



**ENDÜSTRİYEL TASARIM EĞİTİMİ PROJE
DERSLERİNDE STİL VE FORM
KAVRAMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME:
TÜRKİYE ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

Gizem ARPACI

Eskişehir 2022

**ENDÜSTRİYEL TASARIM EĞİTİMİ PROJE DERSLERİNDE STİL VE FORM
KAVRAMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME: TÜRKİYE ÖRNEĞİ**

Gizem ARPACI

Yüksek Lisans Tezi

Endüstriyel Sanatlar Anabilim Dalı

Endüstriyel Tasarım Bilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Engin KAPKIN

Eskişehir

Eskişehir Teknik Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Eylül 2022

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Gizem ARPACI'nin ENDÜSTRİYEL TASARIM EĞİTİMİ PROJE DERSLERİNDE STİL VE FORM KAVRAMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME: TÜRKİYE ÖRNEĞİ başlıklı çalışması 09/09/2022 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Eskişehir Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, Endüstriyel Sanatlar Anabilim dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Unvan Adı Soyadı

İmza

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Engin KAPKIN
Üye : Dr. Öğr. Üyesi Tolga YILMAZ
Üye : Dr. Öğr. Üyesi Hakan ERTEM
Üye : Unvan Ad SOYAD
Üye : Unvan Ad SOYAD

Prof. Dr. Murat TANIŞLI

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

09/09/2022

DANIŞMAN ONAYI

DaniŐmanlıđını yuruttuğum Yůksek Lisans oğrencisi Gizem ARPACI, ENDŐSTRİYEL TASARIM EğİTİMİ PROJE DERSLERİNDE STİL VE FORM KAVRAMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME: TŐRKİYE ÖRNEğİ baŐlıklı tez çalıŐmasını tamamlamıŐtır. HazırlamıŐ olduğu tez tarafımda incelenmiŐ ve oğrencinin tez savunma sınavına alınması bilimsel ve etik açıdan uygun gőrőlmüŐtőr.

Tez DaniŐmanı

Dr. Őđr. Üyesi Engin KAPKIN

ÖZET

ENDÜSTRİYEL TASARIM EĞİTİMİ PROJE DERSLERİNDE STİL VE FORM KAVRAMLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME: TÜRKİYE ÖRNEĞİ

Gizem ARPACI

Endüstriyel Sanatlar Anabilim Dalı

Endüstriyel Tasarım Bilim Dalı

Eskişehir Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Eylül 2022

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Engin KAPKIN

Günümüzde, iyi tasarım, kullanıcı ile ilişki kurmalı, doğru mesajı iletmeli, çekici olmalı ve pazar yarışında fark yaratmalıdır. Kullanıcıların satın alma kararlarında, ürünlerin kullanıcılar üzerinde bıraktığı duymusal ve duygusal etkiler, estetik ve görsel özelliklerine odaklanma konuları etkili olmaya başlamış ve ürünlerin dış görünümü, diğer unsurlar kadar önemli olmaya başlamıştır. Bu durum endüstriyel tasarım alanında stil ve form kavramlarının daha iyi anlaşılması konusunda motivasyonu arttırmıştır.

Stil kavramı, genel anlamıyla belirli bir ifade tarzı olarak tanımlanır; ancak tasarım ve endüstriyel tasarım literatüründe stil kavramına ait net bir tanım bulunmamaktadır. Form kavramı ise içeriğin görsel şekli olarak tanımlanmasına rağmen tasarım alanında 'stil' ve 'form' kelimelerini birbirlerinin yerine kullanılması üzerine yapılan gözlem bu çalışmanın temel motivasyonu olmuştur. Literatürde konunun önemine sıklıkla vurgu yapılmasına rağmen stil ve form kavramlarının, endüstriyel tasarım eğitimindeki yeri konusundaki çalışmaların kısıtlı olduğu görülmüştür. Bu çalışmada, sanatın ve tasarımın çeşitli alanlarından stil ve form kavramlarına yönelik tanımlar ve yorumlar derlenmiş, bu iki kavram arasındaki benzerlikler ve farklılıklar belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında, endüstriyel tasarım alanında Türkiye ölçeğinde stil ve form kavramlarına yönelik algıyı ölçmek amacıyla, akademisyenler, öğrenciler ve tasarımcılar ile yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmıştır. Ortaya çıkan veriler, Türkiye'deki endüstriyel tasarım eğitiminde form ve stil kavramlarının eğitimdeki yeri ve algılanma şekilleri konusunda bilgiler ortaya koymuştur.

Anahtar Sözcükler: Endüstriyel tasarım 1, Endüstriyel tasarım eğitimi 2, Stil 3, Form 4, Tasarım 5.

ABSTRACT

AN INVESTIGATION ON THE CONCEPTS OF STYLE AND FORM IN INDUSTRIAL DESIGN EDUCATION STUDIO COURSES: THE CASE OF TURKEY

Gizem ARPACI

Department of Industrial Arts

Programme in Industrial Design

Eskişehir Technical University, Institute of Graduate Programs, September 2022

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Engin KAPKIN

Today, good design must engage with the user, convey the right message, be attractive and make a difference in the market race. The sensory and emotional effects of the products on the users, the focus on the aesthetic and visual features of the products have begun to be influential in the purchasing decisions of the users, and the external appearance of the products has begun to be as important as the functionality and other elements. This situation has increased the motivation to better understand the concepts of style and form in the field of industrial design.

The concept of style is generally defined as a certain style of expression; however, there is no clear definition of the concept of style in the design and industrial design literature. Although the concept of form is defined as the visual form of the content, no agreed definition has been found. The observation made on the use of the words 'style' and 'form' interchangeably in the field has been the main motivation of this study. Although the importance of the subject is often emphasized in the literature, it has been observed that the studies on the place of style and form concepts in industrial design education are limited. In this study, definitions and interpretations of the concepts of style and form from various fields of art and design were compiled, and the similarities and differences between these two concepts were tried to be determined. In the later stages of the study, semi-structured interviews were conducted with academicians, students and designers in order to measure the perception of style and form concepts in the field of industrial design in Turkey. The resulting data revealed information about the place and perception of form and style concepts in industrial design education in Turkey.

Keywords: Industrial design 1, Industrial design education 2, Style 3, Form 4, Design 5

TEŞEKKÜR

Tez çalışması boyunca motivasyon ve bilgisini hiç esirgemeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Engin Kapkın'a;

Yüksek Lisans sürecimde büyük katkı sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Emre Tüfekçioğlu'na;

Bu çalışmaya sağladıkları katkıdan ötürü tüm gönüllü katılımcılara;

Bana destek ve inançları için tüm arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.

Gizem ARPACI



ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Teknik Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Gizem ARPACI

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	I
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	II
DANIŞMAN ONAYI.....	III
ÖZET	IV
ABSTRACT.....	V
TEŞEKKÜR	VI
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	XI
GÖRSELLER DİZİNİ	XIII
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Kapsamı ve Amacı	3
1.2. Araştırma Soruları.....	4
1.3. Araştırmanın Yapısı ve Yöntemi	4
2. ENDÜSTRİYEL TASARIM EĞİTİMİ.....	6
2.1. Endüstriyel Tasarım Eğitiminin Tarihi ve Gelişimi	7
2.1.1. Bauhaus ve Tasarım Eğitiminin Kurumsallaşması.....	8
2.1.2. Yeni Bauhaus- Chicago Okulu.....	11
2.1.3. Gestalt Okulu	12
2.2. Türkiye’de Endüstriyel Tasarım Eğitimi	15
2.2.1. Endüstriyel tasarım eğitiminde proje dersinin yeri	16
3. STİL KAVRAMI.....	18
3.1. Stil Kavramının Tanımlanması	19
3.1.1. Stili tanımlamada iki seviye: Genel stil ve Bireysel stil.....	21
3.2. Stilin Öğeleri.....	24
3.3. Stilin Yapısı.....	26

3.4. Stilin İşlevleri.....	28
3.5. Stil ve İçerik.....	30
3.6. Özet.....	31
4. TARİHSEL BİR BAKIŞ AÇISINDAKİ STİL KAVRAMI	33
4.1. Avrupa'da Stil Kavramına İlişkin Perspektifler	33
4.1.1. Zanaattan endüstriyel üretime geçişte stil kavramı.....	34
4.1.2. Modernizm ve Modern stil	35
4.1.3. İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da ulusal stil kavramı	42
4.2. ABD'de II. Dünya Savaşı Öncesi Stil Kavramı Üzerine Perspektifler	43
4.2.1. Tüketim nesnesi yaratma aracı olarak stil.....	44
4.2.2. Stilize etme (Styling).....	45
4.2.3. Streamline	46
4.2.4. İkinci Dünya Savaşı öncesi ABD'de Modern stil.....	48
4.3. 1945-1960 Arası Stil Kavramına İlişkin Perspektifler.....	49
4.3.1. Amerika Birleşik Devletleri'nin etkisi	49
4.3.2. Yeni malzemeler ve teknolojilere ilişkin stil	50
4.3.3. İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD'de Modern stil	52
4.4. 1960'tan günümüze Stil Kavramı Üzerine Perspektifler	53
4.4.1. Kültürün tabakalaşması ve stil kavramı	53
4.4.2. Postmodernizm içinde stil kavramı.....	55
4.5. Kurumsal Kimlik ve Ürün Kimliği İlişkisinde Stil Kavramı.....	57
5. FORM KAVRAMI	60
5.1. Form	60
5.2. Biçim.....	64
5.2.1. Biçim dili	65
5.3. Form ve Biçim Kavramları Arasındaki İlişki	67
6. TÜRKİYE'DE ENDÜSTRİYEL TASARIM EĞİTİMİ PROJE DERSLERİNDE STİL VE FORM KAVRAMLARI ÜZERİNE İNCELEME	69
6.1. Araştırmanın Amacı ve Süreci.....	69
6.2. Araştırma Bulguları.....	73
7. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	86

7.1. Stil ve Form Kavramlarının Analizi.....	86
7.2. Varsayım ve Kısıtlar	88
7.3. Araştırma Sonuçları.....	89
KAYNAKÇA.....	93
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	



ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. 1923'te Bauhaus müfredatının şeması (Itten,1975)	9
Şekil 2.2. Bauhaus'un tasarım eğitimi üzerindeki etkisi	10
Şekil 2.3. Yeni Bauhaus'un İlk Programının Yapısı, Eylül 1937 (Findeli, 1990).	12
Şekil 2.4. Gestalt Okulu öğretim yapısı, 1951 (Irkdaş, 2015)	13
Şekil 2.5. Bauhaus, Yeni Bauhaus ve Gestalt okulları eğitim anlayışlarının karşılaştırılması (Findeli, 2001)	14
Şekil 3.1. Stil tanımlarında kullanılan kelimelerin özet incelemesi	32
Şekil 5.1. Koordinat Sistemi	61
Şekil 5.2. İki boyutlu formların birbirleri ile ilişkileri (Kaptan, 2020'tan uyarlanmıştır)	62
Şekil 5.3. Üç boyutlu formların birbirleriyle ilişkileri (Kaptan, 2020)	63
Şekil 5.4. Taşıtlardaki Biçim Geleneği (Bayrakçı, 2004).....	67
Şekil 5.5. Şekil (Morpho) Öğeleri (Ertem, 2021, s33)	68
Şekil 5.6. Aynı aracın farklı segmentlerindeki modelleri için direksiyon (Ertem, 2021, s37).....	68
Şekil 6.1. Araştırma soruları ve görüşme soruları arasındaki ilişki.....	70
Şekil 6.2. Soru içerikleri	71
Şekil 6.3. İncelenen üniversitelerdeki Proje dersi kredileri.....	72
Şekil 6.4. Katılımcı grupları	73
Şekil 6.5. Öğrencilerin proje dersi sürecinde dikkat ettiği kriterler	75
Şekil 6.6. Öğrenciler tarafından akademisyenlerin dikkat ettiği düşünülen kriterler	76
Şekil 6.7. Öğrencilere göre iyi bir ürün tasarımı değerlendirme kriterleri	76
Şekil 6.8. Katılımcıların stil kavramı hakkındaki görüşleri.....	78
Şekil 6.9. Katılımcıların form kavramı konusundaki görüşleri	79
Şekil 6.10. Katılımcıların stil ve form kavramlarının benzerlik ve farklılıklarına yönelik görüşleri	81
Şekil 6.11. Akademisyenlerin stil ve form kavramlarının endüstriyel tasarım eğitimindeki yeri üzerine görüşleri	82
Şekil 7.1. Form ve biçim kavramlarının ayrımı.....	86
Şekil 7.2. Stil tanımlarında kullanılan kelimelerin özet incelemesi	87

Şekil 7.3. Endüstriyel Tasarım alanında farklı stil kategorileri (Topaloğlu, 2008'den uyarlanmıştır)..... 88



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 3.1. Borromini, “Santa Carlo Kilisesi”, 1646	22
Görsel 3.2. Nicola Salvi, “Trevi Çeşmesi”, 1762	22
Görsel 3.3. Peter Paul Rubens, “Dört Kıta”, 1615, Viyana Sanat Tarihi Müzesi	22
Görsel 3.4. Caravaggio, “Judith Holofernes’in Başını Keserken”, 1598, Palazzo Barberini	23
Görsel 3.5. Philippe Starck, “Juicy Salif Limon Sıkacağı ve Flos Bon Jour Lamp”	24
Görsel 3.6. Vertu Signature White Mother of Pearl Cep Telefonu.....	29
Görsel 4.1. Posta ile sipariş katalog örnekleri (Topaloğlu, 2009).....	34
Görsel 4.2. Art Nouveau stilinde tasarlanan masa lambası, Peter Behrens, 1902	35
Görsel 4.3. AEG Şirket için tasarlanan masa lambası, Peter Behrens, 1920	35
Görsel 4.4. Piet Mondrian’a ait tablo, 1921	36
Görsel 4.5. Gerrit Rietveld tasarımı Red and Blue Chair, 1917	37
Görsel 4.6. Gerrit Rietveld tasarım Schröder House, Utrecht, 1924-25	37
Görsel 4.7. Marcel Breuer tasarımı Cesca B32 Sandalyesi, 1928	39
Görsel 4.8. Mies van der Rohe tasarımı D42 Koltuğu, 1927	39
Görsel 4.9. Marianne Brandt tasarımı Çaydanlık, 1924.....	39
Görsel 4.10. Charlotte Perriand, Le Corbusier ve Pierre Jeanneret tasarımı Şezlong, 1928.....	40
Görsel 4.11. Le Corbusier tasarımı Fauteuil a Grand Comfort, 1928	40
Görsel 4.12. Alvar Alto tasarımı No:41 Koltuk, 1931	41
Görsel 4.13. Dieter Rams tasarımı Braun T3 cep rasyosu, 1958	42
Görsel 4.14. Artek tarafından üretilen Alvar Aalto tasarımı Fan Leg tabure, 1954	43
Görsel 4.15. Corradino d’Ascanio tasarımı Vespa motorlu scooter, 1946	43
Görsel 4.16. Değişmeyen tasarım Ford Model T, Sol Görsel: 1917, Sağ Görsel: 1925.....	45
Görsel 4.17. Edmund Rumpler tasarımı Teardrop, 1921	47
Görsel 4.18. Buckminster Fuller tasarımı Dymaxion, 1933	47
Görsel 4.19. Orlo Heller tasarımı Hotchkiss zimba, 1936	48
Görsel 4.20. Charles ve Ray Eames tasarımı Plywood Sandalye, 1945-1946.....	51
Görsel 4.21. Polietilenden yapılmış Tupperware mutfak gereçleri.....	51

Görsel 4.22. Herman Miller tarafından üretilen Isamu Noguchi tasarımı sehpa, 1947.....	52
Görsel 4.23. 1964 Ford Mustang.....	54
Görsel 4.24. George Nelson tasarımı Marshmallow kanepesi, 1956.....	56
Görsel 4.25. Archizoom tasarımı Safari kanepesi, 1967	57
Görsel 4.26. Braun Ürünleri.....	59
Görsel 6.1. Michael Graves tasarımı Alessi Çaydanlığı, 1985	81



1. GİRİŞ

Günümüzde, iyi tasarım sadece iyi işlevsel özelliklere sahip olmamalıdır; kullanıcı ile ilişki kurmalı, doğru mesajı iletmeli, çekici olmalı ve pazar yarışında fark yaratmalıdır. Bu alanda yapılan çalışmalarda, ürünün pazardaki başarısında fonksiyonelliğin yanında, estetik çekiciliği, yarattığı zevk ve müşteri memnuniyetinin payı olduğu görülmektedir. İnsanların beklenti, ihtiyaç ve kültürel yapıları değiştikçe ürün tasarımı süreçleri ve çıktıları da değişim yaşamıştır. Ürünler sadece görevlerini yerine getirmek için var olmayıp diğer fonksiyonel ihtiyaçları da karşılamalıdır (Chen, Owen, 1997). Etkili bir tasarım arzu edilen tüketim deneyimi yaratır ve daha sonraki tüketici davranışlarını olumlu yönde etkiler (Chitturi, Raghunathan ve Mahajan, 2007; Desmet ve Hekkert, 2007). Bu devinim beraberinde ürünlerin dış görünümünün öneminin artmasına neden olmuş ve bu durum endüstriyel tasarım alanında stil ve form kavramlarının stratejik olarak ele alınması gerekliliğini doğurmuştur.

Tüketim kültürü, nesnelere estetize edilmesiyle (Slater, 1997), ürünlerin stili, tasarımı ve görünümüne artan vurgu ile ifade edilir (Lury, 1996). Kullanıcıların ürün ve deneyimlerden işlevsellik, verimlilik, güvenlik, güzellik ve çevre dostu olma gibi çeşitli beklentileri vardır. Bu bileşenlerin kullanım amaçlarına göre değişen öncelik sıralamaları vardır ancak estetik kaygılar, ürün satın alma sürecinde büyük bir etmendir ve kullanıcılar ile ürün arasındaki ilişkiyi belirler. Gündelik nesnelere kullanımında, estetik boyut genel deneyimi zenginleştirir ve estetik bir çekicilik sağlayan bir nesnenin kullanımı doğası gereği daha büyük zevk sunar (Sartwell, 2003). Estetik açıdan çekici olan ürünlerin kullanım şekli daha kolay algılanır ve bu etkinin sayesinde ürünlerin kullanımı ve genel başarısı olumlu olarak algılanır (Lidwell ve ark., 2003). Birçok marka estetik algıyı kontrol ederken stili güçlü bir etmen olarak kabul etmiş ve hedef pazara uygun yeni ve çekici stiller yaratmak amaçlanmıştır.

Stil, nesnelere benzersizlik katan önemli bir kavramdır. Sanatın tüm alanlarında stil, sanat eserlerinin değerlendirilmesine ve anlaşılmasına yardımcı olur. Bu kavram, farklı alanlara özgü geniş bir tanım yelpazesine sahiptir. Cambridge Dictionary'de stil, "özellikle bir kişi, grup insan, yer veya dönem için tipik olan bir şeyi yapmanın bir yolu" olarak tanımlanır. Sanat tarihçisi ve eleştirmen Meyer Schapiro (1994a), stil kavramını

¹ Estetik kavramı tez kapsamında filozofik veya felsefi tanımıyla değil, ürünün formu ile ilişkilendirilen dış görünüşünün beğenilmesi ve çekici gelmesi anlamında kullanılmıştır.

“...genellikle bir bireyin veya grubun sanatındaki sabit biçim, bazen de sabit unsurlar, nitelikler ve ifadeleri...” olarak açıklamaktadır. Schapiro'nun tanımına göre stil genellikle sanat ortamının biçiminin, bileşenlerinin veya niteliklerinin yinelenmesiyle belirlenmektedir. Schapiro'nun bu tanımı, Türk Dil Kurumu'nun Büyük Türkçe sözlüğünde (2022), sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatıştaki özelliği veya bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış şekli olarak tanımlanan üslup kavramına karşılık gelir. Sanat tarihçileri üslubu sanat eserlerini sınıflandırmanın bir yolu olarak kullanırlar, bu nedenle üslubun analiziyle mümkün kılınan sınıflandırmalara odaklanırlar. Diğer bir stil tanımı “... bir sanat stili, sanat eserlerinin (zamana, bölgeye, görünüme, tekniğe, konuya vb. göre) gruplandırılması veya sınıflandırılmasıdır ve bu daha fazla çalışma ve analiz yapmayı mümkün kılar” şeklindedir (Feldman, 1972). Stil değerlendirmesi ile elde edilen bilgiler, sanat eserlerinin özgünlüğü, yaratıcılığı ve estetik niteliklerini tartışılabilir ve değerlendirilebilir hale getirir (Ross, 2003). Bu nedenle, stil kavramı estetik ve sanat felsefesinde önemli bir konu olmuştur.

