” kostüm ve “play” oyun kelimelerinin birleşimi olarak türetilmiştir. Genellikle anime ve manga kahramanlarının, filmlerdeki süper kahramanların ve oyun kahramanlarının kostümleri bu etkinliklerde yer alır (Efe, 2019:109).

*Türk Dil Kurumu* (sozluk.gov.tr, 2020) sözlüğünde mit, “Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi, mitos.” olarak tanımlanır. Bu tanım doğrultusunda mitlerin kurgusal hikayeler olduğu söylenebilir. Mitoloji; Yunanca “mithos (söylenen ya da duyulan söz)” ve “logos (konuşma)” kelimelerinin birleşmesinden oluşmuş olup, eski Yunan’da “geçmişte söylenenlerin tekrar edilmesi” olarak tanımlanmaktadır. Ancak zamanla Batı dünyasında basit anlamıyla “efsane” olarak adlandırılmaya başlamıştır (Un, 2011:1). Bu bağlamda mitolojik hikayeler toplumların düş gücünün bir ürünüdür denebilir. İnsanların doğaya, topluma dair düşüncelerini hikayeleştirerek nesilden nesile aktarılmasını sağlamıştır. *Türk Dil Kurumu* (sozluk.gov.tr, 2020) sözlüğünde mitoloji; “Mitleri, doğuşlarını, anlamlarını yorumlayan, inceleyen bilim...” olarak tanımlanır. Bu bağlamda ait olduğu toplumun kültürü haline gelen bu hikayelerin, toplumun yaşayış biçimi ve düşünce yapısını anlamaya yardımcı olduğu söylenebilir. Kùltürler arası etkileşimin beslediği mitoloji, her uygarlığın edebiyat, müzik, tiyatro, sinema gibi sahne sanatlarıyla birlikte heykel, resim, mimari ve mimari süslemeler gibi güzel sanatlarının tüm alanlarında kendini göstermektedir. Dünyada en çok ilgi çeken, en canlı, ileri ve karmaşık mitolojilerden biri Hint mitolojisi olmuştur (Un, 2011:6). Çalışma esin kaynağını Hint mitolojisi ana karakterlerinden biri olan Durga’nın hikayesinden ve özelliklerinden almaktadır.

Çalışmanın amacı, belirlenen tema doğrultusunda bir kostüm (cosplay) tasarım süreci hazırlamak ve kurgulanan persona ve senaryoya yönelik bir tasarım ortaya koymaktır. Ana tema “Mitoloji” olarak belirlenmiş olup, Hint mitolojisindeki ana karakterlerden biri olan, genel olarak doğayı temsil ettiği düşünülen “Durga” karakteri esin kaynağı olmuştur. Çalışmada günümüzde de Durga için yapılan festivalde giyilmek üzere hazırlanan kostüm & cosplay tasarımının ve asamblajının süreçleri eylem araştırması yöntemi kullanılarak değerlendirilmiştir.

## Yöntem

Çalışmada eylem araştırması yöntemi kullanılmıştır. Eylem araştırması alanyazında çok farklı biçimlerde tanımlanmaktadır. “Eylem araştırması eğitimcilerin uygulamalarını iyileştirmek ve onları bilgilendirmek için sistemli ve sürekli olarak yürütülen çalışmadır” (Calhoun,2002; akt:Aksoy, 2003:477). Bir başka tanımda; “Eylem araştırması, bir grup veya bir kişi tarafından yürütülen çözüm yönelimli araştırmadır.” (Beverly,1993; akt: Aksoy,2003:477). Bu bağlamda eylem araştırmasının sistemli, sürekli ve çözüm odaklı bir araştırma süreci olduğu söylenebilir (Kuzu, 2005:30). Çalışmanın amacına uygun kurgulanan tasarım süreç aşamaları ve akış planı Görsel 1.’de verilmiştir.



Görsel 1. Tasarım Süreci Aşamaları

## Tasarım Süreci Aşamaları

### Araştırma

Tasarım çalışmaları kavramsal zemin oluşturma amacıyla ilham kaynağı araştırma süreci ve malzeme araştırma süreci ile başlamaktadır.

#### ***İlham Kaynağı Araştırması***

Çalışmada ana tema olarak belirlenen mitoloji, bir toplumun inanç sistemi hakkında bilgi vermekle kalmaz, o toplumun yaşayış biçimi, düşünce yapısı hakkında da oldukça önemli bilgiler vermektedir (Özfiliz, 2017:1). Her toplumun kendine ait farklı mitolojilerinin olduğu ve bunları kuşaktan kuşağa sözlü bildirim ile aktardığı düşünülmektedir. Bu aktarımlar tarihten günümüze heykeller, resimler ile form bulmuştur denebilir.

Çalışmada ana temaya uygun olarak seçilen Hint mitolojisi çok geniş ve karışık bir mitolojidir. Vedik dönemin tanrılaştırılmış doğa olaylarıyla epik dönemin tanrıları, insan-tanrı kahramanları birbirine karışmaktadır. Doğadaki canlılar, ölümler, ruhlar en üstün güçler olarak ileri sürülmektedir. Hint mitolojisi, ilkel inançlarla dışarıdan gelen etkilerin kaynaşmasıyla daha geniş, daha karmaşık hale gelmektedir (Kaya, 1997:11).

Tasarım sürecine ilham kaynağı olan “Durga” Hint toplumundaki önemli mitolojik karakterlerden biridir. Büyük Tanrıça Devi'nin tezahürü olduğuna inanılan Hindu Tanrıçasıdır. Mite göre; bir aslan ya da kaplanın üzerine binen Tanrıça Durga uzun bir savaştan sonra, Mahishasura isimli kötü ruhlu mandanın boynunu keser ve içinden çıkan ifriti öldürür. Tanrıça, narin ayağıyla mandanın güçlü bedenini ezer. Bu mitin ortaya çıkmasına, doğu Hindistan'ın pirinç çeltiklerinde kullanılan mandanın neden olduğu düşünülmektedir. Batının buğday, arpa ve üzüm yetiştiren halkı boğayı kullanmakta ve iki kültür arasında bir çatışma yaşanmaktadır. Ayrıca kaplan ve manda da doğanın birbirine düşman iki canlısıdır ve mitin bunları yansıttığı düşünülebilir. Manda'yı öldüren Durga, Tanrı Şiva'nın karısı veya onun dişil enerjisi olarak görülmektedir. İncelenen kaynaklara göre Durga'nın sekiz ya da on kolu olduğu, bu kolların her birinde bir silah olduğu ve silahlarıyla cenneti koruduğu söylenir. Bu savaşta Durga,



Mahishasura'ya karşı silahlarını kullansa da ifrite karşı bir işe yaramaz ve sonra ifriti öz gücüyle öldürür (Kaya, 1997:119-120; Evans, 2018-2019). Bu bilgiler, çalışma kapsamındaki tasarımlarda özellikle bu karakterin seçilmesinde etkili olmuştur.



Görsel 2. Durga

İyiliğin kötülüğü alt etmesi olarak bilinen bu mit, günümüzde muson sonrası sonbaharda başlayan bir festivalle kutlanılmaktadır. Tanrıça Durga'nın dünyaya indiğine inanan Hindular, ekim ayında yapılan Durga Puja festivalinde, onun barış, mutluluk ve huzuru getirdiğini düşündüklerinden çılgın gösterilerle tapınmaktadırlar. Işığın karanlığa karşı zaferini simgeleyen bu festival dokuz gece on gün sürmekte, bu süre zarfında Tanrıça Durga'nın dünyaya inen dokuz farklı formu için kutlamalar yapılmaktadır. Bu kutlamalar sırasında her güne farklı baskın renk giysiler giyilmektedir (Kaya, 1997:74-77-78; http 1). Hindistan kültür çeşitliliği yoğun olan bir ülkedir ve bu kutlamalar tüm dünyanın ilgisini çekmektedir.

Seçilen mit ve karakterin özellikleri kostüm tasarımını etkileyen unsurların oluşmasında ilham kaynağı olmaktadır. Mite göre Tanrıça Durga'nın aslan ya da kaplanın üzerinde olduğu aktarıldığından kostüm tasarımının görkemli ve hacimli olması gerektiği düşünülebilir. Tasarımda kürk ya da hayvan desenli kumaşlar tercih edilebilir. Buna ek olarak; hayvan deseni ya da kürk kullanımının, Durga'nın gücünün dışavurumunu temsil edebileceği de düşünülebilir. Tanrıça Durga hikâyeye göre kötü ruhlu mandanın güçlü bedenini narin ayağıyla ezmektedir. Tasarımda kostümü giyecek olan kişinin ayağının gözükmesi, hikâyeyi destekleyici bir detay olarak düşünülebilir. Tanrıça Durga'nın dişil enerjiyi temsil ettiği belirtilmektedir. Tasarımda bu temsili destekleyecek çeşitli aksesuar ve renklerin kullanılmasıyla kostümü giyen kişinin karaktere bürünmesinde destekleyici etki olacağı düşünülebilir. Mite göre Tanrıça Durga'nın elinde bulunan silahların kötü ruhlu mandaya karşı olan savaşında etkisiz olduğu ve mandayı kendi öz gücüyle öldürdüğü belirtilmektedir. Bu öz gücün ve zaferin simgesi olarak, kostüm tasarımında parlak kumaşlar, boncuk işleme detayları, parlak renkli ve gösterişli aksesuarlar kullanılabilir. Bu zafer giysiden ve aksesuarlardan yansıyacak ışıklarla, etrafı aydınlatmasıyla kostüme yansıtılabilir.

### **Malzeme Araştırması**

Moda tasarım sürecinde aşamalardan biri de malzeme araştırmasıdır. Çalışmanın temasına ve esin kaynağı olan mitolojik karakter Durga'ya uygun olarak yapılan araştırma sonucu, ipek kumaşının çeşitliliği, gösterişi, parlaklığı sebebiyle ana kumaş olarak seçilebileceği düşünülebilir. Hint mitolojisinin ilkel inançlarla ve dışarıdan gelen etkilerin kaynaşmasıyla geniş ve karmaşık bir yapıda olduğu belirtilmiştir. Ana kumaş olarak düşünülen ipek kumaşın da İpek Yolu ile Çin'den İran'a, Hindistan'dan Roma'ya taşınmasıyla (Yılmaz, 2021:102) geniş ve karmaşık hint mitolojisini yansıtacağı düşünülmektedir. Durga'nın gücünün ve ihtişamının dışavurumu olarak düşünülebilecek kürk sonbaharda başlayan festivalde kullanılabilecek bir kumaş olarak düşünülebilir. Yine aynı sebeple kaplan desenli ipek kumaşın kullanılabileceği düşünülmektedir. Durga Puja festivali dokuz gün sürmektedir ve her güne farklı baskın renk giysiler giyilmektedir. Giyilen renkler; koyu mavi, sarı, yeşil, gri, turuncu, beyaz, kırmızı, açık mavi, pembe. Bu renklerden barış, huzur ve mutluluğu çağrıştıran renklerin baskın şekilde kullanılması düşünülmektedir. Durga karakterinin öz gücünün dışarıya vurumu olarak astar kumaş seçimlerinde parlak, özellikle altın rengi kumaşlar olması gerektiği düşünülebilir. Yine aynı sebepten yardımcı malzeme araştırması sonucu boncuk işlemeli bordürler, altın rengi kristal yapışkanlı bordürler ve çeşitli boyutlardaki altın rengi kurdelelerin kullanılması düşünülmektedir. Durga Puja festivalinde festivalinde giyilecek olan kostümün aksesuarları için, Durga karakterinin dişil enerjisinin dışavurumu olarak yorumlanabilecek çeşitli boyutlardaki altın zincirler malzeme olarak kullanılabilir. Bu şekilde asamblaj çalışmasının daha canlı ve üç boyutlu olması amaçlanmaktadır.

### **Persona Yaratma ve Senaryo Oluşturma**

Çalışmada kullanıcı odaklı tasarım sürecine uygun olarak persona kurgulanmıştır ve senaryo oluşturulmuştur. Kullanıcı odaklı tasarım, cazip ve etkili kullanıcı deneyimi üzerine çalışmak; yani tasarlanan ürünü geliştirirken her basamakta ön plana kullanıcıyı koymaktır (Ayanoglu, 2017:23). Bu bağlamda kullanıcıyı daha gerçekçi kılmak için persona kurgulanmaktadır. Personaların yazıldığı metin, karakteri zihinde oturtabilmek için gerekli tüm bilgileri içermeli, karakterin duygu ve ürünü kullanma durumuyla ilgili bilgileri vermelidir (Ayanoglu, 2017:24).

#### *Çalışma kapsamında kurgulanan persona:*

Defne (Görsel 2.), 27 yaşında, ailesinin tek çocuğudur. Diş hekimi olan Defne'nin, Kocaeli'nin İzmit ilçesinde kendine ait bir muayenehanesi bulunmaktadır. Lisans eğitimini Eskişehir'de tamamlayan Defne, felsefe kulübünde aktif olarak yer almıştır. Her sene düzenlenen Bahar Festivali'nde çeşitli kostümler giyerek, farklı karakterlere bürünmüştür. Bu zamanlarda Yoga felsefesine ilgi duymaya başlamıştır ve eğitimini tamamladıktan sonra Yoga Uzmanlık Eğitimini alarak yoga eğitimliği yapmaya başlamıştır. İşinden ve yoga derslerinden kalan zamanlarında çeşitli eğitimler almaya devam etmektedir. İş yerinde ve özel hayatında şık giyinmektedir. Yoga derslerinde ise tayt ve sporcu sutyeni giymektedir. Youtube kanalında mantra ve ilahilerini yayınladığı videolarda, ayrıca amatör olarak düzenlediği ve katıldığı cosplay etkinliklerinde

giydiği kostümler özel tasarımıdır. Modayı yakından takip eden Defne'nin, aldığı ve özel olarak yaptırdığı giysileri için kendi evinde bir giysi odası bulunmaktadır.



Görsel 3. Persona

Sonrasında yazılan senaryoda personanın bir günü, tek bir olaya verdiği tepkilerin detayları veya tasarlanacak ürüne göre ihtiyaç olabilecek senaryolar oluşturulmaktadır (Ayanoglu, 2017:24).

#### *Çalışma kapsamında oluşturulan senaryo:*

Defne, arkadaşı Yağız'la Hindistan'daki Durga Puja festivaline katılacaktır. Bu festival ekim ayında ülkenin genelindeki en büyük festivallerden biri olarak bilinir. Dokuz gece on gün süren bu festival senede beş kere kutlanır, ancak en önemlisi muson sonrası kutlanan Sharad Navratri'dir. Bir haftalığına Hindistan'da bulunacak olan çift üç gün Hindistan'ın Varanasi şehrinde bir Ashram'da meditasyon kampının ardından iki gün festivale katılacaklardır. Festival; halka açık yerlerde performans sanatları, şenlikler, hediye verme, ziyafet ve görkemli alaylarıyla dikkat çekmektedir. Festivalin her gününde kutlamalar sırasında giyilen renk değişmektedir. Giyilen renkler sırasıyla; koyu mavi, sarı, yeşil, gri, turuncu, beyaz, kırmızı, açık mavi, pembe (http1; http2).

Sabah erkenden uyanan Defne bir haftalık Hindistan seyahati için hazırlanmaya başlar. Günlük olarak kullandığı kişisel bakım eşyalarını (şampuan, diş fırçası ve macunu, kremleri vb.) bavuluna yerleştiren Defne, yolculuk sırasında ve vardığıktan sonra şehri dolaşmak için bir eşofman takımı, bir kot pantolon ve iki tişört tercih eder. Gece uyurken giymek için bir pijama takımı, Ashram'da geçireceği üç gün için terlik, iki tayt, iki sporcu sutyeni ve iki tişört alır. Meditasyon sırasında üşümek için yanına ince bir battaniye de alır. Ashram'daki meditasyon kampından sonra iki günlüğüne Durga Puja festivaline katılacak olan Defne, burada giyeceği kostümlerini ve takılarını bavuluna koyduğunda fazla eşya ile dolduğundan bavulunu değiştirmek zorunda kalır. Havaalanına daha yakın olduğu için hazırlandıktan sonra Yağız'ın evine gider. Seyahat edeceği yerde hava yaşadığı yerden sıcak olacağından çantasında çok yer kaplamayacak bir mont tercih eder ancak erkek arkadaşının evine merdivenlerden çıkarken, giydiği montu terlediğinden dolayı çıkarmak zorunda kalır. Küçük boyuttaki çapraz çantası, sırt çantası ve bavulunun planlanan seyahat için ağır olduğunu düşünür ve Durga Puja

festivalinde giyeceği kostümlerini Yağız'ın bavuluna yerleştirir. Yağız bu durumdan memnun olmaz, ancak bu kostümlerin Defne için önemini bildiğinden konuyla ilgili rahatsızlığını dile getirmez.

### **Hikâye Panosu**

Tasarım sürecindeki aşamalardan biri de görsel araştırma sürecidir. Görsel araştırma süreci tasarımcının çalışma şekline göre değişkenlik gösterebilmektedir. Hikâye panosu, tema panosu ve görsel senaryo araştırmanın damıtma işlemidir. Hikâye panosu, tema panosu ya da görsel senaryolar, sezonun koleksiyonunu tasarlamak için kullanılacak tema, konsept, renkler ve kumaş bağlantılarını kurmak için kullanılmaktadır. Koleksiyon özel bir müşteriye dikilecekse imgeler olası müşterinin algıladığı yaşam tarzı/kimliğine daha uygun olabilir (Sorger, Udale, 2013:24). Çalışmanın bu aşamasında ana tema olan mitoloji ile ilgili çeşitli kaynaklardan edinilen resimlerle hikâye panosu oluşturulmuştur (Görsel 3.). Hikâye panosu tasarımının ilham kaynağı ve temanın bir özetidir. Hikâye panosu, hazırlanacak olan tasarımlarla ilgili yapılmış araştırma verilerinden, objelerinden ve görsellerinden oluşmaktadır (Örnek, Özkan, Paralı, 2020:6). Çalışmanın ana teması olan mitoloji doğrultusunda yapılan görsel araştırmada dünya üzerindeki kültürlerin hikâye karakterlerinin görsellerine ulaşılmıştır. Hazırlanan hikâye panosunda, tarihten günümüze insanlığın anlattığı mitoloji hikayelerinin karakterlerinin görselleri, dünya haritası üzerinde anlatıldığı topraklar üzerinde gösterilmeye çalışılmıştır. Bir anlatıcı görselinin kitabından çıktığı izlenimini uyandıran hikayelerin karakterlerinin heykel ya da resim görselleri birbirini izleyen bir düzen içerisinde dünya haritası üzerinde düzenlenmiştir. Hikâye panosu dijital ortamda düzenlenmiştir.



Görsel 4. Hikâye Panosu.

### **Duygu Durum Panosu**

Hikâye panosunun ardından, tasarım yaparken dikkate alınması gereken olguların bir arada görülmesi amacıyla, kullanılan kumaş örnekleri, esin kaynakları, stilleri, renk skalasını gösteren duygu durum panosu hazırlanmıştır (Görsel 4.). Senaryoya göre tasarlanacak kostüm Durga Puja festivalinde giyilecektir. Bu bağlamda yapılan görsel ve malzeme araştırmasında edinilen görseller dijital ortamda düzenlenmiştir. Duygu durum panosu içerisindeki kare kod ile

youtube üzerinden Durga karakterine özel mantraya ulaşılabilmektedir. Mantra; kutsal veya manevi bir tınısı, önemi ve değeri olan özel ses titreşimleridir (Dönmez, Emir, 2019:102).



Görsel 5. Duygu Durum Panosu.

### Persona ve Senaryodaki Problemlerin Doğrultusunda Tasarım Fikirleri Önerme

Çalışma kapsamında tema ve esin kaynağının literatür ve görsel araştırmasına dayandırılarak persona kurgulanmış ve senaryo oluşturulmuştur. Senaryo üzerinde bazı detaylar incelenerek Defne için problem olan durumlar incelenmiş ve seyahatini kolaylaştıracak birtakım fikirler üzerine gidilmiştir. Tasarlanacak kostüm öncesinde personanın ihtiyaç ve istekleri değerlendirilmiştir.

Defne seyahati sırasında lazım olabilecek eşyaları bavuluna koyduğunda, festivalde giyeceği kıyafetlere yer kalmadığını fark ederek bavulunu değiştirmiştir. Bavulun ağırlığının da seyahati sırasında kendisine engel olacağını düşünerek kostümlerini Yağız'ın bavuluna koymuş ve bu durum Yağız'ı rahatsız etmiştir. Defne normalde özel tasarım kostümlerini evindeki giysi odasında bulundurduğundan, festival sırasında giyeceği kostümlerin seyahati sırasında bavulunda fazlaca yer kapladığını düşünememiş olabilir. Tasarlanacak kostüm Defne'nin üzerinde yapacağı ufak değişikliklerle festivalin iki gününde de giyilebilecek tek bir kostüm olabilir. Böylece bavulunda daha az yer kaplayan bir çözüm önerisi sunulmaktadır.

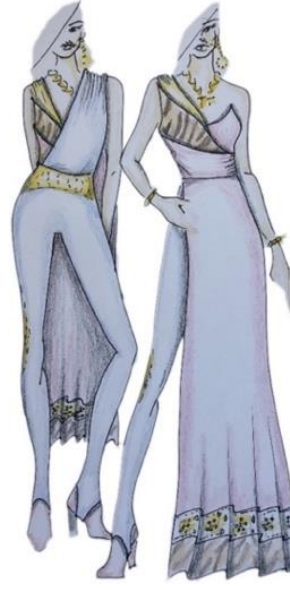
### Tasarım Ön Çizimleri

Çalışma kapsamında yapılan literatür ve görsel araştırma, oluşturulan persona ve senaryo ve tasarım fikirleri dikkate alınarak ön çizimler hazırlanmıştır. Çizmek, tasarım düşüncelerinizle iletişim kuracak bir araçtır; kelime anlamıyla kafanızdakilerin kâğıt üzerine dökülmesidir (Sorgor, Udale, 2013:58). Bu bağlamda yapılan ön çizimler tasarım fikirleri ile iletişim kurarak yapılmıştır. Ön çizimler, Defne'nin Durga Puja Festivali'nin son iki gününde tasarımların iki farklı şekilde kullanılabilceğini göstermeyi amaçlamaktadır. Festivalin son iki gününde kullanılacağından, festivalde o günlerde giyilen baskın renkler kullanılmıştır. Dokuz gün süren festivalin sekizinci gününde giyilen baskın renk olan açık mavi ve dokuzuncu gününde giyilen pembe renkler, Durga karakterinin üzerine bindiği kaplanı anımsatacak şekilde kaplan desenli kumaş ile tasarlanmıştır. Kostüm & cosplay tasarımının sahnede giyileceği düşünüldüğünden gösterişli olması gerektiği düşünülmektedir. Durga'nın karakterini ve hikayesini yansıtması

tasarımın ön çizimleri yapılırken dikkate alınmıştır. Hikâyeye göre Durga savaşta, ifriti sahip olduğu silahlarla değil kendi öz gücüyle öldürmektedir. Kaplan desenli kumaşın bir güç göstergesi olarak tasarımların özellikle göğüs kısmında kullanılması, kalbe olan yakınlığıyla öz gücün kuvvetini simgelemektedir. Tasarımda altın rengi kumaşların ve aksesuarların kullanılmasıyla Durga'nın dişil enerjisinin dışavurumu olarak düşünülmüştür. Kostüm & cosplay tasarımında kullanılması düşünülen boncuk işlemeli bordürler ışığın karanlığa karşı zaferini simgelemektedir. Büstiyerin ön altında kullanılması düşünülen büyük boncuk, Durga'nın öz gücünü etrafını aydınlatan bir ışık olarak düşünülmektedir. Ön çizimler elde çizilmiştir.



Görsel 6. Tasarım Ön Çizim 1.



Görsel 7. Tasarım Ön Çizim 2.



Görsel 8. Tasarım Ön Çizim 3.



Görsel 9. Tasarım Ön Çizim 4.

Görsel 6.'da göbeği açıkta bırakacak pembe Dubai ipeği ana kumaş olarak kullanılan büstiyerin tek kolunda kaplan deseni kumaş kullanılmıştır. Göğüs kısmında ana kumaş içerisinden

büzgülü 1,5 cm genişliğinde gözükecek olan altın sarı kumaştan olması düşünülmüştür. Açık mavi renkteki Dubai ipeği şalvar tipi pantolonun beline; içte kalan kısmı yine açık mavi, üstte kalan kısmı ise pembe Dubai ipeği olan yarım etek görünümünde bir parça eklenmiştir. Yarım etek görünümündeki parça, etek gibi bırakıldığında silüetin genel renginin pembe olması planlanmıştır. Şalvar tipi pantolonun, yarım etek görünümlü parça ile birleştiği yerde kaplan desenli kumaş kullanılmıştır. Yarım etek görünümündeki parça, bir omuzdan geriye atıldığında ise alttaki renk olan açık mavinin şalvar pantolon ile birleşik halde gözükererek silüetin genel renginin mavi olacağı düşünülmektedir. Görsel 7.'de bir göğsünü ve drape tekniği ile oluşturulmuş bel hattını oluşturan kumaş pembe renkli Dubai ipeğidir. Tek göğsünü sert görünüm vermesi amacıyla kesiminin sivri uçla yapıldığı kaplan desenli Medine ipeği kumaşı oluşturmaktadır. Tek kolunda ise altın sarı renkli kumaşın büzgülü ve geniş bir şekilde kullanılması düşünülmektedir. Belinde altın rengi kesme boncuklardan bir şerit olan ve ayak tabanını saran taytın yan kısımlarında boncuk süslemeleri kullanılmaktadır. Açık mavi renkteki taytın beline, içte kalan kısmı açık mavi, üstte görünen kısmı ise pembe olan yarım etek görünümünde bir parça eklenmiştir. Yarım etek görünümündeki parça, etek gibi öne bırakıldığında silüetin genel renginin pembe, omuzdan geriye doğru atıldığında ise silüetin genel renginin mavi olacağı düşünülmektedir. Yarım etek görünümlü parçanın pembe olan kısmının etek ucuna taşlı süslemeli şerit ve kaplan desenli kumaş eklenmiştir. Görsel 8.'de göbeği açıkta bırakacak kaplan desenli Medine ipeğinin ana kumaş olarak kullanıldığı büstiyer, iki kolunun ve büstiyerin içine altın sarı renkli kumaştan başka bir büstiyer giymiş gibi gözükmeleri amaçlanarak birleştirilmiştir. Derin bacak dekoltesi olan uzun eteğin ana kumaş pembe Dubai ipeği, belindeki farklı kesimiyle korsajı kaplan desenli Medine ipeğidir. Pembe renkteki eteğin beline; içte kalan kısmı pembe, üstte kalan kısmı ise açık mavi olan yarım etek görünümlü parça eklenmiştir. Yarım etek görünümündeki parça, etek gibi önde bırakıldığında silüetin genel renginin mavi, omuzdan geriye doğru atıldığında ise silüetin genel renginin pembe olacağı düşünülmektedir. Görsel 9.'da bacak dekolte elbisenin bacak dekoltesinin devamına boncuk işleme ve küçük iki pencere dekolte olması düşünülmüştür. Farklı göğüs dekoltesi ve kol kesiminin sırttan birleştirilerek ufak bir pelerin havası vermesi için kaplan desenli kumaş kullanılmıştır. Elbisenin beline, içte kalan kısmı pembe, üstteki kısmı ise mavi olacak şekilde yarım etek görünümünde bir parça eklenmiştir. Yarım etek görünümündeki parça, etek gibi önde bırakıldığında silüetin genel renginin mavi, omuzdan geriye doğru atıldığında ise silüetin genel renginin pembe olması düşünülmektedir.

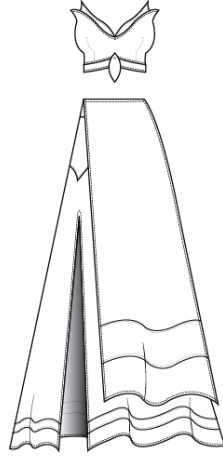
### ***Kostüm Tasarımı Seçimi***

Moda tasarım sürecinin bir diğer basamağı kostüm tasarımı seçimidir. Yapılan ön çizimlerden Tasarım Ön Çizim 3. kostüm tasarımı için seçilmiştir.

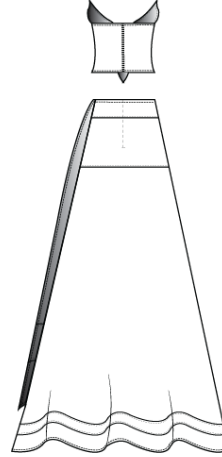
### ***Tasarımın Teknik Çizimi***

Çalışmanın bu aşamasında tasarımın teknik çizimi yapılmıştır. Teknik özellik çizimleri (teknik çizim, uygulama çizimi, düz çizim) giysi bir masaya serilmişçesine, önden ve arkadan tüm detaylarını ve üzerindeki orantıları içeren düz çizimleri içermektedir (Sorger, Udale, 2013:61).

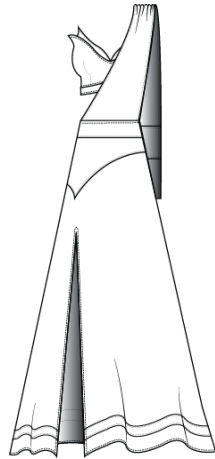
Tasarımda yer alan yarım etek görünümdeki parçanın etek gibi önce bırakılmış halinin ön görünüş teknik çizimi (Görsel 10.), arka görünüş teknik çizimi (Görsel 11.) ve omuzdan geriye doğru atılmış halinin ön görünüş teknik çizimi (Görsel 12.), arka görünüş teknik çizimi (Görsel 13.) dijital ortamda hazırlanmıştır.



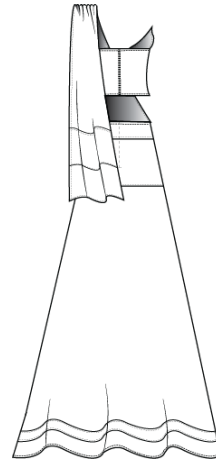
Görsel 10. Tasarım Teknik Çizim Ön 1.



Görsel 11. Tasarım Teknik Çizim Arka 1.



Görsel 12. Tasarım Teknik Çizim Ön 2.



Görsel 13. Tasarım Teknik Çizim Arka 2.

### **Tasarımın Renkli Çizimi**

Bir moda çizimi, giysilerin ruhunu yakalamanın yanı sıra düşünceler ile iletişime geçmenin bir yoludur. Tasarımlar çizilirken, mümkün olduğunca konuyla ilgili bilgi vermelidir. Tasarım çizimleri sadece silüet ve detaydan ibaret değil kumaş ve renkle de ilgilidir (Sorger, Udale, 2013:59). Bu bilgiler dikkate alınarak, ilham kaynağı ve malzeme araştırması, oluşturulan persona ve senaryo, hikâye ve duygu durum panosu çerçevesinde tasarım geliştirilmiş ve renkli çizimi uygulanmıştır. Tasarımın renkli çizimi elde çizilmiş, copic kalem ve kuru boya kalem ile renklendirilmiştir.

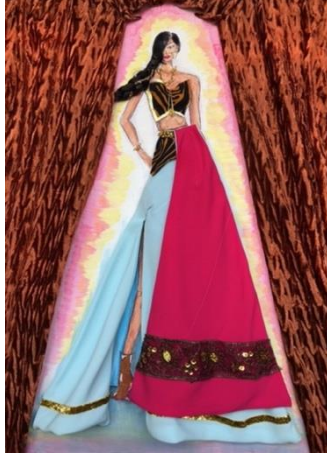




Görsel 14. Tasarımın Renkli Çizimi.

### **Asamblaj Uygulaması**

Çalışma kapsamındaki moda tasarım sürecinin son aşaması olan asamblaj uygulaması yapılmıştır. Asamblaj çeşitli öğelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan üç boyutlu sanat yapıtı olarak tanımlanır. Birleştirme sanatı olarak da ifade edilebilir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997:249, akt: Karakaya, Öztürkmen, 2019:24).



Görsel 15. Asamblaj Uygulaması Görünüm 1.



Görsel 16. Asamblaj Uygulaması Görünüm 2.

Asamblaj uygulaması 50\*70 cm tuval üzerine çalışılmıştır. Silüet çizimi yapılmış ve göğüs kısmını üç boyutlu göstermek için oyun hamuru kullanılmıştır. Tasarımın çizimine uygun olarak kesilen altın rengi kumaş tuvale dikilmiştir. Altın rengi kumaşın üzerine gelecek şekilde kaplan deseni Medine ipeği kesilmiş ve dikilmiştir. Göğüs dekoltesindeki potluk, göğüsten başlayan ve beli saracak olan zincir dikimiyle düzeltilmiştir. Kaplan desenli kumaşın göğüs kısmındaki sivri uçlarına saç spreyi sıkılarak ana kumaştan uzakta durması sağlanmıştır. Açık mavi Dubai ipeği etek, iki parça olarak kesilmiştir. İki parça birleştirilmeden önce üst kısımdaki kaplan deseni parça ve etek ucundaki altın simli şerit kesilerek dikilmiştir. Kesilen iki ana etek kumaşı,

kumaş tersleri birbirine bakacak şekilde dikilmiş ve tulum edilerek düzeltilmiştir. Kaplan deseni kumaş üzerine bel kısmına gelecek şekilde yapışkanlı boncuk şerit ütü ile birleştirilmiştir. Tulum yapılan ana etek parçasının içine aynı renkten yün ip doldurularak üç boyutlu görünüm elde edilmiştir. Etek tuval üzerine çizilen silüete dikilerek yerleştirilmiştir. Önde gözüken yarım etek görünümündeki parça bir tarafı açık mavi bir tarafı pembe olarak şekilde kesilmiş, pembe tarafının etek ucuna üzeri taşlarla süslü şerit dikildikten sonra ters yüzleri birbirine bakacak şekilde dikilmiş ve tulum edilerek düzeltilmiştir. Ana eteğin bel kısmına dikilerek birleştirilmiştir. Ana hatları çizilen silüet akrilik boya kullanılarak boyanmıştır. Altın zincirlerden oluşan kolyesi, bileziği ve burun deliğinden kulak deliğine uzanan zincir ile aksesuarları tuval üzerine dikilmiştir. Ayakkabısı gerçek deri kesilerek yapıştırılmış, ayakkabının topuğu zincir dikilerek oluşturulmuştur. Üç boyutlu görünüm vermesi amacıyla yapay saç ince altın zincir ile örülmüş ve tuvale dikilmiştir. Festivalde personanın sahnede cosplay olarak performans sergileyeceği kurgulandığından, arka planı için bir festival arabasının üzerindeki sahnede renkli ışıkların yansımaları düşünülmüştür. Sahne görüntüsünü vermek için hav yönlerinin farklı olmasıyla desenlerinin olduğu kadife kumaş kullanılmış, ışık yansıması görüntüsü için akrilik boya ile boyanmıştır.



Görsel 17. Asamblaj Uygulaması Videosu.

Asamblaj çalışması ön etek parçasının hareket etmesi üzerine kurgulanmıştır. Görsel 15.'de yarım etek parçasının aşağıdaki halinin, Görsel 16.'da yarım etek parçasının omuzdan atıldığı halinin fotoğrafları bulunmaktadır. Görünmez ipler kullanılarak etek hareket etmekte ve her iki kullanım şekli de gösterilmektedir.

## Sonuç

Kostümler, belirli ilkeler doğrultusunda tasarım kavramlarının formüle edilerek yorumlandığı, hikâye anlatıcılarıdır. Kostüm & cosplay tasarımı, belirli tasarım süreci aşamalarından geçerek yorumlandığı kostüm oluşturma sürecini kapsamaktadır. Kullanıcının isteklerinin kostüm tasarım sürecine nasıl dahil edileceğinin eylem araştırması yöntemi kullanılarak araştırıldığı bu çalışmada, belirlenen 'Mitoloji' ana teması kapsamında ilham kaynağı, Hint mitolojisindeki en önemli karakterlerden biri olan 'Durga' dır. Çalışma dahilindeki asamblaj uygulaması, personanın hikâye gereği Durga Puja festivalinde iki gün giyeceği bir kostüm & cosplay dir.

Çalışmanın amacına göre kurgulanan tasarım süreç aşamalarının ilki araştırmadır. Ana tema ve ilham kaynağı literatür tarama tekniği ile taranmış elde edilen veriler doğrultusunda, malzeme araştırması yapılmıştır. İlham kaynağı olan Durga karakterinin hikayesine ve görsellerine uygun

olarak seçilen malzemelerle tasarım süreci aşamalarından bir sonraki olan persona ve senaryo oluşturma aşamasına geçilmiştir. Oluşturulan personanın duygu ve ürünü kullanma durumu ile ilgili bilgi vermesi amaçlanmaktadır. Personanın bir günü anlatılarak oluşturulan senaryoda amaç, tasarlanacak ürüne ihtiyaç oluşturmaktır. Oluşturulan persona ve senaryodaki problemlerin çözümünden önce çalışma süresince elde edilen görseller ve malzemeler hikâye panosu ve duygu durum panosu olarak düzenlenmiştir. Dijital ortamda hazırlanan görseller sürecin görsel bir dille aktarımıdır. Sürecin bundan sonraki aşamaları için ilham olmaktadır. Persona ve senaryodaki problemler doğrultusunda tasarım fikirleri önerilmiş ve tasarım ön çizimleri yapılmıştır. Yapılan ön çizimler sonrası geliştirilmek üzere bir tanesi seçilmiş ve üzerinde değişiklikler yapılarak daha estetik ve işlevsel bir tasarıma dönüştürülmeye çalışılmıştır. Tasarımın renkli ve teknik çizimleri yapılmıştır. Çalışma dahilindeki tasarım sürecinin son aşaması olan asambraj uygulaması yapılmıştır. Çalışma uygulanırken kullanılan malzemeler, tasarım sürecinin başında yapılan malzeme araştırması sırasında seçilmiştir.

Üretim öncesi kostüm & cosplay tasarım süreçlerine bağlı olarak çözüm odaklı bir bakış açısıyla örnek teşkil edebilecek bir çalışmadır. Araştırma dahilinde tasarlanan kostüm&cosplay, farklı personalar ve farklı senaryolar için yorumlanabilir. Hazırlanan ve uygulaması yapılan tasarım süreci ile kostüm & cosplay tasarımları kullanıcı odaklı olacaklarından tasarımcıların hedeflerine doğru yoldan gidebileceği düşünülmektedir.

### Kaynaklar

- Aksoy, N. (2003). Eylem araştırması: Eğitimsel uygulamaları iyileştirme ve değiştirmede kullanılacak bir yöntem. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi*, 9(4), 474-489. :477
- Artaç, B. Y., & Ağaç, S. (2016) Yapısal Çözümleme Yöntemiyle Animasyon Karakter Analizi ve Kostüm Tasarımı. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 2(2), 295-310. :297
- Dönmez, D. & Emir, C. (2019) Sanskrit Yoga ve Vedanta Sözlüğü. İstanbul: Okyanus Yayıncılık. :102
- Efe, Y. (2019). Türkiye'de Bir Altkültür Olarak Anime ve Manga Hayranlığı. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara. :109
- Ertürk, N. (2011). Moda kavramı, moda kuramları ve güncel moda eğilimi çalışmaları. *Art-e Sanat Dergisi*, 4(7), 1-32. s.3
- Evans, K. L. (2018-2019) Durga and Kali. Faith and Culture across History, volume 1.
- Karakaya, B., & Öztürmen, M. E. (2019). Porselen Bibloda Kolaj Ve Asambraj. :24
- Kaya, K. (1997). Hint mitolojisi sözlüğü. İmge Kitabevi. :11,74,77,78,119,120
- Koca, E., & Koç, F., & Kaya, Ö. (2011). Kostüm Tasarımcılarının Tasarım Sürecinde Karşılaştıkları Problemler Özet. *E-Journal Of New World Sciences Academy*, 6(2), 2c0034. :55
- Kuzu, A. (2005). Oluşturmacılığa dayalı çevrimiçi destekli öğretim: Bir eylem araştırması. :30
- Obut, E. (2018). Hazır Giyim İşletmelerinde Parça Boyama Hataları ve Hatalı Ürünlerin Yeniden Kullanımında Farklı Tasarım Uygulamaları, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara. S.48-49
- Örnek, U. G. T. B., Özkan, Ö. Ü. N., & Paralı, A. G. D. A. *Journal Social Research and Behavioral Sciences Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*. :6
- Özfiliz, T., & Tay, L. Türk Mitolojisinde Hayat Ağacı Sembolizmi. :1
- Öztürk, F., & Ziaei, M. (2016). Sinemada Kostüm Tasarım ve Uygulama Süreci. *Sanat Dergisi*. (27), 97-108. :98,99
- Sorger, R., & Udale, J. (2013). Moda tasarımının temelleri. İstanbul: Literatür Yayınları. :24,58,59,61
- Şener, T., & Dündar, N. (2018). Tiyatro İçin Kostüm Tasarım Sürecinin Analizi. :62
- Un, F. H. (2011). Karşılaştırmalı Hint ve Yunan Mitolojisi. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi. :1,6
- Yılmaz, E. (2021). İpeğin Doğuşu ve İpek Yolu'nda İpeğin Yolculuğunun Kısa Tarihçesi. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 95-104. :102

### İnternet Kaynakları

http 1 <https://hindistandanbildiriyorum.wordpress.com/2016/10/11/navratri/>

http 2 <https://g-switch.org/tr/hindistan/when-is-navaratri-1539431/>  
[https://sozluk.gov.tr/ Moda tanımı \(22.12.20\)](https://sozluk.gov.tr/Moda_tanimi)  
[https://sozluk.gov.tr/ Mit tanımı \(22.12.20\)](https://sozluk.gov.tr/Mit_tanimi)  
[https://sozluk.gov.tr/ Mitoloji tanımı \(22.12.20\)](https://sozluk.gov.tr/Mitoloji_tanimi)  
Görsel 2. <http://durga.com.tr/dans/durga/> Erişim tarihi: 27.05.2021.



## TASARIMDA SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK ANLAYIŞI İLE BİR DEĞER YARATMAK: KÜLTÜREL MİRAS KAVRAMI\*

CREATING A VALUE WITH THE SUSTAINABILITY APPROACH IN DESIGN: CULTURAL HERITAGE  
CONCEPT

Nuray ER BIYIKLI, Kenan SAATÇIOĞLU, Seyhan Elvan YAYKIRAN SEZGİN

Gönderim Tarihi: 18.10.2021

Kabul Tarihi: 04.12.2021

### Öz Abstract

Çağımızda bir ihtiyaçtan öte zorunluluk halini alarak gelişim gösteren sürdürülebilirlik kavramı, trend olgusu doğrultusunda şekillenen tasarım alanları için farklı tasarım fikirlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Zaman içerisinde tasarımcılar tarafından geliştirilen bu fikirler ele alındığında ise tasarım alanlarında kültürel miras kavramı ile ilişkilendirilebilecek tasarım çalışmalarının önem kazandığı ile karşılaşılmaktadır. Özellikle moda ve tekstil tasarımı alanına hizmet eden markaların ve/veya tasarımcıların yanı sıra mevcut alanda öğrenim gören öğrencilerin giysi, tekstil veya aksesuar tasarımı koleksiyonlarında ulusal ve uluslararası zanaat değerlerini yansıtan tasarım çalışmalarını ortaya çıkararak yeni bir değer yaratma çabası içinde oldukları görülmektedir. Bu çalışmada, “tasarım-zanaat ilişkisi” sorgulanmış, çağımız için çok geçerli bir gereksinim olan sürdürülebilirlik kavramı içinde yer alan “kültürel miras kavramı”, moda ve tekstil tasarımı alanına ilişkin örneklerle açıklanmış ve bu kavramın tasarım alanları ile ilişkisinde “tasarımcının rolü” değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda, özellikle kültüre ilişkin zanaat değerlerinin tasarımcı açısından moda ve tekstil tasarımı alanı içerisinde nasıl konumlandırıldığı betimsel araştırma yöntemlerinden tarama yöntemi doğrultusunda çalışma içerisinde değerlendirilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** *Tasarım ve Zanaat İlişkisi, Sürdürülebilirlik, Kültürel Miras, Moda ve Tekstil Tasarımı.*

The concept of sustainability has developed by becoming a requirement rather than a necessity in our age. This situation has allowed the emergence of different design ideas for the design areas shaped in line with the trends. Considering the design ideas developed by designers over time, it is encountered that design studies that can be associated with the concept of cultural heritage in design fields are becoming important. Especially it is seen that brands and/or designers, fashion and textile design students are in an effort to create a new value by revealing design works that reflect national and international crafts in their clothing, textile or accessory design collections. In this study, the “design-craft relationship” has been questioned. Additionally, the concept of “cultural heritage”, which is included in the concept of sustainability that is a very valid necessity for our age, has been explained with examples from the field of textile and fashion design. Afterwards, the “role of the designer” in the relationship of this concept with the design fields was evaluated. In this direction, how to position the craft values related to culture in the field of textile and fashion design for the designer has been evaluated in the study in line with the survey method, one of the descriptive research methods.

**Keywords:** *Design and Craft Relationship, Sustainability, Cultural Heritage, Fashion and Textile Design.*

\*Bu çalışma, Yargıcı Konfeksiyon İhracat ve Ticaret Anonim Şirketi'nin “Tasarım Merkezi Performans Kriterleri” kapsamında Moda ve Tekstil Tasarımı alanıyla ilişkili akademik ve sektörel yazarların ortak bir çalışması olarak ortaya konulmuştur.

- **Alıntılama:** Er Biyıklı, N., Saatçioğlu, K. ve Yakıran Sezgin, S. E. (2021). Tasarımda Sürdürülebilirlik Anlayışı ile Bir Değer Yaratmak: Kültürel Miras Kavramı. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 138-156.
- **Sorumlu Yazar:** Dr. Öğr. Üyesi, Kenan SAATÇIOĞLU, Süleyman Demirel Üniversitesi, kenansaatcioglu@sdu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-1026-1090.

## Giriş

Yirmi birinci yüzyılın başlangıcı ile birlikte iklim ve çevre sorunlarına bağlı olarak zorunluluk halini alan sürdürülebilirlik kavramı, zaman içerisinde trend olgusu dahilinde şekillenen tasarım disiplinleri açısından dikkate alınırken, ivme kazanarak gelişim gösterme imkanı yakalamıştır. Bu alandaki ilerleme, bilhassa tasarım disiplinlerinin en önemli aktörleri olan tasarımcıların ortaya koydukları birbirinden farklı ve değerli tasarım fikirlerinin ürüne dönüştürülmesi sayesinde gerçekleşmiştir. Tasarımcıların hayal gücü ve yaratım süreçlerinin bir çıktısı olarak ortaya konulan ürünler, farklı yönleriyle sürdürülebilirlik kavramı içerisinde yer edinmişlerdir. Mevcut durum, sürdürülebilirlik kavramının sadece bir kavram olmadığını, bununla birlikte sosyal yaşamın getirisi ile gelişim gösteren, çok yönlü ve birçok meseleyi bir arada barındıran bir olgu olduğunu kanıtlayarak karşımıza çıkarmaktadır.

Yaşamın hemen hemen her alanına etki eden ve fikir birlikteliğine varılamayan tartışmaların konusu olarak nitelendirilebilecek olan sürdürülebilirlik kavramı ele alındığında, kavramın artık sadece çevre sorunları çevresinde gelişmediği, bunun yanı sıra kavramın daha da derin bir yapı içerisinde değerlendirilmesinin gerekliliği ortaya çıkmaktadır (Odabaşı ve Yüksel, 2019:2). Günümüzde sürdürülebilirlik kavramı göz önünde bulundurularak tasarımcılar tarafından tasarlanan ürünlerin geliştirilmesinde birbirinden farklı birçok stratejinin izlendiği görülmektedir. Bu stratejiler değerlendirildiğinde; uzun bir kullanım süresine sahip, geri dönüştürülebilir, yerel üreticiler tarafından üretilmiş, kültürel miras niteliğine sahip vb. ürünlerin (Sherburne, 2009:3-32) çeşitli markaların ve/veya tasarımcıların koleksiyonları içerisinde sıklıkla gündeme getirildiği ile karşılaşılmaktadır.

Özellikle günümüzde mevcut tasarım alanlarına hizmet eden marka ve/veya tasarımcıların hedefledikleri tüketici gruplarının satın alacakları tasarımlarda sürdürülebilirlik kavramını arar hale gelmesi, bu ürün gruplarına sahip oldukları farkındalık ve hassasiyet ile yaklaşmaları birçok tasarım disiplininde yer alan tasarımcıyı yeni arayışlara itmiştir. Mevcut durum çağdaş moda ve tekstil tasarımı dünyasında yer alan tasarımcıların ait oldukları toplulukla birlikte dünya üzerindeki diğer toplulukların kültürel miras öğelerini daha yakından tanımasını gerekli kılmakla birlikte, o topluluğun sahip olduğu zanaat dallarının yeni nesil çağdaş tasarımlar içerisinde hayat bulmasını sağlamıştır (Kipöz and Himam Er, 2014:439).

Sürdürülebilirlik kavramının altında konumlanmış olan yavaş moda kavramının kültürel miras öğelerinin yer aldığı zanaat dallarını destekleyen bir yapıda olması, yeni nesil tasarım anlayışının bu zanaat dalları ile yakın bir ilişki kurmasını sağlamıştır. Clark'a (2008:429) göre; hızlı modanın getirdiği tek tip ve monoton olan, tamamen üretim odaklı tasarım anlayışı zanaat kavramıyla sona ererken, üretimin daha da şeffaflaştığı gözlenmektedir. Bununla birlikte uzun ömürlü olan, tüketicinin ürün ile duygusal bağ kurabileceği genel bir anlayış da oluşmaktadır. Fletcher ve Grose (2012:149) ise, kültürel miras kavramının bir parçası olarak gösterilebilecek olan tüm zanaat dallarının yavaş bir faaliyet olduğunu, yalnızca bir zanaatkarın üretebileceği ölçüde tüketim gerçekleştirilebileceğini belirtmektedir. Bununla birlikte zanaat dallarına ait ürünlerin kişiye özel ürünler olduğunu ve bu ürünlerde seri üretime dayalı ürünlerin aksine kalitenin ön planda tutulduğunu ifade etmektedir.

Ortaya çıkan bu durum moda ve tekstil tasarımı alanında yer alan markaların ve/veya tasarımcıların yerel üretimin birer emekçisi konumunda bulunan zanaatkârlarla işbirliğine girerek ortak bir üretim sorumluluğu üstelenmeye başladığını gözler önüne sermektedir (Kipöz ve Atalay, 2015:108). Bu yaklaşımın sadece tasarımcı-zanaatkâr ilişkisi ile sınırlı kaldığını söylemek mümkün değildir. Kültürel miras kavramının ortaya çıkarıldığı mevcut iş birliklerinde sürdürülebilirlik kavramına doğrudan ya da dolaylı bir şekilde etki eden yerel üretimin canlanması, kadın girişimciliği, istihdamı vb. konuların da mevcut konuya bağlı olarak gelişim gösterdiğini söylemek mümkün olacaktır.

### **Yöntem**

Betimsel araştırma yöntemlerinden tarama yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, öncelikle “tasarım-zanaat ilişkisi” sorgulanmış, çağımız için çok geçerli bir gereksinim halini alan sürdürülebilirlik kavramı içerisinde yer edinen “kültürel miras kavramı” açıklanmıştır. Bununla birlikte, bu kavram altında konumlanan ve günümüzde moda ve tekstil tasarımı alanında giysi, tekstil ve aksesuar koleksiyonlarında değer bulan ilişkili zanaat dalları açıklanarak, alana ilişkin bazı örneklerden söz edilmiştir. Son olarak ise kültürel miras kavramın tasarım alanları ile olan ilişkisinde “tasarımcının rolü” ele alınarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın ana bölümünde özellikle hayal gücü yaratıcılık açısından ulusal ve uluslararası zanaat değerlerinin tasarımcıya ilham kaynağı olması konusu ele alınmıştır. Bu bağlamda günümüzde çeşitli markaların ve/veya tasarımcıların yanı sıra moda ve tekstil tasarımı alanında öğrenim gören öğrencilerin koleksiyonları içerisinde sıklıkla gündeme getirdiği “kültürel miras” ve “zanaat kavramları”, üzerinden özellikle de bu alana ilişkin örneklerle ifade edilmiştir. Mevcut örnekler, moda ve tekstil tasarımı alanıyla ilişkili en doğru tasarım örneklerinin yer aldığı; cam işleri, çinicilik, dokumacılık, halıcılık, keçecilik, nakış işleri, oya işleri, telkâri, yazmacılık ve yorgancılık gibi zanaat dalları ile sınırlandırılmıştır. Çalışma içerisinde ele alınan zanaat dalları ayrıca moda ve tekstil tasarımı alanına ilişkin uygun bulunan görsel örneklerle de desteklenmiştir.

Bununla birlikte, çalışmada tarihsel süreç içerisinde birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Anadolu coğrafyasında var olan “zanaat dallarının moda ve tekstil tasarımı alanındaki çalışmalara nasıl ilham kaynağı olduğu” açıklanmıştır. Ayrıca, “bu çalışmaların yeni nesil tasarım anlayışı içerisinde malzeme, teknik vb. unsurlar doğrultusunda nasıl kurgulandığı” ve “mevcut alana ilişkin tasarım süreçlerinde tasarımcıların rollerinin ne olduğu” konuları ele alınıp, çalışma içerisinde değerlendirilmiştir.

### **Tasarım-Zanaat İlişkisi**

Tasarım kelimesi köken olarak Latince karşılığı olan *designo* ve *insignio* kelimelerinden türetilmiştir. Biçim vermek, işaret koymak ve tanımlamak anlamlarıyla eş değer olan bu kelimeler, İtalyanca *designare* kelimesinin sözlük anlamını karşılamaktadır (Ayanoglu ve Ağaç, 2017:252; Sunal, 2009:31). Arseven (1998:1942) tasarım kavramının açıklamasını; “yapılacak bir eserin şeklini zihinde tasavvur etmek” olarak açıklamakla birlikte, “tasavvur edilen bir şeyin sanatkâra rehberlik etme vazifesini gören çizgi ile yapılmış kroki, boya ile yapılmış taslak veya

çamur ile yapılmış maket” olarak da ifade etmektedir. Tasarım kavramının temeli, bir objenin oluşturulma sürecinin yanı sıra insanın objeler ile kurduğu temel bir iletişim modeli olarak da görülmektedir. Tunalı’ya (2012:21) göre tasarım kavramı; “bir düşünce sistemi olmakla birlikte, varlığı bütünlük içerisinde değerlendiren ve varlık hakkında tümel bir görüş ortaya çıkarmayı sağlayan bir düşünme modeli” olarak da belirtilmektedir. Bir düşünme modeli olan tasarım kavramı, düşünmenin sonucunda bir forma dönüşür ve böylece bir işlev amacı güder hale gelmektedir.

Tasarım kavramının belirli hedeflere sahip olma kaygısı taşımasından dolayı tasarımcı tarafından kurgulanan bir oyun alanı içerisinde şekillenmesi gerekmele birlikte, bu kavramdan bazı kısıtlamaları dikkate alması ve bu kısıtlamaları karşılayan bir yapıya da sahip olması beklenmektedir. Sadece bir çizim ya da düşünülmeden alınan kararlar sonucu ortaya konulan bir obje veya ürün olarak görülmemesi gereken tasarımın; estetik ve işlevsel bütünlüğe ait yapısının yanında ekonomik, politik ve sosyal hususları dikkate alabilir bir niteliğe de sahip olması gerekmektedir. Bununla birlikte tasarımın çevre ile etkileşimde olması ve bu ölçüde tasarımcının ona biçmiş olduğu rol oranında cevap verebilmesi de mevcut tasarımdan istenmektedir (Mostow, 1985:44).

Zanaat kelimesi ise köken olarak Arapça şina’at kelimesinden dilimize geçmekle birlikte, “insanların maddeye dayanan ihtiyaçlarını karşılamak için yapılan, öğrenimle birlikte tecrübe, beceri ve ustalık gerektiren iş” ya da “elleri kullanarak ustaca bir şey yapmayı içeren faaliyet” olarak ifade edilmektedir (Nimkulrat, 2012:1; TDK, 1998:2498). El emeği gerektiren zanaat kavramı, “faydacı bir amaç güden tekniklere sahip, spesifik alet ve edevatları olan ve geleneksel bir yapıya sahip küçük ölçekli üretim” olarak da ifade edilmektedir (Doğan, 2012: 68; Ünsal, 2018:117-118). Zanaat kavramından söz edilirken, kavramın bir beceriyle ilişkili tarafının olmasının yanında, uzun ve sabır gerektiren bir öğrenme ve deneyim süreciyle de ilişkilendirilmesinin gerekliliği karşımıza çıkmaktadır. Bazı araştırmacılar bir zanaat dalında ustalık süresinin belirli rakamlarla ilişkili olduğunu belirtmişlerdir. Sennet (2009:33), bu süreyi en asgari olarak on bin saat ile ilişkilendirirken; Epstein ve Prak (2008:6) ise, bir zanaat dalında ustalaşmak için yeterli olacak süreyi on yıl ile sınırlı tutmuştur.

Zanaatkârlık kavramı genel olarak yapılan işin kusursuz ve kişiye özel olma durumuyla ilgilenmektedir. Bu bağlamda zanaatkâr kusursuz bir işçilik ile ürünlerini alıcıları ile buluşturma eylemine hedeflenmiştir. Herhangi bir zanaat dalında mevcut işler bütünüünün nitelikli emek kullanımıyla örgütlendiği bir üretim sisteminin varlığından söz edilebilir. Bu üretim sistemi içerisinde mevcut zanaat dalında bir uzmanlığa sahip olan usta ile birlikte çalışan çırak ve kalfa gibi meslek kategorileri yer almaktadır (Emiroğlu vd., 2006:1005).

Zanaat kavramı içerisinde mevcut zanaat dalı ile uğraşan zanaatkârın sürekli aynı işi yaparak bir rutini tekrar etmesi, bir beceri ışığında mevcut işi içselleştirildiğini de ortaya çıkarmaktadır. Mevcut durum bir zanaatkârın ortaya koyduğu zanaat dalı ile sessiz bir diyalog sürecini yönetmekte olduğu, dolayısıyla bu sürecin sadece gözlemlene ve deneyimleme ile doğru orantılı olarak geliştirilebileceği belirtilmektedir (Altay ve Öz, 2016:615).



Pekâlâ, “tasarım ile zanaat kavramları arasında nasıl bir ilişki mevcuttur?” Bu soruya cevap arayacak olursak, tarihsel süreç içerisinde özellikle yirminci yüzyılın başlarında görülen modernizm kavramı, estetik ve fonksiyonelliğin bir arada olduğu yeni nesil bir anlayışı gündeme getirmiştir. Ortaya çıkan bu yenilikçi anlayış, Rönesans ile belirip ivme kazanan ve yüzyıllar boyunca topluluklarda önemli bir yer edinen zanaat dallarının zaman içerisinde değerini yitirmesine mutlak bir zemin hazırlamıştır. Lecomte’ye (1970:17-213) göre bilhassa Anadolu coğrafyasında büyük bir öneme sahip olduğu ifade edilen oyma, kakma ve dökme işleri, cam, çini, dokumacılık, halıcılık, kalemkâr, minencilik, nakış işleri, kunduracılık, saraçlık, telkârî vd. zanaat dalları birçok toplulukta olduğu gibi Türk toplumunda da gün geçtikçe önemini yitirmiştir.

Bu bağlamda modernizm ve daha sonrasında post modernizm fikirleri doğrultusunda gelişim gösteren çağdaş tasarım anlayışı, zanaat dallarını gün geçtikçe topluluklardan uzaklaştırmış ve hatta yeni neslin bu zanaat dallarının farkında olmaması durumunu ortaya çıkarmıştır. Mevcut gelişmeler böylece günümüzde de çok büyük oranda geçerli olan tasarım dallarının daha da gelişmesine olanak sağlamıştır. Günümüzde bu tasarım alanları estetik ve fonksiyonelliği bir arada barındıran ve endüstriyel bir yapıya uygun her bir ürünü sınırları içerisinde almaktadır. Endüstriyel tasarım, grafik tasarımı, mimarlık, moda ve tekstil tasarımı gibi alanlar günümüzdeki önemli tasarım alanları olarak gösterilmektedir. Bu alanlar, Staatliches Bauhaus (Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu) ile temelleri atılmış bir sürecin günümüze kadar ulaşmış ve kabul edilmiş yansımaları olarak gösterilebilir. Çağımızda tasarım eğitimi veren birçok okulda mevcut alanlarının varlıklarından hâlâ söz etmek mümkün olacaktır.

Bu bağlamda ikinci bir soru olan “tasarım ve zanaat kavramları arasında bir ilişki kurmak mümkün müdür?” Sorusuna cevap arandığında ise, tasarım kavramını; var olan bir yeteneği hayal gücü ve yaratıcılık süreçlerinden geçirerek belirli kurallar çerçevesince estetik ve fonksiyonel bir ürün ortaya koyma süreci olarak ifade etmek mümkün olacaktır. Zanaat kavramı ise; el becerisi doğrultusunda bir şeyi oluşturmak için ortaya konulan rutin bir iş olarak gösterilebilir. Zanaat kavramı kendi içerisinde her ne kadar estetik unsurları barındırsa da; tasarım kavramında olduğu gibi kavramsal anlamda doğrudan yaratıcı bir süreci içermemektedir. Mevcut açıklamalar değerlendirildiğinde bu iki kavramın genel hatlarıyla birbirlerini karşılamadıkları ve birbirleri arasında ayrı bir çizginin ortaya çıktığı görüşüne varılabilir.

Fakat yirmi birinci yüzyılın gereksinimi olan sürdürülebilirlik kavramı incelendiğinde ise; bu kavramın, endüstriyel alanların en önemli aktörleri olan tasarımcıları günümüzde artık eskisi kadar gündemde olmayan farklı zanaat dalları ile ilişki kurma noktasına taşımış olduğu görülmektedir. Mevcut bakış açısı, geçmişe ait birçok ulusal ve uluslararası geleneksele ilişkin yapıya sahip değerlerin farklı tasarım alanlarında faaliyet gösteren çeşitli markalar ve/veya tasarımcılar tarafından yeni nesil tasarıma ait yaklaşımlar içerisinde yer almasına olanak sağlamıştır. Bu durum son dönemlerde tasarım alanlarında sürdürülebilirlik kavramı altında ortaya çıkıp markalar ve/veya tasarımcılar tarafından gündeme getirilen kültürel miras kavramının ne olduğunu ve bu kavramın özellikle moda ve tekstil tasarımı alanı ile ilişkili giysi,

tekstil ve aksesuar tasarımı koleksiyonlarında nasıl yer edinmesinin gerekliliğini açıklama durumunu ortaya çıkarmıştır.

### **Kültürel Miras Kavramı**

Kültürel miras kavramı ele alındığında kavramın genel olarak toplulukların sahip olduğu değerlerin tümünü yansıtan bir yapıyı karşıladığı görülmektedir. Toplulukların tarihsel süreç içerisinde biriktirdikleri ve nesilden nesile aktırdıkları kültüre ait deneyim ve geleneklerin tümü olarak da ifade edilebilecek olan bu kavram, toplulukların kimliklerine ait ifadeleri yansıtan somut ve soyut değerler olarak da açıklanabilmektedir. Rouhi (2017:7110), kültürel miras kavramının tanımını; geçmişten kalan ve bir önceki nesilden alınan örf ve âdetler ile birlikte dil, din, edebiyat, zanaat vb. değerlerin tümünün yer aldığı bir olgu olarak açıklamaktadır. Fransızca karşılığı olan *patrimoine culturel* kelimesinin karşılığı olan kültürel miras kavramının öncelikle sanat eserlerinin araştırılması, tespit edilmesi ve korunması amacıyla ortaya çıkarıldığı, bununla birlikte özellikle 1970'li yıllardan sonra kavramın adının daha sık duyulmaya başlandığı bilinmektedir (Vecco, 2010:321).

Tarihsel süreç içerisinde toplulukların sahip oldukları kimlik ve kültür kavramlarının birer somut ve soyut yansımaları olarak kabul edilen kültürel miras öğeleri genel olarak; somut olan kültürel miras (anıtlar, binalar, yazılı eserler, sanat ve zanaat eserleri vb.), somut olmayan kültürel miras (folklor, gelenekler, dil, sözlü tarih vb.) ve doğa mirası (kültürel açıdan önem taşıyan manzaralar, biyolojik çeşitlilik içeren bölgeler) şeklinde sınıflandırılmaktadır (Sullivan, 2016:605). Dünya üzerinde kültürel miras alanlarının korunmasına ilişkin bazı birlikler yer almaktadır. Bu birliklerden en önemlileri Birleşmiş Milletler (United Nations), UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) ve Uluslararası Mavi Kalkan Komitesi (Blue Shield International) olarak gösterilebilir.

Somut olmayan kültürel miras kavramı ele alındığında bu kavramın, toplulukların miras öğelerine ait bilgi ve becerileri, uygulamaları, temsilleri, anlatımları ile birlikte bu değerlere ilişkin ortaya konan çıkarımları (araç ve gereç, eser, mekân vb.) ifade ettiği görülmektedir (Öcal, 2013:47). “Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi”ne göre somut olmayan kültürel miras alanları şu şekliyle ifade edilmektedir (Arıoğlu ve Aydoğdu Atasoy, 2015:114);

- **Sözlü Gelenekler ve Anlatımlar:** Atasözleri, Destanlar, Efsaneler, Halk Hikâyeleri, Masallar, Fıkralar vd.
- **Gösteri Sanatları:** Halk Tiyatrosu, Hacivat ve Karagöz, Kukla, Meddah vd.
- **Toplumsal Uygulamalar:** Doğum, Düğün, Nişan, Nevruz vd.
- **Doğa ve Evren İle İlgili Bilgi ve Uygulamalar:** Geleneksel Yemekler, Halk Hekimliği, Halk Takvimi, Halk Meteorolojisi vd.
- **Zanaat Geleneği:** Bakırcılık, Dokumacılık, Nazar Boncuğu, Telkâri vd.

Anadolu coğrafyasının pek çok alanda olduğu gibi kültürel açıdan da çok zengin niteliklere sahip olduğu görülmektedir. Stratejik konumu ile tarih öncesi ve tarih sonrası çağlarda birçok medeniyete ev sahipliği yapmasının yanı sıra zengin kültürel geçmişi ile her anlamda çok yönlü

ve köklü bir tarihe sahip olmuştur. Bu yönüyle, gerek kent yaşamı gerekse de köy yaşamında özellikle somut olmayan kültürel miras alanlarında önemli bir yönünün olduğu görülmektedir. Doğusundan batısına, hemen hemen tüm yerleşim alanlarında müthiş zanaat değerlerine sahip olan Anadolu coğrafyasında birbirinden farklı ve değerli zanaat dalının olduğu söylenebilir. Günümüzde bu zanaat dallarının çoğunun yok olduğu ya da yok olmaya yüz tuttuğu görülmektedir (Akyıldız ve Olgun, 2020:235). Fakat her ne kadar bu zanaat dalları unutulmuş olsa da günümüzde birçok tasarım alanında faaliyet gösteren marka ve/veya tasarımcıların mevcut zanaat dallarını derinlemesine araştırıp, bu zanaat öğelerinden ilham aldıkları görülmektedir. Özellikle günümüzde çok gündemde olan sürdürülebilirlik kavramı altında beliren kültürel miras kavramının önemini arttırması çeşitli zanaat dallarından ilham alınarak hazırlanmış ürün ve koleksiyonlara olan ilgiyi fazlaca arttırmıştır.

Bu bölümde özellikle moda ve tekstil tasarımı alanında faaliyet gösteren markalara ve/veya tasarımcılara ilham kaynağı olabilecek zanaat dallarından bahsedilmiştir. Bu zanaat dallarının geçmişten günümüze nasıl geliştiğine kısaca değinilip, mevcut zanaat dallarının günümüzde moda ve tekstil tasarımı alanında giysi, tekstil ve aksesuar tasarımı alanında ilham kaynağı olan ve güncel koleksiyonlarda nasıl yer buldukları ve değerli hale getirildikleri açıklanmıştır.

### Cam İşleri

Vitray ya da renkli camlar olarak da adlandırılmakta olan cam işleri; camların birleşmesiyle oluşan resimsel bir anlatı olarak açıklanmaktadır (Tuncer, 2001:13). Daha çok Ortaçağ Avrupa'sında günümüz Kıta Avrupası ve Birleşik Krallık ülkelerinde eşsiz örneklerine rastlansa da, Doğu topluluklarında özellikle İran ve Osmanlı İmparatorluğu'nda farklı cam işleri örneklerine rastlanılmaktadır. Bursa, Edirne ve İstanbul'da yer alan birçok camide Osmanlı İmparatorluğu'nun farklı dönemlerinden kalma cam işleri ortaya çıkmaktadır.



Görsel 1. Manish Arora, 2010 Sonbahar Hazır Giyim Koleksiyonu.

Çağımızda yok olmaya yüz tutmuş bir zanaat dalı olarak adlandırılabilir olan cam işleri, günümüzde moda ve tekstil tasarımı alanındaki tasarımcılar için bir ilham kaynağı olarak ele alınmaktadır. Özellikle dijital baskı teknolojisi ile kurgulanmış kumaşların giysi tasarımlarına aktarıldığı koleksiyonlardan bahsetmek mümkün olacaktır. Jean Paul Gaultier'in 2007 yılında sunmuş olduğu İlkbahar Couture Giysi Koleksiyonu'nda Ortaçağ'ın vitray görüntülerinden ve dini sembollerinden ilham aldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra Hindistan doğumlu moda

tasarımcısı Manish Arora'nın 2010 Sonbahar Hazır Giyim Koleksiyonu'nda (Bkz. Görsel 1) yenilikçi bir bakış açısı ile vitray görüntülerinden esinlendiği ortaya çıkmaktadır.

### Çinicilik

Çini; kaolin, kil, kuvars gibi maddelerin belirli oranda karıştırılmasıyla elde edilen hamurun şekillendirilmesi, desenlendirilmesi ve pişirilmesi sonucu yapılan ürünlere verilen genel isim olarak adlandırılmaktadır (Atalay, 1983:8). Tarihsel süreç içerisinde kökeni Doğu topluluklarına dayandığı bilinen çinicilik; tarih öncesi devirlerde Babil, Hindistan, Ahameniş gibi uygarlıklarla birlikte, tarih sonrası devirlerde ise İran, Selçuklu, Osmanlı gibi uygarlıkların yanında, bazı Avrupa ve Uzakdoğu topluluklarında da görülmüştür (Lecomte, 1970:17-28).

Çiniciliğin Anadolu coğrafyasında önemli bir zanaat dalı olduğu söylenebilir. Bilhassa tarihsel süreç içerisinde Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu Devletleri ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu çinicilik konusunda bazıları günümüze de ulaşmayı başarmış müthiş eserler ortaya çıkarmışlardır. İznik ve Kütahya gibi kentlerinin özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. ve 17. yüzyıllarında çinicilik anlamında altın çağını yaşadığı söylenebilir.



Görsel 2. Hermès, İznik Vakfı İş Birliği Çanta Koleksiyonu.

Günümüzde çiniciliğin moda ve tekstil tasarımı alanında faaliyet gösteren bazı markalar ve/veya tasarımcılar için ilham kaynağı olduğu giysi, tekstil ve aksesuar tasarımı koleksiyonlarında yer aldığı görülmektedir. Özellikle çini desenlerinden ilham alınarak hazırlanan baskı desenlerinin günümüz dijital baskı teknolojisi ile uygulandığı çalışmalar ile sıklıkla karşılaşıldığı görülmektedir. Mevcut koleksiyonlara örnek vermek gerekirse 2009 yılında Hermès markası oluşturduğu çanta koleksiyonunda İznik Vakfı ile iş birliğine giderek İznik Çinileri'ni deri çantalar üzerinde kullanmıştır (Bkz. Görsel 2). Bunun yanı sıra İngiltere'de yaşayan bir Türk moda tasarımcısı olan Bora Aksu ise Londra Moda Haftası'nda sunmuş olduğu "Nazar" adını verdiği 2014 İlkbahar-Yaz kadın giysi tasarımı koleksiyonunda İznik Çini desenlerini yansıtmıştır.

### Dokumacılık

Dokuma; atkı ve çözümlü olarak adlandırılan iki iplik sisteminin belirli bir yapı doğrultusunda birbirlerinin altından ve üstünden geçerek bağlanmaları sonucunda oluşan tekstil yüzeyler olarak ifade edilmektedir (Şeber ve Alpan, 2000:1). Tarihsel süreç içerisinde dokumacılığın hemen hemen tüm topluluklarda görülen en belirgin zanaat dallarından birisi olduğu

görülmele birlikte, bilhassa; Avrupa, Doğu ve Güneydoğu Asya, Güney Amerika gibi bölgelerin birbirinden farklı dokuma örnekleri ile ön plana çıktıkları ile karşılaşılmaktadır (Lechtman, 1994:8; Rothschild, 2015:1-384).

Dokumacılık yönünden geçmişten günümüze Anadolu coğrafyasının da çok önem taşıdığı, bununla birlikte hemen hemen her bölgede zengin ve eşsiz dokuma eserlerin ortaya konulduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu'nda özellikle Bursa ve Şam kentlerinin dokumacılık yönünden çok ileri olduğu, ayrıca Osmanlı İmparatorluğu ile özdeşleşmiş kumaşların varlığından da söz edilmektedir (İnalçık, 2008:105-111; Lecomte, 1970:123-127).

Çağımızda birçok coğrafyada geleneksel bir nitelik taşıyan dokumaların varlıklarının etkisi geçmişe oranla daha az hissedilmekle birlikte, mevcut dokumaların moda ve tekstil tasarımı alanında faaliyet gösteren bazı markalar ve/veya tasarımcılar için ilham kaynağı olmaya devam ettiği görülmektedir. Tasarımcılar tarafından ortaya konulan bu yeni yaklaşımların giysi tasarımı koleksiyonlarının yanı sıra güncel tekstil ve aksesuar tasarımı koleksiyonlarında da yer bulduğu ile karşılaşılmaktadır. Mevcut koleksiyonlara; Christian Dior'un 2017 yılına ait Sonbahar Öncesi Giysi Tasarımı Koleksiyonu'nda (Bkz. Görsel 3), Romanya'nın Bukovina (Bucovina) Bölgesi'ne ait geleneksel dokumaları güncel tasarımlarla ile buluşturması örnek olarak verilebilir. Bununla birlikte kültürel bir değer olarak gösterebileceğimiz Gaziantep kentine ait kutnu kumaşının, güncel bir bakış açısı ile kullanıldığı Kutnia markasının yenilikçi yaklaşımı mevcut konuya örnek olarak gösterilebilir. Kutnia markası, Osmanlı İmparatorluğu'nda çok önemli bir kumaş olan kutnuyu giysi koleksiyonlarının yanı sıra çeşitli ev tekstili ürünlerinin yer aldığı tekstil tasarımı koleksiyonlarında da başarılı bir şekilde kullanmaya devam etmektedir.



Görsel 3. Christian Dior, 2017 Sonbahar Öncesi Giysi Tasarımı Koleksiyonu.

Bununla birlikte özellikle son dönemlerde moda ve tekstil tasarımı alanıyla ilişkili akademik eğitim veren kurumların çeşitli tekstil ve hazır giyim firmaları ile üniversite-sanayi iş birliklerine gittikleri de görülmektedir. Mevcut iş birliklerinden bazılarının kültürel miras kavramına yönelik olduğu söylenebilir. Bu bağlamda; 2014 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü ile Saydam Tekstil arasında ilhamını Türk kültürüne ilişkin kültürel miras öğelerinden alan bir kumaş koleksiyonu

projesi gerçekleştirilmiştir. Bölüm öğrencileri tarafından tasarlanarak endüstriyel olarak üretilen ve “Kumaş Tasarımı Projesi” adı verilen bu yenilikçi proje, kültürel miras kavramının yeni nesil kumaş tasarımları içerisinde yer bulmasına örnek olarak gösterilebilmektedir.

### **Halıcılık**

Halı; yere yaymak veya duvarları kaplamak amacıyla düğümler bağlamak suretiyle çoğunlukla yün veya ipek içeriğe sahip iplikler ile dokunan büyük ebatlardaki örtülere verilen isimdir (Arseven, 1998:673). Halıcılık zanaatının tarihsel süreç içerisinde Doğu topluluklarında daha çok gelişim gösterdiği ile karşılaşılmaktadır. Özellikle; Afganistan, Azerbaycan, Hindistan, İran, Pakistan ve Türk topluluklarında önemli halı örneklerine rastlanılmaktadır. Bunun yanı sıra Bulgaristan, Fransa, İskandinavya, İspanya gibi Avrupa topluluklarında da halıcılık sanatının geliştiği söylenebilir.

Anadolu coğrafyasının da tarihsel süreç içerisinde halıcılık yönünden çok çeşitlilik gösterdiği ve eşsiz örneklerin ortaya çıktığı görülmektedir (Lecomte, 1970:83-119). Balıkesir, İzmir, Isparta, Kayseri, Uşak vd. bölgeler Anadolu'nun önemli halıcılık bölgeleri olarak gösterilebilmektedir (Arseven, 1998:673). Anadolu coğrafyasında halılar üzerinde kullanılan renk ve motiflerin anlam açısından köklü bir geçmişe sahip olduğu, özellikle bitkisel, hayvansal veya geometrik her motifin kendi içerisinde bir anlamsal ifadeyi barındırdığı ortaya çıkmaktadır (Genç & Kahraman, 2016: 167-174).



Görsel 4. Maison Martin Margiela, “Carpet Boots”, 2012 İlkbahar-Yaz Giysi Tasarımı Koleksiyonu.