Vickers (1992), stilin herkes için farklı anlamlar taşıdığını ve ürün tasarımına uygulandığında daha da belirsiz hale geldiğini söyler. Tasarımın çeşitli alanlarındaki sözlüklerinde stil tanımı yer almaktadır. The Illustrated Dictionary of Architecture'da stil kavramı, bina tasarımının biçim, mekan, ölçek, süsleme dahil malzemeleri içeren genel görünümü olarak tanımlanmaktadır (Burden, 2002). İç Tasarım Sözlüğü'nde ise, bir tasarımın özellikleri, belirli bir zaman dilimine veya belirli bir tasarımcıya özgür teknikler, malzemeler ve motifler olarak tanımlanmıştır. Buna rağmen, Mel Byars'ın 'The Design Encyclopedia' (2004) ve John Pile'in 20. Yüzyıl Tasarım Sözlüğü'nde stil kavramına dair bir tanım bulunmamaktadır. Endüstriyel tasarım alanındaki stil kavramı, ürünün vaat ettiği değer önerisini kullanıcıya iletmek için önemli bir araç olarak (Cagan ve Vogel, 2002) ve ürünü pazarda farklılaştıran merkezi bir özellik (Chen ve Owen, 1997) olarak belirtilmektedirler. Bu söyleme paralel olarak “Firmalar tasarım stilleri geliştirir...bu stiller, bir pazarlama özetinin akıllıca düzenlemesinden daha fazlasıdır. Firmanın kalıcı hikayesi, müşteriyle doğrudan iletişime geçmesinde yatıyor” (Francis, 2002).

Form kavramı ile ilgili birçok tanım yapılmıştır. Form kavramını, üç boyutlu uzay içinde bir yer, hacim kaplayan her türlü öge olarak tanımlanmıştır (Wong, 1972). Form

nesnenin varlığını ifade eder ve dış görünüşün altında saklı olan gerçek olarak tanımlanır (Odabaşı, 2006).

Stil kavramı, genel olarak belirli bir ifade tarzını tanımlar ancak tasarım ve endüstriyel tasarım literatüründe stil kavramı için net bir tanım bulunmamaktadır. Form kavramı ise konu ve içeriği aktaran ön yapı olarak tanımlanırken uzlaşmış bir tanım bulunmamaktadır. Endüstriyel tasarım alanında 'stil' ve 'form' kelimelerini birbirlerinin yerine kullanılması üzerine yapılan gözlem bu çalışmanın temel motivasyonu olmuştur. Literatürde konunun önemine sıklıkla vurgu yapılmasına rağmen stil ve form kavramlarının, endüstriyel tasarım eğitimindeki yeri konusundaki çalışmaların kısıtlı olduğu görülmüştür.

1.1. Araştırmanın Kapsamı ve Amacı

Ürün değerlerinin stil aracılığı ile nasıl aktarıldığının anlaşılması için, endüstriyel tasarım alanında stil kavramını nelerin oluşturduğunun ve form kavramından hangi konularda ayrıştığının net bir şekilde anlaşılması gerekmektedir. Bu tezin motivasyonu, stil ve form kavramını ve endüstriyel tasarım eğitimindeki yerini ve rolünü keşfetmek, kavramların nasıl algılandığını saptamak ve stil ve form kavramı arasındaki benzerlik/farklılıklarını incelemektir. Bu çalışma, Türkiye'deki endüstriyel tasarım alanında, stil ve form kavramlarının nasıl algılandığını ve tasarımdaki rolünü tartışmayı amaçlamaktadır. Çalışma bu amaçla Türkiye'de endüstriyel tasarım eğitiminde uygulanan proje derslerini kapsamaktadır. Bu çalışmada ilgili derslerde stil ve form kavramlarının dersin yürütücüleri ve öğrenciler tarafından nasıl algılandığı saptanmaya çalışılmıştır. Ayrıca, stil ve form geliştirme üzerine dersin işleyişinde uygulanan yöntemlerin derlenmesi hedeflenmiştir.

Bu amaçla, stil kavramının anlamı, içeriği ve önemini kavrayabilmek için sanat ve tasarımın farklı alanlarındaki literatür incelenmiştir. Bu yol ile stil kavramının farklı alanlardaki tanımı ve işlevlerinin anlaşılması ile endüstriyel tasarım alanındaki tanımına ulaşılması hedeflenmiştir. Ardından, tasarım tarihinde stil kavramının yeri incelenmiştir. Zaman içerisinde değişen şartlar ve tasarımın farklı alanları üzerine yapılan bu inceleme ile tasarımda stili oluşturan öğelerin neler olduğunu saptamak. Buna paralel olarak, form kavramının anlamı, içeriği ve önemi üzerine sanat ve tasarımın farklı alanlarındaki literatür derlenmiştir.

Çalışmanın son bölümünde, Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitiminde akademisyenler, öğrenciler ve tasarımcılar tarafından stilin nasıl algılandığına dair iç görü kazanmak ve stil kavramının tasarlanan ürünlerdeki rolünü ortaya çıkarmak için deneysel bir çalışma tasarlanmıştır.

1.2. Araştırma Soruları

Bu çalışmanın temel araştırma sorusu:

Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitimi proje derslerinde stil ve form kavramları nasıl algılanmaktadır?

Bu soruya cevap verebilmek için aşağıdaki alt araştırma soruları şöyle yapılandırılmıştır:

- Tasarım ve sanat alanlarında, stil ve form kavramları nasıl tanımlanmıştır?
- Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitiminde stil ve form kavramları nasıl algılanıyor? Bu kavramların eğitimdeki işlevi ve önemi nedir?
- Endüstriyel tasarım alanında, akademisyen, öğrenci ve tasarımcıların stil ve form kavramları konusunda algıları ne yöndedir?
- Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitiminde stil geliştirme yöntemleri nelerdir ve öğrenme-uygulama şekilleri nelerdir?
- Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitiminde form geliştirme yöntemleri nelerdir ve öğrenme-uygulama şekilleri nelerdir?

1.3. Araştırmanın Yapısı ve Yöntemi

Bu tez çalışması 7 bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, giriş bölümünden oluşmaktadır. İkinci bölüm, endüstriyel tasarımı eğitimi hakkında yapılan literatür taramasına yer verilmiştir. Endüstriyel tasarım tarihi ve gelişimi hakkında bir giriş yapılarak bu çalışmanın kapsamı olan proje derslerinin eğitimdeki yerine vurgu yapılmak istenmiştir. Üçüncü ve dördüncü bölümler, stil ve form kavramları üzerine yapılan ve farklı sanat ve tasarım alanlarındaki literatürün derlendiği bölümlerdir. Bu bölümlerde literatürde kavramlar ile ilgili tanımları, benzerlik ve ayrımlar saptanmaya çalışılmıştır. Beşinci bölümde stil kavramı, endüstriyel tasarım alanındaki yerine vurgu yapılarak, tasarımın tarihsel perspektifinde incelenmiştir. Stil kavramının algılanmasını, işlevlerini

ve tasarlanan nesneler için önemini anlamak için tasarım tarihinin farklı zamanlarındaki bakış açıları incelenmiştir.

Altıncı bölüm, belirlenen üniversitelerde² endüstriyel tasarım eğitimi çerçevesinde stil ve form kavramlarına ilişkin tanım, uygulama ve algıyı ortaya çıkarmak için yapılan nicel araştırmayı içermektedir. Bu amaçla, Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitimi veren belirlenen üniversitelerin akademisyenleri ile yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmış, bölümlerdeki aktif öğrencilerin eğitim süreçlerinde stil ve form kavramları üzerine kazanımları konusunda bilgi edinmek amaçlanmıştır. Profesyonel hayatta stil ve form kavramlarının yerinin saptanması için tasarımcılar ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Son olarak, çalışmanın tüm bulguları ve sonuçları yedinci bölümde derlenmiştir. Stil ve form kavramlarının literatürdeki karşılıkları ile görüşme sonuçları bu bölümde karşılaştırılmıştır. Ardından Türkiye’deki endüstriyel tasarım eğitiminde stil ve form kavramlarının eğitime adaptasyonu konusunda genel öneriler sunulmuştur.

² En az 10 yıldır Endüstriyel Tasarım eğitimi veren; Eskişehir Teknik Üniversitesi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Marmara Üniversitesi ve Bahçeşehir Üniversitesi çalışma için seçilen okullardır.

2. ENDÜSTRİYEL TASARIM EĞİTİMİ

Tasarım kavramının birçok tanımı vardır ve bunun sebebi kullanıldığı alana göre farklı anlamlar taşımasıdır. Tasarım, latince kelime olan ‘designare’ den gelmektedir ve işaret etmek, betimlemek, icat etmek, bir şey yapmak, kullanıcılarla, ürünlerle olan ilişkiyi tanımlamak olarak tanımlanmaktadır (Krippendorff, 1995; Mitchum,1995). Merriam-Webster (2014) sözlüğünde tasarım ‘yapılmadan önce planı tasarlama ve üretme veya bir şeyi çizme eylemi’ olarak tanımlanırken, Türk Dil Kurumu’nun Büyük Türkçe sözlüğünde (2022) tasarım, ‘zihinde canlandırılan biçim, tasavvur; bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı; bir çalışma sürecinin çeşitli dönemlerinde izlenecek yol ve işlemleri tasarlayan çerçeve’ olarak tanımlanmıştır. Tasarımın birçok kavramı içinde barındırdığı ve farklı alanlarla ilişkisi bu tanımlarda görülmektedir.

“Tasarım, geleneksel olarak ürün estetiği ve bazen de fonksiyonellik ve kullanılabilirlik ile ilişkili olarak görülmektedir (Chiva ve Alegre, 2009). Zaman içindeki değişimi ile yazarlar tarafından anlamların yaratımı ve gelişimi (Verganti, 2009) ve düşünme ve yapmanın şekli ile (Brown, 2008) ilişkilendirilmektedir” (Leading Business by Design Report, 2014: 11). Dolayısıyla çağın gerekliliklerine göre tasarım kavramının ifade ettiği anlam, ürünün estetiğinden anlam veya düşüncenin yapılandırılmasına evrilmiştir, bu durum da tasarımın konumunun değişmesi sonucunu doğurmuştur. Tasarım sadece ürünlere şekil verme olarak görülmemektedir, ekonomik kalkınmada bir araç olarak görülmektedir. Dünyayla rekabet edebilmek için, devlet politikalarında kendine yer edinerek, önemini arttırmıştır. Tasarım tarihi, tasarımın hükümetler için ekonomi ve politikalarını yapılandırmak için önemli bir araç olması ve ulusal düzeyde rekabet edebilirlik konusuyla yoğun şekilde ilgilenmektedir (Margolin, 2005). Tasarım, küresel pazarda rekabet için, yenilik yaratmak için, sistem ve düzen için kullanılacak bir araç ve problem çözme yöntemi haline gelmiştir.

‘Peter Swann’ın ‘The Economic Rationale for a National Design Policy’ raporunda tasarımın 6 karakteri farklı yorumcular tarafından tanımlanmıştır. Buradaki tanımlar, tasarımın çok yönlülüğünü gösteren özelliklerdir. Bu özellikler; yaratıcılıktan yeniliğe bir bağlantı olarak tasarım, rekabetçi ayırım kaynağı olarak tasarım, planlama ve problem çözme için bir yaklaşım olarak tasarım, kaos dışı düzen yaratma aracı olarak tasarım, sistem düşüncesi yaklaşımı olarak tasarımdır” (Swann, 2010, Akt: Lyon).

Tasarım kavramı birçok kavram ve alanla ilişkili olmasından dolayı tek bir tanıma sahip olması söz konusu değildir. Endüstriyel Tasarım, endüstri devrimiyle bağlantılı olarak, seri üretim ve tüketici toplumuyla ilişkilendirilen özel aktivite olarak tanımlanmaktadır (Walker, 1990: 29).

Endüstriyel tasarımı tüketim objesi olarak gören Van Doren ise, ‘... üç boyutlu ürünler veya makineler ile ilgili, geleneksel el sanatı yöntemlerinden farklı olarak sadece modern üretim yöntemleri ile yapılmıştır. Amacı, formun arttırılmış konforu ve işlevselliğe daha iyi adaptasyonudur. Tüketici psikolojisine dair bilgiler ile formun, rengin ve dokunun estetik olarak ilgi çekiciliği ile ürünün müşterinin gözündeki fark edilebilirliğini arttırmaktır’ şeklinde tanımlamıştır (Van Doren, 1940).

Gorman ise ‘tasarım kavramı veya diğer bir deyişle nesne üretimi hem tasarımcı hem tasarımcı olmayanın eşit olarak yer aldığı yaratıcı bir hareket olarak tanımlar. Burada tasarımcının rolü, tasarım sürecini herkes tarafından eşit derecede ulaşılabilir kılmayı sağlamaktır’ olarak ifade edilmiştir (Gorman, 2003).

Tanımlamalar dikkate alındığında, Walker tasarım kavramını endüstri devrimi ve sonrası ortaya çıkan seri üretimle bağlantılı olan bir aktivite olarak ifade ederken, Van Doren tüketim ve tüketici gözünü dikkate alır ve endüstriyel tasarımın pazarlama ile olan ilişkisine dikkat çeker. Gorman ise post- modern çağda değişen tasarım ve tasarımcı rolüne atıfta bulunarak tasarımın bireysel bir aktivite olmadığını ve herkesi kapsayan bir takım çalışması olduğunu söylemiştir.

Zaman ile oluşan ve değişen farklı ihtiyaçlar, ekonomik ve sosyal durumlardaki değişimler endüstriyel tasarım için de anlam değişikliklerine neden olmuştur. Endüstri devrimi sonrasında, modern zamanda ve post modern zamanda oluşan değişimleri ifaden birçok farklı tanım yapılmıştır.

2.1. Endüstriyel Tasarım Eğitiminin Tarihi ve Gelişimi

Endüstriyel tasarım mesleğinde gerçekleşen bu değişimler eğitim uygulamalarının da değişimine neden olmuştur. Bu nedenle, endüstriyel tasarım eğitiminin tarihsel gelişimi, endüstriyel tasarım etkinliğinin gelişimi ile anlatılabilir.

Literatürde endüstri ile tasarım arasındaki ilişki üç dönemde açıklanır (Buchanan, 1998). İlk çağda tasarım, ticari faaliyetler olarak tanımlanır. Ticaret okullarında, ticaret faaliyetleri için gerekli olan temel tasarım öğretimi ve becerilerine odaklanılır ancak tasarım

eğitimi, tasarım faaliyetlerinin gerisinde kalır. İkinci çağ, tasarım etkinliğinin ve tasarım eğitiminin meslek olarak gelişmesini kapsamaktadır. Tasarım okulları, profesyonelleri eğitmek için farklı öğeleri bütünleştirmenin yanında temel öğreti ve becerilere de odaklanır. Okulların vizyonları farklı olduğu için farklı eğitim modelleri ortaya çıkmıştır. Ancak tasarım eğitimi belli bir süre mesleğin arkasından gelmeye devam etmiştir. Tasarımın üçüncü çağında, eğitim ve uygulama ortak olarak ilerlemektedir. Eğitimciler, temel becerileri öğretme ve profesyonel eğitim için gerekli olan daha geniş bilgi birikimine sahip olmaya çalışırken, tasarım doğasını araştırmaya da devam etmişlerdir (Buchanan, 1998).

İlk tasarım eğitimi, 1819 ve 1914 yılları arasında Ecole Des Beaux Arts olan Fransa'daki birçok etkili sanat okullarına da dayanmaktadır. Tasarım eğitiminde hala var olan eskiz çalışmaları, yaparak öğrenme, öğrenci projelerinin jüri tarafından değerlendirilmesi gibi birçok gelenek burada gelişmiştir (Broadfoot, Bennett: 2003).

Ecole Des Beaux Arts'ın etkisiyle, birçok ülkede Arts And Crafts okulları açılmış ve savaş arası dönemde tüm dünyayı tasarım alanında etkisi altına alan Bauhaus ile sanat ve tasarım eğitiminde yeni bir dönem başlamıştır.

2.1.1. Bauhaus ve Tasarım Eğitiminin Kurumsallaşması

“Sanat ve Teknoloji: Yeni Bir Birlik”

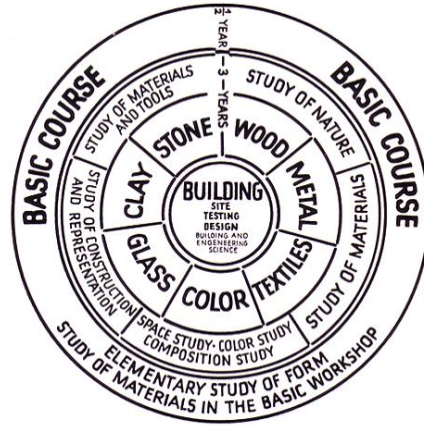
Walter Gropius.

Bauhaus'un temel amaçlarından biri sanat ve zanaat eğitimini teknolojiyle birleştirerek sanatsal tasarıma dayalı anlayışı seri üretimle üretilmiş fonksiyonel ürünlerle birleştirmeyi amaçlayan, sanayi ile çalışmak için eğitilmiş tasarımcılar yetiştirmektir. Bu durum ancak yeni bir sanat eğitimiyle yetiştirilen tasarımcılarla gerçekleştirilebilir.

Bauhaus yeni eğitim modelinin ana yapısını zanaat, estetik ve fonksiyon üzerine kurmuştur. 'Weimer'da uygulanan müfredat içerikleri, ağırlıklı olarak 'uygulamalı' ve 'biçimsel' öğretime dayanmaktadır. Uygulamalı eğitim, malzemelerin davranışlarını ve analizini, biçimsel eğitim ise, malzemelerin özelliklerini gözlemek, yapı, çizim, model yapımının çalışılması ve hacim, renk ve tasarımının çalışılmasını kapsamaktadır'. Tasarım öğrencileri 6 aylık temel tasarım dersini tamamladıktan sonra 3 yıllık atölye eğitimini tamamlamaktadırlar (Denel, 1981).

Bauhaus, geliştirdiği yeni eğitim modeli ile kendinden önceki sanat okullarından farklı olarak Vorkurs (ilk ya da ön ders) olarak adlandırılan temel tasarım dersleri ile eğitim anlayışındaki farkı göstermiştir. Temel tasarım dersinin (Vorkurs) Bauhaus'un kurucusu ve uygulayıcısı olan Itten, 19. Yüzyılda tasarım teorisin temelini oluşturan, belirlenmiş olan tasarım prensipleri ve 'form-renk kanunları' anlayışını geliştirmek üzerine yoğunlaşmıştır. Josef Albert, başlangıç dersinde malzemeyi anlama üzerine çalışmalarını sürdürmüştür. Lazslo Moholy-Naggy, malzemelerle form araştırmaları yoluyla inşacı/konstruktif düşünmek ve uzamsal hayal gücünü geliştirmeyi hedeflemiştir. Klee ise derslerinde, biçimlendirmeyi, yaratıcılığı geri plana atmadan düşünsel temeller ile bağlantının güçlü tutulması gerektiğine odaklanmıştır (Seylan,2005)

Bauhaus'ta her eğitimci diğerinden bağımsız şekilde kendi eğitim modellerini geliştirmiştir (Albers,1993). Bu sebeple de temel tasarım derslerinde eğitimcilerin izledikleri yöntemler birbirinden farklı olmuştur. Bauhaus'ta temel tasarım derslerinde, malzeme bilgisi, renk prensipleri, üç boyutlu düşünme ve biçimlendirme yöntemleri konuları işlenmiştir. Günümüz mimarlık ve tasarım okullarındaki temel tasarım eğitimleri de bu müfredat paralelinde ilerlemektedir (şekil 2.1).



şekil 2.1. 1923'te Bauhaus müfredatının şeması (Itten,1975)

1925 yılında Bauhaus, Weimar kapandıktan sonra Dessau'ya taşınmış ve mimarlık bölümü açılmıştır. '1925-1933 yıllarında arasında 2. Bauhaus Dönemi'nin en belirgin özelliği, bilimsel bilgiler biçim çalışmalarına yansıtılmış olmasıdır' (Tunalı,2012). Dessau'daki atölyeler, araştırma laboratuvarları gibi kullanılmıştır. Bauhaus'ta ilk defa endüstrinin gereksinimlerini karşılamak amacıyla tasarımlar ortaya konmuş, seramik, cam ve tekstil atölyelerinde prototipler üzerinde çalışılmış ve fabrikalarda seri üretime

yönelik çalışmalar gerçekleştirilmiştir (Artun, Aliçavuşoğlu, 2011). Dessau'da ürün tasarımı çalışmalarının sanayi için üretime uygun hale getirildiği ve el üretimine dayanan zanaat üretiminden uzaklaşıldığı görülmektedir.

Bauhaus, sanat eğitim şekline karşı, tasarım eğitiminin ilk resmi bildirimlerinden biridir (Tipperly, 2012). Buradan yola çıkarak, Bauhaus'un endüstriyel tasarımı kurduğu söylenebilir (Green, 2005). Dessau'da sanayi iş birliği içinde çalışan ve bu doğrultuda okulun geliştirdiği müfredat ve bu çalışmalar doğrultusunda ortaya çıkan ürünler bu görüşü destekler niteliktedir.