Moda markaları Paco Rabanne'nin 2020 Sonbahar Giysi Koleksiyonu'nda Ortaçağ Avrupa Halıları'ndan ya da Alexander McQueen'in 2017 Sonbahar-Kış Hazır Giyim Koleksiyonu'nda İran Halılarından ilham aldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra Maison Martin Margiela tarafından 2012 İlkbahar-Yaz Giysi Tasarımı Koleksiyonu'nda görücüye çıkan “Carpet Boots” adı verilen geleneksel halı motiflerinin yer aldığı ayakkabılar (Bkz. Görsel 4), sıra dışı bir tasarım olarak karşımıza çıkmaktadır.

## Keçecilik

Keçe; yün materyallerin su, sabun ve ısı yardımıyla sürtünmesi ve sıkıştırılması sonucunda elde edilen dokusuz tekstil yüzeyleri olarak adlandırılmaktadır (Seyirci ve Topbaş, 1999:577). Tarihsel süreç içerisinde keçeciliğin Orta Asya topluluklarında görüldüğü ve bu toplulukların keçecilik konusunda önemli örneklerle sahip olduğu görülmektedir. Çok eski bir tarihsel geçmişe sahip olduğu bilinen keçecilik zanaatının ayrıca Anadolu coğrafyasında da önemli bir yeri olduğu bilinmektedir (Küçük Kurt ve Oyman, 2019:29). Afyonkarahisar, Balıkesir, İzmir vd. bölgeler Anadolu'nun önemli keçecilik bölgeleri olarak gösterilebilir (Seyirci ve Topbaş, 1999:583).



Görsel 5. Viktor&Rolf , 2019 Sonbahar-Kış Haute Couture Koleksiyonu.

Çağımızda nesli tükenmekte olan geleneksel zanaat dallarından birisi olarak gösterilen keçeciliğin, günümüzde moda ve tekstil tasarımı alanında faaliyet gösteren bazı markalar ve/veya tasarımcılar için ilham kaynağı olduğu ortaya çıkmaktadır. Mevcut çalışmalara örnek göstermek gerekirse; Hollandalı moda tasarımcısı Josephus Thimister 2011 Sonbahar-Kış Giysi Tasarımı Koleksiyon'unda keçeyi avangart bir yaklaşımla kullanmıştır. Bununla birlikte, yine başka bir Hollandalı moda markası Viktor&Rolf da 2019 Sonbahar-Kış Haute Couture Koleksiyonu'nda (Bkz. Görsel 5) keçeyi eşsiz bir şekilde ele almayı başarmıştır.

## Nakış İşleri

Nakış; bitkisel, hayvansal ve geometrik figürlerin süsleme amacıyla bilhassa çeşitli kumaşlar üzerine renkli ipliklerle iğne yardımı ile yapılan uygulamalarına verilen isimdir (Lecomte, 1970:63). Tarihsel süreç içerisinde nakış işlerinin hemen hemen tüm topluluklarda görülen en belirgin zanaat dallarından birisi olduğu ile karşılaşılmakla birlikte, bu zanaat dalının her toplulukta farklı şekilde geliştiği görülmüştür. Asya, Avrupa, Kuzey ve Güney Amerika, Uzak Doğu vd. bölgelerde görülen nakış türlerinin hem kompozisyon hem de teknik anlamda müthiş bir zenginlik içerdiği ile karşılaşılmaktadır.

Anadolu coğrafyasının da nakış işleri yönünden çok geniş bir kültüre sahip olduğu söylenebilir. Bilhassa, Osmanlı İmparatorluğu'nda ortaya konulan nakış örneklerinin birbirinden farklı isimlerle günümüze kadar ulaştığı bilinmektedir. Antika, Dival, Sarma, Süzeni vb. gibi nakış işleri bunlara örnek olarak gösterilebilir.

Geleneksel nakış işleri, özellikle günümüz moda ve tekstil tasarımı alanında faaliyet gösteren bazı markaların ve/veya tasarımcıların giysi, tekstil ve aksesuar koleksiyonlarında sıklıkla ilham alıp kullandığı bir zanaat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. İtalyan moda markaları Valentino'nun 2015 İlkbahar Couture Koleksiyonu (Bkz. Görsel 6) ile Etro'nun 2020 Sonbahar Hazır Giyim Koleksiyonu geleneksel nakış işlerinin giysi tasarımları üzerinde kullanılmasına örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 6. Valentino, 2015 İlkbahar Couture Koleksiyonu.

### Oya İşleri

Oya; çeşitli renkte ipek iplikler ile iğne ve tığ gibi aletler yardımıyla yapılan ince bir dantel türü olarak açıklanabilir. Türk danteli olarak da bilinen oya işleri, Anadolu coğrafyasına özgü bir zanaat dalı olmakla birlikte kadınlar tarafından yapılmaktadır. Genellikle doğadan ilham alınarak yapılan oya işlerinin Anadolu'da daha çok Ankara, Aydın, Balıkesir, Bitlis, Bursa, Bolu, Kastamonu, Konya, Kütahya, Mersin, Tokat gibi bölgelerde yapıldığı bilinmektedir (Atalay Onur, 2020:247).



Görsel 7. Armaggan, Oya Çanta.

Geleneksel üretim yöntemlerini ve üreticileri destekleyip bu yaklaşımı çağdaş bir çizgiye taşıyan Türk markası Armaggan'ın bileklik, broş, çanta, kolye, şal gibi aksesuar ürünlerinde oya işlerini sıklıkla kullandığı ile karşılaşılmaktadır (Bkz. Görsel 7). Bununla birlikte bir başka Türk



markası olan Müzeshop'un da broş, fular, küpe gibi farklı aksesuar ürünlerinde oya işlerini güncel yaklaşımlar doğrultusunda ele aldıkları ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra Türk moda tasarımcısı Zeynep Tosun'un 2018 Sonbahar-Kış Hazır Giyim Koleksiyonu'nda geleneksel oya işlerinden ilham alınan yaklaşımları da görmek mümkün olacaktır.

### Telkâri

Telkâri; ince tel haline getirilmiş altın ve gümüş gibi değerli madenlerin bükülmesi ya da örülmesiyle gerçekleştirilen bir zanaat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarih öncesi çağlarda Antik Yunan'da, Etrüsk'te ve Mezopotamya Uygarlıklarında ortaya çıkıp geliştiği bilinen bu zanaat dalının, tarih sonrası çağlarda ise Afrika, Asya, Balkanlar, Orta ve Kuzey Avrupa gibi bölgelerde görüldüğü bilinmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nda da büyük bir önem sahip olan ve filigran ya da tel kırma olarak da bilinen telkâri zanaatının bilhassa Mardin'de yapıldığı ile karşılaşılmaktadır (Lecomte, 1970:177-179).



Görsel 8. Zeynep Tosun, 2016 Sonbahar-Kış Hazır Giyim Koleksiyonu.

Bilhassa Türk moda tasarımcısı Zeynep Tosun'un Anadolu coğrafyasında var olan telkâri zanaatını ele alarak oluşturduğu giysi tasarımı koleksiyonu mevcut zanaat dalının güncel tasarımlarla yansıtıldığı en önemli örnek olarak gösterilebilir. Zeynep Tosun'un; 2016 Sonbahar-Kış Hazır Giyim (Bkz. Görsel 8), 2017 İlkbahar-Yaz Hazır Giyim, 2017 Sonbahar-Kış Hazır Giyim, 2018 İlkbahar-Yaz Haute Couture, 2018 Sonbahar-Kış Hazır Giyim, 2019 İlkbahar-Yaz Hazır Giyim Koleksiyonları'nda telkâri zanaatından ilham aldığı ürünleri sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

### Yazmacılık

Yazmacılık zanaatı; ahşap blokların bıçak yardımıyla oyulup desenlendirilmesiyle ya da serbest olarak bir fırça ile kök boyalar yardımıyla çeşitli içeriklerdeki mermerşahi, muslin, tülbent, vual vb. kumaşların üzerine aktarılması olarak tanımlanmaktadır (Kaya, 1988:9). Blok baskı veya ahşap baskı olarak da adlandırılan yazmacılığın daha çok Doğu Asya topluluklarında ortaya çıktığı görülmekle birlikte, yazmacılık zanaatının Anadolu coğrafyası için de önem taşıdığı ile karşılaşılmaktadır. Amasya, Kastamonu, Tokat vd. Bölgelerin yazmacılık konusunda önemli bölgeler olduğu bilinmekle birlikte bilhassa Osmanlı İmparatorluğu'nda 17. yüzyıl ve

sonrasında “İstanbul Yazmaları” adı ile bilinen bu yazmaların çok meşhur oldukları ifade edilmektedir (Lecomte, 1970:79-82).

Günümüzde yazmacılık zanaatının moda ve tekstil tasarımı alanına ilişkin yansımaları ele alındığında; Türk moda tasarımcısı Vural Gökçaylı’nın 1977 yılında Brüksel’de gerçekleştirilen defilesinde Anadolu yazmacılık zanaatına ilişkin detayları yeniden yorumladığı giysi tasarımına ilişkin çalışmaların varlığından söz etmek mümkün olacaktır (Koç, 2010:193-194). Bununla birlikte, Rus moda tasarımcısı Alena Akhmadullina’nın Mercedes Benz Fashion Week Rusya’da sunmuş olduğu “Fashion Under the Sea” adını verdiği 2016 İlkbahar-Yaz Giysi Tasarımı Koleksiyonu’nda (Bkz. Görsel 9) Japon Ahşap Baskı Zanaatkârlarından “Katsushika Hokusai”nin işlerinden ilham aldığı da görülmektedir.



Görsel 9. Alena Akhmadullina, 2016 İlkbahar-Yaz Giysi Tasarımı Koleksiyonu.

Ayrıca, 2016 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü ile Kastamonu Belediyesi arasında bir proje kapsamında Kastamonu’da günümüzde yok olmaya yüz tutmuş yazmacılık zanaatına ilişkin bir tekstil tasarımı sergisi gerçekleştirilmiştir. “Miras Semboller” adı verilen ve bölüm öğrencilerinin gerçekleştirdiği baskı tasarımı çalışmalarının yer aldığı bu sergi yazmacılık zanaatının güncel tasarımlar içerisinde yer almasına örnek olarak gösterilebilir.

### **Yorgancılık**

Yorgan; örtünme amacı taşıyan iç kısmı pamuk, yün vb. içeriklere sahip dolgu malzemelerden oluşan, bununla birlikte dolgu kısmı ile dış yüzeyi belirli bir düzen doğrultusunda dikilmiş olan örtüler olarak açıklanmaktadır (Çeliker ve Ölmez, 2012:124). Afrika, Asya, Avrupa, Kuzey Amerika vd. kıtalarda yaşayan birçok toplulukta görülen yorgancılık zanaatının birbirinden farklı tarzlarda gelişim gösterdiğini söylemek mümkündür. Anadolu coğrafyasında yorgancılık zanaatının kültürün sahip olduğu çeyiz geleneği nedeniyle çok önem taşıdığı, bununla birlikte hemen hemen Anadolu’nun her yerinde bu zanaat dalı ile uğraşan kişilere rastlanıldığı görülmektedir. Günümüzde nesli tükenmekte olan yorgancılığın, son dönemlerde moda ve tekstil tasarımı alanında faaliyet gösteren bazı markalar ve/veya tasarımcılar için ilham kaynağı olduğu ortaya çıkmaktadır.

Yorgancılık zanaatına ilişkin bu çalışmalar ele alındığında; İtalyan moda tasarımcısı Francesco Scognamiglio'nun 2015 Sonbahar-Kış Hazır Giyim Koleksiyonu'nda yorgancılık zanaatına ilişkin detayları kullandığı görülmektedir. Bununla birlikte bir aksesuar markası olan Mehry Mu'nun 2020 yılında gerçekleştirdiği "Mehry Mu X Yorganlar Fora" adı verilen Aksesuar Tasarımı Koleksiyon'undaki (Bkz. Görsel 10) çantalarının oldukça dikkat çektiği görülmektedir.



Görsel 10. Mehry Mu, "Mehry Mu X Yorganlar Fora" Çanta Koleksiyonu.

Ayrıca, yorgancılık zanaatının ilham kaynağı olduğu bazı öğrenci çalışmalarından da bahsetmek mümkün olacaktır. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü mezunu olan Merve Odabaşı, İHKİB (İstanbul Hazırgiyim Konfeksiyon İhracatçılar Birliği) tarafından düzenlenen 23. Koza Genç Moda Tasarımcıları Yarışması'nda "Yorgan" adını vermiş olduğu giysi tasarımı koleksiyonu ile birincilik ödülünün sahibi olmuştur. Mevcut giysi tasarımı koleksiyonunda geleneksel yorgancılık zanaatı avangart bir yapıda güncel ve giyilebilir bir bakış açısı ile ele alınmıştır.

### Tasarımcının Rolü

Kültürel miras kavramının bir parçası olarak gösterilebilecek geleneksel zanaat dallarının bilhassa son dönemde birçok tasarım disiplinde olduğu gibi moda ve tekstil tasarımı alanında da tasarımcılara büyük oranda ilham kaynağı olduğu ile karşılaşılmaktadır. Kültürel miras kavramı ile ilişkili öğeler, moda ve tekstil tasarımı alanında trend analizi sağlayan şirketlerin çeşitli sezonlara ilişkin öngörülerinde de yer almış, bu doğrultuda birbirinden farklı topluluklara ait zanaat dallarına ait ayrıntılar tasarımcıların oluşturdukları giysi, tekstil veya aksesuar tasarımı koleksiyonlarında yenilikçi bir ifade ile yer almaya devam etmiştir.

Bu durum "bir giysi, tekstil veya aksesuar tasarımcısının geçmişe ilişkin bir zanaat dalını güncel bir ürüne dönüştürme sürecinde nasıl bir bakış açısına sahip olmalıdır?" sorusunu ortaya koymaktadır. Bu genel soru doğrultusunda tasarımcı "tamamen geçmişe bağlı mı kalmalı?" yoksa "geçmişten aldığı değerleri yenilikçi bir yaklaşımla güncelle mi taşımalı?" sorusunu gündeme getirmektedir. Er Bıyıklı'ya (2021:31) göre; günümüzde tekstil ve hazır giyim sektöründe yer alan tasarımcıların artık sadece ürüne estetik değer katan kişiler olmadıkları, bu kişilerden sahip oldukları özel yetenekle birlikte yaratım süreçlerinde araştırmacı bir yapıya sahip, disiplinlerarası iş birliklerine açık ve yenilikçi yönlerini ortaya çıkaran bir nitelikte olması beklenmektedir. Bu bağlamda tasarımcıların özellikle geçmişe ait bir değeri günümüze taşıyıp

yeni bir değer yaratma süreçlerinde takip ettikleri yenilikçi tavrın, ortaya çıkacak ürünlerin niteliklerinin belirlenmesinde etkili olacağı düşünülmektedir.

Geleneksel değer taşıyan bir yapıyı tekrar gündeme getirmek bir tasarımcı açısından çok da kolay olmayan bir süreç olarak ifade edilebilir. Diğer tasarım disiplinlerinde olduğu gibi moda ve tekstil tasarımı alanında da faaliyet gösteren tasarımcılar için bu süreç ince bir çizgi üzerinde yürümeye benzetilebilir. Mevcut çizgiden sapmak ortaya çıkacak ürünü çok farklı yönlere götürüp değersizleştirmek anlamını karşılayacaktır. Çünkü tasarımcıdan beklenen şey geçmişte ortaya konulan müthiş bir eseri tekrar etmek veya bir diğer ifadeyle mevcut zanaat dalına ait çalışmanın reproduksiyonunu ortaya koymak üzerine kurgulanmamalıdır. Yani tasarımcının görevi var olan geleneksel motifleri yan yana dizmek olmamalıdır. Bu yanı sıra düşen tasarımcıların yarattıkları ürünler mevcut güncellik içerisinde değersiz kalıp, anlamsız bir sürecin sonucu olarak karşımıza çıkacaktır.

Moda ve tekstil tasarımı alanında yer alan giysi, tekstil ve aksesuar tasarımcısının ele alacağı zanaat ürününe ait araştırma sürecini detaylı bir şekilde gerçekleştirmeli ve hatta mümkünse günümüzde bu zanaat dalını devam ettiren zanaatkârların üretim süreçlerini yakın bir şekilde gözlemlemelidir (Hur & Beverley, 2013:48). Bununla birlikte tasarımcı, zanaatkârlar tarafından kullanılan malzemelerle birebir ilişki kurmalı ve bu malzemeleri tanıma ve anlamlandırma sürecini devam ettirmelidir (Lees-Maffei & Sandino, 2004:211-212). Tasarım sürecinde tasarımcının görevi geçmişten gelen estetiği güncel ile birleştirmek üzere kurgulanmalı, tasarımcı yenilikçi bir bakış açısı gütmelidir. Çünkü tasarımcı her ne kadar geleneksel bir olgudan iham olsa da; mevcut çağın estetik değerlerini içeren, yenilikçi malzeme ile detaylandırılmış, günümüz ergonomik özelliklerini karşılayan bir ürün ortaya koyacaktır.

Bununla birlikte tasarımcı, evrensel değerlere sahip geleneksel verilere (simge, teknik, yöntem vb.) dayalı güncel bir değer yaratma düşüncesinden yola çıkarken, hayal gücü ile desteklediği yeni ve özgün fikirler içeren yaratım süreçlerinde, kültürel öğeleri korumacı bir yaklaşım içinde olmalıdır. Bu yaklaşımla tasarımcının ortaya koyacağı ürün içerisinde kültüre ait öğelerle bir değer yaratması ve bu değerleri geleceğe aktarma kısmı da önem taşımaktadır. Tasarımın etkin olduğu alanlarda ilham kaynakları araştırılırken fikir geliştirme aşamasında geleneksel değerlerin somut ve soyut unsurlarından yararlanılması amaçlandığında, bunların ne şekilde ve ne derece etkin kullanılacağına belirlenmesinin gerekliliği dikkate alınmalıdır.

### **Sonuç ve Öneriler**

Çağımızda yok olma eğiliminde olan, dünya üzerinde yer alan toplulukların oluşturduğu ortak değerleri nesilden nesle aktarma eylemi ile günümüze kadar varlığını sürdüren birçok zanaat dalının günümüzde sahip olduğu önemi ve değeri kaybettiği görülmektedir. Mevcut durum, özellikle tasarım alanlarında sürdürülebilirlik yaklaşımı doğrultusunda kültürel miras kavramını önemli hale getirerek, bu kavramı gündeme taşımaktadır. Bu bağlamda mevcut markaların ve/veya tasarımcıların özellikle son on yıllık zaman dilimi içerisinde çeşitli topluluklara ait zanaat dallarına ilişkin değerleri hazırlamış oldukları giysi, tekstil veya aksesuar tasarımı koleksiyonları ile ürün haline dönüştürdükleri görülmektedir. Örnek olarak ifade edilen

tasarımlar ve koleksiyonlarda Türk kültüründe zanaatın önemli bir yeri olduğu, Anadolu topraklarında sıklıkla rastlanılan zanaat dallarının moda ve tekstil tasarımı alanı ile ilişkilendirildiği gözlenmektedir. Sadece moda ve tekstil alanındaki markalar ve/veya tasarımcıların değil, son yıllarda üniversitelerin ilgili bölümlerinin tasarım projelerinde ya da çeşitli tasarım yarışmaları kapsamında gerçekleştirilen koleksiyonlarda da mevcut zanaat dallarından ilham alınan koleksiyonlara rastlanmaktadır. Özellikle moda ve tekstil tasarımı alanıyla ilişkili olarak kurgulanmış olan koleksiyonlar incelendiğinde tasarımların Anadolu’da yaygın olan cam işleri, çinicilik, dokumacılık, halıcılık, keçecilik, nakış işleri, oya işleri, telkârî, yazmacılık ve yorgancılık gibi zanaat dallarından ilham alınarak hazırladıkları tespit edilmektedir. Bu koleksiyonların daha çok giysi tasarımı alanıyla ilişkili olduğu görülmekle birlikte, tekstil tasarımı ve aksesuar tasarımı alanları içerisinde de zaman zaman yer aldıkları da ortaya çıkmaktadır.

Kültürel miras kavramına ilişkin çeşitli zanaat dallarından ilham alınarak hazırlanmış olan bu koleksiyonların tasarım süreçlerinde tasarımcıdan belirli bir farkındalığa sahip olması beklenmektedir. Tasarımcı bir zanaat dalı içerisinde yer alan geleneğe ve kültüre ilişkin öğelerden ilham alarak kendisine bir çıkış noktası oluşturduğunda, tasarım fikirleri geliştirme aşamasından itibaren derinlemesine bir araştırma süreci içerisinde olmalıdır. Bu araştırma süreci içerisinde tasarımcının bilhassa zanaat ve tasarım kavramları arasındaki ilişkiyi iyi belirlemesi, bununla birlikte bu iki kavramın birbirinden farklı iki kavram olduğunun farkında bir şekilde hareket etmesi gerekmektedir. Zanaat kavramının bir ritüelin yansıması sonucu ortaya çıkmış, teknik ve malzeme bilgisi ile seri üretim gerektirmeden bilgi ve deneyim ile ilişkili usta-kalfa-çırak birlikteliğine dayanan nesilden nesile aktarılan bir yapıda olduğu bilinmelidir. Tasarım kavramının ise, ortaya konulduğu ilk aşamadan itibaren düşünce ve öngörü gerektiren faydacı yapı içerisinde, güncel estetik değerleri sorgulatan bir problem çözme durumu olduğunun farkında olunmalıdır. Bir başka ifade ile zanaat-tasarım ilişkisinde tasarımcı sürdürülebilirlik kavramı bağlamında bir zanaat dalının günümüzle ilişkisini kurarken, bu kavramı güncel adapte edebilmeyi başarmalı, bunun yanı sıra güncel üretim ve tüketim taleplerine uygun bir şekilde hareket etmelidir.

Çağımızda gerçekleşen endüstriyel gelişmeler, seri üretimi ön plana çıkararak tüketim odaklı stratejiler doğrultusunda ürünlerin birbirlerine benzerlik oranlarını arttırmıştır. Bu bağlamda doğru bir yapıda kurgulanmayı başarabilmiş bir zanaat ve tasarım ilişkisine ait ürün çıktıları, günümüzde tüketiciler açısından aranan bir noktaya ulaşmıştır. Böylece bu durum günümüzde kültürel miras kavramına ilişkin değerlerin sürdürülebilirlik kavramı doğrultusunda moda ve tekstil tasarımı alanında değer yaratılabileceğini ortaya çıkarmaktadır.

### Kaynaklar

- Akyıldız, N. A. ve Olğun, T. N. (2020). Somut olmayan kültürel mirasın Anadolu’da tarihi yerleşimlerin korunması ve sürdürülebilirliği bağlamında değerlendirilmesi, *Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 16(128), 234-243.
- Altay, C. ve Öz, G. (2016, Eylül). *Bir alttan bir üstten: tasarım ve zanaat arasında bir diyalog*, UTAK 2016 İkinci Ulusal Tasarım Araştırmaları Konferansı’nda sunulmuş bildiri, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.

- Arioğlu, İ. E. ve Aydoğdu Atasoy, D. (2015). Somut olmayan kültürel miras kapsamında geleneksel el sanatları ve Kültür Turizm Bakanlığı, *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10(16), 109-126.
- Arseven, C. E. (1998). *Sanat ansiklopedisi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, Cilt 2, s.673.
- Arseven, C. E. (1998). *Sanat ansiklopedisi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, Cilt 4, s.1942.
- Atalay, M. (1983). *Kütahya çinicilik sanayinin incelenmesi: İstatistik bir yaklaşım*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Atalay Onur, D. (2020). Oya örücülüğünün nesiller arası aktarımının sağlanmasında kurumsal ve kolektif tasarım kültürünün rolü, *Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, (16)128, 244-259.
- Ayanoğlu, S. G. ve Ağa, S. (2017). Sürdürülebilir moda kavramına yönelik tasarım fikirleri, *Art-e Sanat Dergisi*, (10)19, 252-273.
- Clark, H. (2008). Slow+-fashion- an oxymoron- or a promise for the future...?, *Fashion Theory*, (12)4, 427-446.
- Çeliker, D. ve Ölmez, F. N. (2012). Burdur ilinde yorgancılık, *Art-e Sanat Dergisi*, (5)10, 122-138.
- Doğan, E. T. (2012). Zanaatkarlığın günümüzde yeniden yorumlanması: yeni zanaatkârlık mı?, *Çalışma İlişkileri Dergisi*, (3)1, 67-85.
- Emiroğlu, K., Danişoğlu, B. ve Berberoğlu, B. (2006). *Ekonomi sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Epstein, S. R. and Prak, M. (2008). Introduction: Guilds, innovation, and the European economy, 1400- 1800, S. R. Epstein & M. Prak (Ed.), *Guilds, innovation, and the European economy, 1400- 1800*, (s.1-24). USA: Cambridge University Press.
- Er Bıyıklı, N. (2021). Tekstil ve moda tasarımı eğitiminde sektör iş birliğiyle yürütülen tasarım projelerinin taraflar açısından önemi, *Yıldız Sanat ve Tasarım Dergisi*, (8)1, 23-32.
- Fletcher, K. and Grose, L. (2012). *Fashion and sustainability: design for change*, London: Laurence King.
- Genç, M. and Kahraman, M. E. (2016). 14th and 15th century's Turkish carpets with animal figures of descriptive survey of the design and color features, *The Anthropologist*, (26)3, 167-174.
- Hur, E. and Beverley, K. J. (2013). The role of craft in a co-design system for sustainable fashion, *Making Futures Journal*, 2, 40-55.
- İnalçık, H. (2008). *Türkiye tekstil tarihi üzerine araştırmalar*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Kaya, R. (1988). *Türk yazmacılık sanatı*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kipöz, Ş. ve Atalay, D. (2015). Etik modanın temsiliyeti bağlamında vaatleri ve çelişkileri: 'etik moda' ne kadar etik sunuluyor?, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 14, 101-115.
- Kipöz, Ş. and Himam Er, D. (2014, Temmuz). *Re-invention of traditional textiles for the contemporary design culture*, 9th International Design Committee History and Design Studies'de sunulmuş bildiri, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Koç, S. (2010). *Yazma baskı tekniklerinin çağdaş moda tasarımına yansımaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Küçükkurt, Ü. ve Oyman, N. R. (2019). *Afyonkarahisar'da keçe üretimi ve keçe atölyeleri*, Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Kültür Yayınları.
- Lechtman, H. (1994, Mart). *The materials science of material culture: Examples from the Andean past*, UCLA Institute of Archaeology'de sunulmuş bildiri, UCLA, Los Angeles.
- Lecomte, P. (1970). *Türkiye'de sanatlar ve zeneatlar: On dokuzuncu yüzyıl sonu*, İstanbul: Kervan Kitapçılık.
- Lees-Maffei, G. and Sandino, L. (2004). Dangerous liaisons: Relationships between design, craft and art, *Journal of Design History*, (17)3, 207-219.
- Mostow, J. (1985). Toward better models of the design process, *The AI Magazine*, (6)1, 44-57.
- Nimkulrat N. (2012). Hands on intellect: Integrating craft practice into design research, *International Journal of Design*. (6)3, 1-14.
- Odabaşı, S. ve Şahin, Y. (2019). Moda tasarımı eğitiminde sürdürülebilirlik üzerine yaklaşımlar, *Art-e Sanat Dergisi*, (12)23, 1-25.
- Öcal, M. O. (2013). *Somut olmayan kültürel miras nedir?*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Rothschild, N. H. (2015). *Emperor Wu Zhao and her pantheon of devis, divinities, and dynastic mothers*, New York: Columbia University Press.
- Rouhi, J. (2017). Definition of cultural heritage properties and their values by the past, *Asian Journal of Science and Technology*, (8)12, 7109-7114.
- Sennet, R. (2009). *Zanaatkâr*, (M. Pekdemir, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Seyirci, M. ve Topbaş, A. (1999). Anadolu'da keçecilik, *Erdem Dergisi*, 30, 577-597.
- Sherburne, A. (2009). Achieving sustainable textiles: a designer's perspective, R. S. Blackburn (Ed.) *Sustainable textiles life cycle and environmental impact*, (s.3-32). Cornwall: Woodhead Publishing.

- Sullivan, A. M. (2016). Cultural heritage & new media: a future for the past, *The John Marshall Review of Intellectual Property Law*, 3, 603-646.
- Sunal, F. E. (2009). Geleneğin beden bulması: anonim tasarım, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 2, 31-39.
- Şeber, B. ve Alban, D. (2000). *Kumaş yapı bilgisi*, İstanbul: T.C. Başbakanlık İstanbul Tekstil ve Konfeksiyon İhracatçı Birlikleri.
- Tunalı, İ. (2012). *Tasarım felsefesi: Tasarım modelleri ve endüstri tasarımı*, İstanbul: Yem Yayınları.
- Tuncer, R. (2001). *Vitray: stained glass*, Bursa: Sır Yayıncılık.
- Türk Dil Kurumu (1998). *Büyük Türkçe sözlük*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, Cilt 2, s.2498.
- Ünsal, E. (2018). Sanat ve hayat bağlamında, sanat/zanaat söylemi, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (20)1, 109-124.
- Vecco, M. (2010). A definition of cultural heritage: From the tangible to the intangible“, *Journal of Cultural Heritage*, (11)3, 321-324.

### Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2010-ready-to-wear/manish-arora>, Erişim tarihi: 02.12.2021.
- Görsel 2. <https://www.iznik.com/tr/uygulamalar/hermes-paris-fransa>, Erişim tarihi: 02.12.2021.
- Görsel 3. <https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2017/christian-dior>, Erişim tarihi: 02.12.2021.
- Görsel 4. <https://www.interviewmagazine.com/fashion/most-wanted-maison-martin-margiela-carpet-bootie>, Erişim tarihi: 02.12.2021.
- Görsel 5. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2019-couture/viktor-rolf>, Erişim tarihi: 02.12.2021.
- Görsel 6. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-couture/valentino>, Erişim tarihi: 02.12.2021.
- Görsel 7. <https://www.armaggon.com/collections/tr/urunler/detay/igne-oyali-ipek-canta-si-bg-00014-tarcin>, Erişim tarihi: 02.12.2021.
- Görsel 8. <https://zeyneptosun.com/tr/collections/fw16-pret-a-porter/>, Erişim tarihi: 02.12.2021.
- Görsel 9. <https://www.vogue.com/fashion-shows/russia-spring-2016/alena-akhmadullina>, Erişim tarihi: 02.12.2021
- Görsel 10. <https://www.elle.com.tr/moda/sokak-modasi/mehry-mu-x-yorganlar-fora>, Erişim tarihi: 02.12.2021.



## TÜRK RESİMLENDİRMELERİNDE OSCAR WİLDE'İN "THE HAPPY PRİNCE" ÖYKÜSÜ\*

OSCAR WILDE'S "THE HAPPY PRINCE" IN TURKISH ILLUSTRATIONS

Rabia Nesrin ER

Gönderim Tarihi: 22.10.2021

Kabul Tarihi: 08.12.2021

### Öz Abstract

Oscar Wilde sadece birey vasfına sahip kişilerin bu dünyada yaşadığına gönülden inanmıştır ve Wilde'a göre bu kişiler birey vasfını kazanmak için düşünmek ve hayal etmek zorundadır. Hem bir yazar hem de bir birey olarak Wilde düşüncelerini ve hayallerini "günümüzde, geçmişte, ve gelecekte temsil sanatların her daim en yücesi/üstünü" (*De Profundis* 907) olarak gördüğü edebiyat aracılığıyla ifade etmiştir. Wilde "sanatçı için, yaşamı algılamanın tek biçimi onu ifade etmektir. Onun için dile getirilmeyen şey, ölüdür/yoktur." (*De Profundis* 927) diyerek sanatçıların yaşamın anlamını hem idrak ettiğini hem de ifade ettiğini vurgulamıştır. Bu çalışmanın amacı Wilde'ın "The Happy Prince" adlı eserinin özgün dilinde -İngilizcede- ele aldığı konuları, karakterleri, verdiği mesajları Türkiye'deki rastlantısal olarak seçilen yayınevlerinin kapak tasarımının yanı sıra (eğer kitapta yer alıyorsa) resimlendirmelerine ne ölçüde yansıttığını irdelemektir. Sonuç olarak, bu çalışma Türkiye'deki yayınevlerinin resimlendirmelerinde eserin özgün dilinde içerdiği konuları, karakterleri ve iletileri detaylı bir şekilde yansıtmadığını göstermektedir. Okurların özellikle de çocukların ilgisini çekmek için "The Happy Prince" eserinin resimlendirmeleri renkli, öykünün detaylarını yansıtan renkli resimlendirmelerin sayısının daha fazla olması gerekir.

**Anahtar Sözcükler:** Oscar Wilde, Resimlendirme, "The Happy Prince"

Oscar Wilde strongly believes that only the people having the qualities of individualism live in this world, and to him, these people have to think and imagine if they are to gain the quality of individualism. Both as an author and as an individual Wilde explains his thoughts and imaginations via literature which, as he says, "[...]is, and has been, and always will remain the supreme representative art." (*De Profundis* 907) He has emphasized that artists both understood and expressed the meaning of life saying, "to the artist, expression is the only mode under which he can conceive life at all. To him what is dumb is dead." (*De Profundis* 927). This paper sets out to examine to what extent the publishers, selected on a random basis, in Turkey reflect the subjects, the characters, the messages of "The Happy Prince" in its original-English- language in their cover designs as well as illustrations (if there are any). This study concluded that the publishers in Turkey did not give detailed illustration of the subjects, the characters and the messages of "The Happy Prince" in its original-English- language in their illustrations. The illustrations of "The Happy Prince" should be colorful and the number of colorful illustrations reflecting the details of the short story should be increased to catch attention of readers, especially of children.

**Keywords:** Illustration, Oscar Wilde, "The Happy Prince"

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntılama:** Er, R. N. (2021). Türk Resimlendirmelerinde Oscar Wilde'ın "The Happy Prince" Öyküsü. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 157-171.
- **Sorumlu Yazar:** Dr. Öğr. Üyesi Rabia Nesrin ER, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, rabianesrin@ohu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-8545-046X.



## Giriş

İnsanları, doğayı, hayvanları, evreni, hayatı tanımayı ve anlamayı sağlayan şüphesiz pek çok kitap bulunmaktadır. Ancak uzmanlara göre her kitap çocukların gelişimine olumlu katkı sağlamamaktadır, kitapların sahip olması ve karşılaşması gereken birtakım kriterler bulunmaktadır. Bu kriterlerin en başında ise çocukların ilgisini çekecek görsellik ve içerik gelmektedir. Sedat Sever, *Çocuk ve Edebiyat* adlı kitabında çocuk edebiyatı için şu tanımları yapar: “Çocuk edebiyatı (yazını) erken çocukluk döneminden başlayıp ergenlik dönemini de kapsayan bir yaşam evresinde, çocukların dil gelişimi ve anlama düzeylerine uygun olarak duygu ve düşünce dünyalarını sanatsal niteliği olan dilsel ve görsel iletilerle zenginleştiren, beğeni düzeylerini yükselten ürünlerin genel adıdır.” (Sever, 2017: 17). Sever’e göre çocuk edebiyatının en temel işlevlerinden biri, “çocuklara okuma sevgisi ve alışkanlığı kazandırmaktır. Çocuk edebiyatı ürünleri, çocukları nitelikli metinlere yönlendirmeyi başarabilen, onlara zamanla okuma kültürü kazandırabilen bir sorumluluk üstlenmelidir. Başka bir söyleyişle, çocuklar adına üretilen nitelikli yayınlar çocuk-edebiyat-sanat etkileşiminin kapısını aralayan etkili birer uyarıcı olmalıdır” (Sever, 2017: 19).

Resim ve kitabın ortak noktada bulunduğu resimli kitaplar öğretmenlerin ve ebeveynlerin çocuklar için çok önemli gördüğü bir eğitim-öğretim aracıdır. Kitaplara, eğitime ve öğretime büyük önem vermiş Oscar Wilde’a göre insan birey vasfını sanatın ve edebiyatın sayesinde kazanır, sanat ve edebiyat olmazsa insan birey vasfından mahrum kalır. İnsanı ve toplumu dikkatle gözlemlemiş ve analiz etmiş Wilde, birey vasfını kazanmak için kişinin düşünmesini ve hayal kurabilmesini gerekli görmüştür ki ona göre kitap ve resim kişiyi düşündüren ve hayal kurmasını sağlayan iki önemli araçtır. Bireyselliği önemseyen Wilde’ın tüm eserlerinde vurguladığı vasıflar şu şekilde özetlenebilir: İlk olarak kişi düşünebilmelidir dolayısıyla kendisinin, doğanın, hayvanların, evrenin, hayatın farkına varacak, bilinçli birey olacaktır. İkinci olarak kişinin hayatta amacı olmalıdır ki amaç zihinsel bir aktivitedir. Kişi ayrıca aklını kullanabilmeli, sorgulayabilmelidir, Tanrı’yı ve dini inancı dahi sorgulayarak bulmalıdır, dini inanç dogmatik olmamalıdır. Kişi bilgi sahibi olmalıdır bunun için çok okumalıdır. Kişi aynı zamanda sevebilmeli, hoşgörü sahibi olmalı, saygın ve saygılı olabilmeli, hayal gücüne sahip olmalı, yani hayal edebilmelidir. Bunun için ise sanat çok önemli bir yere sahiptir. Kişi hassas, duyarlı, duygulu olabilmelidir, acıma duygusuna, vefa duygusuna sahip olmalı, tevazu sahibi olmalıdır. Kişinin ayrıca inancı olmalıdır. [ne var ki inanç da mâkul olmalıdır, Wilde boş inançları eleştirir]. Kişi bencillik, kıskançlık, kibir duygularından arınmış olmalıdır. Dahası empati kurabilmeli, asla sığ görüşlü olmamalıdır. Kişi her şeyi keyif alarak, zevk duyarak yapmalı yani birey güzel olanı yapmalıdır (makinalar yararlı olanı yapacaktır/yapmalıdır) Böylece insan makina, robot görevi görmekten kurtulacaktır. İşte tüm bu nitelikler Oscar Wilde’a göre kendini gerçekleştirmiş bireyin sahip olması gereken vasıflarıdır. Bu vasıflara sahip insan hem gerçek/özgün/özgür birey olabilecektir, yani bireyselliğe ulaşacaktır hem de bu dünyada ve/ya öteki dünyada Tanrı tarafından ödüllendirilecektir. Daha da önemlisi bu vasıflardaki “gerçek bireylerin” yani “kendini gerçekleştirmiş bireylerin” oluşturacağı toplumda eşitlik, hoşgörü var olacaktır. Kısaca Wilde’ın hayal ettiği, önemsedığı toplum “yeni bireysellik, yeni Hellenizm”

ile yeniden doğacaktır (Er Bağyapan, 2017: 106-107). İşte bu çalışmanın amacı Wilde'in "The Happy Prince" adlı eserinde ele aldığı konuları, ön plana çıkardığı karakterleri öykünün Türkçeye çevirilerinin yirmi beş farklı yayınevi (İthaki Çocuk yayınevinin 2019 ve 2020 yıllarına ait farklı iki basımı da bu çalışmada değerlendirilmiştir) tarafından yayınlanan kitaplarda resimlerin ne ölçüde yansıttığını, resim ile metin uyumunu, kısaca Türkiye'deki yayınevlerinin görselliğe ne kadar önem verdiğini irdelemektir.

### **İllüstrasyon ve Edebiyat: Resimli Kitap**

İllüstrasyon kelimesi etimolojik olarak incelendiğinde, Fransızca kökenli olup, "resimleme" anlamıyla Türkçeye kazandırıldığı görülmektedir. Türkçede resimleme sözcüğü için üç tanım bulunmaktadır. İlki "resimlemek işi", ikincisi "resimlerle süsleme, illüstrasyon". İllüstrasyon kelimesinin üçüncü anlamı ise "kitap içindeki bir yazıyı açıklayan veya süsleyen resim, illüstrasyon." Tanımlardan anlaşılacağı üzere illüstrasyon hem resmi hem de resimleme işini kapsayan bir sözcüktür. Resim kelimesi ise Arapça kökenli olup, "varlıkların, doğadaki görünüşlerinin kalem, fırça gibi araçlarla kâğıt, bez vb. üzerinde yapılan biçimleri" ve ikinci olarak "bunu yapmak için gerekli yöntemleri öğreten sanat" anlamına gelmektedir. (Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, 2021). Önemli bir sanat türü olan resim gibi Edebiyat da bir sanattır ve *Türk Dil Kurumu [TDK] Güncel Türkçe Sözlük*'te "olay, düşünce, duygu ve hayallerin dil aracılığıyla sözlü veya yazılı olarak biçimlendirilmesi sanatı, yazın" olarak tanımlanır. Tanımlarda görüleceği gibi resim ve edebiyat bir sanat türüdür. Duygu ve düşünceleri anlatan, aktaran resim ve edebiyat ayrı düşünülemez ve aynı amaca hizmet etmektedir zira Gülbin Koçak'ın da belirttiği üzere her ikisi birer iletişim aracıdır: "Yazı ve resim, en genel anlamda, birer iletişim aracıdır. [...] Birisi Mısır papirüsleriyle, diğeri mağara resimleriyle başlayan bu iki iletişim aracı, [...] aralarında ne kadar yoğun bir ilişki olursa olsun, bu iki iletişim aracı aslında çok farklı temel karakterlere sahiptir: Kitap sözel, resim ise görsel bir araçtır." (Koçak, 1993: 2). Koçak edebiyatın ve resmin bu farkını vurgularken açıklamasına şöyle devam eder: "tek bir sözle temsil edilen kavram belki binlerce resmin, görsel algının, görsel ilişkinin sentezidir ve bu gerçek, söze büyük bir süzülmuşlük, derinlik ve genellik verir. Sözün ve onu iletişim birimi olarak kullanan kitabın gücü buradan kaynaklanır. [...] Söz ve resim, dolayısıyla kitap ve resim, hem birbirleriyle çatışan hem birbirlerini bütünleyen özellikler kazanıyorlar" (Koçak, 1993: 3). Edebiyatın ve resmin neden ayrı düşünülmeeyeceği Koçak'ın bu ifadelerinden anlaşılmaktadır. Önemli sanat dalları olan edebiyat ve resim adeta bir zincirin halkaları gibi iç içe geçmiştir. Koçak "yazının ve resmin imkanlarını birleştirmeye çalışan bir iletişim biçimi olarak resimli kitap ise tarih boyunca var olagelmıştır. Genellikle resim kitap içinde yazıya göre ikinci planda kalan bir rol üstlenmiş, ancak resmin de yazı kadar ciddiye alındığı ve usta ellerden çıktığı hallerde çok yetkin sentezlere de ulaşmıştır" (Koçak, 1993: i) demektedir. Öyleyse insanlar arasında iletişim kuran kitap ve resim, resimli kitap olarak bir araya gelmiştir. Gülbin Koçak'a göre kitap ve resmin birlikteliğini zorlaştıran [...] husus resimli kitapta kitabın resme olan dominantlığıdır. Çünkü söz konusu olan kitaplı resim değil, resimli kitaptır ve yazı resmin değil, resim yazının illüstrasyonu için (bir anlamda yardımcı ve refakatçi olarak) kullanılmaktadır. (Koçak, 1993: 4). İllüstrasyonu meydana getirmek için kullanılan farklı resimleme teknikleri

arasında ise kurşunkalem, kuru kalem, keçeli kalem, suluboya, lavi, pastel boya, guaj boya, kolaj, püskürtme, karışık teknik, bilgisayarda resimleme yer aldığı bilinmektedir. İllüstrasyonun çocuk kitaplarındaki işlevleri ise dekoratif amaçlı illüstrasyonlar, metni tanımlayan illüstrasyonlar ve metni tanımlayan ve yorumlayan illüstrasyonlar olmak üzere üç kısma ayrılmaktadır. Emre Becer “illüstrasyon bir sanat çalışması, edebi bir problemin yanıtı, bir bilginin açıklanması ve bir sosyal bir yorumdur. Genel anlamda ise bir olayın veya konu olarak ele aldığımız bir problemin yorumunu yapmaktan ziyade, bir hikayenin resmini yapmak veya hikayedeki bir olayı resimlemektir.” derken (aktaran Tontu, 2008: 1) Nilüfer Öncül de benzer şekilde şu açıklamayı yapar: “illüstrasyonlar “kitap resmi” olarak da bilinir [...] yazılı bir metnin anlamını genişletmek, ona açıklık getirmek ya da metni daha ilginç kılmak için kullanılan resim ya da tasarımları, açıklamada kullanılan ve sanat değeri taşıyan çizimlerde illüstrasyon kapsamına girer.” (aktaran Tontu, 2008: 1). Becer’e göre “tasarımcı yazar, yayınevi ve okuyucu arasında köprü kuran kişidir. Hazırlanan tasarım, psikolojik ve semantik açıdan yazarı ve okuyucusunu, ekonomik ve teknolojik açıdan da yayınevini tatmin etmelidir” (aktaran Tontu, 2008: 2). İllüstrasyonların önemini ve sahip olması gereken nitelikleri Hasan Pekmezci

görsel algı, görsel bilgi, görselleşmiş bilgi birikimi de sanatsal birikime kaynaklık eder. İlköğretim kitaplarında çocuğa sunulan kuramsal bilgiler kadar, görsel bilgiler olan illüstrasyonlar bu nedenle önemlidir. Nitelikli kitap illüstrasyonları, ilgi uyandırabilen, duyarlılık kazandırabilen, çocuğu yaratıcı sürece çekebilen, onu sevme –çalışma- yaratma eylemlerine katılmasına zemin hazırlayan uyarıcılardır

diye açıklar (aktaran Tontu, 2008: 2). Pekmezci’ye göre kullanılmakta olan kitaplardaki önemli yanlışlardan birisi de görüntü yazı ilişkisinin iyi kurulamamasıdır. Görüntü, metni görselleştiren, konuyu zenginleştiren, hayal gücünü geliştiren bir öğedir. İllüstrasyonlar gerçeğe yakın fakat fotoğraf gibi yapılmamalıdır. Biraz abartmaların olması çocuğun ilgisini çeker. Ama ilgi çekmek için aşırı deformasyonlara, kolaycılığa kaçılmamalıdır. Desen bozuklukları olmamalıdır. Görüntünün sayfa içindeki yeri, oranı, karşı sayfadaki görüntülerle organik ilişkisi çok önemlidir. Resim ve metnin bloklanması optik değerler dikkate alınmalıdır. Görüntülerin bilgiden hemen sonra yer alması, geri dönüşleri önler, takibi kolaylaştırır. Resimlerin paragrafları, hele de cümleleri bölmesinden kaçınmakta yarar vardır (aktaran Tontu, 2008: 2-3). Aziz Erkan, Hayat Bilgisi Kitaplarında Resimleme ve Metin İlişkisi başlıklı Sanatta Yeterlilik Tezinde “çocuğun okuma alışkanlığının artmasında, kitaplara ilgi duymasında kitapların tasarımının büyük rolü vardır. Sayfa tasarımlarından; Resim-Metin ilişkisine kadar uzanan bu süreç son derece titizlikle hazırlanmalıdır” (Erkan, 1998: 3) der. Kenan Okan’a göre “resim açıkça görülebilecek kadar büyük, basit ve dikkatini çekip tutacak kadar da ilginç olmalıdır.” (aktaran Erkan, 1998: 30). Sevgi Ediş’in de belirttiği üzere

resimleme vazgeçilmez bir unsurdur [...] resimlemeler, metinde geçen ana fikrin görselleştirilmesi olarak tanımlanabilir. Bu ana fikir ve resimleme, çocuğa bilgi ve davranış kazandırma amacını güder. [...] Resim-metin arasındaki uyumun sağlanması algılamayı ve öğrenmeyi kolaylaştırır. Çünkü çocuklar metinde geçen bilgi ve kavramları, resimlemelerle bağ kurarak öğrenirler. Eğitimciler ve çizerler, görsel malzemelerin öğrenmede önemli rol oynadığı görüşünü savunurlar. (aktaran Duran, 2006: 25-26).

Tontu’nun da belirttiği gibi “tasarlanan illüstrasyonların görsel olarak etkili olabilmesi için bu tasarımları yaratacak olan uzman kişiler tarafından yapılması önemli” (Tontu, 2008: 4) olduğu

gerçeği unutulmamalıdır. Mübeccel Gönen ve Mefharet Veziroğlu'na göre edebiyat, "hayatı yansıtan ve düzenleyen, insanlara deneyimlerini şekillendirme gücü veren bir ifade sanatıdır." (Gönen ve Veziroğlu, 2019: 1). Bu tanımlardan ve bilgilerden hareketle yazarların da sanatçı sayılabileceğini görebiliriz. Başarılı çocuk kitapları resimleyicisi Can Göknil'e göre

söz konusu kitabı eğer kendiniz yazmadınızsa bir yazarla karşı karşıya kalırsınız. O yazarın ürününü resimlerken, onun düşünceleri, hisleri ve beklentileri doğrultusunda çizeceğiniz resimler kitabı renklendirecektir. İşte bu konumda çizerin gerçek sanat değeri ortaya çıkar. Yapılan resimler çoğu kez kitabı "süsler", sözcüklerin veya söz konusu metnin bir tekrarından ibarettir. Kimi zaman ise aynı metin ayrıcalıklı bir ressam tarafından resimlenir. "Çizer" tanımını aşan bu sanatçı özgün yorumlarıyla aynı metne yepyeni boyutlar kazandırır. Algılama yeteneği üst düzeyde olan bir sanatçı okurlarını da kendi duyarlılığının doruk noktasına sürükleyebilir. Görsel dilin kıvraklığını iyi kullanabilen bir ressam, yazarın düş gücünü kendininki ile pekiştirerek söz konusu kitabın başarıya ulaşmasında önemli rol oynar. (aktaran Koçak, 1993: 27-28).

"Yetkin bir yazarla yetkin bir ressamın iş birliğinin en başarılı kitap resimleri örneği vereceğine [...] iletişimin bu iki temel aracının beraber kullanılması düşüncelerin daha yetkin bir şekilde ifade edilmesine olanak sağladığına" (Koçak, 1993: 31-36) inanan Gülbin Koçak bu düşüncesinde haklıdır. Attila Döl, *0-6 Yaş Çocuk Kitapları Resimlemeleri* başlıklı Yüksek Lisans tezinde okuyan, okumayı seven, düşünen, düşünmeyi bilen sağlıklı nesillerin yetiştirilmesi için iyi resimlenmiş kitapların çocuk üzerindeki olumlu etkilerinden yola çıkarak bu konu üzerinde bilinçle durulmalı yeni nesiller için faydalı eserler ortaya konmalıdır. [...] Amaç, [...] çocuk ve onun eğitimi idi. Yeni ve sağlıklı nesiller için okul öncesinden çocuğun bilinçlendirilmesi, estetik beğenileri kazanabilmesi, hayal gücünü geliştirebilmesidir (Döl, 1999: 1) demiştir. Döl'e göre çocuğun kitap sevgisini kazanması ve okuma alışkanlığını edinmesinde ilk tanıdığı kitap olan resimli kitaplar sayesinde mümkün olmaktadır. (Döl, 1999: 36). Döl, çocukların eğitiminde grafik sanatçıların da önemli bir rol oynadığını, çocuğun kitap üzerine gözlemlerini dikkate almanın zorunluluğunu, kitap resimlemesinde yazar-çizer arasındaki uyumun, yazarın anlatmak istediği konunun tam olarak anlaşılması gerektiğini, resim ile metnin birbirini dengelemesi (Döl, 1999: 37) gerektiğini de belirtir. Ayrıca kitabın resimleri estetik değerler taşımalı, renkler özenle seçilmeli, resim-metin dengesi üzerinde titizlikle durulmalıdır. (Döl, 1999: 41-42). Attila Döl "çocuk kitaplarının gerektiği önemi görmesi, belirtilen amaçlara ulaşabilmesi için" kitap resimleyen kimselerin sanatçı olmasının, sanatçının pedagojik formasyona sahip olmasının, çocuk kitaplarındaki resimlerin çocuk hayal gücünü güdülemesinin, konuların kolay anlaşılması için resimlerin konuyla sağlam ilişki içinde olmasının önemini (Döl, 1999: 46) belirtmiştir. Ülkemizde okul öncesi dönemi için hazırlanan resimli çocuk kitaplarının önemi üzerinde durulmakta ancak yeterli düzeyde çaba sarf edilmemektedir. Estetik zevkleri gelişmiş, sanat beğenisi kazanmış, bakmasını bilen bireylere sahip olmak istiyorsak resimli çocuk kitaplarının eğitimin en önemli aşamalarından biri olarak ele alınması gerekmektedir. Şu bir gerçektir ki iyi hazırlanmış hoş bir "resimli kitap" amacına ulaşacaktır. (Döl, 1999: 48) Resimli çocuk kitapları öğrencilerin okuma isteğini artıracak eğitimsel bir işleve sahiptir çünkü çocukların okumaya ve öğrenmeye hevesli bireyler olmasını sağlayacaktır. Resimli kitaplar öğrenciler için kesinlikle bir motivasyon kaynağıdır. Kerim Laçınbay, *ARCS Motivasyon Modelinin Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının*

*Motivasyonlarına Tutumlarına ve Çalışmalarına Etkisi* başlıklı Doktora Tezinde “motivasyon bireyde bir işi yapma isteği, bu isteği sürdürmeden mutlu olma ve işin sonucundan haz alma sürecidir. Dolayısıyla motivasyon, öğrenme için en temel gereksinimlerden” (Laçınbay, 2018: 9) olduğunu belirtmiştir. Laçınbay’a göre “öğrenme ortamlarını etkili ve eğlenceli hale getirmek için, öğretim sürecine nitelikli ders materyali, kaliteli öğrenme etkinlikleri, eğitsel oyunlar gibi çeşitli araçlar dahil etmek motivasyon ortamının artmasına yardımcı olacaktır” (Laçınbay, 2018: 10). Resimli kitapların öğrencileri güdüleyici etkisi göz önüne alınırsa bu kitaplar hem nitelikli ders materyali olabilir hem de eğitsel oyunlar için kullanılabilir. Laçınbay’ın belirttiği üzere sınıf ortamı “öğrenciler için sadece bir eğitim ve öğretim alanını değil; aynı zamanda öğrencilerin kültürlenmelerini sağlayan güçlü bir sosyal atmosferi temsil eder.” (Laçınbay, 2018: 10). Döl’ün *İlköğretim İkinci Kademe 8. Sınıf Görsel Sanatlar Dersinde “Eser Analizi” Etkinliğinin, Sanat Eleştirisine Yönelik Bilgisayar Destekli Öğretimi ve Örnek CD Tasarımı* başlıklı Doktora Tezinde belirttiği üzere özgürlüğün ve özgürleşmenin nesnelleştiği alan olan sanat, kuşkusuz bir haz alma aracı olmasının yanında bilgilendirme aracıdır da. Sanatın kendine özgü anlatımıyla toplumları ve kültürlerini anlamaya da hizmet etmektedir. (Döl, 2009: 11).

### **Amaç**

Oscar Wilde genç yaşta ölmesine rağmen eserleri yaşama dair çok önemli mesajlar ve eleştiriler içerdiği için ölümsüzdür, herkesçe bilinen “The Happy Prince” adlı eseri ise bunun belirgin bir örneğidir. “The Happy Prince” pek çok dile çevrilmiştir. Bu eserin Türkçeye çevirileri Türkiye’de farklı yayınevleri tarafından yayınlanmıştır. Bu çalışmada rastlantısal olarak seçilen yirmi beş yayınevinin çeviri kitaplarına yer verdiği resimlendirmelerin görsel etkililik durumları, illüstrasyonda kullanılan renkler eserin özgün dilinde -İngilizcede- geçen renkler ile uyumlu mudur? Metin ile illüstrasyon arasında bağlantı var mıdır? İllüstrasyonda desen yeterli midir? İllüstrasyon özgün müdür? İllüstrasyon anlamayı kolaylaştırmakta mıdır? İllüstrasyonlar güdüleyici nitelikte midir? şeklindeki sorular dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Bu sorulara yanıtlar ise Arkadaş Yayınevi (Ankara-2018), Bilge Kültür Sanat (İstanbul-2017), Bilgi Yayınevi (Ankara-2020), Can Çocuk (İstanbul-2018), Çizge Yayın ve Basım (İstanbul-2018), Dipnot Yayınları (Ankara-2017), Dorlion Yayınları (Ankara-2019), Fom Kitap (İstanbul-2018), Genç Destek (İstanbul-2017), Halk Kitabevi (İstanbul-2017), Herdem Kitap (Ankara-2019), İletişim Yayınları (İstanbul-2018), İnkilâp (İstanbul-2017), İthaki Çocuk (İstanbul-2019), İthaki Çocuk (İstanbul-2020), Karanfil Yayınları (İstanbul-2016), Ketebe Yayınları (İstanbul-2021), Kırmızı Kedi Yayınevi (İstanbul-2020), Martı Yayıncılık (İstanbul-2020), Nora Çocuk (İstanbul-2017), Remzi Kitabevi (İstanbul-2017), Şule Yayınları (İstanbul-2018), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (İstanbul-2020), Zeplin Kitap (İstanbul-2020) olmak üzere farklı yayınevlerinin “The Happy Prince” in Türkçe çevirisinin basımında kullandığı kapak tasarımları ve resimlendirmeleri incelenerek verilmiştir. Bu çalışmada kapak tasarımları ve resimlendirmeleri incelenen tüm kitapların künye bilgisi kaynakçada verilmiştir. Yabancı sanatçıların kapak tasarımları ve resimlendirmeleri bu çalışmanın kapsamı dışındadır.

## Bulgular ve Tartışma

Bu çalışmada kapak tasarımları ve resimlendirmeleri incelenen Türkiye'deki toplam yirmi beş yayınevi ilk olarak üç gruba ayrılmıştır. Birinci grupta yer alan kitaplar on bir farklı yayınevi tarafından basılmıştır ve bu kitaplarda resimlendirmeye hiç yer verilmemiştir. İkinci grupta yer alan beş yayınevinin yayınladığı kitaplarda ise resimlendirmeler yabancı sanatçılar tarafından yapılmış resimlerdir ki yabancı sanatçıların resimleri bu çalışmanın kapsamı dışında olduğu için incelemeye alınmamıştır, dolayısıyla birinci ve ikinci grupta yer alan kitapların sadece kapak resimleri incelenmiştir. Üçüncü grupta yer alan on yayınevi ise resimlendirmelerinde Türk sanatçıların eserlerine yer vermiştir ki bu çalışmanın amacı Türk Resimlendirmeleri incelemektir. Kitap tasarımları ve resimlendirmelerin inceleme ve değerlendirme sürecinde üç gruba ayrılan kitapların listesi Tablo 1, Tablo 2, ve Tablo 3 başlığı altında verilmiştir.

Bu çalışmada incelenen Oscar Wilde'ın "The Happy Prince" ("Mutlu Prens") öyküsünün konusu ve karakterleri ana hatlarıyla şu şekilde özetlenebilir. Öyküde Mutlu Prens ile kırlangıç önemli iki ana karakterdir. Mutlu Prens uzun bir sütunun tepesinde zor durumda gördüğü üç kişiye (ki bunlar sırasıyla fakir bir terzi ile küçük hasta oğlu, tiyatro müdürüne vereceği oyunu bitirmeye çalışan lâkin yazamayacak kadar çok üşümüş ve açlıktan iyice zayıf düşmüş, çatısı delik bir çatı katında yaşayan bir delikanlı, ve satması gereken kibritleri oluğa düşüp ıslandığı için babasının dövmesinden korkup ağlayan kibritçi kız) sırasıyla kılıcının kabzasındaki yakutu ve bin yıl önce Hindistan'dan getirilmiş eşi bulunmaz safir gözlerini vermesi için Kırlangıca seslenir. Soğğun, karın ve hatta donun olduğu kış mevsiminde Mutlu Prens'in sütunun tepesinden gördüğü bu üç karaktere "yufka yürekli" kırlangıç yardım eder. Sonunda gözleri olmadığı için artık göremeyen Mutlu Prens şehirde gördüklerini Kırlangıçtan anlatmasını ister. Kırlangıç "güzel ve sıcak evlerinde eğlenen zenginler ile karanlık sokaklarda aç ve çok üşümüş çocukların" olduğunu anlatınca bu defa Mutlu Prens üzerindeki ince altın varakları da bir bir söküp şehrin yoksullarına vermesini kırlangıçtan ister. Öykünün sonunda Mutlu Prens perişan görünmesi, "dilenciden farkı olmadığı" sebebiyle indirilirken ayaklarının dibinde ölmüş kuş çöpe atılır.

Tablo 1

*Kitapta Resimlendirmenin yer almadığı, dolayısıyla sadece Kapak Tasarımı incelenen Kitapların Yayınevi Listesi*

	Yayın Yeri	Yayın Yılı
Dipnot Yayınları	Ankara	2017
Fom Kitap	İstanbul	2018
Halk Kitabevi	İstanbul	2017
İnkilâp	İstanbul	2017
İnsan Yayınevi	İstanbul	2016
Ketebe Yayınları	İstanbul	2021
Martı Yayıncılık	İstanbul	2020
Şule Yayınları	İstanbul	2018
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları	İstanbul	2020
Urzeni Yayınevi	İstanbul	Belirtilmemiş.
Zeplin Kitap	İstanbul	2020

Yukarıdaki tabloda alfabetik sırada yer alan on bir kitapta resimlendirme bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu kitapların sadece kapak resimleri incelenmiştir. Dipnot Yayınlarının ve Ketebe Yayınlarının kapak resimlerinde Wilde'ın "The Happy Prince" öyküsüyle ilgili karakter yoktur. Tablodaki diğer yayınevlerinden çıkan kitapların kapak tasarımlarının hepsinde Mutlu Prens ile kırlangıç yer alırken Halk Kitabevinin kapak tasarımında sadece Mutlu Prens, Şule Yayınlarının kapak tasarımında ise sadece kırlangıç bulunmaktadır. Fom Kitap'ın kapak tasarımında ise Mutlu Prens ile kırlangıcın yanı sıra bir de küçük bir çocuk vardır. Öykünün baş/temel kişileri (ana karakterleri) Mutlu Prens ile Kırlangıç olduğuna göre bu iki karakterin resimlerinin kapak tasarımında bulunması gerekir. İnsan Yayınevinin kapak tasarımı ise Walter Crane ve Jacomb Hood adlı yabancı bir sanatçıya aittir ki bu resmi de İthaki Çocuk Yayınevi resimlendirme olarak kullanmıştır. Öyküde vücudu altın varaklarla kaplı, gözleri safirden, kılıcının kabzasında yakut bulunan üzgün ve ağlayan Mutlu Prens'in, Tablo 1'deki Fom Kitap, İnkilâp Yayınevi, Martı Yayıncılık, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Urzeni Yayınevi, ve Zeplin Kitap kapak resimlerinde nasıl resmedildiğine sırayla bakılırsa Fom Kitap'ın kapak tasarımında Mutlu Prens'in sarımsı bir renkte resmedilmesi ve kılıcının kabzasında kırmızı renkte yakut bulunması öyküde geçen bilgiye uygundur. Ancak gözlerinin yeşil olması uygun değildir çünkü Mutlu Prens'in gözleri safirdendir. Ayrıca gülümseyen bir Mutlu Prens tasviri yine öyküdeki bilgilerle örtüşmemektedir. İnkilâp Yayınevinin kapak tasarımında Mutlu Prens'in mavi renkte oluşu, kılıcının görünmemesi resim-metin uyumunu bozmaktadır. Lâkin prensin omzundaki kuş detayı önemlidir. Tüm bu yayınevlerinin kapak tasarımları incelendiğinde kapak tasarımlarının çoğunluğunun öyküde verilen bilgilerle uyumlu olmadığı görülmektedir. Martı Yayıncılığın kapak tasarımında Mutlu Prens'in sarı renkte ve ağlıyor oluşu öykünün konusuyla uyumlu iken göz renginin belirgin bir şekilde yeşil olması ve kılıcının resimde yer almaması metinle uyumlu değildir. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlarının kapak tasarımında ise sütun üzerinde siyah renkte prens vardır ve prene doğru yaklaşan siyah renkte bir kırlangıç bulunmaktadır. Lâkin siyah olduğu için Mutlu Prens'in yüz ifadesi, göz rengi, kıyafetinin ve kılıcının kabzasındaki renkleri belli değildir. Sadece siyah renkle resmedilişi öyküdeki sarı, mavi ve kırmızı gibi önemli renk detaylarını göstermemiştir. Urzeni Yayınevinin kapak tasarımında ise Mutlu Prens'in sarı renkte olması ve yanağında gözyaşı bulunması resim-metin uyumu açısından önemli detaylardır. Ancak kılıcının mavi renkte olması ve kabzasında yakutu temsil edecek kırmızı rengin bulunmaması, gözlerinin siyah renkte olması öyküde belirtilen detaylarla uygun değildir. Halk Kitabevinin kapak tasarımında ise sarı saçlarıyla resmedilen Mutlu Prens resmi öyküde belirtilen detayla uyum içindedir. Lâkin Mutlu Prens'in kırmızı rengin baskın gösterildiği bir kıyafet giyiyor olması öyküde belirtilen detayla bir uyum içinde değildir. Ayrıca kapak tasarımında Mutlu Prens'in kılıcının olmaması, kıyafetindeki siyah kemer detayı ve üzgün olmaması öyküde yer alan bilgilerle uyuşmamaktadır. Zeplin Kitap'ın kapak tasarımında ise Mutlu Prens'in baştan aşağı sarı renkte oluşu, gözlerinin mavi renkte oluşu, gözünden damlayan yaş, kılıcının kabzasındaki kırmızı renk öyküyle uyumluluk göstermektedir.

Tablo 2

*Kitapta yabancı bir sanatçıya ait olan resimlendirmenin yer aldığı, dolayısıyla sadece Kapak Tasarımı incelenen Kitapların Yayınevi Listesi*

	Yayın Yeri	Yayın Yılı
Bilgi Yayınevi Çocuk Klasikleri	Ankara	2020
İletişim Yayınları	İstanbul	2018
İthaki Çocuk	İstanbul	2020
Kırmızı Kedi Yayınevi	İstanbul	2020
Nora Çocuk	İstanbul	2017

Yukarıdaki tabloda alfabetik sırada yer alan beş kitapta öyküyle ilgili resimlendirme bulunmaktadır ancak resimlendirmeler yabancı sanatçılara aittir. Yabancı sanatçıların resimleri bu çalışmanın kapsamı dışında olduğu için bu listede yer alan kitapların resimlendirmeleri incelenmemiştir. Dolayısıyla bu kitapların sadece kapak tasarımları incelenmiştir. Bilgi Yayınevi Çocuk Klasiklerinin kapak tasarımında sarı renkte resmedilen Mutlu Prens öyküde yer alan altın varaklar betimlemesiyle uygun nitelikteyken prensin göz renginin belli olmayışı resmin eksik kalan bir yönüdür. Ayrıca kılıcının kabzasında kırmızı renk yoktur. Bu iki nokta öyküyle uyumluluk göstermemektedir. Bir diğer uyumlu olmayan nokta prensin ayakta değil oturuyor olmasıdır ki öyküde Mutlu Prens uzun bir sütunun üzerinde ayakta durmaktadır. Resimde prens oturuyor bir şekilde resmedilse de şehrin tepesinde oluşu öyküyle uyumluluk gösteren bir detaydır. Kırılancığın yer alması da yine önemli bir detaydır. İletişim Yayınlarının kapak tasarımında ise Mutlu Prens'in ağlaması, kılıcının kabzasındaki yakutun bulunması ve kırılancığın yer alması öyküdeki bilgilerle uygun niteliktedir. Lâkin prensin göz renginin mavi olmaması, vücudunun ve saçının sarı renkte olmayışı öyküdeki bilgilere uygun değildir. İthaki Çocuk Yayınevinin kapak tasarımında ise kabartmalı bir şekilde yazılmış "Mutlu Prens ve Diğer Hikâyeler" yazısının yanı sıra bu yazının üstünde, sayfanın üst tarafına daha yakın bir şekilde yerleştirilmiş kabartmalı bir şekilde "Oscar Wilde" yazısı yer almaktadır. Yazının etrafındaki dört tane kırılancık resmi ile üç tane taş Wilde'ın "Mutlu Prens" öyküsüyle ilgili ve uyumludur. Kırmızı Kedi Yayınevinin kapak tasarımında ise sarı renkte ve gözünden damlayan gözyaşının yer aldığı Mutlu Prens ile kırılancık öykü ile uyumludur. Lâkin prensin gözlerinin mavi olmayışı, kılıcının yer almayışı öyküyle uyumsuz özellikler olarak görülebilir. Nora Çocuk Yayınevinin kapak tasarımında ise yarım şeklinde, henüz doğmakta olan bir yarım ay ve içinde şehrin tepelerini gösteren resim vardır. Şehrin tepeleri öyküyle uyumluluk gösterirken Mutlu Prens resimde yoktur ama Mutlu Prens'in bir taş resmi ile sembolik bir şekilde resmedildiği düşünülebilir. Resimde kırılancığın olması da ayrıca önemlidir. Biraz kabartılı bir şekilde "Mutlu Prens" yazısı yer almaktadır. Bu tabloda yer alan yayınevi listesindeki kapak resimleri için genel bir değerlendirme yapılırsa resimlerde eksikliklerin ve uyumsuz düşen detayların yer aldığı görülmektedir, tam bir uygunluk gösteren resimler bulunmamaktadır.