Bauhaus'un 1933'te kapanması ile bu kurumlarda yer alan eğitimci ve öğrenciler benzer gelişmeleri başka okullara taşımışlardır. Bauhaus idealleri 40 yıllık bir zaman diliminde dünyadaki tasarım okullarını etkilemeye devam etmişlerdir (Broadbent, Cross, 2003). Bauhaus'un tasarım eğitimi üzerindeki etkisini Şekil 2.2'de özetlenmiştir.



Şekil 2.2. Bauhaus'un tasarım eğitimi üzerindeki etkisi

Sonuç olarak, Bauhaus seri üretim ürünlerine beğeni getirmeyi ve bir tasarım stili oluşturmayı hedeflemiştir. Bauhaus idealleri uzun yıllar boyunca dünya genelinde okulların müfredatlarına etkide bulunmuştur.

2.1.2. Yeni Bauhaus- Chicago Okulu

Yeni Bauhaus 1937 yılında Chicago'da Moholy-Nagy tarafından kurulmuştur. İsmi önce School of Design daha sonra Illinois Institute of Technology bünyesinde Institute of Design olmuştur. Okulun müfredat içerikleri ve yapısı yeni bir sanat ve tasarım düşüncesinden hareketle Bauhaus'tan farklı olmuştur. Yapısı Charles Morris'e dayanarak, sistemini sanat, teknoloji ve bilim içerikleri üzerine oluşturmuştur (Findeli, 2001).

Öğrencilerin farklı alanlardaki gelişmeleri de takip etmesi için, semiyotik, sibernetik ve matematik dersleri vermek için okula filozof ve bilim adamları davet edilmiştir (Seylan, 2005).

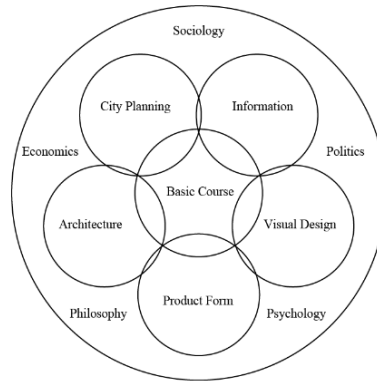
Moholy-Nagy, Sanat Mühendisliği kavramıyla sanatın yeni fonksiyonuna dikkat çekmiş, eğitimci, öğrenci ve sanatlar ile arasındaki iş birliğini vurgulamıştır. Gestalt psikolojisi, Temel Tasarım eğitimi için Chicago'da da baskın bir kaynak oluşturmuştur. Chicago müfredatı, çizim, teknoloji, resim, heykel, fotoğraf, görsel iletişim, matematik, fizik ve mimariyi içermesiyle tasarımın tüm yönleri içermektedir (Seylan, 2005).

Temel Tasarım derslerinin yanında, Yeni Bauhaus tekstil, renk, ışık, ahşap ve metal, modelleme, gösteri ve endüstriyel tasarım üzerine model yapım atölye çalışmalarını da içermektedir (Allison,2009) (Şekil 2.3).

içermemektedir. Başlangıç yıllarında akademik kadrosu, eski Bauhaus öğretim üyeleri ve bazı genç öğretim üyelerinden oluşmuş ve Bauhaus çizgisinde bir eğitim planı ile eğitim vermişlerdir (Artun, Aliçavuşoğlu, 2011). İlerleyen zamanlarda bazı eğitimciler Bauhaus'un zanaat kökenli geleneğine artık devam edilmemesi gerektiğine dikkat çekmişlerdir. Bu eğitimcilerden olan Maldonado, estetik düşüncelerin, endüstriyel tasarım için bu kadar katı bir temel olmaması gerektiğini düşüncesini savunmuştur (Betts, 2004).

1958 yılında Thomas Maldonada müfredatı, sanatsal boyutun öneminin azaldığı, biçimsel özelliklerin öneminin arttığı, özellikle beşerî ve sosyal bilimlerin katkılarının vurgulandığı şekilde yenilemiştir. Böylece, Ulm'un yeni sloganı 'Bilim ve Teknoloji: Yeni Birlik olmuştur. Tasarım, uygulamalı estetik düşüncesinden yeni bir teorik model olan uygulamalı bilime evrilmiştir (Findeli, 2001). Beşerî ve sosyal bilimleri tasarım müfredatına ekleyerek önceki eğitim anlayışlarına farklı bir bakış açısı kazandırarak yeni bir tasarım kültürü oluşturmayı amaçlamışlardır.

1950'li yılların ikinci yarısında temel eğitime metodoloji eklenmiş ve ekonomi, psikoloji, semiyotik, sosyoloji, ergonomi ve bilim teorisi eğitim müfredatında yerini almıştır. Sistem tasarım ve modüler tasarım projelerde öne çıkmış ve 1960'lı yıllardan itibaren geliştirme grupları adı altında otonom proje grupları ile endüstriden projeler alınmış ve uygulanmaya başlanmıştır (Artun, Aliçavuşoğlu, 2011).

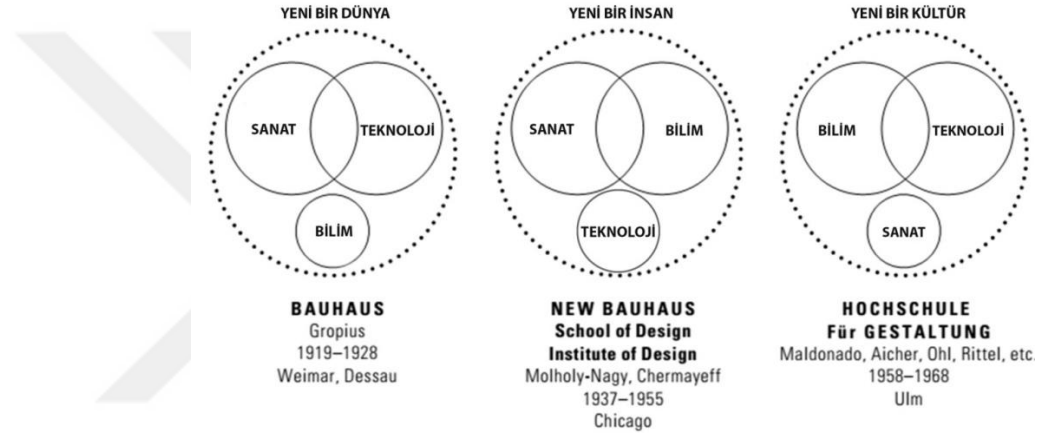


Şekil 2.4. Gestalt Okulu öğretim yapısı, 1951 (Irkdaş, 2015)

Gestalt Okulu, endüstriyel ürün tasarımının öğretilmesi, geliştirilmesi ve araştırılması anlamında uluslararası merkez olarak görmüştür. Ulm modeli hala önemini korumaktadır. Buna göre tasarım, karmaşık nesnelere ilgilendirilir, bu nedenle tasarımcı kendini sanatçı gibi endüstriyel ve estetik bir süreç içinde göremez. Tasarımcı, bilim

adamları, satışçılar ve teknisyenlerden oluşan bir takımın parçası olarak çalışmayı hedeflemelidir (Lindinger, 1990).

Gestalt Okulu tasarımda estetiğin öneminden çok, bilimsel ve teknolojik bir eğitim anlayışını benimsemiştir. Disiplinler arası çalışmanın önemine dikkat ederek semiyotik, felsefe, ergonomi gibi farklı alanları müfredatına ekleyen, endüstriyel tasarım sürecinin sistemleştirilmesine öncü olarak endüstri ile yakın ilişkiler içerisinde bugün bile önemi yitirmemiş olan tasarım yaklaşımlarını uygulayan zamanın ötesinde bir eğitim kurumu olmuştur. Okulun kapanmasının ardından öğrencilerin büyük çoğunluğu dünyanın çeşitli yerlerinde Ulm felsefesini yaymaya devam etmişlerdir.



Şekil 2.5. Bauhaus, Yeni Bauhaus ve Gestalt okullarının eğitim anlayışlarının karşılaştırılması (Findeli, 2001)

Sonuç olarak, Bauhaus, Ecole Des Beaux Art, Vkhutemas, Black Mountain College (BMC), Yeni Bauhaus-Chicago Okulu ve Gestalt Okulu dünya genelindeki tasarım okullarını yakın zamana kadar etkisi altında bırakmıştır. Endüstriyel tasarım eğitimi veren okulların ders programları incelendiğinde, Bauhaus, Yeni Bauhaus ve Gestalt okullarının ortaya koyduğu geleneklerden izler görülmektedir. Bu izleri gözlemleyebileceğimiz en önemli yerlerden biri uygulamalı tasarım sürecini içeren proje dersleridir. 20. Yüzyıldaki tasarım eğitimi yapısı göz önüne alındığında, teknolojik gelişmeler, bilgi işlem ve iletişimi, disiplinler arası çalışma, ekolojik teoriler ve ütopyalar gibi postmodern eğitime odaklandığı görülmektedir (Rodiek, 2004). Bauhaus ve türevleri endüstriyel tasarım eğitiminin gelişimine büyük katkı sağlamışlardır ve alan eğitiminin ilk temellerinin atılmasına öncülük etmişlerdir.

2.2. Türkiye’de Endüstriyel Tasarım Eğitimi

Avrupa’da sanayi devrimi ile birlikte önem kazanan tasarım disiplini, Türkiye’de ise kendine önce akademide yer edinmiştir (Er, 1993). 1950’li yılların ikinci yarısında gündeme gelmeye başlayan endüstriyel tasarım eğitiminin hayata geçmesi 1970’li yılların başında mümkün olmuştur (Karaer, 2011)

Endüstriyel tasarım eğitiminin Türkiye’ye girişi 1970’ler olarak görülse de endüstriyel tasarım disiplininin 1950’lerden itibaren adından söz ettirmeye başlamasının ardında iki sebep bulunmaktadır. Bunlardan ilki Orta Doğu Teknik Üniversitesi’nin diğeri ise Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunun (DTGSYO) kurulmasıdır.

1956’da kurulan Orta Doğu Teknik Üniversitesi’nin kuruluşundan kısa bir süre sonra, Amerikan ve Türk taraflarınca bir endüstriyel tasarım bölümünün Mimarlık Fakültesi bünyesinde oluşturulması yönünde bir karar alınmıştır. Bu konuda 1960’lı yıllar boyunca Sanayi Bakanlığı’nın da dahil olduğu detaylı çalışmalar sürdürülmüştür. 1969 yılında Amerikalı bir tasarımcının bölümü kurmak için 2 yıl görevlendirmesiyle bu çalışmalar en üst seviyeye ulaşmıştır (Munro, 1971). Bu çalışmalar 1960’lardan itibaren başlamış olsa da ODTÜ’nün endüstriyel tasarım eğitimine başlaması 1979 yılında mümkün olmuştur (Er, Er, 2004).

Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ise Almanya’nın desteği ile kurulmuştur. Kurulan bölümlerin içinde endüstriyel tasarım bölümü yer almamıştır. Ancak bu okul, diğer okullarda Endüstriyel Ürünleri Tasarımı adı altında bölümler kurulana dek, bugünkü anlamıyla endüstriyel tasarıma en yakın eğitimin verildiği yer olarak görülmektedir (Er, Er, 2004).

Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’ne 1982’de bağlanmıştır. 1985’te Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü bir bölüm haline gelmiştir.

Endüstriyel Tasarım eğitimi bölümünün kurulması ilk olarak ODTÜ ve DTGSYO’da amaçlanmış olsa da bölüm ilk olarak İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’ne bağlı olarak Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu kapsamında 1971 yılında kurulmuştur.

Sonuç olarak, endüstriyel tasarım eğitimi Türkiye’ye Amerika desteği ile kurulan ODTÜ ve Almanya desteği ile kurulan DTGSYO (Marmara Üniversitesi) ile girmiştir.

İlk eğitim 1970'lerin başında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) başlamıştır.

Türkiye'de endüstriyel Tasarım eğitiminin ilk 25 yılı, devlet üniversiteleri bünyesinde bulunan 4 lisans programı ile geçmiştir. 1996 yılında, ilk kez Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde Endüstri Ürünleri Tasarımı bölümü açılmıştır. Günümüzde 19'u vakıf üniversitesi olmak üzere toplamda 31 lisans programı eğitimine devam etmektedir.

2.2.1. Endüstriyel tasarım eğitiminde proje dersinin yeri

Endüstriyel tasarım eğitiminde proje dersi, tasarım stüdyosu, ürün tasarımı, endüstri tasarımı gibi farklı isimlerle lisans programlarında yer bulmuştur. Proje dersleri tasarım eğitiminin bir geleneği olarak eğitimin ilk yıllarından itibaren öğrencilere verilmektedir.

Mimarlık ve tasarım eğitiminin odağında bulunan proje derslerinin kaynağı olarak École des Beaux-Arts gösterilmektedir (Cuff, 1991). Cuff, proje dersi sürecinde, sorunun belirlenmesi, ilk tasarımların yapılması, sonuç tasarımın oluşması, sunumların hazırlanması ve jüri sisteminin bu geleneğin bir parçası olduğunu ifade etmektedir.

École des Beaux-Arts eğitim programı üç ana bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler arasında proje dersi içeriğine en yakın olan bölüm atölyedir. Okulun eğitimcilerinin açtıkları atölyelerde öğrenciler uygulamalı eğitim almaktadırlar. Verilen bu eğitim, eski ve yeni öğrencilerin bir arada çalıştıkları uygulama yöntemine dayalı bir eğitimidir. Yeni öğrenciler giriş sınavına hazırlık süreçlerini bu atölyede geçirirken, eski öğrenciler burada yarışmalara hazırlanırlar (Chafee,1977). École des Beaux-Arts eğitim yapısındaki bu gelişmeler zaman içinde mimarlık atölye eğitiminde kendine yer bulmuş ve kendinden sonraki okullara rol model olmuştur. Bauhaus Okulu bu geleneği eğitim programlarına katan önemli okullardan biri olmuştur.

Bauhaus'ta proje derslerinin başlangıcının Vorkurs (Temel Tasarım) dersi olmuştur. Bir hazırlık eğitimi olan Temel Tasarım dersini Johannes Itten tarafından verilmekteydi. Bu dersin içeriği malzemeyi anlamak, yaratıcılığın keşfi ve görsel sanat temel ilkelerini öğretmek şeklinde kurgulanmıştır (Goldstein, 1996). Bauhaus okulunda temel tasarım eğitiminde sonra eğitim atölyelerde uygulamalı eğitim ile devam etmiştir. Deneme yanılma yöntemiyle öğrenciler kendi bilgisini kendisini üretip geliştirmektedir.

Atölyedeki eğitimi usta çırak ilişkisine dayalıydı ve öğrenciler aynı zamanda sanatçılardan da eğitim almışlardır (Whitford, 1984).

The Hochschule für Gestaltung (HFG)/Gestalt Okulu'ndaki eğitim yaklaşımı önceki bölümlerde bahsettiğimiz gibi daha bilim odaklı içeriklerden oluşmaktaydı. Burada görülen en önemli fark tasarımın ve tasarımcının, toplumsal ve ekonomik etkisinin eğitim sürecinde vurgulanması olmuştur. Bu sayede sezgisel bir eğitim süreci yerine bilimsel bir süreç oluşturulmuştur.

Orta Doğu Teknik Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü'nün eğitim ilkeleri açıklanırken, projelerinin tasarım eğitimdeki önemi şu şekilde açıklanmıştır:

'Tasarım stüdyoları eğitimin temel ögesi olarak kabul edilir. Birinci sınıfta temel tasarım olarak başlayan tasarım stüdyoları daha sonraki sınıflarda endüstri tasarımı olarak devam eder. Stüdyolar, kazanılan bilgi birikiminin özümsemiği ve tasarıma entegre edildiği, tasarımcı kişiliğinin, bakış açısının oluştuğu ortamlardır' (Erbuğ, 1998).

Bu açıklamaya göre Erbuğ proje derslerinin Temel Tasarım dersleriyle başladığına işaret eder ve tasarımcı bakış açısının Temel Tasarım dersleriyle öğrenciye kazandırılmaya çalışıldığını belirtir. Bu nedenle, proje dersi Temel Tasarım dersinin bir devam olarak görülmektedir. Proje dersi tanımlamalarının her adımında, yaratıcı düşünme becerisi ve uygulama yer almıştır. Bu bağlamda proje dersi, tasarım probleminin tanımlandığı analiz aşaması ve çözüm önerilerinin yer aldığı, iki ve üç boyutlu düşünme ve sunma becerisini ortaya koyan sentez aşamaları nedeniyle endüstriyel tasarım eğitiminde büyük bir öneme sahiptir.

Bu tez çalışması kapsamında incelenen okullarda proje dersini yürüten eğitimciler, öğrenciler ve tasarımcılar ile yapılan görüşmeler ileriki bölümlerde detaylı şekilde anlatılacaktır. Bu araştırma görüşmeleri ile proje dersinde stil ve form kavramlarının endüstriyel tasarım eğitimindeki yeri sorgulanmıştır.

3. STİL KAVRAMI

Stil kavramı, özellikle sanat, edebiyat, resim, heykel ve müzik gibi farklı alanlarda kritik bir tartışma ve araştırma konusu olmuştur. Sanatın tüm alanları için, bir sanat eserinin stilini bilmek, onu doğru anlamak ve yorumlamak için ön şarttır. Kullanılan yöntemler, bu eserlerin anlamı ve içeriği hakkında bilgi edinilmesini sağlar. Edinilen bu bilgiler ile eserlerin özgünlüğü, yaratıcılığı ve estetik nitelikleri yorumlanabilir. (Ross,2003).

Estetik ve sanat felsefesinde önemli bir konu olan stil, tasarım ve endüstriyel tasarım alanlarında daha az ilgi çeken bir konu olmuştur. Stil kavramının, herkes için farklı anlamlar ifade ettiği ve ürün tasarımına uygulandığında daha da belirsiz bir hale geldiği gözlemlenmiştir (Vickers, 1992). Literatür araştırmaları göz önüne alındığında, yazarların terimleri kendi algılamalarına göre yorumlamasına bağlı olarak 'stil', 'form' ve 'tasarım' kelimelerinin birbirlerinin yerine kullanıldığı görülmektedir.

Endüstriyel tasarım için önemli bir araç olan stil, tüketici pazarlarında fark yaratan ve ürünlerin kullanıcı ilişkisine temasta bulunan bir faktördür (Cagan ve Vogel, 2002). Tüm insan yapımı ortamların ve eserlerin stilleri vardır, tasarımcıların amacı ne olursa olsun, çünkü görsel stiller, aynı zamanda tüm görünür biçimlerin kurucu bileşenleri olan belirli biçimsel öğeler kümeleri tarafından yaratılır. "Biçim verenler" olarak adlandırılan tasarımcıların, bu sürecin işleyişini anlamaları ve bu bilgiyi tasarladıkları eserlere duyarlı, kasıtlı bir stil vermek için kullanmaları beklenir (Chen ve Owen, 1997).

Endüstriyel tasarımın ticari, işlevsel, sosyal, estetik, kültürel ve çevresel yönlerinin hepsi stil kavramıyla ilişkilendirilir. Bunun sebebi stilin tüm bu etmenleri algılanabilir şekilde somutlaştırabilmesidir. Bir ürünün stili, tüm bu etmenlerin kullanıcıya ulaşmasındaki bir araç olarak görülmektedir. Bir ürünün tasarımını değerlendirirken, başarısını ya da başarısızlığını şekli, işlevselliği, yapısı gibi etmenlere göre yorumlanır ve ürünün toplam fiziksel çekiciliğini bir stil olarak görülür (Vickers, 1999).

Stil kavramının bu etmenlerle olan ilişkisini anlayabilmek ve stili neyin oluşturduğunu saptayabilmek için stil kavramının farklı alanlardaki yorumları ve tanımlarından yararlanılmalıdır. Stilin tanımlanmasında bir analiz sistem yoktur ve bu nedenle yazarlar stili kendi bakış açılarına ve temel aldıkları sorunlara uygun olarak tanımlar (Schapiro, 1994). Bu tanımların en belirgin üç yönü biçim öğeleri, biçim

ilişkileri ve nitelikler şeklinde gözlemlenmiştir (Schapiro, 1994a). Biçim öğeleri stilin öğeleri, biçim ilişkileri stilin yapısı ve nitelikler de stilin işlevleri konu başlıkları altında incelenmiştir. Bu bölümde, farklı stilin tanımlarına, stilin nasıl oluşturulduğuna ve stilin işlevlerine odaklanılmıştır. Farklı tanım ve yorumlar arasındaki benzerlik ve farklılıklar incelenerek endüstriyel tasarım alanı için stil kavramı üzerine çıkarımlarda bulunulmaya çalışılmıştır.

3.1. Stil Kavramının Tanımlanması

Stil kavramı, farklı alanlarda geniş bir tanım yelpazesine sahiptir. Çoğu sözlüklerde de birbirinde farklı tanımlara sahip olan stil kavramı, Cambridge Sözlüğünde (2022) ‘bir şeyi yapmanın bir yolu, özellikle bir kişi, grup, yer veya döneme özgü olan bir yol’ olarak tanımlanmıştır. İngiliz Dili Amerikan Miras Sözlüğü (2022) ise stil kavramını ‘edebi veya sanatsal ifade, uygulama veya performansın belirli bir kişiyi, grubu, okulu veya dönemi karakterize eden ayırt edici özelliklerinin birleşimi’ olarak tanımlar. Sözlüklerde var olan tüm tanımlarda, ifadenin ayırt edici özelliğine vurgu yapılmaktadır.

Sanat tarihçileri, stili sanat eserlerini kategorize etmenin bir yolu olarak kullanırlar. Ernst Gombrich (1968, s352), ‘Stil, bir eylemin gerçekleştirildiği veya yapılan veya yapılması ve yapılması gereken herhangi bir ayırt edici ve bu nedenle tanınabilir bir yoldur’ tanımını kullanmıştır. Nelson Goodman (1978, s35), Tarzın Durumu adlı kitabında stilin, eserin sembolik işleyişinin yazarın, dönemin, yerin veya okulun karakteristiği olan özelliklerden oluştuğunu belirtmiştir. Benzer bir yorum ile Ackerman (1962), stil kavramının aynı kişi, grup veya aynı zamanda ve mekânda yapılan sanat eserleri arasındaki ilişkilerin tespitinde kullanıldığını belirtmektedir. Özellikle Nelson Goodman ve Richard Wolheim adlı iki çağdaş filozofun çalışmaları, stili anlayışını netleştirmek üzerine önemli veriler sunmaktadır. Goodman, stilin hem içerik hem de biçim açısından hem özne hem de ifade açısından hem söyleyenin hem de nasıl söylendiğinin belirli karakteristik özelliklerini vurgular. Bu tanım ile stilin tamamen biçimsel ve yüzeysel niteliklerden oluştuğunu ve bunların etkisiyle alma cazibesi yarattığını savunmaktadır. Bu tanım ile, stil kavramı tanımının kapsamını, sanat eserlerinin ötesine taşır ve insan yapımı tüm nesne ve eserleri kapsar. Böylece endüstriyel tasarım alanı için stil kavramına en yakın tanım ortaya çıkmış olur.

Edebiyat ve dilbilimde Enkvist (1964), stil kavramına yönelik farklı yaklaşımları analiz etmiş ve gruplandırmıştır. Bu görüşlerden bazıları, "düşünce veya ifadenin merkezi

özüne ek olarak stil", "etkili sunum olarak stil", alternatifler arasında bir seçim olarak stil, "bir normdan sapmalar olarak stil" şeklindedir. Enkvist tüm bu görüşleri değerlendirerek, 'Bir metnin stili, dilsel öğelerin bağlamsal olasılıklarının toplamıdır.' tanımına ulaşmıştır. Enkvist, stili bağlam ile ilişkilendirir ve stil kavramını "... bağlam ve dilsel form arasında bir bağlantıdır" ifadesi ile daha da ileriye götürür.

Müzikolojide Leonard Meyer, 'Stil ister insan davranışında ister insan davranışının ürettiği yapılarda olsun, modellemenin bir kopyasıdır ve bazı kısıtlamalar içinde yapılan çeşitli kısıtlamalardan oluşmaktadır.' tanımını yapmıştır. Bu tanım, stil kavramına farklı bir açıdan bakma şansı sunar, seçimlere ve bu seçimleri yaparken belirli kısıtlamalarla tanımlanmış bir ortamdaki özgürlüğe ve kopyalama kavramlarına dikkat çeker. Meyer'e göre stil, kısıtlamalar karşılanırken yapılabilecek tüm seçimler arasından, sanatçının seçimi sonucunda ortaya çıkan replikasyonlardan oluşur. Bu yaklaşım, Nils Erik Enkvist tarafından değerlendirilen bazı yaklaşımlar ile benzer yapıdadır.

Michael Erlhoff'un "Design Dictionary"de (2003) stil tanımı şöyledir: 'Tasarımın teknik veya ergonomik faktörlerden ayrıldığına ürünleri ortaya çıkaran saf estetik yüzey tasarımını tanımlar. Ürün formlarının stilleri, form yapısı aracılığıyla ifade edilen özel formata referansta bulunur.' Ernest Burden'in (2002) 'Resimli Mimari Sözlüğü' nde stil, 'Süsleme dahil biçim, mekan, ölçek, malzemeler dahil olmak üzere binanın tasarımının genel görünümü; ya benzersiz bir bireysel ifade ya da geniş bir kültürel modelin parçası olabilir.' Olarak tanımlanmıştır. Martin M. Pegler'in (1983) 'İç Tasarım Sözlüğü'ndeki tanım şudur: 'Bir tasarımın özellikleri. Belirli bir dönem veya belirli bir tasarımcının tipik motifleri, teknikleri ve malzemeleri'. Mimari ve iç mimari alanında stil kavramı üzerine tanımlar bulunurken, endüstriyel tasarım bağlamında özel bir tanım bulunmamaktadır. Mel Byars'ın 'The Design Encyclopedia'(2004) ve John Pile'ın '20. Yüzyıl Tasarım Sözlüğü'nde stil kavramına dair bir tanım içermemektedir.

Sonuç olarak sanat alanlarındaki tanımlar göz önüne alındığında, stili tanımlayan ana özellikleri şu şekilde özetleyebiliriz: Stil, ayırt edici özelliği ile belirlenir, önerilir, ortaya çıkarılır ve standartlardan farklılığı, normları içerir. Bir sanat eserinin, bir nesnenin, bir şeyi yapmanın bir yolu veya tarzının bir ifadenin niteliğidir. Stil, bir kombinasyon, bir yapılandırma, birkaç öğenin veya bileşenlerin bir sentezini içerir. Stil seçimi içerir: alternatif unsurlar arasında seçim, bu unsurlar için olası alternatif nitelikler arasında seçim ve bu unsurları bir araya getirmenin alternatif yolları arasında seçim.

İçerik ve amaç ile, başka bir deyişle neyin ifade edildiği ve neyin ifade edilmek istendiğiyle ilgilidir. Stil kendini yinelemeye borçludur. Fikirlerle, insanlarla, dönemlerle ve diğer stillerle çağrışımları, niteliklerle çağrışımları beraberinde getirir.

3.1.1. Stili tanımlamada iki seviye: Genel stil ve Bireysel stil

Tanımlar incelendiğinde, stil kavramına yaklaşımda iki ana seviye olduğu görülmektedir. Bu tanımların birçoğu, stilin bireysel bir ifade olduğunu ve bireysel stile işaret ettiği veya belirli dönem, grup, kültür, okul stilleri gibi daha genel bir ifade olduğu ve genel stile işaret ettiğini belirtir. Klasisizm, Barok, Art Nouveau, Memphis, Bauhaus genel stillere verilebilecek bazı örneklerdir.

Genel stile örnek olarak Barok, 16. Yüzyılın ortalarından 18. Yüzyılın ortalarına kadar Avrupa sanatına hâkim olmuştur. Katolik ülkelerde, mimarlık, heykeltçilik, resim ve süsleme sanatları alanlarında, klasisizme bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Barok stili, mimaride anıtlardaki fanteziye kaçan yapılar ve akıl dışı süslemeler ile klasisizme tepki göstermiştir. Germen barokunun kaynağı olarak kabul edilen Borromini'nin eserler, en abartılı eserlere örnektir. Girinti ve çıkıntıları olan dalga yüzeylerin, eğri çizgilerin, iç yüksekliklere denk olmayan düzlüklerin üst üste kullanılması en belirgin özellikleridir. Görsel 3.1'de Borromini tarafından tasarlanan Barok kilise San Carlino gösterilmiştir. Resim alanında göz aldatımlarına ve ışık oyunlarına yer verilmiştir, bu sayede resimdeki duygu ve hareket güçlenir. Buna örnek olarak Görsel 3.3'te Peter Paul Rubens tarafından yapılan Dört Kıta isimli resim gösterilmektedir.

Görsel 3.1, 3.2, 3.3 ve 3.4'te gösterilen eserler, Barok stiline ait belirtilen özellikleri içermektedir. Barok mimarisinde, kıvrımlı duvarlara sahip cepheler, ışığın dramatik kullanımı, güçlü ışık ve gölge etkisi barok resim sanatında da kuvvetli gelen ışığın yüzeyde gölgeler oluşturacak şekilde yansımalarını içerir.



Görsel 3.1. Borromini, “Santa Carlo Kilisesi”, 1646



Görsel 3.2. Nicola Salvi, “Trevi Çeşmesi”, 1762



Görsel 3.3. Peter Paul Rubens, “Dört Kıta”, 1615, Viyana Sanat Tarihi Müzesi



Görsel 3.4. Caravaggio, “Judith Holofernes’in Başı Kecerken”, 1598, Palazzo Barberini

Richard Wollheim’in ‘Pictorial Style: Two Views’ makalesinde bahsettiği genel ve bireysel stil arasındaki ayırım, evrensel stillerin, dönem stillerinin ve okul stillerinin bireysel stillerden farklı olduğunu göstermiştir. Çoğu sanatçı, içerisinde yaşadıkları dönemin gelenekleri kabul etse de yeterliliğe sahip her sanatçının bireysel bir stili olduğu yönündedir. Genel stiller, bir grup eserin incelenmesi ve ortak özelliklerinin belirlenmesi ile tanımlanır (Wollheim, 1987). İlerleyen zaman içerisinde sanat tarihçileri, dikkatleri farklı özellikler kümesine yönlendirebilir ve böylece genel stil kategorileri tekrar şekillenebilir. Buna karşın, Wollheim’e göre bireysel stil, genel stil gibi yeniden şekillendirilemez. Bireysel stiller psikolojik gerçekliğe sahiptir. Her sanatçının kişiliği, sahip olduğu değerler, ilgi alanları ve fiziksel becerileri sayesinde bireysel stiller oluşur (Ross, 2003). Buradaki varsayım, kişiye özel bir kimliğimiz olduğu ve sanatsal etkinliğin bu kimliği nasıl ifade ettiği üzerinedir. Buna karşın Wollheim, sanatçının her eserinde bireysel stilden izler görülemeyeceği veya sanatçının değişen değerleri ve stil algısı nedeniyle farklı bir stili yansıtabileceğini ifade eder.

Sanat tarihçileri için bir eserin mi yoksa sanatçının mı ayırt edici bir stile sahip olması gerektiği tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmalar stilsiz bir eserin olup olmayacağını sorularına neden olmuştur. Bu konuda bazı görüşler, bir tür stilsel determinizm olarak görülen stilin kaçınılmaz bir öge olduğu yönündedir (Ross, 2003). Kültür, yaşam tarzı, inanç ve uygulamalar genel stile etki eder ve her sanatçının bireysel stiliyle sonuçlanır. Diğer görüşler ise, bir eserin neden eşsiz bir stil ile sergilenmesi gerektiğini sorgular ve stilin sanat eserlerinin olmazsa olmaz bir ögesi olmadığını savunur. Tüm bu görüşler göz önüne alındığında, endüstriyel tasarım alanında stil kavramı için belirli bir dönem içerisinde sosyal ve kültürel fikir değerlerinin veya bir grup

tasarımcının oluşturduğu fikir ve değerlerinin genel stiller oluşturabileceği söylenebilir. Memphis ve Bauhaus stilleri ele alındığında, bu stiller farklı tasarımcılar tarafından incelenebilir, öğrenilebilir ve uygulanabilir niteliktedir. Benzer şekilde, tasarımcılar kişisel değer ve yaklaşımları ile kendi ayırt edici bireysel stillerini oluşturabilir. Wollheim'in (1987) de açıkladığı gibi, Philippe Starck değişen desen ve hedefler doğrultusunda birbirinden tamamen farklı stillere sahip ürünler tasarlamaktadır. (Şekil 2.5)



Görsel 3.5. *Philippe Starck, “Juicy Salif Limon Sıkacağı ve Flos Bon Jour Lamp”*

Sanat ve endüstriyel tasarım alanlarında stil kavramı için analogiler kurulsa da bu durum endüstriyel tasarımın sanatsal bir eylem olduğu anlamına gelmemektedir. Sanat, idealist bir şekilde sanatçının sadece kendini kısıtlamaları, kendi istek ve arzuları, kendi ilhamlarıyla sınırlandığı kişisel bir uygulama alanıdır. Sanatın amacı pratiklik değildir ancak bir ürünün temeldeki amacı pratik bir şekilde işlevini yerine getirmektir. Endüstriyel tasarımın yerine getirmesi gereken üretilebilirlik gibi birçok kısıtı vardır. Sanatta stil seçim özgürlüğü endüstriyel tasarımdaki ile kıyaslanamayacak kadar fazladır. Ürün tasarımına ait stil edinimlerinde kişisel özgürlük derecesi arttıkça, özgür bir stil oluşturma ve devam ettirme olasılığı artmaktadır. Çalışmaları ticari başarılar ile kanıtlanmış yıldız tasarımcıların nihai ürünlerinde stil daha belirgin hale gelmektedir. Ayrıca, tanınmış tasarım stillerine sahip tasarım stüdyoları veya markalar söz konusu olduğunda, yaklaşımlarının tasarım odaklı olduğu gözlemlenebilir, bu durum tasarım seçimlerinde daha fazla özgürlük ve farklı stiller sergileyen ürünlerin yaratılmasında daha fazla özgürlük sağlar.

3.2. Stilin Öğeleri

Edebiyat ve dilbilim, müzikoloji, güzel sanatlar, mimari ve tasarım gibi pek çok akademik alanda stille ilgili incelemeler ve tartışmalar göz önüne alındığında, stil analizinin hem stili oluşturan öğeler hem de bunların nasıl oluştuğunu tanımlayan yapıyla

ilişkili olması gerektiği görülmektedir. Öğelerin ve kompozisyonun bir arada bulunması stil kavramı için önemlidir ve bunun gerçekleşmesi için birkaç farklı öğenin varlığı gereklidir (Chen ve Owen, 1997; Edwards, 1945). İfade edici özelliklere sahip olmak önem arz etmektedir, stiller ifadeyi gerçekleştiren bu unsurlar aracılığıyla tanımlanır (Walton, 1987). Görsel iletişim için, stilin görsel öğelerini, görsel unsurlar olan nokta, çizgi, şekil, yön, ton, renk, doku, boyut, ölçek ve hareket olarak sıralarız. Stil, görsel unsurların teknikler, sözdizimi, ilham, ifade ve temel amaç ile birleşmiş halidir (Dondis, 1973).). Bu nedenle, stil öğeleri alan kısıtları olmaksızın teknik, ilham, anlatım, söz dizimi ve temel amaç gibi kavramlarla stili oluşturan öğeleri oluşturmaktadır. Frank Lloyd Wright mimari planı, malzemeleri, yapım yöntemlerini, ölçeği ve orantıları bir binanın stilini oluşturan bileşenler olarak görmektedir (Menocal, 1986). Ona göre plan, stil unsurlarını şekillendirme sürecini başlatan temel unsurdur. Plan, kullanılması gereken malzemeleri belirler, malzemeler yapım yöntemlerini, yapım yöntemleri ölçek veya oranları belirler ve tüm bu öğeler binanın stilini oluşturur. Tasarımın tüm biçimsel öğeleri, onları ölçek ve karakter olarak ilişkilendiren temel bir fikirden ortaya çıkar. Belirli bir formun farklılaşması, farklı ifadelerle sonuçlanır. Menocal (1986), Frank Lloyd Wright'ın geometrik sadeleştirme ve soyutlamayı bir "stil duygusu" üretme aracı olarak kullandığını ifade eder. Frank Lloyd Wright'ın temel bir fikirden yola çıkarak ardışık ve birbirine bağımlı bir stili vardır, ancak aynı zamanda daha sonra kariyerinde bir yapıya öncelikli bir stil dayatmanın farklı bir yaklaşımını gözlemleyebileceğimizi de belirtmektedir (Menocal, 1986).

Endüstriyel tasarım alanında stilin biçimsel öğeleri, kullanılan malzemeler, renkler, dokular ve yüzeyde bulunan grafik ifadeler gibi ürünün ana gövdesini tanımlayan tüm temel öğeleri olarak sınıflandırılır (Chen ve Owen, 1997). Bir nesnenin biçimi ve fiziksel özelliklerini tanımlayan bir şeyin, stilin biçimsel öğelerinden biri olduğunu savunurlar. Biçim ve stil arasındaki farkı, biçimin genel şekli, yapıyı, görünümü, tasarımı tanımlamak için kullanılan bir terim olduğunu, stilin ise bu genel şeklin, yapının, görünümün veya tasarımın ayırt edici özelliğini belirtmek vurgulamak için kullanıldığını açıklarlar. Yalnızca ayırt edici özelliklere sahip ürünler bir stile sahipken, stili olup olmamasına bakılmaksızın tüm ürünlerin biçimi vardır; bir stil, görünür olmak için bir forma ihtiyaç duyar (Chen ve Owen, 1997). Stil öğeleri ile ilgili en önemli özellik, nitelikleridir. Öğeler, Chen ve Owen'ın "biçimsel özellikler" ve Walton'ın "stil nitelikleri" olarak tanımladığı ifade edici niteliklere sahiptir (Walton, 1987; Chen ve Owen, 1997). Ürünlerin

kullanıcıda uyandırdığı duygular ve psikolojik nitelikler, pürüzsüzlük, karmaşıklık, hafiflik, dengesizlik, neşe ve stres gibi unsurlardır. Bu nitelikler, biçim, çizgi, renk ve malzeme gibi “içsel olarak dışavurumcu” olan ve bu öğelerin karakterine etki eden stil öğelerine bağlıdır (Schapiro, 1994a). Gösterişli, duygusal, bilinçli gibi nitelikleri kullanarak sanat eserleri veya ürünleri tanımlayabiliriz (Walton, 1987). Stil niteliklerini tanımlamanın bir diğer yolu soğuk-sıcak, ağır-hafif gibi sıfat çiftliklerinden yararlanmaktır. Bu yöntemi Osgood ve arkadaşları (1957) ilk olarak anlam ölçümünde kullanmışlardır (Chen ve Owen, 1997).

Bir stilin ifade kalitesi, postmodern stilde olduğu gibi, kaotik veya eklektik bir karakter ifadesi yaratmak için kullanılan renk, doku, şekil ve doku gibi stil öğelerinin oluşturduğu toplam etkiden kaynaklanabilir. Postmodern stil, farklı anlatım niteliklerine sahip farklı stil öğelerinin bir araya gelmesiyle kaotik ve eklektik gibi kelimeler ile nitelendirilir (bkz. Bölüm 4.4.2)

Her dönemin ve ortamın kendi stil öğeleri vardır. Bir sanat eseri veya bir ürün fark etmeksizin nesnenin veya sanat eserinin ortaya çıkmasında yer alan tüm öğeler, stil öğeleridir. Öğeler her ortam ve dönem için değişiklik gösteriyor olsa da, stil oluşturmanın temeli herkes için ortaktır, temel bir yapı ile birbiriyle ilişkili olan stil öğelerinin farklı kombinasyonlarını oluşturmaktır.

3.3. Stilin Yapısı

Ürün ve eserlerde stilin nasıl oluştuğunu araştırmak ve incelemek, stilin yapısını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Türk Dil Kurumu yapıyı, parçaları ve öğeleri arasında yasaya uygunluk, durağan bağlar ve karşılıklı ilişkiler bulunan dizge veya bütün, strüktür olarak tanımlar. Yapının bileşenleri ile incelenmesi hem stillerin analizi hem de yeni stillerin oluşabilmesi için önemlidir. Biçim öğeleri stilin en belirgin özellikleri olmasına ve ifade için önemli bir unsur olmasına rağmen, stilin tanımlanması için tek başına yeterli değildir. Stilleri tanımlayabilmek ve birbirinden ayırt edebilmek için, kişi ayrıca başka bir düzenin özelliklerini ve her şeyden önce, yeni bir etki veya yeni bir sorunun çözümü için öğeleri birleştirmenin farklı yollarını aramalıdır (Schapiro, 1994a). Mimari eleştirmen Trystan Edwards, mimari kompozisyon ve mimari stiller arasındaki ilişkiye dikkat çeker ve kompozisyon olmadan hiçbir stilin oluşamayacağını söyler (Edwards, 1945).