Tablo 3

*Kitapta Türk Sanatçıya ait olan resimlendirmenin yer aldığı, dolayısıyla hem Kapak Tasarımı hem resimlendirmenin incelendiği Kitapların Yayınevi Listesi*

	Yayın Yeri	Yayın Yılı
Arkadaş Yayınevi	Ankara	2018
Bilge Kültür Sanat	İstanbul	2017
Can Çocuk	İstanbul	2018
Çizge Yayın	İstanbul	2018
Dorlion Yayınları	Ankara	2019
Genç Destek	İstanbul	2017
Herdem Kitap	Ankara	2019
İthaki Çocuk	İstanbul	2019
Karanfil Yayınları	İstanbul	2016
Remzi Kitabevi	İstanbul	2017

Yukarıdaki tabloda alfabetik sırada yer alan on kitapta Türk resamlara ait resimlendirme bulunmaktadır. Dolayısıyla bu tabloda yer alan yayınevi listesindeki kitapların hem resimlendirmeleri hem de kapak tasarımları incelenmiştir. Arkadaş Yayınevi tarafından basılan kitaptaki resimleri yapan Cemalettin Güzeloğlu'dur. Bu yayınevinde basılan çeviri kitapta on dokuz tane resimlendirme yer almaktadır. Bu resimlerin karakalem tekniğiyle yapıldığı görülmektedir. Dolayısıyla eserin özgün dilinde Mutlu Prens hakkında belirtilen önemli renk detayları resimlendirmelerde görülememektedir. Resimlendirmenin birincisinde prensin uzun bir sütunun tepesinde olduğu bellidir zira ona bakan iki kişinin boyu sütun ile yaklaşık aynı hizada bulunmaktadır. Ne var ki prens bu iki kişiye göre çok yüksekte yer almalıydı. Karakalem çalışması olduğu için prensin göz rengi, kılıcının kabzasındaki renk ve vücudunun altın varaklarla kaplı oluşu belli değildir. Mutlu Prens gibi bir diğer ana karakter olan kırlangıca resimlendirmelerde detaylı bir şekilde yer verildiği görülmektedir. Öykünün başında kırlangıç ırmaktaki kamış ile sevgilidir. Öyküde anlatılan bu kısım resmedilmiştir. Kırlangıcın diğer kırlangıçlarla resmedildiği bir başka resim bulunmaktadır. Öyküde sevgilisi kamıştan ayrıldıktan sonra gece uyumak için kırlangıcın bir yer aradığı ve prensin ayaklarının dibinde kaldığı kısım da resmedilmiştir. Bu resimde kırlangıcın üstüne düşen Mutlu Prens'in gözyaşları önemli bir detaydır. Bir sonraki resimde kırlangıç Mutlu Prens'in başının hizasında uçmakta ve prensin safir gözlerinin rengi belli olmasa da gözlerinin değerli bir taştan olduğu çizgilerle belli edilmiştir. Bir diğer ifadeyle gözlerin değerli taş olduğu başarılı bir şekilde resmedilmiştir. Bir sonraki resimde kırlangıç, prensin omzunda görülmektedir. Bir diğer resimde ise prensin gördüğü ve yardım ettiği üç tane zor zorumdaki öykünün yan kişileri prensin başının üst tarafındaki bir daire içine, kırlangıç ise prensin omzun da resmedilmiştir. Dolayısıyla bu resimde önemli beş karakter bir arada yer almıştır. Bir sonraki resimde kırlangıç, prensin kabzasındaki yakutu gagasıyla çekip koparıırken görülmektedir. Yan sayfada ise gagasıyla yakutu taşıyan, pencereden içeri giren kırlangıç ve yatakta hasta, terler içinde yatan küçük çocuk ile yorgun bitap haldeki annesi resmedilmiştir. Bir sonraki resimde tavan arasında ayakta

elinde safir taşı tutmakta olan bir delikanlı ve arkasında bir masa, bu masa üstünde kağıtlar ile mürekkep şişesi ve kalem görülmektedir. Bu resimde bir parçası kırılmış tavan, dolayısıyla açık tavadan odaya giren kırlangıç da görülmektedir. Sonraki resimde ise görevini tamamlayan kırlangıç Mutlu Prense doğru uçmaktadır. Bir diğer resimde ise kırlangıç bu defa prensin diğer gözünü yani diğer safir taşı gagasıyla çekip yerinden çıkarmaktadır. Bu resimde prensin diğer gözünün olmadığı, yani prensin kör olduğu açık ve net bir şekilde resmedilmiştir. Sonraki resimde kırlangıç ve kibrit kutularının gerisinde, yerde ayakları çıplak bir şekilde oturmuş ağlayan küçük kız vardır. Diğer resimde kırlangıç kibritçi kızın bacağının üstüne safir taşı bırakmıştır. Diğer resimde kibritçi kız ayakta ve ellerinde tuttuğu safir taşı bakarak gülümsemektedir. Kızın çok mutlu olduğu açık ve net bir şekilde resmedilmiştir. Resimde bu mutlu kıza kırlangıç bir evin penceresinin kuytusundan bakmaktadır. Bir sonraki resimde kırlangıç şehrin tepesinde, yüksekte uçmaktadır. Bir sonraki resimde ise ikisi kadın üçü erkek olmak üzere beş insan resmedilmiştir. Bu insanların öyküde anlatılan fakir sınıfa ait olduğu kıyafetlerinden anlaşılmaktadır. Bir sonraki resimde ise uzun sütunun tepesinde duran prensin ne gözleri ne kılıcının kabzası yerindedir. Prens ayaklarının dibinde kırlangıç ölmüş bir şekilde resmedilmiştir. Kırlangıcın başının ve iki kanadının sütunun tepesinden aşağı doğru sarkmış bir şekilde resmedilişi öyküde sözcüklerin verdiği hissi resimde de tam anlamıyla hissetmek mümkündür. Wilde'ın kelimeleriyle okura hissettirdiği o derin sızı resimde de aynı şekilde hissedilir niteliktedir. Bir sonraki resimde Mutlu Prens'in heykelinin etrafında beş adam vardır ve bir şeyler konuştukları görülmektedir. Bu resimde kuşun bulunmaması öyküdeki olay örgüsüyle bütünlük göstermektedir. Kitabın kapak tasarımında ise karlar yağmakta, uzun bir sütunun tepesinde Prens'in heykeli ve ona doğru uçan kırlangıç yer almaktadır. Prens'in heykeli gri tonlarda resmedilmiştir. Bilge Kültür-Sanat Yayınevinin kitabında bir tane resimlendirme bulunmaktadır. Kitabın resimleyeni Mustafa Delioğlu'dur. Resimde uzun sütunun tepesinde yer alan Mutlu Prens'in heykeli ve ona doğru uçan kırlangıç gri tonlardadır. Öyküde belirtilen renk detayları resimde görülmemektedir. Kitabın kapak tasarımı resimlendirmenin aynısı lâkin heykel baştan aşağı koyu sarı tonlarda, kuş ise gri-siyah renklindedir. Can Çocuk Yayınevi tarafından basılan kitapta bir tane resimlendirme bulunmaktadır. Bu resim de Mustafa Delioğlu tarafından yapılmıştır. Resimde bir güneş ve o güneşe doğru uçmakta olan mavi-siyah-beyaz-kırmızı renklerin yer aldığı kırlangıç vardır. Resimde prensin heykelinin olmayışı büyük bir eksiklik, yetersizlik olarak görülebilir zira Mutlu Prens öykünün baş kahramanıdır. Kitabın kapak tasarımında ise Mutlu Prens'in heykeli sarımsı tonlarda, kılıcının kabzasındaki kırmızı yakut açık ve net bir şekilde görülmektedir. Lâkin heykelin gözleri çok koyu tonda, adeta siyaha yakın bir renkte resmedilmiştir. Heykele doğru uçan kuş lacivert- koyu gri sayılabilecek tonlarda boyanmıştır. Çizge Yayınevi tarafından basılan kitapta bir tane renkli resimlendirme bulunmaktadır. Kitabın kapağında "İllüstrasyon Neslihan Özceylan" yazmaktadır. Bu resimde baştan aşağı sarı tonlarda resmedilen Mutlu Prens'in heykelinin safirden gözleri ve kabzasındaki yakut taş belli değildir. Kırlangıç ise mavi tonlarda, gözünün çevresi kırmızı renkte görülmektedir. Kapak tasarımında ise yine bir Mutlu Prens heykeli ve kırlangıç vardır. Heykel açık sarı tonlarda resmedilirken kırlangıç yeşil ağırlıklı mavi-sarı-kırmızı renkleriyle resmedilmiştir. Heykelin arkasında evler, ağaçlar bulunmaktadır. Heykelin göz rengi, kılıcının

kabzasının rengi belli değildir. Dorlion Yayınları tarafından basılan kitapta ise dört tane resimlendirme bulunmaktadır. Resimlerin kim ya da kimler tarafından yapıldığı kitapta belirtilmemiştir. Yüksekte, bir sütunun tepesindeki Mutlu Prens heykeli ile kırlangıcın yer aldığı ilk resmin karakalem çalışması olduğu düşünülebilir. İkinci resim sadece kırlangıcın olduğu küçük bir resimdir ve sayfanın sol üst köşesinde yer almaktadır. Üçüncü resimde yatağında hasta yatan küçük oğlan ile masasının başında elbise hazırlayan terzi kadının yani küçük hasta oğlanın annesinin uyuyakaldığı görülmektedir. Masada yanan mum, evin duvarlarının çatlak olduğu, tavanında örümcek ağının bulunduğu, açık camdan içeri kırlangıcın girdiği görülmektedir. Son resimde ise Mutlu Prens kar taneleri içinde adeta bembeyaz hali ve ışıl ışıl saçları, kaş, yüzü de karlar içinde kaldığı ve omzunda siyah renkte kırlangıcın olduğu görülmektedir. Kitabın kapak tasarımında sarı saçlı, mavi rengi andıran gözleri olan prensi dudaktan öpecek kadar yakın duran Kırlangıç bulunmaktadır. Bu resim öykünün olay örgüsüyle uyum içindedir zira öyküde prens kırlangıca dudaklarından öpmesini söyler. Resimde prensin heykeli yoktur. Kapak tasarımı resimlendirmelerin aksine renklidir. Genç Destek Yayınevi tarafından basılan kitapta yedi tane renkli resimlendirme bulunmaktadır. Resimleyen Şebnem Kurtul'dur. Birinci resimde sapsarı renk ile resmedilmiş mutlu görünen, gözleri mavi, kılıcının kabzası kırmızı Mutlu Prens heykeli vardır. Bu resimde adeta Mutlu Prens güneş gibi parlamakta, tıpkı güneşin ışınları gibi heykelden ışınlar yayılmaktadır. İkinci resimde ise uzun sütunun tepesindeki Mutlu Prens heykeli ilk resmin aksine çok üzgün bir haldedir ve ağlamaktadır. Heykel yine baştan aşağı sarı renk içinde, kılıcının kabzasındaki kırmızı renk yine belirgin bir haldedir. Kırlangıç ise çevresinde uçmaktadır ve bir daire oluşturmuştur. Üçüncü resimde heykel kırlangıca göre küçük resmedilmiştir. Kırlangıcın gagasındaki kırmızı renkteki yakut parıldamaktadır ve kırlangıç gagasıyla taşıdığı yakut ile uçmaktadır. Dördüncü resimde bir oda resmedilmiştir. Odanın içinde yatakta sarı saçlı bir oğlan yatmakta, masanın başında kadın hazırladığı elbisenin üstüne başını dayamış uyumaktadır. Kırlangıç ise yakutu terzi kadının hazırladığı elbisenin üstüne bırakmıştır, odanın içindedir. Pencerenin açık olduğu perdenin iki ayrı uca açılmış olmasından anlaşılmaktadır. Bir sonraki resimde, dökülen kibritlerinin ve devrilen küçük sepetin gerisinde ayakları çıplak bir halde oturan sarı saçlı küçük kız kibritçi kızıdan başkası değildir. Kırlangıç bu kızın avcuna safir taşı bırakmış, küçük kız safir taşı şaşkın ve mutlu bir şekilde bakmaktadır. Bir sonraki resimde ise daire içinde sıra sıra, yan yana evler ve ortasında Mutlu Prens heykeli ve küçük çocukları andıran çok küçük bir şekilde çizilmiş küçük çocuklar vardır. Son resim ise ortasından çatlamış bir gri kalp ve ölmüş bir kuştan ibarettir. Öykünün sonundaki o dokunaklı, yürekleri burkan o acı tablo bu resimde de derinden hissedilir. Bu kitabın kapak tasarımında şehrin tepesinde yeşil renkte elbisesi, kırmızı saçları, elinde tuttuğu üfleli bir müzik aleti ile uçan bir meleği andıran kanatlı kız vardır. Bu resim Mutlu Prens olay örgüsünde yer almayan bir karakter olduğu için kapak tasarımı ile öykünün içeriği arasında uyum yoktur. Herdem Yayınevinin kitabında sadece bir resim bulunmaktadır ki o resim öykünün başladığı sayfanın üst orta kısmındaki taş resmidir. Bütün bir öyküyü sadece bu taş resminin anlatabilmesi mümkün değildir. Resimlendirmenin kim tarafından yapıldığı bilgisi ise verilmemiştir. Karanfil Yayınlarından çıkan kitapta ise Hamit Yüksek tarafından yapılmış iki resim bulunmaktadır. Nehir içinde

kamışların ve onlara doğru uçan kırlangıcın yer aldığı ilk resmin karakalem tekniğiyle yapıldığı söylenebilir. İkinci resimde ise ayakları çıplak, bir elinde parlayan bir değerli taşı tutan küçük bir kız çocuğu bulunmaktadır. Kibrit yazısının yer aldığı kibrit kutusu ise suyun içinde ve içindeki kibritler dökülüp saçılmıştır. Kızın önünde yukarıda resmedilen kırlangıç ise kıza bakmaktadır. Kitabın kapak tasarımında ise göz rengi net olmamakla birlikte mavi sayılabilecek, saçları sarı, boğazlı bir kazağı andıran bir kıyafet giymiş, dudakları kırmızı bir erkek çocuk bulunmaktadır. Resimde kılıcı yoktur. Remzi Kitabevi tarafından basılan kitapta ise sadece bir tane resim bulunmaktadır. Resimleme Şenol Kirpikçioğlu tarafından yapılmıştır. Resimde ayakta kılıcıyla birlikte Mutlu Prens'in heykeli ve bacağının üstünde kırlangıç bulunmaktadır. Resimde heykelin yüksekte, uzun bir sütunun tepesinde olmadığı anlaşılmaktadır zira arkasındaki bir bahçe kapısı ve zeminde döşenen taşlar dikkati çekmektedir. Resim bu yönüyle öyküde belirtilen bilgilerle uyumlu değildir. Oğan Kandemiroğlu tarafından yapılan kitabın kapak tasarımında ise yine bir heykel ve omzunda kuş vardır. Ancak heykelin başındaki siperlik gibi büyük şapkanın tam ortasındaki parıldayan kırmızı taş dikkat çekmektedir zira heykel gri tonlardadır. Heykelin aksine kuş kısmen daha renklidir. Heykelin arkasındaki evin bacaları ve ağaç dalları ile heykelin sol tarafındaki yanan bir sokak lambası ve yine evin bacaları dikkat çekmektedir. İthaki Çocuk Yayınevi tarafından 2019 yılında basılan kitap Günberk Gülderen tarafından hem uyarlanmış hem resimlenmiştir. Bu kitap için resimli bir çocuk kitabı denilebilir zira kitapta resimler metnin gerisinde kalmamış, resimler açık ve net bir şekilde, metni tamamlar nitelikte yer almaktadır. Örneğin öykünün başlangıcında metin, altı satırdan oluşan kısa bir paragraftır ve ikinci sayfanın sağ üst köşesinde yer almaktayken resim birinci ve ikinci sayfayı kaplamaktadır. Resimde uzun bir sütunun tepesinde duran Mutlu Prens'in heykeli sarı renkte, elinde tuttuğu kılıcının kabzasındaki kırmızı yakut taş detaylı resmedilmiştir. Heykelin etrafını saran pek çok ev, ağaçlar ve iki tane inek de detaylı resmedilmiştir. Bu kitapta dikkati çeken nokta Mutlu Prens'in gözlerinin ve pelerinin mor renkte oluşudur. Öyküde safir taşı olarak belirtilen gözler bu kitapta mor renktedir. Eserin özgün dilinde yazıldığı metinde heykele bakan hayalleri yıkılmış bir adam, sanat beğenisiyle ün kazanmak isteyen Şehir meclisi üyesi, okuldan çıkan çocuklar ve onların Matematik öğretmeni gibi yan karakterlere de bu resimli kitapta yer verilmiştir. Heykelin ayaklarının dibinde oturan kırlangıcın üstüne prensin gözyaşlarının damlaması, kırlangıcın yakutu alıp çocuğu hasta yatan terzinin evine açık camdan girmesi, sonra oyununu yazamayan delikanlının evine gelmesi, daha sonra ise kırlangıcın ayrıca kibritçi kıza yardım etmesi ve şehrin diğer fakir ve zor durumdaki insanlarına altın dağıtması, prensin gözlerinin mor renkte olmayıp oyuk bir halde olması, heykelin yere devrilince başının, gövdesinin ve bacalarının birbirinden ayrılması öykünün ilerleyen kısımlarında detaylı bir şekilde resmedilmiştir. Lâkin bu kitapta öykünün sonunda çok önemli bir detay - kuşun Mutlu Prens'in ayaklarının dibinde ölmesi - resmedilmemiştir. Resimlendirmedeki eksik kalan bu nokta resimlendirmenin öykünün olay örgüsüyle uyum içinde olmadığını göstermektedir.

### **Sonuç ve Öneriler**

Bu çalışmada Türkiye'deki rastlantısal olarak seçilen yirmi beş yayınevini Oscar Wilde'ın "The Happy Prince" adlı öyküsünün Türkçe çevirilerinde kullandığı kapak tasarımları ve kitapta varsa

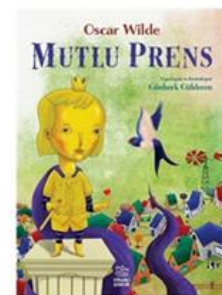
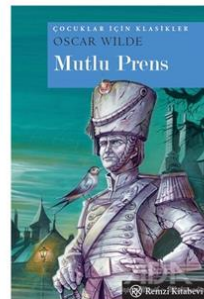
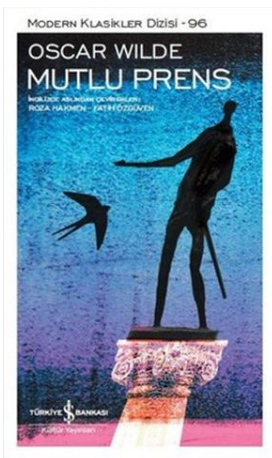
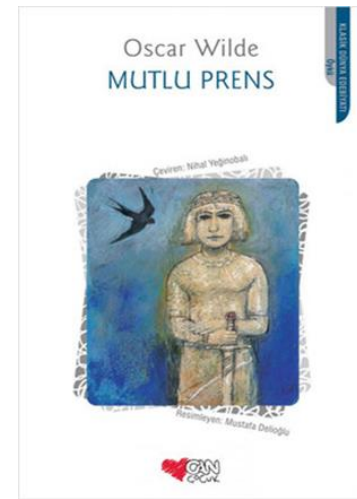
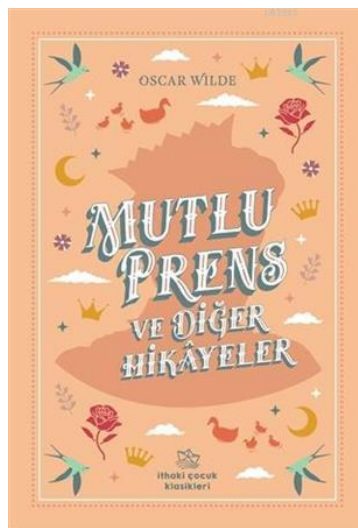
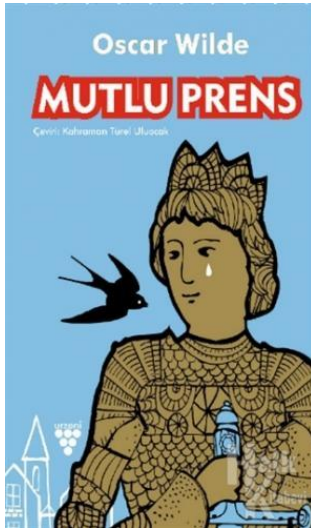
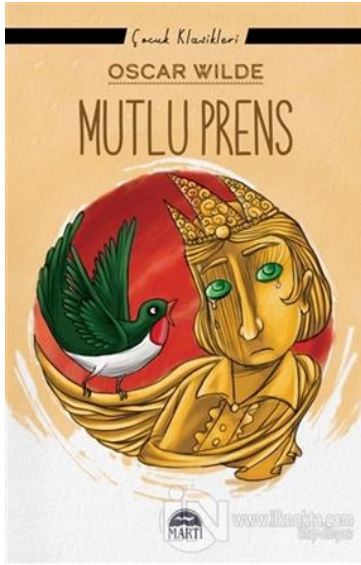
resimlendirmeler incelenmiştir. Resimlendirmeleri göz önüne alınarak kitaplar ilk olarak üç gruba ayrılmıştır. İlk grupta yer alan kitaplarda, yani Tablo 1’de listesi verilen kitaplarda resimlendirme bulunmamaktadır. İkinci grupta yani Tablo 2’de yer alan kitaplarda resimlendirmeler yabancı sanatçılara aittir ki yabancı sanatçılar bu çalışmanın kapsamı dışındadır, yabancı sanatçıların yaptığı resimler bu çalışmada incelenmemiştir. Dolayısıyla birinci ve ikinci grupta yer alan kitapların sadece kapak tasarımları irdelenmiştir. Üçüncü grupta yani Tablo 3’te yer alan kitaplarda resimlendirmeler vardır. Bu üçüncü grupta yer alan kitapların resimlendirmeleri bu çalışmanın özünü oluşturmuştur. Üçüncü grupta yer alan on farklı yayınevi tarafından basılan bu kitaplardaki resimlendirmeler incelendiğinde resimlendirmelerin öykünün konusunu, karakterlerini, mesajını yansıtmakta yetersiz kaldığı görülmüştür. Bu çalışmanın her bir grubunda yani Tablo 1, 2, ve 3’te yer alan kitapların kapak tasarımları resimlendirmelere göre metnin içeriğiyle daha uygun, daha yeterli niteliktedir. Resimlendirmeler göz önüne alındığında ise resimlendirmelerin Wilde’ın İngilizcede yazdığı eserinin detaylarını karşılamakta yetersiz kaldığı, metin ile bir uyum içinde olmadığı görülmüştür. Sonuç olarak bu çalışmada rastlantısal olarak seçilen yirmi beş yayınevinin çeviri kitaplarına yer verdiği resimlendirmelerin görsel etkililik durumları yetersizdir çünkü illüstrasyonda kullanılan renkler eserin özgün dilinde geçen renkler ile uyumlu değildir, metin ile illüstrasyon arasında bağlantı çok az derecede vardır, illüstrasyonda desen yeterli değildir, illüstrasyon anlamayı kolaylaştırmamaktadır, illüstrasyonlar güdüleyici nitelikte değildir. Yirmi beş yayınevinin kapak tasarımları resimlendirmelere göre renkli ve detaylıdır. Lâkin resimlendirmelerin sayısı yeterli değildir, renkli ve detaylı resimlendirmelerin sayısı okurların özellikle de çocukların ilgisini çekmek, motivasyonlarını artırmak için daha fazla olmalıdır.

### Kaynaklar

- Döl, A. (1999). *0-6 Yaş Çocuk Kitapları Resimlemeleri*, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale. <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Döl, A. (2009). *İlköğretim İkinci Kademe 8. Sınıf Görsel Sanatlar Dersinde “Eser Analizi” Etkinliğinin, Sanat Eleştirisine Yönelik Bilgisayar Destekli Öğretimi ve Örnek CD Tasarımı*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Duran, S. (2006). *Türkçe Derslerinde Resimlerin Kullanımı ve Öğrencilerin Metinleri Anlamalarına Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Er Bağyapan, R. N. (2017). *Oscar Wilde, T. S. Eliot, ve Sylvia Plath’ın Eserlerinin T. S. Eliot’ın “Waste Land” Felsefesi Bağlamında Karşılaştırmalı İncelenmesi*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Erkan, A. (1998). *Hayat Bilgisi Kitaplarında Resimleme ve Metin İlişkisi*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Gönen, M. ve Veziroğlu, M. (2019). *Çocuk Edebiyatının Genel Hedefleri*, Mübeccel Gönen (Ed.), *Erken Çocukluk Döneminde Çocuk Edebiyatı*, (s.1-12), Eğiten Kitap, Ankara.
- Koçak, G. (1993). *Ülkemizde Cumhuriyet Döneminde Hikâye ve Romanlarda Resimleme Geleneği*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir. <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Laçınbay, K. (2014). *Görsel Sanatlar Öğretmeni Adaylarının Suluboya Resim Tekniğine Yönelik Tutumlarının Belirlenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Laçınbay, K. (2018). *ARCS Motivasyon Modelinin Görsel Sanatlar Öğretmen Adaylarının Motivasyonlarına Tutumlarına ve Çalışmalarına Etkisi*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.

- Sever, S. (2017). *Çocuk ve Edebiyat*. Ankara: Tudem.
- Tontu, Y. H. (2008). *İllüstrasyonların İlköğretim Birinci Kademe Türkçe Ders Kitaplarındaki Görsel Etkililik Durumlarının Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Türk Dil Kurumu [TDK] Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 20.10.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Wilde, O. (2011). *Oscar Wilde: The Complete Works*. New York: CRW Publishing Limited.
- Wilde, O. (2016). *Mutlu Prens ve Tüm Öyküleri*, 1. Baskı, (Çev.) Merve Çeliksümer, İstanbul: İnsan Yayınevi.
- Wilde, O. (2016). *Mutlu Prens*, (Ed.) Mehmet Dikmen, İstanbul: Karanfil Yayınları.
- Wilde, O. (2017). *Mutlu Prens*, 1. Baskı, (Çev.) Ceren Cevahir Gündoğan, İstanbul: Nora Çocuk.
- Wilde, O. (2017). *Mutlu Prens*, 1. Baskı, (Çev.) Ülkü Tamer, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wilde, O. (2017). *Mutlu Prens*, 4. Baskı, (Çev.) Ayşe Banu Karadağ, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Wilde, O. (2017). *Mutlu Prens*, 1. Baskı, (Çev.) Gökçe Deniz İnce, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Wilde, O. (2017). *Oscar Wilde Öyküleri: Mutlu Prens, Gül ve Bülbül, Bencil Dev*, (Çev.) Özlem Esmergül, İstanbul: Genç Destek.
- Wilde, O. (2017). *Mutlu Prens*, (Çev.) Aylin Yıldız, İstanbul: Halk Kitabevi.
- Wilde, O. (2017). *Mutlu Prens ve Diğer Öyküleri*, (Çev.) Oya Alpar, İstanbul: İnkilâp.
- Wilde, O. (2018). *Mutlu Prens*, 7. Baskı, (Uyarlayan) Ali Aydoğan, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Wilde, O. (2018). *Mutlu Prens*, 22. Baskı, (Çev.) Nihal Yeğınobalı, İstanbul: Can Çocuk.
- Wilde, O. (2018). *Mutlu Prens*, 1. Baskı, (Ed.) Ahmet Yaman, İstanbul: Çizge Yayın.
- Wilde, O. (2018). *Mutlu Prens*, 3. Baskı, (Çev.) Zehra Zeynep Şentürk Özbek, İstanbul: Fom Kitap.
- Wilde, O. (2018). *Mutlu Prens*, 1. Baskı, (Çev.) Murat İnce, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wilde, O. (2018). *Mutlu Prens*, (Çev.) Orhan Düz, İstanbul: Şule Yayınları.
- Wilde, O. (2019). *Mutlu Prens*, (Ed.) M. Ali Ayyıldız, Ankara: Dorlion Yayınları.
- Wilde, O. (2019). *Saftirik Hayalet ve Diğer Öyküleri*, 1. Baskı, (Çev.) Begüm Özgü, Ankara: Herdem Kitap.
- Wilde, O. (2019). *Mutlu Prens*, 1. Baskı, (Uyarlayan) Günberk Gülderen, İstanbul: İthaki Çocuk.
- Wilde, O. (2020). *Mutlu Prens*, 10. Baskı, (Çev.) Roza Hakmen ve Fatih Özgüven, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Wilde, O. (2020). *Mutlu Prens*, 1. Baskı, (Çev.) Doğa Alp, İstanbul: Zeplin Kitap.
- Wilde, O. (2020). *Mutlu Prens*, 2. Baskı, (Çev.) Aslı Candaş Schaeferdiek, Ankara: Bilgi Yayınevi Çocuk Klasikleri.
- Wilde, O. (2020). *Mutlu Prens ve Diğer Hikâyeleri*, 1. Baskı, (Çev.) İsmail Günerhanal, İstanbul: İthaki Çocuk.
- Wilde, O. (2020). *Mutlu Prens*, 3. Baskı, (Çev.) İ.Utku Kavasoğlu, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Wilde, O. (2020). *Mutlu Prens*, 1. Baskı, (Çev.) Deniz Tekin Düzenli, İstanbul: Martı Yayıncılık.
- Wilde, O. (2021). *Kırık Kalpler Bahçesi*, 1. Baskı, (Çev.) Kadir Daniş, İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Wilde, O. (Yıl?). *Mutlu Prens*, (Çev.) Kahraman Türel Uluocak, İstanbul: Urzeni Yayınevi.

Ek: Bu çalışmada değerlendirilen Türkiye’deki farklı yayınevleri tarafından yayınlanan “Mutlu Prens” Öyküsünün rastlantısal olarak seçilen Kitap Kapağı Görselleri





## YARATICI KODLAMANIN GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMINDAKİ YERİ\*

THE PLACE OF CREATIVE CODING IN VISUAL COMMUNICATION DESIGN

Fatoş ÇAKICIOĞLU İLHAN

Gönderim Tarihi: 15.10.2021

Kabul Tarihi: 08.12.2021

### Öz Abstract

Görsel iletişim tasarımı alanında yaratıcılığı geliştirmek ve yeni fikirler üretmek için çok çeşitli yöntemler ve süreçler önerilmektedir. Bu teknikler sürekli değişen ve gelişen teknolojik yeniliklere uyum sağlamakta, farklılaşmakta ve bazı durumlarda da işlevini kaybetmektedir. 1960'larda bilgisayar sanatı adı altında başlayan dönemin bir sonucu olarak görsel iletişim tasarımı da bilgisayarlardan hatta kodlamadan bağımsız düşünülemez hale gelmiştir. Başlangıçta sanatçıların kendilerinin kodlayarak oluşturduğu yazılımlar artık tasarımcılara kullanıma hazır ve kolay ulaşılabilir şekilde sunulmaktadır. İlk bakışta bu durum tasarımcılar için büyük bir avantaj olarak görünse de genel çerçeveden bakıldığında üretilen tasarımların sıradanlaşması ve sorgulanmadan sistemin önerdiği yolda bir tasarım sürecine dahil olmayı mecbur kılmaktadır. Yaratıcı kodlama son zamanlarda sıklıkla karşılaştığımız, kullanıcı kitlesini hızla artıran bir yöntemdir. Yaratıcı kodlama, çeşitli kodlama dillerini kullanarak algoritmik dili görsel formlara dönüştürmeye imkân tanıyan bir ortamdır. Kullanılan kodlama dilleri gelişen dijital dünyanın ihtiyaçlarına göre farklılaşmakla birlikte üretken sanatla olan bağlantısı tekniği bir adım öne çıkarmaktadır. Günümüzde kodlamanın temellerine yeniden dönüş yapılmakta, saf kodlar yazarak görsel formlar üretmeyi mümkün kılan ücretsiz ortamlar gittikçe daha popüler hale gelmektedir. Bu çalışma yaratıcı kodlama alanındaki güncel araçları ve imkanları tanıtmakta, yaratıcı kodlamanın görsel iletişim tasarımı eğitimindeki yerini ve analitik düşünme yönünden öğrencilere olan katkılarını tartışmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Yaratıcı kodlama, görsel iletişim tasarımı, algoritmik tasarım, java, javascript.

A wide variety of methods and processes are proposed to develop creativity and generate new ideas in the field of visual communication design. These techniques adapt to constantly changing and developing technological innovations, differentiate and in some cases lose their function. As a result of the era that started under the name of computer art in the 1960s, visual communication design has also become unthinkable independent of computers and even coding. In the beginning, the software created by the artists themselves by coding is now available to the designers in a ready-to-use and easily accessible form. At first glance, this situation seems to be a great advantage for designers, but when viewed from a general perspective, the ordinary design of the produced designs obliges them to be involved in a design process in the way suggested by the system without questioning. Creative coding is a method that we have frequently encountered recently and rapidly increases its user base. Creative coding is an environment that allows transforming algorithmic language into visual forms using various coding languages. Although the coding languages used differ according to the needs of the developing digital world, its connection with productive art brings the technique one step forward. Today, there is a return to the basics of coding, and free environments that make it possible to produce visual forms by writing pure code are becoming more and more popular. This study introduces the current tools and opportunities in the field of creative coding, discusses the place of creative coding in visual communication design education and its contributions to students in terms of analytical thinking.

**Keywords:** Creative coding, visual communication design, algorithmic design, java, javascript.

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntılama:** Çakıcıoğlu İlhan, F. (2021). Yaratıcı Kodlamanın Görsel İletişim Tasarımındaki Yeri. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 172-183.
- **Sorumlu Yazar:** Arş. Gör. Fatoş ÇAKICIOĞLU İLHAN, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, fatoscakicioglu@gmail.com, , ORCID ID: 0000-0002-8473-1964.



## Giriş

Yaratıcı kodlama yöntemi ile tasarım yapma ve görsel formlar oluşturma süreçleri, günümüzde tasarımın her alanında olduğu gibi görsel iletişim tasarımı alanında da yeni bir yöntem olarak öne çıkmaktadır. Bu yöntem günümüzün teknolojik gelişmelerine paralel olarak daha sıklıkla adını duyurmaktadır. Aslında 1960'larda bilgisayar sanatı adı altında başlayan dönemde algoritmik sanat adı altında ilk örneklerine rastladığımız teknik 2000'lerde bilgisayarların ve yazılımların genel kullanıcı kitlesine ulaşmasıyla birlikte farklı bir boyuta taşınmıştır. Kodlama yöntemi destekleyen yeni ve ulaşılabilir kaynakların ortaya çıkmasıyla alandaki çalışmalar hızlanmıştır. Yöntemin nasıl çalıştığı ve görsel iletişim tasarım süreçlerinde nasıl kullanıldığı bu araştırmanın asıl sorusudur.

Bilgisayar sanatı (Computer Art, C-Art) olarak tanımlanan akım var olan yazılımlara ve yazılımların çalışma prensiplerine dahil olmayı, sınırlılıklarına ve yöntemlerine ayak uydurmayı gerektirmektedir (Boden, 2016). Kodlama yöntemi tasarım üretme işinde yazılımlara olan bağımlılığı kaldırıp tasarımcıya daha özgür bir düşünme ve çalışma ortamı sunarak bu probleme çözüm önerisi getirmektedir.

Başlangıçta sıra dışı bir uygulama biçimi olarak görülen yaratıcı kodlama bugün giderek daha fazla ilgi görmektedir. Görsel sanatlar, müzik, tasarım ve mimarlık okulları, bu ortamların yaratıcı bir şekilde kullanılması üzerine eğitimler vermektedir. Artan ilgi ile birlikte yazılım mühendisliği eğitimi olmadan uygulayıcılara yaratıcı kodlamayı ulaşılabilir ve anlaşılabilir kılmak üzere tasarlanmış programlama ortamlarının sayısı artmıştır. Bu sayede yaratıcı kodlamanın kullanıcı tabanı genişlemiştir. Bu konuda etkisi olan önemli bir faktör de programların açık kaynak değerinin olmasıdır (Bergstrom & Lotto, 2015). Programlama ortamlarının çoğu ücretsiz açık kaynaklı yazılımlar olarak kullanıma sunulmaktadır. Ayrıca, bu ortamların işlevselliğini artıran çok sayıda çevrimiçi kütüphane mevcuttur. Bu alanda çalışan kullanıcılar (tasarımcılar ve sanatçılar) tarafından paylaşılan örnek uygulamalar ile kodlar tamamen ulaşılabilir ve geliştirilebilir kaynaklar olarak sunulmaktadır.

Yaratıcı kodlama yönteminin müzik, görsel sanatlar, ürün tasarımı ve mimarlık gibi tasarımın her alanında kullanım imkânı bulması aynı zamanda disiplinlerarası çalışmalarını destekleyici gücünü ön plana çıkarmaktadır (Boden & Edmonds, 2009). Etkileşimli özellikle tasarımlar üretilebilmesi de yöntemi cazip kılan bir diğer etkidir.

### Yaratıcı Kodlama Yöntemi Nedir?

Yaratıcı kodlama sanat, tasarım ve mimari alanda işler üretmek için bilgisayar programlama yazılımını kullanma eylemidir (Donovan, 2020). Yöntem, bir kavramı ifade etmek veya sanatsal formlar oluşturmak için yazılım, kod ve hesaplama süreçlerini kullanır. Yaratıcı kodlamanın genellikle işlevsel olmaktan çok estetik olduğu düşünülürken, reklamcılıkta, markalaşmada ve daha geniş tasarım endüstrisinde giderek daha yaygın hale gelmektedir (Ball, 2019).

Yaratıcı kodlama alanında eğitim videoları üreten ve bunları kendi platformunda ücretsiz olarak paylaşan "Creative Coding Manifesto" da Alman tasarımcı Tim Rodenbroeker tarafından 2021 yılında yayınlamıştır. Bu manifestoda şunları dile getirmektedir:

*“GAFAM (Google, Amazon, Facebook, Apple ve Microsoft) küresel dijital bölgenin büyük bir kısmına sahiptir. Dijital olarak Avrupa tamamen geride kalmıştır. Bununla birlikte, özellikle rahatsız edici başka bir şey buluyorum: renkli uygulamaları, araçları, yeni deneyimleri, oyunları ve sözde yenilikleriyle bizi felç eden ve büyüleyen dijital konfor bölgesi. Biz tüketicimiz ve veri tedarikçisiyiz. Ve bu bizi pek rahatsız etmiyor. Sadece dijital düşünme ve okuryazarlık için gerekli araçlardan yoksunuz. Bu da bizi güçsüz, eylemsiz tüketicilere dönüştürüyor. Yapay zekâ hemen köşede ve gelecekte bizi çok zor etik sorularla karşı karşıya bırakacak. Bu problemle nasıl başa çıkabiliriz?*

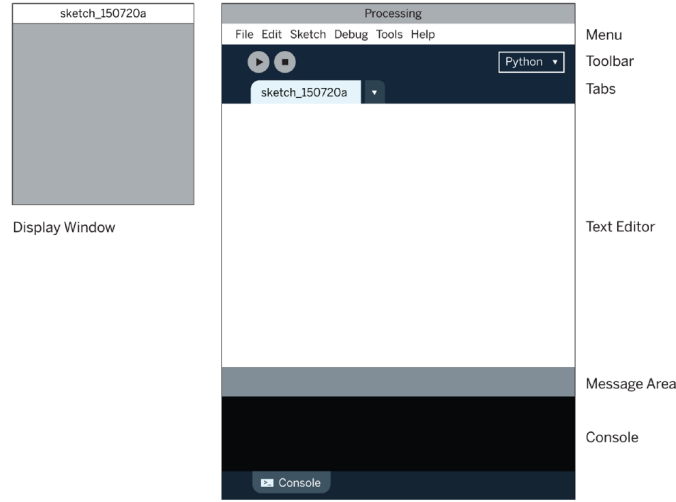
*Neyse ki, şu anda dünyanın en büyük bilgisayar müzesinin bulunduğu şehirde yaşıyorum. Bir süre önce yönetmen Jochen Viehoff bana doktora tezinin bir kopyasını verdi: Başlık: Code @ Art. Sanatsal bir uygulama olarak programlamaya temel bir giriş. Programlamanın temel bir kültürel teknik olarak anlaşılmasını gerektirir. Okuma, yazma ve matematikle aynı satıra koymak. Bu şekilde programlama, dijital güçlendirme aracımız olabilir, görünüşte üstün ve aşırı güçlü teknolojileri aydınlatmak için bir araç. Ancak bunu yapmak için, programlama kavramını yeniden geliştirmeli ve onu kültürsüzlük klişesinden kurtarmalıyız. Programlamayı sanatsal bir araç olarak anlamalıyız. Temelde programlamayı öğrenirken her zaman hissettiğim şey buydu, ama asla kelimelere dökemedim. Sanatsal programlama fikri yeni değil, ancak “yaratıcı kodlama” terimi altında son yıllarda muazzam bir popülerlik kazandı.” (Rodenbroeker, 2021, çevrimiçi).*

Rodenbroeker’in altını çizdiği gibi yaratıcı kodlama sadece kod yazma ve programlama ile sanat üretiminden ibaret değildir, özünde insanları düşünmeye ve analitik yöntemleri kavrayarak üretmeye yönlendiren ve teşvik eden bir araçtır. Bu açıdan bakıldığında görsel iletişim tasarımındaki yeri ve önemi daha net anlaşılmaktadır.

### **Yaratıcı Kodlama Araçları**

1960’larda bilgisayarların tasarım maksadıyla kullanılması için günümüzdeki anlamıyla yazılımlar henüz fikir aşamasındaydı. 1970’lerde Frederic Nahe, Ernest Edmonds gibi sanatçılar FORTRAN gibi dönemin kodlama dillerini kullanarak ve hatta kendi yazılımlarını oluşturarak kodlama ile tasarımlar üreten ilk kişiler olmuşlardır (Boden ve Edmonds, 2019, s.697-698).

2001 yılında yayınlanan ve Yaratıcı kodlama alanında sağladığı kolaylıklar ile dönüm noktası sayılan Processing, kendi websitesinde “esnek bir sketchbook yazılımı ve görsel sanatlar bağlamında kod yazmayı öğrenmek için kullanılan bir dil” olarak tanımlanmaktadır (processing.org, çevrimiçi). Processing, dijital sanat ve görsel tasarım toplulukları tarafından programlamanın temellerini görsel bir yaklaşımla öğretmek için kullanılan veya elektronik bir eskiz defteri görevi de görebilen açık kaynaklı bir programlama dili ve tümleşik geliştirme ortamıdır. 2001 yılında Casey Reas ve Benjamin Fry tarafından başlatılan proje Java üzerine kurulmuş olup daha basit bir grafik programlama modeli ve sözdizimine sahiptir (wikipedia, çevrimiçi).

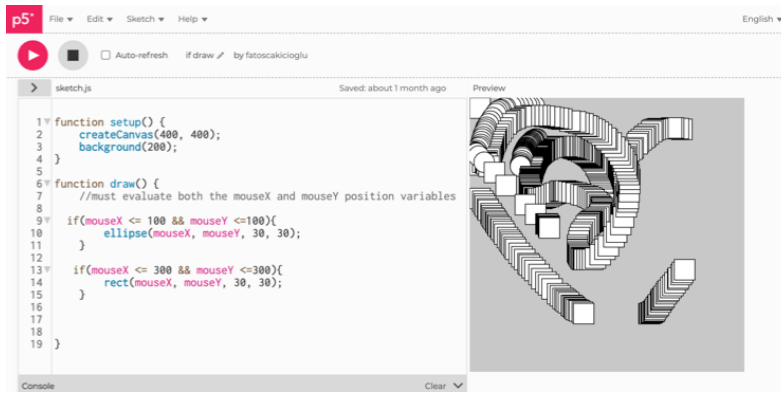


Görsel 1. Processing kullanıcı ara yüzü.

Konuşma dilleri gibi, programlama dilleri de ilgili dillerin ailelerine mensuptur. Processing, Java adı verilen programlama dilinin bir lehçesidir. Java'nın bazı bölümleri diğer programlama dilleriyle (C ve C++) oluşturulmuştur. Dil sözdizimi hemen hemen aynıdır, ancak Processing'e grafikler ve etkileşimle ilgili özel özellikler eklenmiştir. (Reas ve Fry, 2015, s.4-5).

İkinci popüler dil olan JavaScript'i kullanan programcılar için p5.js geliştirilmiştir. p5.js, kodlamayı sanatçılar, tasarımcılar, eğitimciler, yeni başlayanlar ve diğer herkes için erişilebilir ve kapsayıcı hale getirmeye odaklanan, yaratıcı kodlama için bir JavaScript kitaplığıdır (p5js.org, çevrimiçi).

p5.js, JavaScript adı verilen programlama dilinin bir lehçesidir. Dil sözdizimi neredeyse aynıdır, ancak p5.js grafikler ve etkileşimle ilgili özellikler web tarayıcı tarafından zaten desteklenen yerel HTML5 özelliklerine daha kolay erişim sağlamaktadır (Mccarty vd.,2015, s.5). Processing gibi Java tabanlı yazılımlar çıktığı görüntülemek için bilgisayar kurulumu gerektirirken p5.js ve openprocessing gibi yazılımlarda üretilen kodlamalar doğrudan web tarayıcılarında görüntülenebilmektedir. Bu özellik kimi tasarımcılar için araçlar arasında tercih yaparken bir ölçüt olabilmektedir.



Görsel 2. P5.js editör ara yüzü.

Yaratıcı kodlama yöntemi ile üç boyutlu tasarımlar oluşturabilme noktasında Processing ve p5.js yalnızca 3D için temel destek sağlamaktadır. Kodlama kullanarak 3D projeler geliştirmek üzere daha kullanışlı yazılımlar geliştirilmiştir. Three.js JavaScript ile yazılmıştır ve ilk kez 2010'da piyasaya sürülmüştür. Babylon.js ise JavaScript'in bir üst kümesi olan TypeScript ile yazılmıştır. TypeScript, Babylon.js'nin daha verimli olmasını mümkün kılarken daha iyi geliştirici deneyimi sunmaktadır ve Zhai tarafından en iyi WebGL programlama aracı olarak tanımlanmaktadır (Zhai, 2020, çevrimiçi).



Görsel 3. Three.js ile oluşturulmuş 3d proje örneği.

## Yöntem

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi ve betimsel içerik analizi yöntemleri kullanılmıştır. Bowen (2009, s.27) tarafından “Hem basılı hem de elektronik (bilgisayar tabanlı ve internet üzerinden iletilen) materyalleri gözden geçirmek veya değerlendirmek için kullanılan sistematik bir prosedür” olarak tanımlanan doküman analizi, araştırmanın veri toplama kısmında kullanılmıştır.

Yaratıcı kodlama yönteminin görsel iletişim tasarımı kapsamında kullanıldığı proje örneklerine dair görsel veri tabanı oluşturmak amacıyla internet üzerinden araştırma yapılmıştır. Özgün ve güncel projelerin tespiti için “behance.net” adlı dünya çapında her ilgili alandan (grafik tasarımı, ürün tasarımı, etkileşim tasarımı vb.) tasarımcıların işlerini paylaştıkları web sitesinde “creative coding, processing ve p5.js” anahtar kelimeleri ile tarama yapılmıştır. Tarama kriterlerine uyan projeler saptanarak konuyla ilgili görsel veri havuzu oluşturulmuştur.

Bu havuzda yer alan projeler arasından yaratıcı kodlamanın farklı işlevlerini yansıtabilecek şekilde seçimler yapılmış, seçilen projeler kullanılan teknik ve tasarım süreçleri bağlamında betimsel içerik analizine tabii tutulmuştur. Analiz sonucunda yaratıcı kodlama yönteminin görsel iletişim tasarım sürecindeki yerine dair saptamalar yapılmış, bunlar sonuç kısmında ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır. Bu analiz ile elde edilen sonuçlar ile yaratıcı kodlama konusunda farkındalık yaratarak yöntemi tasarım süreçlerine dahil edebilecek olan görsel iletişim tasarımcılarına örnekler aracılığıyla yol göstermek amaçlanmıştır.

## Bulgular ve Tartışma

İlk bölümde tanımlanan yaratıcı kodlama tekniği, 21. Yüzyıl tasarımcıları tarafından öne sunulan manifestolar ışığında irdelenmiştir. Devam niteliğindeki bu bölümde ise son yıllarda yaratıcı kodlama tekniği ile oluşturulan projeler ve tasarım süreçlerine dair elde edilen bulgular, yöntemin görsel iletişim tasarımı başlığı altında yer alan kullanım alanları çerçevesinde bilimsel açıdan değerlendirilerek tasarım ilkeleri doğrultusunda yorumlanmıştır.

Doküman analizi aşamasında “creative coding, processing ve p5.js” anahtar kelimeleri ile oluşturulan veri havuzundan seçilen örneklerin incelendiği bu kısımdaki projelerin bütünü “yaratıcı kodlama, creative coding” etiketini taşımaktadır. “Processing” ve “p5.js” ise ilk bölümde anlatıldığı üzere farklı yazılım dillerini kullanmalarına rağmen temelde aynı işleve sahip olan ve görsel iletişim tasarımı kapsamında en çok kullanılan benzer yaratıcı kodlama ortamlarıdır. Bu nedenle incelenen projelerde ağırlıklı olarak processing kullanılmasına rağmen, her iki ortam da teknik bağlamda benzer özellikler taşıdığı için, araştırmanın odak noktasını yaratıcı kodlamanın görsel iletişim tasarım süreçlerine sağlayabileceği katkılar oluşturmaktadır.

Yaratıcı kodlama alanında üretilen görsel formlar araştırıldığında son zamanlarda en çok karşılaşılan isim Manolo Ide adıyla işlerini paylaşan Manolo Gamboa Naon’dur. Arjantinli Ide, görsel sanatçı ve yaratıcı kodlayıcı olarak kendisini tanımlanmaktadır. İlgiyi esas olarak kodlama ile yaptığı deneylere dayalı üretken görsel estetiği keşfetmeye odaklanmıştır.

Çalışmaları, üretkenlik ve süreç sanatı çerçevesinde programlamanın bir ifade dili olarak potansiyelini araştırmaktadır. Statik görüntüleri ve videoyu birleştirerek, kaos ve düzen, organik ve yapay, rastgelelik ve kontrol arasındaki olası ilişkileri araştırmaktadır. Ide, dijital yüzeye, temel geometrik şekiller, çizgiler ve renklerle yaptığı deneysel süreçlere dayanarak, kodlamayı sanatsal bir materyal olarak kullanmaktadır (<https://www.katevassgalerie.com/manolo-gamboa-naon>, çevrimiçi).

Ide’nin işlerinde renk paleti tercihleri özellikle ön plandadır. Processing ortamında çalışmalarını uygulayan sanatçının işlerinde kodlama tekniğinin sağladığı avantajlardan olan “tekrar” ve “rastgelelik” görülmektedir. Bilgisayarların dahil olduğu kodlama sürecinde oluşturulan temel algoritma çerçevesinde seçimler yapma ve rastgele sanatsal formlar üretme işi çok daha hızlı bir biçimde yapılabilmektedir. Kodlama insan sanatçının işinin bir kısmını devralarak onun öngöremediği farklı kombinasyonlar üretebilmektedir. Ide’nin örneğinde görüldüğü üzere temel kompozisyon ve renk paleti tercihi sanatçı tarafından yapılmıştır fakat işin üretiminde algoritmik tercihler de rol oynamıştır. Sonuç formun estetik açıdan değerlendirilip sunulması noktasında da insan faktörü her zaman rol oynamaktadır.



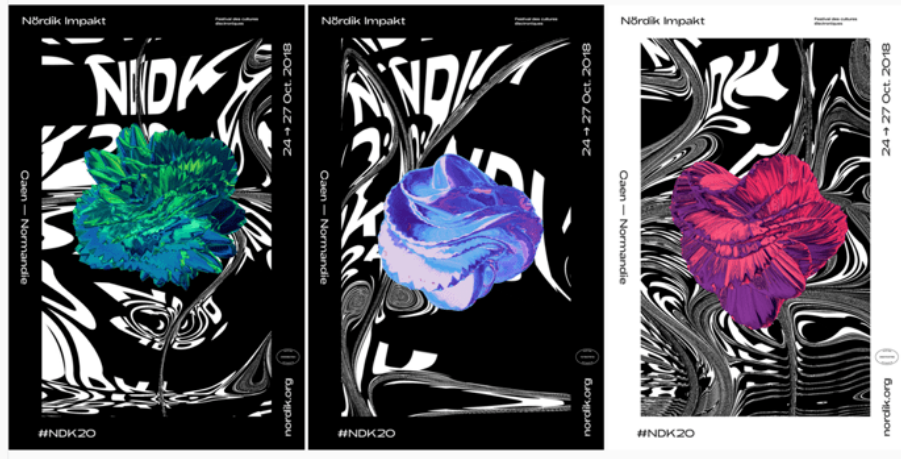
Görsel 4. Manolo Ide, nnndd,2020.

Uruguaylı rock grubu No Te Va Gustar'ın onuncu stüdyo albümü "Other Songs" için hazırlanan disk kapağı çalışmasında Processing diğer popüler tasarım yazılımları Adobe Photoshop ve Illustrator ile entegre bir şekilde kullanılmıştır (bkz. Görsel 5). Kodlama tekniği hareketli imajlar oluşturma amacıyla da kullanılabilir. Bu proje yaratıcı kodlama ortamının tasarımcıların aşına olduğu diğer popüler yazılımlar ile birlikte kullanımına örnek bir çalışmadır (Görsel 5).

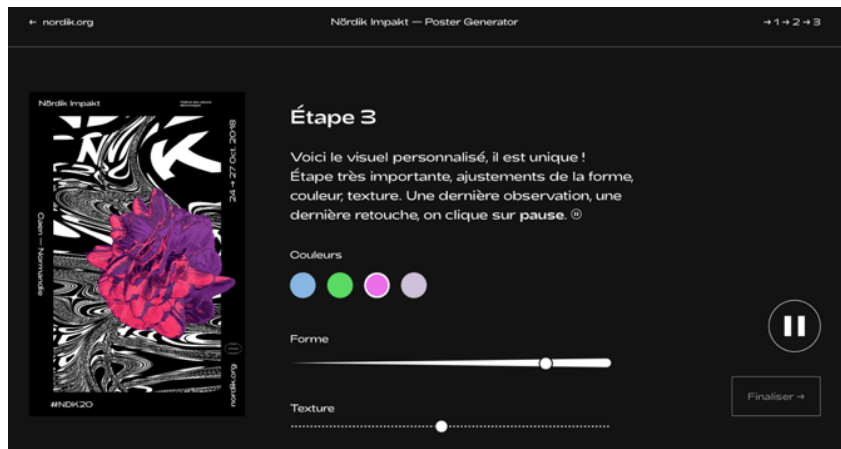


Görsel 5. NTVG - Otras Canciones.

Görsel 6 da yer alan proje 2018 Nordick Impakt müzik festivali için oluşturulan tanıtım kampanyasının bir parçasıdır. Projeden sorumlu olan tasarım ofisi murmure.me halkın festival görsellerini kendilerinin oluşturmasını sağlamak için üretken bir tasarım modeli geliştirmiştir. Yaratıcı kodlama tekniği ile oluşturulan sistem sayesinde <https://poster.nordik.org> adresi üzerinden kullanıcının seçtiği sesleri baz alarak oluşturulan görseller festivalin tanıtım kampanyasında poster olarak kullanılmıştır (bkz. Görsel 7). Bu reklam stratejisi, hedef kitleyi yaratıcı tasarım sürecine doğrudan dahil etmesi ve aynı zamanda reklam ürünlerini paylaşımlarına olanak tanınması özelliği ile yenilikçi bir yaklaşım sunmaktadır.



Görsel 6. Nördik Impakt 20, Murmure.



Görsel 7. Web Etkileşimli Üretken Poster Tasarımı Projesi.

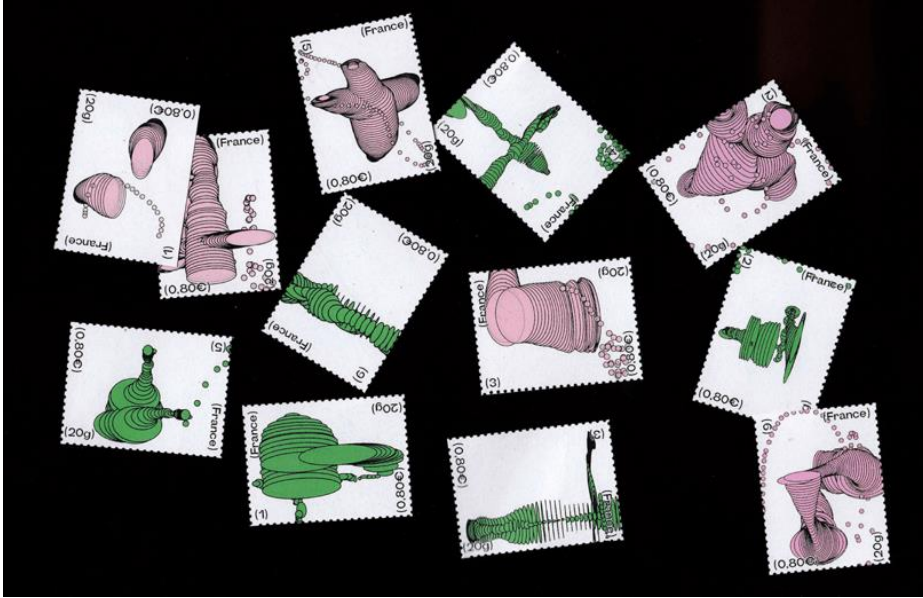
Golden Record projesi, müziksel formları görselleştirmek üzerine kurgulanan Processing tabanlı üretken ve prosedürel bir yaklaşımdır. Yazılım, tempo ve frekans gibi parametreler aracılığıyla müziğin olağan bağlamının dışında ifade olanaklarını keşfetmeyi amaçlamaktadır. Tasarım süreci bir şarkı dosyasının Processing ortamına aktarılması ile başlar. Ardından şarkının kendisi temposuna ve frekansına göre MINIM kitaplığı tarafından analiz edilir. Ortaya çıkan görüntü, yazılımın rastgele seçtiği kullanıcı tarafından ayarlanabilen değişkenler ve renk şemaları dizisi ile bu öğelerin birleşiminden oluşturulur. Prosedürel sürecin sonucunu değiştirmek için posterin her yönü tamamen özelleştirilebilir. Hem istenen ses dosyalarını içe aktarma olanağına hem de değişkenleri değiştirme seçeneğine sahip olması, Golden Record projesini son derece etkileşimli ve teşvik edici bir deneyim haline getirmiştir (Görsel 8).



Görsel 8. Golden Record Project – Prosedürel müzik posteri uygulamaları.

Görsel 9’da yer alan *Matrix Stamps* adlı çalışma iki adet pul setinden oluşan küçük bir bireysel projedir. Pullar, yaratıcı kodlama ortamı Processing’de yazılan bir algoritma yoluyla tasarlanmıştır. Tasarımcı Bernazeau işini kendi sözleriyle şu şekilde anlatmaktadır:

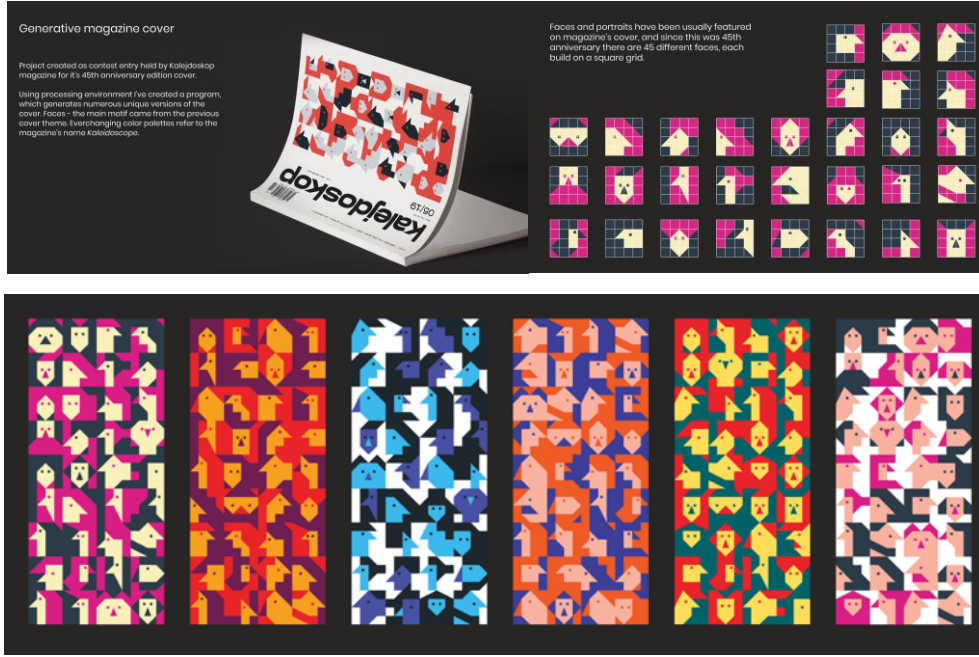
*“Bir algoritmanın organik formlar üretebilmesini gerçekten ilginç buldum, çünkü ilk başta bunlar iki farklı şeymiş gibi görünüyor. Ama gerçekte, doğa kendi başına bir algoritmadır. Pembe olanlar kasları çağrıştırırken ve yeşil olanlar daha çok bitki gibi görünmektedir.”* ([https://www.behance.net/gallery/46474549/MATRIXSTAMPS?tracking\\_source=search\\_projects\\_recommended%7C%20processing, çevrimiçi](https://www.behance.net/gallery/46474549/MATRIXSTAMPS?tracking_source=search_projects_recommended%7C%20processing, çevrimiçi)).



Görsel 9. Baptiste Bernazeau, Matrix Stamps.

Görsel 10’da görülen, Kalejdoskop dergisinin 45. yıl edisyon kapağı için düzenlediği yarışma başvurusu için tasarlanan “üretken dergi kapağı” projesi yaratıcı kodlama tekniğinin kullanıldığı farklı bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Tasarımcı Processing ortamını kullanarak, kapağın sayısız benzersiz versiyonlarını oluşturan bir program oluşturmuştur. Yüzleri oluşturan ana motif için bir önceki kapak temasından ilham alınmıştır. Sürekli değişen renk paletleri ile çeşitlenen tasarımlar derginin ismine (Kalejdoskop) atıfta bulunmaktadır.





Görsel 10. Monika Gregulska, Üretken dergi kapağı tasarımı örneği.

The Pulse of Sound- Seslerin Nabzı, sesleri görselleştirerek metinlere dönüştüren etkileşimli bir medya sanatı projesidir. Program etraftaki sesleri analiz ederek verileri etkileşim grafiğine ve bazı onomatopoeia (yansıma) kelimelerine dönüştürmektedir, bang, boom, pop gibi. Tasarımcı projesini şöyle anlatmaktadır:

*"Böylece çevredeki sesleri grafik olarak hissedebilir ve hangi seslerin duyulduğunu görebiliriz. Bu proje sağlıklar için bir amaç ile başlamıştır. Bildiğiniz gibi tipografi sağlıklar için vazgeçilmez bir iletişim aracıdır. Bu yüzden metin kullanarak ses görselleştirme çalışmaları yapmaya karar verdim. Proje etraftaki bilgileri tanımak için seslerin kinetik tipografi animasyonu ile etkileşiminden yararlanmıştır."*

Ortamdaki seslerin eş zamanlı olarak hareketli görsel ve tipografik formlara dönüşmesine imkân tanıyan bu yaratıcı kodlama projesi sayesinde duyma engelli bireyler sesleri görsel olarak hissedebilmektedir. Yaratıcı kodlama tekniğini faydalı bir kullanım alanı ile sunan bu proje önemli ve farklı bir iş olarak öne çıkmaktadır. (Görsel 11)



Görsel 11. The Pulse of Sound, Ses Etkileşimli Yaratıcı Kodlama Projesi örneği.

## Sonuç ve Öneriler

Son elli yılda hayatlarımızı değiştiren teknoloji tasarım dünyasında sanatçılar tarafından benimsenmiş, kısmen veya tamamen tasarım süreçlerine dahil olmuş durumdadır. İlk zamanlarında “bilgisayar sanatı” etiketi altında beliren sanatsal arayışlar, bilgisayar teknolojisinin zaman içinde gelişip daha geniş kullanıcı kitlelerine ulaşması ile birlikte farklı alt sanat akımları şeklinde belirmiştir. Algoritmik sanat ismiyle ilk bilgisayarlar için kendi yazılımlarını üreten tasarımcılar ile başlayan serüven günümüzde tasarım için kodlamayı kullanmak isteyen herkese bu imkânı kolaylıkla erişilebilir şekilde sunan platformlara evrilmiştir.

Yaratıcı kodlama için yazılan manifestolarda vurgulanan en önemli nokta günümüzde tasarımcıların hemen hemen aynı tasarım programları ile görsel formlar üretmek zorunda olduğudur. Belirli yöntemler dahilinde sıkışan insan tasarımcı için benzersiz fikirler üretme görsel iletişim tasarımı sürecinde temel sorundur. Bu yazılımların sınırlarını aşmak ve tasarım sürecine analitik yoldan farklı bir bakış açısıyla yaklaşmak için kodlama etkili bir yöntem olarak sunulmaktadır.

Bu araştırmada incelen örneklere bakıldığında kodlama tekniğinin görsel iletişim tasarımcıları tarafından hızlıca kabul görmekte olduğu ve kendi yaratıcı projelerinde yalnız başına veya diğer yazılımlarla entegre bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Yaratıcı kodlama bilgisayarların hızlı bir şekilde rastgele karar verebilme yeteneklerini sürece dahil ederek tasarım formlarına çeşitlilik kazandırmaktadır. Aynı zamanda çeşitli veri girdilerini görsel çıktılara dönüştürme alanında başarılıdır. Tek başına yeterli olmakla birlikte tasarım projelerinde diğer popüler yazılımlarla entegre bir şekilde de çalışabilmektedir. Tasarım süreçlerine kattığı olumlu etkileri göz önünde bulundurulduğunda yaratıcı kodlamanın görsel iletişim tasarımcıları arasında önümüzdeki yıllarda daha çok göz önünde olarak görsel iletişim tasarımcıları arasında daha sıklıkla kullanılacak bir yöntem olması kaçınılmazdır.

## Kaynaklar

- Ball M. (2019) How to Start Creative Coding, <https://www.arts.ac.uk/study-at-ual/short-courses/stories/how-to-start-creative-coding>, Erişim:02.06.2021
- Bergstrom, I., Lotto, R.B. (2015). Code Bending: A New Creative Coding Practice. *Leonardo*, 48, 25-31.
- Boden M.A., & Edmonds, E.A. (2009). What is Generative Art? *Digital Creativity*, 20:1-2, 21-46, DOI: 10.1080/14626260902867915
- Boden, M. (2016). Skills and the appreciation of computer art. *Connection Science*, 28, 131- 138.
- Boden, M. & Edmonds E. A. (2019). *From Fingers to Digits: An Artificial Aesthetic*. Apple Books.
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27-40.
- Donovan A. (2020). Everything You Need to Know About the Artistic World of Creative Coding, <https://interestingengineering.com/everything-you-need-to-know-about-the-artistic-world-of-creative-coding>, Erişim:01.06.2021
- <https://processing.org/> Erişim:04.06.2021
- <https://www.katevassgalerie.com/manolo-gamboa-naon>, Erişim:12.06.2021
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Processing>, Erişim:09.06.2021
- <https://p5js.org>, Erişim:09.06.2021
- McCarthy L. Reas C., Fry B (2015). *Getting Started with p5.js: Making Interactive Graphics in JavaScript and Processing*. Maker Media, Inc.

Reas C.ve Fry B. (2015) Make: Getting Started with Processing: A Hands-On Introduction to Making Interactive Graphics. Maker Media, Inc.

Rodenbroeker T. (2021) Creative Coding Manifesto 2021 <https://timrodenbroeker.de/creative-coding-manifesto-2021/>, Erişim:10.06.2021

Zhai S. (2020) <https://javascript.plainenglish.io/all-about-creative-coding-e79268d944e8>, Erişim:08.06.2021

## Görsel Kaynaklar

Görsel 1. <https://processing.org/> Erişim:04.06.2021

Görsel 2. <https://p5js.org>, Erişim:09.06.2021

Görsel 3. <https://threejs.org/>, Erişim:08.06.2021

Görsel 4. <https://www.behance.net/manoloide>, Erişim:07.06.2021

Görsel 5. [https://www.behance.net/gallery/79179959/NTVG-Otras-Canciones?tracking\\_source=search\\_projects\\_recommended%7Cgenerative%20art](https://www.behance.net/gallery/79179959/NTVG-Otras-Canciones?tracking_source=search_projects_recommended%7Cgenerative%20art), Erişim:07.06.2021

Görsel 6. [https://www.behance.net/gallery/107703989/Noerdik-Impakt-20?tracking\\_source=search\\_projects\\_recommended%7Cgenerative%20art](https://www.behance.net/gallery/107703989/Noerdik-Impakt-20?tracking_source=search_projects_recommended%7Cgenerative%20art), Erişim:07.06.2021

Görsel 7. <https://poster.nordik.org>, Erişim:11.06.2021

Görsel 8. [https://www.behance.net/gallery/101032993/Golden-Record-project-Procedural-music-posters?tracking\\_source=search\\_projects\\_recommended%7C%20processing](https://www.behance.net/gallery/101032993/Golden-Record-project-Procedural-music-posters?tracking_source=search_projects_recommended%7C%20processing), Erişim:07.06.2021

Görsel 9. [https://www.behance.net/gallery/46474549/MATRIX-STAMPS?tracking\\_source=search\\_projects\\_recommended%7C%20processing](https://www.behance.net/gallery/46474549/MATRIX-STAMPS?tracking_source=search_projects_recommended%7C%20processing), Erişim:07.06.2021

Görsel 10. [https://www.behance.net/gallery/79994001/Generative-magazine-cover?tracking\\_source=search\\_projects\\_recommended%7Cgenerative%20processing](https://www.behance.net/gallery/79994001/Generative-magazine-cover?tracking_source=search_projects_recommended%7Cgenerative%20processing), Erişim:07.06.2021

Görsel 11. [https://www.behance.net/gallery/99450787/The-Pulse-of-Sounds-Sound-Interactive-Art?tracking\\_source=search\\_projects\\_recommended%7C%20processing](https://www.behance.net/gallery/99450787/The-Pulse-of-Sounds-Sound-Interactive-Art?tracking_source=search_projects_recommended%7C%20processing), Erişim:07.06.2021



## ESTETİK VE MODERNİZM:

### MODERN DÖNEMİN ESTETİK ALGISI VE GÖRSEL SANATLARA YANSIMASI\*

#### AESTHETICS AND MODERNISM:

#### AESTHETIC PERCEPTION OF THE MODERN ERA AND ITS REFLECTION ON VISUAL ARTS

Tuğba ÖZTÜFEKÇİ, Sehran DİLMAÇ

Gönderim Tarihi: 28.10.2021

Kabul Tarihi: 08.12.2021

#### Öz Abstract

Modern dönem düşünce anlayışıyla görsel sanatlar alanında büyük değişim ve gelişimler ortaya çıkmıştır. 19. Yüzyılın sonunda başlayan 20. Yüzyılda da devam eden sanat anlayışlarında, modern dönemin düşünce anlayışı ve dönemin estetik algısının etkileri görülmektedir. Resim sanatı ele alındığında bir önceki akımın bir sonraki akımı da içine alarak, etkileyerek dönüştürdüğü gözlemlenmektedir. Modern sanatta estetik anlayış modern dönemin başlangıcında sanat felsefesi bağlamında estetik kavramı güzel, hoş olan ile bağdaştırılarak tartışılıp ele alınmıştır. Süreç içerisinde modern sanat yavaş yavaş güzellik algısından uzaklaşarak olgular, olaylar, konular, gerçeklikler farklı sorgulanmaya başlanmış ve bunun sonucunda da modern dönemin sonuna doğru ve sonrasında estetik anlayışın sadece güzeli kapsamadığı, kavramın genişlediği bir döneme evrilme söz konusu olmuştur. Modern dönemde sanat sadece güzel arayışı ile sınırlandırılmayıp farklı estetik ifadelerin olduğu, kavramsal derinliğin, mesajın, dışavurumun önemsendiği gözlenmektedir. Bu anlayışla birlikte modern kavramı ile birlikte düşünselliğin, kavramsallığın öne çıkması ve teknolojik, endüstriyel araç-gereçlerin çeşitliliği beraberinde imkânların artması yeni çağdaş ifade biçimlerinin de doğmasına yol açmıştır. Sanatta, sanayide ve endüstride, teknolojinin gelişimiyle geleneksel sanat anlayışı da eski değerlerden soyutlanarak Modern ifadesi ile birlikte güncellenmiştir. Bu çalışmanın amacı modern dönem sanat anlayışındaki estetik algısını, dönemin özellikleri, düşünce sistemleri dâhilinde ele alarak açıklamaya ve anlamlandırmaya çalışabilmektir.

**Anahtar Kelimeler:** Estetik, Modernizm, Görsel Sanatlar

With the understanding of the modern period, great changes and developments have emerged in the field of visual arts. The effects of the understanding of thought and aesthetic perception of the modern period are seen in the understanding of art that started at the end of the 19th century and continued in the 20th century. When the art of painting is considered, it is observed that the previous movement transforms the next movement by influencing it. At the beginning of the modern period, the aesthetic understanding in modern art was discussed in the context of art philosophy by associating the concept of aesthetics with the beautiful and pleasant. In the process, modern art gradually moved away from the perception of beauty, and facts, events, subjects, and realities began to be questioned differently, and as a result, towards the end of the modern period and afterwards, it evolved into a period in which the aesthetic understanding did not include only the beautiful and the concept expanded. In the modern era, it is observed that art is not limited to the pursuit of beauty, but that there are different aesthetic expressions, conceptual depth, message and expression that are considered to be important. With this understanding, along with the concept of modernity, the prominence of intellectuality and conceptuality and the diversity of technological and industrial tools and equipment have led to the emergence of new contemporary forms of expression. With the development of technology in art and industry, the traditional understanding of art was abstracted from the old values and updated with expression of modern. The aim of this study is to try to explain and make sense of the aesthetic perception in the understanding of art in the modern period by considering the characteristics of the period and the thought systems.

**Keywords:** Aesthetics, Modernism, Visual Arts

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntılama:** Dilmaç S. ve Öztüfekçi T. (2021). Estetik Ve Modernizm: Modern Dönemin Estetik Algısı Ve Görsel Sanatlara Yansıması. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 184-195.
- **Sorumlu Yazar:** Yüksek Lisans Öğrencisi, Tuğba ÖZTÜFEKÇİ, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, tugbazf@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-0479-0268.

## Giriş

Tarihsel olarak bakıldığında Görsel Sanatlarda Modernleşme ilk olarak Batı Sanatı'nda Rönesans Dönemi ile birlikte başlayıp Maniyerizm ve Romantizmle devam etmiş olduğu ve sürecin uzun yıllara yayıldığı görülmektedir.19.yüzyıl her alanda gelişmelerin görüldüğü bir çağ olmuştur. Sanayi Devrimi ile birlikte Avrupa'da eski ve yeni arasındaki çizgi önemli ölçüde farkedilmiştir. Endüstriyel alandaki gelişmeler ve teknolojik olarak yaşam hızına bağlı yeni buluşlar beraberinde yeni bir toplumsal biçimi ortaya çıkarmıştır. Günümüzde modern anlamında kullanılan sözcük Latince' de tam şimdi anlamına gelen "modo" dan türetilen "Modernus" dan gelmiştir. Antik Dönemlerden bu yana kullanılmaya başlanarak geçmiş-şimdi ve gelecek kavramları arasında anlamlı bir bağ kurabilme temeline dayanmaktadır.17.yüzyıl başlarında Barok dönemde sanatçılar kilise egemenliğine bağlı kalmak zorunda kalmışlardır. Bu dönemden itibaren ise dinin sanat üzerindeki etkileri yavaş yavaş yok olmaya başlamıştır. Romantizmle birlikte özellikle Fransız Devrimi sonrasında ise dönüm noktaları yaşanmıştır. Eski olan her şeye meydan okuyan ve yeniyi ön plana çıkaran düşünürler, sanatçılar şehir merkezlerinde öncü kimlikle yenileşme hareketlerini hızlandırmışlardır. Modern dönem hızlandıkça zihinlerde karmaşa ve ikilemler artmıştır. Aklın hem eleştirildiği hem de yüceltildiği bir dönem olan Modern dönemde toplumsal ve siyasal devrimlerin gerçekleştiği bir ortam yaşanmıştır.18.yüzyılda Kant aydınlanma filozofu olarak dinden bilime, estetikten sanata her alanda sınırların belirlenmesi gerektiğini önermiştir. Aklı mercek altına alan filozof Kant Modernizm' de sanatı özerk bir alan sanatçıyı da deha olarak tanımlamıştır (Yılmaz, 2013, s.20). Modernizm yalnızca sanat ve edebiyattan ibaret olmayan tarihe ışık tutan bir dönemdir. Ortak değerler ilerleme, devrim, sanayileşme, endüstri vs. olgularını toplumlara kazandırması açısından da önemlidir. Felsefi anlamda akli, düşünceyi temele alan Modernist anlayış teknoloji ve yaratıcılık boyutunda entelektüel zihinlerin oluşumuna siyasi ve dini anlayıştan bağımsız hareketle ulaşabilmektedir. 19.Yüzyılda kapitalist sistemlere karşı sanat ve kültür alanında önceki dönemlere kıyasla daha hızlı gelişmeler yaşanmıştır. Bu çalışmada Modernizm kavramının estetik algısı ve Görsel Sanatlarda kimlik ve var olma mücadelesindeki tarihsel süreci ve gelişimi ele alınmıştır.

### Modern Dönem Estetik Anlayışı

Estetik anlayışın tarihsel sürecine bakıldığında Antik Yunan Filozofu olan Platon'un (taklit) Mimesis kavramı sanatın estetik beğenisine temellendirilmesinin ilk örneğidir. İnsan bu taklit yeteneği ile güzel ve hoş olanı arar. Sanatsal etkinliğin de bir tür taklit olması olağan bir durum olarak tanımlanmaktadır. Aristoteles Poetica' da; bir sanat yapıtının "çirkin" bir karakter veya kötü bir durumun kavramsal derinliği bozmayacağını, trajedinin ahlaki değerlerinin kötülüğüyle bozulmayacağını yapıtın bütünsel anlatımının daha önemli olduğuna dikkati çeker (Tunalı,2002). Böylece Aristoteles sanat anlayışını farklı bir algı boyutuna taşımıştır. Estetik sözcüğü günümüz teknik olmayan kullanımında "algı" kavramı karşılığında kullanılmayıp güzel olan estetik ve güzel arayışında olan bir disiplin olarak karşımıza çıkmaktadır. "algı" kavramı olarak estetiği Alexander Baumgarten "Aesthetica" (1751) adlı yapıtında "duyum algı bilgisi" anlamında ele almıştır. Yine Alman filozof İmmanuel Kant'ın eleştirel felsefesinin önemli yapıtı

olan “Salt Aklın Eleştirisi” Transandantal Estetik bölümünde estetiği “duyum algı öğretisi” anlamında kullanmıştır. Kant sanatçıyı “dahi” yaratılan sanat eserini ise “özerk” bir oluşum olarak görmüştür (Yılmaz, 2013, s.20). Genel anlamda araştırıldığında estetiğin duyum algı olarak ele alınması ile birlikte güzellik olgusunun arasında yakın bir bağ vardır. Öznenin bilinçli ve yaratıcı etkinliğini merkeze alan Romantik anlayış ve İdealist düşünce ile birlikte “güzellik” sanatsal güzellik ile bağdaştırılarak tartışılıp ele alınmıştır. Hegel’in “Estetik üzerine Dersler” adlı yapıtında bu ele alış biçimini yine romantik ve idealist geleneğe uygun olarak “ sanat” olgusu üzerinde ele alındığı görülür. Sanatta estetik kavramını ele aldığımızda yaratıcılık bağlamında “Güzel nedir?” sorusunu sanat felsefesi ele alır. Modern Dönemde sanatta estetik düşünce anlayışının sınırları oldukça gelişmiştir. Modern sonrası anlayışa baktığımızda estetik anlayışın yalnızca “güzel” ile sınırlandırılmayıp “çirkin” in de sanatsal ifadesinin dışavurumunun bir yapıtın bütünsel uyumunun devreye girdiği önemli olduğu görülmektedir. “çirkin ve kötünün” “ güzellik ve hoşun” sınırına kapılmayıp kavramsal derinliğinin, mesajın, dışavurum biçiminin önemsenmesi sanatın sınırlarını genişletmiştir.

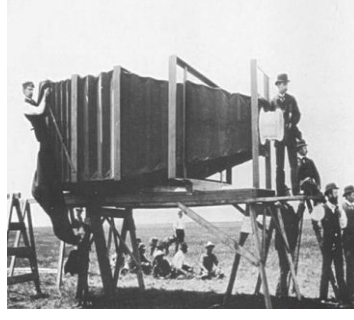
### **Modern Çağ ve Görsel Sanatlar**

Modern genellikle bir şeyin “yeni güncel olduğunu ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. İlk olarak tanımı 16.yüzyılda kullanılmıştır. “Rönesans’la birlikte ortaya çıkmış ve batıda o zamana yönelik toplumsal, ekonomik, siyasal sistemlere dikkat çekmiştir. Günümüzde kullanılan Modern sözcüğü Latince ‘de Modo” ve türetilen “Modernus” sözcüğünden gelmektedir. “Tam şimdi” anlamına gelen Modo zamanla türeyen haliyle Modern olarak günümüze gelmiştir.18.yüzyıl ikinci yarısı gelişen ve toplumun yaşam biçimini kökten etkileyen düşünce biçimleri yeni çatlaklar oluşturup, ikilemler meydana getirmiştir. Akıl bir yandan yüceltilmiş, bir yandan eleştirilmiştir. Aydınlanma Filozofu Kant dinden bilime, estetikten sanata kadar her alanın kendini tanımlaması gerektiğini önermiştir. Kant akli eleştirmeye verdiği önemden ötürü, onu mercek altına almış bir filozoftur. Modern sanatta İmmanuel Kant neden önemlidir? Sanatı tümüyle özerk bir alan, sanatçıyı da deha olarak kutsamasındandır. Kant bu görüşüyle; Modernizm’ e yerleşecek ve direnç, eleştiri için döneme güç verecekti. Modern sanatın temelinde; yenileşme, yenilik kavramları, dünyevilik, deha, yüce sanat, öncü, ilerici, duyu ve sezgi, coşku kavramları öne çıkmaktadır (Yılmaz,2013, s.25). Öncü ruhun kabardığı bir dönemdi, “İzlenimcilik” ile başladığı birçok kaynakta söyleniyor olsa da Modernizm, Charles Baudelaire’in değindiği üzere (1821-1867), Romantizme dayandırılmaktadır. Sanatta yenilik, içsellik, sezgi, özgürlük, bireysellik başlangıçta Romantizm’ de görülmüştür. Burada aslanan konuyu kendisi seçen dehanın aynı zamanda gerçeği yansıtmak gibi bir kaygısının olmayıp yorumlamanın öne çıkması olmuştur. Devinim ve coşku arayan Delacroix “Halka yol gösteren Özgürlük”, tablosunu (Görsel-1)1830’lu yıllarda bu öncü ruh ile gerçekleştirmiştir (Yılmaz,2013, s.34).



Görsel 1. Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, 260 cm x 325 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1830

“Çağdaşlık, Çağdaşlaşma akımı” (TDK), Koşay (2015, s.14) a göre, Modernizm 19. yüzyılda geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ve günlük yaşamın artık zamanını doldurduğu ve bu yüzden bunların bir kenara bırakılıp modern bir toplum oluşturulması gerektiği fikriyle ortaya çıkmıştır. Modernizm 19 yüzyılda geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar, günlük yaşamın yenileşmeye ihtiyaç duyması ile toplumların modernleşmeye ihtiyaç olduğu yeni bir düşünce sistemini doğurmuştur her alanda ticaret, siyasi, sanat, felsefe vs. sorgulanan bir dönem olmuştur. Eski değerlerden soyutlanarak yeniden tasarlamak çağdaş olanı ayırmak zamana uyarlamak ifadesi ile hayatımıza girmiştir (Yıldırım, 2019). Modernizmi bir kelime olarak değil de yaşam biçimi olarak tanımlamak yerinde olacaktır. Sanat tarihinde Modern çağın başlaması ile birlikte yeni kırılmaların gerçekleştiği ve sanata yepyeni bir bakış açısı ile bakılmasına öncülük eden Modernizm akımının yepyeni anlatımlarla yapıtlara ışık tuttuğu görülmektedir. Bu ışık sonraki dönemleri de etkisi altına alarak gelişime, değişime ayna tutacak yenilikleri, akımları, teknikleri ile karşımıza çıkacaktır. Resim Sanatında dönüm noktası olarak kabul edilecek ve de bir sonraki Çağdaş Resim sanatı anlayışına gelinceye dek geçireceği yolculuk başlangıcı nerede oluşmuştur diye belirlersek Romantizmle temelleri atılan Modern Çağ'ın belirgin noktası Empresyonizm Akımı olarak kabul edilmektedir. Anlık sanatsal yapıtların hayata dâhil edildiği bir dönem olarak kabul edilen Empresyonizmi incelediğimizde kamusal alanlara geçiş sanatsal çalışmalarda etkin olmuştur. Bir önceki yani; Modern Öncesi dönemle kıyaslandığında soylu konular yerine gündelik konulara ağırlık verildiği ilk göze çarpan nitelikler arasındadır. İlk ışık yansımaları resim sanatının içine yalın, katıksız şekilde dâhil edilip bilimsel araştırmalarla da renk olgusu incelenmiştir. Modern öncesi dönemde kapalı alanlar, atölyeler çalışma alanı olarak işlevsel olurken, Modernizm Dönemi açık alanlara, bahçelere, deniz kenarlarına vs. sanatçıları doğaya dâhil olarak üretmeye doğal ışık dönüşlerini incelemeye yöneltmiştir. Çizgi Perspektifi yerini renklerle verilen hava perspektifi almıştır (Dede, 2018, s.31) teknolojik imkânların gelişimi beraberinde 1839 yılı Fotoğraf Makinesi icadı (Görsel-2) sanatsal anlamda da bir dönüm noktası olmuştur. Birebir kopya edilen portreler, Natürmort, obje çalışmalarının yapıtlarda başarı kriterlerinin değişimine neden olmuştur.