Bu düşünceye paralel olarak, Cyril Stanley Smith ortaya çıkan stiller arasındaki farkın öğelerin arasındaki ilişki ve farklılıklardan kaynaklandığını söyler ve maddenin fiziksel özellikleri üzerinden stilin nasıl oluştuğunu açıklar (Smith,1981). Maddenin fiziksel özellikleri üzerinden stilin nasıl oluştuğunu açıklar. Bir madde yoğunluk, iletkenlik, renk gibi özellikler ile tanımlanmaz. Atomlar, elektronlar arasındaki ilişkiler ve maddenin fazı boyunca tekrarlanmaları ile tanımlanır. Stil de benzer şekilde parçaların varlığına bağlıdır, ancak bu parçalar arasındaki ilişkiler, yani bu parçaların dayandığı yapı tarafından tanımlanır. Parçaların varlığı, parçalar arasındaki ilişkiye diğer bir deyişle bu parçaların dayandığı yapı ile tanımlanır (Smith, 1981).

Endüstriyel tasarım alanında stil, bir ürünün yapısal öğelerine, bu öğelerin nasıl birleştiğine ve her bir öğeyi tanımlayan malzeme, renk, form, doku, süsleme, grafik gibi öğelerin seçimleri ile oluşmaktadır (Topaloğlu, 2009). Kullanıcılar ürünleri, öğelerinin şekillendirilmesi, düzenlenmesi ve renklendirilmesi ile ayırt etmektedir. Bir stil, farklı öğeleri ve bu öğeler arasındaki ilişkilerin kombinasyonları olmazsa diğerler stillerden ayırt edilemez (Chen ve Owen, 1997). Tüm bu görüşler, bir stili ayırt etmek için hem öğelerin hem de bu öğelerin arasındaki ilişkileri belirleyen yapının analiz edilmesinin gerekli olduğu paydasında buluşmaktadır. Bir stilin oluşması için öğeler ve yapının beraberliği gerekliliğinden dolayı, dil ve stil arasında bir ilişki kurulabilir. Stilin öğelerini kelime haznesi, yapıyı ise dilbilgisi ile eşleştirebiliriz (Edwards, 1945). Edwards, kelime haznesine ve dilbilgisine ek olarak dilin anlamı olduğunu ve bu anlamın stil ile ifade edildiğini söyler. Kurulan bu analogi ile stilin dışavurumcu işlevine vurgu yapmaya çalışır. Mimar Eliel Saarinen, stili biçim dili olarak tanımlamıştır (Saarinen, 1985). Stilin yapısı hakkındaki en önemli kavram stilin hiyerarşik yapısı olmuştur ve stil analizinde yardımcı olmaktadır. Meyer, stillerin ve kısıtlamalarının hiyerarşik bir şekilde ilişkili olduğunu öne sürer (Meyer, 1987). Chen ve Owen, Braun Kahve makinesinin Avrupa stili, Alman Stili ve Braun stili içinde sınıflandırabileceğini ve bu stillerin stil hiyerarşisinde üç farklı seviye oluşturduğunu belirterek stilin hiyerarşik analizini açıklar. Belirli bir tasarımcının belirli bir çalışma dönemi ürünlerinde bile bu ayırım yapılabilir (Chen and Owen, 1997). Stilin hiyerarşik özellikleri, stilin farklı düzeylerde sınıflandırılmasını kolaylaştırır ve sanat tarihinde yaygın şekilde kullanılır.

Bu görüşler dikkate alındığında, tüm insan yapımı nesnelere stillerin, stile katkı sağlayan öğelerin ayırt edilebilir kombinasyonları yoluyla oluşturulduğunu sonucuna varılabilir. Kombinasyonların yapısındaki varyasyonlar, stil öğelerindeki varyasyonlar ile

farklı tarzların oluşmasını sağlar. Burada temel tasarım ilkelerinin (oran, zıtlık, vurgu, denge, ritim, çeşitlilik, uyum, tekrar) birbirleriyle ve temel tasarım öğeleriyle (nokta, çizgi, renk, şekil, doku, değer, yön) beraber farklı kombinasyonlarının elde edilebileceğini söyleyebiliriz. Stil ayrıca hiyerarşik analizine ve bu sayede stillerin farklı düzeylerde yapılandırılmış tanımlamalarına olanak sağlar.

3.4. Stilin İşlevleri

Stil kavramının en kapsamlı araştırıldığı, incelendiği iki alan edebiyat ve sanat tarihi alanlarıdır. Sanat tarihçisi Meyer Schapiro, Stil adlı makalesinde stilin işlevlerini, ‘eser grupları arasında bağlantılar kurmak’, ‘kaliteli ve anlamlı bir ifadeye sahip formlar sistemi’, ‘bir ifade aracı’, ‘kolektif düşünce ve duygunun iç biçimini yansıtır’ olarak tanımlamaktadır. Stilin analizinde, stilin en belirgin işlevleri, sınıflandırma, bağlantı kurma, iletişim kurma, ifade etme ve yansıtma şeklinde sıralanır (Schapiro, 1994a).

Benzer şekilde, dilbilim ve edebiyat alanlarında stil ile ilgili görüşler incelendiğinde, stil için eserlerin dönem veya grup stiline göre sınıflandırılmasına yardımcı olma, bağlamı ifade etme, sunma gibi işlevler tespit edilmiştir (Enkvist, 1964). Goodman (1978) benzer şekilde, eserleri dönemler, bölgeler, okullarla ilişkilendirmek, işleri diğerlerinden ayırt etmek, işleri birbirleriyle ilişkilendirmek ve nitelik ve duyguları ifade etmek gibi işlevleri öne sürer. Eserlerin stili aracılığıyla nitelikleri duygular ve değerler sembolize edilir. Stil ifade etme aracı olarak görülür ve ‘stil ifade değil, ifade aracıdır’ şeklinde tanımlanır (Walton, 1987).

Endüstriyel tasarım alanında, stilin benzer işlevleri mevcuttur. Stil, nesnelerin tanımlanması ve tanınmasına yardımcı olmaktadır. Stilleri ve stillere özgü ayırt edici özellikleri sayesinde, nesnelerin zamanı, okulu, markası ve tasarımcısı gibi bilgiler incelenebilir ve tanımlanabilir. Stil sayesinde edinilen bu bilgiler sayesinde, nesnelerin sınıflandırılmasına yardımcı olur. Stilin bu işlevi, sadece tasarım tarihçileri için değil, kullanıcılar için de büyük öneme sahiptir. Bu sınıflandırmalar, kullanıcıların ürünler hakkındaki seçimlerine ve algılarına şekil vermektedir. Stiller, ürünler ve hizmetleri farklılaştırır, sağladıkları çağrışımlar ile kullanıcıların ürünleri kategorize etmesine yardımcı olur (Schmitt ve Simonson, 1997). Literatürdeki birçok çalışma, tutarlı bir marka stili için iki işleve odaklanmaktadır. Bu işlevler, pazardaki tanınırlığa yardımcı olmak ve daha önceki ürünlere olan inancın aynı marka altındaki yeni ürüne aktarılmasıdır (Person, Schoormans, Snelders ve Karjalainen, 2008). Bu durum, stilin

tanımlanma ve tanıma işlerine ek olarak çağrışımsal bir işlevi olduğunu da göstermektedir. Bir stil, fikirler, değerler, inançlar, insanlar, markalar ve dönemler ile kullanıcılara çağrışımlarda bulundurabilir. Person ve arkadaşları, markaların aynı genel stil altında ürünler tasarlayarak, piyasaya sundukları yeni ürünlerde eski ürün çağrışımlarını kullanmaya çalıştıklarını ifade eder.

Stil, aynı zamanda ürün değerini ileten bir ifade aracıdır. Değerlerin iletişimi, stilin bireysel öğelerinin dışa vurulmasına ve/veya farklı öğelerin senteziyle yaratılan anlatım ile sağlanabilir. Ürünlerde kullanılan malzemeler ile kullanıcılara, özel hissetme, nadirlik, eşitlik gibi duygular aktarılabilir. Görsel 4.6’da görülen Vertu marka cep telefonu, kullandığı pahalı malzemeler ile kullanıcılara ayrıcalık hissi sunmaktadır.



Görsel 3.6. *Vertu Signature White Mother of Pearl Cep Telefonu*

Nesnelerin, eserlerin ve özellikle ürünlerin stilini analizi etmeye yönelik ‘stil tanımlama çerçevesi’ oluşturma konusunda rehber olması için çeşitli alanlarda stilin işlevlerinin analizi yapılmıştır. Bu analizler için, sınıflandırmayı, atfetmeyi, ifade etmeyi ve teşvik etmeyi kullanmışlardır (Chen ve Owen, 1997).

Endüstriyel tasarım alanı için stilin işlevleri aşağıdaki şekilde gruplanabilir:

1. Nesnelere, sanat eserlerini veya ürünleri tanımlama, ayırt etme.
2. Nesnelere, sanat eserlerini veya ürünleri sınıflandırmak, gruplandırmak.
3. Belirli fikirler, değerleri, duyguları ve nitelikleri nesnelere, sanat eserleri veya ürünler ile ilişkilendirme, bağlantı kurma.
4. Nesnelere, sanat eserlerinin veya ürünlerin değerlerini, niteliklerini iletmek, ifade etmek, örneklendirmek, sembolize etmek (Topaloğlu, 2009).

3.5. Stil ve İçerik

Çeşitli akademik çalışmalarda stil kavramı altında tartışılan önemli bir soru, stilin içerikten bağımsız olarak var olup olamayacağıdır. Stil ve içerik arasındaki ilişkiler hakkında zıt görüşler mevcuttur. Stilin konudan bağımsız olduğu düşüncesi, aynı stil altında yer alan farklı sanat yapıtlarının veya nesnelere bulunmasıdır. Resim alanında farklı konular aynı stile ait eserler olabilir. Bir katedral resmi ve bir manzara resmi empresyonist stilde olabilir. Chen ve Owen stilin içerikten ve durumdan bağımsız olduğunu savunur:

'Günlük deneyimlerimizden edindiğimiz bilgilere göre, bir tasarım stili sadece çeşitli nesnelere arasında paylaşamaz, aynı zamanda farklı alanlar arasında bir arada var olabilirler. Bir bina, bir şiir, bir resim veya bir film de, ister modern ister popüler olsun, var olan uygulamaları yok saymadan tek bir stile ait olabilirler. Tüm bu veriler, stillerin bağımsızlığını göstermektedir.' (Chen and Owen, 1997.s256)

Stephanie Ross Arthur Danto'nun Sıradanlığın Başkalaşımı kitabına atıfta bulunarak, Artur Danto'nun başlangıçta stili içerikle karşılaştırdığını ancak daha sonra stil ve özün bu kadar kolay şekilde ayrıştırılmayacağını ifade eder (Ross, 2003). Mimar Gotfried Semper, formu ana fikrin ifade şekli olarak görmektedir. Ana fikrin içeriğinin stille değiştirildiğini belirtir ve stil ile içeriğin bağımlılığına dikkat çeker. Schapiro da benzer şekilde stil ve içeriğin bağımlılığının altını çizer. İçeriği aktarılan fikir ve duyguların sunulması olduğunu ve mimari, müzik ve soyut resim gibi temsili sanatlarda, biçimsel öğeler ve bu öğeler arasındaki ilişkiler, ifade nitelikleri aracılığıyla içeriği oluşturur (Schapiro, 1994b).

Bu konudaki tartışmalar, içerik veya konu ile ne ifade edildiği konusundaki belirsizlikten kaynaklanmakta ve zıt görüşler oluşturmaktadır. Bu kelimelere iki farklı şekilde yaklaşılabilir: ilki girdi olarak içeriktir, yaratım sürecindeki ilk yalın içeriktir. İkincisi ise yüklenen tüm anlamlar ve ifadelerle oluşturulan, çıktı olarak içeriktir. İlk tanım, stilden bağımsız olabilir ve aynı stile sahip farklı nesnelere örneklenir. İkinci tanım ise stilden bağımsız olamaz çünkü stilin oluşturulması sırasında stil öğeleri hakkındaki seçimlerle içerik şekillenir ve değişir. Bu seçimlere ve anlatım şekillerine bağlı olarak farklı anlamlar kazanır. Bu sebeple stil ve çıktı olarak içerik birbirine bağımlıdır. '... ifade belirli şekillere ve renklere bağlıdır ve küçük bir değişiklikle değişikliğe uğrar. Biçimler de buna bağlı olarak belirli bir duygunun araçları olarak kabul edilir. Burada bulunan

ilişki net bir ilişki değildir. Genel olarak, stil çalışmaları, biçim ve ifade arasında giderek güçlü bir ilişki kurma eğilimindedir' (Schapiro, 1994a).

3.6. Özet

Stil ile ilgili farklı alanlarda yapılan çalışmalar incelendiğinde, stil kavramını tanımlama konusunda temel özelliklerin ortak olduğu görülmektedir. Stili tanımlarken, ifadelerde farklılık görülse de tüm referanslar stilin bir sanat eserinin veya bir ürünün ayırt edici özelliklerinin birleşimi olduğu konusunda ortaklaşmıştır. Tanımlarda görülen diğer önemli kavram, stilin bir kişiyi, bir grubu, dönemi veya okulu karakterize etmesidir.

Bu çeşitli alanlardaki tanımlar göz önüne alındığında, endüstriyel tasarım alanında stilin tanımı şöyle önerilebilir: stil, bir ürünün, onu şekillendiren malzeme, renk, doku, oran ve teknik gibi tüm unsurların yapısal birleşiminden ortaya çıkan belirli bir dönemin, grubun veya tasarımcının ayırt edici özelliklerin ifadesidir.

Stil kavramı incelendiğinde, bireysel ve genel olarak iki farklı stil düzeyi görülmüştür. Bireysel stiller, sanatçıların veya tasarımcıların karakteristik, bireysel ayırt edici stilini ifade eder. Genel stiller, belirli dönemlerin, grupların (Bauhaus, Memphis, Art Nouveau gibi) veya kültürlerin stilleri gibi daha geniş bağlamları ifade ettiği görülmüştür.

Stilin analiz edilmesi sürecinde, stil öğelerini ve öğelerin yapısını kapsayan, stilin işlevini ne yaptığı ne olduğu ve nasıl oluştuğu ve son olarak stil ve içerik arasındaki ilişki üzerine üç ana soru üzerinde durulmuştur.

Stili analiz etmek için, stili oluşturan unsurları ve bu öğeler arasındaki ilişkileri tanımlayan yapıyı incelemek gerekir. Stilin oluşturulmasında, kullanılan öğeler her alanda farklılık göstermektedir. Ancak temel olarak, stil öğeleri, nesnenin veya sanat eserinin genel biçimini tanımlamaya yardımcı oldukları için 'biçimsel öğeler' olarak adlandırılır. Endüstriyel tasarım için stil öğeleri, kullanılan malzeme, form, renk, doku ve yüzeydeki grafikler gibi ürünün fiziksel görünümüne referans veren temel öğelerdir. Biçimsel öğelerle ilgili verilen her karar, ürün tarafından iletilen mesaj stil niteliklerinin değişmesine neden olur. Öğeler her ortamda farklılık gösterse de, stilin oluşturulması temel bir yapı ile birbiriyle ilişkili stil öğelerinin farklı kombinasyonlarıyla gerçekleşir. Stil öğelerinin değiştirilmesi ve farklı kombinasyonlarının yapısındaki farklılıklar farklı stillerin oluşmasını sağlar. Stilin yapısı bölümünde de bahsedildiği gibi temel tasarım

ilkelerinin (oran, zıtlık, vurgu, denge, ritim, çeşitlilik, uyum, tekrar) birbirleriyle ve temel tasarım öğeleriyle (nokta, çizgi, renk, şekil, doku, değer, yön) beraber farklı kombinasyonlarını elde edebiliriz. Ayrıca stillerin yapısal hiyerarşisi vardır ve sınıflandırma işlemi sırasında farklı hiyerarşik düzeylerden faydalanılır. Braun kahve makinası örneğinde görüldüğü gibi, Braun stili, Alman stili ve Avrupa stili olarak üç farklı stil içinde gruplanabilir.

Stilin işlevleri dört ana grupta, nesnelere, sanat eserlerini veya ürünleri tanımlama, ayırt etme; nesnelere, sanat eserlerini veya ürünleri sınıflandırmak; nesnelere, sanat eserlerini veya ürünleri ilişkilendirmek; nesnelere, sanat eserlerinin veya ürünlerin değerlerini, fikirlerini, duygularını ve niteliklerini iletmek, ifade etmek, örneklemek olarak gruplanır.

Stil ve içerik ilişkisi, stil ile ilgili araştırmalarda tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmalarda, bir grup stil ve içeriğin bağımsızlığını savunurken diğer grup stil ve içeriğin bağımlılığını savunmaktadır. İçerik, nesne veya sanat eserinin bütünsel ifadesi olarak ele alındığında, stil ve içerik birbirinden ayrılamaz ve birbirine bağımlı şekilde oluşur.

Tasarım ve sanatın farklı alanlarındaki stil kavramına ilişkin tanım ve yorumlar incelendiğinde, stilin en belirgin özelliğinin ayırt edicilik olduğu görülmüştür. Tanımlarda yer alan diğer önemli kavram da stilin kişi, grup, okul veya döneme özgü olabileceğidir. Stil kavramı tanımlarında kullanılan kelime ve deyimlerin özeti Şekil 3.1’de gösterilmektedir.

Stil İfadeleri	İsim	Sıfat
<ul style="list-style-type: none">• Kendine özgü bir ifade tarzı• Ayırt edici özelliklerin kombinasyonu• Bir şey yapmanın ayırt edici yolu.• Karakteristik özellikler• Elementlerin sentezi• Anlamli ifadeye sahip bir formlar sistemi• Form veya bileşenlerin tekrarı	<ul style="list-style-type: none">• yol• tavır• ifade• sunum• temsil• özellikleri• elementler• formlar• nitelikler• seçim• sentez• kombinasyon• sistem• dil• çoğaltma	<ul style="list-style-type: none">• ayırt edici• tanınabilir• karakteristik• benzersiz• özel• tipik

Şekil 3.1. Stil tanımlarında kullanılan kelimelerin özet incelemesi

4. TARİHSEL BİR BAKIŞ AÇISINDAKİ STİL KAVRAMI

Tasarım, döneme hâkim olan fikir ve değerlerin yansıtıcısı olarak değerlendirilmiştir. Toplum ve kültür için biçimlendirici bir rol alır, görsel ve maddi diliyle ilettiği mesajlar ile dünyayı değiştirerek şekillendirir (Sparke, 2004). Bu görsel ve maddi dilin ayırt edici unsuru olan stil kavramı, tasarım tarihinde farklı dönemlerin ve akımların yerleşmesinde ve iletişimde etkili olmuştur. Tyranny of Taste'de tasarım, sanat, moda, mimari, estetik ve beğenin, 16. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren, sosyal ve ekonomik durumların ve politikaların vazgeçilmez bir unsur olduğundan bahsedilmiştir (Lubbock, 1995). Tasarım tarihi, globalleşme, tüketim eğilimleri ve toplumsal eğilimler gibi çeşitli konuları odak almıştır ve bunların tasarım faaliyetlerinin sonucu ve tasarımın sosyo-ekonomik durumlara göre değişen rolü üzerindeki etkileri inceler. Tasarım faaliyetlerin odağındaki dönüşümler, global ticaret aktiviteleri, çok uluslu şirketlerin kurulması ve değişen milli bakış açıları tasarımın tarihsel olarak değerlendirilebileceği temalardan bazılarıdır (Woodham, 1997). Buna benzer olarak, bu temalar, stil kavramının tasarım tarihi içindeki konumu ve rolü ile ilgilidir. Bu nedenle, stil kavramının bu konularla bağlantılı olarak ele alınması gerekmektedir. Bu bölümde, stil kavramının zaman içerisinde değişen rolü ve algısının nasıl evrildiği anlatılmaya çalışılmıştır. 18. yüzyıl İngiltere - Tasarım kamuyu ilgilendiren bir konu oluyor.

4.1. Avrupa'da Stil Kavramına İlişkin Perspektifler

Avrupa'daki birçok ülke, farklı ölçeklerde, zanaat temelli üretimden endüstriyel seri üretime geçişin neden olduğu ekonomik, maddi ve sosyal değişiklikleri yaşamıştır. Ülkeler dünyanın tasarımına yönelik yeni üretim şekilleri ve yeni yaklaşımlarla ulusal kimliklerini özdeşleştirmenin yollarını aramaya başlamışlardır (Sparke, 2004). Britanya'daki tasarım reformcularının idealleri, Fransa, Almanya ve Avusturya gibi Avrupa'nın diğer sanayileşmekte olan ülkelerini etkilemişlerdir (Woodham, 1997). Bir yanda değişen üretim yöntemleri ve biçim gerçeklikleri, diğer yanda bu gelişmelerin getirdiği toplumsal değişimler, ürettiği değer ve fikirler ile birlikte nesnelere stilleri de değişim göstermeye başlamıştır. Sınırları giderek değişkenlik gösteren modern çağa uygun stiller arayışında Avrupa'da var olan iki tutum; zanaat geleneklerini yeni koşullar ile birleştirmek için kılavuz aramak ve yeni stilleri keşfetmek için geleceğe yönelmek şeklindedir (Sparke, 2004).

4.1.1. Zanaattan endüstriyel üretime geçişte stil kavramı

Üretim kalıplarındaki değişiklikler, yeni perakendecilik biçimleriyle tüketim kalıplarında değişikliğe sebep olmuştur. Amerika’da başlayan ve Avrupa’da hızla yayılan posta ile sipariş (mail order) katalogları (Görsel 4.1) ve Berlin, Brüksel, Milano gibi büyük şehirlerde kurulan büyük mağazalar, çeşitli tarihi, coğrafi ve kültürel kaynaklar ile stil çeşitlikleri sunan geniş bir ürün yelpazesi sunmaktadır (Woodham, 1997).



Görsel 4.1. Posta ile sipariş katalog örnekleri (Topaloğlu, 2009)

Ürünlerdeki dekoratif çeşitlilikler belirginken, yeni mekanik üretim yöntemleri standardizasyon ve basitlik gerektirmekteydi. Zaman içerisinde, zanaat geleneklerinin sanayileşmeye ayak uydurma süreci, odağın dekorasyondan işlevsel ve yapısal öğelere kaymasına neden olmuştur (Heskett, 1980b). Bu yönelim genellikle geometrik ve daha basit bir form dili ile tanımlanmıştır (Bürdek, 2005).

Alman Werkbund, Avrupa’da bulunan diğer Werkbund örgütleri ile birlikte 1907’de, üreticiler ve tüketiciler arasındaki tasarım ve zevki geliştirmek amacıyla kurulmuştur. Werkbund örgütleri, endüstriyel üretimin estetik ve ekonomik alanlarını bir araya getirerek, iyi tasarlanmış ve yüksek kaliteli ürünleri nüfusun geniş olduğu kesimlere ulaştırmayı amaçlamıştır.

Bu geçiş sürecini karakterize eden diğer önemli unsur, sanatsal bireysellik ile endüstriyel üretimle uyumlu formlar üretme arasındaki ikilem olmuştur (Woodham,1997).

Adolf Loos 1908’de yayınladığı *Süsleme ve Suç* adlı kitabında, süslemenin modern çağa uygunsuzluğunu şiddetli bir dil ile ifade etmiştir. Süslemeyi kültürel bir geri kalmışlık ve patolojik bir durum olarak tanımlamıştır (Banham, 1970).

AEG şirketi bünyesinden çalışırken ürettiği endüstriyel ürünler ile endüstriyel tasarımın öncülerinden biri olarak adlandırılan Peter Behrens’in farklı dönemlerde yaptığı masa lambası tasarımları gösterilmiştir (Görsel 4.2-4.3). Behrens eski Art Nouveau stilini terk edip, daha basit formlar ve işlevsel öğelerle yeni bir stilde ürünler ortaya koymuştur (Bürdek, 2005). Bu örnekte zanaattan endüstriyel üretime geçişte ürünlerde meydana gelen stil değişimini açıkça göstermektedir. Süsleme ağırlıklı olan stil anlayışı yerini biçim, malzeme ve renk ağırlıklı bir stile bırakmıştır.



Görsel 4.2. *Art Nouveau stilinde tasarlanan masa lambası, Peter Behrens, 1902*



Görsel 4.3. *AEG Şirket için tasarlanan masa lambası, Peter Behrens, 1920*

4.1.2. Modernizm ve Modern stil

Modernizm iki ana fazda karakterize edilir: bunlardan ilki, 1. Dünya Savaşı’ndan önce gelişmeye başlayan ve 1920’lerde ifade şeklini oluşturan 19. Yüzyıl tasarım reformu hareketinin fikir ve uygulamalarına dayanmaktadır; ikinci faz ise, Uluslararası Stil olarak

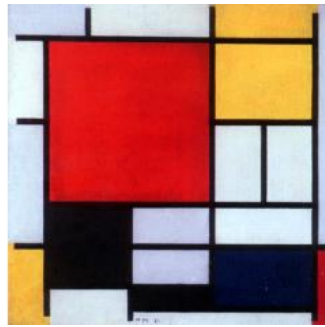
adlandırılan ve 1930'lardan 1960'lara kadar sürmektedir (Woodham, 1997; Sparke, 2004).

Modernizm mimarlık alanında baskın olsa da seramik, elektrikli ev aletleri, tekstil, mobilya ve grafik tasarım gibi tasarımın birçok alanında kendini göstermiştir. Yeni malzemeler ve üretim yöntemlerini teşvik eden modernizm, maddi kültürün dönüşümüne etkide bulundu ve 20. Yüzyıl boyunca tasarım düşüncesi ve eğitiminde egemenlik gösterdi (Sparke ,2004).

Modernist stili, basit, geometrik formlar, modern malzemeler ve süsten uzak yüzeyler ile tanımlayabiliriz (Woodham, 1997). Formdaki sadelik ile yapı ve işlevin görünürlüğüne odaklanmışlardır. Süslemeden uzak tutum ve yapının görünürlüğü ile Modern Hareket'in toplumsal bakış açısıyla uyumlu, gerçeği ve ahlak duygusunu ifade eden özellikler olarak görülmektedir (Sparke, 2004).

Modern Hareket, tasarlanmış dünyanın insan bilincine yön verebileceği ve maddi koşulları iyileştirebileceği bir vizyona sahiptir (Greenhalgh, 1990). Modern çağa ve onun toplumsal ihtiyaçlarına uygun bir estetiğin keşfi, Modernizm'in temelini oluşturmuştur. Bu ideallere, Modern Hareketin iki büyük grubu olan Bauhaus ve De Stijl'in eserlerinde belirgin olan rasyonellik ve işlevselcilik eşlik etmiştir.

Modern Hareketin ana gruplarından biri olan De Stijl, 1917'de Theo Van Doesburg tarafından Hollanda'da yayınlanmaya başlayan dergi ile ortaya çıkmıştır. De Stijl dergisi, yeni, modern, akılcı bir estetik arayışında benzer fikirlere sahip sanatçı, mimar ve tasarımcıları birleştirmiştir (Raizman, 2003). De Stijl stili, dikeyler ve yataylar gibi en temel, rasyonel ve standart bileşenlerin sentezini ve siyah, gri ve beyaz renklere ek olarak kırmızı, sarı ve mavi gibi ana renklerin geometrik kompozisyonlar içinde kullanılması ile tanımlanabilir (Görsel 5.4).



Görsel 4.4. Piet Mondrian'a ait tablo, 1921

De Stijl'in temel ilkelerinden biri evrensel ve bireysel arasında denge kurmak ve güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasında uyum oluşturmaktır (Raizman, 2003). Bunu, resim alanında zemin-figür, heykel alanında dolu-boşluk ikilikleri kullanarak ifade etmeye çalışmışlardır. Güzel sanatlar ve uygulamalı sanatların farklı alanları arasında sağlamaya çalıştıkları uyumu, resim, mobilya ve aydınlatma gibi farklı alanlardaki eserlerin ortak özellikleri olarak gözlemleyebiliriz (Görsel 5.4-5.6). Her bir eser; De Stijl'in dikey ve yatay zıtlıkları dengeleme şekilleri, ölçülü formlar, geometrik kompozisyonlar ve ana renklerin kullanımını gibi temel estetik ilkeleri nasıl karşıladığını göstermektedir.



Görsel 4.5. Gerrit Rietveld tasarımı *Red and Blue Chair*, 1917



Görsel 4.6. Gerrit Rietveld tasarımı *Schröder House*, Utrecht, 1924-25

Modernizm altında etkili olan diğerk grup Bauhaus grubu olmuştur. Bauhaus, 1919'da Almanya'nın Weimar kentinde Walter Gropius yöneticiliğinde kurulmuş ve 1933'te Nasyonel Sosyalistler tarafından kapatılana kadar Modern Hareketin öncülerinden olmuştur. İlk yıllarda, sanat ve zanaatı birleştiren bir müfredata dayalı, zanaat üretim yöntemlerine yönelik atölyelerde, faydacı nesnelere üretimi için tasarımcıların eğitimi ile sınırlıydı. Bauhaus Manifestosu, güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar arasındaki boşluğu doldurmak amacıyla sanat ve zanaat arasındaki iş birliğini ifade ettiğini, tasarım ve endüstri standartlarının geri planda kaldığını belirtmiştir (Raizman, 2013). Teorik eğitimde ilk yıl zorunlu olan Vorkurs olarak adlandırılan dersleri Johannes Itten, Gerhard Marcks, Lyonel Feininger, Paul Klee ve Vassily Kandinsky gibi eğitimciler bulunmaktadır. 1923'ten itibaren sanat ve zanaatı birleştirme düşüncesinden sanat ve teknolojiyi birleştirme düşüncesine, endüstriyel üretimin ihtiyaçlarına sosyal bir perspektif için odaklanmaya doğru bir geçiş yaşanmıştır (Bürdek, 2005; Raizman, 2003). Buradaki amaç, üretilen ürünlerin estetik kaygılarını sosyal ve endüstriyel gerçeklere uygun hale getiren tasarımcılar yetiştirmektedir (Bürdek, 2005). Bauhaus atölyeleri, endüstriyel üretime uygun ve zamana özgü ürünlerin prototiplerinin geliştirildiği ve iyileştirildiği laboratuvarlardır. Bauhaus hem teknolojiye hem de forma eşit derecede hâkim olan endüstri ve zanaat için yeni bir işbirlikçi yetiştirmeyi amaçlamıştır (Heskett, 1980b). Tasarımcılar birçok kavrama odaklanarak eğitilmelerine rağmen, işlevsellik kavramı endüstriyel üretimin gereklilikleri ve toplumsal ihtiyaçlar arasında bir bağlantı olarak görülmüş ve en çok vurgulanan kavram olmuştur (Bürdek, 2005).

Bauhaus'un pazar üzerindeki etkileri incelendiğinde, işlevsel, çekici ve endüstriyel olarak üretilerek ekonomik, nüfusun büyük bir kesiminin tüketimine yönelik bir stil peşinde olmalarına rağmen, ürünler sınırlı entelektüel seçkinlere hitap etmiştir (Bürdek, 2005). Endüstriyel üretime giren ürün sayısı kısıtlı kalmıştır. Bauhaus stiline ait ürünler Görsel 4.7, 4.8 ve 4.9'da görülmektedir.



Görsel 4.7. Marcel Breuer tasarımı Cesca B32 Sandalyesi, 1928



Görsel 4.8. Mies van der Rohe tasarımı D42 Koltuğu, 1927



Görsel 4.9. Marianne Brandt tasarımı Çaydanlık, 1924

Bauhaus ürünlerini analiz ederek, stil kavramı hakkında bilgiler edinilebilir. İşlevsellik, akılcılık gibi unsurlara odaklanmak ve bu kavramlara dayalı ilkelerin kullanılmasının (modern malzeme kullanımı, basit, geometrik formlar) ürünlerin

estetiğini nasıl etkilediği ve stil oluşumuna yol açtığını görüyoruz (Topaloğlu, 2009). Marcel Breuer ve Mies van der Rohe tarafından tasarlanan ürünler incelendiğinde, malzemelerin sunduğu olanaklar ve malzemelere yeni biçimler kazandırabilecek üretim teknolojileri ile denemelerin yeni stillerini desteklediğini görüyoruz.

Modernizm diğer ülkeler tarafından da takip edilmekteydi. Modernist mimari ve tasarımın birçok örneğini üreten Mimar Le Corbusier Fransa'nın önde gelen ismidir. Charlotte Perriand, Le Corbusier ve kardeşi Pierre Jeanneret tarafından tasarlanan Şezlong (Görsel 4.10) ve Fauteuil a Grand Comfort (Görsel 4.11) modernist stilde mobilyanın en ünlü örnekleri arasında yer almıştır.



Görsel 4.10. *Charlotte Perriand, Le Corbusier ve Pierre Jeanneret tasarımı Şezlong, 1928*



Görsel 4.11. *Le Corbusier tasarımı Fauteuil a Grand Comfort, 1928*

İskandinav ülkeleri, el sanatlarının yaratıcılığını ve estetik niteliklerini, doğal malzeme tercihlerini korumayı amaçlayan ancak endüstriyel üretim gerekliliklerine uygun bir sadeliğe indirgeyerek modern tasarımlar üretmişlerdir (Woodham, 1997). 1930’larda İskandinav tasarımında işlevselci, sade, modern estetik daha belirgin hale geçmiştir (Görsel 4.12). Modern tasarımla ilgili tüm girişimler, yaşam standartlarını yükseltmeyi amaçlamış, toplum bilinci, estetik bilinci ve 20. Yüzyılın teknolojik gelişimine uyumu ortaya çıkarmıştır.



Görsel 4.12. Alvar Alto tasarımı No:41 Koltuk, 1931

1927 yılında Stuttgart’ta Alman Werkbund tarafından düzenlenen Die Wohnung Sergisi Modern Hareket’in farklı ülkelerdeki temsilcileri olan Fransa’dan Le Corbusier, Belçika’dan Victor Bourgeois, Almanya’dan Walter Gropius ve Mies van der Rohe, Hollanda’dan Mart Stam ve J. J. P. Oud mimari ve mobilyadaki modernist tasarımlarını sergilemişlerdir (Woodham, 1997). Farklı ülkelerden gelen tasarımcıların stil olarak homojen olduğu görülmüştür ve böylece modernist stile atıfta bulunan Uluslararası Stil teriminin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Modern Hareket’in temel motivasyonları, zamana hâkim olan sosyal ve teknolojik gerçeklikler ve takipçilerinin uygulamaları ile birlikte analizi ile, stil kavramının endüstri, kültür ve toplumla olan hem bir bütün hem de bireysel olarak gözlemleyebiliyoruz. Teknolojik gelişmeler, yeni üretim yöntemleri ve yeni malzemeleri beraberinde getirmiş ve bu durum da gelişmelere uygun yeni biçimlerin araştırılmasını zorunlu kılmıştır. Yeni estetik arayışı, teknolojinin pratik gerçeklerinin yanında teknolojik ilerlemelerin ideolojik önerileri ile şekillenmektedir. Modern Hareket’in takipçileri, maddi kültür toplumsal değişimin ifadesi ve aracı olarak görmüş, bu kavramları çevrelerini oluşturan nesnelere

stillerine yansıtmanın yollarını aramışlardır. Modernizmin takipçilerinin estetik niteliklere ve ürettikleri nesnelere stillerini analiz etmek, stil kavramının altında yatan bir ideolojiye nasıl bağlanabileceğini ortaya çıkarmaktadır. Bu ideolojinin nesnelere stillerinde somutlaşması, De Stijl'in yalnızca standart geometriler ve renkler kullanan ürünlerindeki gibi sembolik veya Bauhaus'un işlevsellik ve modern malzemelere dayalı ürünlerindeki gibi belirgin olabilir. Hareketin takipçilerini ve tasarımlarını incelemek, onların yeni bir stil arayışının gerçek ihtiyaçlarından çok teknoloji ve ilerlemeye odaklandıkları ideolojik kavramlar tarafından etkilendiğini gösteriyor.

4.1.3. İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da ulusal stil kavramı

2. Dünya Savaşı sonrasında, uluslararası modern tasarım için benzer bir estetik dil mevcuttur ve Uluslararası Stil terimleriyle amaca uygunluk, üretim standartlarına uygunluk ve yeni malzeme kullanımı ve bireysel estetik ile ifade edilmiştir. Ancak, farklı ulusların ürettiği ürünlerin stillerine özgü, kökleri ulusal kimliklerine dayanan ve bu ülkelerdeki tasarım ve endüstrinin gelişimine özgü yönler de vardır. Bu durum, tasarımda ulusal stillerin tanınması ile sonuçlanmıştır. Uluslararası alanda endüstriyel tasarımı Alman, Japon, İtalyan, İskandinav ve İspanyol gibi ulusal stillere ayrılmaktadır (Kaygan, 2006). Ulusal stiller incelendiğinde, ulusların köklü geleneklerinin ve ulusal özelliklerin tasarım kararlarına etkisi görülmektedir (Vickers, 1992). Ulusal tasarım stillerinin ulusal kültür ve gelenek kavramlarıyla inşa edilmiştir (Kaygan, 2006). Bu ulusal özellikler ve gelenekler belirli değerleri, tercihleri ve ilkeleri içermektedir. Alman tasarımının en belirgin özelliği rasyonellik, işlevsel basitlik ve verimliliğe yaptığı vurgudur (Şekil 4.13). İskandinav tasarımı, doğal malzemelerin kullanımını, amaca uygunluk ve konfor odaklıdır (Şekil 4.14). İtalyan tasarımları zarif eğrisel formlar, pürüzsüz ve yansıtıcı yüzeyler ve parçalar arasındaki uyuma odaklanmıştır (Raizman, 2003) (Şekil 4.15).



Görsel 4.13. Dieter Rams tasarımı Braun T3 cep rasyosu, 1958



Görsel 4.14. Artek tarafından üretilen Alvar Aalto tasarımı Fan Leg tabure, 1954



Görsel 4.15. Corradino d'Ascanio tasarımı Vespa motorlu scooter, 1946

4.2. ABD'de II. Dünya Savaşı Öncesi Stil Kavramı Üzerine Perspektifler

Avrupa uluslarının sanayileşmeye verdiği tepki ve ulusal bir stil ve tasarım felsefesi oluşturma arayışı, sosyal tercihler ve zanaat gelenekleri tarafından motive edilmiştir (Heskett, 1980b). Amerika Birleşik Devletleri'nde sanayileşmeye gösterilen tepkiler ve bunların stil kavramına olan yansımaları bulunulan ortam nedeniyle farklı olmuştur. Amerikan endüstrisinde daha fazla tüketim arzusu yaratma aracı olarak kullanılmasına yönelik uygulamalar, ilerleyen süreçte dünyanın her yerine yayılmıştır. Amerika'da tasarım analizi ile stil kavramına farklı ve daha tüketici odaklı bir bakış açısı kazandırılmıştır. Amerika'da tasarıma yönelik teorik konum, William Morris, John Ruskin ve Arts and Crafts Hareketi'ne dayanmaktadır. Bu toplumsal bilinçli tasarım, girişimcilerin ve şirketlerin hakim olan ticari yaklaşımı ile tüketim odaklı bir konuma dönüşmüştür (Votolato, 1998). Bu girişimciler İngiltere'deki ideolojilerden etkilenmiş olsalar da tasarım ve sosyal reform arasındaki ilişkiye daha az odaklanarak, tasarım,

teknoloji ve pazarlama tekniklerini kullanarak ürünlerini dünyaya satabilmek için tasarım yaklaşımlarında daha pragmatik bir yol izlediler. Bu durum, Avrupa'daki fikirlerin, hareketlerin ve teorilerin Amerika'nın ticaretleşme gücü içinde nasıl değiştiğini karakterize etmektedir (Votolato, 1998). Stil kavramı da benzer bir süreçten geçmiştir ve üretim-tüketim döngüsünü akışta tutmak ve satışları arttırmak için bir araç olarak kullanılarak ticari bir bakış açısıyla yüklenmiştir. Bu durumda, stil kavramı, yalnızca ticari bir araç olarak görülen, görünüşle ilgili yüzeysel bir endişe olarak algılanmıştır.

4.2.1. Tüketim nesnesi yaratma aracı olarak stil

Teknoloji, emek ve sanayileşme Amerika Birleşik Devletleri'nde enerjik bir şekilde ele alınmıştır ve bu durum dünyanın diğer sanayileşen uluslarına kıyasla önemli bir sermaye yatırıma ve endüstriyel stratejisine yol açmıştır (Woodham, 1997). Frederick Winslow Taylor'ın zaman ve hareket çalışmalarına dayanan, fabrika zemininde verimliliği artırma tekniklerinin uygulanması ve Henry Ford'un montaj hattı çalışmaları Amerika'nın seri üretim kapasitesindeki hızlı artışa katkı sağlamıştır. Birinci Dünya Savaşı ile birlikte, ABD'nin oldukça büyük olan endüstriyel üretim kapasitesi, satın alma gücünün ve bununla birlikte toplumdaki tüketim miktarının artmasına katkıda bulunmuştur ve büyük oranda genişlemiştir (Heskett, 1980b). Amerikan toplumu, modern stile, teknolojinin sunduğu olanakların arayışına ve pazarın istek ve arzuları tarafından tanımlanan bir tüketim toplumunu esasa alan Avrupa gelenekleri geride bırakıyor ve kendi kimliklerini oluşturuyorlardı (Sparke, 2004). Başlangıçta, tost makinası, su ısıtıcısı, elektrikli süpürge gibi tasarım açısından emsali olmayan ürünler için piyasada rekabetin olmadığı dönemlerde bu ürünler, 1914-1925 yılları arasında sadece siyah renkte ve aynı görünümde sunulan görsel olarak değişmeyen Ford Model T gibi modellerde üretilmiştir (Raizman, 2003) (Görsel 4.16). Pazarda ürün çeşitliliği arttıkça, stil ve tasarım kavramı, değişen görünüm algısıyla tüketim sistemini ayakta tutacak araçlar olarak kullanılmaya başlanmıştır (Votolato, 1998).