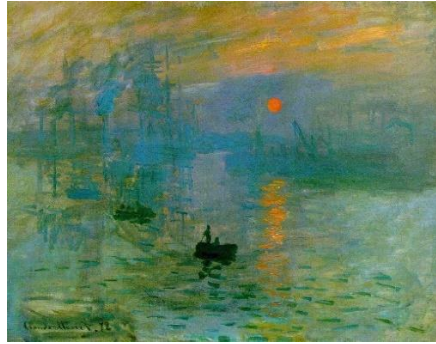


Görsel 2. Joseph Nicéphore İlk fotoğraf makinesi, Fransa,1826

Her alanda olduğu gibi endüstri, üretim, sanayi, dünyayı dönüştürdüğü gibi sanatta da yepyeni anlayış ve arayışlar geliştirdi. Geçmişe ve geçmişte sanata damga vuran anlayış bu dönemle birlikte artık boyut değiştirmiştir. Rüzgârın taşıdığı serinliği, dalların hışırtısını, kuşların cıvıltısını, rengârenk çiçekleri büyük bir istekle tuallerine taşımışlardır. Olağanüstü görsel bir zekâyâ ve yenilikçi bir karaktere sahip olan empresyonistler geçmişe ait tüm sanat bilgisini kafasından silerek yeni bir sanat anlayışı ve stili getirmiş; hafızasını kaybetmiş bir insan gibi her şeye yeniden başlamıştır. Bundan dolayı kendi bakış açısı ve yöntemleri ile resim sanatını yeniden inşa etmişlerdir. Öncelikle 19.yüzyıla kadar denemelerle geçiş süreçleri gerçekleşen bu aletin net bir buluş tarihi düşünülmemelidir. Ancak söz konusu karanlık kutu fotografik amaçlar için de kullanılmaya başlandığında,19. yüzyılın başlarından günümüze kadar temel niteliği aynı kalmak koşuluyla türlü değişik biçimlere uğramıştır. Fotoğraf Makinesi 19.yüzyılın en önemli buluşları arasında önemle yerini almıştır.1839 da Louis Daguerre, gümüş plak üzerine görüntü almıştır. Aynı çıkış noktasından temellenen çalışmalar birbirini izlemiştir. Romantizm akımı ile Empresyonist sanatçılar beraber değerlendirildiğinde Romantik sanatçıların içerikte başlattığı değişim algısı burada içerik ve biçimsel anlamda da gerçekleşerek hayata yansımıştır. Empresyonist Sanatçıların diğer akımlardan ayrılmasının temel unsurlarına değinmek gerekirse; İzlenimcilik (Empresyonizm) Akımı ilk olarak Paris'te 1874 yılında ünlü fotoğrafçı Nadar'ın (1820-1910) Capucines Bulvarı'ndaki stüdyosunda "Adsız Sanatçılar Birliği" isminde bir araya gelen yaklaşık otuz sanatçının eserlerinin farklı noktalarına konan sergileriyle ortaya çıkmıştır (Antmen,2013, s.21). Her akım bir önceki akımdan etkilenir, fakat ayıran noktalar fazladır.1800'lü yıllarda manzara resimleri doğanın kopyası odaklı yapılırken 19.yüzyıl ikinci yarısından itibaren adeta sanat kurallarını yeniden yazmıştır. Empresyonizm Akımı bir önceki akımlarla kıyaslandığında öncekilerden içerik ve biçim bağlamında çok farklıdır. Resimlerin ne olduğunu algılamak sanat eleştirmenleri açısından oldukça güçlü nedeni ise; ne çizgide, ne kompozisyonda; öğeleri daha önce benimsenmiş anlayıştaki eserlerde beklenen hayran olunacak tasvirler, birebir objeler burada görülmemekle birlikte izleyicileri, sanatseverleri, sanat eleştirmenlerinin hoşlarına gitmiyor, belirsiz fırça darbelerini eleştiri boyutunda da öncelerden ipucu alamayan izleyiciler yorumsuz kalıyordu. Yenilik birçok alanda olduğu gibi sanatta da dalga etkisi yaratmıştı. Belirli kalıplar, çizgiler içerisinde değerlendirilen sanat anlayışı artık tabuları yıkılmış, yeni bir boyut kazanmıştı. Işığın nesne üzerindeki yansıması, etkileri ile ilgilenen izlenimciler daha çok anlık renk geçişlerini yapıtlarında ilk sıraya oturtmuşlardı. "Işığın rastlantısallığına, manzaranın o anki görünüşüne, ressam kendini tüm olarak bırakıyordu ve kompozisyon endişesi de ancak



ikinci derecede kalıyordu” (Turani, 1997, s.560). Empresyonist sanatçılar ışığa âşık olmuştu. Bu yenilikleri şöyle sıralayabiliriz: karanlık tonların yerini aydınlık, parlak renkler almış, ışık sanki başlı başına bir konu haline gelmiştir, siyahla elde edilen gölgelendirmeler yok olmuş, açık koyu tonalite farklarıyla elde edilen bambaşka bir hacimsellik anlayışı ortaya çıkmıştır (Antmen,2013,21-22). Siyah renklerle gölgelendirme empresyonizmde ortadan kaldırılmış; bunun yerine renklerin açıktan koyuya doğru valör değerlerini kullanmıştır. Gölgeleri, mor veya mavi renklerle verirler, eşya, yapısına göre değil, o anda aldığı ışık etkisiyle gözde görüldüğü şekilde resmedilir. Bu nedenle desen ortadan kalkar Rönesans'ın biçim ile ilgili perspektifi yerine renklere dayalı bir perspektif ortaya çıkar (Şişman, 2011, s.148). Sanatçılar, özellikle manzara resminde ışık ve derinlik etkisi verme çabalarında mutlak renge ulaşmak için yeni gözlem tekniklerinden yararlanmışlardır (Warner, 2005, s.865-866). Empresyonistlerin paletlerine yansıyan canlı renklerin doğaya açılmaları paralelinde geçmişten gelen tecrübelerin de katkısı büyük olmuştur. Aydınlanma çağı beraberinde bilim ve sanat birlikteliği araştırma incelemelerle yedi rengin prizmadaki yansımalarını tuvallere taşımalarına da kaynaklık etmiştir (Avcı,2014, s.53-67). İsaac Newton'un (1642-1727) renk tayfını tamamen matematiksel ifadeler ve verilerle ifade etmesiyle Fizik, Psikoloji ve Sosyolojinin inceleme alanına girmesi beraberinde sanat ve bilimin yolları kesişmiştir. Bu Optik Teori, görsel sanatlar tarihi açısından Empresyonizm ve ilerleyen süreçte birçok üslup ve akımın etkilendiği çok önemli bir bilimsel gelişme olmuştur.



Görsel 3. Claude Monet, Gündoğumu,48x63 cm. Paris,1872

Claude Monet'in Gündoğumu (Görsel 3) biçimsel yenilikçi anlayışının ispatıdır. Sisli bir sabahın kayıkların karartısı ve vinçlerin gri-mavi soluk ifadesi hava perspektifinin renk hüzmesine yansıması ile tam bir sabah buğusu gözler önünde... O an hızla ve cesurca resmedilmiş alışılmışın ötesinde olma sebebi resmin bitmemiş hissi uyandırması nedeniyle hissediliyor olabilir. Dönemin sanat eleştirmenleri tarafından eleştirilme sebebi de bu yüzdendir. Alışılacağı ötesinde yeni bir anlatım biçimi olarak yapıt Modern Çağ'ın Resim Sanatı anlayışına tıpkı eser adı gibi yeni bir doğum gerçekleştirmiştir. Monet'in Açık havada çalıştığı bu eser Empresyonistlerin ilk eseridir.



Görsel 4. Paul Cezanne, Saint Victor Dağı ,1895,73x92 cm.

Empresyonist Ressamlarla aynı dönemde yaşamış olan bir diğer isim “Keşfettiğim şey karşısında ben ilkel kaldım” diyen Cezanne’dır. O’na göre doğayı okumak, uyumu gizleyen görünmez örtüyü kaldırıp, altında olanları tanımlayabilmek demektir (Boztunalı Z, Başbuğ F,2017, s.2) Cezanne için doğa çözümlemesi doğada var olan tüm formları geometrik çözümleme kaygısı ile görmesiydi. Evinin karşısında olan Sainte-Victoire Dağı sanatçının 45 suluboya 36 yağlıboya çalışmasına konu olmuştur (Boztunalı Z,Başbuğ F:2017, s.2). Burada (Görsel 4)duyuları ile doğayı algılayış biçimi soyutlama içtepisiyle sanatçıyı farklı görme üslubuna yöneltmiştir. Doğanın geometrik formlarla çözümlenmesinin ardında, gerçekliğin görünmeyen yapısına inebilmenin ve nesnenin öz varlığını kavrayabilmenin olduğu görülmektedir. Bu öz varlığı da kavramanın yolu Cezanne için, nesnelere salt geometrik biçimler, silindirler, koniler ve küpler olarak görmektir. Ona göre bu biçimler, duysal dünyanın ve nesnelere özlerini oluşturmaktadır (Yılmaz, 2014, s.31). Cezanne’ın “Doğayı küre, koni ve silindir biçimlerine göre işleyin” (Lynton, 2009, s.23) sözleri, figüratif ya da soyut sanat olsun, geometrik biçimlere yer veren bir sanatın önderliği şeklinde düşünülebilir. Renk olgusunu nesnelere hacimsel etkiyle karşıt ton uygulayarak hissettiren sanatçı Kübizm sanat akımının temellerini atmıştır. Doğadaki nesne formlarını parçalayarak resim sanatında Çağdaş gelişmelerin temellerini atan Paul Cezanne, 20. yüzyıl ile beraber ortaya çıkan modern sanatın öncüsü olarak kabul edilmektedir.



Görsel 5. Seurat, Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra,1884-1886

Seurat optik ve renk teorilerini çok iyi incelemiştir. İzlenimci olarak başlayıp Yeni araştırmalarıyla “Yeni İzlenimciler” akımına öncülük eden sanatçı, Renkli noktalarla resimden yansıyan ışık etkisini Fransız Kimyacı Michael-Eugene Chevreul ile birlikte inceleyerek geliştirdi (Görsel 5). Burada dikkat çekilen Bilimsel araştırmalarıyla sanatçıların eserlerine dönüşüm ve

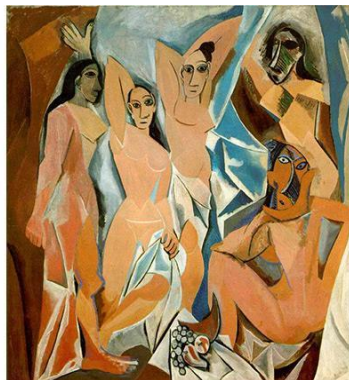
boyut geliştirmelerinin etkisi gözlenmeye başlanıyor da denilebilir. Modernizm 'in farklı bilimsel araştırmalarla sanata yepyeni boyutların kazandırıldığı bir dönem diyebiliriz. Seurat sonrası dönemlere de bu buluş "Pointilizm" "Noktacılık" akımı etkisiyle karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; 19. yüzyıl sonlarına doğru Empresyonizm Akımına karşı doğan bir tepki, Ekspresyonizm olmuştur. Manzaraya sanatçıların yoğunlaşmasına tepki olarak doğmuştur. Ekspresyonizm dış dünyaya değil iç dünyaya odaklanan bir görüntü çizmiştir.

*Ekspresyonizmin doğduğu senelerde Fransa'da ve Almanya'da sanatçılar arasında "Fovizm", Almanya'da "Die Brücke" (Köprü) ve "Der Blaue Reiter" (Mavi Binici) gibi gruplaşmalar vardır. Ekspresyonizm, 1911 yılında, Berlin'de dönemin öncü sanatını destekleyen galerilerde doğmuştur. Modernitenin ürettiği toplumsal kuralların ve sanayileşmenin getirdiği tek düze hayatın arasına sıkışmış bireyin iç dünyasını teşhir etmeye dayanan ekspresyonizm, aslında insanın her eyleminin bir çeşit dışavurum olduğu tezinden hareket eder (Akyıldız, 2016).*

Bu tepkilerden ilki Henri Matisse, Andre Derain, Maurice de Vlaminck isimli sanatçılardan gelmiştir. Ekspresyonizm 'in puslu havasına alışmış gözler için Fovizm'in canlı, keskin ışık etkileri, fırçalarının keskinliği Fovistlerin (yırtıcı, vahşi) olarak isim almalarını sağladı. İçlerinde en belirleyici, dikkat çekici Henri Matisse denilebilir. Zamanla sert fırça etkilerini yumuşatarak daha yumuşak dekoratif etkileriyle yapıtlarını resmetmiştir. Henri Matisse, "Yeşil Çizgi" (Görsel 6) isimli yapıtında aslında Bayan Matisse'i bir portre gibi yansıtmak yerine kendi duygularını ve gördüğünü, dışavurumunu yansıtmıştır.



Görsel 6. Henri Matisse, Bayan Matisse (Yeşil Çizgi) ,1905, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x32 cm.



Görsel 7. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar,1907,Tuval üzerine yağlıboya, 243.9x233,7 cm. Museum of Modern Art, New York, ABD

20.yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan Pablo Ruiz Picasso için de Cezanne gibi ortaya koyduğu nesnenin ne olduğu ile değil, yaratıcı ilkesiyle birlikte ne olduğu önemlidir burada

ressamın ifadesi temel unsurdur. Günümüzde ilk Dışavurumcu Primitif sanatın en tanınmış örneklerinden biri olan ve Kübist resim olarak bilinen “Avignonlu Kızlar”ı (Görsel 7)sergilendikten sonra Picasso; sıradışı ve radikal üslubuna yansımış tekniği ile birçok eleştirmen, şair, sanatçı tarafından eleştiri almıştır. Geleneksel görme biçimine karşı çıkan Picasso çalışmalarını doğaçlama yöntemiyle yapmıştır. Kendisini çalışmanın doğal akışına bırakan sanatçının izleyicinin kendi bakış açısıyla da görmesine olanak sağlamıştır. Kübizm e kadar gelinen süreçte eser resimsel mekân, gerçeklikle tümüyle kendimizi mekânın içinde algılamamızı sağlarken Kübizm, resimde her şeyden önce bu mekân anlayışını yıkmış ve dünyayı, dışından bir pencereden bakar gibi izlediğimiz bir manzara olarak değil, algıda algılayıcıyı algıladığının dışına değil içine yerleştiren iç içe ve bütünleşik bir bilinç içinde resmetmiştir (Haşlakoglu, 2015). Picasso’nun modern sanattaki yeri tartışmasız önemlidir. Buradaki önem; geleneksel resim anlayışına karşın Modern sanatla ilgi terimleri yeniden yaratmış olmasıdır. Picasso sanata uçsuz bucaksız yolu açan asıl anahtarın sanatçının düşünce biçimini temele almasının gerekliliği ile yaklaşmıştır. Soyut resim denince akla gelen ilk isimler, Kandinsky, Mondrian, Maleviç denilebilir. Doğayı çağrıştıran her şeyden ilişkisini kesen soyut sanat biçimleri dünyasında oluşan bir sanattır. Kandinsky’i incelediğimizde sanat görüşü, biçim ve rengin dışsal ifadesinden çok, içsel, duygusal yanı olmuştur.1923 yılında yapmış olduğu “Kompozisyon 8” isimli çalışmasında (Görsel 8), form açısından üçgen ve dairelerin zıtlığı ile oluşturulmuş bir denge ile karşılaşılmaktadır.



Görsel 9. W. Kandinsky, Kompozisyon 8, 1923, 140x201 cm.

Tuval Üzerine Yağlı Boya, Guggenheim Müzesi, New York.

Neredeyse atmosfersiz bir boşlukta, açık zemin üzerinde, birbirlerinin güçlerini sınırlar gibi, bazen dairelerin bazen de üçgenlerin öne çıktığı ve gözümüzü bir merkezde odaklayamadığımız bir gezintiye çıkarır. Bu gezinti resmin sol üst köşesindeki baskın kusursuz daire ile duraklar. Merkezdeki mor daire ise bir kara delikte sıkışmış gibidir.

Neredeyse siyah denebilecek koyuluktaki büyük kusursuz daire, etrafını çevreleyen, dış sınırları eriyerek sonlanan kırmızı bir başka daire ile gözümüzü yine kompozisyonun ötelere taşır. Kandinsky’ye göre; “Kırmızının insanın yakınına doğru çekilmesiyle nasıl turuncu oluşuyorsa, mavi katılarak geriye çekilmesiyle de mor oluşur; mor insandan uzağa kaçma eğilimindedir. Ama temeldeki kırmızı soğuk olmak zorundadır, çünkü kırmızının sıcaklığı mavinin soğukluğuyla karıştırılmaz” (Sezer,2020). Kandinsky renklerle soyut ve kuramsal bir dil kurmaya çalışmıştır. Başlangıçta dış dünyanın görüntülerine bağımlı gibi durmasına karşılık 1911-14 yılları arasında yaptığı resimlerde bundan sıyrıldığı görülür. Ona göre bir rengin duyumsal etkisi

çok kısadır. Evrensel olan, renklerin yarattığı tinsel yankıdır; yani renklerle ruha dokunmak ve ruha ulaşmaktır. Farago (2006, s.187), önceden resmin biçimsel ögesi olarak kullanılan renk obje/nesne özelliği olarak resmedilirken bilimsel araştırmaların çoğalması beraberinde duyum/algı boyutuna taşınmıştır. Batı sanatında tarihsel sürece bakıldığında resimde renkler, boya maddesi, zihinsel algılama boyutuyla Çağdaş Sanat anlayışıyla birlikte anımlanmıştır. Bu da rengin duysal niteliğini konu alan sanatçılar açısından çok önemli olmuştur. Bilimin temelinde resim sanatında fizyolojik, psikolojik, sosyal ve görsel algı kapsamında ele alınan renk olgusu Empresyonistler(izlenimciler), Ekspresyonistler(dışavurumcular),Optik-Art sanatçıları ve Fovistler açısından farklı düşünsel açılardan ele alınmıştır. Duyuların/Kavramların görsel sanatlarda ağırlıklı ele alındığı 1950 sonrasında neyin resmedildiğinden çok neyin anlatılmak istendiğine izleyiciyi yöneltmiştir. Süprematist Kazimir Maleviç'e bakıldığında felsefe alanı ile ilgilenen sanatçıya göre; içerik ve konudan, görünenden vazgeçmek bir ressamın ulaşması gereken bir konumdu. Nesnel dünyası insanın maddeci dünyasında yine insanın oluşturduğu şeylerse muhakkak bundan vazgeçilebilirdi. Böylece geçmiş tabular yıkılıp yeniden inşa edilebilirdi.



Görsel 9. Kazimir Maleviç, Beyaz Üzerine Büyük Haç, 88x70 cm. Stedelijk Müzesi, 1921

Süprematizm (Yücecilik) Sanatçı Maleviç için sanat sadece kendisi için var olur ve kendisi için gelişir. Soyut Geometriciliği benimseyen bir resim anlayışıdır(resim 9). Nesnel terkedilmiştir. Süprematizm'de Sanatın saf duygusu en üst anlamda algılanmıştır. Maleviç'in Süprematizm' in mantığını tam olarak anlatan "1913 yılında, sanatı nesnellüğün gereksiz ağırlığından kurtarma yönündeki umutsuz çabam sonucu kare biçimine sığındım" biçimindeki kendi ifadesi, nesnel olmayan duyarlılığın önemini vurgular. Sanat nesnel olmamanın temsiline doğru yol alır, bir çöle varır ve burada hiçbir şey duyarlılıktan daha bilinebilir değildir. (Bonfand, 1994 s.26,27) Süprematizm Avrupa'da Konstrüktivizm 'in gelişimini sağladı. Konstrüktivizm de yerini Bauhaus Tasarım Okulu ve sonrasında Mimaride Uluslararası Mimari Üslubu ve 1960'ların Minimalist Akımlarını etkileyerek başka akımlar için çıkış noktası olmuştur. Açı, çember, dikdörtgen ve haç şekillerini kullanmışlardır. 19. Yüzyıl sanatının tarihi, çağının en çok aranan ve en iyi ödenen ustalarının tarihi değil; tersine karşı-gelenekçi olma korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen geleneksel kurallarını eleştirerek korkmadan didik didik eden ve sanatlarına yeni olanaklar yaratan insanın sanatı olarak ön görülmüştür (Gombrich, 2009, s.504). 20.Yüzyılın ilk çeyreği sanatsal değişim ve yeni oluşumların baş döndürücü etkisi devam etmiştir.

## Sonuç

Romantizm Akımı ile başlayan fikirselle boyut, Empresyonizm Akımı ile devam eden değişim ve dönüşüm zamanı Modern Çağ'ın dönüm noktası olarak kabul edilmektedir.19.yüzyıl sanat anlayışı bundan sonraki her döneminde gelişimlere etki ederek ve yenileşerek ilerlemede öncü akım olmuştur. Soyluların sanatı olarak adlandırılan akademik sanat anlayışı gündelik hayata katılarak katı kuralcılıktan sıyrılıp hayatın her yönüyle içinde yer almıştır. Başta tepki alan öncü akım gitgide modern anlayışla birlikte her alanda; teknoloji, endüstri, tasarım, mimari, resim alanlarında gelişimini hızlandırmıştır. Toplum ve bilim alanında modern sanat, akademik anlayışta da yetkinliğiyle devam ederek birlikte ilerlemede geçiş süreci olmuştur. Modern Çağ kavramında sanatta Empresyonizmle başlayan etkin sanat anlayışı; kapalı sunum ortamlarıyla sınırlanmanın ötesine geçip, sanatçıyı etken izleyiciyi edilgen olmaktan öteye alıp, günümüzde izleyeni de etkin kılan bir boyut kazanmıştır. Modern kavramının her alanda yaşama dâhil edilmesi ile görsel sanatlarda da kavramların öne çıkması beraberinde estetik algı ve düşünselliğin ön plana geçmesi çağdaş sanat anlayışının da oluşumunu sağlamıştır. Teknolojik gelişmeler, endüstri, sanayi, bilimin, teknolojinin gelişmesi beraberinde gerek kullanılan araç-gereçlerde gerekse sunum yöntemlerinde farklı alternatiflerin kullanılması ve hızla gelişmesiyle modern estetik anlayışta şekillenmiştir. Görsel sanatlarda modern estetik anlayış bir yandan gelenekle gelen güzellik anlayışını içine alarak diğer yandan ise avangard anlayışlarının yenilikçi tutumuyla katmanlaşarak içeriğini genişletmiştir. Özellikle 20. yüzyıl görsel sanatlarının estetik üretimlerinin sınırlarının belirsiz oluşu günümüz estetik anlayışlarının çoğul bir anlatımla ilerleyeceği konusunda yol gösterici niteliktedir.

## Kaynaklar

- Antmen A. (2013). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Akyıldız, H. (2016). Batı Edebiyatında Akımlar II, Eskişehir: Anadolu Üniv. Yayını.
- Avcı S. (2014). Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatına Yansımaları, Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi S:11, s: 53-67.
- Bonfand, A. (1994). Soyut Sanat, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Dost Kitabevi.
- Boztunalı, Z.S. ve Başbuğ, F. (2017). Paul Cezanne' in Sanatında Doğa Çözümlemeleri. Sed:5 (2), s. 147-156
- Coşkun R. (2014). "Teknolojinin Olanakları İle Değişen Sanat Alanı", Anadolu Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt:6, S:6, s:78-89.
- Dede B. (2018). "Geleneksel Sanatın Yeniden Dizaynı Empresyonizm", Ulakbilge, C:6, S:31.
- Farago, F. (2006). Sanat, Çev. Özcan Doğan, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Gombrich, E. (2009). Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Göktepe M. (2020). Romantizm sanat akımı ve sanatçıları üzerine bir değerlendirme, Journal of Arts, S:3 s:45-66.
- Haşlakoğlu O. (2015). "Picasso ve Sanatsal Eylem: Kübizm'in Doğuşu," Mavi Atlas, 4: 108-119.
- Karabaş Avşar P. Damar M. B. (2016). "Avangart Sanatçı Kazimir Maleviç ve Süprematizm", İdil, C:5, S:20- 114.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Çapan, Öziş, Sadi), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Orman, E. (2014). "Estetik", İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzak Eğitim Fakültesi, Sosyoloji Lisans Programı ders notları, İstanbul.
- Sakiyan, S. (2019). "Çağdaş Teknolojinin Resim Sanatına Etkileri: Eser Üzerine İnceleme", Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, C:6, S:38, Haziran.
- Sezer, A. (2020). Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt: 14, Sayı: 26.
- Şişman, A. (2011). Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş, Literatür Yayınları 1. Baskı, İstanbul
- Tunalı, İ. (2002). Estetik, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Yıldırım, E. D. (2019). "Resim Sanatında Modernizm Akılcılığı ve Post modern Yönelimler", Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ.
- Warner, D. J. (2005). "The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art", *Technology and Culture*, 4 (46): 865-866.

### İnternet Kaynakları

- <https://onokart.wordpress.com/category/bati-resim-sanati-tarihi/> E.T.18.04.2021
- [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Georges\\_Seurat\\_031.jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Georges_Seurat_031.jpg).E.T.20.04.2021
- <http://ozgegunaydin.com/avignonlu-kadinlar/> E.T.20.04.2021
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/Louis\\_Daguerre](https://tr.wikipedia.org/wiki/Louis_Daguerre), E.T.18.04.2021
- <http://www.aliartun.com/yazilar/bir-baslangic/>, E.T. 04.06.2021

### Görsel Kaynaklar

- Görsel1. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Eug%C3%A8ne\\_Delacroix\\_La\\_libert%C3%A9\\_guidant\\_le\\_peuple.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Eug%C3%A8ne_Delacroix_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg) /E.T.18.06.2021
- Görsel2. <https://www.kiralikkamera.com/dunyadaki-ilk-fotograf-ve-fotograf-makinesi/> /E.T.18.06.2021
- Görsel3. <http://www.kulturmeydani.com/claude-monet-izlenim-gun-dogumu/> /E.T.18.06.2021
- Görsel4. <https://resimbiterken.wordpress.com/2014.04.11/paul-cezannenin-montagne-sainte-victoire-eseri/> /E.T. 18.06.2021
- Görsel5. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Grande\\_Jatte\\_Adas%C4%B1%27nda\\_Bir\\_Pazar\\_%C3%96%C4%9Fleden\\_Sonras%C4%B1/](https://tr.wikipedia.org/wiki/Grande_Jatte_Adas%C4%B1%27nda_Bir_Pazar_%C3%96%C4%9Fleden_Sonras%C4%B1/) /E.T.18.06.2021
- Görsel6. <https://bayaiyi.com/henri-matissein-the-green-line-resmi/> /E.T.18.06.2021
- Görsel7. <https://www.pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar/> /E.T.18.06.2021
- Görsel8. <https://www.canvastar.com/vasili-kandinsky-kompozisyon-08/> /E.T.18.06.2021
- Görsel9. <https://www.mecmuaistanbul.com/kazimir-malevich-ve-suprematizm/> /E.T.18.06.2021



## ARA MEKÂNDA GEÇİCİLİK: COVID-19'DA SOSYALLEŞME ALANLARI\*

EPHEMERALITY IN IN-BETWEEN SPACE: SOCIALIZATION AREAS IN COVID-19

Betül GÖK, Onur ERMAN

Gönderim Tarihi: 15.10.2021

Kabul Tarihi: 09.12.2021

### Öz Abstract

Kentlerin küçük bir modeli olan mahalleler, insanların kimi zaman kapı önlerinde, kimi zaman sokakta, kimi zaman da mahallenin parkında gün içerisinde çoğu kez yüz yüze görüştükleri ve paylaşımın yüksek olduğu yerlerdir. Covid-19 salgının başlamasıyla, sosyalleşme mekânları kısıtlanmış, iletişim balkondan balkona, apartman girişinde veya karşılaştıkları kaldırımında sürdürmeye çalışan insanların sosyal ilişkileri neredeyse kopma noktasına gelmiştir. Çalışma; Covid-19 etkisiyle birlikte, sosyalleşmenin mahalle ölçeğinde, yakın kentsel çevreyle sınırlı olduğundan yola çıkarak, ortak açık kamusal mekânların sosyalleşmeyi destekleyebileceği düşüncesiyle, ara mekânlarda geçici yapıların kullanımına odaklanmaktadır. Geçici yapılar, belli bir süre ihtiyaç için kullanılan, ihtiyacın ortadan kalkmasından bir sonra sökülen veya kaldırılan yapılardır. Bu kapsamda çalışmanın amacı, ara mekânlarda inşa edilen geçici yapıların bulunduğu ortama kolay adaptasyonu, pandemi sürecinde mahallede yaşayan insanların iletişimini güçlendirmek amacıyla potansiyelini değerlendirmektir. Çalışmanın materyali, ara mekânlara uygulanmış geçici yapılardır. Günümüzde kamusal alanlarda etkinliğini artıran ve sayıca çoğalan geçici yapıların son 5 yılda uygulanmış örnekleri incelenmiştir. Değerlendirmede geçici yapıların kullanım amacı, sosyalleşmeye ve alanın estetik değerine katkısının yanında, ara mekândaki durumu, komşu yapıyla ilişkisi, biçim, karakteri, işlevi, strüktürü ve malzemesi gibi unsurları ele alınmıştır. Çalışmanın sonuçlarına dayanarak geçici yapıların farklı kullanımlara adapte oluşu, taşınabilir ve gerektiğinde kullanılabilir olması, sosyal sürdürülebilirliği desteklediği, bu karakteriyle gelecekte bu tür yapılara ihtiyacın artacağı düşünülmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Geçici yapı, ara mekân, sosyal iletişim, Covid-19

Neighborhoods, which are a small model of cities, are places where sharing is high and people meet sometimes at their doorstep, sometimes on the street, sometimes in the park. With the onset of the Covid-19 epidemic, socializing spaces have been restricted, and the social relations of people who try to maintain communication from balcony to balcony, at the entrance of an apartment or on the sidewalk they encountered have almost reached the breaking point. The study focuses on the use of temporary structures in intermediate spaces, with the idea that common open public spaces can support socialization, considering that socialization is limited to the neighborhood scale, close urban environment, with the effect of Covid-19. Temporary structures are buildings used for a certain period of time and dismantled or removed after the need disappears. In this context, the aim of the study is to evaluate the potential of temporary structures built in in-between spaces in order to strengthen the communication of the people living in the neighborhood during the pandemic process, with their easy adaptation to the environment. The material of the study is temporary structures applied in in-between spaces. The examples of temporary structures that have expanded their effectiveness in public spaces and increased in number in the last 5 years have been examined. In the evaluation of temporary buildings, the purpose of use, contribution to socialization and the aesthetic value of the area, situation in in-between spaces, relationship with the neighboring building, form, character, function, structure and material were discussed. The results revealed that the characteristics of temporary structures such as adaptability to different uses, being portable and usable, when necessary, support social sustainability will increase the need for such structures in the future.

**Keywords:** Temporary structure, in-between space, social communication, Covid-19

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur ve Çukurova Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığında yürütülen yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

- **Alıntı:** Gök, B. ve Erman, O. (2021). Ara Mekânda Geçicilik: Covid-19'da Sosyalleşme Alanları. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 196-211.
- **Sorumlu Yazar:** Arş. Gör. Betül GÖK, İstanbul Gelişim Üniversitesi, betullgok17@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-0178-2257.



## Giriş

2019 yılında ortaya çıkan ve halen devam eden Covid-19 salgını, insanlığın yaşam biçiminde önemli değişikliklere yol açmış ve açmaya da devam etmektedir. Tarihte de insanlık, periyodlarla ortaya çıkan salgınlarla yaşam mücadelesi vermiştir. Bu mücadele, insanın varlık çabasıyla, ürettiği ve tasarladığı pek çok üründe etkisini göstermiştir. 14. yüzyılda, veba, Rönesans'ın temel kentsel gelişimine etki ederek, kentlerde aşırı kalabalık yaşam alanlarının temizlenmesine, kent sınırlarının genişlemesine ve açık kamusal alanların oluşmasına neden olmuştur. 20. yüzyılda bulaşıcı hastalık, kentsel yenilenmenin itici güçlerinden biri olmuştur. Modernist mimarlar, tasarımı, tüberküloz, tifo, çocuk felci ve İspanyol gribinin şehir planlamasını, konut reformunu aşırı kalabalık şehirlerin hastalığına bir çare olarak görmüştür. Bina ve konut değişimi modernizmin tasarımına, tüberkülozun etki ettiği öne sürülmektedir. Modern mimari tasarımlarda, formun saflığı, kübik geometriler, şeffaf yüzeyler ve serbest mekânların çıkış noktası salgınlara dayandırılır (Campbell, 2005). Modernist mimarlar, mekânı iyileştirici bir ortam olarak, hastalık ve kirlilikten arındırılmış halde tasarlamışlardır. Estetik çekiciliğinin ötesinde, karakteristik özellikler ışık, hava ve doğanın iyileştirici etkileriyle modernist tasarımları somutlaştırmıştır. Mies van der Rohe'un tasarlandığı konut yapısının serbest plan şemasıyla geçirgen halde iyileştirici doğa içinde tasarlanması bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir (Görsel 1). Binalar büyük pencereler, balkonlar, düz yüzeylerle biçimlenirken temizliğin ifadesi olarak beyaz boyayla renklendirilmiştir (Chang, 2020). Salgın sırasında form, işlev kadar pandemi endişesiyle de biçimlenmiştir (Ellin, 1999; akt. Megahed ve Ghoneim, 2020). Bu bakımdan tasarımda işleve uygunluk; salgın koşullarında kullanılabilirlik ve işlevliği gözetmeyi gerekli kılmaktadır. Salgın, yapının işlevsel ve kültürel biçimlenişini, bağlamıyla ilişkisini değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Bu değerlendirmeye mimarinin biçimlenişinde, bağlam ve kullanıcının yaşam biçimine ek olarak zaman içinde periyotlarda salgın faktörü de tasarımda etkin olmuştur.



Görsel 1. Farnsworth House, Ludwig Mies van der Rohe, 1951, ABD (Divisare, 2018).

Pek çok insanın günlük yaşamını devam ettirmeye çalışması ve yaşantının yapısal çevrede geçiyor olması, enfeksiyonların bulaşma olasılığını arttırmaktadır. Bugünlerde yaşanan Covid-19 salgını da hem hava hem de temas yoluyla bulaşıcılığı oldukça yüksek olan bir hastalıktır. Dolayısıyla günümüzde de yapay çevrede hastalık hızla yayılabilmektedir (Cirriuncione, et al., 2020). Enfeksiyon riskini en aza indirmek için kişiler arası 1 veya 1m'den fazla mesafenin korunması önerilmektedir (World Health Organization, 2021). Pandemi, toplumun yaşam alanları, çalışma ortamları gibi mekânları, insan ilişkileri, alışverişler ve

aktiviteler üzerinde etki oluşturup birçok değişime ve dönüşüme sebebiyet vermektedir. Dolayısıyla insanların sosyal bağlarında, günlük hayatta ilişkilerinde ve kamusal yaşantılarında olumsuz etkilerin olduğu görülmektedir.

Mahalleler, yakın mesafelerde yaşayan insanlar için görüşmenin ve paylaşımın en kolay ve sıklıkla gerçekleştiği sosyal alanlardır. Komşuluk, ortak yaşama birimlerine sahip aynı ve ayrı apartmanlarda yaşayan insanların sıklıkla veya belirli zamanlarda yaptıkları görüşmeler ve paylaşımlardır. Günlük yaşamda komşuluk çok değerli olup toplumumuz, gün içinde misafirlğe gitme, kapı önünde sohbet etme, paylaşma ve birlikte üretme kültürüne sahiptir. Bu bakımdan mahalle içerisindeki yaşanan komşuluk ilişkileri pandemiden en çok etkilenen sosyal durumlardan biridir. Bu kültür, salgın ile birlikte oldukça zedelenmiş ve zayıflamıştır.

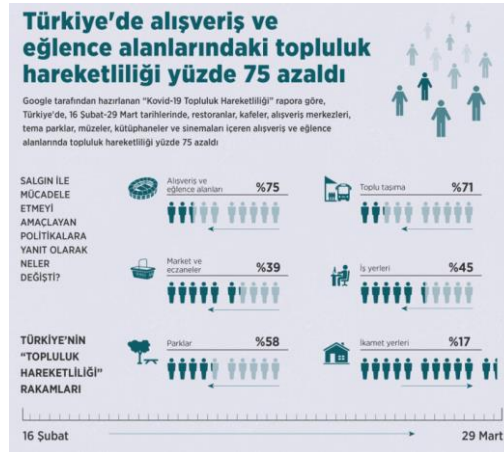
İnsan, sosyal bir varlıktır ve bireyin toplumla olan ilişkisinde süreklilik bir şekilde sürdürülmeye çalışılmaktadır. Sürekliliğin birtakım mekânsal keşifler veya yenilikçi önerilerle sürdürülebileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda yapıları çevrede gerçekleştirilecek birtakım geçici mekânsal çözümlerin, salgının yaşam kalitesinde yarattığı olumsuz etkiyi azaltabileceği söylenebilir. Ancak bu çözümleri geliştirirken, potansiyel riskleri azaltmak veya virüsün yayılmasını engellemek için paradigmlar geliştirmek önemlidir. Sosyal mesafe ve karantina koşullarının dikkate alınması bu mekânların kullanımı ve tasarımı için oldukça önemlidir ve bu durum, salgın sonrası dönemde bir tasarım sorunu olarak sürecektir (Ghoneim & Megahed, 2020). Salgın öncesi yaşantıya ait kodlarla biçimlenen mahalle yerleşiminin, sokakların, çevreleriyle birlikte yapılar ve onların arasında kalan boşlukların bugünün kodlarıyla yeniden değerlendirilmesine gerek vardır.

Covid-19 salgınında ihtiyaç duyulan sosyalleşme için mahalle içerisinde ara mekânların, özellikle sosyal yaşamı destekleyebilecek potansiyele sahip alanlar olduğu düşünülmektedir. Pandemi, her ne kadar sosyal yaşam için zorluklar oluştursa da kentsel iyileşmeye neden olacak bir takım uygulamaların da görülmesini sağlayabileceği düşünülmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında, bina ve inşaat teknolojisinde modüler yapı, hafif uyarlanabilir yapı tasarımlarının bu konuda çözüm sunabileceği söylenebilir (Ghoneim & Megahed, 2020). Bu noktadan hareketle çalışma, Covid-19 salgının sosyal etkisini azaltmak ve bireylerin konut yakın çevresinde birlikte olabilmelerini sağlayabilmek amacıyla ara mekânlarda geçici yapıların kullanım olanaklarını değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Geçici yapıların bulunduğu ortama ve duruma kolay adaptasyonuyla, pandemi sürecinde mahallede yaşayan insanların iletişimini ve ilişkilerini güçlendirmek için nasıl kullanılabileceği örnekler aracılığıyla değerlendirilmeye çalışılmıştır. Böylece mimari aracılığıyla pandemi koşullarında sosyal sürdürülebilirliğin sağlanabilmesi amaçlanmaktadır.

### **Covid-19 Pandemisinin Yarattığı Sosyal Etki ve Sosyal İzolasyonda Mahallenin Önemi**

Salgınla birlikte ev dışı sosyal yaşam, çalışma yerleri ve çalışma biçimleri, alışveriş mekânları, yeme içme kültürü ve yaşantıya dair pek çok alışkanlığın değiştiği ve kısıtlamaların da etkisiyle bu tür faaliyetlerde azalmanın olduğu görülmektedir. Etkinlikler azalırken ev içinde

geçirilen süre ve sürdürülen faaliyetler çeşitlenerek artmış, hane dışından kişilerle görüşme ve paylaşım neredeyse sonlanmıştır (Görsel 2). Salgının etkisiyle fiziksel mesafeyle birlikte sosyal uzaklaşmanın oluşması insanların sağlıklı biçimde bir araya gelmesini sağlayabilecek mekânları gerektirmektedir. Bu çalışma Covid-19'un etkisiyle kısıtlamalar nedeniyle, ancak sınırlı bir zaman diliminde kamusal alanda bulunulabilmesi, bu nedenle uzak mesafelere ulaşımın mümkün olmaması, insanların yakın mesafelerde erişebileceği, özellikle yaşanan mahalle alanı içinde yer alan mekânların sosyalleşmek amacıyla kullanılabilirliğini ve böylelikle salgının toplum üzerindeki etkisinin azaltılabileceğini savunmaktadır.



Görsel 2. 'Covid-19 Topluluk Hareketliliği' Raporu, 16 Şubat-29 Mart (Anadolu Ajansı, 2020).

İnsanların birbirinden fiziksel olarak uzaklaşması, aynı zamanda 'sosyal mesafe' olarak adlandırılmaktadır. Fiziksel mesafeyi teşvik etmek için, okullar ve iş yerleri kapatılmış, insanları kamusal alanda gereksiz gezilerden kaçınmaya yönlendiren "evde kalma" uyarıları yapılmıştır. Yaşanılan her mahallenin yerleşim biçimi, mimarisi, konut dokusu ve sosyoekonomik durumu farklı olabilmektedir. Bu farklılık pek çok sonuçları doğurmaktadır. Gelir seviyesi iyi olmayan veya orta düzeyde olan mahallelerde salgınının başlaması ile birlikte evde kalma durumu nitelikli mekân olanaklarından ötürü refah düzeyi daha yüksek olan mahallelere oranla çevreyle bağıntı daha fazla koparmaktadır. Bu sebeple insanlar, bulaş riskinin en az olacağı açık mekânlar olarak genellikle sokak veya ara mekânları tercih etmektedir. Bu boşluklar salgın ile birlikte sosyalleşme alanlarına dönüşmektedir (Jasiński, 2020), (Görsel 3).

Stawomir Gzell (Gzell, 2015) fiziksel olarak haritalanabilen alanı, apartmanda, işte, sokakta, şehir meydanında, toplu taşımada, insanlar arasındaki mesafede boşluğun bir lüks haline geldiğini ifade etmektedir. Bu mesafeleri, kalabalığın, sokaklardaki trafik sıkışıklığının, mahalledeki yoğun yapılar arasında kalmışlığın yarattığı durum olmadan bağımsızca istenildiği gibi ayarlayabilmek salgınla birlikte önem kazanmaya başlamıştır. Boşluklar, bina ve nüfus yoğunluğunun giderek arttığı günümüz kentlerinde pandeminin de etkisiyle daha da kıymetli hale gelmiştir. Sokakta kafelerde masalar birbirinde daha uzaklaşacak, kişisel mesafeyi sağlamak için park bankları işaretlenecek ve bazı sokakların trafiğe kapatılarak yaya bölgelerine dönüştürülmesi gibi önlemler alınabilecektir. Ayrıca toplu taşımanın salgının

yayılmadaki etkisi dikkate alındığında muhtemelen daha fazla insan yaya ya da bisikletle yakın çevresinde ulaşımını sağlamaya çalışacaktır (Gzell, 2015 akt: Jasiński, 2020).



a

b

Görsel 3. Ara Mekânda Sosyalleşme a) (Mehta, 2020), b) (Çocuk Mekân, 2020).

Sosyal uzaklaşma aynı zamanda insanlara karşı birbirleriyle bağlantı kurma ihtiyacını da kısıtlamaktadır. İnsanların birbirleriyle bağlantılarının kesilmesi toplumda sorunlara neden olabilir. Etkili toplum sağlığı hem fiziksel mesafeyi hem de sosyal desteği gerektirmektedir. Daha az bireyselleşmiş toplumlarda, "sosyal mesafe" terimi, zor zamanlarda insanların birbirlerine dönmeye alıştıkları sosyal ve kültürel bağlamlarda sorunlu ve rahatsız edici olarak algılanabilir. İnsanların sosyal ve kültürel bağlamlarında bulunan paylaşılan sorumluluklar, sosyal yakınlık sağlamaktadır. Halk sağlığı, sosyal yakınlıkla birlikte mekânsal mesafeyi teşvik etmektedir (Abel & McQueen, 2020), (Görsel 4). Covid-19, komşuluk ilişkilerinde yenilenme ve güçlenmeye neden olabilir. Pandemi ile birlikte insanlar arasındaki uyumun azalması, gelir düzeyinin değişmesi, yaşam kalitesindeki farklılık önemli ölçüde görülmektedir. Bu gibi durumlarda kamusal alanda kullanımı ve erişimi kolay geçici mekân tasarımları insan ilişkilerine güçlendirici etki edeceği düşünülmektedir.



Görsel 4. Balkondan Balkona Sohbet Eden Komşular (Yerelin gündemi, 2021).

### Geçici Yapılar ve Özellikleri

Covid-19 salgınıyla birlikte ev dışında kapalı mekânda vakit geçirme süresi azalmış, insanlar daha çok açık alanda olma arayışına girmişlerdir. Konut ve kapalı mekânlar dışında insanların vakit geçirebilecekleri yakın çevrede açık kamusal mekânların kısıtlı olması yaşanan hinterland içinde ara mekânlarda inşa edilebilecek geçici yapıları alternatif haline getirmiştir.

Geçici mimari, geçici kullanım amacıyla ve bir süre sonra bulunduğu alandan fiziksel olarak yok olması için tasarlanan yapılar olarak tanımlanmaktadır (Chappel, 2004). Planlı olarak sınırlı dayanıklılığa sahip yöntem ve malzemelerle inşa edilen geçici yapılar, alana kısa süreli konumlanan, ihtiyaç sonrası kaldırılabilen hafif yapılardır. Geçici yapılar, birçok amaçla tasarlanabilir. Bu durum zorunluluktan doğabileceği gibi herhangi bir sanatsal, kültürel ya da eğlence amaçlı etkinlikler için de tasarlanabilmektedir. Geçici mimari, çoğu zaman kalıcı yapıların üzerinde baskı yapan birçok kısıtlamadan uzaktır ve böylece mimarlara daha büyük bir yaratıcılık alanı sağlayarak mimari için potansiyel bir ilham kaynağı olmaktadır (Jodidio, 2011). Bir yıl ya da bir mevsim boyunca günlük hatta saatlik kullanılabilen bu yapılar genellikle halka açık işlevlerle, kamusal alanlarda yer almaktadırlar. Geçici yapılar her ne kadar kısa süreliğine kullanılıyor olsa da kent yaşamında pozitif etki bırakabilen, estetik ve teknolojik değeri yüksek, adeta bir deney laboratuvarı gibi mimariye yön veren yapılardır (Gök, 2021).

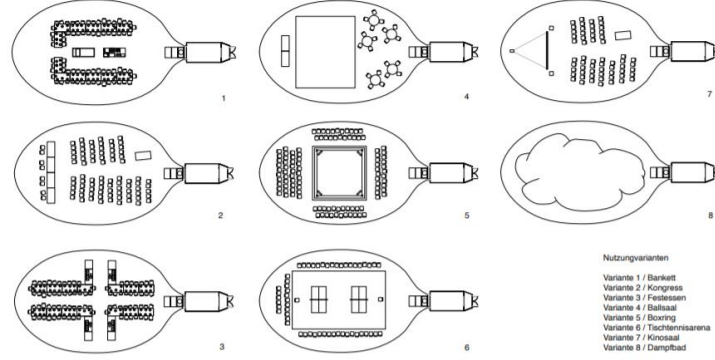
Geçicilik, kentsel mekânın deneyimsel ve duygusal boyutlarıyla oynayarak, yenilikçi mimari ve toplumsal deneylerin uygulanmasına ve değişen sosyal dinamiklere hızlı ve esnek tepki verilmesine olanak tanımaktadır. Geçici küçük ölçekli deneysel mimari projeler, yerel halkın toplumsal ve kültürel gelişime daha etkili bir şekilde dâhil edilmesi için olanaklar sunabilmektedir. Odak noktası, kentsel alanlarda kullanıcılar arasındaki etkileşimi ve iletişimi artırma, şehirdeki toplumsal ve kentsel kimliği güçlendirme, şehir merkezini ve faaliyetlerini yeniden keşfetme, insan ölçeği ve yaya dostu kentsel tasarımı teşvik etme fikri ve ideali, 'yaşanabilir' şehirler için bir temel oluşturmaktadır. Geçici mimari ürünlerle, kentsel alanlar daha kolay, hızlı, ucuz ve daha az riskli bir yöntemle canlandırılabilir. Ancak buna paralel olarak bu yapıların kentte sağladığı etki de kültürel, sosyal ve ekonomik anlamda kısa süreli ve sınırlı olabilir (Lähdesmäki, 2018). Küçük ölçekli olan geçici yapılar, kentte temas edilmek istenilen her yerde konumlandırılabilir ve bulunduğu çevreyle birlikte kentin tamamına etki edebilecek bir kullanım sunabilir (Görsel 5). Geçici mimari tasarımların kentsel alanları yeniden canlandırılabilirliğini, kent parçalarında yeni anlamlar üretebileceğini ve bu alanların yenilikçi şekilde kullanımlarını sağlayabileceğini, şehirdeki sosyal etkileşimi artırarak halkın yaşamında pozitif yönde etki yaratabileceği düşünülmektedir.



Görsel 5. Çok Amaçlı Kullanılabilen, Yerden Bağımsız Pnömatik Geçici Mekân, Mutfak Anıtı, 2006, Almanya (Raumlabor, 2007).

Mekânın türlü işlevsel ve biçimsel olasılıklarını deneyime açmak, geçici mekânların tasarımında bir araya gelen örüntülerin en önemli parçalarından biri olarak kabul edilebilir.

Geçici mekânla üretilen mekân, tasarımda teori ve pratik arasında düşünsel alanlar ve yeni yollar açar. Geçici yapıların bir deneyim alanı olarak tanımlanabilir olması, mekân ve insan arasında etkileşimin sınırlarının muğlaklığına dayanır. Bu muğlaklık geçici yapıların tasarım ve kullanımda esnek olmasıyla ilişkilendirilebilir. Nitekim esnek tasarlanmış olmak geçici yapıların önemli özelliklerinden biridir. Kalıcı, durgun ve değişmez olanın yönlendirici etkisine karşılık geçici mekân, esneklik sayesinde deneyimlere açıktır (Görsel 6).



Görsel 6. Geçici Yapının Farklı Kullanım Çeşitliliği (Raumlabor, 2007).

Kolay inşa edilebilmeleri ve yerden bağımsız olmaları nedeniyle kamusal alanda daha çok yaygınlaşan geçici yapılar, insanları bir araya getirerek toplumsal üretimi ve paylaşımı destekleyerek toplumsal hayatın zenginleşmesini sağlamaktadır. Kolay adapte olması ve esnek yapısal özellikleri sayesinde kolay değiştirilebilmesi geçici yapıları canlı ve değişken kılmıştır. Bu iki özellik geçici yapıların en belirgin karakteristiğidir. Bunlara ek olarak, geçici olmak ve belirli bir süre için kullanılır olmak, bu yapıların daha hafif, daha geçirgen ve sınırlarının daha tanımsız olmasını sağlamıştır. Bu yapılar için taşınabilir, dönüştürülebilir, takılıp-sökülebilir strüktürle birlikte düşük maliyetli, hızlı üretilebilen ve hafif malzeme kullanımının geçici olma potansiyelini arttırdığı söylenebilir (Gök, 2021). Bu özellikler geçici yapıların ihtiyaç duyulduğunda kullanılabilir olmasını sağlamaktadır. Bu nedenle çalışma kapsamında geçici yapıların gelecekte daha başka pandemilerin de ortaya çıkabileceği göz önünde bulundurularak salgının yarattığı olumsuz sosyal etkileri gidermek için kullanıma uygun olduğu açıkça belirmektedir.

### Covid-19 Pandemisinde Ara Mekânda Geçici Yapıların Kullanımı

Ortak yaşama mekânı olan kentler, kalıcı ya da geçici, çok farklı düzeylerde ve şekillerde kullanılabilen mekânları barındırır. Yapısal olarak doluluk ve boşluktan oluşan bir kentsel mekân; kentlinin kısa ya da uzun zaman sürelerinde deneyimlediği ve karşılıklı etkileştiği fiziksel mekâna karşılık gelen bütüncül kurgu olarak tanımlanabilir. Kentsel kamusal açık mekân şeklinde tariflenen "boşluk"lar bütünü, kentte doluluklardan arta kalanlardır (Akaslan, 2006). Kent içerisinde bu boşluklar, yaşayanların kullanımı için potansiyele sahip ara mekânlar olarak tanımlanabilir. Boşlukları tanımlı hale getiren unsur, sınırlarını oluşturan yapılar bütünüdür. Kentteki bu boşluklar yapıların arasını, sokakları, yeşil alanları, pasaj, geçit ve tünelleri, meydanları ve hatta kentsel imarda artık alanları kapsar. Ara mekânlar, herhangi bir yapılaşmanın olmadığı, belirlenmiş bir eylemi içermeyen, geçişlerin ve sıradan

karşılaşmaların olduğu yerleri işaret eder. Mahalle dokusu içerisinde ise, parklar, apartmanlar arası boş alanlar ve sokaklar ara mekânlardır. Bu alanlar, insanların yoğun kent yaşamından nefes alabileceği, serbestçe gezilebileceği, bir yere ait olmayan kamusal alanlar halindedir. Bu bakımdan özellikle mahalle dokusu içinde kullanımı çeşitlenebilir ve değişken olabilir.

Bilindiği gibi İstanbul, ülkemizde en yoğun kentsel yapılaşmanın olduğu kenttir. Kentte Avcılar İlçesi Mustafa Kemal Paşa Mahallesi'nden alınan bir görüntüde yoğun konut dokusu açıkça gözlenebilmektedir (Görsel 7). Alanda yapılan bir gözlemede ara mekânların bulunduğu görülerek, bu kentsel boşlukların özellikle Covid-19 salgınının sosyal yaşama olan olumsuz etkisinin giderilmesinde araç olabileceği düşünülmektedir. Mahalle dokusu içinde kalan bu boşluklarda sakinler, konuttan uzaklaşmadan yakın çevrede kısa süreli vakit geçirilebilecek alanlara ulaşabilecektir. Bu açıdan yaklaşıldığında, ara mekân kullanımının mahalle içerisinde açık kamusal alan yetersizliğine karşılık mevcut boşlukların birer alternatif yarattığını göstermektedir.



Görsel 7. İstanbul Avcılar İlçesi Mustafa Kemal Paşa Mahallesi'nde Ara Mekânlar (Google Maps, 2020).

Mahalle düzeyinde yapılan bu küçük tespit ara mekânlara geçici mimari yapıların pandemi koşullarında ifade edilen hedeflerce kullanımının değerlendirilebileceğini göstermektedir. Sosyalleşme olanakları ve kent mekânında daha uzun zaman geçirmek, iyi kentlerin ortak özelliği (Gehl, 2019) pandemi koşulları kentsel yaşam kalitesini aşağı çekmektedir. Ara mekânların geçici kullanımının kentsel yaşamı mahalle ölçeğinde belirgin bir şekilde destekleyeceği düşünülmektedir.

## Yöntem

Çalışmanın materyalini mahalle dokusu içerisinde ara mekânlarda çeşitli amaçlar için uygulanmış geçici yapı örnekleri oluşturmaktadır. Günümüzde kamusal alanlarda etkinliğini artıran ve sayıca çoğalan geçici yapıların son 5 yılda uygulanmış örneklerinden iki adet sokak aksı üzerinde yerleştirilen iki adet de ara mekânda konumlandırılan toplamda dört adet uygulanmış örnek incelenmiştir. İç hava sirkülasyonunun kolay sağlanabileceği sağlıklı bir ortam sunabilen, sosyal ilişkileri destekleyeceği düşünülerek iç mekân ve dış mekân arasında sürekli bir görsel temasın kurulabileceği, konut dokusu içerisinde mahallede konumlanmış ortak sosyal kullanımda ihtiyaç duyulabilecek geçici yapılar örnek olarak seçilmiştir. Değerlendirmede geçici yapıların kullanım amacı, sosyalleşmeye ve alanın estetik değerine katkısının yanında, ara mekândaki durumu, komşu yapıyla ilişkisi, biçimi, karakteri, işlevi, strüktürü ve yapımında kullanılan malzemesi gibi unsurları ele alınmıştır. Çalışmanın sonuçlarına dayanarak geçici yapıların farklı kullanımlara adapte oluşu, taşınabilir ve gerektiğinde kullanılabilir olması, sosyal sürdürülebilirliği desteklediği, bu karakteriyle gelecekte bu tür yapılara ihtiyacın artacağı düşünülmektedir.

## Bulgular ve Tartışma

### Mini Living 'Forests'

Mini Living Forests, 2016 yılı İngiltere'de Londra Tasarım Festivali için Asif Khan tarafından tasarlanan geçici bir yapıdır. Tasarımın hedefi doğayı kentsel çevreye tanıtmaktır. Proje, Japonların "shinrin yoku" - ormanda banyo yapma- fikrinden esinlenerek oluşturulmuştur. İnsanların buluşması ve iletişim kurması için özel olarak tasarlanmıştır. Mahallede yaşayanların hem gruplar halinde hem de bireysel olarak üretmesi ve çalışması amacıyla tasarlanmış bir alandır. Yapı, polikarbonat malzemeden oluşan prizmatik bir görünüme sahiptir. Malzeme, ışığın girmesine izin veren yarı saydam niteliktedir. İç mekânda tasarımın hedefleri doğrultusunda bitkilerle donatılmıştır. Tasarım bu haliyle insanlara ev ve çalışma alanı arasında alternatif bir mekân sunmaktadır. Bu mekân teması noktası olarak, halkın erişebileceği, istediği gibi kullanılabilmesi ve ihtiyaçlara göre uyarlayabileceği alanlar yaratmaktadır. Yapının bir diğer özelliği, kamusal alanları etkinleştirilmesi ve toplumun bu alanları yeni biçimlerle kullanıma sunmasıdır. Mimar Oke Hauser kamusal alan kullanımını "Dünya çapında artan kentsel yoğunluk, sahip olduğumuz alanı ve sunduğu potansiyeli kullanmanın yaratıcı yollarını bulmamızı gerektiriyor. Kamusal alanların yeniden canlandırılması ve onların özel alanımıza bağlanma biçimleri, şehirlerimizi yeniden tasarlamak ve şehri iyileştirmek için geniş bir alan sunmaktadır" şeklinde ifade etmektedir (Mini Hub, t.y.).

Geçici yapı, insanlara evin dışında kamusal alanda doğaya yakın bir şekilde vakit geçirebilme imkânı sunmaktadır. İç mekânda oluşturulan yeşil alan, insanları şehir yaşamından kısa süreli kopararak farklı bir mekân deneyimi sunar. Cephe kullanılan geçirgen malzeme güneş ışığını iç mekâna taşıyarak ferah bir ortam oluşturur. Yapı strüktürünün hafif ve kolay taşınabilir olması geçiciliği desteklemektedir. Geçici yapı, yakınındaki yapılara zarar



vermeden ve zemine en az temasla mahalle içerisinde konumlanmıştır. Ayrıca çok amaçlı kullanılabilen yapı, daha çok insanın karşılaşmasına ve birlikte üretmesine olanak sağlamaktadır. Yapının boyutları ve biçimi yoğun kent dokusu içinde kullanımını kolaylaştırmaktadır (Görsel 8).

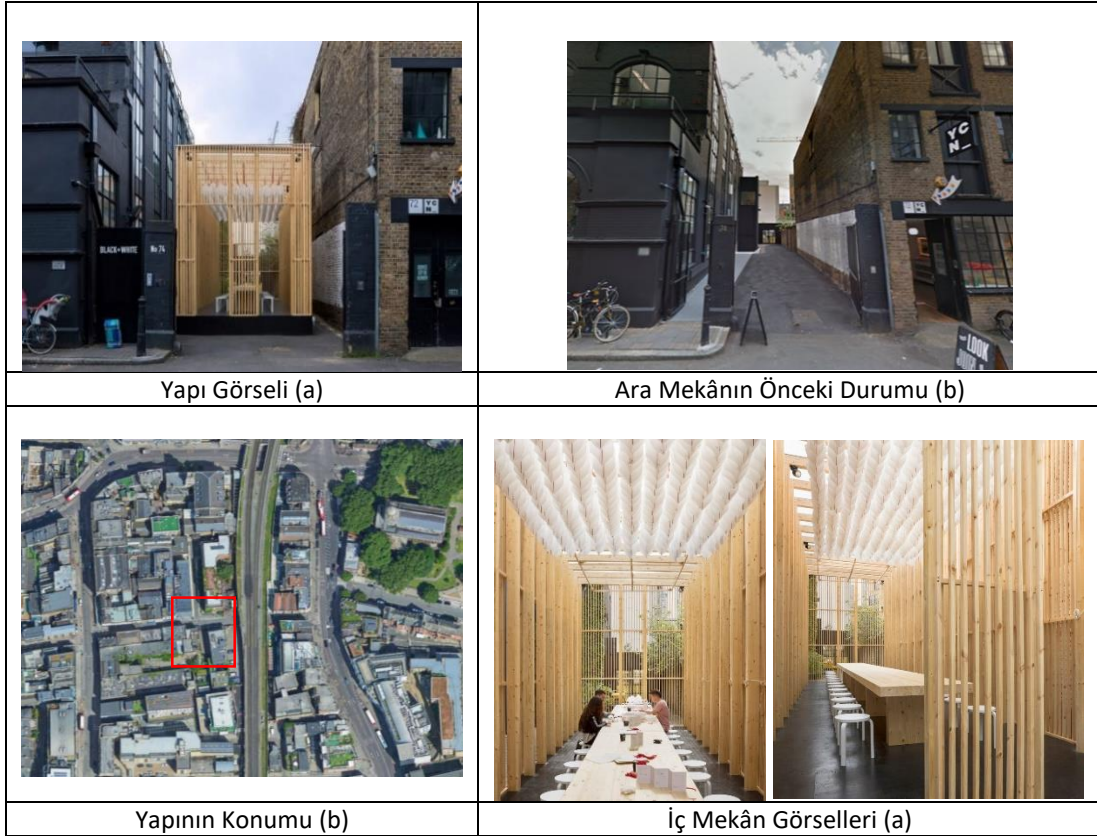


Görsel 8. Mini Living 'Forests', 2016, İngiltere a) (Divisare, 2016), b) (Google Maps, 2021)

### On Repeat

On Repeat, 2017 yılında Londra Tasarım Festivali için tasarlanmış geçici bir yapıdır. İngiltere'nin Shoreditch semtindeki iki bina arasında yer alan bu yapı, Universal Design Studio ve The Office Group tarafından tasarlanmıştır. Yapı tekrarlayan ve sabit bir ritme sahip, geçirgen ızgara biçimli modüler ahşap elemanlardan oluşmaktadır. Yapı aracılığıyla insanların daha üretken ve yaratıcı olmalarına yardımcı olacak bir alan üretmek amaçlanmıştır. Bu amaçla günlük işlerin baskısından uzaklaşmaya ve zihni özgürleştirmeye davet eden, yoğun çalışma hayatından uzaklaştıran, bilgisayar ve cep telefonlarının yasak olduğu bir mekân kurgulanmıştır. Yapı, ahşap oyma ve kâğıt tasarımları gibi, farklı etkinlikler için de kullanılmıştır (More with less, 2017) (Görsel 9).

Geçici yapının amacı, insanları yaşadıkları sorunlardan ve sıkıntılardan uzaklaştırmak için bir dinlenme alanı oluşturmaktır. Bununla birlikte insanların üretmesini ve sosyalleşmesini de sağlayan bir katalizör görevi görmektedir. Oldukça dar bir ara mekânda kurulan yapı, formu ve biçimlenişi ile bulunduğu yerin açık kamusal alanı koruyarak iç mekânda bile sokakta olma hissi vermektedir. Komşu yapılara oranla daha küçük olması, malzemesi ve geçirgen biçim karakteriyle, yapının bulunduğu çevrede geçici oluşunu vurguladığı düşünülmektedir. Basit, dikdörtgen bir forma sahip olan yapı, yakın çevresine fiziksel bir müdahale yapmadan, belirli bir süre için alana yeni bir işlev kazandırmaktadır. Öte yandan bir geçiş alanı üzerinde bulunması kolay erişilebilirliğini desteklemektedir.



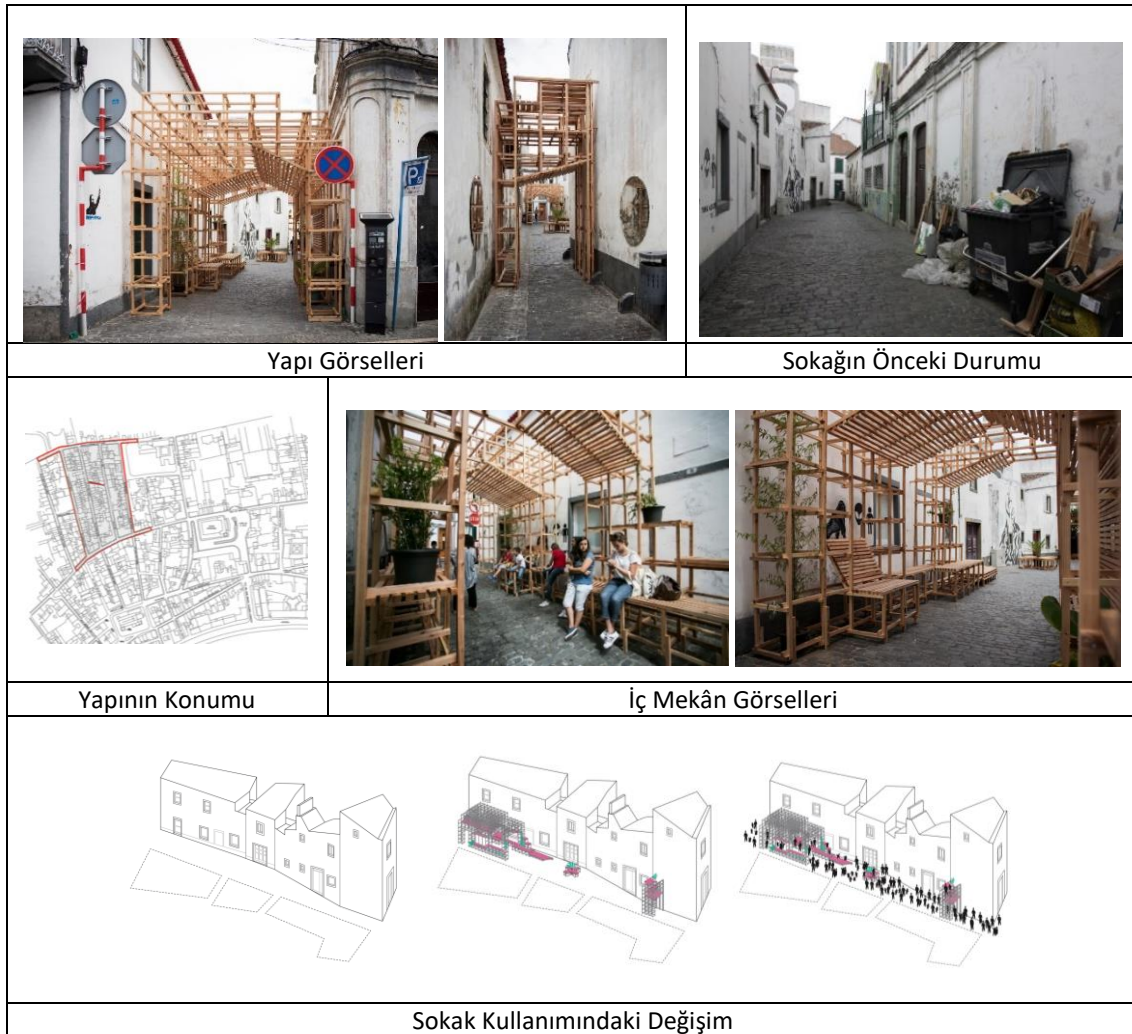
Görsel 9. On Repeat, 2017, İngiltere a) (More with less, 2017), b) (Google Maps, 2016).

### Casa do Quarteirão

Orrizontale tarafından tasarlanan “Casa do Quarteirão”, Azor adalarında her yıl düzenlenen bir sanat festivali olan Walk&Talk 2016 kapsamında geliştirilen bir projedir. Festival, adaları çağdaş ve disiplinler arası sanatsal yaratım için bir laboratuvara dönüştürmeye, deneysel projeler üretmeye, bölge, kültür ve yerel toplulukla kalıcı bir diyalog içinde uygun bir ortamı teşvik etmeye katkıda bulunmaktadır. “O Quarteirão”, Portekiz’in tarihi şehir merkezine yakın, turistik ve ticari bölgenin dışında, kamusal alanın tamamen otoparklar ve arabalar tarafından işgal edildiği bir mahalledir. Tasarım fikri olarak geleneksel bir Azor evinden esinlenilmiş, mekânda toplulukların bir araya gelip etkinlikler düzenleyebilecekleri bir alan ve bir teras olmak üzere iki nokta üzerine odaklanılmıştır. Ancak tasarım açık bir programa sahiptir, kullanıcıları tarafından değiştirilip dönüştürülebilir. Yapının modüler strüktür sistemi

değişimi destekleyerek, esnek biçimde çeşitli konfigürasyonlara, ihtiyaçlara ve topluluğun istediği çeşitli etkinliklere göre uyarlanabilmektedir (Orrizontale, 2016) (Görsel 10).

Proje, bir sokak aksı üzerinde tasarlanarak sokağa yeni bir kullanım ve kimlik kazandırırken ahşap malzeme, geleneksel ve organik mahalle dokusunun sürekliliğine katkı sağlamaktadır. Mahalle dokusu içerisinde sürpriz mekân oluşturan bu proje, alanı cazip hale getirerek yaşayanların alanda tanışmalarını, buluşmalarını ve sosyalleşerek ilişki kurmalarını sağlamaktadır. Tasarım, sokağın geleneksel dokusunu bozmadan açık kamusal alan özelliğini koruyarak geçiş işlevinin dışında farklı kullanımların mümkün olduğunu göstermektedir. Ayrıca bu örnek, göz ardı edilen kentsel alanların canlandırılması için geçici yapıların kullanım potansiyelini ortaya koymaktadır.



Görsel 10. Casa do Quarteirão, 2016, Portekiz, (Orrizontale, 2016).

### Circo Aéreo

Circo aéreo, her yıl kentsel çevre ve şehir üzerine düşünmeyi öneren Uluslararası Logroño Mimarlık ve Tasarım Festivali için 2020 yılında İspanya'nın La Rioja bölgesinde KOGAA tarafından tasarlanmıştır. Projenin yer aldığı festival, günlük yaşamda genellikle gözden kaçan mekânlar, meydanlar, sokaklar, teraslar ve gizli alanlar arasında bağ oluşturan yerleştirmeler, sergiler, karşılaşmalar, etkinlikler ve performanslarla sizi şehri keşfetmeye

davet etmektedir. Proje, boş kentsel alanların yeterince kullanılmayan yer üzerinde ve araç park yerleri gibi genellikle yetersiz işlevli alanda kurulan geçici bir yapıdır. Geçici yapı, iklim değişikliğiyle ilgili kentsel sorunları araştırarak kamusal alanların işlevlerine aktif olarak meydan okuyarak insanları eğitici etkileşimle bilinçlendirmeyi amaçlamaktadır. Tasarım, hem bir sahne hem de bir dinlenme mekânı olarak kentsel alanı yeniden etkinleştirmektedir. Yapı, pnömomatik ve ahşap strüktürle inşa edilmiştir. Halka şeklindeki pnömomatik yapı, aynı zamanda hava balonunu temsil ederek şehirlerdeki karbondioksit üretimi sorununun görsel bir imgesidir. Yapı, biçimsel karakteri yardımıyla kamusal alanda kullanıcıların çevre bilincini artırmaya çalışmaktadır. Şişirilebilir yapı, Brno şehrinde önceki bir kullanımdan geri dönüştürülerek ve malzeme bakımından geliştirilerek yeniden kullanılmıştır. Circo aéreo'nun alt gövdesi, hem üst şişme halka için yapısal bir tutucu hem de etkinlikler için bir oturma amfi tiyatrosu olarak görev yapar. Şişirilebilir halka sayesinde kullanıcı alana girdiğinde, beyaz dairenin saf şekliyle sonsuzluğu deneyimleyebilmektedir. Daha önce araç park yeri olarak kullanılan ara mekânda, geçici yapının inşa edilmesi sokaktaki kullanımı canlandırmış, sokağı eğlenceli ve keyifli bir alana dönüştürmüştür. İçinde bulunduğu kamusal mekâna özgün bir karakter katarak ait olma duygusunu destekleyen yapı, gece için bir ışık kaynağı ve sıcak günler için ise gölgeleme alanı olur (Kogaa, 2020), (Görsel 11).



Görsel 11. Circo Aéreo, 2020, İspanya a, d, e) (Kogaa, 2020), b) (Google Maps, 2019), c, f) (Concentrica, 2020).

## Sonuçlar ve Öneriler

Açık kamusal alanlarda inşa edilen geçici yapıların insan, doğa, yapılı çevre arasında aracı bir konumda olduğu, tüm bu etmenler arasında bir katalizör görevi gördüğü söylenebilir. İnsanları sosyalleştirmesi, keşfettirmesi, merak uyandırması, bilgilendirmesi bakımından topluma yarar sağlayan bu yapıların, bir bakıma mimarinin gelişmesi, insan ilişkilerinin yol almasında açısından önemli katkısı bulunduğu görülmektedir. Hem toplumsal hayatın zenginleşmesine hem de kentin karakterine fayda sağlayan geçici yapılar, insanları bir araya toplayarak toplumsal üretimin sağlandığı mekânlar olabilmektedir. Bunun sonucunda toplumun yaşam biçimine etki ederek sosyal yapının gelişmesine katkı sağladığı açıkça söylenebilir. Kısa sürede, hafif malzemeler ile inşa edilmeleri, kolay erişilebilir olmaları, buldukları alana adapte olabilmeleri ve esneklik sağlamaları bakımından zaman, mekân ve toplum açısından önemli bir değere sahiptir. Bu yapılar insanların günlük hayat içinde zorunlu olarak bulunan ve kullanılan yaşama ve çalışma mekânlarından bağımsız olarak, serbestçe ve isteğe bağlı olarak kullanılan üçüncü bir mekân olarak tanımlanabilmektedir.

Belirli bir dönem için kullanılabilir olmak, geçici yapıların daha hafif, daha geçirgen ve sınırları daha tanımsız olmasına neden olurken bu yapıların kullanım alanlarının da çeşitlenmesini sağlamıştır. Özellikle pandeminin yaşandığı bugünlerde, evde kalan ve sınırlı bir süre kamusal alanda bulunabilen kullanıcılar için mahalle ölçeğinde sosyalleşebilme ihtiyacı çok daha önemlidir. Bu bakımdan geçici yapıların alternatif olduğu düşünülmektedir. Farklı kullanıcı gruplarının ihtiyaçlarının dikkate alınması ve farklı kullanım olanaklarının desteklenmesi kamusal kullanımda öne çıkan ölçütler arasında olduğu düşünüldüğünde geçici yapıların bu anlamda da kullanışlı olduğu söylenebilir. Dolayısıyla geçici yapıların esnek biçimde kullanılabilir olması ve kolaylıkla değiştirilip dönüştürülebilmesi aracılığıyla mahalle sakinlerinin mekânı farklı şekillerde ve farklı amaçlarla kullanabilmesi desteklenecektir.

Covid-19'un yaşantıda yarattığı etkilerin giderilmesinde mimari önemli fırsatlar sunmaktadır. Geçici yapıların karakteristik özellikleri sayesinde pandemi sürecinin sonrasında da çok daha fazla kullanılabilir olacağı düşünülmektedir.

## Kaynaklar

- Abel, T., & McQueen, D. (2020). The COVID-19 pandemic calls for spatial distancing and social closeness: not for social distancing!. *Swiss School of Public Health (SSPH+)*, 65:231. doi:10.1007/s00038-020-01366-7.
- Akaslan, P. (2006, Aralık). *Etkinliğini Yitirmiş Kentsel Mekanların Kent Yaşamına Katılması*. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul
- Campbell, M. (2005). What Tuberculosis did for Modernism: The Influence of a Curative Environment on Modernist Design and Architecture. *Medical History*, 49(4), 463–488.
- Chang, V. (2020). The Post-Pandemic Style. <https://slate.com/business/2020/04/coronavirus-architecture-1918-flu-cholera-modernism.html> sayfasından erişilmiştir.
- Chappel, B. (2004). *Ephemeral Architecture: Towards A Definition*. 93.
- Cirrincone, L., Plescia, F., Ledda, C., Rapisarda, V., Martorana, D., Moldovan, R., . . . Cannizzaro, E. (2020). COVID-19 Pandemic: Prevention and Protection Measures to Be Adopted at the Workplace. *Sustainability*, 12. doi:10.3390/su12093603.
- Concentrica*. (2020). Circo aéreo, <https://concentrico.es/en/circo-aereo/sayfasından> erişilmiştir.
- Çocuk Mekân*. (2020). Sokaklar arabaların değil çocukların olsaydı, <http://cocukmekan.com/projeler/detay/oyunbaz-haritalar-23-01-2020> sayfasından erişilmiştir.

- Divisare*. (2016). Asif Khan Mini Living Forests, <https://divisare.com/projects/326124-asif-khan-mini-living-forests> sayfasından erişilmiştir.
- Divisare*. (2018). Ludwig Mies van der Rohe, Farnsworth House, <https://divisare.com/projects/397743-ludwig-mies-van-der-rohe-yorgos-efthymiadis-farnsworth-house> sayfasından erişilmiştir.
- Gehl, J. (2019). *İnsan İçin Kentler*. (E. Erten, Çev.) İstanbul: Koç Üni. Yayınları.
- Ghoneim, E., & Megahed, N. (2020). Antivirus-built environment: Lessons learned from Covid-19 pandemic. *Sustainable Cities and Society*, <https://doi.org/10.1016/j.scs.2020.102350> sayfasından erişilmiştir.
- Gök, B. (2021). *Mimaride Geçicilik Kavramının Sergileme Yapıları Üzerinden Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Çukurova Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Adana.
- Jasiński, A. (2020). Public space or safe space – remarks during the COVID-19. *Technical Transactions*, 2, <https://doi.org/10.37705/> sayfasından erişilmiştir.
- Jodidio, P. (2011). *Temporary Architecture Now*. Taschen.
- Kogaa. (2020). Ağustos 04, 2021 tarihinde Circo aéreo: <https://www.kogaa.eu/projects/circo-aereo-in-logrono-spain> sayfasından erişilmiştir.
- Lähdesmäki, T. (2018). Introduction: Time and Spatial and Social Turns in Architectural Research. *Time and Transformation in Architecture*, 100, 1-16. Brill.
- Mini Hub*. (t.y.). Mini Living Forests, <https://minihub.es/mini-living-forests/> sayfasından erişilmiştir.
- More with less*. (2017). On Repeat, un pabellón que explora el poder de la repetición, <https://morewithlessdesign.com/on-repeat-london-design-festival/> sayfasından erişilmiştir.
- Orrizontale*. (2016). Casa do Quarteirão, [https://www.orizontale.org/en/portfolio\\_page/casa-do-quarteirao/](https://www.orizontale.org/en/portfolio_page/casa-do-quarteirao/) sayfasından erişilmiştir.
- Raumlabor*. (2007). Das Kuchenmonument: <https://raumlabor.net/kuchenmonument/> sayfasından erişilmiştir.
- World Health Organization*. (2021). Coronavirus disease (COVID-19) advice for the public, <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/advice-for-public> sayfasından erişilmiştir.

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. *Divisare*, (2018). Ludwig Mies van der Rohe, Farnsworth House, <https://divisare.com/projects/397743-ludwig-mies-van-der-rohe-yorgos-efthymiadis-farnsworth-house> sayfasından erişilmiştir, Erişim tarihi: 04.08.2021.
- Görsel 2. Anadolu Ajansı. (2020). Türkiye'de alışveriş ve eğlence alanlarında topluluk hareketliliği yüzde 75 azaldı, <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/turkiyede-alisveris-ve-eglenec-alanlarinda-topluluk-hareketlili-75-azaldi-1792855> sayfasından erişilmiştir, Erişim tarihi: 04.08.2021.
- Görsel 3a. Mehta V., (2020). The new proxemics: COVID-19, social distancing, and sociable space, ABD: Cincinnati, Erişim tarihi: 04.08.2021.
- Görsel 3b. Çocuk Mekân. (2020). Sokaklar arabaların değil çocukların olsaydı, <http://cocukmekan.com/projeler/detay/oyunbaz-haritalar-23-01-2020> sayfasından erişilmiştir, Erişim tarihi: 04.08.2021.
- Görsel 4. Yerelin gündemi. (2021). İşte sokağa çıkma yasağında İstanbul Kadıköy'de balkondan balkona sohbetler, <https://www.yerelingundemi.com/galeri/gundem/550/iste-sokaga-cikma-yasaginda-istanbul-kadikoyde-balkondan-balkona-sohbetler> sayfasından erişilmiştir, Erişim tarihi: 04.08.2021.
- Görsel 5-6. *Raumlabor*. (2007). Das Kuchenmonument, <https://raumlabor.net/kuchenmonument/> sayfasından erişilmiştir, Erişim tarihi: 04.08.2021.
- Görsel 7. Google Maps. (2020). İstanbul Avclar İlçesi Mustafa Kemal Paşa Mahallesi, <https://www.google.com/maps/place/Mustafa+Kemal+Pa%C5%9Fa,+34320+Avc%C4%B1lar%2F%C4%B0stanbul/@41.0023607,28.6965967,2715m/data=!3m2!1e3!4m5!3m4!1s0x14caa0f04cd8f875:0x1f047de2cb1ba30a!8m2!3d41.0015763!4d28.7052225> sayfasından erişilmiştir, Erişim tarihi: 04.08.2021.
- Görsel 8a. *Divisare*. (2016). Mini Living 'Forests', <https://divisare.com/projects/326124-asif-khan-mini-living-forests> sayfasından erişilmiştir, Erişim tarihi: 04.08.2021.
- Görsel 8b. Google Maps. (2021). Londra Vince Sokak, [https://www.google.com/maps/@51.5263683,0.0843626,3a,75y,6.52h,91.68t/data=!3m7!1e1!3m5!1s8iSIHcjmk5Rukt1nvXW2gl2e0l6shttps:%2F%2Fstreetviewpixelspa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbna il%3Fpanoid%3D8iSIHcjmk5Rukt1nvXW2g%26cb\\_client%3Dmaps\\_sv.tactile.gps%26w%3D203%26h%3D100%26yaw%3D68.5302%26pitch%3D0%26thumbfov%3D100!7i16384!8i8192](https://www.google.com/maps/@51.5263683,0.0843626,3a,75y,6.52h,91.68t/data=!3m7!1e1!3m5!1s8iSIHcjmk5Rukt1nvXW2gl2e0l6shttps:%2F%2Fstreetviewpixelspa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbna il%3Fpanoid%3D8iSIHcjmk5Rukt1nvXW2g%26cb_client%3Dmaps_sv.tactile.gps%26w%3D203%26h%3D100%26yaw%3D68.5302%26pitch%3D0%26thumbfov%3D100!7i16384!8i8192) sayfasından erişilmiştir, Erişim tarihi: 04.08.2021.

- Görsel 9a. More with less. (2017). On Repeat, un pabellón que explora el poder de la repetición, <https://morewithlessdesign.com/on-repeat-london-design-festival/> sayfasından erişilmiştir, Erişim tarihi: 24.06.2021.
- Görsel 9b. Google Maps. (2016). On Repeat, [https://www.orizzontale.org/en/portfolio\\_page/casa-do-quarteirao/](https://www.google.com/maps/place/Black+And+White,+74+Rivington+St,+London+EC2A+3AY,+Birle%C5%9Fik+Krall%C4%B1k/@51.5262662,0.0792156,3a,75y,170.52h,96.88t/data=!3m7!1e1!3m5!1sO2_loxWff5zaLsYzBE8CRgl2e0!5s20140501T000000!7i13312!8i6656!4m5!3m4!1s0x48761c_sayfasından erişilmiştir, Erişim tarihi: 04.08.2021.</p><p>Görsel 10. Orrizzontale. (2016). Casa do Quarteirão, <a href=) sayfasından erişilmiştir, Erişim tarihi: 04.08.2021.
- Görsel 11a. Kogaa. (2020). Circo aéreo, <https://www.kogaa.eu/projects/circo-aereo-in-logrono-spain> sayfasından erişilmiştir, Erişim tarihi: 04.08.2021.
- Görsel 11b. Google Maps. (2019). Circo aéreo, [https://concentrico.es/en/circo-aereo/](https://www.google.com/maps/uv?pb=!1s0xd5aab381a7a7e6f%3A0x2bddbf06cc2cd3f8!3m1!7e115!4s%2Fmaps%2Fplace%2FLogro%25C3%25B1o%2C%2Bspain%2BConcentrico%2Bfestival%2F%4042.4666561%2C2.4498812%2C3a%2C75y%2C344.54h%2C90t%2Fdata%3D*213m4*211e1*213m2*211sJNDqIiLH_sayfasından erişilmiştir, Erişim tarihi: 04.08.2021.</p><p>Görsel 11c. Concentrica. (2020). Circo-aereo, <a href=) sayfasından erişilmiştir, Erişim tarihi: 04.08.2021.



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

## MUZAFFER ARKAN'IN KALEMİNDEN MÜZİKOLOG GAZİMİHAL\*

MUSICOLOGIST GAZİMİHAL FROM MUZAFFER ARKAN

Timur VURAL, Osman SARIKAYA

Gönderim Tarihi: 25.10.2021

Kabul Tarihi: 09.12.2021

### Öz Abstract

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalının eski hocalarından olan Prof. Muzaffer Arkan birçok farklı alanda eserler sunmuştur. Müzik eğitimcisi kimliğinin yanı sıra, iyi bir koro şefi olan Arkan, aynı zamanda kaleme almış olduğu yazılarıyla da akademik camiaya faydaları dokunmuş bir bilim/sanat insanıdır. Arkan yaşamının her döneminde ulusal müziksel kalkınmamıza hizmet etmiş olup, 2006 yılında hayata gözlerini yummuştur. Ankara ve Niğde gibi vilayetlerde görev alan Muzaffer Arkan'ın, memleketi olan Konya ilinin müzikal kalkınması için kaleme aldığı makaleleri mevcuttur. Arkan'ın hocası olan müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal Bey üç binden fazla makaleye sahiptir. Gazimihal, ülkemizdeki müzik hareketi için önem taşıyan çalışmalar yapmıştır. Kısa bir süre Konya'da öğretmenlik yapan Gazimihal, Konya ile ilgili bir kitap ve çok sayıda makale kaleme almıştır. Konya'da yaptığı derleme çalışmaları sırasında, Konya müzik yaşantısını yerinde tespit etmiştir. Bu tecrübelerini 1943, 1947 ve 1948 yılında yayınladığı makalelerinde aktarmıştır. Bu çalışma kapsamında Muzaffer Arkan'ın, 1947 yılında Ekekon gazetesinde hocası olan Mahmut Ragıp Gazimihal Bey'i ve fikirlerini aktardığı üç adet makalesi bilim camiasına tanıtılmıştır. Arkan makalelerinde Gazimihal'in müzik eğitimci rolünü, aldığı görevleri, opera sanatının gelişimindeki gayretlerini, dönemin müzikal yaşantısına yönelik tespitlerini sergilemiştir. Çalışma ile makalelerde sunulan Arkan'a ait tespitler aktarılmıştır. Konya'nın Ekekon isimli yerel bir gazetesinde dönemin halkına kazandırılmaya çalışılan müzik kültürü çabası sergilenmiştir. Gazimihal gibi öncü bir ismin, hemşehrilerine tanıtılması ve fikirlerinin aktarılması yoluyla klasik batı müziğinin, toplumsal hafızada içselleştirilme çabası betimlenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Muzaffer Arkan, Gazimihal, Ekekon, Müzik Kültürü, Müzikoloji

One of the former lecturers of Niğde Ömer Halisdemir University, Department of Music Education, Prof. Muzaffer Arkan has presented works in many different fields. In addition to being a music educator, Arkan, who is a good choir conductor, has also benefited the academic community with his articles. Born in 1923, Arkan has served our national musical development in every period of his life and passed away in 2006. Muzaffer Arkan, who worked in provinces such as Ankara and Niğde, also has articles written for the musical development of his hometown Konya. Musicologist Mahmut Ragıp Gazimihal Bey, Arkan's teacher, has more than three thousand articles. Gazimihal carried out important works for the music movement in our country. Gazimihal, who worked as a teacher in Konya for a short time, wrote a book and many articles about Konya. During his compilation studies in Konya, he determined the musical life of Konya on the spot. He conveyed these experiences in his articles published in 1943, 1947 and 1948. Gazimihal, who worked as a teacher in Konya for a short time, wrote a book and many articles about Konya. Within the scope of this study, Muzaffer Arkan introduced Mahmut Ragıp Gazimihal, who was his teacher, and his three articles in Ekekon newspaper in 1947 in which he conveyed his ideas were introduced to the scientific community. In his articles, Arkan demonstrated Gazimihal's role as a music educator, the duties he took, his efforts in the development of opera art, and his determinations regarding the musical life of the period. With the study, the findings of Arkan's presented in the articles were exhibited. In a local newspaper of Konya named Ekekon, the music culture effort that was tried to be brought to the people of the period was exhibited. By introducing a pioneer name like Gazimihal to his countrymen and transferring his ideas, an effort to internalize classical western music in the social memory has been demonstrated.

**Key Words:** Muzaffer Arkan, Gazimihal, Ekekon, Music Culture, Musicology

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntılama:** Vural, T. ve Sarıkaya, O. (2021). Muzaffer Arkan'ın Kaleminden Müzikolog Gazimihal. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 212-219.
- **Sorumlu Yazar:** Prof. Dr. Timur VURAL, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi TMDK, trvural@yahoo.com.tr, ORCID ID: 0000-0002-8395-9916.



## Giriş

Anadolu saf kültürün beşiği olagelmıştır. Yüz yıllar içinde yurtlaşmış olan birçok bölgede edinilmiş olan yaşam tortuları, nesilden nesile etkileşerek vücut bulmuştur. Bu aktarım süreçleri değişim, gelişim ve koruma gibi temel değişkenler çerçevesinde şekillenmiştir. Topluma yön verenlerin, teknolojinin, iletişim ağlarının bu süreçler üzerinde derin etkileri olmuştur.

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte ülke genelinde siyaset genel manada “*Batının ilmini ve sanatını kendi kültürümüz ile harmanlayarak adapte etmek*” çabasına dönüşmüştür. İlk dönem alimleri ve sanatçıları bu vizyon ile ülke gençlerini Garp ilmi ve sanatı ile harmanlama çabasına girmişlerdir. Sanat açısından bakıldığında bu çaba, bazen toplumun harcından uzak kalınmasına veya halkın kültürü seviyesine inilememesine sebep olmuştur.

Sanat, her daim topluma hizmet etmek ile toplumun sanata erişme çabası arasında gidip gelmiştir. Bu süreçleri öncelikle dikte edenler, tabi ki yaşanan süreçlerin aydınları, siyasetçileri ve bu alanda eğitim sahibi olan elitlerdir. Bir sanat dalı ne kadar zor eğitilir, ne kadar çok kurallara bağlanır, ne kadar çok büyük şahsiyetlerin gölgelerine saklanırsa o kadar kendine ve elitlerine dokunulmazlık alanı yaratacaktır. Burada aslında sosyolojik bir tartışma ile karşılaşmaktadır. Ayas’a göre sosyoloji “Normal toplumsal faaliyetlere kıyasla daha üstün, yüce, hatta “kutsal” görünen sanatsal faaliyeti “daha aşağı” uğraşlarla aynı konuma getirir”(s.17). Sanat ve sanatçıların özerklik arayışları aslında toplumsal alanda dokunulmazlık istemelerinden kaynaklanmaktadır. Lakin bu sebeple de yaygınlaşması, toplumsal zemine oturması ve kabul görmesi sekteye uğrayacaktır.

Bu çalışmada, işte böyle zorlu şartlarda sanat ışığını alnında görmüş olan alimin o döneme dair tespitleri öğrencisinin dilinden yansıtılacaktır. Muzaffer Arkan bu tarihi tespitleri aktaran olması, Gazimihal ise Cumhuriyet dönemi müzik anlayışına yön veren öncü isimlerden olması bağlamında önem taşımaktadır. Konya Bölge Yazma Eserler Müzesi Kütüphanesi’nde kapsamlı çalışmalar sonrası ortaya çıkmış olan büyük bir süreli yayınlar arşivi mevcuttur. Bu arşivdeki çalışmalarımızda 1947 yılına ait Konya’nın mahallî bir gazetesi olan Ekekon’da Prof. Muzaffer Arkan’a ait üç adet makale tespit edilmiştir. Tespit edilen bu makaleler ile büyük müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal’e ait gün yüzüne çıkmamış aktarımların sergilemesi bu araştırmanın odağını oluşturmaktadır. Öncelikle bu derginin yayıncısı olan Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi eski öğretim üyesi olan Prof. Muzaffer Arkan’dan bahsetmekte yarar vardır.

## Muzaffer Arkan

Prof. Muzaffer Arkan 1923’te Konya’da doğmuştur. İlk, orta ve lise eğitiminden sonra, 1951 – 1952 eğitim öğretim yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü’nün Yüksek ve İleri devrelerinden mezun olarak sanat yaşamına başlamıştır. Eduard Zuckmayer, Ferit Anlar, Adnan Saygun, Ferhunde Erkin ve Halil Bedii Yönetken sınıflarında eğitim gören Arkan, aynı yıl mezun olduğu okula öğretim görevlisi olarak atanmıştır.



Görsel 1.Muzaffer Arkan

Türkiye’de çoksesli koroların oluşup gelişmesinde önemli katkıları bulunan Arkan, Almanya, Avusturya, İtalya, İsviçre, Bulgaristan, Polonya, İngiltere, Macaristan, Yugoslavya, Arnavutluk, Romanya, Belçika, Fransa, Lüksemburg, Danimarka ve İspanya’da düzenlenen uluslararası kongre, festival ve yarışmalara yönetimindeki korusu ile katılan ilk Türk Koro Şefi’dir. Devlet Sanatçısı, Kompozitör Arkan, Ankara Radyosu Çoksesli Çocuk Korusu, Niğde Üniversitesi Çoksesli Erkekler ve Anadolu Korolarını kurup yönetmiştir.

Uzun dönem Ankara Çoksesli Müzik Derneği’nde Genel Başkan, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı ve Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü’nde Öğretim Üyesi ve Koro Şefi olarak görev yapmış olan Prof. Muzaffer Arkan, 10 Temmuz 2006 Pazartesi günü vefat etmiştir (Ankaraçoksesli, 2020).

### **Mahmut Ragıp Gazimihal**



Görsel 2. Mahmut Ragıp Gazimihal

Bu çalışma dahilinde Gazimihal’in otobiyografisini yeni tespit ettiğimiz makale ile sunacağımızdan ötürü kısaca bahis açılmıştır. Türkiye’deki müzikoloji biliminin gelişmesinde çok önemli bir isim olan Mahmut Ragıp Gazimihâl (1900-1961), kısa süren yaşamında 23 kitap, 3000’in üzerinde makale yayınlamıştır. 1925 yılında 3 ay süre ile Konya’da müzik öğretmenliği

yapan yazar, kendi ifadesiyle: “Bu üç aylık Konya misafirliğim meslek hayatımın en tatlı günlerini teşkil etmektedir. Konya’dan; Konya’ya ve iyi, temiz kalpli Konyalılara doyamadan ayrıldım.” demiştir (Gazimihal, 1947, s.100).

## Yöntem

Bu çalışma betimsel karakterde dizayn edilmiştir. *Dökümanter yorum metodu* uygulanmıştır. Bu metod “somut bir oluşumu varsayılan temel kalıbın dökümanı/işareti olarak ele almayı gerektirir. Temel kalıp bireysel dökümanter kalıplardan elde edilir, ve yorumlanarak yeni veriler oluşturulur”(Garfinkel, 1984, s.78). Konya Bölge Yazma Eserler Müzesi Kütüphanesi’nde kapsamlı çalışmalar sonrası ortaya çıkmış olan büyük bir süreli yayınlar arşivi mevcuttur. Bu arşivdeki çalışmalarımızda 1947 yılında yayınlanmış, Konya’nın mahallî bir gazetesi olan Ekekon’da Prof. Muzaffer Arkan’a ait üç adet makale tespit edilmiştir. Tespit edilen bu makaleler ile büyük müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal’e ait gün yüzüne çıkmamış aktarımların sergilemesi bu araştırmanın odağını oluşturmaktadır.

## Bulgular ve Tartışma

### Ekekon Gazetesinde Yayınlanmış Olan Makaleler

#### a. Değerli Bir Müzisyenimiz (10 Kasım 1947-s.3-4)

Her zaman ve her yerde olduğu gibi Konyamız matbuatındaki değerli yazılarla da memleketimiz sanat hayatına faydalı olan büyük müzisyenler ve müzikolog hocam Mahmut Ragıp Gazimihal’in şayanı dikkat hal tercümesini daha etraflıca öğrenebilmek için kendilerine başvurduğum zaman büyük bir tevazu ile: “*Benim neyimi öğreneceksin? Bende herkes gibi doğup büyüyen yiyip içen ve yaşayan bir kimseyim...*” şeklinde söze başlayarak bütün sorularımı samimiyetle cevaplandırıdılar. Böylelikle edindiğim fikirlerle, değerli hocamın emanet ettiği hal tercümesini, kudretim dâhilinde anlatmaya çalışacağım.

M.R. Gazimihal 1900’de İstanbul’da doğdu. Babası merhum Doktor Yusuf Ragıp Gazimihal olup, İstanbul Halıcıoğlu Mektebinde hoca iken İsmet İnönü ve sınıf arkadaşlarına hocalık etmiştir. Annesi merhum Fethiye Gazimihal, eşi ile kardeş çocukları idi. M.R. Gazimihal, Rüştüye tahsilinden sonra Lise bakaloryasını (olgunluk sınavı) vererek iki sene de Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesinde felsefe derslerini takip etmiştir. Bundan evvel 1921 den 1928’e kadar önce Berlin, sonra da Paris’te konservatuvar tahsili görmüştür. Esas tahsil şubesi keman, ayrıca Armoni ve Konturpuan da çalışmıştır.

Fakat musiki ile uğraşmaya 6 yaşında başladı. Alfabe ile birlikte notayı babasından öğrenmiştir. 1908 de meşrutiyet ilan olunca Şehzadebaşında bir musiki mektebi açılmıştı. Orada babası bir aralık fahri müdürlük yapmıştı. Kendisi de o mektepte 3 sene devam etmiştir. O sırada bittabi yalnız Türk musikisi ile uğraşıyordu. Avrupa musikisiyle ilk teması Fransız kolejindeki koroda olmuştur. Yine o senelerde Rauf Yekta merhumun musiki yazılarını okumak, kendisini müzikoloji merakına sevk etti. Fransızca bilmesinin sayesinde musiki yazılarını okumaya başlamıştır.

İlk metodlu keman derslerini Albert Braun'dan, müzik teorisi ve solfej derslerini de Bakırköy'de Mercenier'den almış böylelikle edindiği bilgileri tamamlamak için Avrupa'ya gitmiştir. Berlin'deki hocaları şunlardır: Walter Detlefs (Keman), Alexander Von Ficlitz (Armoni), Arthur Willner'dır. (Armoni, ve musiki tarihinin Bach devri). (.....) (Arkan, 1947a)

#### **b. Değerli Bir Müzisyenimiz (12 Kasım 1947-s.3-4)**

Mahmut R. Gazimihal 1946 konservatuvar teşkilatından itibaren, musiki ve opera tarihiyle, genel müzik bilgisi ve müzisyenler biyografisi derslerini okutmuştur. Ayrıca Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Şubesinde müzik tarihi dersi öğretmenidir. Bütün talebelik ve öğretmenlik hayatında daima memleketine faydalı olmaya çalışmış ve çalışmaktadır. 1931 yılında İstanbul Alay Köşkünde "Opera Cemiyeti"ni kurarak opera sanatına yönelik propaganda çalışmalarını başlatmıştır. Bunun için de tabiatıyla şan ve koro sanatını ön plana çıkarmıştır. Bu cemiyete bazı ecnebler artistler ve kilise koristleri üye olarak katıldılar. A. Adnan Saygun'da şef ve repetitör olarak bu cemiyete sık sık yardım etmiştir.

Birkaç koro ve şan konserleri verdiler. Hatta şan parçalarının Türkçeye çevrilmesi işi de memleketimizde ilk olarak bu cemiyette tatbik edilmiştir. Fakat 1932'de Gazimihal'in vazifesinin Ankara'ya nakli üzerine cemiyet dağılmıştır.

Mahmut R. Gazimihal, faaliyetindeki yetişmiş genç ve ihtiyar bütün sanatkarları tarafsız olarak memlekete tanıtmaya çalışmıştır. Musiki hayatımızda büyük emekleri vardır.

Ankara'ya gelmeden önce verdiği hususi dersler de çok faydalı olmuştur. Örneğin; İdil Biret'in annesi Bayan Leman Biret'i musikide klasiklere sevk etmek ve bilhassa Bach'ı tanıtmak suretiyle memleketimizin sanat âlemine büyük yardımları olmuştur. Akrabası olan Bayan Leman Biret sonradan evlenip de çocuğunu büyüttüğü sıralarda muhakkak ki, yavrusunu ciddi sanat zevkine kavuşturmuştur.

Gazimihal yine o yıllarda keman dersi verdiği Bayan Vahdet Nuri'nin kemandan ziyade sesinin istikbal vaad ettiğini görüyor. Bunun üzerine Viyana Konservatuvarı'na gidip şan tahsili gören ve orada operalara çıkan Bayan Vahdet Nuri, hocasının bu ikazını yurda döndüğünde gazetecilere aktarmıştır.

Bana hal tercümesini emanet eden M. R. Gazimihal, samimi hislerle şunları söylemiştir: "Bütün çalışmalarımı müzikoloji üzerine teksif etmiş olduğum için gerek o yolda, gerekse öğretmenlikte memlekete faydalı olabiliyorsam ne mutlu!... Meslekteki kıdemim kırk bir yılı doldurduğu için zararsız hizmetlerde bulunabileceğimi zannediyor ve bunun huzurunu duyuyorum. Gençliğe sanat aşkı telkin edebilmek için çalıştım. Bu iddiasız arzu yolunda bir hayli yoruldum."

Gazimihal'in Türk gençliğinin sanata karşı büyük bir alaka ve başarılarını ifade eden sözlerini paylaşmayı faydalı buluyorum: "Yeni yetişen gençliğin bizim neslimizden çok daha kuvvetli yetişmesi matluptur(borç, alacak). Gençleri iyi çalışıyor görmekle övünç duyuyorum. Sanatsız vatan ağaçsız bozkıra benzer. Sanat hareketi ne kadar ilerlerse maneviyat alemi o kadar yeşillenmiş olacaktır. Şu halde emeklerimiz boşuna harcanmış değildir."

Gazimihal'in konya hakkındaki görüşleri ise şöyledir: "Konya'yı çok seviyorum İstikbalini çok aydınlık görüyorum. O büyük kültür merkezi hakkında hazırladığım müzik kitabımda, devam edecek başka makalelerimle dileklerimi muhit gençliğine duyurabilsem, bu da benim için ayrı bir iftar vesilesi olacaktır."

Sayın Gazimihal, 1921'den bu itibaren memleketimiz gazete ve dergilerinde yüzlerce kıymetli müzik makaleleri yayınladı. Kitap olarak çıkan eserleri şimdilik şunlardır:

1. Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz. (1928) İstanbul
2. Şarki Anadolu Türkü ve Oyunları Hakkında Rapor <Folklor Seyahati İntibaları> (1929) İstanbul
3. Balkanlar'da Musiki İlerleyişi (1938) Ankara
4. Türkiye – Avrupa Musiki Münasebetleri (1939) Ankara
5. Musiki Tarihi <Tercüme> (1941) Ankara
6. Bursa'da Musiki, Bursa Halkevi Yayını
7. J. S. Bach, <Tercüme> 1946, Ankara
8. Müzik ve Sanat Hareketleri – Aylık Dergi, <on sekizinci sayıya kadar çıkarmış fakat maddi bakımdan zarar ettiği için kapatmak zorunda kalmıştır>
9. Anadolu Türkülerinin Tonal Hususiyetleri <Bu kitabı, 600 türkü üzerindeki incelemelerine göre hazırlamıştır. Bunda bilhassa Anadolu'da pentatonizm, meselesini etraflı bir şekilde incelemiştir.>(…) (Arkan, 1947b)

### c. Büyük Müzikolog Mahmut R. Gazimihal'in Hatıralarından (31 Aralık 1947- s.3-4)

Memleketimizin kültürel sahadaki gelişmesinde gerek şahsen, gerekse dolayısıyla pekçok yardımları dokunan değerli hocam M. R. Gazimihal'in sanatkarlarımız ve musikiseverlerimiz için ibret alınacak hatıralarından bazılarını da bu yazımızda müsaadelerine dayanarak kendi ifadeleriyle aynen yayınlamayı doğru buluyorum. "Musiki tohumlarının körpe hafızalarda tutunabildiğine işte birkaç yaşanmış delil: "Folklor merakım Anadolu ağızlarının çocukluğumdan beri delisi olmamın bir neticesidir. Bu deliliğin başlangıcı 12 yaşlarıma kadar iner. Evimizde arabacılık yaparak beş-altı yıl kaldıktan sonra askere giden ve Çanakkale'de şehit düşen Celil adında yiğit ve Erzincanlı bir delikanlı vardı. Bu iyi ve sadık Türk çocuğunun sesi de harikulade, gümrak(gür) ve vüsatlı idi. Memleketinin türkülerini sıra hasreti içinde doya doya ve duya duya söylerdi. Bakırköy'deki evimizin aylı akşamlarında bu ses bütün civar için bir ihtiyaç olmuştu. Bazen arabamızla kırlara açılırdık; büsbütün coşar, ağlayarak okumaya başlar, benim boğazıma da bir yumruk tikanırdı. Bu ağızlar o zamana kadar öğrendiğim musikilerden pek farklı şeylerdi. Onlar benim için birer keşif olmuşlardı.

Meğer babam henüz böyle şeylere Bahrisiyah topçu alayındaki ilk hizmet yıllarında aşına olmuş, güzel sesli erlerden merak ederek pek çok dinlemişti. Bana Celil münasebetiyle birçok izahlarda bulunmuştu. "Anadolu havaları enfestir amma, notaya güç alınacağı için İstanbul'da yayımları güç oluyor, dikkatle dinle de kulaktan kap" diye kaç defa ihtarda bulunmuştu. Celil'i

dinlerken evce ağlaştığımız çok olmuştu. İstanbul üslubuna hiç kaçmamış olan son derece tesirli ve berrak bir tiz sestti. Celil bir aralık okuyup yazma hevesini göstermişti: Büyük kardeşimle birlikte elifbayı öğrendik. Çok çalışarak iyice öğrendi. Israrındaki maksadı da çabucak anladık; meğer aşık Garip, Kerem bildiği halk konularının tam metinlerini okuyup bellemek ve çağırarak istemiş. Hepsini satın almaya ve sonra bize anlatıp okumaya başladı. Celil musikiseverliğimizden dolayı bize ayrıca bağlanmış, evin sevilen bir evladı olmuştu.

Çanakkale'den bir iki mektubunu aldık. Arkası gelmeyince babam araştırdı. Emsalsiz bir dövüş ve yararlılıklardan sonra vurulmuş. Celil, saz çalmadığı için uzun hava ağzı ile söylerdi. Rahmetli Celil'i de halk musikisinde ilk hocam sayarım. O yıllarda benim de zararsız sesim vardı; bazı ağzlarını iyice öğrendim. Söyledim beğenirdi. İşte halk musikisi ile olan alakamın başlangıcı budur. Evimize koca borulu bir gramafon gelmişti: "Odeon Recod" mamullerinden olan bir de diskoteğimiz oldu. Fasıllardan, Tanburi Cemil'in plaklarından, bando marşlarından başka, nefis halk türküleri vardı. Sonraları Batı parçalarından diskler de edinmeye başladık.

Bütün bu şeylerin hafızamda hatıralanmış bulunuşu ve daimi tedaileri, yıllarca sonralara ait folklor çalışmalarında fazlasıyla işime yaramıştır. Celil'i buracıkta anmaktan, en yakınım olan rahmetlileri anmış kadar huzur duyuyorum...

"Herhalde tembel değilim fakat kabiliyetlerimin çerçeveleri dar olacak. İnsan evvela "Layuhiti" olamıyor, sonra da şahsi imkanlarının ve şans çerçevelerinin dışına çıkamıyor. Hususi engeller ve vasita yoksunluğu çalışkanı da frenliyor: Şanssızlık denilen şey işte böyle engellerin yekunu olsa gerekir. İnsan ilmi "Deryada katre kalmaya mahkum bulunuyor. O sebeptendir ki, tevazu, haklı olarak fazilet sayılıyor.

Mütevazi yaşamak ta kolay değil: Bakın, şu anda kendimden bahsediyorum. Fakat övünmek gibi gülünç bir duruma düşmüş olmak için değil, emekliye ayrılmama ramak kalmış olan bir yaşta gençlere üç beş yaşanmış ve hisseli söz payı çıkarabilmek gibi iyi bir niyetle konuşuyorum. Meslek aşkında kırk bir yıllık dayanıklılıkla kırk bir buçuk maşallah nişanını hakettik, galiba. Eskiye gördük, yeniyi aradık; yeniyi aşılamaaya çalışırken eskiye saygıyı tavsiye ettik. Batı'da ihtiyarların Autobiyoğrafiya yayınladıkları veya elyazması halinde hatırat bıraktıkları çok görülmüştür. Bu iş, milli terbiyemize göre ayıptır. O (Arkan, 1947c, s3) ayıbı da meslektaşlarım arasında ilk olarak galiba ben işledim. Özür dilerim. Kışkırtan gençlere kurban oldum. O gençlere hatırlatabileceğim son bir iki meslektaşlık öğüdü şunlar olabilir:

Musikinin yüksekliği, madde aleminin en dışında bulunmasıdır. Bununla beraber musikici de insandır, yuva sahibidir ve hayatını kazanmak zorundadır. Bu yaşa kadar hayatımı musiki dışında hiçbir kazanç kapısı aramadan çok iyi idameettim. Hiç madde sıkıntısı çekmedim. Ciddi sanatın nezahete muhtaç temiz şartlarından aşağıya düşmemiye dikkat etmek sayesinde, çok şükür daima güzide sınıfın mensubu kaldım. Edebiyatın aleti olan dilin argoya ve küfüre kadar düşebilmesi gibi musikin de pespaye, adi ve geveze basamakları vardır. Fazla çalışıp yukarı basamakalarda tutunabilecek olan genç musikicilerin maddi istikbal hakkında hiçbir kaygıları olmasın. Yalnız musikici için fazla servet sahibi olmak mukadder değildir, çünkü musiki ticaret aleti değildir; asillığı ve yüksekliği madde aleminin büsbütün üstünde bulunmasıyla sabittir.

Musiki servete tapan hasislerden nefret eder; böyle maraziler onun yanına hiç sokulmasalar ne iyi olurdu. Diderot diyor ki: "Sanatçı parayı (yani serveti) düşündüğü anda bütün heyecanını kaybeder." (Arkan, 1947c, s.4)

### Sonuç ve Öneriler

Araştırma kapsamında yapılan detaylı taramalar sonucunda bilim camiasına sunulan makaleler ile Anadolu bozkırının ortasında yer alan dönemin Konya halkının sanata ne düzeyde ilgi duyduğu anlaşılmaktadır. Konyalı olan Muzaffer Arkan'ın hocası Mahmut Ragıp Gazimihal'i tanıtmaya gayreti aslında mükemmelleşmiş bir sanat profilini oluşturma çabasıdır. Bu sayede sanat eğitimi almak isteyen Konyalı gençler için kariyeri ve tanınırlığı ile ulaşılması imkan dahilinde olan bir hedef sunulma gayretine gidilmiştir.

Gazimihal'in kendi aktarımlarına dayalı olarak kariyerinin aktarılmasının bu çalışmaya ayrı bir özgünlük katmaktadır. Hoca'nın, dönemin genç müzisyenleri ve müzikseverleri üzerinde önemli bir etkisi olduğu, öncü müzik isimlerinin ortaya çıkmalarına ışık tuttuğu görülmüştür.

İlk müzik eğitimini babasından alan Gazimihal'in gençlik döneminde Türk musikisiyle harmanlandığı, ilerleyen süreçte Batı tarzı müzik eğitimi aldığı anlaşılmaktadır. Müzik sanatı ve ilminin öncü isimlerinden olan Gazimihal, hem keman icrası, armoni, konturpuan gibi branşlarda kıymetli eserler sunmakla kalmamış, genç yaşlarından beri hevesle yaklaştığı müzikoloji ilminin de Türkiye'deki öncü isimleri arasına girmiştir.

Bu tür öncü isimlerin Türk sanat yaşamına yönelik faaliyetlerinin sergilenmesi geçmişte daha iyi yorumlayabilmemiz için önem taşımaktadır. Bu öncü isimlerinin çalışmalarının sergilendiği, büyük çapta eserlerin (kitap, sempozyum veya çalıştay vb..) teşvik edilmesi önerilmektedir.

### Kaynaklar

- Ayas, O.G. (2015) *Müzik Sosyolojisi*, Doğu Kitabevi, İstanbul
- Ankaraçoksesli. (2020, 10 2). *Ankaraçoksesli korosu sitesi*. Ankaraçoksesli: <http://ankaracoksesli.org/listing/muzaffer-arkan-kizlar-korosu/> adresinden alındı
- Arkan, M. (1947b, Kasım 12). Değerli Bir Müzisyenimiz. *Ekekon Gaetesi*, s. 3-4.
- Arkan, M. (1947a, Kasım 10). Değerli Bir Müzisyenimiz. *Ekekon Gazetesi*, s. 3-4.
- Arkan, M. (1947c, Aralık 31). Büyük Müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal'in Hatıralarından. *Ekekon Gazetesi*, s. 3-4.
- Garfinkel, H. (1984) *Studies in Ethnomethodology*, Cambridge, UK. Polity Press.
- Gazimihal, M. (1947). *Konya'da Musiki*. Ankara: Halkevi Yay.



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

## BİR İLETİŞİM ARACI VE SANAT DİSİPLİNİ OLARAK PANDEMİ DÖNEMİNDE FOTOGRAF

PHOTOGRAPHY AS A COMMUNICATION TOOL AND ART DISCIPLINE DURING THE PANDEMIC PERIOD

Nur ONAT

Gönderim Tarihi: 14.10.2021

Kabul Tarihi: 10.12.2021

### Öz

COVID-19 pandemisi kuşkusuz ki insanlık tarihinin en önemli ve zorlu tecrübelerinden biri olarak tüm toplumların hafızasına kazınmıştır. Bu zorlu tecrübe ile bir gecede sayısız insan geçim kaynaklarını kaybederken günlük rutinlerini ve kariyer planlarını da değiştirmeye zorlanmışlardır. Bir toplumsal hafıza ve sosyal iletişim aracı olarak fotoğraf; çeşitli sınırlar arasına hapsolmek zorunda kalan bu insan öykülerinin hayat bulmasında ve aktarımında çok önemli bir rol oynamıştır. Fotoğrafın icadından günümüze gerçeklikle kurduğu doğrudan bağ ve bir sanat disiplini olarak varlığı bu büyük sınavın yıkıcı hasarının tespiti ve etkilerinin azaltılmasında önemli bir noktada durmaktadır. Dünyanın farklı coğrafyalarında pandeminin etkilerini farklı projelerle belgeleyen pek çok fotoğrafçı, yaşanan koşulların, yüzleşilen sosyal ve psikolojik zorlukların ortak olduğu gerçeğini göz önüne sermek konusunda büyük bir görev üstlenmiştir. İnsanlık yaklaşık 200 yıldır fotoğrafın görünmeyen dünyayı gösterme gücü sayesinde dünya savaşları, doğal afetler gibi yaşadığı büyük trajedileri belgelendirebilmekte, bu belgeler aracılığıyla da toplum bilincini artırarak bireylere harekete geçmek için ilham verebilmektedir. Bu çalışmada da fotoğrafın gelişim süreci içerisinde bir sosyal iletişim aracı ve bir sanat disiplini olarak varlığı öncelenecek pandemi özelinde çeşitli sanatçı çalışmalarından örneklerle süreçteki önemi çerçevelenmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Fotoğraf, Pandemi, Sanat, İletişim

### Abstract

The COVID-19 pandemic has undoubtedly been engraved in the memory of all societies as one of the most important and challenging experiences in human history. With this difficult experience, countless people have been forced to change their daily routines and career plans while losing their livelihoods overnight. As social memory and social communication tool, photography has undertaken a very important mission in the life and transmission of these human stories, which had to be imprisoned between various borders. The direct connection that photography has established with reality since its invention and its existence as an art discipline stands at an important point in determining the devastating damage of this great test and reducing its effects. Many photographers who have documented the effects of the pandemic in different geographies of the world with different projects have undertaken a great task in revealing the fact that the living conditions and the social and psychological difficulties faced are common. Thanks to the power of photography to show the invisible world, humanity has been able to document great tragedies such as world wars and natural disasters for nearly 200 years, and through these documents, it can inspire individuals to take action by raising public awareness. In this study, the existence of photography as a social communication tool and an art discipline in the development process was prioritized, and its importance in the process was tried to be framed with examples from various artist works in the pandemic.

**Keywords:** Photography, Pandemic, Art, Communication

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntılama:** Onat, N. (2021). Bir İletişim Aracı ve Sanat Disiplini Olarak Pandemi Döneminde Fotoğraf. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 220-226.
- **Sorumlu Yazar:** Prof. Dr. Nur ONAT, Arkin Yaratıcı Sanatlar ve Tasarım Üniversitesi, nur.onat@arucad.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-1218-9387.



## Giriş

İnsan doğası gereği tüm canlılar içinde iletişime en çok ihtiyaç duyan ve en sosyal olan varlıktır. Bu olgunun en önemli nedeni, hayata tutunma ve hayatta kalabilme dürtüsüdür. Tüm canlılarda var olan bu hayatta kalabilme dürtüsü türlere göre farklı farklı savunma mekanizmalarının gelişmesine sebep olmuştur. Birçok hayvan türüne göre fiziksel üstünlüğü bulunmayan insan, bir arada olmayı ve birlikte mücadele etmeyi bir yöntem olarak geliştirerek evrim içerisinde varlığını sürdürebilme becerisini gösterebilmiştir. Elbette ki iletişimin sadece insanlara özgü olmadığı bilinen bir gerçektir, yeryüzünde var olan tüm canlılar gerek birbirleriyle gerekse de içinde buldukları çevre ile iletişim halindedir ancak insanın iletişim ihtiyacı ve becerileri öylesine varoluşsal köklere sahiptir ki dilin ve sanatın doğuşuna vesile olmuştur. Dil; önceleri beden dili daha sonraları konuşma ve en nihayetinde yazının kullanımı ile gelişir. İlk çağlardan günümüze dile görsel iletişimin de eşlik ettiğini tarih öncesi mağara resimlerine bakarak anlayabiliriz. Günümüzden 17.000 yıl öncesine tarihlenen resimleriyle Fransa'daki Lascaux Mağarası bu gerçeğin en çarpıcı örneklerindedir.

Genel anlamda sanatın da böylesine hayati bir iletişim ihtiyacının doğal bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Sanat üretimi bir meseleden, bir önermeden, bir anlatı ihtiyacından filizlenir ve çağlar boyu varlığını korur. Toplumların sosyal teknolojik ve ekonomik anlamdaki gelişimi kuşkusuz ki iletişim yöntemleri ve dolayısıyla da sanat üretimi üzerinde de etkili olmuştur. Bu etki ise zaman içinde sanatı bir iletişim aracı olmanın ötesine taşıyarak, toplumlara yol gösteren, onun var oluşsal sancularına ayna tutan bir varlık kazanmasını sağlamıştır. Özellikle insanlığın büyük yıkım ve buhran dönemlerinde sanatsal üretimin ve sanatçıların gerçeği gösterme ve gerçekle yüzleşme anlamında insanlığa büyük katkıları olduğu tartışmasızdır.

19. yüzyıl başlarında bilimsel bir icat olarak gündeme gelen fotoğraf ise gerek iletişim bilimi gerek toplumsal hafıza, gerekse sanat bağlamında bakıldığında taşları bütünüyle yerinden oynatan, bir fenomen olarak karşımıza çıkar. Özellikle 20.yüzyılın ortalarından itibaren, fotoğrafın bir iletişim aracı olarak zamanın akışı içinde kendine açtığı alan ile insanın varolma ve kendinden bir iz bırakma kavgasının en önemli aygıtına dönüştüğü görülür. Bundan böyle kendi varlığının ve tarihinin tanığı olarak fotoğrafı hep şahit yazacaktır insanoğlu.

İnsanlığın gerçek ve gerçeğin temsili sorgusunda bir devrim niteliği taşıyan bu önemli icat, yüzyılı aşkın bir süredir sanat ile verdiği mücadeleyi farklı cephelerde sürdürüyor olsa da toplumsal hayat içerisinde her geçen gün ağırlığını arttırmaktadır. Bu bağlamda çağımızın en etkili iletişim araçlarından biri olarak da; özellikle sosyal medya kullanımının sıklaşması ile birlikte vazgeçilmez bir varlığa bürünmüştür.

Yaklaşık 200 yıldır büyük bir hızla gelişen teknolojisi ile gücünü ve yaygınlığını arttıran fotoğraf, bu 200 yıl içinde yaşanan tüm toplumsal olaylarda insanlığa bilgi akışı sağlayarak, gerçekleri görmek, bilgi edinmek ve bu bilgiler dahilinde adım atmak için toplumlara ilham kaynağı olmuştur. Vietnam'daki Napalm Bombası felaketinden, Afrika'daki kanlı elmas madenlerine, 1929 büyük buhranından, İspanyol gribi pandemisi'ne fotoğrafın şahitliğinde yaşananlar bütün çıplaklığı ile belgelenmiş ve bir daha hiç kaybolmayacak şekilde insanlığın ortak

hafızasına kazınmıştır. Fotoğraflar aracılığıyla insanlık belki de hiçbir zaman gidemeyeceği yerlere seyahat etmiş, Mars gezegenin yüzeyini bile yakından görme fırsatı yakalamıştır. Fotoğraf ile zaman ve mekana özgü sınırlar ortadan kalkmış, iletişim kavramı bambaşka bir boyut kazanmıştır.

Ünlü Fotoğraf tarihçisi ve teorisyeni Helmut Gernsheim “**Yaratıcı Fotoğraf: Estetik Trendler**” adlı 1962 tarihli kitabında fotoğraf ile ilgili şöyle der: “Fotoğraf, dünyanın her köşesinde anlaşılan tek dil’dir ve bütün uluslarla kültürler arasında köprü kurarak insanlık ailesini birbirine bağlar. Siyasal etkilerden bağımsız olarak insanların özgür olduğu yerlerde, hayatı ve olayları doğru bir şekilde yansıtır, başkalarının umutlarını ve çaresizliklerini paylaşmamızı sağlar, politik ve toplumsal koşulları aydınlatır. Böylece insanoğlunun insani olan ve olmayan yönlerinin görgü tanığı haline geliriz...” (Gernsheim,1991:229).

2019 yılının son aylarında bir anda tüm dünyanın gündemine oturan ve yıkıcı etkilerini birçok farklı biçimde

yaşadığımız COVID-19 pandemisi de insanlığın unutulmaz bir deneyimi olarak tarih sahnesindeki yerini almıştır. Hepimize gelişen teknoloji ve toplumsal hayata rağmen, modern insanın bile aslında hâlâ birbirine ihtiyaç duyduğunu ispat etmiştir.

Pandeminin doğurduğu özel koşulların sosyolojik, ekonomik ve psikolojik etkileri pekçok farklı mecrada uzmanlar tarafından tartışılmaktadır. Bu tartışma başlıklarından biri de hali hazırda günümüzün en önemli meselelerinden biri olan sosyolojik yalnızlaşmanın pandemi koşulları ile olan ilişkisidir. Sosyolojik yalnızlık olgusu; modernizmin rasyonalizmden hareketle bireyi merkeze koyduğu, bireyciliği önceleyen ve biz kavramını eriten bakış açısının kaçınılmaz bir sonucu olarak karşımıza çıkmıştır. Bu kavramı kısaca bireyin diğer bireylerle ilişkilerinin bozulması ya da başkalarından yoksun olması olarak tanımlayabiliriz. Modernizm ile başlayıp günümüz modern sonrası toplumlarında gittikçe şiddetlenen bireyci bakış açısı, insanın varoluşsal dürtü ve ihtiyaçları ile her geçen gün daha da çelişmektedir. Bu noktada kapımızı çalan pandemi ise bir yandan bu sosyolojik yalnızlığı arttırırken öte taraftan da bizi sosyal ilişkilerimizi korumaya, onarmaya, aracılık eden caydırıcı bir işaret niteliği taşımaktadır.

### **Pandemi Döneminde Fotoğrafın Yansıttıkları**

Fotoğrafın belgeci yönü, salgın anlamında özellikle üç önemli işlev üstlenmiştir. Bunlardan ilki bireylerde oluşan yalnızlık hissini ortadan kaldırması, yaşanan yıkım içerisinde yalnız olunmadığını, dünyanın pekçok farklı noktasında insanların benzer zorluklar yaşadığına dair somut göstergeler ile görünür kılmasıdır. Fotoğrafın bir diğer etkisi, kesintiye uğrayan sosyal hayatın birey üzerinde oluşturacağı tahribatın en az zarar ile atlatılmasına koyduğu katkıdır. Özellikle sosyal medya maceralarında vazgeçilmez bir iletişim yöntemi olarak öne çıkan fotoğraf; insanların bir arada tutulması ve oluşan psikolojik olumsuzlukların giderilmesinde oldukça etkili olmuştur. Fotoğrafın öne çıktığı bir diğer nokta ise pandemi koşulları içinde oluşan ve hızla yayılan salgının gerçek olmadığına dair komplo teorilerinin toplumun büyük kısmı üzerinde bir inanç oluşturmasının engellenmesidir. Resmi sayısal verilerin yanında

dünyanın pek çok yerinden paylaşılan fotoğraflar durumun ciddiyetinin kavranmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

Fotoğrafın insanlık tarihinin büyük travmalarında taşımış olduğu bu görevi büyük fotoğraf ustası Edward Steichen 1958 yılında Wisconsin Tarih Dergisi'nde yayınlanan "**Fotoğraf: İnsanın Tanığı ve Kaydedicisi**" adlı makalesinde şöyle dile getirmektedir: "...Fotoğraf doğadaki ve toplumdaki olayları kaydederken, kendine özgü tarihçi rolü içinde tarihsel belgeler üretmektedir. Fotoğraf birçok şeydir, fakat belgenciligi onun önemli niteliklerinden yalnızca biridir. Üretilen herhangi bir fotoğraf, denklanşöre basıldığında tarihsel bir belgeye dönüşür. Bu biçimiyle kullanımı büyük ölçüde tarihçilere bağlıdır artık. Fotoğrafın tarihe vereceği en önemli hizmet olarak düşündüğüm insan ilişkilerini kaydetme, insanı insana anlatma işlevini de vurgulamak isterim." (Steichen,1958:159) Büyük ustanın da dile getirdiği gibi fotoğraf, insanı insana anlatmanın en etkin yollarından biridir. İşte yakın tarihimizin en travmatik dönemlerinden biri olarak tarihe kaydedilecek bu pandemi döneminde de tıpkı geçmişte olduğu gibi insanı gerek kendi çağının gerekse gelecek çağların insanına anlatmak bağlamında fotoğraf yine büyük bir varlık göstermiştir.

Gelecek nesiller 2020 yılının fotoğraflarına izlediklerinde ne görecekler? Bu önemli sorunun cevabını şekillendirmek üzere harekete geçen Associated Press onüç farklı ülkeden onbeş fotoğrafçı ile bir projeye imza atarak pandemi döneminde çektikleri fotoğraflar arasından onları en çok ekileyen bir tanesini seçerek neden bu fotoğrafı seçtiklerini anlatmalarını istemiştir. Bu onbeş fotoğrafçının seçimleri, COVID-19 sebebiyle geçtiğimiz yıl milyonlarca insanın çalınan hayatlarının, kısıtlanan en temel özgürlüklerinin ve ödemek zorunda kaldıkları bedellerin kanıtları niteliğindedir. Projede yer alan her bir fotoğraf, özünde aynı noktadan köklenen farklı insan hikayelerini anlatarak, izleyiciye yüzyılda bir görülen bir salgını, yakından gözlemlene ayrıcalığına sahip insanların gözünden görme ve anlama konusunda rehberlik etmiştir. Fotoğraflar aracılığıyla insan hikayeleri ile bir bağ oluşturan herhangi bir fotoğrafçıdan farklı olarak COVID-19 pandemisini belgeleyen isimler, yaşanan bu büyük felaketin bir yandan gözlemcisi ve belgeleyicisi olurken bir yandan da öznesi konumunda kalmışlardır. Bu anlamda pandemi dönemi fotoğraflarının belgeleri fotoğraf anlamında çok özel bir yönü de vardır. Associated Press'in projesinden bu çalışmada seçilen iki örneğe yer verilecektir.

Bunlardan ilki, İranlı fotoğrafçı Ebrahim Noroozi'nin seçtiği fotoğraftır. Şekil 1'de yer alan bu çalışma, 59 yaşında COVID-19 yüzünden ölen bir hastanın üç kişi tarafından yıkandığı sahneyi belgelemektedir. Fotoğrafta üç gönüllü İran'ın Kaemşehr kentinde 19 Aralık 2020 tarihinde koruyucu kıyafetler giymiş bir şekilde vefat eden bir COVID-19 hastasını defin işlemine hazırlarken görülmektedir. Noroozi bu fotoğrafın çekildiği anı "O kadar acı ile doluydum ki hastanın cansız bedenini o soğuk ve karanlık odada görünce önce deklanşöre basmak için kameramı bile kaldıramadım ama o güne kadar 500 kadar cenazeyi gömen üç gönüllünün özverisi ve fedakarlığı bana büyük bir umut ışığı oldu. Herşeye rağmen umutlu olmalıyız." şeklinde anlatmıştır.



Görsel 1. Ebrahim Norrozi, İsimsiz

Yaşamın ölümle buluştuğu ve pandeminin korkutan yüzünü gösteren bu fotoğrafın aksine yine aynı projede yer alan bir diğer fotoğraf, bize insanın yaşama tutunma gücünü hatırlatan bambaşka bir hikayeye yer vermektedir. Natacha Pisarenko tarafından 13 Ağustos 2020 tarihinde dünyanın bir başka noktasında, Buenos Aires-Arjantin’de çekilen bu karede ise Blanca Ortiz adında 84 yaşındaki bir hastanın hastalığı yenerek hastaneden taburcu olacağı haberini aldığı duyduğu sevince ortak oluruz. Bu eşsiz anı Pisarenko “Bu kadar ağır bir hikayeyi anlatırken benim için en parlak andı.” ifadesiyle dile getirmiştir. Yaşam ile ölüm arasındaki git-geller pandeminin en çarpıcı noktası olarak öne çıkarken, fotoğrafların ölümsüz kıldığı anlar ortak belegimize bir daha silinmeyecek şekilde kazanılmışlardır.



Görsel 2. Natacha Pisarenko, İsimsiz

Umudu, hayal kırıklıklarını, sevinci, gerçeği gösteren bu fotoğraflar, dünyanın dört bir yanına erişmemizi, her bir hikaye ile kendi hikayemiz arasında bir bağ kurmamızı sağlamış, kimi zaman ortak, kimi zaman farklı deneyimlerin yarattığı duygularda hepimizi birleştirmiştir.

Yukarıda görmüş olduğumuz gibi çeşitli kuruluşlar tarafından yürütülen projelerden bağımsız olarak, daha önceden fotoğraf disiplininin farklı alanlarında üretimleri olmuş fotoğrafçılar da bu özel dönemi belgelemek için çaba sarf etmişlerdir. Örneğin; Al Bello tarafından New York'ta çekilen ve Şekil 3'de gördüğümüz fotoğraf aylardır çocuklarını ve torunlarını göremeyen Mary Grace Sileo'nun bir çamaşır ipine asılmış olan plastik bir örtünün ardından çocukları ve torunları ile buluştuğu anı göstermektedir. Getty Images için bir spor fotoğrafçısı olarak çalışan Bello, pandemi döneminde insanlara katkı sağlamak, umuda, sevgiye ve insanlığa dair hikayeler anlatabilmek adına fotoğraflar çektiğini ve bu özel çalışmanın kendisi için bambaşka bir öğrenme deneyimi olduğunu ifade etmiştir.



Görsel 3. Al Bello, İsimsiz

Fotoğraf; pek çok farklı toplumsal olayda olduğu gibi bu özel dönemde de sadece profesyonel fotoğrafçıların değil, sıradan insanların da sıklıkla başvurduğu bir hikaye aracı işlevi görür. Teknolojinin olanakları ile bir telefon cihazı içine entegre olmuş kameralar sayesinde insanlar gerek yakınları, gerekse milyonlarca başka insan ile kendi deneyimlerini paylaşmış, normalden çok uzağa düşen gündelik hayatlarını, normale duyulan umut ile harmanlayarak gelecek nesillere kendinden ve bu büyük trajediden izler bırakmıştır.

### Sonuç

19. yüzyıldan başlayarak 20 ve 21. yüzyılda baş döndürücü bir hızla kaydedilen teknolojik gelişmeler, insanların bilgiye ulaşmasının tarif edilemez bir ivme kazanmasına yol açmıştır. Ancak gerçek ve gerçeği olduğu gibi aktarma konusu her zaman kimi soru işaretlerini de beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda fotoğrafın doğru bilgiyi ve gerçeği tüm çıplaklığıyla aktarıp aktarmadığı sorusu da icadından günümüze varlığını sürdürür. İşte tam da bu sebeple fotoğraf, doğası gereği daima gerçeğin yansıtılması ya da çarpıtılması noktasında bir fail olarak işlev görür. Gerçeği yansıtmaktaki gücü onu aksi istikamette de en kuvvetli silah haline dönüştürmektedir. Fotoğrafın gerçekliğini şekillendiren kameranın ardındaki gözdür. Çünkü Hannah Arendt'in de ifade ettiği gibi gerçeklik dediğimiz olgular hiçbir zaman bizim kişisel özelliklerimizden ve olaylara bakış açımızdan bağımsız değildir.

Gerçeklik ile bilginin aktarımı konusunda pek çok tartışmanın hararetle sürdüğü bir ortamda bütün dünyayı kısa bir sürede etkisi altına alan pandemi, salt gerçeğe ve kirlenmemiş bilgiye ne kadar ihtiyacımız olduğunu tüm insanlığa hatırlatmıştır. Gerçeğin; çeşitli öznelerin çıkarları doğrultusunda çarpıtılarak ya da silikleştirilerek belirli bir kamuoyu algısı oluşturulması olarak tarif edilen hakikat sonrası günümüz dünyasında oluşan ya da oluşmak zorunda olan insanlığın ortak çıkarları gerçeklerin tüm çıplaklığı ile aktarımına muhtaç ve mecbur kalmıştır. Bu noktada da fotoğrafın özünde barındırdığı salt gerçeği gösterme gücüne duyulan inanç hiç olmadığı kadar yükselir. Dünyanın bir diğer ucunda yaşayan bir insanın bizimle aynı açmazlarla karşı karşıya kaldığını, aynı acıları yaşadığını bilmek yani kısaca yalnız olmadığımızı deneyimlemek yine fotoğraflar sayesinde olmuştur ya da aşılama çalışmalarında başarı kazanan ülkelerin normalleşmeye başladığını gösteren fotoğraflar, içimizdeki umudu kamçılama ve her toplumu kendi muktedirlerini benzer adımlar atmak üzere harekete geçirebilmek adına toplumsal bir baskı oluşturmaya itmiştir. Bu noktada da fotoğrafın gücü ve etkisi tartışmasızdır. Bu eşsiz deneyim bize göstermiştir ki insanlığın çağlar boyu sürdüregeldiği ve daha çağlar boyu sürderecek olduğu gerçeği bulma ve gerçeği aktarma mücadelesinde fotoğraf en etkili araçlardan biri olmaya devam edecektir.

### Kaynaklar

- Friday, J.(2000). Demonic Curiosity and The Aesthetics of Documentary Photography. *British Journal of Aesthetics*, 40(3), 356-375.
- Gernsheim, H. (1991). *Creative Photography Aesthetic Trends 1839-1960* 1st ed. New York: Dover Publications, 229.
- Kerimoğlu, C. (2016). Dilin Kökeni Arayışları I: Dilin Kökeniyle İlgili Akademik Tartışmalar. (The Search for the Origin of Language I: Academic Controversies on the Origin of Language), *Dil Araştırmaları*, -18: 47-84.
- Oliveira, A.A. (2016). Post-photography, or are we past photography.H. Ferreira (Ed) *Post-Screen: Intermittence + Interference* içinde (68-76) Lisbon: Faculty of Fine Arts, University of Lisbon
- McMaster, Scott. (2015). Truth in Photography or: How I Learned to Stop Worrying and Press the Shutter. N/A. 10.18848/2154-8560/CGP/v08i02/77-98.
- Steichen, E, (1958). Photography: Witness and Recorder of Humanity. *The Wisconsin Magazine of History*,41(3), 159 – 167.
- Ap photos: Photographers Reflect on Single Shot of Pandemic (2021). (<https://apnews.com/article/photography-pandemics-ap-top-news-coronavirus-pandemic-ee22b9c3badb6f8b0343b6b7a5ea49ae>) Accessed: 15 May 2021
- CNN:The Defining Photos of The Pandemic — and The Stories Behind Them (2021). (<https://edition.cnn.com/interactive/2021/03/world/coronavirus-pandemic-cnnphotos/>) Accessed:15 May 2021
- Evrin Ağacı: Post Truth (Gerçeklik Ötesi): Yalanların Gerçekmiş Gibi Sunulduğu Bir Dünyada, Hakikatin Anlamı Nedir? (2020). (<https://evrimagaci.org/post-truth-gerceklik-otesi-yalanlarin-gercekmis-gibi-sunuldugu-bir-dunyada-hakikatin-anlami-nedir-8574>) Accessed: 02 June 2021

### Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Winfield, N. Ap photos: Photographers Reflect on Single Shot of Pandemic (2021), Erişim tarihi: 15.05.2021
- Görsel 2. Winfield, N. Ap photos: Photographers Reflect on Single Shot of Pandemic (2021), Erişim tarihi: 15.05.2021
- Görsel 3. Almond, K. CNN:The Defining Photos of The Pandemic — and The Stories Behind Them (2021), Erişim tarihi: 15.05.2021



## TARİHİ YAPILARIN SERGİLEME MEKÂNI OLARAK YENİDEN İŞLEVLENDİRİLMESİ: TATE MODERN VE ORSAY MÜZESİ ÖRNEĞİ\*

RE-FUNCTIONALIZING THE EXHIBITION SPACE OF HISTORICAL BUILDINGS: THE CASE OF TATE  
MODERN AND ORSAY MUSEUM

Cansın İlayda ÇETİN

Gönderim Tarihi: 22.10.2021

Kabul Tarihi: 14.12.2021

### Öz Abstract

Tarihi dokular kültürel mirasın bir parçası olarak korunmalı ve özgün dokuları korunarak yapının önemini yitirmeden gelecek nesillere aktarılması sağlanmalıdır. Yeniden işlevlendirme, korumanın ayrılmaz bir parçası olarak kabul edildiğinden binanın sosyal ve kültürel özelliklerinin muhafazası sağlanabilir. Tarihi yapıların canlılığını koruması ve sürdürmesi için yapılara verilen yeni işlev genellikle bu şekilde bireyler arası karşılıklı iletişim ortamı sunan mekânlar olmaktadır. Önemli olan, çevre ile olan bağlantıyı bozmadan geleneksel konumunu, kompozisyonunu ve dengesini koruyacak şekilde binayı yeniden şekillendirmektir. Bu çalışmada da günümüzde giderek modernleşen ve dinamikleşen sergileme anlayışının tarihi yapılarla nasıl entegre edildiği iki örnek yapı üzerinden incelenmiştir. Bu amaçla benzer ölçekte olması ve yakın dönemlerde yenilenen yapılar olduğu için Tate Modern ve Orsay Müzesi örnekleri seçilmiştir. Bu bağlamda çalışmanın sonucunda karşılaştırılmalı olarak yapılan mimari ve mekânsal analiz şemaları, adaptasyondaki eksikliklerin ortaya konmasını sağlamıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Yeniden İşlevlendirme, Sanat Galerileri, Mekân Analizi, Mimari Sürdürülebilirlik, Mimari Restorasyon

Historical textures should be protected as a part of cultural heritage and the original texture should be preserved and the building should be transferred to future generations without losing its importance. Since re-functioning is considered as an integral part of conservation, the social and cultural features of the building can be preserved. In order to preserve and maintain the vitality of historical buildings, the new function given to the buildings is usually spaces that provide a mutual communication environment between individuals in this way. The important thing is to reshape the building in a way that preserves its traditional position, composition and balance without disturbing the connection with the environment. In this study, how the modernizing and dynamic display concept is integrated with historical buildings is examined through two example buildings. For this purpose, Tate Modern and Orsay Museum examples were chosen because they are similar in scale and have recently been renovated. In this context, the comparative architectural and spatial analysis schemes made as a result of the study have enabled the deficiencies in adaptation to be revealed.

**Keywords:** Re-functioning, Art Galleries, Spatial Analysis, Architectural Sustainability, Architectural Restoration.

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntılama:** Çetin, İ. C. (2021). Tarihi Yapıların Sergileme Mekânı Olarak Yeniden İşlevlendirilmesi: Tate Modern Ve Orsay Müzesi Örneği. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 227-253.
- **Sorumlu Yazar:** Dr. Öğr. Üyesi Cansın İlayda ÇETİN, İstanbul Gelişim Üniversitesi, cicetin@gelisim.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-4895-0411.

## Giriş

Birkaç yıl öncesine kadar, sergi fikri, bir duvara veya bir kaide üzerine yerleştirilmiş eserleri incelemeyi içeriyordu. Aydınlatma, yüzeyler, dokular gibi öğeleri göz ardı ederek mekânın bize sunduğuyla yetiniliyordu. Bugün ile kıyaslandığında sergilemeden çok uzak olduğu söylenebilir. Kültürümüzdeki gelişmeler neticesinde bilim, sanat ve sosyal alışkanlıkların değişmesi, bizi aktif ve katılımcı olarak tanımlanabilecek bir sergi dönemine getirmiştir. Günümüzde postmodernizm ve pop art anlayışından hareketle sergileme stili kendi kabuğundan kaldırılmış, daha cesur ve özgün sergiler üretilmeye başlanmıştır. Dil birliği sağlama ilkesi sayesinde nesnelere, gizli benzerliklerinden ziyade görünür farklılıklarına göre yerleştirilmeye başlanmıştır. Sergilenen eserler bu sayede bütün yerine bir dizinin parçası olarak düzenlenebilmektedir. Dolayısıyla mekândaki kurgudan sonra nesnelere gruplandırılması sistematik bir şekilde sunulur ve bu gruplamalar birlikte gözlem ve algılamaya için anlamlı bir bütün oluşturmaya başlar. Kısacası sergileme kavramı gün geçtikçe dinamikleşen ve seyirciyle hareket eden alanlar haline gelmiştir.

Bu durumun yanı sıra genel anlamda tarihi yapıların hangarlar, kervansayarlar, istasyonlar gibi oldukça geniş ve bölünebilir alanlar olmasından kaynaklı bu alanların yeniden işlevlendirilmesi gerektiğinde sergi mekânlarına ya da müzelere dönüştürüldüğü görülmektedir. Ne var ki, yapıyı yeniden inşa ederek değil var olan şekli koruyarak yeni işlevin entegre edilmesi hali eski bir yapı içerisinde güncel sistemlerin sunulması durumunu zorlaştırabilmektedir. Çalışmanın bu kısmını geliştirmek için öncelikle sergileme kavramı içinde neler olması gerektiği üzerinde durularak daha sonraki bölümlerde seçilen örneklerin analizleri yapılmış en son aşamada ise karşılaştırma şemaları sunulmuştur.

## Sergileme Sistemlerine Göre Mekânsal Oluşumlar

19. yüzyılda, sergilerin formatı ve sistemi devrimci bir gelişmeye tanık olmuştur. Özellikle çağdaş sanat bilincinin yaygınlaşmasından sonra sergilerin çeşitlendirilmesi, üç boyutlu işler, video sanatı, güzel sanatlarla ilgili uygulamalı sanatlar ve endüstriyel ürünler kaçınılmaz olarak sergilerde farklılıklar ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda farklı alanlarda kapsamlı sergiler yürütmek için kendilerine uygun bir "kişisel alan" düzenlemek gerekmektedir. Bu gelişmelerin sonucu, toplumdaki tüm kurumlar gibi galerilerin değişen beklentilerine uyum sağlamak için sergileme yöntemlerinin de değişmesidir. Bu değişim, kaçınılmaz olarak, mekân ve teşhir teknolojisi kavramına tam olarak yansımaktadır. Bugünün galerileri, izleyiciyi yadırgatmadan bu gelişmelere uyum sağlamıştır (Dönmezoğlu, 2013, s.11-13).

20. yüzyılda halka dönük yüzleri ile sanat merkezleri yoğun bir şekilde hatırlanmaya başlamış, binanın modernist odağı ve sergi düzenlemesindeki etkileşim ön plana çıkmıştır. Teknolojinin sürekli gelişmesi ve estetik kavramların değişmesiyle, sadece sanat eserlerini sergileme yöntemleri değil, nesnelere ilgili ifadeleri de dahil etme yöntemleri çeşitlenmiştir. Sergi kapsamı dışında aydınlatma, sergi mobilyaları, renkler, dokular, grafik anlatım ve teknik iletişim araçlarının kullanımı, fiziksel ve kurgusal unsurlarla tasarım yapmaya başlanmıştır (Dönmezoğlu, 2013, s.11-13).



Bir diğer önemli faktör ise, müzenin belirli aralıklarla iç unsurlarının kısmen veya tamamen değiştirilmesi gerektiğidir. Bu talebi karşılamak için makul, mantıklı ve güncel bir çözüm formüle edilmelidir. Örneğin; teknolojiye dayanarak paneller, çeşitli aydınlatmalar ekleyip çıkarılabilir, sergi nesnesine ve standı uygun bir platform oluşturulabilir. Bunun gibi çözümler çoğaltılarak uygulanabilir. Sabit organizasyonlar gibi kendi kendini sınırlayan ve tekrarlayan alanlar yerine, taşınabilir ya da sökülebilir sistemler üretilerek çeşitli şekillerde konumlandırılabilir. Sergilemeler tasarlanırken bu tarz çözümler alanlardaki uygulamalar için kolaylık sağlamaktadır (Erbay, 2011).

Kısacası galeride sergilenen işlerin etkisi, serginin teması ve sergi alanının mekânsal düzenlemesi ile yakından ilgilidir. Sergi mekânının tasarımını etkileyen faktörler, dolayısıyla serginin değişmesinin nedeni ihtiyaç dışı veya bazı kavramsal gereksinimlerdir (Madran, 1999; Atasoy, 1993).

Çeşitli nedenlerden kaynaklanan bazı değişiklikler aşağıdaki gibidir:

### **İşlevsel Etmenlerin Değişimi**

Tasarım kavramı içinde "işlev", "işlev açısından amaca uygun veya yararlı" olarak tanımlanmıştır. Sergi yapısının işlevini, sergi yapısının amacını, şeklini ve ilgili gereksinimlerini belirtir. Amaç ve gereksinimler, sergi tasarımında kullanılacak biçim, boyut ve malzemeleri belirler. Burada sergi salonunun kullanım amacı, sergileme türünün anlamını, gerekli koşulları, sergileme biçimini ve yöntemini ifade etmektedir (Atasoy, 1993).

### **Mekânsal Veriler**

Özellikle belirli temellere ve koşullara sahip mevcut binalarda önemli olan, yapının mekânsal verilerinin sergileme işlevini ve diğer gerekli fonksiyonel gereksinimleri karşılayıp karşılamadığı ve yeterli olup olmadığıdır. Mekânın mevcut işlevlerine yanıt verebilmesi aşağıdaki standartları karşılamasından geçmektedir;

- Gösterilen eserlerin kalitesi ve kapasitesi açısından mekânın yeterli olup olmadığı,
- Tasarlanan sergi şeması açısından mekânın yeterli olup olmadığı,
- Dolaşım planı açısından mekânın yeterliliği, sergi düzeninin önemli bir parçasıdır.

### **Kullanım Amacı**

Sergi tasarımı; sergi mekânının içindeki konumu konseptin somutlaşması açısından çok önemlidir. Bu nedenle sergi mekânı tasarımı, sergiyi sınıflandırarak ve tasarımı etkileyecek diğer standartlar dikkate alınarak yapılmalıdır.

### **Sergilemede Yönelim**

Serginin yönelim şeması planlanırken dikkat edilmesi gereken unsurları incelediğimizde;

- Sergi mekânının genel yapısına uygunluk
- Sergi mekânının mimari formuna uygunluk

- Sergilenen malzemelerin niteliğine uygunluk
- Fuar sırasında ziyaretçilere iletilen bilgilere uygunluk

Gözlemler, izleyicinin ziyaretinin başında çok fazla zaman geçirdiğini göstermektedir. Bu çıkışa doğru ise gerekenden daha az zaman harcanması ile sonuçlanmaktadır. İyi bir sergi düzeninde bu zaman dağılımı, izleyicinin sıkılmadan ziyaretin sonuna kadar ilgisini sürdürme becerisine bağlıdır (Deniz, 2008).

Salonlar birbirine bağlanmaya devam ederse, önce her salonun düzeni iyi bir sirkülasyon ve görüş ile korunmalıdır. Daha sonra salonlar birbirine eklenirken hedef ziyaretçilerin yapısına göre salonlar düzenlenmelidir.

Örneğin, hedef ziyaretçi grubunun gençler veya yetişkinler oluşu salonun düzeninde çok önemlidir. İnsanların yorulmadan izleyebilecekleri zaman değişecektir. Yetişkinler arasında bu süre daha uzun olmakla birlikte genç ziyaretçilerde daha kısadır. Bu nedenle sergi bitmeden izleyicinin sıkılmadan ziyaret edebilmesi için mekân izin verdiği müddetçe dinlenme alanı veya benzeri bir alan oluşturulmalıdır. Sonraki sınıflandırma, araştırma, koleksiyon ve sergileme, kavramların edinilmesiyle gerçekleşir. Herhangi bir sistem oluşturmadan, nesnelere arası ilişki ve bütünlük gözetilmeden tamamlanan ilk demonstrasyon çalışmaları, serginin emekleme adımlarıdır. Günümüzde, gelişimiyle ilgili kavramlar ve araştırmalar, sergi için geniş bir perspektif açmıştır.

Sergileme sistemi ve değişen malzemelerin kullanımına ilişkin son görüşleri ifade etmek için Londra Bilim Müzesi (Görsel 1) ve Venedik Mimarlık Bienali (Görsel 2) örnek verebiliriz.



Görsel 1. Venedik Mimarlık Bienali, dış cephe kaplama malzemeleri bölümü



Görsel 2. Londra Bilim Müzesi

Çağdaş anlayışa sahip bu örneklerde, hem yeni sistemin aydınlatma unsurları hem de modern mekânların kullanımı izleyicinin dikkatini çekmektedir.

### Malzeme ve Yöntem

Çalışmada, günümüzde sınırlarını zorlayan sergileme kavramının mevcut tarihi bir yapıda sürdürülmesi ile korumada mimari ve mekânsal entegrasyonun önemine dikkat çekmek istenmiştir. Bunun için alan gereksinimleri belirlenmesi ve yapının yeni fonksiyona uygunluğu test edilmesi şeklinde iki adım izlenmiştir.

Betimsel tarama modelleri kullanılarak yapılan araştırmanın ilk aşamasında, müze işlevlerinin mekân gereksinimleri üzerine literatür araştırması yapılmış ve müze için işlevsel bir plan oluşturulmuştur. Çalışmanın malzemesi olarak seçilen birbirine yakın dönemlerde yeniden işlevlendirilmiş ve benzer ebatlara sahip iki müze örneği olan Tate Modern ve Orsay Müzesi için ikinci aşamada, mevcut hallerindeki özellikler ve yeni işleviyle koordinasyonu incelenmiştir. Bu süreçte yapının çevresel ve mekânsal özelliklerinin yeni işleve uygunluğu da incelenmiştir. Bu analizler, yeni fonksiyonlara sahip binaların büyüklük, yükseklik, biçim, mekân düzeni gibi çevresel özellikleri ile mimari özellikleri arasındaki koordinasyon çerçevesinde, temel mimari etmenler olan aydınlatma, mekânsal organizasyon, yapı malzemesi, mimari ve mekânsal parametreler incelenerek ele alınmıştır (Ching, 2002). Sergileme mekânları gibi bir işlevin potansiyelini değerlendirmek için, yapıların kat planları ve bölümlerine ulaşılmıştır. Sonrasında ise bu kıyaslamalar kişisel olarak, plan, kesit ve vaziyet planları incelenerek ortaya konmuştur.

Bunların neticesinde yeni fonksiyonların çevresel özellikler açısından uyulanabilirlik analizi kapsamında yapının bulunduğu şehrin çevresinin yeni fonksiyonlarla uyumlu olup olmadığı sorgulanmıştır. Bunun için yayalar ve araçlar, otoparklar, yeşil alanlar, satış alanları gibi fonksiyonlara cevap verecek düzeyde olup olmadığı incelenmiştir.

Ek olarak, mekânsal kurgu planı için yeni fonksiyona uygunluk analizleri açısından ise sirkülasyon şemalarının uygulanabilirliği gibi yeni fonksiyonların uyulanabilirlik analizi kapsamında yapının bunu sağlayabilecek durumda olup olmadığı sorgulanmıştır. Müze

binaları için kullanılan alanın büyüklüğü envantere göre değişeceğinden, analizin kapsamını sınırlamak için nitel hususlar kullanılmıştır. Son olarak incelenen yapıların mimari üslupları irdelenerek evrensel, dönemsel ve sosyo-kültürel özellikleri ortaya konmuştur.

### Tate Modern- Londra, İngiltere

Tate Modern Binası (Görsel 3), Birleşik Krallık'ın başkenti Londra'nın Southwark bölgesindeki Bankside semtinde bulunmaktadır. Londra Köprüsü'ne yürüme mesafesinde, St Paul Kilisesi'nin karşısında, Thames'in güneyinde yer almaktadır. Tate Modern'in Millenium Köprüsü'nün önündeki konumu, Eski Londra olarak bilinen Bankside ile yeni Londra arasında bir bağlantı kurmasına olanak tanıdığından, konumunun önemli bir tarihi yeri vardır.



Görsel 3. Tate Modern Ön Cephe

### Tarihçesi ve Önemi

Thames'in üzerindeki bu çelik asma köprü, 2000 yılında açılmıştır ve sadece yayaların kullanımındadır. Tarihi bir bölgenin anlamını taşıyan bir giriş kapısı gibi insanları karşılamakta yeni ve çağdaş bir yapıya ulaştırmaktadır (Mendilcioğlu, 2008, s.6-8).