Görsel 4.16. *Değişmeyen tasarım Ford Model T, Sol Görsel: 1917, Sağ Görsel: 1925*

Planlı eskitme ve tasarım yoluyla farklılaşmanın ekonomik faydaları ilk olarak 1920’lerde otomotiv endüstrisinde General Motors’da görülmüştür. Bunun sebebi yıllık motor değişimi ve satışları arttırmak için renk seçenekleri sunmaları olmuştur (Raizman, 2003). Esnek üretim teknikleri ile ürünlerini çeşitlendirmişler ve müşterilerine ürünlerini seçme fırsatı verebileceklerini fark etmişlerdir (Votolato, 1998). Bu strateji reklamlarla desteklenmiştir. Otomobil tasarımına verilen önemi aynı anda ihtiyacı karşılamaktan arzu yaratmaya çevirdiler ve böylece kullanıcı kitlesel pazarda eşi görülmemiş bir fırsat elde etmiş, kişisel zevklerine yönelik uygulamalar ile karşılaşmıştır. General Motors örneğini dikkate alan şirketler, stili prestijlerini yükseltmek, daha fazla ürün satmak ve stok değerlerini arttırmak için bir araç olarak kullanmışlardır (Votolato, 1998).

Amerikan Birleşik Devletleri’nde tüketim olgusu bir yaşam biçimi olarak nitelendirilmektedir (Woodham, 1997). Pazarlama ve reklamcılıkla birlikte stil kavramı ve endüstriyel tasarım bu ortamın ana araçlarıdır. Bu sebeple, Avrupa’da toplumsal ideallerle ilişkili olan tasarım ve endüstriyel tasarım pratiğinin aksine, Amerika’da endüstriyel tasarım ve oluşturulan stil kavramı, büyük oranda tüketim ölçüsüne dayanmaktadır.

4.2.2. Stilize etme (Styling)

Endüstriyel tasarım alanında stilize etme (styling) ve stil kelimeleri arasındaki fark konusunda belirsizlikler bulunmaktadır. 20. Yüzyıl Tasarım Sözlüğü’nde stilize etmek, yalnızca görünüm ile ilgilenen, özellikle ürün tasarımı tanımlamak için kullanılan ve genellikle bir nesneyi yeni veya moda uygun bir hale getirmek olarak tanımlanmıştır (Pile, 1990). Bu terim 1920’li yıllarda tasarımın mühendislik tasarımının farkını ortaya koymak için Amerikan otomotiv endüstrisinde belirgin hale gelmesiyle kullanılmaya başlanmıştır (Sparke, 2004). Styling bölümü, Alfred Sloan tarafından 1926’da Geneal

Motors'a tanıtılmıştır ve otomobil endüstrisinde styling uygulamalarının getirdiği gelişmeler, otomobil bir kolaylık sağlayıcı nesne olmasının ötesinde bir statü ve yenilik nesnesi olarak görülmesiyle sonuçlanmıştır (McKellar, 2002).

General Motors'da styling departmanının 1927'de kurulmasıyla, styling kelimesi bir otomobilin görünüşünün tasarımını tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. Otomobiller, her yıl farklı bir görünüme sahip olarak tüketimi arttırmayı amaçlayan yıllık stil değişimlerine sahiptir. Zaman içerisinde otomobil tasarımları, işleve odaklı olmayan, dönemin güçlü sembolleri olan hız, genişlik ve teknolojik ilerleme göstergeleri ile tüketiciye hitap etmek amacıyla tanıtılan, halk için çekici unsurlara yer vermeye başlamıştır. Bu uygulamaların ticari amaçları sayesinde, stil kavramı, ticari başarıya yardımcı bir görsel araç olarak algı için daha sınırlı hale gelmektedir. Tasarımcı ve üreticiler, satışları arttırmak için sadece ürün kabuğunun görünümüne ve kısa döngüler içinde ürün görünümündeki değişikliklerinin uygulanmasına odaklanmışlardır. Böylece styling kelimesi bu ürünlerin saf estetik yüzeysel tasarımını ifade etmeye başlamıştır (Erlhoff ve ark., 2008). Bu tasarım biçimi, ürünün işlevi, teknik özellikleri ve ergonomik değerlerini geri planda tuttuğu için ve amaçlarını yalnızca ticari nedenlere dayandırdığı için styling kelimesi yalnızca sözde ticari avantaj için geliştirilmiş anlamsız biçim değişkenini düşündüren bir terim haline gelmişti (Pile, 1990).

4.2.3. Streamline

Streamline, 1930'lardan 1950'lere kadar özellikle Amerika'da popüler olan 20. Yüzyıl tasarımında bir stili işaret eden bir terimdir. Geniş anlamda bakacak olursak, ürünlerin tasarımında aerodinamik formların kullanılmasını temsil etmektedir (Erlhoff ve ark., 2008). Harekete karşı daha düşük direnç, aerodinamik formları hareket ettirmek için gereken enerjiyi azaltır ve hızları arttığı için, araba, gemi ve uçak gibi ulaşım araçlarının tasarımında Streamline uygulamalarının kritik öneme sahiptir (Berney, 2001). Streamline'nın kökenleri 19. Yüzyıldaki organik yaşam çalışmalarına ve kuş, balık gibi hayvanların organik vücut formlarına dayanmaktadır. Organik yaşamdan referans alınan biçimsel metaforlar, uzun ince şekillere dönüşerek, nüfuzu arttırmak için öne doğru eğim almış, türbülans ve sürtünmeyi azaltmak için arkada sivrilmiştir. Otomobil, uçak, lokomotif ve denizaltıların tasarımında kullanılmıştır (Heskett, 1980b). Yüzeylerdeki açılar azaltılması düşük sürtünme katsayıları ile sonuçlanmış ve bu durum ürünlerin harekete karşı direncinin azaldığı anlamına gelmektedir. Aerodinamik formlardan biri

olan gözyaşı formu, otomobil tasarımlarında referans olarak kullanılmıştır. Gözyaşı formunu referans alan otomobiller Edmund Rumpler tarafından 1921 yılında tasarlanan Teardrop (Görsel 4.17) ve Buckminster Fuller tarafından 1933'te tasarlanan Dymaxion arabaları (Görsel 4.18) örnek gösterilebilir.



Görsel 4.17. *Edmund Rumpler tasarımı Teardrop, 1921*



Görsel 4.18. *Buckminster Fuller tasarımı Dymaxion, 1933*

Fonksiyonel nedenlerle ulaşım endüstrisinde aerodinamik form ve ilkelerin kullanımı başlamıştır ancak hız ve hareketin aerodinamik formlarla sembolleştirilmesi ve bu sembollerin modern çağın değerlerine uygunluğu, diğer ürünlerin tasarımında stil için bir model olarak kullanılmalarına yola açmıştır (Erlhoff ve ark., 2008). Orlo Heller tasarımı Hotchkiss zımbası (Görsel 4.19), statik bir ürüne bir stil biçimi olarak uygulanan Streamline örneğini görmekteyiz (Heskett, 1980b). İlerleme, hareketlilik ve hızlı hareket eden modern yaşam imajının yaratılmasını kolaylaştırmada kullanılmıştır. Aerodinamik

formlar, kir tutmaması ve kolay temizlenebilir olması ile hijyen ile de ilişkilendirilmiştir. Ancak modernist form fonksiyonu izler tavrının aksine, statik ürünlerde aerodinamik formların kullanımı, tamamen sembolik olan ve işaret işlevinin ekonomik bir kazançla dönüştürülmesine hizmet eden bir işlevi takip etmiştir (Fry, 1999).



Görsel 4.19. Orlo Heller tasarımı Hotchkiss zimba, 1936

Amerika’da popüler olan Streamline, tüm dünyada görülmüştür. Amerika’da teknolojiye olan ilgi, ekonomi ve kültürün bir parçası olmuştur ve Streamline stili bu ilgiye yansıtmaya uygundur. Teknolojik ilerleme, dinamizm ve modernliği temsil etmeye başlayan Streamline, bu stilin herhangi bir işlevsel amaç olmadan, sadece sembolik değerinin ticari avantajına dayalı olarak yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bir stil biçimi olarak Streamline ilkelerinin uygulanması, endüstriyel tasarımın temelde yüzeysel görünümle ilgili bir etkinlik olarak algılanmış ve endüstriyel tasarımda stil kavramının algılanmasına etki etmiştir. Stil kavramının endüstriyel tasarımdaki sembolik işleyişine güçlü bir örnek teşkil etmektedir.

4.2.4. İkinci Dünya Savaşı öncesi ABD’de Modern stil

Avrupa’da gerçekleşen Modern Hareket, Amerika Birleşik Devletleri’nde 1930’lardan itibaren etki yaratmaya başlamıştır. Modern Sanat Müzesi, Avrupa modern tasarımına olan ilgisini 1932 yılında Modern Mimarlık: Uluslararası Sergi başlıklı sergisinde göstermiştir. Modern Hareketin modern stil belirleyici özellikleri ve tarihsel gelişimi bu sergide sunulmuştur. Birkaç Avrupa ülkesini aynı anda etkilemesi nedeniyle Uluslararası Stil olarak adlandırılmıştır (Votolato,1998). Streamline stil kullanımını reddeden Modern Sanat Müzesi, Modern Hareket’in ilkelerini ve değerlerini teşvik etmek istemiştir. 1934 yılında Modern Sanat Müzesi, geometrik, işlevsel, yeni malzemeler ile zanaat üretimi yerine endüstriyel üretim vurgusunun yapıldığı endüstriyel, evsel ve tıbbi

ekipmanların makina parçaları ve çelik boru mobilyalarla birlikte sergilendiği Machine Art sergisini düzenlemiştir (Raizman, 2003). Bu sergi aynı zamanda rasyonellik ve teknoloji ile olan çağrışımları nedeniyle makinaların modern tasarım için temel metafor ve estetik ilham olarak anılmasına işaret etmiştir (Sparke, 2004). Modern Sanat Müzesi Uluslararası Stili destekler ve dürüstlük ahlaki değerlerle bağlantısına işaret etmektedir.

Modern Hareketin takipçileri Walter Gropius, Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Sybil ve Laszlo Moholy-Nagy İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sırasındaki siyasi kaos sırasında Amerika'ya göç etmiştir. Uluslararası Stil'in aşamalı olarak tanınmasına ve yayılmasına yardımcı olmuştur. Sonuç olarak, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bu stil Amerika'da popülerlik kazanmıştır ve Good Design adı altında tanıtılmıştır. Toplumsal ideallerinden, değerlerinden ve arzularından bağımsız sadece estetik niteliklerini koruyarak Amerikan ticari anlayışı ve kapitalizmi için dönüştürülmüştür. Bu dönüşüm, stil kavramının, içinde yaratıldığı ve faaliyet gösterdiği sosyal, kültürel ve ekonomik koşullar ile olan bağlantısına dikkat çekmektedir. Bu koşullar değiştiği sürece, kullanımı, kabulü ve sembolize ettiği anlamlar yenilerine dönüşmektedir.

4.3. 1945-1960 Arası Stil Kavramına İlişkin Perspektifler

Bu dönem, stil kavramına ve aşağıdaki ana konuların etkisi altında algılanmasına odaklanarak, sosyokültürel ve pratik etkileri olmak üzere iki alt düzeyde incelenmiştir.

4.3.1. Amerika Birleşik Devletleri'nin etkisi

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra uluslararası alanda endüstriyel tasarım uygulaması geniş bir yer bulmuştur. Artan endüstriyel üretim ve savaşın etkilerinden kurtulma çabaları içerisinde ulusların üretim yeteneklerinin yeniden şekillenmesine neden olmuştur. Birleşik Devletler Marshall Planı (1947-1951) tarafından sağlanan fonlar ile, Avrupa ülkelerinde endüstriyel yeniden yapılanmayı hızlandırmada rol almıştır. Bu fonlar ile Amerikan endüstriyel ve kurumsal yapıları desteklemiştir. Bu yapılar Avrupa'da birçok ülkede referans alınarak İtalya'da Fiat ve Olivetti, Hollanda'da Philips, Almanya'da Bosch gibi büyük ölçekli şirketlerin kurulmasını sağlamıştır (Sparke, 2004). Bu sırada Amerika'nın büyük ölçekli şirketleri Avrupa'da yan kuruluşlar kurmuş ve genişlemiştir ve kurumsal küreselleşmenin kökleri atılmıştır. Amerikan endüstriyel ve organizasyonel yapılarının, yeni teknolojilerin ve üretim yöntemlerinin kabul edilmesiyle birlikte, bu teknolojiler tarafından üretilen ürünlerin stilleri ve stil kavramına yönelik tavırlar da benimsenmiştir. Bu duruma, Avrupa'da Streamline stiline genişlemesi örnek

gösterilebilir. Ürünlerin stilini etkilemenin yanında, bu teknolojilerin sosyoekonomik ve kültürel etkileri, stil kavramının algılanmasına tüketim odaklı bir bakış açısı getirmiştir. İnsanların yaşam standartlarını geliştirirken, maddi malların tüketimi yeni işlevler kazanmıştır: modern yaşama katılma, bir kimlik oluşturma aracı ve sosyal sınıflar için başarının sembolü (Sparke, 2004).

Maddi mallara sahip olmanın önemi, özellikle Amerikan Birleşik Devletleri'nde, kitle iletişim araçlarının büyümesiyle, dergi, film, televizyon ve reklam yoluyla ilettikleri anlam ve sembollerle daha da artmıştır. Kitle iletişim araçları, maddi malları belirli semboller ve yaşam tarzları ile ilişkilendirmede ve bu sayede toplumun beğenisini etkilemede güçlü bir rol almıştır (Votolato, 1998). Kitle iletişim araçları ve reklamlar, görsellik ve imajın artan gücüne katkı sağlamıştır (Evans, 1999). Maddi mallara ve ticarileşmeye yönelik artan ilgi birleştiğinde, görüntülerin ve görsel girdilerin çoğalması ve görselliğin günlük yaşamdaki artan önemi stil kavramı üzerinde önemli etkilere neden olmuştur (Topaloğlu, 2009). Tüm bu faktörler, stil kavramını ticari bir alana yaklaştırmış, stil kavramını kimlik oluşum süreci ve sosyal sembollerle ilişkilendirmiş ve bunlarla birlikte stilin ticari başarı için önemli bir araç olarak algılanmasını sağlamıştır.

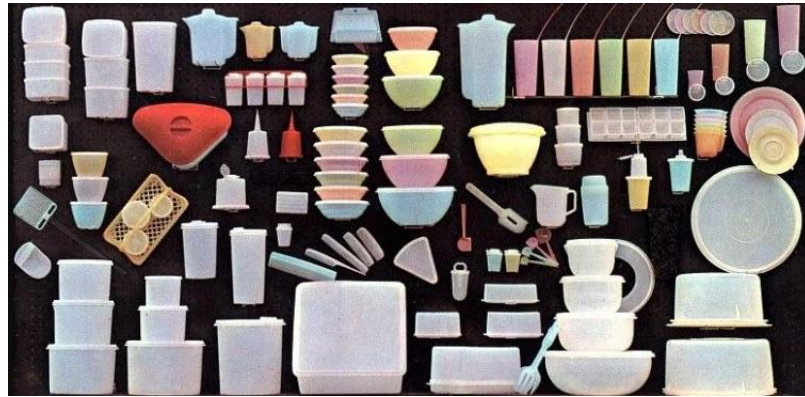
4.3.2. Yeni malzemeler ve teknolojilere ilişkin stil

Savaş sırasında özellikle Amerikan Birleşik Devletleri tarafından geliştirilen yeni teknoloji ve malzemeler tüketicilerin ve endüstrinin isteklerinin karşılanmasındaki kullanımları araştırılmıştır. Savaş zamanı kimya ve elektronik endüstrilerinde ve ahşap, metal ve plastik işleme teknolojilerinde önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmeler, daha önce bu malzemeler için mümkün olmayan form ve görünümünün oluşmasına izin vermiştir. Form ve malzeme, endüstriyel ürünler için iki stilin ana unsurunu oluşturduğu için, yeni malzemeler ile yeni formların oluşmasına imkân sağlayan gelişmeler, yeni stillerin oluşumunda rol oynamıştır. Yeni ahşap işleme yöntemleri savaş sonrası tasarım üzerinde etki yaratmıştır (Sparke, 2004). Charles Eames ve Eero Saarinen, Avrupa'da etkili olan yeni mobilya estetiğini ortaya çıkaran, şekil verilmiş kontrplak mobilya yapımında bu teknoloji ve yöntemler kullanılmıştır (Sparke, 2004). Kontrplağa şekil verilmiş mobilyalar (Görsel 4.20) ve ahşap malzemeler ile organik formların oluşturulmasını mümkün kılan teknolojiler ile oluşturulan yeni estetiği göstermektedir.



Görsel 4.20. Charles ve Ray Eames tasarımı Plywood Sandalye, 1945-1946

Savaş yıllarında yeni plastiklerin gelişmesi ile ürün yelpazesi genişlemiştir. Genellikle ahşap, cam ve metal gibi geleneksel malzemelerden yapılan mutfak gereçleri ve mobilya gibi ürün gruplarında plastik malzeme kullanılmaya başlanmıştır. Plastik yeni formlar üretilmesine olanak sağlamış ve seri üretime uygunluğu, geniş ürün gruplarında kullanılmasına katkı sağlamıştır. Geniş üretim yöntemleriyle birlikte, plastik malzeme olanakları, Tupperware'in hava geçirmez kapakları gibi yeni uygulama ve yaratıcı formların oluşmasına olanak sağlamıştır (Görsel 4.21).



Görsel 4.21. Polietilenden yapılmış Tupperware mutfak gereçleri

Plastik ürün yelpazesindeki gelişmeler ve üretim teknolojileri stil kavramı için önemli etkilere sebep olmuştur. Hem yeni form olanakları hem de pratiklik, konfor ve modernitenin kavramsal önerilerinin iletişim aracılığı ile endüstriyel tasarım alanında yeni bir estetik ifadenin üretilmesine katkı sağlamıştır. Amerikan Plastiği kitabında, plastiğin modern yaşam, tüketim ve materyalizm ile olan bağlantıları araştırılmış ve

malzeme özellikleri ve işleme teknolojilerinin Streamline formlarının yaratılmasına uygunluğu ile modern stilin büyümesindeki rolüne dikkat çekilmiştir (Meikle, 1995).

4.3.3. İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD'de Modern stil

Amerika Birleşik Devletleri'nde, Streamline stil, kitle iletişim araçları, reklamcılık ve arzu edilen sosyal sembollerle ilişkilendirmedeki rolleri tarafından desteklenen ticari ortam içerisinde endüstride geniş bir alana hâkim olmuştur. Ancak Uluslararası Stil de keşfedilmeye devam ederken, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra uygulamalar soyut niteliklerinden uzaklaşmış ve değişime uğramıştır. Savaş öncesi dönemde modern stilin daha soyut ve teorik uygulamalarıyla kıyaslandığında, endüstriyel teknolojilerin modern tasarımla bağlantısına, konforlu ve eşsiz formlar üretmeye yönelik daha pratik bir yaklaşım vardır. Yaşamı iyileştirmek, verimlilik ve konforunu arttırmak için yeni malzeme ve teknolojiler kullanılmıştır. Yeni ürünlerin geliştirilme sürecinde antropometri ve ergonomiye yönelik çalışmalar artmıştır. Verimlilik, konfor ve ergonomi odaklı uygulamalar, modern tasarıma yönelik olumlu görüşlerin oluşmasına olanak sağlamış ve 2. Dünya Savaşı'ndan sonra modernizmin daha geniş bir kitle tarafından kabullenilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu dönemde, modern tasarımlardan daha organik ve heykelsi formların önemi artmıştır. Isamu Noguchi'nin heykelsi sehpa tasarımını, Herman Miller tarafından üretilmiş, bazı üreticilerin modern stil ve tasarımcının eşsiz bireysel ifadesini ortaya koyan ürünler için destekleyici tutumuna örnek olarak gösterilmektedir (Görsel 4.22).



Görsel 4.22. Herman Miller tarafından üretilen Isamu Noguchi tasarımı sehpa, 1947

2. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda modern stil ve Endüstriyel Tasarım Konseyi gibi kuruluşlar tarafından iyi tasarım terimi altında uluslararası düzeyde tanıtılmıştır. Uluslararası Stili desteklemeye yönelik çabalar, Amerikan tüketim modelinin reddedilmesi ve sonuçta ortaya çıkan tasarım ve stile tüketim odaklı yaklaşım ve stil

kavramının ticari stil olarak algılanmasıyla ilgilidir. Tüketicilerin beğenisini iyi modern tasarım anlayışının dışavurumu olarak gördükleri modern stil lehine eğiterek, işlevsel ve estetik açıdan verimsiz ürünlere yönelik çekiciliği engellemeyi amaçlamışlardır.