Bankside Elektrik Santrali, Sir Giles Gilbert Scott tarafından tasarlanmıştır ve 1947 ile 1963 yılları arasında iki aşamalı olarak inşa edilmiştir. II.Dünya Savaşı sonrasında inşa edilen Bankside Enerji İstasyonu'nun kapatılmasıyla bina kullanılamaz duruma gelmiştir ve 1981'de santral kapatılmıştır. Bölgedeki en büyük bina olan kıyı elektrik santralinin yeniden işletilmesi fikri; hükümetin kullanılmayan birçok depoya sahip olduğu Southwark'ı yeniden geliştirme fikrine dayanıyordu. Bu şekilde alan korunma altına alınmıştır. Southwark Konseyi, bu küçümsenen alanın bir kültür merkezine dönüştürülmesi fikrini desteklemiştir (Dean, C., Donnellan, C., & Pratt, A. C., 2010).



Görsel 4. Yeniden işlevlendirilmeden önce istasyonun görünümü

1990'ların sonlarında Tate Gallery koleksiyonlarının bolluğuyla, bir alan sıkıntısı ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu nedenle galerilerin ayrılarak yeni binaya yerleştirilmesine karar verilmiştir. Bu nedenle 1981'de müze bu boş binaya taşınmıştır (Görsel 4). Binayı yeniden tasarlamak için bir yarışma düzenlenmiştir. 1994 yılında hükümet tarafından düzenlenen bir mimari proje yarışmasının ardından, bankanın nehir kıyısındaki elektrik santralinin müzeye dönüştürülmesi 148 katılımcı arasından Herzong & de Meuron (Jacques Herzong ve Pierre de Meuron) adlı bir şirkete verilmiştir. "Tate Modern" projesinde yapının tarihine ve mimari kalitesine saygı duyarak bu fenomenden yola çıkarak yeni bir tasarım gerçekleştirmiştir. Müzenin inşası Carillion adlı bir inşaat şirketi tarafından yapılmıştır. Orijinal müze binasını tasarlayan ve Pritzker Mimarlık Ödülü'nü kazanan mimarlar, ilk olarak önerdikleri piramit şeklindeki cam yapı kabul edilmeyince orijinal binada bulunan yapının cephesine uyacak şekilde eğimli bir tuğla cephe tasarlamışlardır (Stratton, 2000, s.164).

1889'da Henry Tate şeker tüccarı olarak bir servet kazanmıştır. Bu sanayici, sanat koleksiyonunu İngiltere'ye göstermiştir ve "Tate" adı buradan gelmektedir.

### **Mimari Biçimlenme ve Kentle İlişkilendirme**

Tate Moderni, çizgiselliğin ön planda olduğu ve geometrik şekillerin hakim olduğu Art Deco tarzında inşa edilmiştir ve 34.500 metrekare iç alana sahip yedi katlı bir bina olup Mayıs 2000'de açılmıştır. Binanın tadilatı sırasında dış kabuk hiçbir şekilde etkilenmemiş, tuğla balkon ve baca sağlam kalmıştır. Bu sayede şehrin dokusuyla çelişmesi engellenmiştir. Bina, St. Louis'de inşa edilmiş 99 metre yüksekliğinde bir kuleye sahiptir. Paul Katedrali'nden daha yüksek olmayan kuralları doğrultusunda inşa edilmiştir. Herzong & de Meuron ekibi, Tate Modern'in yeni tasarımı için 5.000 ton çelik ve 7.200 bakır levha kullanmıştır. Binanın dış duvarı da 4,2 milyon tuğladan yapılmıştır (Stratton, 2000, s.165).

İç mekân tasarımında, görünümle keskin bir tezat oluşturan "Sanatta Modernizmin Hikayesi" kavramı ele alınmıştır. Sonuç olarak, karmaşık modernist hikaye, dış görünüşün katı görünümünden farklı birçok doğrusal efektle çok keskin bir dönüş haline gelmiştir. Binaların tadilatında nadiren görülen ancak binanın amacı ile çok uyumlu olan kavramsal bir yönelim benimsenmiştir.

Örneğin altı kattan oluşan yapıya yürüyen merdiven ve asansörler eklenmiştir. Katta galeri yanında tüm ihtiyaçları karşılayacak kafeler, restoranlar, lavabolar ve dinlenme alanları inşa edilmiştir.

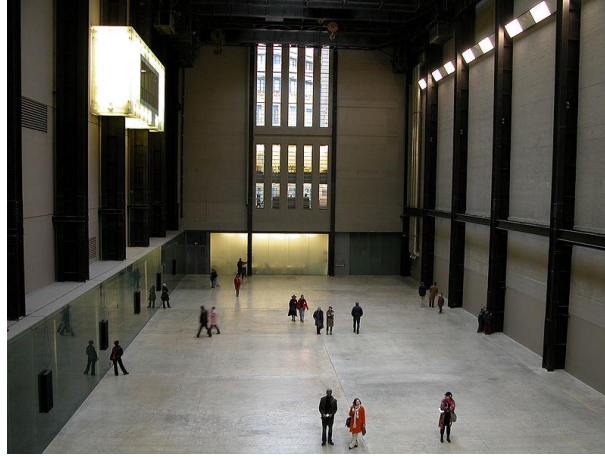
Dış cepheye ek olarak tasarlanan aydınlatma sistemleri ise yapının akşamları oldukça gösterişli bir şekilde görünmesini sağlamaktadır (<http://lebriz.com/>).

### **Yapı Malzemesi**

Tate Modern Müzesi'nin tarihi ve mimari önemi nedeniyle müdahaleler minimumda tutulmuştur. Eski malzeme ve teknolojilerin kullanımının yanı sıra yeni malzeme ve modern teknolojilerin kullanımı da öne çıkmaktadır. Bu durum genellikle binaya sonradan bir balkon penceresi eklendiği için görülmektedir. Teras pencereleri eski ama sağlam bir yapı üzerine

inşa edilmiş olup cepheden görülebilmektedir. Pencereleer 524 cam pannelen oluşturulmuş, doğal ışık salona ve girişe girecek şekilde yapılmıştır. Önden bakıldığında, son derece modernist teras pencereleri, binanın sanatsal kalitesini göstermekte ve binanın tarihi ve modernliğini arttırmaktadır. Bu cam yapının amacı binalar ekleyerek eski görünümünü bozmak değil, yeni galeriyi farklı sanat eserleriyle uyumlu hale getirerek yeni ve eski binaların nerede başlayıp nerede bittiğini göstermektir. 1950'den sonra inşa edilen doğrusal pencerelerde, öndeki üç pencere, arkadaki ve yandaki pencere değişmeden korunmuştur, bu da doğal ışığın tıpkı bir sanat galerisinde olduğu gibi kontrollü bir şekilde yakalanmasını sağlamıştır. Halen yapının ana yapısını oluşturan tuğla duvarlar korunmuş, eskileri bile restore edilmiş, yüzeyleri şeffaf mat epoksi koruyucu tabaka ile kaplanmıştır.

Yapının dış cephesinde yapılan en önemli değişiklik çatı bölümünde olmuştur. Salonun üstünü 155 m uzunluğunda, 23 m genişliğinde ve 35 m yüksekliğinde kaplayan 524 cam panel olduğu için gün ışığı çok etkili bir şekilde kullanılabilir (Görsel 5). Tavandaki yatay 'ışık demeti', büyük tuğla kulenin dikliğiyle bir zıtlık oluşturmaktadır (Dean, C. Ve diğerleri, 2010)



Görsel 5. Tribün Salonu

Ana girişin sağ tarafındaki sağır duvar brüt beton olup, beyaz epoksi boya ile boyanmış ve siyah çelik kirişlerle desteklenmiştir. Bu nedenle yapının eski ve güçlü tarafı sembolize edilmiştir. Bunun yerine koridor zemininin bulunduğu girişin sol kısmında karşı duvarın aksine cam ve çelik kullanılmıştır.

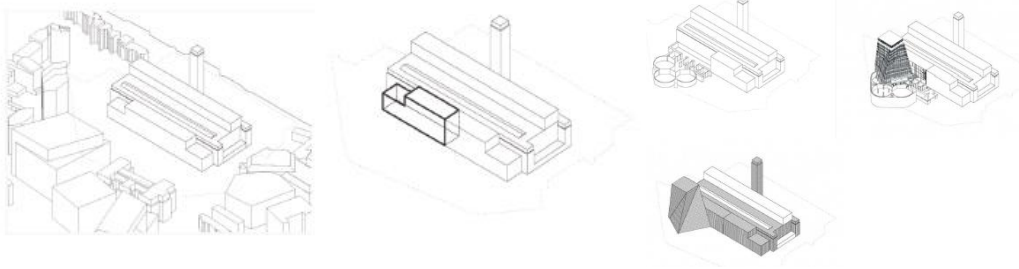
Salonun sonundaki türbin bölümü cam bir kapı ile ayrılmış ve yapının geçmişteki işlevini anımsatan beton zeminle kaplanmış ve galerideki sanat eseri ile keskin bir tezat oluşturmuştur. Sanat akımına göre bölünmüş galeri zemini daha önce belirtilen konseptine göre yapısal farklılıklar gösterse de tüm odaların duvarları beyaz boya ile boyanmış ve zeminde işlenmemiş ahşap kullanılmıştır. Galerinin duvarları, duvarlarda bazı nişler ve karışık aydınlatma ile hareketli olacak şekilde tasarlanmıştır (<http://www.archdaily.com/>).

Girişteki beton zemindeki çatlak, modernist zigzag hikayesini ifade etmesinin yanı sıra planı da desteklemektedir. Giriş kapısı üzerine yerleştirilen ince, dikey ve çizgisel pencere, binanın cephesinde dramatik bir ışık oluşturmaya yardımcı olmaktadır (<http://www.wallpaper.com/>).

## İşlev

Bina, binanın batı ucundaki uzun rampadan girerek, ziyaretçileri kapalı bir cadde gibi büyük türbin salonuna götürerek yeni kamusal alana işaret ediyor. Forum salonu zemin katı oluşturur ve genel yapının değişmeden kaldığı alanlardan biridir. Salon galeriye ve diğer alanlara çıkabilir ve kapalı yol olarak kullanılabilir. Buradaki büyük kitapçı ve banklar, sokak atmosferini destekleyen diğer doğal unsurlardır.

Farklı sanat galerilerine ev sahipliği yapan Tate Modern, bu tuğla ve kiremitli binayı her yıl yaklaşık 5 milyon kişi ziyaret etmektedir. Bu rakam beklenenin üzerinde olduğu için 2012 yılında 215 milyon lira harcanmış ve yapı genişletilmiştir (Görsel 6). Müzenin 1981'den beri kullanılmayan iki yer altı yakıt deposu da sanat galerisi haline getirilmiştir (<http://www.artfund.org/>).



Görsel 6. Tate Modern Genişleme Adımları

Modern cam piramitleri ve yakıt depolarını kullanan bu yeni galeriler, teşhir enstalasyonları, filmler, çeşitli performanslar ve tartışmalar için mekânlar haline gelmiştir. Bu genişleme sayesinde; sergileme alanının% 70'ini Tate Modern koleksiyonuna eklenmiştir (Dean, C ve diğerleri, 2010).

Sergi alanının kat planına bakıldığında; Tate Modern'in ziyaretçiler için yıldız şeklinde bir konumlandırma sağladığı görülmektedir. Kat planına bakıldığında; Türbün lobisindeki kitapçı, 10.000'den fazla cilt ile şehrin en kapsamlı sanat kitapçısıdır. Birinci katta bir danışma masası ve hediyelik eşya dükkanı bulunmaktadır. Bahçeye bakan ikinci katta ise bir self-servis kafe bulunmaktadır. 3. ve 5. katta: ana tema sergileri, 4. Katta ise geçici sergiler düzenlenmektedir. Nehre bakan bir "Espresso Barı" da vardır. 6. ve 7. katlardaki restoranlar Thames'in güzel manzaralarına sahiptir (Dean, C ve diğerleri, 2010).

## Öneri ve Eleştiriler

Tüm bunların sonucu olarak, Tate Modern, yeni kentsel proje ile uyum içinde, bölgedeki şehrin banliyölerinde tamamen kullanılamaz bir yapı olarak kabul edilen yeni nehir kıyısının sembolik yüzü haline gelmiştir ve yeni kentsel projeye olumlu etkisi olmuştur. Sanat, kültür ve turizm hepsi çevrenin içindedir. Müzenin bu kadar popüler olmasının bir diğer nedeni de zemin kattaki sergi alanının ücretsiz olmasıdır. Ayrıca bu dönüşüm, İstanbul Modern ve Santral İstanbul dahil olmak üzere dünya çapında birçok eski endüstriyel yapının yeniden şekillenmesine örnek olmuştur.

## Orsay Müzesi - Musée D'orsay- Paris, Fransa

19. yüzyılda Paris'te Gare de Lyon ve Gare d'Orsay adlı iki büyük tren istasyonu inşa edilmiştir (Görsel 7). Orsay Tren İstasyonu, Louvre Müzesi'nin karşısında, Seine Nehri kıyısında yer almaktadır.

### Tarihçesi ve Önemi

19. yüzyılın sonunda, Paris-Orias özel demiryolu şirketi, Seine kıyılarında Orioles deposunu kurmuştur. Amaç, Bordeaux, Toulouse ve Nantes'ten gelen yolcuları, daha merkezi ve prestijli bir konuma getirmektir.



Görsel 7. Orsay Gar'ı henüz müzeye dönüştürülmemişken, 1910

Mimar Victor Laloux, Gar projesi için iki başlangıç noktası belirlemiştir. Birincisi, Paris'in merkezinde, Louvre'un karşısında, Champs-Élysées'den sadece beş dakika uzaklıkta, şık bir mahallede ziyaretçileri ağırlamak ve ikincisi Paris Orleans şirketinin hazırladığı, 19'uncu yüzyılın zevkini ve anlayışını büyük metal çerçevenin dışına taş cepheler şeklinde giydirmektir. 19. yüzyılda, endüstriyel makineleşmenin itici gücü altında, insanlar bunun bir zenginlik ürünü olduğunu düşünmüşlerdir. Ancak Gar'ın tasarımının temelini oluşturan buharlı tren uzun süre dayanamamış, bu nedenle buna uygun olarak düzenlenmiş platform, uzun katarlar oluşturan elektrikli trenlerin ihtiyaçlarını karşılayamamıştır. Ana hat hizmetinin 1939'da iptal edilmesiyle, istasyon artık sadece banliyö trenleri için kullanılmıştır (Sert, 2018:271).

Önemi giderek azalan istasyon; ihmal edilmiş ve özensiz görüntüsü şiirsel bir görünüm kazanmıştır. Orson Welles, bu şiirsel istasyon resimlerini "Deneme" filmi içinde kullanmıştır. İstasyon terk edilmiş ve kısmen diğer işlevlerini sürdürmüştür; Fransız Ulusal Demiryolu Şirketi'nin (SNCF) kararına göre 1961'de satışa açılmıştır. Alan ve çevredeki binalar için çeşitli önerilerde bulunulmuştur. Hatta bölgedeki Kongre Sarayı ve 870 odalı bir otel için proje yarışması açılmıştır. Le Corbusier, yarışmaya katılan 13 kişiden biridir. Mimar Guillaume Gillet ve Mimar Rene Coulon'un ortak projesi, Gar bölgesinde ortaya çıkan ilk uluslararası otel projesi olarak seçilmiştir.



### Mimari Biçimlenme ve Kentle İlişkilenme

1961'den beri terk edilen tren istasyonu, 1978'de Başkan Giscard d'Estaing tarafından yeniden kullanılmıştır. Proje için ilk kez görüşülen mimar Eugene Henard, Louvre'a bakan binanın dış cephesinde endüstriyel malzemeler kullanmak istemiştir ancak bu fikirlere karşı çıkmıştır. Compaigne d'Orleans bir yarışma düzenlemeye karar vermiştir ve metal ve taş karışımı projesi ile Laloux'un projesi kazanmıştır. Bunun neticesinde 140 metre uzunluğunda, 40 metre genişliğinde ve 32 metre yüksekliğinde bir salon inşa etmeye karar verilmiştir. Binanın boyutu 175 metre uzunluğunda ve 75 metre genişliğindedir. Gare d'Orsay'de, Eyfel Kulesi'nde kullanılan metal miktarını bile aşan yaklaşık 12.000 ton metal kullanılmıştır (Sert, 2018:272).



Görsel 8. Orsay Müzesi'nin Seine Nehri'nden görüntüsü

Victor Laloux yarışmayı kazanmıştır. İtalyan mimar Gae Aulenti, Fransız mimarların istasyonu müzeye dönüştürmesine yardımcı olmuştur. Yapımı 1983 ve 1986 yılları arasında Fransız mimarlar Renaud Bardou, Pierre Colboc ve Jean-Paul Philippon tarafından gerçekleştirilmiştir. Binada cephe tasarımı öne çıkmaktadır ayrıca heykel süsleri ve zarif taş oymalar göze çarpmaktadır (Görsel 8). Dekoratif süslemelerin hakim olduğu Art Nouveau tarzında tasarlanmıştır.

### Yapı Malzemesi

İtalyan mimar Gae Aulenti'nin rehberliğinde yapının iç ve dış cephesinde yapılan ve Act Mimarlık Grubu'na teslim edilen ustaca çalışma sayesinde Victor Laloux'un tarihi demir direkleri ve taş duvar kaplamaları koordine edilmiş ve yenilenmiştir. İç dekorasyon tasarım açısından zengindir; Mimar Gae Aulenti, garajı cam çatıyı ve süslü tavanı koruyarak bir katedrale dönüştürmüştür. Musée d'Orsay, 1987'de restore edilmiş ve mimar Gae Aulenti tarafından tasarlanan ve modern müzecilik kavramlarının tarihi alanlara nasıl uyduğunu gösteren yeni bir alan kazanmıştır.

Müzenin genişliği 75 metre, güneşlik yüksekliği 188 metredir. Merkez koridor 40 metre genişliğinde, 138 metre uzunluğunda ve 32 metre yüksekliğindedir. Genişlik çelik tonoz tarafından sağlanmaktadır. Müzenin dışı tamamen çelikten yapılmış ve daha sonra taşla

kaplanmıştır. Cephe ve giriş saçağında güneş kırıcı paneller kullanılmıştır. Altın ve pastel tonlarda tasarlanan resepsiyon alanı ve restoranda modernizmden uzak, rokoko tarzı detaylar öne çıkmaktadır (Uysal, 2013, s.86)

Mekân düz olmadığı için orta koridora merdivenle çıkılmaktadır. Rampa engelliler için tasarlanmıştır. Yan galeriye erişim duvarda bırakılan açıklıklardan sağlanmaktadır. Açılıştan bir süre önce ressam Detaille istasyon hakkında (Görsel 9); "Tren istasyonu harikulade; tıpkı bir Güzel Sanatlar Sarayı'nı andırıyor. Güzel Sanatlar Sarayı da tren istasyonunu andırır hale geldiğine göre garın mimarı olan Laloux'ya, hazır zaman varken ikincisinin işlevlerini değiştirmesini öneririm" şeklinde ifade etmiştir. Seksen altı yıl sonra, Detaille'in tahmini gerçek olmuştur ve Gar bir müze haline getirilmiştir. Birçok heykel ve resim ile Paris'in en popüler müzelerinden biri; Fransız Devrimi'nin yıldönümü olan 14 Temmuz 1900'de Paris Dünya Sergisi ile açılmıştır (<http://www.musee-orsay.fr/>).

### İşlev

145 galeriye sahip ve 51.000 metrekarelik bir alanı kaplayan bina müzeye dönüştürülmüştür. Sergi alanı 45.000 metrekaredir. Bina ilerici bir mimariye sahiptir ve ayrıca bir asma kata sahiptir. Bodrum ve zemin kat olmak üzere toplam 7 kattan oluşmaktadır. Galeride 19. ve 20. Yüzyıla ait yaklaşık 2.300 resim, yaklaşık 1.500 heykel, fotoğraf ve mobilya gibi 1.000'e yakın diğer önemli kültürel eserler sergilenmektedir (<http://www.musee-orsay.fr/>).

Müzenin deposunda izleyicilere Orsay koleksiyonunun gösterilmesinin yanı sıra bazı sanatçıların küçük eserleri de yer almaktadır. Özellikle 19. yüzyıl sanatının bu müzede toplanması ve Fransa'da sanatın tekrar düzenlenmesi yeniden doğuş anlamına gelmektedir. Büyük çelik tonozlu ana mekânı, orta büyüklükte bir salonu ve her iki yanındaki sergi salonlarından oluşan Orsay, kentin özelliklerini taşımaktadır. Bu oditoryumlar, ziyaretçiler için tarak şeklinde yönelim sağlamaktadır.



Görsel 9. Orsay Müzesi'nin sergileme alanı

Ortada birkaç basamak ile yükseltilerek oluşturulan alan, bu alanların daha rahat algılanması için mekânı birden fazla parçaya bölmek için kullanılmıştır (Görsel 9). Sergilenecek eşyalar için oldukça sade ve yumuşak renklerde fonlar oluşturulmuş, tarihi mekânların detayları

engellenmemiştir. Binanın girişinde yer alan kare avlu, çeşitli gösteriler için kullanılan kentsel bir alandır. Avlunun kenarlarına sıralandırılmış bronz heykeller ayrıca bir tür sınır oluşturmaktadır.

Altta opera binası ve diğer binalar bulunmaktadır. Bu noktadan direkt olarak en üst kata ulaşım bulunmaktadır. Doğal aydınlatma imkanından dolayı buraya empresyonist resimlerin bulunduğu bir galeri yerleştirilmiştir. Bu katta ayrıca Van Gogh, Surat, Gauguin gibi geç empresyonist ressamın eserleri de bulunmaktadır.

Seine nehrinin asma katında kubbeli bir salon bulunmaktadır. Burada Üçüncü Cumhuriyet dönemine ait resimler, yabancı okullar, sembolistler, Rodin heykelleri ve uluslararası art nouveau tarzları sergilenmektedir. Ek olarak, disiplinler arası bir şekilde tema veya etkinlik geliştirmek için düzenli olarak yedi salon ayrılmıştır. Seine Nehri'nden görülebilen bina, şehir saatinin arkasında merkez kulede sergiden sıkılan ziyaretçiler için rahat bir yemek salonu da bulunmaktadır (Uysal, 2013). Bir galeride de, şehrin maketten yapılmış olan planı cam döşemeden izlenecek şekilde yerleştirilmiştir.

### **Öneri ve Eleştiriler**


Tarihi ve mimari değeri büyük olan müze, bir tren istasyonundan yeniden işlevlendirilerek oluşturulmuştur. İçinde labirent hissi vermesine rağmen genel olarak serbestçe hareket edebilme imkanı sağlamaktadır. Binanın içi oldukça modern olmasıyla birlikte eski bir dış yapıya sahip olması da insanların ilgisini çekmektedir.

### **Karşılaştırmalı Saha Analizi**

Seçilen örneklerin incelenmesi sonucuna göre bir analiz tablosu oluşturulmuştur ve müzenin mimari yapısının benzerlikleri ve farklılıkları belirlenmiştir. Bu örnekler her bir örneğin tarihsel süreci ve şehir ölçeğindeki konumu (Tablo 1), cephe ve iç mekan karşılaştırması yapılan mimari üslubu (Tablo 2), mimari formları (Tablo 3), işlevsel ve mekânsal özellikleri (Tablo 4), mekânsal organizasyonlarının her kat için detaylandırılması (Tablo 5), yapı malzemeleri (Tablo 6), sosyo-kültürel özellikleri (Tablo 7), mekânsal düzenlemeleri ve işlevlerinin uygulanmasının analizi (Tablo 8), sirkülasyon ve yönelim şemaları (Tablo 9), aydınlatma şemaları (Tablo 10), mimari ve mekânsal parametrelerinin irdelenmesi (Tablo 11) özelinde değerlendirilmiştir. Araştırmacı ve uygulayıcılara tavsiyelerde bulunmak amacıyla, incelenen müzenin mimari tasarım ve mekân kullanımı açısından ortak ve ortak olmayan özellikleri belirlenmiştir.

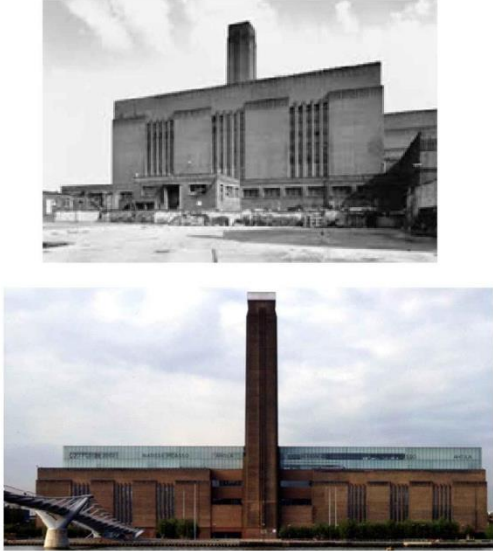



Tablo 1.

## İncelenen Yapı Örneklerinin Karşılaştırılmalı Analizi

YAPININ ADI	TATE MODERN	ORSAY MÜZESİ
TASARIM YILI	1947- 1963	1898-1900
AÇILIŞ YILI	2000	1986
KENT/ ÜLKE	Londra/ İngiltere	Paris/ Fransa
MİMARİ	Sir Giles Gilbert Scott	Victor Laloux
MİMARİ YAKLAŞIM	Arsa Alanı	56.492 m <sup>2</sup>
	Topografya	Düz
	Konumu	Merkeze yakın, Milenyum Köprüsü karşısında
	Vaziyet Planı	
Ulaşım	•Bankside Bölgesi'nde yer almaktadır. Otobüs, metro, tren ve deniz taşıtıyla ulaşım sağlanmaktadır.	•Louvre Müzesi'nin karşısında yer almaktadır. Otobüs ve metro ile ulaşım sağlanmaktadır.

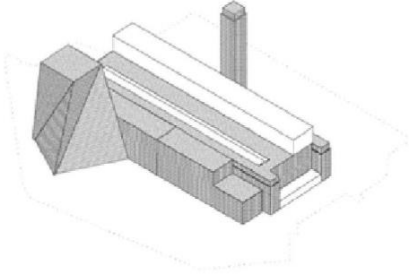
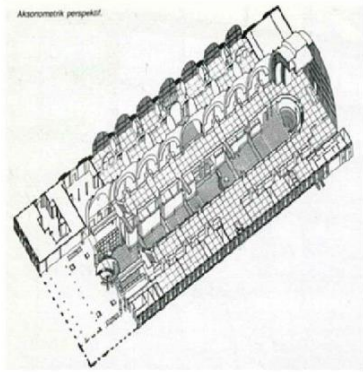
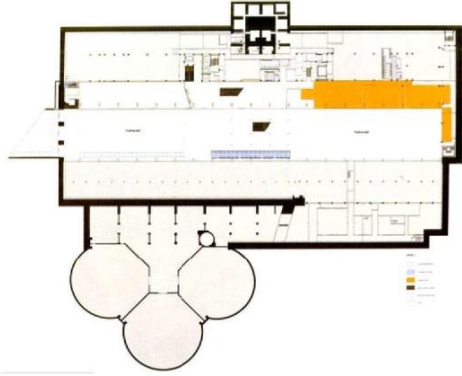

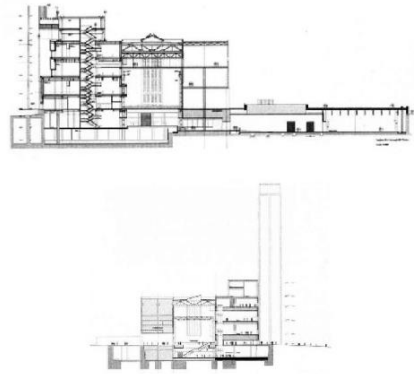
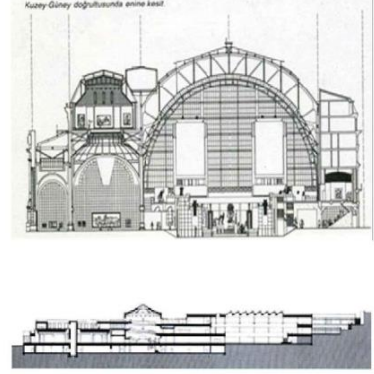
Tablo 2.

İncelenen Yapı Örneklerinin Mimari Üslupları

YAPININ ADI		TATE MODERN	ORSAY MÜZESİ
MİMARİ ÜSLUP	Cephe	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Yalın</li> <li>• Simetrik</li> <li>• Eski yeni sentezi</li> <li>• Nehir yönü tasarımına ağırlık verilmesi- Biçimsellik</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmik</li> <li>• Simetrik</li> <li>• Heykel süslemeleri</li> <li>• Nehir yönü tasarımına ağırlık verilmesi- Biçimsellik</li> </ul>
	İç Mekân	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Kübik mekânlar</li> <li>• Eski yeni sentezi</li> <li>• Eksenden dağılım</li> </ul>	 <ul style="list-style-type: none"> <li>• Kübik mekânlar</li> <li>• Eski yeni sentezi</li> <li>• Eksenden dağılım</li> </ul>

Tablo 3.

## İncelenen Yapı Örneklerinin Mimari Biçimlenmeleri

YAPININ ADI		TATE MODERN	ORSAY MÜZESİ
MİMARİ BİÇİMLENME	Kütle		
	Plan		
	Kesit		
	Kat Sayısı	Zemin+6 (7 kat)	Bodrum+ Zemin+5 (7 kat)

Tablo 4.

## İncelenen Yapı Örneklerinin İşlevsel ve Mekânsal Özellikleri

YAPININ ADI		TATE MODERN	ORSAY MÜZESİ
İŞLEV	Giriş Holü	●	●
	Fuaye	●	●
	Çok Amaçlı Salon		
	Kütüphane		
	Restoran	●	●
	İdari Mekânlar		
	Teknik Mekânlar	●	●
	Sinema		
	Danışma	●	●
	Eğitim Alanı/ Atölye	●	
	Kalıcı Sergi	●	●
	Geçici Sergi	●	●
	Müze Mağazası	●	● (Kitap satış)
	MEKÂNSAL ÖZELLİKLERİ	Vestiyer	●
Güvenlik		●	●
İklimleme		●	●
Işıklandırma		●	●
Bilgilendirme Panoları		●	●
Merdiven		●	●
Asansör		●	●
Rampalar		●	●
Dinlenme Üniteleri		●	●
Engelli Tuvaleti		●	●
Otopark		●	

Bazı müzelere kültür, sanat ve eğitimin devam ettiği mekânlar olarak sinema salonu, resepsiyon salonu, atölye ve kütüphane gibi eğitsel ve kültürel faaliyet mekânları eklenmektedir. Müzeler, sergileme işlevinin yanı sıra katılımı arttırmaya yönelik pek çok eğitsel ve kültürel etkinliğin de düzenlendiği mekânlar olmaktadır. Bu sebeple, bu tip mekânlara önem verilmelidir.

Tablo 5.

## İncelenen Yapı Örneklerinin Mekânsal Organizasyonları

YAPININ ADI		TATE MODERN	ORSAY MÜZESİ
MEKANSAL ORGANİZASYON	Bodrum Kat Planı	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yok</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Oditoryum</li> </ul>
	Zemin Kat Planı	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Danışma</li> <li>• Vestiyer</li> <li>• Kitap Mağazası</li> <li>• Sergileme alanı</li> <li>• Atölye</li> <li>• Resepsiyon</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Danışma</li> <li>• Vestiyer</li> <li>• Kitap Mağazası</li> <li>• 2 tane geçici sergileme alanı</li> <li>• 23 tane kalıcı sergileme alanı</li> </ul>
	1. Kat Planı	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Oditoryum</li> <li>• Konferans salonu</li> <li>• Kitap Mağazası</li> <li>• Sergileme alanları</li> <li>• Müze mağazası</li> <li>• Atölye</li> <li>• Mutfak</li> <li>• Teknik oda</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Asma Kat</li> </ul>
	2. Kat Planı	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sergileme alanları</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 10 tane kalıcı sergileme alanı</li> <li>• Geçici sergileme alanı</li> <li>• Amount Pavilion Özel Salonu</li> <li>• 2 tane dekoratif sanatlar sergisi</li> <li>• Restoran</li> </ul>
	3. Kat Planı	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sergileme alanları</li> <li>• Müze mağazası</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Asma Kat</li> </ul>
	4. Kat Planı	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sergileme alanları</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Asma Kat</li> </ul>
	5. Kat Planı	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Üyeler odası</li> <li>• Atölye</li> <li>• Konferans salonu</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 17 tane kalıcı sergileme alanı</li> <li>• Geçici sergileme alanı</li> <li>• Restoran</li> </ul>
	6. Kat Planı	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Restoran</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Yok</li> </ul>

Müzelerin mekân düzenlemesinde, giriş holünde bir toplanma mekânı olarak nitelendirilen lobinin yer aldığı bir alan bulunmaktadır. Bu alanın incelenen müzelerin çoğunda atriyum şeklinde tasarlandığını ya da iç mekân sergi kurgusunda farklı kotların bir arada okunabildiği galeri boşlukları, atriyumlar oluşturulduğu görülmektedir. Atriyum oluşturularak görsel algıda bütünlük sağlanabilir. Ziyaretçilerin nesnelere ve birbirleri ile etkileşimi kuvvetlendirilebilir. Müze girişlerinde, ziyaretçilerin etkileneceği, mekânın büyük bir kısmının algılanacağı etkileyici bir mekân imgelemi oluşturulabilir.



Tablo 6.

## İncelenen Yapı Örneklerinin Yapı Malzemeleri

YAPININ ADI		TATE MODERN	ORSAY MÜZESİ
YAPI MALZEMELERİ	Çatı	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Çelik profiller</li> <li>• Cam çatı</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alüminyum</li> <li>• Eğimli çatı</li> <li>• Çelik profiller</li> </ul>
	Cephe	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tuğla kaplama</li> <li>• Cam detaylar</li> <li>• Cam teras ek giydirmeye</li> </ul> <p>Terastaki ışıklık sayesinde gün ışığından verimli bir biçimde yararlanılmaktadır. Binanın dış cephesindeki eski yeni dengesi de cam malzeme sayesinde sağlanmaktadır.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Taş kaplama</li> <li>• Heykel süslemeleri</li> <li>• Güneş kırıcı paneller</li> </ul> <p>Güneş kırıcı paneller sayesinde ziyaretçiler daha konforlu gezebilirler. İstenilen gölgelendirme de bu sistemle sağlanabilir.</p>
	İç Mekân	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Granit, laminant kaplama döşeme</li> <li>• Beyaz renkte duvar boyası</li> <li>• Alçı asma tavan</li> <li>• Atriyum alanı beton kaplama</li> </ul> <p>Açık renk mekanın büyük ve ferah görünmesine yardımcı olur. Sergilemedeki hareketliliği bu sayede dengelemek mümkündür.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Parlak granit, laminant kaplama döşeme</li> <li>• Açık renk duvar boyası</li> <li>• İşlemeli tavan</li> <li>• Cam giydirmeye asansörler</li> </ul> <p>İşlemeli tavan, sergileme mekânlarında algıyı bozan öğelerden biridir ancak tarihi yapıyı bozmamak için korunmuştur. Bu denge açık renk duvar boyasıyla sağlanmıştır.</p>
	Çevre	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Meydanda beton kaplama yürüyüş alanları</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Meydanda bronz heykeller</li> <li>• Yürüyüş alanları</li> </ul>

Çoğu müzenin girişinde meydanlar ve peyzaj düzenlemeleri mevcuttur. Böyle bir alan yoksa, açık alanları düzenlemek için avlu çözümlerini kullanmak gerekmektedir. Bu alanlar aynı zamanda dinlenme ve eğlence alanları olabilir. Sanat ve sosyal etkinlikler için etkin bir şekilde kullanılan bir alan, müze için çekim merkezi olması açısından çok önemlidir. Müzelerin kullanımını meydanlar, avlular veya bahçeler ile desteklenmelidir. İncelenen bu yapıların giriş kısmında bu tür alanların eksikliği görülmektedir. Ancak yapının içindeki katlardan genel olarak teras katına entegre edilmiştir.

Tablo 7.

## İncelenen Yapı Örneklerinin Evrensel, Dönemsel ve Sosyo-Kültürel Özellikleri

YAPININ ADI		TATE MODERN	ORSAY MÜZESİ
SOSYO-KÜLTÜREL ÖZELLİKLERİ	Yapıların sağlıklılaştırılmasında kentin ekonomik ve sosyo- kültürel özellikleri ile yapı teknolojisi paraleldir.	•	•
	İleri teknoloji gerektiren yapı sistemleri	•	•
	Kullanılan malzemelerin ekonomik olması	•	•
	Yapının Yalın ve Sade Olması	•	
	Yapının Anıtsal Olması	•	•
	Yapının Simgesel Olması	•	•
	Yapının Cephesinde Heykel Kullanımı		•
DÖNEMSEL ÖZELLİKLERİ	Yapıların sağlıklılaştırıldığı dönemdeki mimari akımlar ve mimaride oluşan değişimler yapının mimarisini etkilemektedir.	•	•
	Neo Klasik		
	Art Deco	•	
	Eklektisizm		•
	Rus Klasizmi		
	Post Modern	•	•
EVRENSEL VE GELENEKSEL ÖZELLİKLERİ	Yapıların sağlıklılaştırıldığı dönemdeki ihtiyaçlar evrensel ve geleneksel gereksinimler neticesinde hazırlanır.	•	•
	Özgün Mimari	•	•
	Yenilikçi	•	•
	Teknolojik Malzeme Kullanımı	•	•
	Ulaşılabilirlik	•	•
	Eğitim	•	•
	Katılımı Arttırmaya Yönelik Mekânlar	•	•
	Satış Alanları	•	•
	Dış Mekân Düzenlemeleri	•	•

İncelenen bu yapılarda görüldüğü gibi şehirlerin, toplumun ve diğer ülkelerin etkileşimini çoğaltmak adına müze geliştirme, tanıtım, kent ekonomisine katkı sağlayacak satış departmanlarının kurulması ve müzelerde araç olarak kitapçıların ve müze dükkanlarının kurulması gerektiği görülmektedir.

Tablo 8.

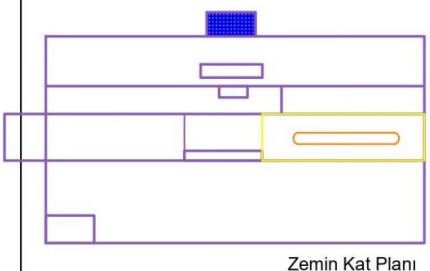
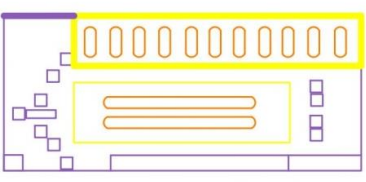
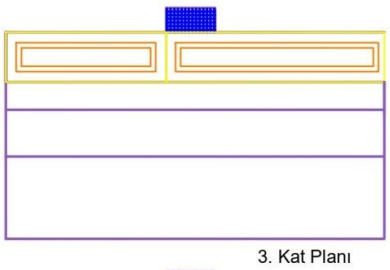
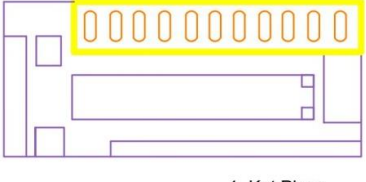
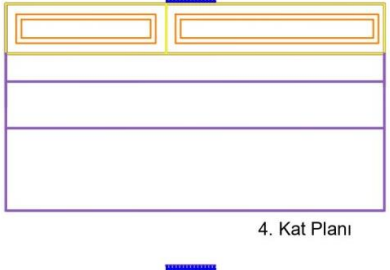
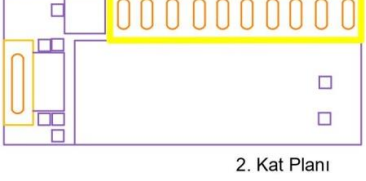
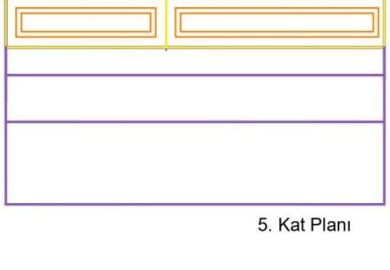
## İncelenen Yapı Örneklerinin Mekânsal Düzenlemeleri

YAPININ ADI		TATE MODERN	ORSAY MÜZESİ
MEKÂNSAL DÜZENLEME	Mekânsal Şema	<p>Zemin Kat Planı</p>	<p>Zemin Kat Planı</p>
		<p>1. Kat Planı</p>	<p>1. Kat Planı</p>
		<p>2-3-4-5. Kat Planı</p>	<p>2. Kat Planı</p>
		<p>7. Kat Planı</p>	<p>7. Kat Planı</p>
		<ul style="list-style-type: none"> <li><span style="color: blue;">●</span> Giriş</li> <li><span style="color: red;">●</span> Danışma</li> <li><span style="color: green;">●</span> Vestiyer</li> <li><span style="color: yellow;">●</span> WC</li> <li><span style="color: orange;">●</span> Merdiven</li> <li><span style="color: purple;">●</span> Asansör</li> <li><span style="color: brown;">●</span> Kafeterya</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li><span style="color: blue;">●</span> Ofis</li> <li><span style="color: red;">●</span> Atölye</li> <li><span style="color: green;">●</span> Geçici Sergiler</li> <li><span style="color: yellow;">●</span> Kalıcı Sergiler</li> <li><span style="color: orange;">●</span> Müze Mağazası</li> <li><span style="color: purple;">●</span> Kütüphane</li> </ul>

Sergi salonlarının yanı sıra restoranlar, kafeler, resepsiyonlar ve özel toplantılar da oluşturulabilir, müzeler şehir hayatının vazgeçilmez bir parçası haline gelebilir. İnsanların zaman geçirebilecekleri ve sanat etkinliklerine katılabilecekleri bir ortam yaratılarak müzeler günlük yaşama entegre edilebilir. İncelenen bu yapılarda bu işlev oldukça stratejik bir plan içerisinde yerleştirilmiştir.

Tablo 9.

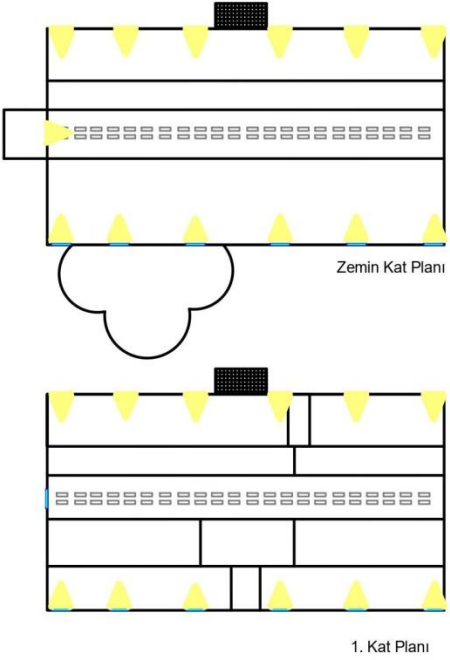
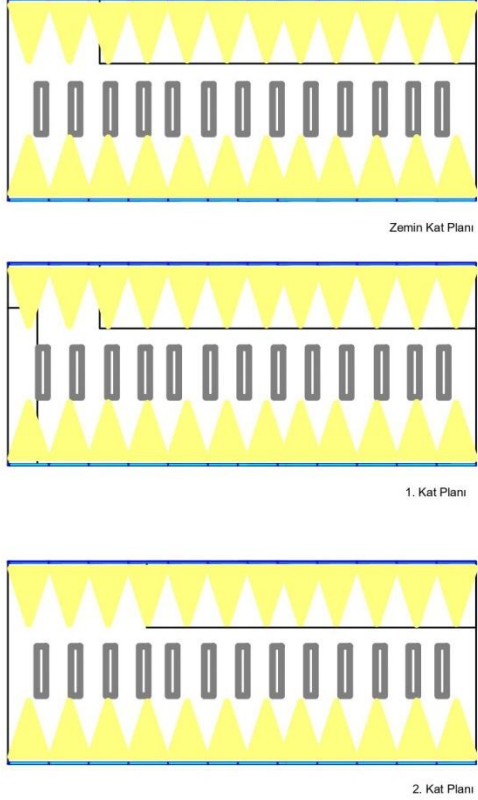
## İncelenen Yapı Örneklerinin Sirkülasyon Analizi

YAPININ ADI	TATE MODERN	ORSAY MÜZESİ
SİRKÜLASYON ANALİZİ	 Zemin Kat Planı	 Zemin Kat Planı
	 3. Kat Planı	 1. Kat Planı
	 4. Kat Planı	 2. Kat Planı
	 5. Kat Planı	
	Sirkülasyon Tipi	Yıldız Tipi Yönelim

Müzelerin eğitim görevini devam ettirdiği mekânlar olan atölye, kütüphane, sinema salonu gibi eğitici görevi olan birimler ile müzeler, tarihe ve güncel sanata dair görsel eğitimin yanında işitsel eğitimin de verilebileceği mekânlara dönüştürülebilir.

Tablo 10.

İncelenen Yapı Örneklerinin Aydınlatma Analizleri

YAPININ ADI	TATE MODERN	ORSAY MÜZESİ
AYDINLATMA ANALİZİ	 <p>Zemin Kat Planı</p> <p>1. Kat Planı</p>	 <p>Zemin Kat Planı</p> <p>1. Kat Planı</p> <p>2. Kat Planı</p>
	<p>İşiklik sistemi ve cephelerdeki dar uzun pencereler ile doğal ışıklandırma yapının avlusunu aydınlatmaktadır. Galeri alanları tamamen yapay ışıklandırmayla aydınlatılmaktadır.</p>	<p>Ana boşluk işiklik ve cephe pencereleriyle aydınlatılmaktadır. Galeriler için ek led ve spot aydınlatmaları ile destek verilmiştir.</p>

Tablo 11.

*İncelenen Yapı Örneklerinin Mimari ve Mekânsal Parametrelerinin İrdelenmesi*

		YAPININ ADI	TATE MODERN	ORSAY MÜZESİ
MİMARİ VE MEKÂNSAL PARAMETRELER	Mimari Mekân Verileri	• Görsel süreklilik	Galerilerin dar uzun şekilleni izleyiciye merak algısı uyandırarak sürekliliği sağlamıştır.	Plan şemasına göre dar ve uzun bir yapıda olması ve yüksek tavanlı olması sergilerin belli bir süreklilikte izlenmesine olanak tanımaktadır.
		• Mekânsal süreklilik	Çağdaş anlayışla tasarlanmış yapı iç içe geçen tasarımı sayesinde mekansal sürekliliği sağlamaktadır.	Odalara bölünen sergileme sistemi izleyicide merak uyandırmaktadır.
		• Mekânsal dönüşüme uygunluk	3 kat tamamen sergilemeye ayrıldığından farklı bölümlerde farklı sergilemeler yapılabilmektedir.	Ana yapı bozulmadan dönüşüm sağlanmıştır ve yapı etkili bir biçimde şekillendirilmiştir.
		• Sergileme çeşitliliği açısından mekânın yeterliliği	Yapı farklı galeriler barındırdığı için sergileme çeşitliliğine olanak tanımaktadır.	Mekânın müze olarak hizmet vermesi nedeniyle sabit eserlerin izlenmesi sürekli sergilerin tek bir yerde sunulmasına neden olmaktadır.
	Sergilemede Yönelim	• Algılama mesafesinin yeterliliği	Birbirine bağlanan salonlar sayesinde, rahat dolaşım ve görüş sağlanmaktadır.	İnce uzun alanların odalara bölünmesi algıyı daraltmaktadır.
		• Sergilenecek eserlerin niteliği ve kapasitesi açısından mekânın yeterliliği	Büyük ölçekteki eserlerin de sergilenildiği ve rahatlıkla izlenebildiği mekânlara sahiptir.	Yapının müze olarak kullanılması, sergilenecek eserlerin değişimine olanak vermemektedir.
		• Sergi düzenlemesinde sirkülasyon planı açısından mekânın yeterliliği	Yapının sürekli ziyaretçisinin olması, sirkülasyonun devamlılığını sağlamaktadır. Alanda her türlü ziyaretçi ihtiyacı göz önünde bulundurulduğundan sirkülasyon yeterli gelmektedir.	Yapı tüm izleyenlere açıktır. Bu noktada olası durumlar göz önünde bulundurulmuş ve aksaklık yaşanmaması adına tamamlanmıştır.
		• Sergilemede ziyaretçiye verilmiş istenilen mesaja uygunluk	Yapının müze olarak hizmet vermesinden dolayı eserlerin sabit düzende sergilenmesiyle yapıların sunumları sözlü ve yazılı yapılmaktadır.	Koleksiyonların kalıcı olmasından kaynaklı bilgilendirme panoları ihmal edilmemiştir. Bu da izleyicinin algılamasını kolaylaştırmaktadır.
		• Sergilenecek materyalin niteliğine uygunluk	Kabuğu bozulmadan müzeye dönüştürülen mekânda sergilenen eserlerin katlara ve odalara bölünerek yerleştirilmesi konseptin çeşitlenmesini sağlamaktadır.	Tarihsel dokusu bozulmadan müzeye dönüştürülen yapı sirkülasyon şeması sayesinde sunumların çeşitlenmesini sağlamaktadır.

Müze, mimari mekâna duyarlı ve tutarlı bir anlayışa sahip olmalı ve çevreyi güzelleştirmeli, böylece kolayca ulaşabilir olduğundan engelli insanların ulaşımına kolaylık sağlayabilir. Engelsiz erişime hizmet etmelidir. Mekânsal düzenlemenin yanı sıra mimari özgünlüğü ile dikkatleri üzerine çeken bazı yapılar olmalıdır. Ayrıca kendine has özelliklerini taklit etmek yerine örnek olarak kullanılmalıdır. Yaş grubuna uygun beceri ve bilgileri yansıtan bir yapıya sahip olmalıdır. Sadece sergilediği nesnelere değil nesnelere kadar mimarileri ile de özgün ve evrensel örnek yapılar olmalıdır. İncelenen bu iki yapı için;

*Ortak mekânlar veya alanlar:*

- Toplanma mekânları: Giriş holleri, kafe.

- Katılımı arttırmaya yönelik mekânlar: Kafe, restoran, çok amaçlı salon.
- Eğitime yönelik mekânlar: Konferans salonu, oditoryum.
- Sanatsal etkinlik mekânları: Kalıcı ve geçici sergi salonları, oditoryum.
- Açık alan kullanımı: Bahçe ya da avlu, meydan.

#### *Ortak mimari yaklaşımlar:*

- Teknolojik malzeme kullanımı: Yüksek teknolojiye uygun malzeme kullanımı ve yüksek teknolojide yapım tekniği uygulanması.
- Özgün mimari yaklaşım: Tasarıma önem verilmesi, yapının tamamının ya da bir bölümünün dünyaca tanınmış tasarımcılar tarafından tasarlanması.
- Yenilikçi yaklaşım: Eklenecek veya yeniden tasarlanacak mekânlar için yarışmalar düzenlenmesi, farklı mekân ve malzeme deneyimleri sunulması.
- Engellilere yönelik tasarım anlayışı: Engelli wc, engelli asansörleri, rampa düzenlemeleri ile engelsiz bir sirkülasyon sağlanması.
- Bir yapıdan dönüştürülerek tasarlanması.

#### *Ortak olmayan mekânlar veya alanlar:*

- Eğitime yönelik mekânlar: Kütüphane ya da okuma salonu, atölye.
- Sanatsal ve kültürel etkinlik mekânları: Sinema salonu, resepsiyon salonu
- Satış mekânları: Kitap satış mağazası, müze mağazası.
- Toplanma mekânları: Atriyum

#### *Ortak olmayan mimari detaylar ve özellikler:*

- Müze bahçesine ve çevresine araç sokmayarak geniş peyzaj ya da meydan düzenlemesi yapılması ve kapalı otopark yapımı.
- Esnek, fonksiyonel galeri mekânı, hareketli duvarlar.
- Yarışma projesi ile elde edilmesi.

### **Sonuçlar ve Öneriler**

Kentler, “geçmişten günümüze kültürel varlıklarını yeniden değerlendirmeye, marka değeri ile yeni kimlikler edinmeye ve edindiği kimlikleri sermayeye dönüştürmeye çalışmaktadır” (Eldek Güner, 2017: 84).

Sanayi yapılarını yıkmadan yeni amaçlar için kullanmak daha ekonomik olmakla birlikte, ön araştırma, proje hazırlama ve uygulama için kaynak sağlanması gerekmektedir (Architektur+Wettbewerb, 1985). Uygulamanın mali yönü; alanın korunma statüsü, tamamlanacak işin kapsamı ve alanda kullanılacak teknoloji ile ilgilidir. Kaynak tedarikçileri,

ticaret odaları ve grupları, özel şirketler, ulusal ve uluslararası kuruluşlar gibi kuruluşlardan destek talep edebilir. Bu kapsamda Ticaret ve Sanayi Odası ile ilişki kurarak ilgili iş alanlarında endüstriyel mirasın korunmasına katkıda bulunmaları ve işlevsel önerilerde bulunmaları istenebilir. Hepimizin bildiği gibi, Avrupa Komisyonu korumaya değer endüstriyel miras yapıları için destek taleplerini reddetmeyecektir. Ayrıca Yerel Yönetimler Birliği (WALD), ICOMOS, UNESCO, TICCIH gibi uluslararası kuruluşlardan teknik destek alınabilir. Günümüzde sanayi yapıları kentin rant değerlerinin yüksek olduğu bölgelerde yer almaktadır. Gözlemlere göre bu durum yatırımcılar için ilgi çekici bir özelliktir (<http://www.arkitera.com/haberler/31.10.2005>). Ancak asıl amacın endüstriyel tesislerin kendine has özelliklerini korumak olduğu unutulmamalıdır. Başarılı uygulama ve kullanım için işbirliği şarttır. Bu amaçla kamu, üniversiteler, yetkili yerel ve merkezi kuruluşlar ile ilgili personel ve kuruluşların ortak çalışması sağlanmalıdır. Öte yandan, koruma, planlama ve uygulama süreçlerine kullanıcı katılımı endüstriyel mirasın geleceğini garanti altına alabilir.

Bu çaba sırasında yaşam alanlarındaki değişiklikler, yaşam tarzlarındaki ve ihtiyaçlardaki değişikliklere paralel olduğundan, bu alanların modern ihtiyaçlarla yeniden kullanılması gerekmektedir. Bu doğrultuda yeniden kullanım, tarihi yapıların korunmasında, ekonomik açıdan fayda sağlamanın yanı sıra kültürel ve tarihi sürekliliğin sağlanmasında önemli bir yöntemdir. Dahası çağdaş koruma bilincinde sıklıkla öncelik verilmektedir. Ancak yeni fonksiyon ile mevcut mekân arasındaki koordinasyon en üst düzeyde olduğunda yeniden kullanım yöntemini sağlıklı bir şekilde oluşturmak mümkündür. Böylelikle bina, kullanıcıların ihtiyaçları karşılanarak yeniden canlandırılacak, yeni fonksiyonlarla eşleştirilecek, hasarsız yaşayabilecek ve sürdürülebilir koruma sağlanacaktır. Bu bağlamda yapılan mekânsal analizler, işlev mekân uyumunun sağlanmasında önem arz etmektedir.

Çalışmada yeniden işlevlendirilerek sergi mekânına dönüştürülen iki yapı mimari olarak incelenerek işlev mekân uyumu bağlamında değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler mekânsal analiz, karşılaştırma ve gözlem yoluyla gerçekleştirilmiştir. Yapılan tüm kıyaslamalar, iki müze için de, kullanıcı memnuniyeti ve yeni işlevin alan gereksinimlerini karşılamasıyla beraber yapının yeniden işlevlendirilerek koruma ilkesine göre ol kimliğini koruduğunu göstermiştir.

## Kaynaklar

- Atasoy, S. (1993). "Müzecilik Y. Lisans Yayınlanmamış Ders Notları", Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul
- Architektur+Wettbewerb (1985). *Umnutzung und Folgekosten gebauter Anlagen-Reuse and Subsequent Costs of Buildings*, Architektur+ Wettbewerb, 121, Stuttgart.
- Ching, F. D. (2002). *Mimarlık; Biçim, Mekan ve Düzen*. YEM Yayın, İstanbul.
- Dean, C., Donnellan, C. & Pratt, A. C. (2010). Tate Modern: Pushing The Limits of Regeneration. *City, Culture and Society*, 1(2),7987.
- Deniz, M. (2008). *Müze Sergileme Mekânlarında Güncel Gösterim Teknikleri ile Mimari Tasarım İlişkisi Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Dönmezoğlu, D. (2013). *Günümüz Müzeciliğinde Sergileme Tekniklerinin Sanal Teknolojiler ile Desteklenmesi ve Uygulama Örnekleri*. Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Eldek G. H. (2017). Liseden Müzeye, Eğitimden Tüketime; Kayseri Lisesi'nin Milli Mücadele Müzesi'ne



- Dönüşümü. *Tüba-Ked Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi* , (16) , 13-34. DOI: 10.22520/tubaked.2017.16.003. Erişim Tarihi: 07.04.2021
- Erbay, M. (2011).*Müzelerde Sergileme Ve Sunum Tekniklerinin Planlanması*. Beta Yayın, İstanbul.
- Hasol, D. (1989).Bir Çağdaş Mimarlık Öyküsü “Gar”dan “Müze’ye. *Yapı Dergisi*, Sayı 94  
<http://www.arkitera.com/haberler/31.10.2005>, Erişim tarihi: 11.12.2021  
<http://lebriz.com/>, Erişim tarihi: 07.04.2021  
<http://www.wallpaper.com/>, Erişim tarihi: 07.04.2021  
<http://www.archdaily.com/>, Erişim tarihi: 07.04.2021  
<http://www.artfund.org/>, Erişim tarihi: 07.04.2021  
<http://www.musee-orsay.fr/>, Erişim tarihi: 07.04.2021
- Kürşad, D, Pehlivan, S. (2017). Yeniden İşlevlendirilen Kamusal Mekânların Markalaşması Kapsamında Görsel Kimlik Tasarımı Oluşturmanın Önem Ve Süreci. *Art-Sanat Dergisi*, (7) , 291-308. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/iuarts/issue/47768/603416>, Erişim Tarihi: 07.04.2021
- Madran, B. (1999). “Müze Türleri”, Müzeciği Yeniden Düşünmek, Derleyen: Prof. Tomur Atagök, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 4.
- Mendilcioğlu, R. F. (2007). *Türkiye’de ve Dünyada Sanayi Yapılarının Yeniden İşlevlendirilmesinin Nedenleri ve Diğer Yapılardan Farklarının Analizi*. Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım Mimarlık Fakültesi, Ankara.
- Sert, F. (2018). Paris’te Orsay Müzesi İzlenimleri. *Uluslararası Tarih Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*,19, s. 269-286. Erişim Tarihi: 07.04.2021
- Stratton, M. (ed.) (2000). *Industrial Buildings: Conservation and Regeneration*, E&FN Spon, London.
- Uysal, M. (2013). *Müze Tasarımında Ortaya Çıkan Kriterler*. Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Venedik Mimarlık Bienali, dış cephe kaplama malzemeleri bölümü, (2014). Kişisel Arşiv
- Görsel 2. Londra Bilim Müzesi,<https://www.ensonhaber.com/galeri/londra-bilim-muzesinde-winton-galerisi-acildi>, Erişim tarihi: 07.04.2021.
- Görsel 3. Tate Modern Ön Cephe, <https://www.timeout.com/london/art/the-100-best-paintings-in-london-tate-modern>, Erişim tarihi: 07.04.2021.
- Görsel 4. Yeniden işlevlendirilmeden önce istasyonun görünümü, [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk), Erişim tarihi: 07.04.2021.
- Görsel 5. Tribün Salonu, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tate\\_modern.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tate_modern.jpg),Erişim tarihi: 07.04.2021.
- Görsel 6. Tate Modern Genişleme Adımları, [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk), Erişim tarihi: 07.04.2021.
- Görsel 7. Orsay Gar’ı henüz müzeye dönüştürülmemişken, (1910), <https://sightseekersdelight.com/3884/>, Erişim tarihi: 07.04.2021.
- Görsel 8. Orsay Müzesi’nin Seine Nehri’nden görüntüsü, <http://www.pariste.net>, Erişim tarihi: 07.04.2021.
- Görsel 9. Orsay Müzesi’nin sergileme alanı, <https://www.gezihalesi.com/node/24>, Erişim tarihi: 07.04.2021.



JOURNAL OF ART AND DESIGN RESEARCHES  
**SANAT ve TASARIM**  
**ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

## KAPSÜL KOLEKSİYON TASARIM SÜRECİ - ÖRNEK BİR ÇALIŞMA\*

CAPSULE COLLECTION DESIGN PROCESS - A CASE STUDY

Saliha AĞAÇ, Dilan DAĞ

Gönderim Tarihi:03.07.2021

Kabul Tarihi:01.12.2021

### Öz

Hazır giyim sektöründe bir ülkenin markalaşmaya bağlı imajının, küresel rekabette o ülkeye katma değer olarak yansıdığı verilerle sabittir. Ticaret Bakanlığı raporuna (2020) göre, Türk Hazır Giyim Sektörü 2019 yılı itibarıyla %3,3 pay ile dünyanın 7'inci büyük hazır giyim ihracatçısı konumundadır. Çin, Hindistan gibi hazır giyim ihracatında öncü ülkeler dikkate alındığında Türk Hazır Giyim Sektörünün fason üretimle özdeşleşmemesinin sektörün geleceği açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle eylem araştırması yöntemi ile hazırlanmış bu çalışma için bir marka kimliği kurgulanmış ve bu markanın hedef kitlesine yönelik bir hazır giyim kapsül koleksiyonu tasarım süreci oluşturulmuştur. Çin mitolojisinden alınan ilhamla tasarımcı markası adı altında kapsül koleksiyon şeklinde kurgulanan bu örnek çalışma, bir tasarım sürecinde ürün numunesinin üretiminden önceki tüm araştırma ve geliştirme süreçlerini içermektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Moda Tasarım Süreci, Hazır Giyim, Marka, Kapsül Koleksiyon.

### Abstract

In the ready to wear sector, it is fixed with the data that the image of a country due to branding is reflected as an added value to that country in global competition. According to the Ministry of Trade report (2020), the Turkish Ready-to-Wear Industry is the 7th largest ready-to-wear exporter in the world with a share of 3.3% as of 2019. Considering the leading countries in ready-to-wear exports such as China and India, it is thought that the Turkish Ready-to-Wear Industry doesn't identify with contract manufacturing is important for the future of the industry. For this reason, a brand identity was set up for this study, which was prepared with the action research method, and a ready-to-wear capsule collection design process was created for the target audience of this brand. This case study, designed as a capsule collection under the designer brand with inspiration from Chinese mythology, includes all research and development processes before the production of the product sample in a design process.

**Keywords:** Fashion design processes, Ready-to-wear, Brand, Capsule collection

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntılama:** Ağaç, S. ve Dağ, D. (2021). Kapsül Koleksiyon Tasarım Süreci - Örnek Bir Çalışma. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 254-269.
- **Sorumlu Yazar:** Yüksek Lisans Öğrencisi, Dilan Dağ, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, dilansrules@gmail.com, 0000-0002-3819-3464.

## Giriş

Tasarım kavramı, birçok farklı alanı bünyesinde barındıran çatı bir kavramdır. Bu yönüyle farklı disiplinlerin birbiri ile etkileşimini sağladığını söylemek mümkündür. Bu disiplinlerden biri ise moda tasarımıdır. “Günümüzde moda terimi genellikle giysi sunumundaki yeniliği ve daha genel olarak giysi yaratıcılığını, kreasyonunu ve tekstil dünyasını belirtmektedir (Waquet ve Laporte, 1999:8).”

Moda tasarım kendi içinde farklı kategorilere ayrılmaktadır. Bunlardan en yaygını ve küresel anlamda en büyüğü ise hazır giyim sektörüdür. Hazır giyim sektörünün, hızlı moda döngüsünü yaratmış olması nedeniyle yoğun bir rekabet ortamı oluşturarak, ürünlerin değersizleşmesine ve özgünlüğünü kaybetmesine neden olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla ürünleri piyasadaki benzerlerinden ayırabilmek ve satın alınabilirliğini arttırmak için çeşitli stratejiler geliştirilmektedir. Bu stratejilerden biri de marka ve müşteri arasındaki dinamik ilişkiyi besleyen, limitli olması veya özel günleri öne çıkarması nedeniyle tüketicinin hedonik tüketim dürtüsüne hitap eden kapsül koleksiyonlardır.

Kapsül koleksiyon sürecinde tasarımcıya düşen görevin öncelikle müşterisini veya bünyesinde bulunduğu marka kimliğini tanıması ve kime, ne için tasarım yapacağına dair zihinsel sürecini tamamlamış olması olduğu söylenebilir.

Moda tasarımcısının tasarım sürecine başlamadan önce hitap ettiği kitleyi tanıması, müşterilerin isteklerini, sektördeki eksiklikleri ve sorunları tespit etmesi, yaptığı tasarımın kitlelerce kabulünü hızlandırmakta ve tasarımlarının moda haline gelmesine katkı sağlamaktadır. Giysi tasarımcısı yaratıcılığını hitap edeceği kitlenin sosyo-kültürel ve ekonomik yapısı ve yaşam felsefeleri doğrultusunda somut ürüne dönüştürür. (Koca ve Koç, 2008: 36)

Tasarımcının tasarım yaparken göz önünde bulundurması gereken tek unsur ürünün işlevselliği değildir. Estetik açıdan yaratıcı ve özgün olmasının da, tasarımın beğenilmesinde önemli unsurlar olduğu bilinmektedir. Bu unsurların tasarıma yansıtılmasını pekiştiren ise tasarımcının ilham kaynakları konusundaki entelektüel donanımdır. Tasarımcının ilham kaynakları, sosyal olaylar, kültürel öğeler, sanat, bilim gibi insanın görebildiği ve düşünebildiği her şey olabilir.

Son yıllarda moda ürünü giysilerin yaşam seyrinin kısalmasıyla ortaya çıkan hızlı moda, birçok tasarımcıyı esin kaynağı arayışına sokmakta ve adeta küreselleşmeye karşı kullanılmışçasına, kültürel öğelere eğilim gösteren tasarımcıların sayısında artış gözlenmektedir. Ayrıca bazı değerleri yansıtan, kişiselleştirilmiş, özgün giysi arayışında olan bilinçli tüketici kitlesi olduğu da dikkate alındığında, toplumların kültürleri, geçmiş birikimleri ve kültüre dayalı değerlerin tasarımcılar için son derece zengin bir ilham kaynağı olduğu düşünülmektedir (Koca, 2018:109).

Kaderin Kırmızı İpi efsanesinden ilham alınan ve tasarımcı markası adı altında kapsül koleksiyon şeklinde kurgulanan bu örnek çalışma, bir tasarım sürecinin tüm aşamalarını içermektedir. Bu çalışmada amaç, yaratıcı sürecin hangi aşamalardan geçtiğini ortaya koymak ve süreci örneğiyle tanımlamaktır. Bu çalışmada, tasarımcı markası adı altında kapsül koleksiyon olarak oluşturulmuş bir tasarım süreci eylem araştırma yöntemiyle

kurgulanmıştır. Bu araştırmanın tasarımcılara ve literatüre kapsül koleksiyon tasarım süreci bağlamında kaynak oluşturulması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

### **Giyisi Tasarım Süreci**

Tasarım nesnesi, sistematik ve aşamalı bir sürecin ürünüdür. Bu sürecin doğru şekilde kurgulanıp yönetilmesi ile nihai ürünün başarıya ulaşması yakından ilişkilidir. Süreç yönetilirken karşılaşılan sorunlar yeni çözümler gerektireceği için tasarımın son halinin süreç boyunca düşünülmüş en başarılı hali olduğunu söylenebilir. Jones (2009; akt. Ertürk ve Erdoğan, 2012: 5)'e göre ise tasarım süreci; pazar araştırması, hedef kitle, konsept araştırması, artistik ve teknik çizimlerin oluşturulması, kumaş ve malzeme, üretim planı ve maliyet gibi aşamalardan oluşmaktadır.

Moda tasarım sürecinde tasarımcının izlemesi gereken aşamalar şu şekilde açıklanabilir:

- Amaç, konu ve trend belirleme üzerine araştırma
- Tema belirleme,
- Temaya ve trendlere uygun materyal toplama
- Hikaye ve renk panosu hazırlama
- Tasarım eskiz çizimleri yapma
- Modelden model geliştirme
- Koleksiyonu oluşturacak parçaları seçme
- Modele uygun kumaş ve aksesur seçme
- Model uygulamalı kalıp geliştirme ve deneme
- Moda resmi ve teknik çizim yapma
- Pastal planı hazırlama
- Dikim süreci tasarımı (process analiz hazırlama)
- Maliyet hesabı yapma
- Prototip dikimi
- Koleksiyon sunumu (Koca, Koç ve Çotuk,2009: 92)

Koca, Koç ve Çotuk'un tanımladığı tasarım sürecindeki (2009: 29) ilk aşama, koleksiyonun amacı, konusu ve kullanılmak istenilen eğilimlerin belirlenmesidir. Bu aşamada kime, ne için, ne şekilde ve nasıl bir tasarım hazırlanması gerektiği belirlenmektedir. Tasarımcı pazar, hedef kitle, konu (tema) ve eğilim araştırması yaparak tasarım süreci için kendine bir yol haritası oluşturmaktadır.

Moda tasarımcıları koleksiyon oluşturmadan önce pazar araştırması yapmaktadırlar. Bu araştırmada, tüketicilerin giyim ürünü için gelirlerinden ayıracakları para miktarının, nüfus ve milli gelirdeki gelişmelerin, yaş guruplarındaki kaymaların ve moda akımlarının iyi incelenmesi gerekmektedir (Çivitçi, 2004; akt. Ertürk ve Erdoğan, 2012:5). Pazar araştırması, kitlelerin sosyo-ekonomik durumlarının, sektördeki diğer firmaların üretim, fiyatlandırma ve pazarlama gibi konulardaki stratejilerinin araştırılması olarak tanımlanabilir.

Tasarımda tema, giysi tasarımıındaki seçimleri kolaylaştırmak ve koleksiyon oluşturulacak ise tasarlanan giysiler içerisinde tutarlılığı sağlamak için belirlenmektedir. (Bursalıgil, 2013: 5-6; akt. Ceylan, 2019: 37).

Eğilimler, genel yönelimin veya hareketteki değişimin ilk işaretidir. Bir eğilimi tanımlayabilmek için tahminçiler, stil hakkındaki bilgileri ve bir görünüşün detayları arasındaki benzerliği fark ederek, elde ettikleri detayları potansiyel tüketicilere uygun hale dönüştürürler. Eğilimler yalnızca moda ile sınırlı değildir; aynı zamanda tüketici algısını ve tüketicilerin yiyecek, film, kitap, tatil mekânları ve ürünlere yönelik seçimlerini de etkiler. Güncel eğilimler tüketicilerin stil ve zevklerinin yeniden değerlendirmesine bağlı olarak sürekli değişirler (Rouso, 2012: 10; akt. Kartal, 2014: 36).

Tasarımcının eğilim araştırması yapmaktaki amacının, hedeflediği kitlenin genel yönelimlerine göre sektörel yenilikleri keşfetmek olduğu bilinmektedir.

Jones( 2009)'a göre hedef kitle belirlenirken dikkat edilmesi gereken faktörler, yaş, cinsiyet, demografik özellikler, yaşam tarzı, fiziksel özellikler, psikografik durum, sosyal sınıf, sosyal davranış, değerler-tutumlar ve ekonomik koşullardır (Ertürk ve Erdoğan, 2012:5).

Bu araştırmalar sonucunda toplanan veriler düzenlenir, analiz edilir ve görseller üzerinden düzenlenerek hikâye ve renk panoları hazırlanır. Bu panolara ek olarak duygu durum panosu (moodboard), tasarımcının bu temayı işlerken temaya yansıtacağı ruh hali ve imajı tanımladığı ek bir pano olarak düzenlenebilir. İlham kişi (Muse) panosu ise, tasarımları kullanacağı düşünülen hedef kitlenin genel özellikleri ile oluşturulmuş, daha spesifik kurgu karakter ya da var olan bir ilham figürünün görselleştirildiği pano olarak tanımlanabilir.

Araştırma aşamasından sonra eskiz çizimleri yapılır ve bu eskiz çizimlerinden seçilen modellerin bazılarının çeşitli varyasyonları yapılarak modelden model geliştirilir. Seçilen modeller aksesuar ve kumaşlarıyla birlikte kurgulanarak artistik çizime aktarılır.

Artistik çizimlerde çarpıcı, göze hoş görünen bir sunuş amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda silüetlerde deformasyon yapılmakta ve giysilerin silüete giydirilmesinde abartılı çizimler kullanılmaktadır. Bu durum modelist ve işçiler tarafından, giysiye ait model ve dikiş detaylarının anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Bu zorluğu ortadan kaldırmak için teknik çizimler tercih edilmiştir (Varol:2004; akt. Ertürk ve Erdoğan, 2012:7).

Teknik çizimlerin oluşturulması ile sürecin tasarımsal boyutu tamamlanır ve tasarımlar üretim sürecine aktarılıp üç boyutlu hale getirilirler.

### **Kapsül Koleksiyon**

Kapsül koleksiyon; Renfrew ve Renfrew (2009, 2014: 33) 'e göre, bazı tasarımcılar tarafından, Aralık/Ocak aylarında "cruise" koleksiyon (ya da Amerika'da, Holiday Collection- tatil koleksiyon-) olarak bilinen küçük bir koleksiyondur. Bunlar, ilkbahar ürün yelpazesi mağazalara dağılmadan önce hazırlanıp sunulan, yaz koleksiyonlarıdır (Orbaç,2018: 14) Bu tanımlama bağlamında kapsül koleksiyonların, tasarımcıların, belirli zaman ve niyetle hazırladığı sınırlı sayıdaki küçük koleksiyonları olarak tanımlanabilir.

Hazır giyim firmalarının tasarımcılarla ya da lüks moda markalarıyla yaptıkları işbirlikleri de kapsül koleksiyon sınıflandırılmasında değerlendirilebilir. Buna örnek olarak HM x Karl Lagerfeld (2004) ve North Face x Gucci (2020) verilebilir. Bu koleksiyonlar limitli üretim oldukları için tüketicilerin ilgisini çekmektedir. Ayrıca özel günler için yapılan yılbaşı, sevgililer günü koleksiyonları gibi koleksiyonlar da kapsül koleksiyon olup marka pazarlaması açısından önemli oldukları bilinmektedir.

### Yöntem

Bu çalışmada, tasarımcı markası adı altında Sevgililer Günü'ne yönelik bir kapsül koleksiyon tasarım süreci eylem araştırması yöntemiyle kurgulanmıştır. Koleksiyon tasarım sürecinin tamamlanması seçilen bir tasarımın teknik çizimi ile sınırlıdır. Bu çalışmada eylem araştırması yönteminin seçilmesinin nedenleri şu şekilde açıklanabilir:

Eylem araştırması uygulamacıların, öğretmenlerini, eğitim yöneticisi ve deneticilerin işlerini daha iyi anlamalarına yardımcı olan bir araştırma türüdür (Glanz, 1999: 32; akt. Aksoy, 2003: 477).

Eylem araştırmaları nitel araştırma yöntemlerinden biri olarak da kabul edilmektedir (Beyhan, 2013: 66). Eylem araştırması genellikle nitel araştırma yöntemlerinden faydalanmakla beraber araştırmanın amacına uygun olarak nicel araştırma yöntemlerinden de faydalanabilmektedir (Kuzu, 2009; akt. Beyhan, 2013: 73).

Eylem araştırmasının asıl amacı uygulamayı iyileştirmektir. Bu nedenle kuramsal bilgi üretmek eylem araştırmasının öncelikleri arasında gelmemektedir. İkincisi, eylem araştırması uygulamayı yapan eğitim yönetimi bireylerin araştırma sürecine doğrudan katılımını sağlayarak ilk elden öğrenmeyi ve böylece öğrenilenleri gönüllü bir şekilde uygulamayı sağlamaktadır (Aksoy, 2003:447-478).

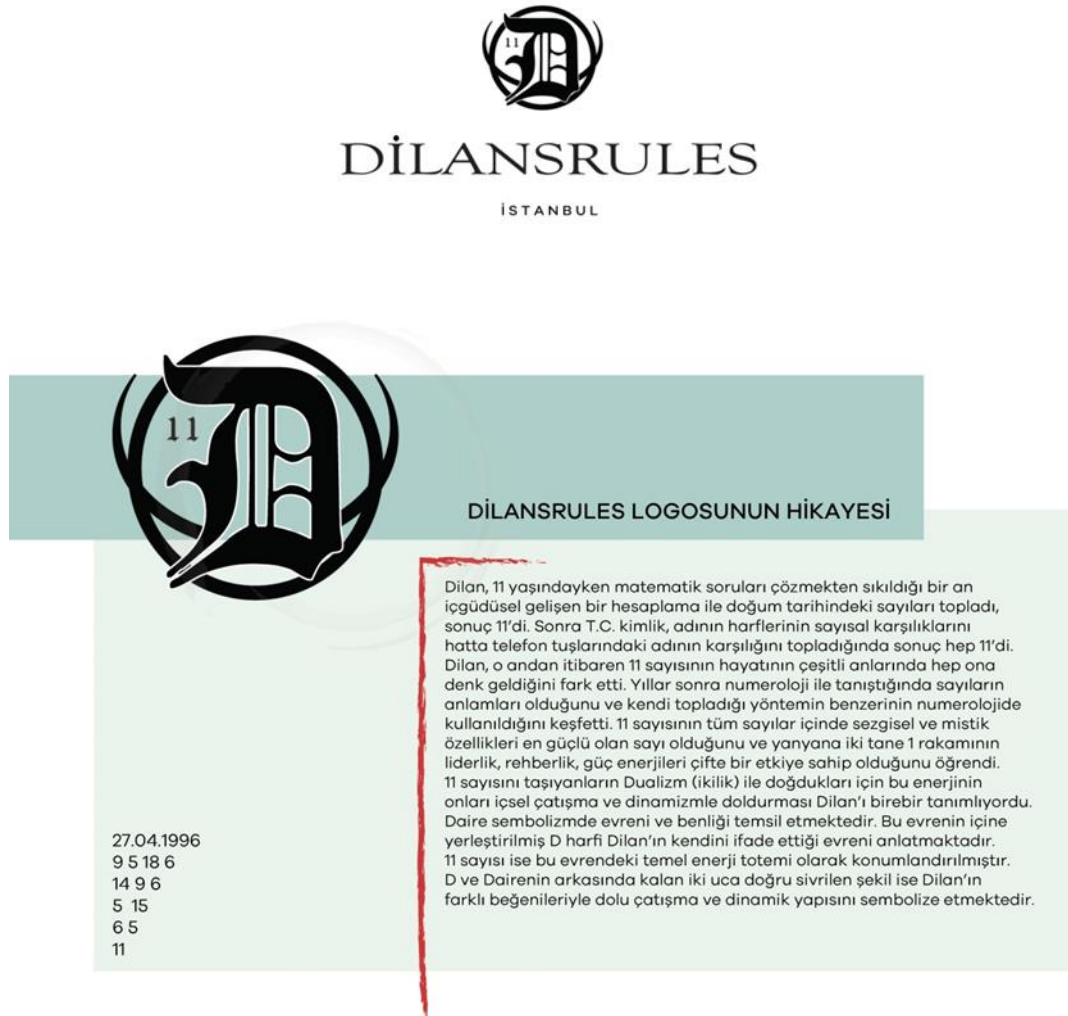
Eylem araştırmaları alan yazında farklı biçimlerde sınıflandırılmıştır. Bu farklı sınıflamalar Berg'in (2001) çalışmasında bir araya getirilerek teknik/bilimsel/iş birlikli, uygulamalı/karşılıklı iş birlikli/tartışma odaklı ve özgürleştirici/ geliştirici/eleştirel olmak üzere üç grupta toplamıştır. Teknik/bilimsel/iş birlikli eylem araştırmalarında amaç önceden belirlenmiş bir kuram çerçevesinde bir uygulamanın değerlendirilmesi iken; uygulamalı/karşılıklı iş birlikli/tartışma odaklı eylem araştırmalarında uygulayıcıların uygulamalarını yorumlamalarını sağlamak hedeflenmektedir. Özgürleştirici/geliştirici/eleştirel eylem araştırmalarında ise uygulamadaki sorunlar ve deneyimler ile kuramsal bilgileri bir araya getirmek ve uygulayıcıların ortak bilinçlerini yükselterek temel sorunları daha iyi anlamalarına yardımcı olmak amaçlanmaktadır. Teknik/bilimsel/iş birlikli eylem araştırmalarının; pozitivist, uygulamalı/karşılıklı iş birlikli/tartışma odaklı eylem araştırmalarının; yorumlayıcı, özgürleştirici/geliştirici/eleştirel eylem araştırmalarının ise eleştirel paradigma tabanlı olduğunu ileri sürülmüştür (Saracaloğlu ve Eranıl, 2019: 28)

Bu çalışmada eylem araştırması yöntemi, özgürleştirici/geliştirici/eleştirel odaklı olarak ele alınmıştır. Bu kapsamda, adı, logosu ve kimliği çerçevesinde bir marka kurgulanmıştır. Kurgulanan markanın hedef pazardaki yerine yönelik marka konumlandırma çizelgesi

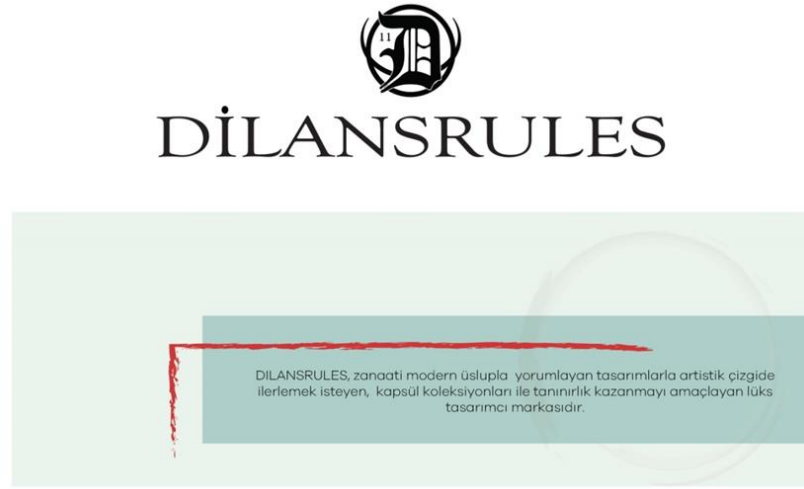
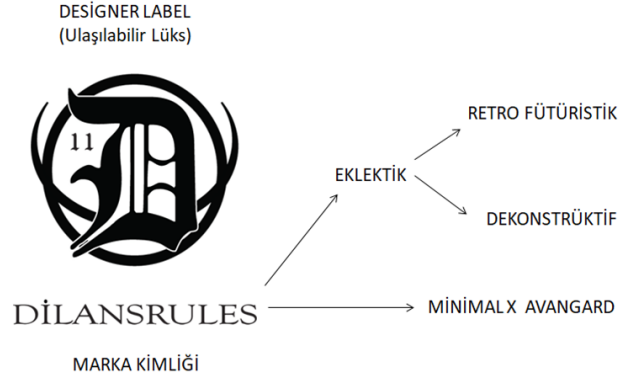
oluşturulmuştur. Tema araştırması yapılmış ve seçilen temanın üzerinden düşünce haritası çıkartılarak tasarım dili ve ilham kaynakları belirlenmiştir. Koleksiyonun hedef kitle analizi yapılmış ve bu analiz doğrultusunda kapsül koleksiyon kapsamında hedef kitle özelleştirilerek ilham kişisi kurgusu oluşturulmuştur. Eğilim araştırması WGSN sitesinden yapılmış ve koleksiyonda kullanılması planlanan eğilimler belirlenmiştir. Hikâye panosu, renk ve materyal panosu ve duygu durum panosu hazırlanmıştır. Bu panolar ve araştırmalar doğrultusunda eskiz çizimleri yapılmıştır. Eskiz çizimlerinden seçilen modellerin moda illüstrasyonu yapılmış ve koleksiyon planı oluşturulmuştur. Koleksiyondaki tasarımlardan seçilen bir modelin teknik çizimi yapılarak kapsül koleksiyon tasarım süreci kurgusu tamamlanmıştır. Marka adı altında bir kapsül koleksiyon sürecinin kurgulanmasına yönelik bu araştırmanın, tasarım süreçlerinin iyice anlaşılması ve uygulamaya yönelik bir kaynağın oluşturulması açısından moda tasarım literatürü ve moda sektörü için önemli olduğu düşünülmektedir.

## Bulgular ve Yorum

### Marka Kimliği



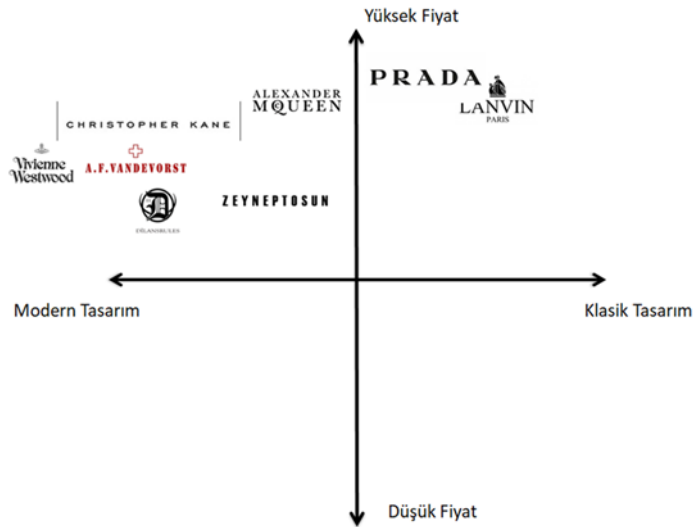
Görsel 1. Marka Adı ve Logosu



Görsel 2. Marka Kimliği

Dilansrules markası ulaşılabilir lüks kategoride bir tasarımcı markası olarak kurgulanmıştır. Markanın kimliği eklektik minimal avangart çizgideki tasarım üslubu ile oluşturulmuştur.

### Pazar Araştırması



Görsel 3. Marka Konumlandırma



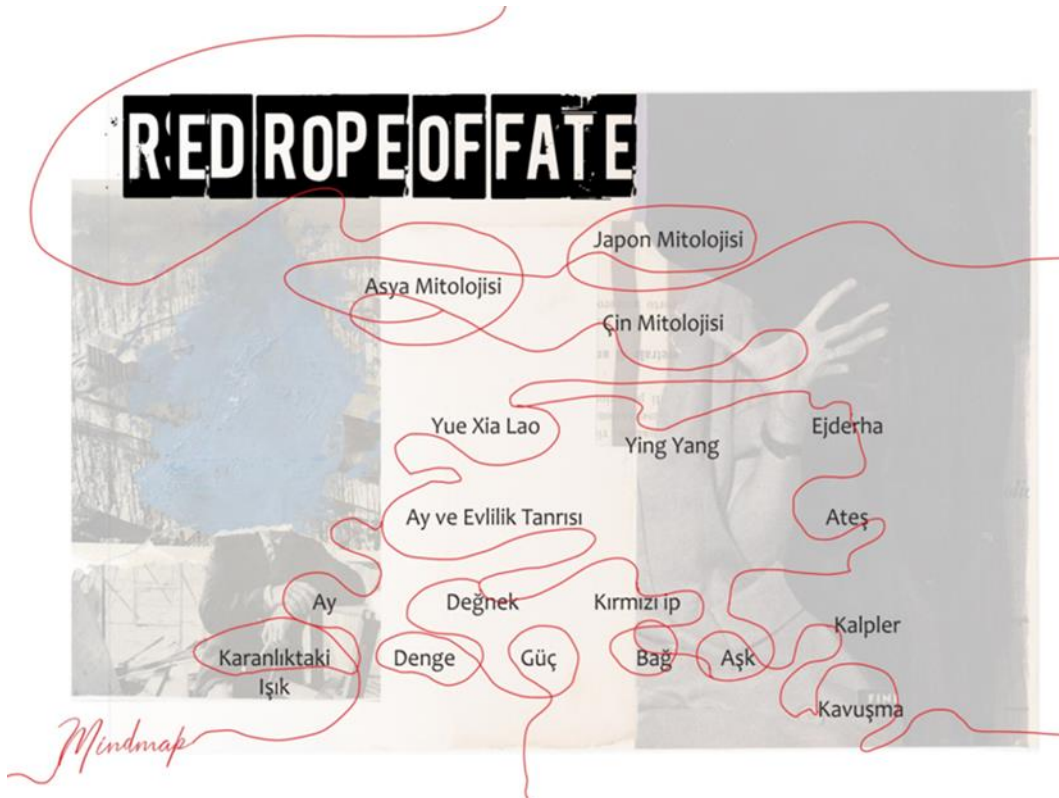
Dilansrules markası küresel ölçekteki rakiplerinin bulunduğu konumlandırma çizelgesinde şekildeki gibi konumlandırılmıştır. Türkiye Moda Sektörü'nde ise zanaati modern çizgide buluşturması ve ulaşılabilir lüks bir tasarımcı markası olması nedeniyle Zeynep Tosun markası ile yaklaşık olarak benzer konumda olacak şekilde konumlandırılmıştır.

Bu ve benzeri tasarımcı markalarının birlikte satışa sunulduğu çok markalı büyük mağazalar, markanın konumlandırılacağı mekân olarak seçilmiştir. Bu markalara örnek Türkiye pazarı bağlamında şu şekildedir:



### Tema Araştırması ve Düşünce Haritası

Bu çalışmada tema belirlemek için bir düşünce haritası oluşturulmuş ve ana tema Çin Mitolojisindeki “Kaderin Kırmızı İpi” efsanesinden ilham alınarak şekillendirilmiştir. Düşünce haritasında kelimelerin çağrışımları hikâyeyi hem görsel hem de fikrî boyutta şekillendirmede yol gösterici olmuştur. Düşünce haritası şu şekildedir:



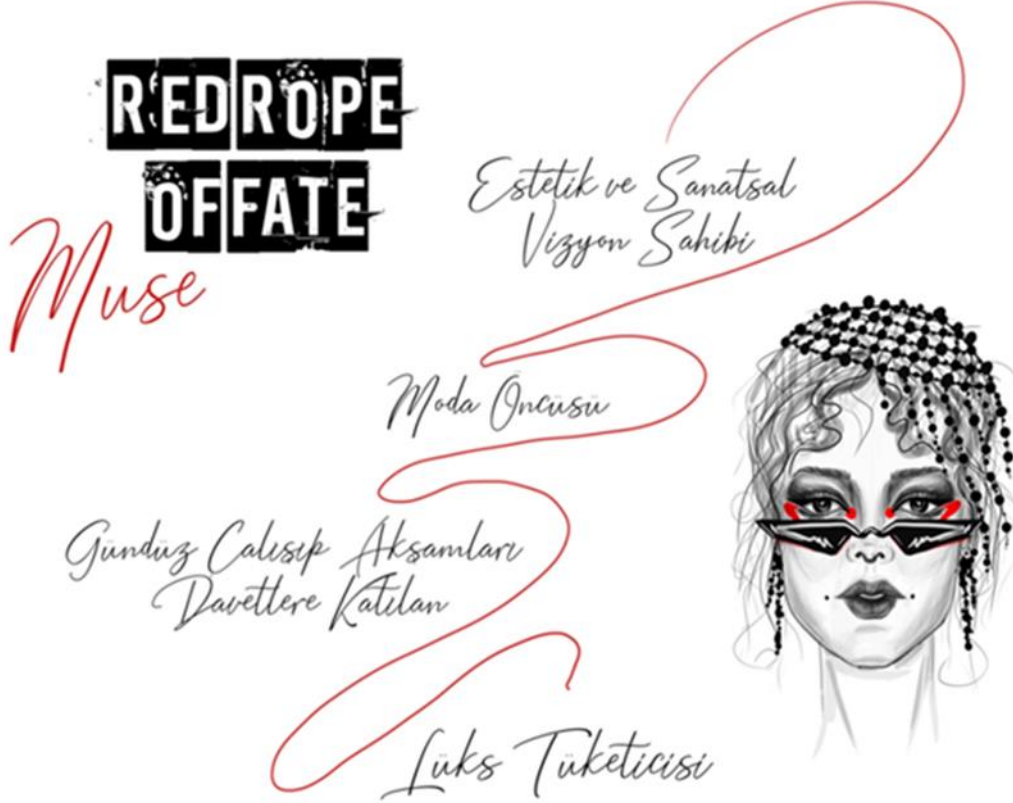
Görsel 4. Düşünce Haritası

Görsel 4'e göre, Uzak Doğu Mitolojisi'nden Çin Mitolojisi ile Japon Mitolojisi arasında seçim yapılmıştır. Çin Mitolojisi ile ilgili zihinde oluşan ifadeler ejderha, Ying Yang ve Yue Xia Lao olmuştur. Bu doğrultuda ejderha, ateşi, ateş ise aşkı çağrıştırdığı için düşünce haritasında bu şekilde konumlandırılmıştır. Yue Xia Lao denilince zihinde beliren imgeler ise ay, değnek ve

kırmızı ip olmuştur. Ay imgesi karanlıkta ışığı, değnek imgesi ise dengeyi ve gücü çağrıştırmıştır. Kırmızı ipten ise sırasıyla, bağ, aşk, kalpler ve kavuşma şeklinde imgelerle düşünce haritası şekillendirilmiştir.

### İlham Kişisi (Muse Panosu)

Bu kapsül koleksiyon kapsamında Dilansrules markası müşterisinden yola çıkılarak hedef bir tüketici tipi belirlenmiş ve İlham Kişisi panosu başlığı altında hayali bir karakter üzerinde bu kişinin özellikleri tanımlanmıştır (Görsel 5).



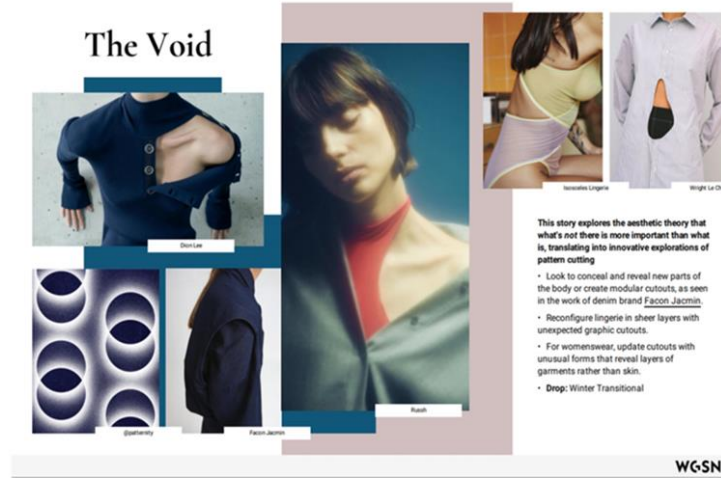
Görsel 5. İlham Kişi Panosu

### Eğilim (Trend) Analizi

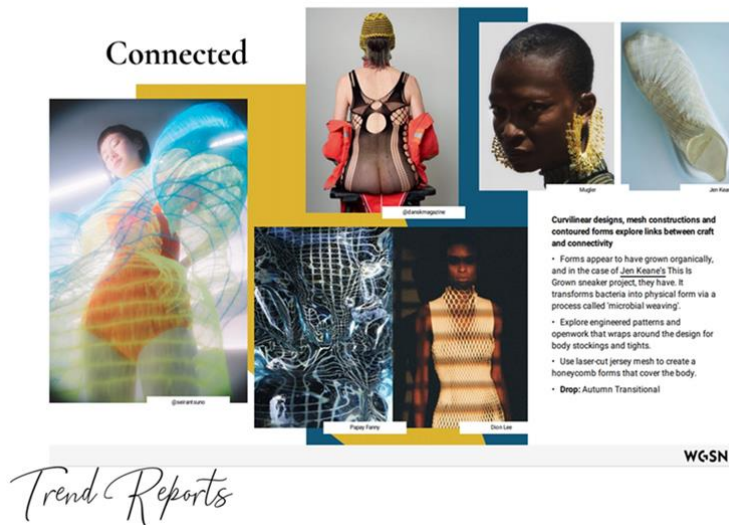
Bu araştırma kapsamında WGSN Kadın Stili Trend Konseptlerinden A/W 20/21 temaları incelenmiş ve "Tech-tility" teması alt başlıklarından eğilimler koleksiyonda kullanılmak üzere belirlenmiştir (Görsel 6, 7, 8).



Görsel 6. WGSN Eğilim Raporu – Inside Out Teması



Görsel 7. WGSN Eğilim Raporu – The Void Teması



Görsel 8. WGSN Eğilim Raporu –Connected Teması

Görsel 6 Inside Out (Tersyüz) temasında, giysinin yapısını oluşturan dikişleri, hatları, pensleri giysinin dış yüzeyinde kullanma ve farklı materyal ve desenleri birlikte kullanmanın öngörüldüğü dekonstrüktif bir eğilimden bahsedilmektedir. Görsel 7 The Void ( Boşluk ) teması “Orada olmayan şey, olan şeyden daha önemlidir.” felsefesi üzerine kuruludur ve alışılmadık noktalarda açıklıkları kapsayan bir eğilimden bahsedilmektedir. Görsel 8 Connected (Bağlı) temasında ise birbirini takip eden ağlar, birbirine bağlı hatların öne çıktığı zanaat ve bağlantıyı içeren bir tasarım dili eğiliminden bahsedilmektedir.

### Hikâye Panosu

Tasarım süreci hakkındaki bu örnek eylem araştırmasının ilham kaynağı olarak Çin mitolojisindeki “Kaderin Kırmızı İpi” efsanesi seçilmiştir. Balgöz (2020:101) Mitoterapi adlı kitabında bu efsaneyi şu şekilde anlatır:

*“Çin mitolojisindeki efsaneye göre, Ay ve Evlilik Tanrısı olarak geçen Yue Xia Lao, birbirlerinin ruh eşi olan insanları ayak bileklerinden görünmez bir kırmızı iplikle bağlar ve sonunda bu kişiler evlenir. Kaderin kırmızı ipi inancında, medeniyetler ve kültürler arası geçişte, ipi bağlı olduğu yer ya da hikayeler değişse bile, değişmeyen tek şey iki insanın kaderinin birbirine bağlanması ve asla kopmamasıdır.”*

Bu efsaneden yola çıkılarak Sevgililer Günü için hazırlanmış bu kapsül koleksiyonda, kaderin kırmızı iple bağladığı o özel kişiyi arama ve bekleme fikirleri koleksiyonun ana felsefesini oluşturmaktadır.



Görsel 9. Hikaye Panosu

## Renk ve Materyal Panosu



Görsel 10. Renk ve Materyal Panosu

Kaderin Kırmızı İpi kapsül koleksiyonunun renkleri siyah ve kırmızı olarak seçilmiştir. Materyal ve kumaş ise bu pano üzerinden lateks deri, kırmızı ip, şifon ve elastik özelliği nedeniyle esneyerek vücudu saran kumaşlar olarak belirlenmiştir.

## Duygu Durum Panosu (Mood Board)

David Viscott'un "Sevmek ve sevilmeğe güneşi iki yönden de hissetmektir." sözü Kaderin Kırmızı İpi Kapsül Koleksiyonu'nun duygusunu oluşturmuştur. Bu duygunun, kaderin görünmez kırmızı ipi ile birbirine bağlı olan, birbirini arayan ve bekleyen bir çift için görsel ifadesi, şekildeki (Görsel 11) gibi oluşturulmuştur.



Görsel 11. Duygu Durum Panosu

### Eskiz Çizimleri ve Modelden Model Geliştirme

Kaderin Kırmızı İpi Kapsül Koleksiyonu için yapılan araştırmalar sonucunda elde edilen ilham veren panolardan yola çıkılarak eskiz çizimleri yapılmıştır. Eskiz çizimlerinde soyut figüratif lekeler üzerinden giysilerin görünümleri araştırılmış ve sonucundan model ortaya konulmuştur (Görsel 12, 13, 14).



Görsel 12- 13. Eskiz Çizimleri ve Modelden Model Geliştirme



Görsel 14. Eskiz Çizimleri ve Modelden Model Geliştirme

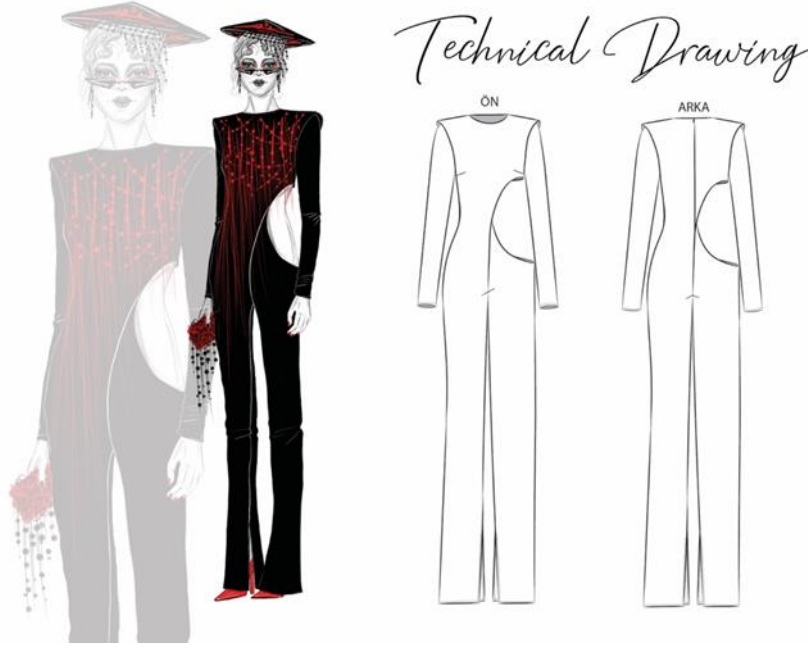
## Koleksiyon



Görsel 15. Kaderin Kırmızı İpi Kapsül Koleksiyonu

Kaderin Kırmızı İpi kapsül koleksiyonu üç görünümünden (Görsel 15) oluşmaktadır. Bu görünüm, “Bir Şey Eksik”, “Yeniden Birleşme” ve “Diğer Yarıyı Arama” şeklinde adlandırılmıştır. Bir Şey Eksik görünümü için koleksiyon hikayesindeki kırmızı iplerin işlenerek sarkıtıldığı, WGSN eğilim raporlarından “Boşluk (Görsel 7)” temasının kullanıldığı, krep kumaştan bir tulum tasarlanmış ve çanta, şapka, ayakkabı gibi aksesuarlarla tamamlanmıştır. Bu tasarımda omuzlardaki votka gücü temsil ederken, iplerin işlenip sarkıtıldığı noktalardaki kırmızı taşlar karanlığın içindeki ışığı temsil etmektedir. Yeniden Birleşme görünümü için, WGSN eğilim raporlarındaki “Tersyüz (Görsel 6)” temasının dekonstrüivist tasarım anlayışı ile lateks deri ve şifon kumaştan ceket ile pantolon tasarlanmıştır. Şifon kumaş ve lateks derinin birlikte kullanılması ile duygu durum panosuna atıfta bulunulmuş, bu duyguların hem insanı hafifleten hem de yakan tarafı olması giysiye yansıtılmıştır. Lateks çizme, şapka ve baston ile görünüm tamamlanırken baston Yue Xia Lao’nun değneğinden alınan ilhamla tasarlanmış ve görünümde gücü çağrıştırmayı amacıyla kullanılmıştır. Diğer Yarıyı Aramak adlı görünüm ise WGSN eğilim raporlarından “Bağlı (Görsel 8)” temasının kullanıldığı, birbirine bağlı spiral baskı hatlarıyla sıfır kollu mini elbisedir. Eldiven, şapka ve ayakkabı ile tamamlanan bu görünüm ile kapsül koleksiyonun artistik çizimleri tamamlanmış ve modeller belirlenmiştir.

## Teknik Çizim



Görsel 16. Kaderin Kırmızı İpi Kapsül Koleksiyonu Teknik Çizim Örneği

Koleksiyonun genel hatları ve model özellikleri belirlendikten sonraki aşamada, giysinin numune dikimine hazırlanabilmesi ve kalıplarının çıkarılabilmesi için teknik çizimlerinin yapılması gerekmektedir. Teknik çizim Görsel 16'daki gibi örneklendirilebilir. Bu aşama ile tasarım süreci tamamlanıp üretime geçilmektedir.

### Sonuç ve Öneriler

Kapsül koleksiyon tasarımı sürecinin hangi aşamalardan geçtiğini ortaya koymanın ve süreci örneğiyle tanımlamanın amaçlandığı bu çalışmada, seçilen tema üzerine bir tasarım süreci kurgulanmıştır. Marka kimliğinin ve hedef kitlenin belirli olmasına rağmen kapsül koleksiyonlarda hedef kitlenin daha belirli hedef, lokasyon veya amaca yönelik özelleştirilmesi gerekmektedir. Hedef pazar ve rakip analizlerinin, tasarım dilinin ve tasarımlarda kullanılan materyal ve tekniklerin belirlenmesinde önemli bir etkisi olduğu, bu nedenle koleksiyon tasarlanırken pazarda konumlanmasını istenilen yere yönelik kalitelerin kullanılması gerektiği sonucuna varılmıştır. Bir tasarımcının konuyu belirledikten sonra, konuyu duygu durum panosu, hikâye ve renk panosu, ilham kişi panosu gibi panolarla görselleştirmesinin, giysilerine yükleyeceği anlam ve görsel dil referanslarının oluşmasında kolaylık sağlayıcı ve verim artırıcı olduğu anlaşılmıştır. Eskiz çizimleri ve modelden model geliştirmelerin yapılması, tasarımın çeşitliliği arasından en başarılı sonuca yaklaşılmaya olanak sağlamıştır. Son olarak seçilen tasarımın teknik çiziminin yapılması ve artistik çizimde anlaşılmayan detayların belirtilmesinin, tasarımın numune üretimine aktarılmadan önceki hata payının azaltılmasında önemli rol oynadığı sonucuna varılmıştır.

Tasarım sürecinin eksiksiz izlenmesinin gerekli olduğu, her aşamanın bir sonraki aşamaya rehberlik ettiği ve araştırmanın da model geliştirme kadar zaman aldığı ve önem arz ettiği



düşünülmektedir. Türk Hazır Giyim Sektörü'nün küresel rekabette kendini fason üretim yerine kaliteli markalarla duyurması, tasarımcıya ve tasarıma verdiği değerle doğru orantılı bir şekilde gelişeceği düşünülmektedir. Bu nedenle bir marka kurgusu altında tasarım süreçlerinin iyice anlaşılması ve uygulamaya yönelik kaynakların oluşturulması önemlidir. Sonuç olarak, rekabetin üst düzey ve ürün çeşidinin fazla olduğu giyim sektöründe yer edinebilmek için markaların tüketicisi ile iletişimi sıklıkla kurması gerektiği, sadece sezonlarda değil, ara sezon ve özel günlerde de müşterisinin ilgisini çekecek koleksiyonlar hazırlayıp sunması gerektiği düşünülmektedir.

### Kaynaklar

- “Hazır Giyim Sektör Raporu”. Ticaret Bakanlığı İhracat Genel Müdürlüğü, (2020).  
[https://ticaret.gov.tr/data/5b87000813b8761450e18d7b/Haz%C4%B1r%20Giyim%20Sekt%C3%B6r%C3%BC\\_2018.pdf](https://ticaret.gov.tr/data/5b87000813b8761450e18d7b/Haz%C4%B1r%20Giyim%20Sekt%C3%B6r%C3%BC_2018.pdf) sayfasından erişilmiştir.
- Waquet, D., Laporte, M. (1999). Moda, Ankara: Dost Kitabevi, 8.
- Koca, E., Koç, F., (2008). Giysi Tasarımında Yaratıcılık. E-Journal of New World Sciences Academy, 4(1), Article Number: 2C0004, 36.
- Koca, E., (2018). Moda Tasarımı Çıktılarının Kültürel Değerler İle Beslenmesine Yönelik Tasarımcı Yaklaşımları. Social Science Studies, 6( 4), 109.
- Balgöz, E., (2020). Mitoterapi, İstanbul: Maya Yayıncılık, 101-102.
- Ertürk, N., Erdoğan, D.İ. (2012). Bir Moda Tasarımcısının Koleksiyon Hazırlama Süreci ve Simay Bülbül Örneği. Akademik Bakış Dergisi, 29, 5-7
- Ceylan, A. (2019). Hazır Giyim İşletmelerinin Tasarım Yaklaşımlarının Tasarımcı- Yönetici Bağlamında Değerlendirilmesi, 37. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Kartal, E. (2014). Moda Trend Tahmin ve Analizleri Tüketicilerin Moda Ürün Beklenti Düzeyleri, 36. Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Orbaç, S. (2018). Moda Tasarımcılar İçin Portfolyo Hazırlama ve Örnek Uygulama. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Aksoy, N., (2003). Eylem Araştırması: Eğitimsel Uygulamaları İyileştirme ve Değiştirmede Kullanılacak Bir Yöntem, Educational Admistration In Theory and Practice, 36, 477-478
- Beyhan, A., (2013). Eğitim Örgütlerinde Eylem Araştırması. Bilgisayar Eğitim Araştırmaları Dergisi, 1(2), 66,73
- Koca, E., Koç, F., Çotuk, S., (2009). Geleneksel Giyim Öğelerinin Esin Kaynağı Olarak Giysi Tasarımına Katkıları, e-Journal of New World Sciences Academy 2009, 4(3), Article Number: 2C0009, 92
- Saracaloğlu, A.,S., Eranıl, A., K., (2019). Eğitimde Eylem Araştırmaları. Nobel Akademik Yayıncılık,28 Görsel 5,6,7. WGSN , <https://www.wgsn.com/en/>, Erişim: 16.01.2021



## MODA VE TEKSTİL TASARIMINDA SÜRDÜRÜLEBİLİR ÜRÜN TASARIMI VE TED 10 STRATEJİLERİNİN UYGULANMASI\*

SUSTAINABLE PRODUCT DESIGN PROCESS IN FASHION AND TEXTILE DESIGN AND APPLICATION OF TED 10 STRATEGIES

Nur Selen TUNÇ, Özgür CEYLAN

Gönderim Tarihi: 19.10.2021

Kabul Tarihi: 16.12.2021

### Öz Abstract

Endüstri devrimi öncesi, üretim ve tüketim henüz bu denli hızlı değilken 'sürdürülebilirlik' çok da aşına olunan bir kavram değildi. Ancak endüstriyel ve teknolojik alanlardaki gelişmeler başlangıçta toplumsal ve ekonomik açıdan yarar sağlasa da sonrasında gittikçe artan çevresel ve sosyal sıkıntılar 'sürdürülebilirlik' kavramını ön plana çıkarmıştır. Moda ve tekstil endüstrisi, sürekli büyüyerek ekonomik açıdan yüksek gelir sağlamaktadır ancak çevreyi en fazla kirleten ve yoğun kaynak kullanımı olan endüstrilerden biridir. Bu bağlamda, moda ve tekstil işletmeleri ve tasarımcılarının, sürdürülebilir bir yaklaşım benimseyerek bu konuda farkındalık kazanması önemlidir. Ürün tasarım aşaması, ürün geliştirme sürecinde en kritik kararlarının verildiği, sistematik ve multidisipliner çalışılması gereken aşamadır. Tasarımcıların ve işletmelerin ürün tasarımı aşamasında vereceği doğru kararlar ürünün yaşam döngüsü boyunca vereceği zararları azaltabilecektir. Bu çalışmanın amacı, tekstil ve moda endüstrisinde sürdürülebilir ürün tasarım sürecini incelemek ve ürün tasarımında sürdürülebilirliği hedefleyen TED (Tekstil Çevre Tasarımı)'in 10 stratejisini, sürdürülebilir ürün tasarım sürecinde kullanımının örnekler üzerinden değerlendirmektir. Araştırmanın yöntemi niteldir, araştırmanın modeli ise durum çalışmasıdır. Çalışma kapsamında öncelikle araştırma soruları belirlenmiş ve sistematik bir literatür taraması yapılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Sürdürülebilirlik, Ürün Tasarımı, TED 10 Stratejileri

Prior to the Industrial Revolution, when production and consumption were not that extreme yet, sustainability was not a well-known concept. In the beginning, technological and industrial developments have had many positive impacts but increasing environmental and social problems have brought the concept of sustainability to the forefront. The fashion and textile industry, being a constantly growing and economically high-income industry, is one of the most polluting and resource-intensive industries. In this context, it is important for companies and designers to adopt a sustainable approach and increase awareness. The product design stage, where the most crucial decisions are made, requires a systematic and multidisciplinary approach. Decisions made by designers and companies at the early product design stage will reduce the damage of the product throughout the product's life cycle. The aim of this research is to examine the sustainable product design process in the textile and fashion industry and to evaluate the use of TED's (Textile Environment Design) 10 strategies in the sustainable product design process through case studies. The method of the research is qualitative and the model is the case study. In the research process, primarily research questions were determined and a systematic literature review was conducted.

**Keywords:** Sustainability, Product Design, TED 10 Strategies

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntı:** Tunç, N. ve Ceylan, Ö. (2021). Moda ve Tekstil Tasarımında Sürdürülebilir Ürün Tasarımı ve TED 10 Stratejilerinin Uygulanması. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 270-278.
- **Sorumlu Yazar:** Dr. Öğr. Üyesi, Özgür CEYLAN, Eskişehir Teknik Üniversitesi, ozgurceylan@eskisehir.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-4329-5764.

## Giriş

Endüstri devrimi ile başlayan teknolojik gelişmeler ve ekonomik büyüme zaman içerisinde çevre üzerindeki negatif baskıyı arttırmıştır. İşletmelerin sorumsuz üretim teknikleri ve sınır tanımayan üretim miktarları, doğal kaynakların bilinçsiz kullanımı ve atık problemleri gibi sorunları beraberinde getirmiştir. Özellikle büyüme endeksli ekonomik yaklaşım çevresel problemleri geri döndürülemez bir noktaya ulaştırmış ve bu çevresel problemler, 'sürdürülebilirlik' kavramının ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir.

Sürdürülebilirliğin kelime anlamı bir varlığın 'var olma' halini sürekli hale getirmesi, getirilmesi olarak açıklanabilir. Sürdürülebilirlik içerisinde sadece çevresel değil ekonomik ve sosyal kaygıları ve sorumlulukları da barındırmaktadır. Sürdürülebilirlik çevresel yönden ekosistemin devamlılığı, doğal kaynak kullanımı, karbon ayak izi ve sera gazı gibi sorunlar ile ilgilenirken ekonomik boyutu ile ürünlerin yaşam döngüsü boyunca oluşturduğu maliyet ve ekonomik kar gibi maddi çıkarımları göz önünde bulundurmaktadır. Sürdürülebilirliğin sosyal boyutunda ise insan hakları, cinsiyet eşitliği ve eğitim hakkı gibi toplum içerisinde problem oluşturabilecek sorunları çözme eğilimi yer almaktadır. Bu bağlamda 'sürdürülebilir kalkınma' kavramı, devletlerin ve işletmelerin, sürdürülebilirliğin bahsedilen üç boyutunu kalkınma, gelişme ve büyüme süreçlerine dahil ederek gelişimlerini farkındalık ve sorumluluk çerçevesinde yerine getirme anlayışıdır.

Sürdürülebilirlik ve sürdürülebilir kalkınma kavramları günümüzde popülerliği hızla artan kavramlardır. Endüstrilerin yarattığı sorunlar zaman içerisinde toplumsal bilincin artmasını sağlarken, her endüstri sürdürülebilirlik yaklaşımını süreçlerine entegre etmek mecburiyetinde kalmaktadır. Sürdürülebilirlik uygulamaları, oluşan toplumsal bilinç sayesinde artık yalnızca gönüllü işletmeler tarafından benimsenen süreçler olmaktan çıkmıştır. Farklı endüstrilerin hatta devletlerin yönetmelikler ile mecburi şekilde uyguladığı bir kavram olmak ile birlikte aynı zamanda yeni bir pazarlama stratejisidir. Bu anlamda çevresel, ekonomik ve sosyal negatif çıktıların azaltılabilmesi için ürün geliştirme süreçlerinin iyileştirmesi ve sürdürülebilir bir anlayışın benimsenmesi hayati bir önem taşımaktadır. Ürün yaşam döngüsü göz önünde bulundurulduğunda çevre üzerinde en ağır yük oluşturan endüstrilerden bir tanesi de moda ve tekstil endüstrisidir. Bu çalışma kapsamında, öncelikle moda ve tekstil endüstrisi için sürdürülebilirlik kavramı ve sürdürülebilir ürün tasarım süreçleri incelenmektedir ve sürdürülebilir ürün geliştirme stratejilerinden TED 10 stratejilerinin uygulanması örnek çalışmalar üzerinden değerlendirilecektir.

## Yöntem

Bu araştırmanın yöntemi niteldir. Araştırma temel probleminin çözümündeki model ise durum çalışmasıdır. Durum çalışması, komplike sayısal analizler ile bulguların elde edildiği deneysel çalışmaların aksine kişi, olay veya kurumları detaylı şekilde inceleyen özgün çalışmalardır (Seggie&Bayyurt,2015, s.119). Durum çalışması, bilgi toplama, toplanan bilgileri organize etme, yorumlama ve araştırma bulgularına ulaşma gibi aşamaları içerisinde barındıran

sistemik araştırma türlerinden biridir (Merriam, 1988 aktaran Vural ve Cenksever, 2005). Bu araştırmada kullanılacak durum çalışması için ilk olarak araştırma soruları belirlenmiştir.

Araştırma kapsamında belirlenen ana araştırma sorusu aşağıdaki gibidir:

- TED'in 10 Stratejisi sürdürülebilir ürün tasarım sürecinde nasıl uygulanmaktadır?

Araştırmanın alt soruları ise:

- TED'in 10 Stratejisi sürdürülebilir ürün tasarım sürecinde neden kullanılmaktadır?
- Tasarımcılara ne şekilde yarar sağlamaktadır?
- Ürün tasarım sürecine nasıl katkı sağlamaktadır?

Araştırma soruları dahilinde öncelikli olarak sistemik bir literatür taraması yapılmıştır. Moda ve tekstil alanında sürdürülebilirlik, sürdürülebilir ürün geliştirme ve tasarım, sürdürülebilir ürün tasarım araçları ve özellikle TED (Tekstil Çevre Tasarımı) ve stratejilerinin çıkış noktaları, içeriği ve amaçları derinlemesine incelenmiştir. Buna ek olarak, TED çalışma grubunun desteklediği ve stratejileri ile eşleşen projelerin ilgili kısımları incelenmiştir. Var olan projeler çerçevesinde TED'in stratejilerinin hangi aşamalarda ürün tasarım sürecine adapte oldukları, tasarımcıya ve projeye sağladığı katkılar yorumlanmaktadır. Elde edilen veriler, bulgular bölümünde paylaşılmaktadır.

#### **Moda ve Tekstilde Sürdürülebilirlik**

Moda ve tekstil endüstrisi, petrol endüstrisinden sonra çevreyi en çok kirleten ikinci endüstridir (Nerurkar,2019). Üretim ve tüketim döngüsünün birbirini sürekli beslediği bu alanda, kullan at mantığına uygun olarak yapılan üretim ve tüketim ortaya çıkan çevresel ve sosyal yükü gün geçtikçe arttırmaktadır. Hammadde eldesi ile başlayan süreç kullanım sonrası bertaraf aşamasına kadar büyük miktar enerji ve su kullanımına sebep olmaktadır. Kullanım sonrasında ürünlerin çoğu atık haline gelmektedir. Örneğin araştırmalara göre her bir Amerikalı tüketici yıllık 31 kg tekstil atığına neden olmaktadır (Büyüksan ve diğ.,2015). Bunun yanı sıra moda ve tekstil endüstrisine sosyal açıdan bakıldığında da ciddi etik problemler ile karşılaşmaktadır. Markaların ucuz iş gücü arayışı ile sebep olduğu ticari sömürü ve çocuk işçi problemleri bu etik problemlerden yalnızca ikisidir.

Moda ve tekstil endüstrisinin yarattığı çevresel yük ve etik olmayan çalışma ortamları düşünüldüğünde işletmelere ve özellikle tasarımcılara büyük bir sorumluluk düşmektedir. İşletmelerin ve tasarımcıların, 'ürün geliştirme ve tasarlama' aşamalarında sürdürülebilir bir anlayış ile çalışmalarını çevresel ve ahlaki bir sorumluluk olarak öne çıkarmaktadır.

#### ***Sürdürülebilir Ürün Geliştirme ve Tasarım***

Ürün, tüketicinin isteklerine yönelik pazar içerisine sunulan ekonomik değeri olan her şeydir (İlhan, 2006). Ürün, tüketicinin talebine, pazar içerisindeki trendlere ve ekonomik kaygıya göre tasarlanıp geliştirilmektedir. Ürün geliştirme ve tasarlama süreçlerinde ürünün işlevselliği, fonksiyonları ve tüketicinin talepleri, pazar içerisinde değişen trendler, ekonomik kaygılar ön plandadır. İşletmeler bir ürünü sıfırdan tasarlayarak geliştirebileceği gibi var olan ürünlerini

iyileştirmek için de ürün geliştirme süreçlerine dahil edebilmektedirler. Bu durum işletmelerin rekabet ortamında yenilikçi ve sağlam durmasını sağlamaktadır. Ancak son yıllarda ürün geliştirme ve tasarlama süreçlerindeki durum sürdürülebilirlik yaklaşımı ile farklılaşmıştır.

Ürün geliştirme süreçleri, başlangıçta hızlı üretim ve tüketimin hâkim olduğu rekabet ortamına uyum sağlama çabası olarak görülüyordu (Akyüz,2007). Ancak daha sonra ortaya çıkan sürdürülebilirlik anlayışı rekabet ortamını, tüketici taleplerini, Pazar içerisindeki trendleri ve işletmelerin ürün geliştirme süreçlerindeki kriterlerini etkilemiştir. Sürdürülebilirliğe yönelik yaklaşım ve çalışmalar, sürdürülebilirliği günümüz pazarlamasını şekillendiren temel trendlerden biri haline getirmiştir (Jones vd., 2008). Sürdürülebilir ürün geliştirme süreçlerinde asıl amaç çevresel yükü azaltarak ya da mümkünse yok ederek çevre dostu ürünleri üretmektir.

Ürün geliştirme ve tasarım süreçlerine sürdürülebilirliğin entegrasyonu bu süreçleri tasarımcılar için daha komplike bir hale getirmektedir. Sürdürülebilir ürün geliştirme süreçlerindeki riski azaltabilmek ve çevre dostu ürün üretebilmek için süreç içerisindeki aşamaların doğru belirlenmesi ve uygulanması gerekmektedir. Tasarımcının bu süreci başarı ile tamamlayabilmesi sürdürülebilir ürün geliştirme sürecinde ürün tasarım aşamasından başlayarak sistematik ve multidisipliner bir çalışma yürütmesi ile mümkündür.

Ürün tasarımı aşamasında ürünün maliyeti, malzemesi, görünümü ve işlevselliği konularında kararların verilmesi nedeniyle bu süreçte sürdürülebilir bir yaklaşımın benimsenmesi yüksek bir etkiye sahiptir. Yapılan bir araştırmaya göre ürün maliyetlerinin ve ortaya çıkan çevresel etkinin yaklaşık %80'ine ilişkin kararların verildiği ürün tasarımı aşaması, çevreye duyarlı herhangi bir yaklaşımın en önemli parçası olarak kabul edilmektedir (Nerurkar,2019). Tasarımcılar, sürdürülebilir ürün tasarım sürecinde farklı yaklaşımları benimseyebilmektedir. Bu yaklaşımlar ürün tasarım sürecinde tasarımcıyı yönlendirmekte ve amaçlarına uygun olacak şekilde süreci yönetmelerine yardımcı olmaktadır. Sürdürülebilir ürün tasarım yaklaşımları; biyomimikri, beşikten beşiğe, döngüsel tasarım, x için tasarım, ekolojik ayak izi, yavaş tasarım vb. gibi farklı yönelimlerdir. Bu yönelimler ile tasarımcılar karmaşık, ürün tasarım süreçlerini basitleştirerek sürdürülebilir ürün eldesi için çaba sarf etmektedirler.

### ***Sürdürülebilir Ürün Tasarım Araçları***

Sürdürülebilir bir yaklaşım benimseyen tasarımcılar ve işletmeler normal ürün tasarım sürecine sürdürülebilirliği dahil ederken yürütmesi zor bir sürece girmektedirler. Bir ürünün yaşam döngüsünün belirli aşamalarını ya da tamamını göz önünde bulundurarak yapılan değişiklikler, kullanım ve kullanım sonrası senaryoları üzerinde önemli etkilere sebep olmaktadır. Kullanacakları hammaddenin farklılığı, sebep olunacak su ve enerji kullanımı ve atık problemleri üretim öncesinde planlanmalı ve ürün tasarım sürecindeki kararlar çevresel, sosyal ve ekonomik yükü azaltmak amacıyla iyileştirilmelidir. Tüm bunların yapılabilmesi için tasarımcılar ve işletmeler, ürün tasarım sürecini sistematik yürütebilmek için sürdürülebilir ürün tasarım araçlarına ihtiyaç duymaktadırlar.

Sürdürülebilir ürün tasarım araçları, tasarımcıların doğru karar vermesini sağlayacak bir çeşit ölçme ve destekleme araçlarıdır. Tasarımcı, ürün tasarımında henüz kavramsal aşamadayken bu araçlar sayesinde dikkat etmesi gereken aşamaları belirleyebilir ve süreç içerisinde verdiği kararları kontrol ederek süreci iyileştirici değişiklikleri yapabilmektedir. Ürün Yaşam Döngüsü Analizi, Ürün-Hizmet Sistemi, TED (Tekstil, Çevre, Tasarım)'in 10 Stratejisi sürdürülebilir ürün tasarım araçlarına örnek olarak verilebilir. Bu çalışma kapsamında diğer tasarım araçlarından farklı olarak moda ve tekstil tasarımcılarına yönelik olarak geliştirilen sürdürülebilir ürün tasarım aracı TED'in 10 stratejisi detaylı bir şekilde incelenecektir.

### ***TED (Tekstil Çevre Tasarımı)'in 10 Stratejisi***

TED, 1996 yılından itibaren moda ve tekstil tasarımcılarının sürdürülebilir ürün geliştirme ve tasarlama sürecini yönetebilmesi için çeşitli stratejiler oluşturan bir çalışma grubudur. Moda ve tekstil tasarımcılarına destekleyici ve yönlendirici bir araç sunan TED, danışmanlık ve kısa eğitimler ile sürdürülebilir moda ve tekstilin anlaşılmasına da katkıda bulunmaktadır. TED, aşağıda kısaca açıklanan 10 farklı strateji ile tasarımcılara sürdürülebilir ürün tasarım sürecinde çok yönlü bir bakış açısı sunmayı hedeflemektedir:

1. Atıkları en aza indirebilmek için tasarım: Ürünlerin tüketim öncesi ve sonrasında sıfır atık mantığı ile değerlendirilmesi gereklidir. Gereksiz üretime karşıdır.
2. Döngüsellik için tasarım: Ürünlerin geri dönüşümü ve ileri dönüşümünü mümkün kılmak esastır. Üretilen ürünler kapalı bir sistem içerisinde değerlendirilmelidir.
3. Kimyasal etkileri azaltmak için tasarım: Üretim ve kullanım aşamasında tercih edilen kimyasal ve sentetik malzemelerin azaltılması esastır. Sürdürülebilir alternatif malzemeler seçilmelidir.
4. Enerji ve su kullanımını azaltmak için tasarım: Ürünler için yaşam döngüsü boyunca harcanan enerji ve su kullanımına dikkat çekmektedir. Çevre üzerinde büyük bir negatif çıktı oluşturan bu duruma yönelik yenilikçi yöntemler sunulmalıdır.
5. Temiz ve daha iyi teknolojileri keşfeden tasarım: Teknoloji ile birlikte gelişen akıllı üretim teknik ve sistemlerinin ürün geliştirme ve tasarım sürecine adapte edilmelidir.
6. Doğadan ve tarihten ilham alan tasarım: Ekosistemin müdahalesiz, kusursuz işleyişi ve iyileştirici gücü ürün tasarım ve geliştirme süreçlerinde ilham kaynağı olarak kullanılmalıdır.
7. Etik üretim için tasarım: Moda ve tekstil endüstrisinin yarattığı sosyal problemlere (işçi hakları vb.) dikkat edilmelidir.
8. Tüketim ihtiyacını azaltmak için tasarım: Tüketicinin bağ kurabileceği uzun ömürlü ve anlamlı ürünlere dikkat çeken bu stratejide yavaş tasarım, ortak üretim ve ortak tüketim kavramlarına dikkat çekilmelidir.

9. Materyalizmden uzaklaştıran, sistem ve hizmetler geliştirmek için tasarım: Tüketici bu strateji içerisinde yalnızca ürünü değil hizmeti de satın almaya başlamaktadır. Ürünleri kiralanması, ürün yanında verilen kullanım talimatları bu stratejinin örnekleri arasındadır.
10. Tasarım aktivizmi: Tasarımcı farklı yollarla (bloglar, sosyal medya, sergiler vb.) toplumla iç içe olarak bakış açısını geliştirmelidir.

TED grubu, stratejileri tekstil tasarımcılarını ve uygulayıcılarını yönlendirirken öğrenmeye açık bir sistem benimsemektedir. Çalışma grubu içerisinde akademisyenler, teknisyenler ve öğrenciler bulunabilmekte, çalışma grubu içerisinde yapılan fikir alışverişi, beyin fırtınası ile yeni sürdürülebilir tasarımlara ortam sağlayabilmektedir (Earley ve diğerleri, 2010).

### **Bulgular ve Tartışma**

TED'in 10 stratejisi, ürün tasarım süreçlerinde tasarımcı ve araştırmacılara sürdürülebilir ürün amacına yönelik yardımcı olan bir araçtır. Tasarımcılar TED'in stratejilerinin sahip olduğu yetkinliklerden sürdürülebilir fikirler elde edebileceği gibi kendi ürün tasarım süreçlerine TED'in stratejilerini de adapte edebilmektedir. TED, ürün tasarım sürecinde öncelikle paydaşlar ile yeni fikirler geliştirmektedir. Sonrasında kavramsal bir taslak oluşturarak ürün tasarım sürecinde amaçları, sınırlılıkları ve ürünün kapsamına değinmektedir. Ürün tasarım sürecinin her aşamasında sürdürülebilir olmayı ve ürün tasarım sürecinin sonucunda sürdürülebilir bir ürün ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. TED'in 10 stratejisinin başarı ile uygulandığı ve çalışma kapsamında incelenen örnek projelere ilişkin bilgiler aşağıda farklı başlıklar halinde özetlenmiştir.

ReSurfaced (2007):

ReSurfaced projesi TED tabanlı bir projedir. K. Goldsworthy, ReSurfaced adlı projesinde atık probleminin başka bir boyutuna dikkat çekmektedir. Tekstil atıklarının geri dönüşümünün önemli olduğunu vurgularken, geri dönüşümün niteliğine ve ortaya çıkan kalitesiz yeni malzemeye odaklanmaktadır. Hem sentetik hem biyolojik malzemelerin harmanlanarak geri dönüştürülemeyen kompozit bir malzeme haline gelmesi durumu için 'canavarlaşan melezler' kavramını ortaya çıkarmıştır (Earley ve diğ.,2010). Son 200 yılda tekstil atıklarının geri dönüşümüne ilişkin büyük ölçekli bir ilerleme olmaması atık problemlerini ve niteliksiz geri dönüşümleri arttırmaktadır (Alwood ve diğ.,2006 aktaran Earley ve diğ.,2010).

K.Goldsworthy, doktora projesinde deneyimlediği lazer kesimle ve farklı tasarım teknikleri (yüzey aşındırma vb.) ile yeni yüzey yaratma halini bu projede oldukça farklı bir formata çevirmektedir. Şekil 1'de kalitesiz olarak nitelendirilen melez kumaşın tasarımcı tarafından dönüştürülmüş hali mevcuttur. Bu projede genellikle değersiz görülen geri dönüşüm yapılacak materyallere değer katarak onları yüksek değerli ürünlere çevirmek amaçlanmaktadır. K.Goldsworthy atık halindeki ürünleri yüksek kalitede ürün haline getirmenin, sınırlı kaynakların daha fazla çöpe atılmasını engelleyeceği inancını taşımaktadır (Earley ve diğ., 2010).



Görsel 1. Kate Goldsworthy'nin 'ReSurfaced' projesi kapsamında ileri dönüşüm uyguladığı tekstil yüzeyi

#### DeNature:

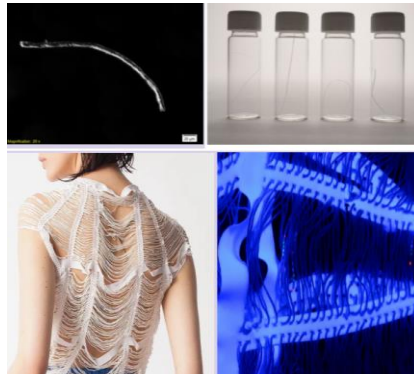
Miriam Ribul, bir TED araştırmacısı aynı zamanda tasarımcıdır. Miriam Ribul DeNature projesinde, rejenere ahşap bazlı selüloz lifleri de dahil olmak üzere malzemelerin kimyasal geri dönüşümü için yenilikçi yöntemler geliştiren Dr. Hanna de la Motte birlikte çalışarak tasarım-bilim iş birliğini meydana getirmiştir.

DeNature, yenilikçi ve araştırmacı çalışma grubu sayesinde TED'in birçok stratejisini süreç içerisine dahil etmektedir.



Görsel 2. DeNature projesinde TED'in etkin stratejileri

DeNature, gözümüzle göremediğimiz malzeme bilgilerinin daha hızlı ve doğru tanımlanması için geliştirilmiş fiziksel bir kodlama sistemidir. Atık tekstilleri yeni elyaflara çeviren, kapalı döngü bir kimyasal geri dönüşüm sistemine sahiptir. Bilimle tasarımın buluştuğu bu proje, kimyasal süreçlerin geri kazanım içerisinde doğru ve hızlı yürütülmesine katkıda bulunmaktadır.



Görsel 3. DeNature giysi elyaf kodlaması ve detay görselleri



### Wardrobe Disclosure-Parade:

Critical Practice tarafından organize edilen bu projede, TED'in tekstil uzmanları ve araştırma grubu üyeleri de yer almaktadır. Bir nevi 'fikir pazarı' görevi gören bu etkinlik, tüketicinin ürün hakkındaki duygusal bağlılığını anlamak için oluşturulan bir platformdur. TED'in stratejileri yalnızca ürün oluşturmaya yönelik değildir. Ürün oluşturmanın ve tüketmenin arkasındaki fikirleri de sorgulamaktadır. Bu perspektifte tasarımcılar, resmi olmayan bir anket ile tüketicilerin ve toplumun tekstil ürünü hakkındaki 'duygusal' bakış açısını anlayarak sürdürülebilir moda ve tekstilde daha radikal ve yenilikçi bir rol elde edebilmeyi amaçlamaktadır.



Görsel 4. Wardrobe Disclosure- Parade

### Sonuç ve Öneriler

Moda ve tekstil tasarımcıları, teknisyenleri ve araştırmacıları geliştirmek istedikleri yeni sürdürülebilirlik fikirlerinde, süreçlerinde ve tasarımlarında onlara yardımcı olacak çerçevelere ihtiyaç duymaktadırlar. TED'in 10 stratejisi, istenilen çerçeveyi sunarak sürdürülebilir ürün tasarımında başarılı olmayı destekleyen bir araçtır (Gehrold,2020). Sürdürülebilir ürün tasarımına artan ihtiyaç sebebiyle son yıllarda TED'in 10 stratejisi sürdürülebilirlik odaklı birçok farklı çalışmada tasarımcı ve araştırmacılar tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. İncelenen projeler sonucunda, TED stratejilerinin tasarımcılar tarafından kullanılmaya uygun sürdürülebilir ürün tasarım araçlarından biri olduğunu söylemek mümkündür. TED ve stratejileri, araştırma, proje ve uygulamalarda tasarımcılar için bir çerçeve oluşturarak sürdürülebilir ürün tasarımları üzerinde çalışılmasına olanak sağlamaktadır. TED, tasarımcının sürekli öğrenmeye açık ve yenilikçi olmasını desteklemektedir. TED'in her stratejisi için verdiği özel bilgiler ve örnek uygulamalar, ürün tasarım aşamasında tasarımcılar için yeni fikirler ve yeni fikirleri deneme cesareti oluşturabilmektedir. Bu şekilde tasarımcı sıradan ürün tasarımından uzaklaşarak pazara sürdürülebilir ve yeni ürünler sunabilmektedir.

TED'in 10 stratejisi, ürün tasarım sürecinde yalnızca bir konuya odaklı kalarak tek yönlü tasarım oluşturmak durumunu ortadan kaldırmaktadır. Tasarımcının, araştırmacının amacına göre birden fazla stratejinin seçilebilirliği ürünlerin yaratacağı birden fazla olası negatif çıktılarının önüne geçmektedir. TED'in stratejileri ürün tasarım araçlarının çoğu özelliğini kapsamaktadır

ve bu özellikleri moda ve tekstil tasarımcıları tarafından ürün tasarım sürecine kolaylıkla entegre edilebilmektedir. Aynı zamanda ürün tasarım sürecinde paydaşlar arasında beyin fırtınası yaparak sürecin daha sürdürülebilir bir formata sokulmasına da katkıda bulunmaktadır.

Sürdürülebilir farkındalığa ve çevre dostu ürünlere olan gereksinim göz önüne alındığında her endüstri kendi içerisinde büyük sorumluluklara sahiptir. Bu sorumluluk ürün geliştirme ve tasarım süreçlerine sürdürülebilirliği adapte etmekten geçmektedir. Moda ve tekstil endüstrisinde var olan problemlere yönelik geliştirilen TED stratejileri, işletmelerin ve moda ve tekstil tasarımcılarının sürdürülebilir ürün tasarımında yaşadığı problemlere çözüm olabilecek potansiyelindedir. Gelecek yıllarda TED ve stratejileri üzerine yapılan akademik araştırmaların ve TED'in stratejilerini ürün tasarım süreçlerinde kullanan işletmelerin artacağı öngörülmektedir.

### Kaynaklar

- Akyüz, B. (2007). Ürün Geliştirme Aşamasında Kullanılan Araç ve Teknikler: Türk Seramik Sektöründe Bir Uygulama. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Büyükaslan, E., Jevsnik, S. and Kalaoğlu F. (2015). A Sustainable Approach To Collect Post-Consumer Textile Waste In Developing Countries. Marmara Fen Bilimleri Dergisi, 27(0),107- 111.
- Earley, R., Goldsworthy, K. and Vuletich, C. (2010). Textiles, environment, design (TED): making theory into textiles through sustainable design strategies, pedagogy and collaboration. University of the Arts London.
- Gehrold, S.T. (2020). A Theoretical Framework For Sustainable Product Design in the Textile and Fashion Industry based on Ted's 10 & Sustainable Development Goals(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). The Swedish School of Textiles. University of Borås.
- İlhan, F. (2006). Yeni Ürün Geliştirme Süreci ve Yeni Ürünün Pazara Sunulmasında Markanın Etkisi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Jones, P. et.al. (2008). Marketing and Sustainability. Marketing Intelligence & Planning 26(2):123-130.
- Nerurkar, O. (2019). Sustainable product design for Fashion Apparel: A preliminary analysis of Indian and Swedish fashion Apparel brands. International Journal of Applied Engineering Research, 14(4), 849-858.
- Seggie, F.N., Bayyurt, Y. (2015). Nitel Araştırma: Yöntem, Teknik, Analiz ve Yaklaşımlar, Anı Yayıncılık, Ankara. Textile Environment, Design (TED). <http://www.tedresearch.net/teds-ten/>. Erişim Tarihi: 10.06.2021.
- Vural, A.R., Önder, C.F. (2005). Eğitim Araştırmalarında Örnek Olay (Vaka) Çalışmaları: Tanımı, Türleri, Aşamaları ve Raporlaştırılması. Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi, 126-139.

### Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Earley, R., Goldsworthy, K., Vuletich, C. (2010) . Textiles, environment, design (TED): making theory into textiles through sustainable design strategies, pedagogy and collaboration. University of the Arts London , Erişim tarihi: 16.06.2021.
- Görsel 2. Textile tool box (Denature), (2016). <http://www.textiletoolbox.com/exhibits/detail/denature/> , Erişim tarihi: 18.06.2021.
- Görsel 3. Textile tool box, Ribul, B (Material Activism ) , (2016). <https://www.materialactivism.com/denature> , <http://www.textiletoolbox.com/exhibits/detail/denature/> , Erişim tarihi: 17.06.2021.
- Görsel 4. Ted Research, (Wardrobe Disclosure). <http://www.tedresearch.net/research/detail/wardrobe-disclosure-parade/>, Erişim tarihi: 19.06.2021.



## EKOLOJİK BASKIDA YENİLİKÇİ YAKLAŞIMLAR: PAS BASKI SHİBORİ\*

INNOVATIVE APPROACHES IN ECOLOGICAL PRINTING: RUST PRINTING SHIBORI

Duygu KARAKOÇ, Duygu İrem CAN

Gönderim Tarihi: 19.10.2021

Kabul Tarihi: 17.12.2021

### Öz Abstract

Tekstilde kimyasal boya kullanımının doğaya ve insana verdiği zararlardan dolayı doğal boyama ve ekolojik baskı tekniklerine yönelim artmıştır. Ekolojik baskı çiçek, yaprak, paslı metaller gibi doğal malzemeler kullanılarak tekstil yüzeyi üzerinde renk ve desen oluşturma işlemidir. Kumaşı rulo halinde suda kaynatarak, buharlayarak, güneşte bekleterek, toprağa gömerek veya paslı materyallere sararak ekolojik baskı yapılabilmektedir. Ekolojik baskı ipek, yün, pamuk, keten gibi doğal liflerden elde edilmiş kumaşlara ayrıca kâğıt ve deri üzerine de uygulanabilmektedir. Yeni teknik ve malzeme arayışı ile birlikte pas baskı keşfedilmiştir. Önceden çıkartılması zor bir leke olarak görülen pas lekeli, günümüzde tekstil üzerinde doğanın bırakmış olduğu izler olarak görülmektedir. Geleneksel Japon boyama tekniklerinden shibori çok eski bir ipek boyama tekniği olarak bilinmektedir. Kumaşın büzme, bükme, ilmekleme, katlama, pilileme gibi işlemler ile biçimlendirilmesi ve bağlama, düğümleme, kenetleme, sıkıştırma gibi tekniklerle muhafaza edilmesidir. Pas baskı ve shibori tekniğinin bir arada kullanımının ekolojik baskı tekniğine yeni bir yaklaşım getireceği düşünülmektedir.

Bu makale kapsamında ekolojik baskı yöntemlerinden biri olan pas baskının, shibori tekniği ile uygulanmasının sonuçları aşamalarıyla sunulacaktır. Yapılan uygulamalar ile beraber pas baskı tekniğinde kullanılan farklı yöntemler karşılaştırmalı bir biçimde açıklanacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Ekolojik baskı, Pas baskı, Shibori

Due to the damages caused by the use of chemical dyes in textiles to nature and people, the tendency towards natural dyeing and ecological printing techniques has increased. Ecological printing is the process of creating colors and patterns on the textile surface using natural materials such as flowers, leaves, rusty metals. Ecological printing can be done by boiling the fabric in water in a roll, steaming it, keeping it in the sun, burying it in the ground or wrapping it on rusty materials. Ecological printing can be applied to fabrics made from natural fibers such as silk, wool, cotton and linen, as well as on paper and leather. With the search for new techniques and materials, rust printing was discovered. Rust stain, which was seen as a stain that is difficult to remove before, is now seen as the imprints left by nature on textiles. Shibori, one of the traditional Japanese dyeing techniques, is known as an ancient silk dyeing technique. It is the shaping of the fabric by processes such as shrinking, twisting, stitching, folding, pleating and preserving it with techniques such as tying, knotting, clamping, and compression. It is thought that the combination of rust printing and shibori technique will bring a new approach to ecological printing techniques.

The scope of this article, the results of applying rust printing, which is one of the ecological printing methods, with the shibori technique will be presented in stages. Different methods used in rust printing technique will be explained comparatively with the applications made.

**Keywords:** Eco-printing, Rust printing, Shibori

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntı:** Karakoç, D. ve Can, D. İ. (2021). Ekolojik Baskıda Yenilikçi Yaklaşımlar: Pas Baskı Shibori. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 279-289.
- **Sorumlu Yazar:** Yüksek Lisans Öğrencisi, Duygu KARAKOÇ, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, duyugarakoc@eskisehir.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-8820-5187.

## Giriş

Tarih öncesi çağlardan bu yana insanlar süslenmek, üstün görünmek gibi nedenlerle renklere ilgi göstermişlerdir (Koyuncu, Okça ve Genç, 2015: 236). Bu ilgi sonucunda insanlar doğal boyaları keşfedip tekstil malzemelerini renklendirmek için kullanmıştır (Y. Çakalgöz ve Eltez, 2014: 39; Özgüney, Özdoğan ve Gülümser, 2014: 166).

Günümüzde dünya kaynaklarının tükenmesi, çevre kirliliğinin artması ile ekolojik ürünlere talep ortaya çıkmıştır. Ekolojik tekstiller, insan sağlığına ve doğaya zarar vermeden üretilen, doğal kumaşlar üzerine doğada var olan materyallerle renk ve desen verilen, geri dönüşümü olan ürünlerdir (Tambaş, 2019: 5).

Ekolojik baskı ipek, yün, pamuk, keten gibi doğal liflerden elde edilmiş kumaşlara ayrıca kâğıt, deri, seramik gibi farklı yüzeyler üzerine de yapılabilmektedir. Yeni teknik ve malzeme arayışı ile birlikte pas baskı keşfedilmiştir.

Shibori çok eski bir ipek boyama tekniği olup, kumaşın çeşitli yöntemlerle şekillendirilerek boyanması işlemidir. Pas baskı ve shibori tekniğinin bir arada uygulanması ekolojik baskı için yeni bir yaklaşımdır.

Araştırmanın amacı; pamuklu kumaş üzerine paslı veya paslanabilir materyallerle shibori teknikleriyle ekolojik baskı denemeleri yapmak ve oluşan yeni tekstil yüzeylerini karşılaştırmaktır. Yeni bir yöntem olması nedeniyle bu konuda yapılmış bilimsel çalışmaların az olması araştırmanın önemini arttırmaktadır. Pas baskı ve shibori tekniklerinin birlikte kullanılarak çalışmaların yapılması bu alanda literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## Ekolojik Baskı

Kimyasal madde kullanarak kumaşları renklendirme ve desenlendirmenin insan sağlığı ve çevre için zararlı olduğunun ortaya çıkmasıyla insanların doğal boyalara olan ilgisi artmıştır. Günümüzde tekstil ürünlerini bitkisel boyalarla renklendirmek ve ekolojik baskı yöntemlerini kullanmak yaygınlaşmıştır (Duyar, 2019: 3).



Görsel 1. Ekolojik baskı örnekleri.

Ekolojik baskı, ipek, pamuk, yün gibi kumaşlara, keçe ya da kâğıt gibi yüzeyler üzerine bitki, taş, toprak ve paslı demir gibi doğal malzemeleri kullanarak yapılan renk ve desen verme işlemidir (Bozacı, 2017: 22).

Ekolojik baskıda kullanılacak kumaş ve iplik özellikleri önemlidir. Yapısı ve sahip olduğu özellikler sebebiyle doğal elyaflara, sentetik liflere göre daha iyi baskılar alınmaktadır (Tambaş, 2019: 3). Kâğıt ve deri üzerinde de çok başarılı baskılar elde edilebilmektedir (Çermikli, 2019: 2).

### **Ekolojik Baskı Teknikleri**

Ekolojik baskı tekniği ile oluşturulan her kumaş deseni eşsizdir. Her bitkinin kumaşa bırakacağı desen ve renk etkisi farklılık göstermektedir. Çünkü doğadaki her yaprak, çiçek birbirinden farklıdır. Şekli, içerdiği boyar madde miktarı ve özütü değişmektedir. Bu nedenle aynı bitki ve teknik kullanılsa bile farklı sonuçlar elde edilmektedir (Çermikli, 2019: 4).

Ekolojik baskı teknikleri yöntemine ve kullanılan malzemelere göre sınıflandırılmaktadır. Bunlar; sıcak rulo ekolojik baskı, vurarak ekolojik baskı (tataki zome), gömerek ekolojik baskı, güneşte boyama (solar dyeing) ve pas baskıdır (rust dyeing).

Sıcak rulo ekolojik baskı tekniğinde kumaşlar bitkiler ile rulo yapılarak 1-1,5 saat boyunca suda kaynatılır veya buharda bekletilir. Ardından kumaşlar bitki artıklarından temizlenerek kurumaya bırakılır (Flint, 2008: 161; Can ve Oyman, 2017: 2298).

Japon baskı tekniği olan Tataki-Zome, çekiç yardımıyla kumaş yüzeyine bitkinin renk ve şeklinin aktarılma işlemidir. Tataki çekiç ile vurmak, Zome ise boyama anlamına gelmektedir (Bozacı, 2017: 97).

Gömerek ekolojik baskı tekniğinde, baskı için hazırlanan rulo toprak içerisine gömülerek 20 gün bekletildikten sonra kumaş üzerindeki artıklar temizlenip su ile yıkanarak havadar bir ortamda kurutulmaktadır (Tambaş, 2019: 32).

Güneşte boyama tekniğinde, baskı için hazırlanan rulo sirke ile nemlendirilip cam kavanoza yerleştirilerek üzerine sıcak su eklenir ve en az 1 ay boyunca ılık ve güneşli bir yerde bekletilmektedir (Flint, 2008: 161-191).

### **Pas Baskı ve Pasın Tasarım Dünyasında Kullanımı**

Kimya dilinde pas, demir ve oksijen atomunun kimyasal yavaş yanma tepkimesi sonucu oluşan oksit tabakasının ilerleyen aşamasıdır. Her demir metali zamanla havadaki oksijen, nem ya da bir sıvı ile temasa geçerek paslanır. İlk başta oluşan açık sarı renk zamanla turuncuya dönüşür. İlerleyen zamanlarda paslanma artarak renk kahverengi olur (Özkimsan, 2019).

Pas baskı tekniğinde paslı ya da paslanabilir doğal malzemeler, çiviler, inşaat demirleri, gazoz kapakları, teller gibi her türlü metal ile tüm tekstil yüzeylerinde desen oluşturulabilmektedir. Paslı malzemeler kumaş yüzeyine yerleştirilip %50 oranında suyla seyreltilmiş beyaz sirke ile nemlendirildikten sonra üzerlerine ağırlık konulmaktadır. En az 4-5 günde izler kumaşa geçmeye başlamaktadır (Özkan Tağı, 2018: 329-330).



Görsel 2. Pas baskı için hazırlanmış kumaşlar.

Paslı materyaller pas baskı tekniğinde kullanılabilmesi gibi ekolojik baskıda mordan olarak da kullanılmaktadır. Pas mordanı, demir ve bakır gibi paslı materyallerin, su ve sirkeli suda bir hafta kadar bekletilmesiyle oluşmaktadır. Baskı alınacak kumaş veya bitki, pas modanı içerisine daldırılıp çıkartılarak mordanlanmaktadır (Can ve Oyman, 2017: 2299). Atmosferle, suyla veya toprakla temas halinde olan, birçok araç, makinalar paslanma sebebiyle işlevini kaybederek, kullanılamaz hale gelmektedir. Paslanma en çok demir madeninde görülmektedir. Havadaki su buharı, oksijen ve karbondioksit demiri hızlı bir şekilde paslandırmaktadır (Yeten, t.y.). Kullanılamaz hale gelen paslanan materyaller pas baskı ile yeniden değerlendirilmektedir. Pas lekesinin inatçı ve çıkarılması zor bir leke olması tekstil yüzeylerinde baskının kalıcılığını sağlamaktadır (Özkan Tağı, 2018: 328).

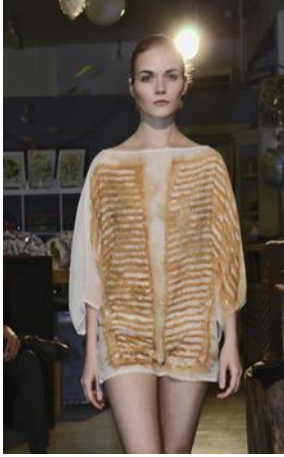
Pasın tekstil ve moda tasarımının yanında, mimaride, heykel yapımında, seramik, ahşap, kâğıt ve cam yüzeylerde, hatta otomobillerin renklendirilmesinde kullanıldığı görülmektedir. Mimaride paslı çelik binaların dış cephelerinde kullanıldığı gibi iç mimaride duvarlar, kapılar, mobilyalarda kullanılmaktadır (Özkan Tağı, 2018: 328-329).



Görsel 3. Paslı heykel.

Pas baskı yeni bir teknik olmasına rağmen moda ve tekstil tasarımı alanında pek çok tasarımcı tarafından kullanılmaktadır. Ekolojik baskı tekniğini kullanan tasarımcılara Alice Fox, Terraria Kwong, Hüseyin Çağlayan, Regina Benson, Cecilia Heffer, Merina Lanari, Rio Wrenn, Francesca Bea, Heather Thomas ve Eva Camacho-Sánchez gibi isimler örnek verilebilir (Özkan

Tağı, 2018: 329; Bradley Ross, 2015). Türk moda tasarımcısı Ozanhan Kayaoğlu'nun pas baskı tekniğini kullanarak hazırladığı koleksiyonu New York moda haftasında podyuma çıkmıştır (Fashion Trendsetter, 2015). A.Semin Barutcu ve Saime Selenga Gökgöz'ün 1996 yılında kurduğu Kut Kaya Sanatı Grubu, doğal boyama ve ekolojik baskı tekniklerini kullanarak doğal el yapımı ürünler üretmektedir. Kâğıt ve ipek fular üzerinde pas baskı çalışmaları bulunmaktadır (Kut Kaya Sanatı Grubu, t.y.).



Görsel 4. Hüseyin Çağlayan,1993. Görsel 5. Ozanhan Kayaoğlu, 2015. Görsel 6. İpek fular. A.Semin Barutcu

Türkiye'de çağdaş resim sanatının önde gelen isimlerinden Canan Tolon'un, "Sen Söyle" adlı sergisinde pas baskı tekniğini kullanarak yaptığı eserleri bulunmaktadır (Demirarslan, t.y.).



Görsel 7. Alidade, 1993. Canan Tolon.

### Pas Baskı Shibori Tekniği

"Shibori" kelimesi Japonca sıkma, döndürme ve baskı anlamına gelmektedir. Shibori boyama öncesi kumaşı bağlayarak, boyanın nüfuzunu azaltmak ve farklı desenler oluşturmak için yapılan bir boyama sürecidir (Fıçıcıoğlu, 2015: 185). Bu yöntem kumaşın renklendirilmesi yanında onun üç boyutlu bir görünüm kazanmasını sağlamaktadır (Halaçeli, 2011: 32).

Kumaş çekilir, bağlanır, dikilir, büzgülenir, katlanır ve mengeneyle sıkıştırılır veya silindire sarılır ve pililenir. Her bir yöntem farklı bir desenin elde edilmesini sağlamaktadır (Southan, 2008: 6).

Pas baskı shibori, iki tekniğin birlikte uygulandığı baskı türüdür. Kumaş shibori teknikleriyle hazırlanıp pas baskı ile boyanmaktadır. Kumaş shibori teknikleriyle hazırlandıktan sonra paslı materyallerle sarılarak seçilen mordan ile nemlendirilip istenilen ton elde edilene kadar bekletilir. Bu yöntemle birbirinde farklı desenler elde edilebilmektedir.

### Yöntem

Pas baskı shibori uygulaması için %100 pamuklu beyaz renk akfil kumaş kullanılmıştır. Pamuklu kumaş öncelikle doğal zeytinyağlı sabun ile yıkanıp kurumaya bırakılmıştır. Kumaşlar sıkma bağlama, vidaya sarma, boruya sarma ve kenetleme katlama shibori yöntemleriyle; demir çivi, demir vida, demir çubuk ve demir plaka ile sarılmıştır. Seçilen mordanla her gün, günde bir defa nemlendirilmiştir. Mordan maddesi olarak; sirkeli su, siyah çay, kahve, kırmızı şarap ve tannik asit kullanılmıştır. Sarılan rulolar 3 gün bekletildikten sonra açılmıştır. Kumaş paslı malzemeden ayrılıp ılık su ile durulanmıştır. Kuruduktan sonra buharsız ütülenmiştir. Başka bir denemede kumaşlar paslı malzemelerle sarılarak 1 saat suda kaynatma tekniğiyle baskı yapılmıştır. Baskı sonrasında 1 gün bekletildikten sonra kumaşlar açılıp ılık su ile durulanmıştır. Kuruduktan sonra buharsız ütülenmiştir.


Bu araştırma, pas baskı shibori tekniği için uygun olan shibori yönteminin ve mordan maddesinin belirlenmesini amaçlayan deneysel bir çalışmadır. Konu ile ilgili literatür taraması yapılarak araştırmayı destekleyen bilgilere ulaşılmıştır.

### Bulgular ve Tartışma


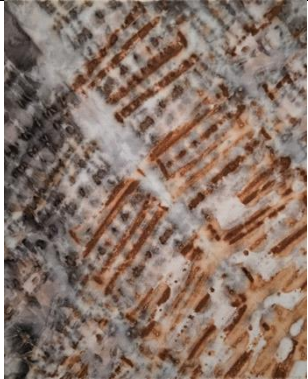


Shibori tekniklerinden sıkma bağlama (Binding), vidaya sarma, boruya sarma (Pole-Wrapping), kenetleme katlama (Folding&Clamping) teknikleri pas baskı tekniği ile birleştirilerek uygulanmıştır. Pas baskı shibori uygulamaları sonucunda kullanılan yöntem ve mordan maddesine bağlı olarak farklı renk ve desenlerin ortaya çıktığı görülmüştür.





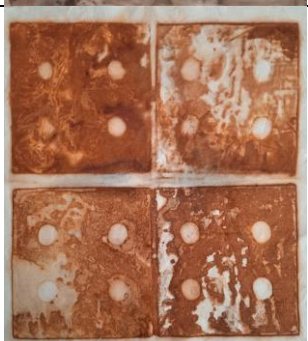
Tablo 1

#### *Pas baskı shibori uygulama sonuçları*

No.	Kumaş Türü	Materyal	Mordan Maddesi	Süre ve Teknik	Shibori Yöntemi	Uygulama Sonucu
1	%100 pamuk	Demir çivi	1:1 ölçüde beyaz sirke ve su	3 gün Bekletme	Sıkma Bağlama Shibori	



2	%100 pamuk	Demir çivi	Kırmızı şarap	3 gün Bekletme	Sıkma Bağlama Shibori	
3	%100 pamuk	Demir çivi	Tannik asit	3 gün Bekletme	Sıkma Bağlama Shibori	
4	%100 pamuk	Demir vida	Kahve	3 gün Bekletme	Vidaya Sarma Shibori	
5	%100 pamuk	Demir vida	Siyah çay	3 gün Bekletme	Vidaya Sarma Shibori	

6	%100 pamuk	Demir vida	Tannik asit	3 gün Bekletme	Vidaya Sarma Shibori	
7	%100 pamuk	Demir boru	1:1 ölçüde beyaz sirke ve su	3 gün Bekletme	Boruya Sarma Shibori	
8	%100 pamuk	Demir boru	Kırmızı şarap	3 gün Bekletme	Boruya Sarma Shibori	
9	%100 pamuk	Demir boru	Tannik asit	3 gün Bekletme	Boruya Sarma Shibori	
10	%100 pamuk	Demir Plaka	1:1 ölçüde beyaz sirke ve su	3 gün Bekletme	Kenetleme Katlama Shibori	

11	%100 pamuk	Demir Plaka	Kahve	3 gün Bekletme	Kenetleme Katlama Shibori	
12	%100 pamuk	Demir Plaka	Siyah çay	3 gün Bekletme	Kenetleme Katlama Shibori	
13	%100 pamuk	Demir çivi	Yok	1 saat Kaynatma	Sıkma Bağlama Shibori	
14	%100 pamuk	Demir vida	Yok	1 saat Kaynatma	Vidaya Sarma Shibori	
15	%100 pamuk	Demir boru	Yok	1 saat Kaynatma	Boruya Sarma Shibori	

16

%100  
pamukDemir  
Plaka

Yok

1 saat  
KaynatmaKenetleme  
Katlama  
Shibori

## Sonuç ve Öneriler

Pas baskı shibori için çeşitli denemeler yapılmıştır. Bu denemelerde kaynatma ve bekletme tekniklerini kullanarak sıkma bağlama (Binding), vidaya sarma, boruya sarma (Pole-Wrapping), kenetleme katlama (Folding&Clamping) shibori yöntemleriyle, sirkeli su, siyah çay, kahve, kırmızı şarap, tannik asit ile nemlendirerek baskılar yapılmıştır. Pas baskı ve shibori tekniklerinin bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkan sonuçların birbirinden farklı olması her bir denemeyi özgün kılmaktadır.

Gözlemlenen sonuçlar arasında pasın kumaşa geçişi her mordan için aynı zamanlarda olmuştur. Kırmızı şarap, tannik asit, siyah çay ve kahve ile mordanlama sonucunda pas rengi koyulaşmıştır. Bekletme yönteminin baskı sonuçları kaynatma yöntemine göre daha net elde edilmiştir.

Son zamanlarda ekolojik baskı yöntemlerinin giyim ve aksesuar ürünlerinde kullanılması tekstil sanatçıları arasında popüler bir yere sahiptir. Ancak ürünlerin haslık özellikleri araştırılmamaktadır. Haslık değerleri ekolojik baskı ürünlerinin kullanım ömrü ve dayanıklılığı hakkında bilgi vermesi nedeniyle oldukça önemlidir (Tambaş ve Akpınarlı, 2019: 1296). Bu çalışma kapsamında yapılan pas baskı shibori çalışmalarının sonraki aşamada haslık değerleri ölçümü için veri oluşturması amaçlanmaktadır. Sonraki çalışmalarda kumaş türü, kumaşa uygulanabilecek ön işlem veya bitim işlemi, mordan maddesi, shibori yöntemi ve ekolojik baskı teknikleri değiştirilerek yeni denemeler yapılabilir.

## Kaynaklar

- Bozacı, B. (2017). *Doğanın şarkısı: Ekolojik baskı*. İzmir.
- Bradley Ross, C. (2015). Unusual eco design technique: Rust dyeing Erişim adresi: <https://www.the-sustainable-fashion-collective.com/2015/05/27/unusual-eco-design-technique-rust-dyeing>
- Can, D. İ. ve Oyman, N. R. (2017). Giyilebilir sanatta eko boyama-baskı teknikleri ve uygulamaları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6 (36), 2291-2310.
- Çakalgöz Yavuz, S. ve Eltez, S. (2014). Ceroplastesrusci L. (Hemiptera: Coccidae) Dişi bireylerinin kabuklarından antik dönemlerde kullanılan boya çıkarma yöntemleri ile boya eldesi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (17), 39-44.
- Çermikli, M.A. (2019). *Ekolojik baskılar ve tekstil yüzeylerde uygulanması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, İstanbul.
- Demirarslan, Z. (t.y.). Canan Tolon'dan "Sen Söyle". Erişim adresi <https://benimsanatim.com/canan-tolondan-sen-soyle>
- Duyar Özel, C. (2019). *Doğal mordanlar ve farklı bitkilerle ekolojik baskı uygulamaları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Tasarımı Anabilim Dalı, Ankara.

- Fashion Trendsetter. (2015). Sanat akademisi üniversitesi moda okulu, Ozanhan Kayaoğlu sonbahar 2015 koleksiyonu. Erişim adresi <https://www.fashiontrendsetter.com/v2/2015/03/29/academy-of-art-universitys-school-of-fashion-ozanhan-kayaoglu-fall-2015-collection/>
- Fıçıcıoğlu, A. (2015). *Tokat yazmacılığı ve shibori sentezi ile çağdaş uygulamalar*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Flint, I. (2008). *Eco colour botanical dyes for beautiful textiles*. U.S: Interweave.
- Halaçeli, H. (2011). Dokuma-sıkıştırma-rezerve boyama tekniği ile kumaş yüzeylerinde üç boyutluluk araştırmaları, *TMMOB Tekstil Mühendisleri Odası*, 84, 32-37.
- Koyuncu Okça, A. ve Genç, M. (2015). Anadolu halı ve kilimlerinde renk, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (4), 235-246. Kut Kaya Sanatı Grubu. (t.y.). Erişim adresi <http://kutkayasanati.com/hakkimizda/>
- Özgüney, A. T., Özdoğan E. ve Gülümser T. (2014). Kökboyanın çeşitli doğal liflere basılmasında ekolojik olanakların geliştirilmesi, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 4 (8), 90-93.
- Özkan Tağı, S. (2018). Tekstil tasarımında alışılmadık bir ekolojik baskı yöntemi "Pas Baskı". *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(43), 327-333.
- Özkimsan. (2019). Kimya Pas Nedir? Erişim adresi <https://www.ozkimsan.com/kimya-pas-nedir/>
- Southan, M. (2008). *Shibori design & techniques*. İngiltere: Search Press Limited Yayınevi.
- Tambaş, C. (2019). *Ekolojik baskıda farklı yüzey ve teknikler kullanılarak yeni tekstil yüzeyleri oluşturma*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Tasarımı Anabilim Dalı, Ankara.
- Tambaş, C. ve Akpınarlı, H.F. (2019). Pamuklu-ipekli kumaşlara ekolojik baskı uygulaması ve haslık düzeylerinin belirlenmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 62, 1295-1311.
- Yeten, D. (t.y.). Pas(Oksitlenme) nedir? Nasıl oluşur? Erişim adresi <https://www.bilgiustam.com/pas-oksitlenme-nedir-nasil-olur/>

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://thelansdownehouseofstencils.files.wordpress.com/2020/04/cover-.jpg?w=1440> Erişim tarihi: 11.06.2021.
- Görsel 2. <http://www.gillianchapmanfelts.info/p/xperiments-with-rust-1-rust-dyeing-has.html> Erişim tarihi: 22.05.2021.
- Görsel 3. <https://www.vincentaa.com/product/corten-steel-sculpture-10/> Erişim tarihi: 28.05.2021.
- Görsel 4. <https://tr.pinterest.com/pin/406731410069529939/> Erişim tarihi: 11.06.2021.
- Görsel 5. <https://fashionschooldaily.com/mbfw-fall-2015-ozanhan-kayaoglu-mfa-fashion-design/32694/> Erişim tarihi: 28.05.2021.
- Görsel 6. <http://kutkayasanati.com/product/dogal-boyali-pas-baski-ipek-fular/> Erişim tarihi: 16.12.2021.
- Görsel 7. <https://www.artsy.net/artwork/canan-tolon-alidade> Erişim tarihi: 16.12.2021.



## ORHAN ALPTÜRK'ÜN 40 ÖYKÜ SERİSİNDE YALNIZLIĞIN FOTOĞRAFİK İMGESİ\*

THE PHOTOGRAPHIC IMAGE OF LONELINESS IN ORHAN ALPTÜRK'S 40 STORIES SERIES

Mehmet Fatih YELMEN

Gönderim Tarihi: 19.10.2021

Kabul Tarihi: 23.12.2021

### Öz Abstract

Toplumsal ilişkiler açısından yalnızlık, kişinin, yalıtılmış bir alandaki varlığına işaret etmekle birlikte, söz konusu varlığın, problemleri bir hale dönüşmesini de ifade edebilmektedir. İnsanın sosyalleşme ihtiyacı duyan bir yaratılışa sahip olması, bu durumun sebebi olarak kabul edilebilir. Yalnızlaşmaya başlayan bir insanın, maddi varlığı devam etse de manevi olarak varlığı zamanla zamanla son bulmaya başlayabilecektir. İntihar, depresyon vb. ruhsal problemler bu tür durumlarda yaşananlara örnek verilebilir. Öte yandan, yalnızlığın da her zaman bir probleme dönüşeceği düşünülmemelidir, çünkü yalnızlık toplum tarafından dışlanmak biçiminde olabileceği gibi bilinçli bir tercih olarak da yaşanabilmektedir. Bu bakımdan, yalnızlık kavramının imgesel karşılıkları zihinde çok çeşitli biçimlerde belirebilir. İmgelerin yazı ve görüntü diliyle ifade edilmiş biçimleri ise hem biçim hem de içerik açısından birbirinden farklıdır. Edebiyatta imgesellik kelimelerle ifade edildiği için tasvir ve yorum en ince detayına kadar sayfalarca ele alınabilir, ancak örneğin fotoğraf sanatında imge tek fotoğrafla veya seri fotoğraflarla ifade edilir. Bu sebeple, imgenin fotoğraf bağlamındaki karşılıklarının yazı dilindeki gibi kolay ve detaylı ifade edilebilir olmasını engelleyebilir. Yalnızlık kavramının, fotoğrafik açıdan ele alınması doğrudan veya kurgusal fotoğraf türleriyle gerçekleşebilmektedir. Yaklaşım ve tezahür biçimi fark etmeksizin, yalnızlık kavramının kültürle doğrudan bir ilişki kurduğu ve bu sayede sanatın konusu olabileceği unutulmamalıdır. Göstergibilim ve fenomenoloji yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmada, Orhan Alptürk'ün 40 Öykü isimli fotoğraf serisinde yer alan yalnızlıkla ilişkili fotoğrafik imgelerin, kültürel kuramda yer alan çeşitli anahtar kavramlarla temas halinde olduğu sonucuna ulaşılmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Orhan Alptürk, Fotoğraf, Yalnızlık.

In terms of social relations, loneliness refers to the existence of the person in an isolated area, but it can also mean that the existence of the person in question turns into a problematic one. The fact that human beings have a nature that needs socialization can be accepted as the reason for this situation. Human beings have a nature that needs socialization and this can be considered as the reason for this situation. Mental problems such as suicide and depression are examples of what is experienced in such situations. On the other hand, it should not be thought that loneliness will always turn into a problem because loneliness can be in the form of being excluded by society or it can be a conscious choice. In this respect, images of the concept of loneliness can appear in the mind in many different ways. The forms of expressing images using the language of writing and vision are different from each other in terms of both form and content. Since the imagery is expressed with words in literature, the description and interpretation can be dealt with down to the last detail for pages, but in photography, for example, the image is expressed with a single photograph or a series of photographs. For this reason, it would not be right to expect the equivalents of the image in the context of photography to be as easy and detailed as in the written language. The concept of loneliness can be handled from a photographic point of view, either straight or through fictional photography. Although there are differences in approach and appearance, it should not be forgotten that the concept of loneliness establishes a direct relationship with culture and thus can be the subject of art. In this study, by using the semiotics and phenomenology method, it will be tried to reach the conclusion that the photographic images related to loneliness in Orhan Alptürk's photograph series called 40 Stories are in contact with various key concepts in cultural theory.

**Keywords:** Orhan Alptürk, Photography, Loneliness.

\*Bu çalışma, 21-22 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleştirilen Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Uluslararası Sanat ve Tasarım Araştırmaları Kongresi çerçevesinde bildiri olarak sunulmuştur.

- **Alıntılama:** Yelmen, M. F. (2021). Orhan Alptürk'ün 40 Öykü Serisinde Yalnızlığın Fotoğrafik İmgesi. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(3), 290-309.
- **Sorumlu Yazar:** Doç. Dr. Mehmet Fatih YELMEN, Ordu Üniversitesi, mehmetfatihyelman@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-1143-7403.

## Giriş

İnsan, toplum içinde var olmaktadır ve varlığını devam ettirebilmek için toplumla temas halinde kalmak, onunla iletişim kurmak durumundadır. Bu durumun aksi gerçekleştiğinde, insanla toplum arasında bir uyumsuzluk meydana gelmeye başlar ve bunun bir sonucu olarak da kişiyle toplum arasında iletişimsizlik gelişir. Yalnızlık, söz konusu iletişimsizliğin bir dışavurum biçimi olarak kabul edilebilir. Jacques Attali (1999:309), sefilliğin bir parçası olarak kabul edilen yalnızlığın, aile yapısının bozulmasıyla ölüme mahkum edilme anlamına geldiğini ifade etmiştir. Sanat açısından ele alındığında ise yalnızlık, sanatçının içinde bulunduğu durum ve aynı zamanda ortaya koyduğu eser üzerinden değerlendirmeye alınabilir. Örneğin fotoğrafın icadına dair yaptığı çalışmaları dikkate alınmadığı için, kendisini gitgide yalnızlığa itilmiş hissedenden ve bu yüzden boğularak ölmüş bir adam olarak kendisini görüntüleyen Hippolyte Bayard'ın 1840 tarihli fotoğrafı, Attali'nin tanımına atıfta bulunacak biçimde yalnızlığın ölümlerle olan ilişkisini göstermektedir. Söz konusu fotoğraf, insanın yaşadığı toplum nezdindeki değerinin ne olduğunu seyirciye düşündürmektedir. Özellikle tüm dünyayı ilgilendiren icatların sahipleri, tarih boyunca hatırlanmakta ve böylelikle de kazanacakları maddi değer yanı sıra manevi bir değer de kazanmaktadırlar. Oysa Bayard, bu konudaki çalışmalarının Fransa hükümeti tarafından görmezden gelinmesi sonucunda hem elde edebileceği maddi hem de manevi değerden yoksun bırakılmıştır. Öte yandan fotoğrafın imgesel boyutu, ölüm halinin uyku haliyle analogik bir ilişki kurabileceğini de ispat etmektedir, çünkü fotoğrafın ismi bilinmiyor olsaydı Bayard'ın uyuyan bir adamı mı yoksa ölmüş bir adamı mı temsil ettiğini anlamak pek de mümkün olmayacaktı. Dolayısıyla, ister uyumuş ister ölmüş olarak görünsün, söz konusu fotoğraftaki öncelikli imgenin yalnızlık olduğu iddia edilebilir. Bununla birlikte, uyku halinin de ölümün de kültürel ve sembolik karşılıkları bulunmaktadır, ancak bunlardan hangisinin veya hangilerinin kullanılacağı, yapılan çalışmanın bağlamına ve amacına göre tercih edilebilir. Kültür bağlamında ele alınacak her kavramın veya fenomenin, insana dair birtakım özellikler taşıması beklenir. Georg Simmel (2009:332) de, kültürün insanın kusursuzlaştırılması olduğunu söylemiştir. Simmel'in ifadesinden, insanın çeşitli yönlerden eksik olduğu ve kültürün bu eksikliğini giderme sürecinde rol oynayan bir etken olduğu anlaşılmaktadır. Arthur Asa Berger (2012:141), kültürün toplum ve sanat hakkındaki çağdaş söylemlerde en hakim ve anlaşılması güç kavramlardan biri olduğunu, bunun nedenininse kavramın farklı bilim alanlarında çalışan insanlarca farklı şekillerde kullanılması olduğunu belirtmiştir. Kullanım çeşitliliğine rağmen, kültüre dair temel uzlaşma noktalarının bulunduğu de bir gerçektir. Bu konuya dair, William Outhwaite (2008:447), sosyal bilimlerde kültürün toplumsal hayat açısından iki ana işlev gördüğünü, bunlardan birincisinin kültürün yaşama bir anlam katması, ikincisinin ise, birtakım sosyal davranış kurallarını dayatarak aynı toplumdaki insanların birbirini anlamasını mümkün kılması olduğunu yazmıştır. İnsanı ve dolayısıyla toplumu ilgilendiren kültür kavramı, kuramsallaştırılmış ve böylelikle bilimsel çalışmalarda kullanılmaya başlanmıştır. Gordon Marshall (1999:446), kültürel kuramı, kültürün dinamiğini anlamayı ve kavramsallaştırmayı amaçlayan çeşitli girişimler için kullanılan bir terim olduğunu söylemiştir. Philip Smith (2007:18) ise, kültürel kuramın, kültürün doğasını ve toplumsal yaşam üzerindeki anlamlarını

açıklayan özgül bir ilgi alanı içinde bu tür araçlar geliştirmeyi amaçlayan bir literatür olarak düşünülebileceğini söylemiştir. Anlaşılmaktadır ki, insanlar arasındaki ilişkiler, kültürün ortaya çıkmasına, değişmesine, şekillenmesine ve aktarılmasına katkıda bulunmaktadır. Örneğin komşuluk, kolektif paylaşımların gerçekleşebileceği kişiler arası bir ilişkidir ve bireyin sosyalleşmesini gerektirir. Ali Seyyar (2003:266), komşuluğu karşılıklı yüz yüze münasebetleri olan insanlar arasında, ortak mekanları kullanmak veya ortak kültürel değerleri paylaşmaktan ötürü meydana gelen manevi bağlılık ve yakınlık olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda yalnızlık, komşuluğun ve dolayısıyla ona dair bir kültürün inşa edilmesini, korunmasını ve yayılmasını engelleyen bir durumdur, çünkü yalnızlık yüz yüze münasebetlerden, başka bir deyişle insanlarla iletişime geçmekten kaçınmayı akla getirmektedir. Bu yönüyle, bir kavram olarak kültürel kuramın konusu olabilmektedir. Öte yandan, söz konusu kavramın pek çok imgesel karşılığa sahip olması da beklenebilir. Bu düşüncelerden hareketle, çalışmanın konusunu yalnızlık imgesinin fotoğrafik karşılıkları oluşturmaktadır, ancak bu karşılıklar yalnızca Orhan Alptürk'ün *40 Öykü* serisi kapsamında ele alınmıştır. Seri içindeki fotoğraflar, yalnızlık imgesinin fotoğrafik karşılıkları olarak kabul edilmiş ve kültürel kuramdaki anahtar kavramlara atıfta bulunarak yorumlanmıştır. Yapılan çalışma sayesinde Türk fotoğrafında tematik düzeyde yapılan çalışmalara Orhan Alptürk'ün *40 Öykü* serisi de eklenmiş olacaktır.

### Yöntem

İnsanlar dili, anlama ve anlam üretme bağlamlarında bir iletişim aracı olarak kullanılmaktadır, ancak anlam yalnızca yazılı dil üzerinden üretilmemektedir. Fotoğraf, resim vb. her türden görüntü de, anlam üretme ve iletme özelliğine sahiptir. Bu bakımdan çalışmada bir sanat ve iletişim aracı olarak kullanılan fotoğrafların anlam ve yorum süreçlerinde, göstergebilim yöntemi ve fenomenoloji yöntemi kullanılmıştır. Bununla birlikte, kültürel kuramda yer alan altyapı, üstyapı, kentlilik, vatandaşlık, tüketim, öteki gibi anahtar kavramlardan da faydalanılmıştır, çünkü hem göstergebilimsel hem de fenomenolojik yöntem kullanılarak yapılan yorumların, söz konusu anahtar kavramlarla ilişkisi bulunduğu açıkça görülmektedir.

Mehmet Rifat (2013:97), Ferdinand de Saussure'ün, göstergebilimsel çözümlemenin, göstergeden, gösterenden ve gösterilenden oluştuğunu ortaya koyduğunu belirtmiştir. Göstergebilimsel çözümleme yapılırken, yazı, resim fotoğraf gibi ele alınan görseldeki nesne bir gösteren olarak gösterileni, başka bir deyişle simgesel olanı açıklayabilmektedir. Toplumun ortaklaşa bir biçimde uzlaştığı kodlar sayesinde, gösteren ve gösterilen arasında kurulan bağ, diğer bir deyişle gösterge oluşur. Saussure'ün yanı sıra Charles Sanders Peirce ve Roland Barthes da, göstergebilime dair farklı bakış açıları sunmuşlardır.

Roland Barthes, *Camera Lucida* isimli kitabında, özellikle fotoğraf sanatına dair düzanlam ve yananlam olarak isimlendirdiği göstergebilimsel ve fenomenolojik yaklaşımla yorumlar yapmıştır. John Fiske (2003:116), anlamlandırma düzeyini düzanlam ve yananlam olmak üzere iki boyutta ele alan Barthes'ta, düz anlamın, göstergenin ortak duyusal, aşıkâr anlamına gönderme yaptığını ifade etmiştir. Barthes (2012:85); yan anlamın ise, gösterenler, gösterilenler ve bunları birbirine bağlayan bir oluşu kapsadığını belirtmiştir.



Seçilen bağlam ve yapılan yorumun, farklı bakış açılarına göre çeşitlenebileceği unutulmamalıdır. Örneğin, André Kertész'in 1927 tarihinde Montmartre'da çektiği fotoğrafı için John Szarkowski (2009:92) "görsel bir trambolin" tanımlaması yapmıştır, oysa fotoğrafta tramboline dair herhangi bir unsur bulunmamaktadır. O halde Szarkowski'nin buradaki analogik ifadesi fenomenolojiktir, çünkü son derece öznel bir tanımlamadır. Benzer şekilde Szarkowski (2009:104), Ralph Steiner'in 1930 tarihli fotoğrafındaki sallanan sandalyeyi yorumlarken, "nostalji" kavramından ve "kübist izdüşüm"den bahsetmiştir. Szarkowski, nostalji kavramından 1930'da çekilmiş bir fotoğrafta yer alan sallanan sandalyenin fotoğrafını, 2009'da sekizinci baskısını yapmış bir kitapta yorumlarken bahsetmiştir. Başka bir ifadeyle, 1930 ile 2009 arasında geçen süre içinde eşyanın nostaljik değeri oluşmuştur. Söz konusu kavram, göstergebilimsel bir temsile sahiptir, ancak Szarkowski bunu göstergebilimsel bir tablo kullanarak ifade etmemiştir. Bunun yanı sıra, bahsi geçen kübist izdüşüm yorumu, sallanan sandalyenin desenlerinin duvara düşen gölgesinin, Szarkowski'nin öznel tecrübesine bağlı algıyla ortaya çıkmış bir yorumdur ve bu bakımdan fenomenolojiktir.

Jackie Higgins (2012:153) ise, John Thomson'un 1877'de çektiği fotoğrafa dair yaptığı yorumda, fotoğraftaki kucağında oturan kadını Hıristiyanlık'taki Hz. Meryem ve Hz. İsa tasvirlerine benzettiğini belirtmiştir. Fotoğrafta Hz. Meryem ve Hz. İsa'ya dair en ufak bir unsur bulunmadığı halde, öznel bir yaklaşımla, başka bir deyişle fenomenolojik yöntemle yorum yapılmıştır. Carol King (2012:349), Norman Parkinson'un *New York East River Road* isimli 1960 tarihli fotoğrafını yorumlarken, fotoğrafta yer alan Manhattan gökdelenlerinin, savaştan sonraki hızlı ekonomik kalkınmanın bir simgesi olduklarını ifade etmiştir. King, yorumunda göstergebilimsel bir yöntem kullandığı halde herhangi bir tablo kullanmamıştır. Açıkça anlaşıldığı üzere, fotoğrafik yorumlarda hem göstergebilim hem de fenomenoloji birlikte kullanılabilir.

Özellikle kurgusal fotoğraflarda kullanılan sembolik unsurlar, toplumun üzerinde uzlaştığı anlamlara sahip olacağı gibi, oldukça öznel anlamlara da sahip olabilirler, çünkü kurgusal fotoğraflarda fotoğrafçılar, öznelliklerini yoğun biçimde yansıtır. Bu bakımdan incelenen serinin sahip olduğu kurgusal içerik, fotoğraflarda çok sayıda anlam katmanının bulunabilmesine sebep olmuştur, dolayısıyla çalışmada yalnızca göstergebilimsel yöntem kullanılmamıştır. Buna ek olarak, öznel tecrübelerin önem kazandığı fenomenolojik yöntem de, serideki fotoğrafların yorumlanmasında kullanılmıştır, ancak yorumlar yapılırken anlam ve metnin akış bütünlüğünün sağlanması ve korunması açısından, bir cümlenin göstergebilimsel mi yoksa fenomenolojik mi olduğu belirtilmemiştir.

### **Bulgular ve Tartışma**

Orhan Alptürk'ün *40 Öykü* serisi, 1984-1990 yılları arasında çekilmiş kırk adet fotoğraftan oluşan bir seridir. Rastgele örnekleme seçilen on adet fotoğraf, kültürel kuramda yer alan kimlik, toplum, öteki, doğa, yabancılaşma, mimari, sınıf, kitle iletişim araçları, teknoloji, sermaye, alt yapı, üst yapı kavramlarından faydalanılarak yorumlanmıştır.

Fotoğrafların tamamının siyah beyaz olduğu, fotoğraflardaki insanların -iki fotoğraf hariç- hiçbirinin fotoğrafçıyla göz teması kurmadığı görülmektedir. Bunun yanı sıra, fotoğrafların çoğunda yüzler bile tam olarak görünmemektedir. Tüm bu bulgulardan hareketle, fotoğraflardaki temel kavramın yalnızlık imgesi olduğu düşünülebilir. Yalnızlık ise, birden fazla biçim ve içerikte tezahür edebilen bir durumdur. Nitekim, Recai Yahyaoğlu (2019:38), her insanın, diğerinin yalnızlıktan ne anladığının sadece onun ifadeleri üzerinden anlayabileceğini, bu durumun yalnızlığı ifade etme durumuyla sınırlı olduğunu, bu sebeple de yalnızlık çeşitlerinin, onu yaşayan insan sayısı kadar olabileceğini belirtmiştir. Bu düşünce, bir bakıma fenomenolojik yaklaşımın da, bu konudaki önemini ve yerindeliğini vurgulamaktadır, çünkü imgelerin zihindeki çeşitliliğini, sanatçının fotoğrafik imgeleri sınırlandırmaktadır. Bununla beraber, fotoğrafik imgelerin seyircinin zihnindeki karşılıkları, seyirci açısından tekrar öznel bir yoruma imkan vermektedir.

Otodidakt bir sanatçı olan, fakat aynı zamanda üniversitede ders de vermiş olan Alptürk (1990:5), fotoğrafların tümünde bireyi, insanın yalnızlığını, iletişimsizliğini, bireyin toplumun içindeki konumunu sorguladığını belirtmiştir. Buna göre, fotoğrafların tamamında ortak bir tema, görsel dil ve üslup beklentisi oluşmaktadır.

### Yalnızlık ve Doğa



Görsel 1. Orhan Alptürk, 40 Öykü, 1990.

Tablo 1

Görsel 1'in Göstergibilimsel Tablosu.

Görsel 1		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Görüntüsel	Canlı	Tek başına ayakta duran insan	Beklemek, yalnızlık
Görüntüsel	Mekan	Su birikintisi	Huzur, dinginlik
Görüntüsel	Durum	Sisli ve puslu hava	Gizem, tekinsizlik

Serinin ilk fotoğrafında, yoğun gren yapısı dikkati çekmektedir. Siyah ve gri tonlardan oluşan fotoğrafta, gökyüzü kompozisyonun yarısını kaplamıştır. Fotoğrafın içeriğinde, göl kıyısına benzeyen bir yerde tek başına durmakta olan bir insan, gökyüzü ve uzaklarda tek bir ağaç görülmektedir (Görsel 1). Bu sahne, Walden gölü kıyısında yalnız başına hayatını geçiren

Henry David Thoreau'yu akla getirmektedir. Thoreau (2015:155), yalnızlığı hakkında, gölde kahkalarla gülen gerdanlı dalgıç kuşundan veya Walden Gölü'nün kendisinden daha yalnız olmadığını söylemiştir. Fotoğraf grenli bir yapıya sahip olduğu için, göstergebilim açısından önem arz eden, hatta göstergebilimin ve fenomenolojinin ilk basamağı olarak kabul edilebilen tasvir basamağının güçlkle yapılabildiği söylenebilir. Kadrajın ortasına konumlandırılmış insanın varlığı, siyah beyaz baskının da etkisiyle göl olduğu düşünülen su birikintisinin üzerinde belirginleşmiştir. Başka bir deyişle, insanın suyla olan ilişkisi, aynı zamanda onun seyirci açısından tezahürünün de parçası olmuştur.



Görsel 2. Caspar David Friedrich, Sislerin Üzerindeki Kaşif, 1818 (Üstte), *Deniz Kenarındaki Keşif 1808-1810* (Altta).

İnsanın doğa manzarasını seyri, ona karşı duyduğu hayranlığı veya meydan okumayı çağrıştırabilir. Bu bakımdan, örneğin Caspar David Friedrich'in *Sislerin Üzerindeki Kaşif* (1818) isimli eseri bir meydan okuma gibi görünürken, *Deniz Kenarındaki Keşif* (1808-1810) isimli eseri, tıpkı Alptürk'ün fotoğrafında olduğu gibi doğaya sığınma, insanın kendi varlığını doğanın varlığı içinde eritme şeklinde algılanabilir (Görsel 2). Öte yandan Tiffany Watt Smith (2018:292), Friedrich'in *Sislerin Üzerindeki Kaşif* isimli eserinde çevresindeki sonsuz kayalıklara dalıp giden ve arkası seyirciye dönük olan kişinin, seyirciyi dışladığını belirtmiştir.



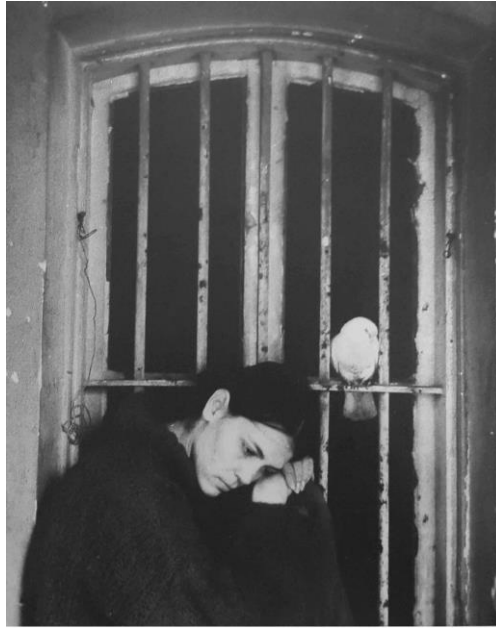
Görsel 3. Orhan Alptürk, 40 Öykü, 1986.

Tablo 2  
Görsel 3'ün Göstergibilimsel Tablosu.

Görsel 3		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Görüntüsel	Canlı	Tek başına yürüyen duran insan	Yalnızlık
Görüntüsel	Mekan	Deniz	Huzur, dinginlik
Görüntüsel	Mekan	Uzakta duran ada	Yalnızlık

Deniz veya göl kıyısına benzeyen bir yerde yalnız başına yürümekte olan bir adamın yer aldığı fotoğrafta ise Alptürk, sanki görsel 1'deki fotoğrafın daha yakın plandaki bir varyasyonunu ele almıştır (Görsel 3). Kompozisyonun üçte birlik kısmına denizin konumlandırıldığı fotoğrafta, deniz ve taşlardan oluşan kumsal ise, birbirlerine yakın oranlarda olacak şekilde kalan üçte ikilik kısma yerleştirilmişlerdir. Fotoğrafta hem denizin hem de adamın devinimi flu biçimde görülmektedir ve hareketsiz olarak görünen yerler, kıyıda taşlık alan, ada ve gökyüzüdür. Denizin fluluğu, fotoğraf tekniği açısından uzun pozlamanın veya düşük enstantane hızının kullanıldığını düşündürmektedir. Bu manzara içinde ada, adamın yalnızlığını pekiştiren bir unsur olarak kabul edilebilir. Nitekim adalar, her zaman bilinçli fantezileri ve bilinç dışı yansımaları barındırarak, kaçış, yalnızlık, sığınak veya tutsaklığı çağrıştırmışlardır (Ami Ronnberg, Kathleen Martin, 2010:124). Adamın devingenliği düşünüldüğünde, bulunduğu yerden giderek uzaklaşmakta olduğu, mekanı terk etmekte olduğu kabul edilebilir. Başka bir deyişle, onun fotoğrafta bulunduğu yer, bir süre sonra, ada gibi ıssız bir hal alacaktır. Bu bakımdan bir mekanın zamanla ıssız hale gelmesinin, yalnızlık fenomeninin mekansal yorumuna dair bir temsil biçimine dönüşmesini de ifade ettiği söylenebilir.

### Yalnızlık ve Özgürlük



Görsel 4. Orhan Alptürk, 40 Öykü, 1984.

Özgürlük, belki de yalnızca tutsakların hissedebilecekleri ve anlayabilecekleri bir kavramdır. Bu kavram, sadece fiziksel bir tutsaklığın değil aynı zamanda zihinsel bir tutsaklığın da karşıtı olarak ele alınabilir. Bir yerde hapsolunma, fiziksel bir kısıtlanmayı, bir düşünceyi zikredememe ise zihinsel bir kısıtlanmayı ifade eder. Orhan Alptürk'ün fotoğrafında, her iki durumu çağrıştıran bir durum akla gelmektedir (Görsel 4).

Tablo 3

Görsel 4'ün Göstergibilimsel Tablosu.

Görsel 4		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Görüntüsel	Canlı	Tek başına oturan ve düşünen bir kadın	Yalnızlık
Görüntüsel	Canlı	Beyaz güvercin	Umut, özgürlük
Görüntüsel	Mekan	Demir parmaklıkları olan bir pencere	Hapsolma

Dik kadrajın kullanıldığı fotoğrafta, bir kadın ellerini dizlerinde kavuşturmuş ve yüzünü ellerinin üstüne koymuştur. Yüzü düşünceli görünmektedir. Hemen arkasında, bir pencere çerçevesi ve onun önünde demir parmaklıklar bulunmaktadır. Parmaklıkların üstünde bir güvercin, kadrajın sağına doğru bakmaktadır. Hem kadının hem de güvercinin bakış yönleri açık bırakılmıştır. Parmaklıkları pencerenin bir fon olarak kullanıldığı görülmektedir. Parmaklıkların arkası simsiyahtır. Başka bir deyişle, herhangi bir doğa veya kent manzarası yoktur. Anlaşıldığı kadarıyla kadın, parmaklıkların bulunduğu yerin dışındadır. Bu durum, onun özgür olduğunu düşündürmektedir. Özgürlüğü temsil eden güvercin ise, parmaklıkların üzerinde, ne içeride ne de dışarıdadır, fakat yine de özgürlük temsiliyetini taşımaktadır. Öte yandan, kadın tüm özgürlüğüne rağmen adeta tutsakmışçasına düşüncelidir. Kadın için içerinin de dışarının da bir farkı yok gibidir, diğer bir deyişle dışarıda bulunduğu halde tutsak gibidir. Parmaklıklardaki kuşun, onun umudunu simgelediği düşünülebilir, ancak yine de kadın, kuşa karşı derin bir iletişimsizlik halinde olduğu görülmektedir. Toplumsal ilişkiler açısından değerlendirildiğinde, yalnızlaştırılan, ötekileştirilen bir kadın için özgürlük kavramının bir paradoksa dönüştüğü ve böylelikle kuşun temsil ettiği tüm özgürlük biçimlerinin de kendisi için pek bir mana ifade etmediği, kültürel kuram açısından dikkat çeken bir bulgu olduğu söylenebilir.

### Yalnızlık ve Zaman



Görsel 5. Orhan Alptürk, 40 Öykü, 1988.

Zaman, bir kavram olarak zihinde tasavvur edilebilen, araç ve gereçle ölçülebilen, fakat zaptedilemeyen bir yapıdadır. İnsan gerek kendi bedeni aracılığıyla gerekse doğadaki değişiklikler aracılığıyla zamanın bir tür devinim halinde olduğunu, geçmekte olduğunu farkına varabilir. Güneş saati, kum saati, mekanik saat vb. nesnelere, zamana sayısal değerler atfederek onu saptayabilir. Bu bağlamda, “insan ürünü takvim yapraklarındaki zaman göstergeleri ve saatlerin kadransları, zamanın sembol karakterlerinin örnekleri ve belgeleridirler” (Norbert Elias, 2000:46). Tüm bu imkanlara rağmen, zaman durdurulabilen, geri döndürülebilir, tekrar edilebilir bir mefhum değildir. Varlık, onun karşısında çaresizdir, çünkü zaman, varlığı sonlu ve sınırlı bir hale getirir. Başka bir deyişle zaman, özgürleştirici değil hapsedicidir.

Tablo 4

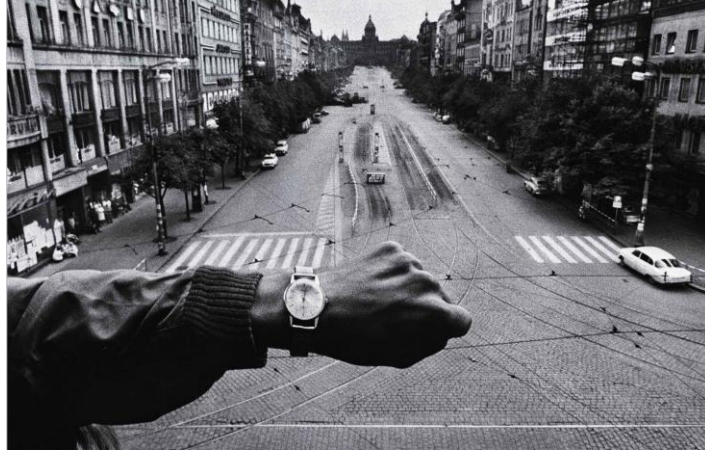
Görsel 5'in Göstergibilimsel Tablosu.

Görsel 5		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Görüntüsel	Canlı	Bileğinde saat bulunan sol el	Yalnızlık
Görüntüsel	Eşya	Saat	Geçmekte olan zaman
Görüntüsel	Canlı	Yeşil ve kurumuş birarada bulunan bitkiler	Canlılığın ve ölümün hayat içindeki birlikteliği

Alptürk'ün görsel 5'teki fotoğrafı dikey kadrajlı bir kompozisyona sahiptir (Görsel 5). Yaklaşık olarak dörde bölünen fotoğrafın bir birimi gökyüzüne ayrılmıştır, geri kalanı ise taşlık ve çalılık bir alana, diğer bir ifadeyle yeryüzüne ayrılmıştır. Sol alt diyagonalinden çıkan kol saati olan bir el, parmakları açık biçimde taşlık ve çalılık bir alana doğru uzanmaktadır. Bitkilerin bir kısmının kuru bir kısmının yeşil olduğu anlaşılmaktadır ve bu halleriyle ölümü, hayatta olduğu halde bir varlık göstermemeyi, fakat aynı zamanda canlılıkla birlikte hayatın içindeki birlikteliği temsil ediyor gibi görünmektedirler.

Fotoğrafçının kendi eli olabileceği düşünülen elin ve dolayısıyla fotoğrafçının bileğindeki saatin, zamanı temsil ettiği düşünülebilir, çünkü saat simgesel olarak zamanı göstermektedir. Kudret Emiroğlu (2014:76), insanların sabit günlük rutin ve eşit saat fikrini ortaçağ keşişlerinden aldıklarını, manastır disiplininin geliştirilen bu saatlerin, daha sonraki kent yaşamının ve sanayi disiplininin normlarına yönelik örneklik ettiğini belirtmiştir. Fotoğraftaki saat imgesinin bulunduğu mekanın ise, sanayi bölgesinden uzak bir yer olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda saatin, sanayi disiplinine karşı duran bir temsiliyet içerdiği söylenebilir. A. Duygu Kaçar (2003:117-118) ise, mekanik saatle tüm dünya toplumları için zamanın standardize edildiğini ve evrensel bir zaman algısı oluşturulduğunu ifade etmiştir. Çalılıklara ve ufuk çizgisindeki ağaca uzanmakta olan kol saatli el ile; çürümeyi ve kurumayı önlemek için geç kalındığına vurgu yapıldığı söylenebilir. Yanı sıra, varlığın zamana karşı yenilgisinden ve hakikat karşısındaki çaresizlikten de bahsedilebilir. Söz konusu yenilgi, hem tek başına duran ağacın hem de fotoğrafı çeken kişinin yalnızlığıyla ilişkilendirilebilir, çünkü kurumuş ağaca yönelen el, gayet canlıdır ve bu haliyle varlığı temsil etmektedir. Bununla birlikte, kent hayatından ziyade köy hayatına ait duran fotoğraftaki manzarada, sevgililerin ağaç diplerindeki buluşmalarında aslında yalnız olunmadığı, ağacın bir şahitlik vazifesi de

üstlendiği düşünülebilir. Öte yandan, örneğin Koudelka'nın Prag'ın işgali sırasında çektiği *Invasion of Prague* isimli fotoğrafındaki kol saati ise, şahitliği ve tarihe not düşmeyi temsil ediyor gibidir, çünkü belgesel türündeki fotoğraf, Alptürk'ün kurgusal yaklaşımının aksine tarihi bir olayın kaydını tutmaktadır (Görsel 6). Öte yandan her iki durum için de, bir insanın bileğindeki kol saatinin, kolla birlikte görüntülenmesi, insanın varlığını vurgulamaktadır.



Görsel 6. Josef Koudelka, Invasion of Prague, 1968.

### Yalnızlık ve Yaşlılık

Yaşlılık, insan ömrünün evrelerinden biridir. Bu evrenin toplumsal karşılıkları, kültürlerde farklı biçimlerde ortaya çıkabilmektedir. Örneğin yaş tabakalaşması kavramı bunlardan biridir. Marshall (1999:812), yaşla bağlantılı bir eşitsizlikler sistemi olarak tanımladığı bu kavrama, Batı toplumlarında ihtiyaçlara ve çocuklara, görece güçsüz gözüyle bakıldığı ve bu insanların toplumsal yaşamın büyük kısmının dışında bırakıldıkları örneğini vermiştir. Ruhtan ziyade bedenın yaşlanması ise, hayatın devamı için öncelikli olarak dikkate alınması gereken, önem arz eden bir durumdur, çünkü söz konusu durum hücrelerin yenilenme hızının düşmesi ve buna bağlı olarak organların ve uzuvların fonksiyonlarını yerine getirememesi anlamına da gelmektedir. Bu bakımdan yaşlılık; anatomik, morfolojik ve fizyolojik birtakım bozulmaların yaşandığı bir dönemdir. Organ yetmezliği denen durum, işlevini yerine getiremeyen organların metaforik anlamda vücudu yalnız bırakması olarak da algılanabilir. Dolayısıyla, organların yalnızlaşması, yaşlı insanların da zamanla fiziksel olarak yalnızlaşmasına sebep olabilmektedir. Yaşlanma, birtakım tıbbi veya kozmetik müdahalelerle yavaşlatılsa veya geciktirilse de, nihai olarak tamamen durdurulamamaktadır. Mustafa Aydın (2013:330), özgürlüğün belki de en anlamlı imajlarından birisinin müdahalesizlik hali olduğunu yazmıştır. Bu düşünceden hareketle, yaşlanma hali, bedenın zaman içindeki özgür değişimi ve dönüşümü olarak da kabul edilebilir.



Görsel 7. Orhan Alptürk, 40 Öykü, 1982.

Tablo 5

Görsel 7'nin Göstergibilimsel Tablosu.

Görsel 7		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Görüntüsel	Canlı	Yanında duran kadınla birlikte oturan adam	Beklemek
Görüntüsel	Canlı	Yanında duran adamla birlikte oturan kadın	Beklemek
Görüntüsel	Eşya	Kasket	Taşralılık
Görüntüsel	Eşya	Beyaz baş örtüsü	Dini inanç
Görüntüsel	Mekan	Deniz	Sonsuzluk

Yaşlandıkça yalnızlaşan insanların bazıları, huzur evlerinde kalmaktadırlar. Bu insanların bir kısmı yakınları tarafından buraya getirilmekte, bir kısmı ise kendi istekleriyle bu yerleri tercih etmektedirler. Her iki durumda da, huzur evlerinin insanların yalnızlıklarını giderebilecekleri bir mekan olduğu düşünülebilir. Hayat arkadaşları veya diğer yakınları yanlarında olan ve onlarla huzurlu ilişkileri olan insanlarınsa, kendilerini yalnız hissetme ihtimallerinin azalabileceği kabul edilebilir. Öyle ki, gün içinde yakınlarının varlıklarını hissetmek, onlarla sohbet etmek, birlikte yemek yemek vb. gündelik rutin paylaşımlar bile, yalnızlık hissinin ortaya çıkmasını engelleyebilir. Öte yandan Tiffany Watt Smith (292), ondokuzuncu yüzyılın ortalarında yalnızlık sözcüğünün anlamının, fiziksel izolasyondan acı dolu bir hisse doğru kaydığını ve insanların ilk defa başkalarının yanında olmalarına rağmen kendilerini yalnız hissettiklerini söylemiştir.

Orhan Alptürk'ün görsel 7'deki fotoğrafında yatay kadrajdaki kompozisyonda, beton kaide üzerinde oturmakta olan yaşlı bir çift yer almaktadır (Görsel 7). Adamın ceketi ve kasketi, kadının ise sırtına kadar sarkan beyaz uzun baş örtüsü vardır. Adamın yanında, küçük bir poşet durmaktadır. Adam, kadın ve poşet arasında, rahatlıkla görülebilen bir mesafe bulunmaktadır. Fotoğraftaki kontrast sebebiyle, çok net olarak anlaşılacak şekilde birlikte, buldukları yerin deniz kenarı olduğu söylenebilir. Kompozisyonun içeriğinde, manzarayı seyretmekte olan çiftten başka hiç kimse bulunmamaktadır. Bu halleriyle, yaşlanmış, başka bir deyişle yalnızlaşmaya başlamış çiftin, birbirlerinin varlıklarından ötürü yalnızlıklarını



giderdikleri söylenebilir. Kompozisyonda yer alan deniz, uçsuz bucaksız görünümüyle sonsuzluk kavramını düşündürebilmekte ve bu özelliğiyle içinde zamansallığı barındırmaktadır. Biri erkek diğeri kadın olmak üzere iki yaşlı insanın birlikte görüntülediği bu fotoğrafta, zamana ve yalnızlığa karşı birlikte duruş gösterilmekte ve deniz manzarasıyla, bu birlikteliğin sonsuza kadar devam edebileceği düşüncesi ortaya çıkabilmektedir.

### Yalnızlık ve Kimlik



Görsel 8. Orhan Alptürk, 40 Öykü, 1987.

Tablo 6

Görsel 8'in Göstergebilimsel Tablosu.

Görsel 8		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Görüntüsel	Canlı	Tek başına ayakta duran bir kadın	Yalnızlık
Görüntüsel	Eşya	Sallanan sandalye	Beklemek, huzur, keyif, uyku,
Görüntüsel	Yapı	Yıkık dökük terk edilmiş ev	Geçmiş zaman, yok oluş, çürüme
Görüntüsel	Durum	Koyu gökyüzü	Kasvet

Görsel 8'deki fotoğrafta da, görsel 7'deki fotoğrafta olduğu gibi zamansallık söz konusudur (Görsel 8). Kompozisyonda terk edilmiş bir ev, sallanan sandalye ve bir insan bulunmaktadır. Terk edilmiş evin yıkık döküklüğüyle, geçmiş zamanı, yok oluşu ve çürümeyi, diğer bir ifadeyle zamansallığı göstermektedir. Bunların yanı sıra, söz konusu fotoğrafta bir kadın silüeti vardır. Fotoğrafik bir ifade biçimi olan silüet, kadının kimliğine dair detaylı bir tanımlama yapmayı engellemektedir. Bu bakımdan görsel 8'deki fotoğrafta, görsel 4'teki gibi doğrudan bir kimlik tanımlamasının bulunabileceği, birbirinden farklı ve çeşitli yorumlar yapılamamaktadır. Öte yandan bu durum, fotoğrafın anlamını daha genel bir platforma taşımaktadır. Nuri Bilgin (2007: 201), kimliğin, insanın kendisini sosyal dünyasında nasıl tanımladığını ve nasıl konumlandığını yansıttığını ve onun kim olduğuna, nerede durduğuna ilişkin bir cevap olduğunu düşünmektedir. Bu düşünceden hareketle, görsel 8'de yer alan kadın, toplumdan uzak bir mekanda, metruk bir evle ve sallanan sandalye ile birlikte tanımlanmış gibidir.

Sallanan sandalye imgesi, çoğunlukla sıradan bir sandalyenin temsil ettiği oturma ihtiyacını giderme işlevinden fazlasını içermektedir. Buna göre o, daha ziyade keyif verici bir eşyadır. Sıradan bir sandalyeye oturma süresinin; oturma sebebi veya amacının süresi kadar olacağı düşünülebilir. Örneğin bir yemek molası veya çalışma süresi için oturlan sandalye, yemek yeme süresi kadar veya çalışma süresi kadar olacaktır. Oysa sallanan sandalye için böyle bir sınırlandırma söz konusu değildir, onun üzerinde oturma süresi, kişinin almak istediği keyifle doğru orantılı olarak değerlendirilebilir. Öte yandan istisnai durumların varlığı, bahsi geçen örnekleri geçersiz de kılabilir, ancak istisnai durumlar, nitelik analizi için sonucu derinden etkileyebilecek unsurlar olarak kabul edilmemelidir. Evin köhneliği, terk edilmişliği, çürümekte oluşu, onun yapısal olarak zaman karşısında yok olmaya başlamasının göstergesi olarak kabul edilebilir. Evin dışında ve oturma kısmı adeta eve sırtını dönmüş gibi duran sallanan sandalye, bu zamansallık karşısında, yalnızca onun yok oluşunu görmezden gelen bir seyirci olunabileceğini akla getirebilmektedir. Fotoğraftaki modelin giysisinin formu, orada bir rüzgarın esmekte olduğunu düşündürmektedir, çünkü palto veya pardösü gibi duran giysi, sağ tarafa doğru uçmuş gibidir. Sallanan sandalye açısından rüzgar; itici, harekete geçirici bir güç olarak, onun durağanlığını devingenliğe çeviren bir unsurdur. Böylelikle, sallanan sandalye, rüzgarın estiği yerde sıradan bir sandalye gibi yalnız ve yalnızca insanın varlığına bağlı bir bulunma biçimine sahip değildir. Onu harekete geçirecek, yerinden kıpırdamasını sağlayacak şey, sıradan sandalyede olduğu gibi bir insan müdahalesi değil, doğanın bir etkisidir.



Görsel 9. Orhan Alptürk, 40 Öykü, 1984.

Tablo 7

Görsel 9'un Göstergebilimsel Tablosu.

Görsel 9		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
<b>Gösterge Türü</b>	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
<b>Görüntüsel</b>	Canlı	Tek başına oturan bir kadın	Yalnızlık
<b>Görüntüsel</b>	Canlı	Başını öne eğmiş bir kadın	Hüzün, çaresizlik
<b>Görüntüsel</b>	Yapı	Yıkık dökük ev	Geçmiş zaman, yok oluş, çürüme, yok olma
<b>Görüntüsel</b>	Durum	Koyu gökyüzü	Kasvet

Sanatçının görsel 9'daki fotoğrafında, görsel 1'de olduğu gibi adeta yakın plan bir varyasyon görülmektedir (Görsel 9). Bu fotoğraf, görsel 8'de yer alan evin yakın planı gibidir. Benzer biçimde, görsel 8'deki fotoğraftaki modelin kimliğinin belirsizliği, bu fotoğrafta da devam etmektedir, ancak elbette her iki fotoğrafın bir devam fotoğraf olduğu bilgisi bulunmadığından, söz konusu yaklaşım analogik bir varsayımı esas almaktadır. Bu bakımdan, görsel 8'deki modelin, görsel 9'daki model olduğu yorumundan ziyade, her ikisinin de kimliğinin meçhuliyetine dair yorum, daha isabetlidir. Her iki fotoğrafta da yalnızlık fenomeni bulunmakta, görsel 8'deki evin metrukluğu, görsel 9'daki fotoğrafta adeta detaylarıyla ifade edilmektedir.

### Yalnızlık ve Ekonomi

Toplumsal olaylar karşısında insan, köşeye sıkışmışlık hissiyle karşı karşıya kalabilir. Bu durum, kişinin kendisini toplumdan soyutlamasına, geleceğe dair umutlarının tükenerek derin bir yalnızlık içine sürüklenmesine sebep olabilir. Örneğin, ülkelerin ekonomilerindeki ani değişimler sonucunda insanlar maddi açıdan çökebilir, iflas edebilir. Orhan Alptürk'ün görsel 10'daki fotoğrafında da, adeta söz konusu örneğe benzer bir durum görülmektedir (Görsel 10). Fotoğraftaki kompozisyonda, kadrajın sağ tarafında elinde gazete tutan bir kişinin sol kolu, elindeki gazetenin solda yer alan sayfasıyla birlikte yer almaktadır. Bu görüntünün dışında kalan alanda ise, geniş ve yüksek bir duvarın önünde çömelmiş bir kişi ve duvarın üzerinde bulutların bulunduğu gökyüzü vardır.



Görsel 10. Orhan Alptürk, 40 Öykü, 1986.

Tablo 8

Görsel 10'un Göstergebilimsel Tablosu.

Görsel 10		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
<b>Gösterge Türü</b>	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
<b>Görüntüsel</b>	Canlı	Tek başına duvarın dibine çömelmiş bir insan	Yalnızlık
<b>Görüntüsel</b>	Eşya	Gazete	Enformasyon, dünyadan haberdar olma, farkındalık
<b>Görüntüsel</b>	Mekan	Yüksek duvarlı mimari yapı	Teknoloji, kent yaşamı
<b>Simgesel</b>	Yazı	Enflasyon	Ekonomik problemler, emek-sermaye

Gazete genel olarak aktüaliteye dair bir enformasyon göstergesidir. Bununla birlikte gazetede yer alan ve rahatlıkla okunan haber başlığında *enflasyon* kelimesi geçmektedir. Kudret Emiroğlu, Bülent Danişoğlu, Binnur Berberoğlu (2006:246), enflasyonu fiyatların genel olarak düzeyinin artması olarak tanımlamışlardır. Buna göre, gazetede yer alan *enflasyon* kelimesiyle seyirci özellikle ekonomik bir anlam ve yorum alanına çekilmek istenmiştir. Adam, gazete ile duvar arasına üçgen biçiminde düşen gölgenin yanındaki kalan alanda çömelmiş ve adeta sıkışmıştır. Bu sıkışmışlık halinin yanı sıra adam, aynı zamanda tek başınadır. Görsel 4'teki kadın için özgürlüğün bir şey ifade etmemesi gibi, görsel 10'daki adam için de gökyüzü pek bir şey ifade etmemektedir, çünkü adam fazlasıyla sıkışmış, yalnız ve çaresiz gibi görünmektedir. Diğer taraftan, gazete okuyan adam ve duvar dibindeki adam, kültürel kuramdaki anahtar kavramlar bağlamında alt yapı ve üst yapı ilişkilerine de atıfta bulunabilecek bir ilişki içinde gibi durmaktadırlar. Andrew Edgar (2007:43), kültürel kuramın anahtar kavramlarından biri olarak kabul ettiği alt yapı ve üst yapıyı, marksizmde ekonomi ile toplumun geri kalanı arasındaki ilişkiyi belirtmek için kullanılan, mimariden alınmış bir mecaz olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda, gazete okuyan adam, sermaye gücünü elinde bulunduran üst yapıyı temsil ederken, duvar dibindeki adam, ona tabi olan alt yapıyı temsil etmekte gibidir.

### Yalnızlık ve İletişimsizlik

İletişimin sözlü boyutu, konuşmanın gerçekleştiği durumlarda zorunlu olarak sesi de içermektedir. Bilgin (2007:165-166), literatürde iletişim teriminin, birbirinden çok farklı etkileşim ve ilişki olgularını ifade etmede kullanıldığını, yüz yüze iletişim, dolaylı veya vasıtalı iletişim, tek yönlü veya karşılıklı iletişim, kitle iletişim vb. olarak çeşitlendirildiğini ifade etmiştir. Buna göre, telefon ile gerçekleştirilen iletişimin, vasıtalı bir iletişim olduğu söylenebilir. Telefonun çalmasıyla bir zil, müzik veya sinyal sesi duyulmaktadır. Bu sesi duyan muhatap, iletişimin muhataplarından diğerinin aktif olarak bir eylemde bulunduğunu anlamaktadır. Bu eylem hem bir konuşma teşebbüsü hem de bir davet olarak algılanabilir. İletişimi başlatmaya teşebbüs eden muhatap, telefon açılana kadar bir sinyal sesi duymaktadır. Sürecin devamı ise, diğer muhatabın telefonu açması şeklindedir, ancak telefonu açma eylemi bile iletişimi tam olarak başlatmış olmaz. Muhataplardan birisinin sessiz kalması, iletişimin tam anlamıyla gerçekleşmesini engeller. Sanatçının 1988 yılında çektiği fotoğrafta, yalnızlığın iletişimle olan ilişkisi dikkati çekmektedir (Görsel 11).



Görsel 11. Orhan Alptürk, 40 Öykü, 1988.

Tablo 9  
Görsel 11'in Gösterebilimsel Tablosu.

Görsel 11		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Görüntüsel	Canlı	Tek başına cam kenarında oturan bir kadın	Yalnızlık, beklemek
Görüntüsel	Durum	Pencereden gelen ışık	Umut
Görüntüsel	Eşya	Telefon	İletişim
Simgesel	Rakam	2, 3, 4, 5, 6, 7	Telefon numarası

Dikey kadrajın sağında, açık renkli bir telefonun yarısı, ahizesinin konuşma kısmı, kablosu ve 2, 3, 4, 5, 6, 7 rakamları görülmektedir. Kompozisyon, telefonun diyagonalinde bulunan pencerenin dibinde oturan bir kadın silüetini oluşturan ışıktan ve geriye kalan siyah bir alandan oluşmaktadır. Pencerenin kenarında, saksıda duran bir çiçek vardır. Kadın bu haliyle oldukça melankolik ve küskün görünmektedir. Telefonun çalmakta olduğu düşünüldüğünde, ahizenin konuşma kısmının kadrajın içinde yer almasının, kadının konuşmak için davet edildiği anlamına daha yakın olabileceği düşünülebilir. Öte yandan, telefonun çalmadığı düşünüldüğündeyse, kadının bir telefon beklediği veya telefon etmek için henüz karar vermediği anlamının da söz konusu olabileceği söylenebilir. Her iki durum için de mutlak geçerli olan şey, kadının yalnızlığının vurgulanmış olmasıdır. Alptürk, fotoğrafta telefonun çalıp çalmadığını ve kadının iletişim kuran özne mi yoksa iletişime davet edilen özne mi olup olmadığı konularını, yorumuna açık bırakmıştır.

### Yalnızlık ve Ölüm

Bir yalnızlık biçimi olarak yabancılaşma, intiharla, başka bir deyişle ölümlerle sonuçlanabilecek bir süreci de beraberinde getirebilir. Mustafa Acar ve Ömer Demir (2002:429), yabancılaşmayı, kişinin içinde yaşadığı topluma, kültürel değerlere ve rol dağılımına karşı ilgisinin kaybolması, değer ve normları anlamsız görmesi, kendisini güçsüz ve yalnız hissetmesi durumu olduğunu söylemişlerdir. Buna göre, örneğin toplumla uyumun veya uzlaşının kaybolması, yabancılaşmanın nedenidir. Böyle durumlarda, toplumdan uzaklaşan insan, ilgisini insan dışındaki diğer canlılara, örneğin hayvanlara yöneltebilir. Bu hayvanlar içinde köpeğin, sadakat kavramıyla anılmasından ötürü ayrıcalıklı bir yeri olduğu düşünülebilir. Onun bu özelliği, pek çok edebi esere konu olmuştur. Örneğin Homeros (2019:296-297), Odysseus'un köpeği olan Argos'un, aradan çok uzun zaman geçmesine rağmen kendisini görür görmez tanıdığından bahsetmiştir. Sahibiyle arasında kuvvetli ilişkiler kurabilen köpekler, sahipleri ölse dahi onların yanı başlarında bekleyebilmektedirler. Örneğin Akita cinsi Hachiko isimli köpek, ölen sahibini on yıl boyunca metro istasyonunun girişinde beklemiştir. Necmettin Ersoy (2000:428), Hristiyanlığın ilk dönemlerinde bir mağaraya sığınarak burada ikiyüz veya üçyüz sene kadar uyku halinde yaşayan ve daha sonra mucizevi bir şekilde uyanıp hayata dönen yedi uyuyanları koruyan hayvanın da köpek olduğunu belirtmiştir. Söz konusu ölüm olduğunda, çeşitli kavrama zorluklarıyla karşılaşılmaktadır. Nitekim Emmanuel Lévinas (2002:11-12) ölümün, ölmenin ve onların önlenemez olasılıkları hakkında bütün söyleyebileceklerimizin, bütün düşünebileceklerimizin her şeyden önce ikinci

elden bilgiler olduğunu, bunlarıysa başkalarının söylediklerinden ya da ampirik bilgilerden edindiğimizi belirtmiştir. Bu bakımdan ölümlerle alakalı fotoğrafların da, Lévinas'ın ölümüne dair yazdıklarına benzer bir içeriğe sahip oldukları söylenebilir. Başka bir deyişle, ölümün fotoğraflar aracılığıyla görselleştirilmesinde, ölümün genel anlamıyla birlikte, söz konusu fotoğrafa has öznel anlamın da bir bağlam olarak ele alınabilmektedir. Bu düşüncelerden hareketle, Orhan Alptürk'ün görsel 12'de yer alan 1988 yılına ait fotoğrafında, ölümlerle sonuçlanmış bir yalnızlığın varlığından söz edilebileceği düşünülebilir (Görsel 12).



Görsel 12. Orhan Alptürk, 40 Öykü, 1988.

Tablo 10

Görsel 12'nin Göstergibilimsel Tablosu.

Görsel 12		Dizimsel (Sentagmatik/Çağrışımsal) Boyut	
Gösterge Türü	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Görüntüsel	Canlı	Tek başına yerde uzanmış gözleri kapalı bir kadın	Yalnızlık, uyku, rüya, ölüm
Görüntüsel	Canlı	Dallarıyla birlikte bir demet çiçek	Umut, veda, hüzn
Görüntüsel	Canlı	Kadının yanında duran köpek	Sadakat
Görüntüsel	Mekan	Topraklık alan	Doğa, doğallık, ölüm, yaşam

Fotoğrafta, doğanın içinde yere uzanmış bir kadın ve yanında duran köpek görülmektedir. Kadın siyah bir elbise giymiştir, sol kolu başının yukarısında, sağ kolu ve eli belinin yakınında durmaktadır. Elinin hemen üzerinde bir demet çiçek bulunan kadın uyuyor gibidir. Kadının uyuduğu yer, üzerindeki çiçek, elbisesinin siyah rengi ve yanı başında bir köpek bulunması; söz konusu uyku sahnesinin farklı bağlamlarda, özellikle de ölüm bağlamında ele alınmasını mümkün kılar niteliktedir. Buna göre, örneğin fotoğraftaki elbisenin siyah rengi sebebiyle, uyku halinin bir ölüm haline dönüşebileceği düşünülebilir. Mustafa Sözen (2003:77), hemen bütün doğu toplumlarında siyah rengin ölümlerle neredeyse özdeşleşmiş olduğunu ifade etmiştir. Bunun yanı sıra, yedi uyuyanlar kıssasının ve köpeğin de uyku ve ölümlerle alakalı kültürel anlamları, fotoğraftaki uykunun ölüm kavramına daha yakın durmasını mümkün kılmaktadır.

## Sonuç

Bir edebiyat türü olarak öykünün, herhangi bir konuyu romana göre daha kısa ve öz bir şekilde ele aldığı bilinmektedir. Örneğin bir öyküde, karakterler teker teker çözümlenmez ve olay örgüleri basittir, olaylara veya durumlara dair detaylar çok ayrıntılı olmak zorunda değildir, ancak romanda karakterlere dair psikolojik çözümlenmelere, girift olay örgülerine ve detaylı tasvirlerle rastlanabilir. Bu bakımdan belli bir konu hem öykü hem de roman olarak ele alınabilir, ancak öykü kısa ve öz olması bakımından romandan fark edilir biçimde ayrılır. Edebiyat dilinin yazılı ifade olanaklarına karşılık, resim ve fotoğraf sanatları görsel ifade olanaklarına sahiptirler. Her iki sanatın birlikte anılmasının sebebi, resim sanatının icadından önce ve sonra da fotoğraf sanatıyla organik bir temas haline olmasıdır. İcat edildiği günlerde ilk fotoğrafçıların çoğunlukla aynı zamanda ressam olmaları veya fotoğrafçıların ressamlara satmak için fotoğraf çekiyor olmaları, bu durumu yeterince izah etmektedir. Bir edebiyat eserinde ele alınan konu, en kısa haliyle bir öykü yapısı içinde sayfalar boyunca ifade edilebilirken, resim ve fotoğraf sanatında aynı konu -diptik, triptik vb. yapılardan oluşmadığı sürece- yalnızca tek bir yüzeyde, başka bir deyişle tek seferde ele alınmak durumundadır. Dolayısıyla resim ve fotoğraf sanatı açısından öykü bağlamında ortaya konan her yapıtta, söz konusu kısalığa ve özlüğe dair birtakım unsurların olması beklenebilir. Söz konusu fotoğraf olduğundaysa, fotoğrafa has teknik ve estetik ifade yetisinin sınırlarının unutulmaması gerekir. Orhan Alptürk'ün fotoğrafları da, bu yaklaşıma göre değerlendirilmiştir.

Alptürk, *40 Öykü* ismini verdiği serisini, siyah beyaz, yoğun gren yapısına sahip kırk adet fotoğrafla oluşturmuştur. Örnekleme rastgele seçilerek belirlenmiş olan on adet fotoğrafın tamamında, yalnızlık ve onunla ilişkili olabilecek kültürel kuramda yer alan anahtar kavramlardan kimlik, toplum, öteki, doğa, özgürlük, zaman, yaşlılık, ölüm, yabancılaşma, mimari, sınıf, kitle iletişim araçları, teknoloji, sermaye, birey, iletişim, iletişimsizlik, ekonomi kavramlarının ve bağlamlarının yer aldığı görülmüştür. Serideki bir fotoğraf dışındaki tüm fotoğrafların kurgu olduğu rahatlıkla anlaşılabilir halde, söz konusu tek fotoğrafın belgesel türe çok daha yakın bir fotoğraf olduğu düşünülmektedir. Bu durum, serinin tutarlı bir bütünlük içinde gerçekleştirildiği izlenimini sarsmaktadır, çünkü fotoğraf serilerinin anlamlı bir yapıya sahip olabilmeleri için evvela tutarlı bir biçim veya içerik özelliğine sahip olmaları beklenir. Biçim veya içeriğe dair söz konusu tutarlılık, fotoğraf tarihinde kabul görmüş Eugène Atget'nin, Lewis Hine'in, Walker Evans'ın belgesel türdeki fotoğraflarında veya Duane Michals'ın, Cindy Sherman'ın, Sophie Calle'in kurgusal türdeki fotoğraf serilerinde bulunmaktadır. Öte yandan, yalnızlık fenomeninin sadece kurgusal değil, aynı zamanda belgesel nitelikte, başka bir deyişle gerçekliğin doğrudan bir ifadesi olarak saptanabileceği sonucuna varılmaktadır.

Orhan Alptürk'ün serisinde ağırlıklı olarak ele alınan yalnızlık kavramının, insanın hem kendisiyle, hem toplumla, hem de içinde bulunduğu mekanla kurduğu ilişkide ortaya çıkabilecek ve fotoğrafik olarak ifade edilebilecek bir yapıda olduğu söylenebilir. Bir tespit olarak bu sonuç önemlidir, çünkü yukarıda bahsedildiği üzere olayların, durumların veya kavramların, fotoğrafik dil yetisi bağlamında tek bir karede ifade edilebilmesi kolay değildir.

Alptürk ise, *40 Öykü* serisiyle yalnızlık kavramını hem tek tek hem de seri olarak fotoğrafik açıdan ele almıştır. Sanatçı, serinin içerik boyutunda ne insanı yüceltip, doğayı ve toplumu yermiş, ne de tam tersini yapmıştır. Bahsi geçen konu ve kavramlara dair bir taraf olmaktan ziyade, seyirciyi de anlam ve yorum sürecine dahil ettiği çift taraflı bir bakış ve okuma imkanı sunmuştur. Bu bakımdan hem örnek fotoğraflardaki hem de serinin tamamındaki yalnızlık ve onunla ilişkili fenomenlerin, farklı okumalara açık, çok katmanlı ve dinamik bir anlam örüntüsüne sahip oldukları görülmüştür.

## Kaynaklar

- Acar, M., Demir, Ö. (2002). Sosyal Bilimler Sözlüğü. Ankara: Adres.
- Alptürk, O. (1990). *40 Öykü*. Ankara: Pelin.
- Attali, J. (1999). *21. Yüzyıl Sözlüğü*. (Çev. K. Sarıoğlu). İstanbul: Güncel.
- Aydın, M. (2013). *Güncel Kültürde Temel Kavramlar*. İstanbul: Açılım.
- Barthes, R. (2012). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev. M. Rifat, S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi.
- Berger, A. A. (2012). *Kültür Eleştirisi*. (Çev. Ö. Emir). İstanbul: Pinhan.
- Bilgin, N. (2007). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü*. İstanbul: Bağlam.
- Edgar, A., Sedgwick, P. (Ed.). (2007). Andrew Edgar, "Alt ve Üstyapı (Base and Superstructure)". *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar*. (Çev. M. Kardeşhan). İstanbul: Açılım.
- Elias, N. (2000). *Zaman Üzerine*. (Çev. V. Atayman). İstanbul: Ayrıntı.
- Emiroğlu, K., Danişoğlu, B., Berberoğlu, B. (2006). *Ekonomi Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Emiroğlu, K. (2014). *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. İstanbul: İş Bankası.
- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Zafer.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev. S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Hacking, J. (Ed.). (2010). *Photography The Whole Story*. Jackie Higgins, "The Crawlers c.1877". London: Thames & Hudson.
- Hacking, J. (Ed.). (2010). *Photography The Whole Story*. Carol King, "New York, New York, East River Drive 1960". London: Thames & Hudson.
- Homeros. (2019). *Odyseia*. (Çev. A. Erhat, A. Kadir). İstanbul: İş Bankası.
- Lévinas, E. (2002). *Ölüm ve Zaman*. (Çev. N. Beşer). İstanbul: Ayrıntı.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. O. Akınhay, D. Kömürçü). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Outhwaite, W. (2008). (Ed.). *Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü*. (Çev. Melih Pekdemir). İstanbul: İletişim.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*. İstanbul: İş Bankası.
- Safalı, L. (Ed.). (2003). *Zaman'ın Kitabı*. Duygu Kaçar, "Doğal Zamandan Dijital Zamana Mekan". İstanbul: Ygs.
- Szarkowski, J. (2009). *Looking At Photographs*. New York: The Museum of Modern Art.
- Ronnberg, A., Martin, K. (Ed.). (2010). *The Book of Symbols*. Köln: Taschen.
- Seyyar, A. (2003). *Ahlak Terimleri*. İstanbul: Beta.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis.
- Smith, P. (2001). *Kültürel Kuram*. (Çev. S. Güzelsarı, İ. Gündoğdu). İstanbul: Babil.
- Smith, T. W. (2018). *Duygular Sözlüğü*. (Çev. H. Şirin). İstanbul: Kolektif.
- Sözen, M. (2003). *Sinemada Renk*. İstanbul: Detay.
- Thoreau, H. D. (2015). *Doğal Yaşam ve Başkaldırı*. (Çev. S. Çiftçi). İstanbul: Kaknüs.
- Yahyaoglu, R. (2019). *Yalnızlık Psikolojisi*. İstanbul: Hayat.

## İnternet Kaynakları

<https://www.edinburghnews.scotsman.com/lifestyle/family-and-parenting/these-are-the-10-most-loyal-breeds-of-adorable-dog-sure-to-be-devoted-to-their-human-family-3326796>

## Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Alptürk, O. (1990). *40 Öykü*. Ankara: Pelin.

Görsel 2. <https://www.ekdergi.com/ucurumun-kenarindaki-ressam-caspar-david-friedrich/> Erişim tarihi: 08.07.2021.

Görsel 3. Alptürk, O. (1990). *40 Öykü*. Ankara: Pelin.

Görsel 4. Alptürk, O. (1990). *40 Öykü*. Ankara: Pelin.



Görsel 5. Alptürk, O. (1990). *40 Öykü*. Ankara: Pelin.

Görsel 6. <http://100photos.time.com/photos/josef-koudelka-invasion-prague> Erişim tarihi: 08.07.2021.

Görsel 7. Alptürk, O. (1990). *40 Öykü*. Ankara: Pelin.

Görsel 8. Alptürk, O. (1990). *40 Öykü*. Ankara: Pelin.

Görsel 9. Alptürk, O. (1990). *40 Öykü*. Ankara: Pelin.

Görsel 10. Alptürk, O. (1990). *40 Öykü*. Ankara: Pelin.

Görsel 11. Alptürk, O. (1990). *40 Öykü*. Ankara: Pelin.

Görsel 12. Alptürk, O. (1990). *40 Öykü*. Ankara: Pelin.