4.4. 1960'tan günümüze Stil Kavramı Üzerine Perspektifler

1960'larda başlayan süreçte endüstriyel tasarım pratiği, stil kavramı ve algısının şu ana başlıklar altında şekillendiği görülmektedir: modernizmden post-modernizme geçiş süreci, çok uluslu şirketlerin tüketim pratiklerinin, tasarım ve reklamın gücü ve etkisi, yaşam stili ve kimlik gibi kavramlar ve bu kavramların tüketim kültüründe yaygınlaşması. Bu dönemde, önceki dönemlerdeki gibi endüstriyel tasarımda teknoloji ve yeni malzemelerin önemi devam etmiş ancak bu dönem daha sosyokültürel konuların tasarım üzerindeki etkisi ile tanımlanır.

4.4.1. Kültürün tabakalaşması ve stil kavramı

Amerikan Birleşik Devletleri'nde gelişen ve 2. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'ya yayılan kitlesel tüketim olgusu ve bu durumun kültürel, sosyal ve ekonomik yansımaları 1960'lı yıllardan itibaren var olan örüntülerinde değişiklikler yaşamıştır (Sparke, 2004). Bu değişimler sosyokültürel alanda meydana gelen değişimlerle bağlantılıdır: azınlık grupların tanınma talebi ve toplumda artan varlıkları ve etkileri, geleneksel sınıf sınırlarının bulanıklaşması, sosyal davranış normlarının sorgulanması ve bir gençlik kültürünün ortaya çıkması. Alt kültürlerin yeni tutum, değer ve davranışları moda ürünleri ile metalaştırılarak ticari kazançla dönüştürülmüştür (Raizman, 2003). Yeni ortaya çıkan gruplar ve alt kültürlerle yönelik ürünlerin yeni görünümü ve tarzına, spor otomobillerin özelliklerini geleneksel otomobillere entegre eden ve gençlik kültürünün arzularını hedef alan konik içbükey kapı panelleri ile 1964 Ford Mustang'ini örnek verebiliriz (Görsel 4.23).



Görsel 4.23. 1964 Ford Mustang

Bu durum içerisinde, modernizmin değer ve standartlarına ve iyi tasarım kavramına, popüler kültür ve kitle kültürünün artan gücü daha güçlü bir şekilde meydan okumuştur (Sparke, 2004). Dünyanın her yerinde hem tarihi hem de çağdaş sayısız imaj, değer ve beğeni sunan kitle iletişim araçları ile desteklenen çağda, modern stilin kısıtlı estetik sözlüğü, bu kadar çeşitli sosyokültürel alt grupların ifade ihtiyacını karşılayamamaktadır (Woodham, 1997). Yeni kültürün daha kapsamlı yapısının, tasarım ile modernizmin standart ve değerleri arasında bir kopuşa yol açmıştır. Tasarımda daha pazar odaklı bir düşünceye ve popüler bir yaklaşımı zorunlu kılmıştır (Sparke, 2004). Tasarım, modernizmin standart ve değerlerinin, güzellik, işlevsellik, verimlilik ile ilgili ideal ve görüşleri referansı ile değil, pazarı oluşturan alt grupların değerleri, talepleri ve tutumları tarafından yönlendirilmiştir. Tasarım daha pazar odaklı hale geldikçe reklam, pazarlama ve görsellik ile bağları güçlenmiştir.

Popüler kültürün artan gücü, kültürel çeşitliliğe yönelme ile birlikte, tasarım ve stil kavramı için önemli sonuçlara sebep olmuştur. Tüketim sistemi içinde, endüstriyel tasarım, farklı alt kültürlerin ortaya çıkan değerleri, tutumları ve zevklerini yeni ürün geliştirmesinde bütünleştirmek ve bunları üretilen ürünlerin görünümü ile yansıtmaktadır. Bu durum, piyasada farklı stillerin çoğalmasını sağlamıştır. Stil kavramının toplumsal ve bireysel kimlik kavramlarıyla olan bağlarını güçlendirmiş, tasarımda stil kavramını vurgulamıştır.

4.4.2. Postmodernizm içinde stil kavramı

Postmodernizm, sosyokültürel arenada meydana gelen gelişmeler ile birlikte eş zamanlı olarak birçok alandan etkilenen geniş bir kavram olmuştur. İlgili alanların çeşitliliği ve genişliği sebebiyle postmodernizm anlamı hakkında detaylı bir tanım yapmayı güçleştirmiştir. The American Heritage Sözlüğünde postmodernizm, geleneksel veya klasik stil unsurlarını yeniden getirerek veya modernist stilleri ve uygulamaları uçlara taşıyarak, daha önceki modernist ilkelere tepki gösteren sanat, edebiyat veya mimari ile ilgili olarak tanımlanır. Postmodernizm modernizme ve ilkelerine karşı tepkisel bir duruşla karakterize edilen kültürel bir olaydır. Tasarım alanında postmodernizm, modernizm dışındaki değerleri, estetiği ve ilkeleri araştırır ve yerleşik standart, uygulama ve varsayımları sorgulayan tüm akımları, uygulamaları ve fikirleri kapsamaktadır. 1970'ler ve 1980'lerde mimarlıkta başlayan Postmodern tasarım terimi, endüstriyel tasarım, moda tasarımı ve grafik tasarım gibi diğer tasarım alanlarına yayılmış olan stili ifade etmektedir. Tasarımda postmodernist incelemeler, popüler veya kitle kültürünün artan gücüne, onu oluşturan alt grup veya kültürlerin artan görünürlük ve ifade talebine ve modern stilin bu ifade ihtiyacını karşılamadaki sınırlarına paralel bir gelişim göstermiştir. Stil kavramı, farklı sosyal ve kültürel grupların, hareketlerin değerlerinin, zevk ve yaşam tarzlarının giysiler, mobilyalar, imajlar ve ürünler aracılığı ile postmodernizmde önemli bir rol almıştır. Eklektik kelimesi, farklı dönem, grup ve kültürlerden alınan fikir ve imgelerin çokluğu ile postmodernizmi tanımlamak için kullanılan en yaygın kelimelerden biri olmuştur (Votolato, 1998).

Postmodernizm kavramının tasarımdaki etkileri tartışılırken, tüketim kültürüyle olan güçlü bağları, birçok tasarım tarihçisi tarafından imajların, ürünlerin ve hizmetlerin tasarımında pazar ve tüketim odaklı yaklaşımı ifade etmektedir. Postmodernizm, modernizmin, mimar ve tasarımcıların işlevsellik, güzellik, sosyal faydalılık konusundaki fikirlerine dayanan standart ve ilkelerine karşı çıkmaktadır. Tasarımı gerçeklere ve pazarın değişen isteklerine yönlendirmiş, tüketim kültürü içinde tasarımın işlevi hakkında artan bir farkındalığın göstergesi olmuştur (Sparke, 2004). Tasarım için postmodernizm, ticari yönelimli tasarım ile toplumsal veya estetikli yönelim arasındaki gerilimi azaltmaya yardımcı olmuş, yorum ve anlamlardaki çeşitliliğe odaklanmıştır (Raizman, 2003). Daha kalıcı fikir ve ideallerden uzaklaşılmasıyla, ürünlerin stili piyasadaki geçici, anlık ve farklı zevklerin yansıması olmuş ve bir moda stilin birbirini takip etmesi olarak tanımlanan farklı stiller oluşmuştur (Sparke, 2004). Postmodernizm ile beğeni sistemi

yeniden düzenlenmiştir (Votolato, 1998). Tüm bu koşullar, günümüzdeki tasarım yaklaşım ve uygulamalarında geçerlidir, bu durum pazarda sayısız stilin varlığını haklı çıkarır ve postmodernizm kavramının tasarımdaki güçlü etkisini kanıtlar.

Stil kavramının dışavurumcu işlevini, Postmodern tasarım hareketlerinin içinde, temel tutum, değer ve fikirleri iletmek için stil kullanımında gözlemleyebiliriz. Nostalji, tarihselcilik, kitsch ve harcanabilirlik gibi modernizmin tam tersi kavramları ifade etmek için stil öğelerini eklektik şekilde kullanılmıştır. Örnek olarak, Pop hareketi, gençlik kültürü içinde ortaya çıkmıştır. Pop hareketi, modern tasarımdaki zamansızlık ve bilince karşı olan haz ve geçiciliğe olan tutkusunu ürünlerdeki aşırı renk ve dekorasyon kullanımı, kullanılıp atılan form ve malzemeler ile tanımlanır. Vinil gibi sentetik ve kullan at malzemeler, aşırı formlar ve parlak renkler gibi stil öğelerindeki seçimler, temel değerler ile uyumludur (Görsel 4.24).



Görsel 4.24. *George Nelson tasarımı Marshmallow kanepesi, 1956*

İtalya’da pop ve kitsch gibi stil öğelerini kullanarak, tasarımdaki yerleşik uygulama ve kavramlara karşı tepki vermenin yolları araştırılmış ve genellikle Tasarım Karşıtı hareketler olarak adlandırılan avangard hareketler varolmuştur. 1979’da Alchymia’da kurulan Tasarım Karşıtı gruplar Archizoom ve Superstudio, tasarımların tüketimdeki rolü, iyi tasarımın standartları ve ürünler aracılığı ile sosyal statü ve sosyal bölünmelerin sürdürülmesi üzerine düşünerek, mimari ve tasarım ile deneyler gerçekleştirmiştir. Bu çalışmaları sürdürürken, Bauhaus ve Braun ürünleri gibi tüketim kültürü ve tasarım tarihinden görsellere ve öğelere referanslar kullanmışlardır. Amaçları anti-fonksiyonel

olmaktır. 1967’de Archizoom tasarımı Safari kanepesi (Görsel 4.25), bir kanepenin anti-fonksiyonel bir form ve döşeme gibi öğelerle lükse gönderme yapmaktadır.



Görsel 4.25. Archizoom tasarımı Safari kanepesi, 1967

Çoğu postmodern tasarım, tüketim sisteminin dışında yer alan denemeler olarak üretilmiştir ancak 1980’lerde Knoll, Aless ve Formica gibi şirketlerin postmodern ürünleri piyasayı sürmesi gibi istisnalar da olmuştur. Genellikle postmodern tasarımlar, farklı yorumlara açık kültürel yorumlar bulunan avangard etkinlikler olarak kısıtlı kaldı. Postmodern kavramı, popüler kültür etkisi ile gelişmesine rağmen, postmodern ürünler yüksek kültürün galeri, sergi ve evlerinde kendilerine yer bulmuştur (Julier,2000).

4.5. Kurumsal Kimlik ve Ürün Kimliği İlişkisinde Stil Kavramı

20. Yüzyılın başlarından itibaren özellikle ABD’de çok sayıda büyük şirket kurulmuştur. İkinci Dünya Savaşı’nın ardından, savaş sonrası toparlanma süreci için üretim artmış hem Amerika hem Avrupa’daki şirketler büyümüş bazıları global hale gelmiştir.

Tüketimin gündelik yaşamdaki artan yeri ve tüketim kültürü kavramı, zaman içerisinde evrim geçirerek, günlük yaşamdaki rolünü arttırmıştır. Kullanıcılar kendilerini ve hayatlarını sahip oldukları ürünlere göre tanımladıkça, ürünleri kullanıcıların değerleri, yaşam şekilleri ve sosyal kimlikleri ile bağdaştırmak için kurumsal kimlik, ürün kimliği ve marka kimliği gibi kavramlar, pazarlama, reklamcılık ve tasarım mekanizmalarının bir ittifak ile çalışmasıyla artan bir öneme sahip olmuştur.

Alman tasarımcı ve mimar Peter Behrens’in AEG firması için tasarladığı fabrika binaları ve ürünlerin reklamlarına kadar uzanan çalışmaları, kurumsal kimlik çalışmalarına yönelik ilk bütünsel yaklaşımlardan biri olarak kabul edilmektedir (Sparke,

2004). Kurumsal kimlik çalışmalarının başlangıcını net bir şekilde belirtmek zordur ancak kurumsal kimlik çalışmalarının evriminin 1930'lu yıllarda Büyük Buhran sırasında, şirketler zorlu piyasa koşulları içinde farklılaşma çabalarıyla gerçekleştiğini söyleyebiliriz. 1930-1940'lı yıllarda endüstriyel tasarımın profesyonelleşmesi ile birlikte doğan rekabete tepki olarak kurumsal kimlik çalışmalarının önemi artmıştır (Heskett, 1980). Birçok tasarımcı, rekabetçi pazarda fark yaratmak ve satışlarını arttırabilmek için kurumsal kimlik çalışmalarına yönelmişlerdir. İtalya'dan Olivetti, Batı Almanya'dan Braun, ABD'den IBM ve Japonya'dan Sony gibi birçok büyük şirket savaş sonrası dönemde kurumsal kimlik çalışmaları için endüstriyel tasarımcılar ile iş birliği içinde olmuşlardır.

Şirketler de kullanıcılar gibi, kimliklerini oluşturan bireysel özelliklere, felsefelere ve kültürel alt yapıya sahiptir (Napoles,1988). Bir şirket, belirli kurumsal değerlere sahiptir ve kurumsal kimliği, altındaki markaların kimliği ve ürün kimliği de bu değer ve felsefelerle ilişkilidir (Çağan ve Vogel, 2002).

Bir şirketin genel eylemleri genel sosyal değerlerle, hizmet ve ürünler ise bireysel değerler ile bağlantılıdır (Vogel, 2002). Kullanıcılar satın aldıkları ürünler ile kendi kişisel değerleri arasında bir ilişki kurma ihtiyacı duymaktadırlar. Başarılı ürünler için hedef pazarın değerlerini temsil eden ürün ve marka kimliği büyük önem taşımaktadır. Stil kavramı, bir ürünün veya markanın kimliğinin önemli bir araç olarak ve hedef pazarı oluşturan kullanıcıların yaşam tarzına ürün veya markanın uygunluğunun bir kistası olarak önemli bir yere sahiptir. Braun, işlevsel ve sade ilkelerine bağlı olarak bir stil yaratmış ilk şirketlerdendir (Görsel 4.26). Ürün stilleri ile işlevsel, basit, verimli ve kaliteli gibi kavramları ifade ederek, marka kimliğini temsil etmektedir (Topaloğlu, 2009).



Görsel 4.26. *Braun Ürünleri*

Bernd Schmitt ve Alex Simonson'ın “Pazarlama Estetiği” kitabında stil kavramı, kurumsal ve marka kimliğini ifade etmenin önemli araçlarından biri olarak ifade edilmektedir. Pazarlama estetiğinin görsel öğeler ve stil üzerine odaklı olduğunu ifade eder, kimlik uygulamalarında stil kavramının önemine dikkat çekerek, ‘Estetik aracılığı ile kimlik uygulamalarının en önemli görevlerinden biri, markalarını bir stil ile ilişkilendirmektir.’ ifadeleri kullanılır (Schmitt ve Simonson, 1997).

Günümüzde tasarım literatürü stil kavramı ile yeni ürün geliştirme ve marka yönetimi ile ilgili organizasyonel kararlar arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır (Person ve ark., 2008). Literatürdeki çalışmaların motivasyonu şöyle açıklanabilir: Literatürün önemli bir kısmı, bir markanın ürünleri için tutarlı ve farklı bir marka stilinin oluşturulması ile ilgilidir: tanınmayı kolaylaştırmak ve arttırmak ve kullanıcıların bir ürün ile ilgili sahip oldukları inançları aynı marka çatısı altındaki başka bir ürüne aktarmaktır (Person ve ark., 2008). Stil kavramı, farklılaşma, ürün değerlerinin iletilmesi ve markanın diğer ürünleri ile çağrışımlarının sağlanması konusunda güçlü bir araç olmuştur.

5. FORM KAVRAMI

Tasarımda nesneyi görsel olarak ifade edebilmek için farklı tanımlar yapılır. Yapılan bu tanımlamalar, tasarım sürecindeki yeri ve bulunduğu aşamayı da ifade etmektedir (Ertem, 2021). Form, biçim, şekil gibi kavramlar nesnenin yapısını ifade eden tanımlar ile çizgi, kütle hacim gibi nesnenin yapısını ifade eden kavram ve tanımlar birbirleriyle olan ilişkilerinden dolayı birbirleri ile karıştırılmakta ve kavram karmaşasına neden olmaktadır.

5.1. Form

Form kavramı hakkında literatürde birçok tanım bulunmaktadır. Matisse formu tanımlarken ‘dış görünüşün altında saklı olan gerçek’ ifadesini kullanmıştır (Odabaşı, 2006). Bir diğer sanatçı Wucius Wong formu, Uzay içinde bir alan, hacim kaplayan her türlü öge olarak tanımlamıştır (Wong, 1972). Bir çalışmanın gerçek sınırları ile uzayda bir kütle oluşturması, hacim kaplaması gerekmektedir. Dış yapının, üç boyutlu hacim veya kütle olarak gözükmesiyle form olarak adlandırılmaktadır (Zelanski, Fisher,1984). Faruk Atalayer’e göre form, uzayı yüzeyleriyle sınırlayan varoluştur (Yazıcıoğlu, 2018). Atalayer ile benzer olarak form, fiziksel bir özellik olarak düşünüldüğünde, bir maddenin uzamsal olarak düzenlenmesini ve sınırlandırılmasını sağlayan yüzey kümeleri olarak tanımlanmıştır (Muller, 2001).

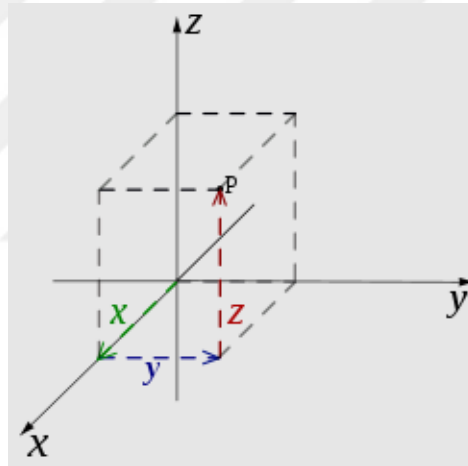
Form kelimesi, Eski Yunancada ‘morphé’ kelimesi ile ilişki içindedir. Morfoloji kelimesi, genel görünüm, şekil ifadesi olarak tanımlanmaktadır. Bu sebeple, formu morfoloji (şekil bilgisi) ile ilişkilendirebiliriz. Formun öğelerini, nokta, çizgi, yüzey, hacim, leke (volüme), doku ve renk olarak sıralayabiliriz (Hannah,2002). Rowena Reed Kostellow formun karmaşıklığının bu öğeler arasındaki karşılıklı ilişkiler tasarlanırken ortaya çıktığını ifade etmektedir.

Form, nesne için belirli bir kümelenişi, konuyu ve içeriği aktaran ön bir yapıdır. Fonksiyonu ve bu fonksiyon için gerekli olan şekil yapısını ifade etmektedir. Bir ağacın sandalye yapımı için yontulup şekillendirilmesini form vermek olarak nitelendiririz bu nedenle form nesnenin varlığını ifade eden bir terimdir (Ertem, 2021).

Form, nesnenin üç boyutlu görünüm ve yapısını ifade etmektedir. Formun geometrisi ve bu geometriyi oluşturan tüm öğeler ile kütleli oluşturan yüzeyler ve bu yüzeyler arasındaki bağlantılar formun yapısının bileşenleridir. Kavramsal formlar gözle

görülemeyenler, görünür hale gelmeleri için bazı tasarım öğelerine ihtiyaç vardır. Formun öğelerinden nokta ve çizginin görülebilmesi için, belirli bir renge, şekle, boyuta ve dokuya sahip olması gerekmektedir. Aslında bu nokta ve çizgiler formun kendisidir ancak bunlar sadece tanımsal özelliklerinden dolayı nokta ve çizgi olarak adlandırılmıştır. Bu iki boyutlu formlar üç boyutlu formlara geçişin temelini oluşturmaktadır.

Nesneler üç boyutlu uzayda oluşturulur bu nedenle koordinat sistemleri ile ifade edilir. En, boy ve derinlik kavramlarının hepsini barındıran formlara üç boyutlu formlar denilmektedir. Nokta, çizgi gibi iki boyutlu formların üçüncü boyuta geçmesi için gereken derinlik koşulunun sağlanması gerekir. Derinlik kavramı hacmi oluşturur. Üç boyutlu nesnelerin uzaydaki yerinin ve hacminin belirlenmesi için koordinat sistemleri kullanılır. Küpün derinliği için x eksenini, genişliği için y eksenini ve yüksekliği için z eksenini kullanılmaktadır (Şekil 5.1).



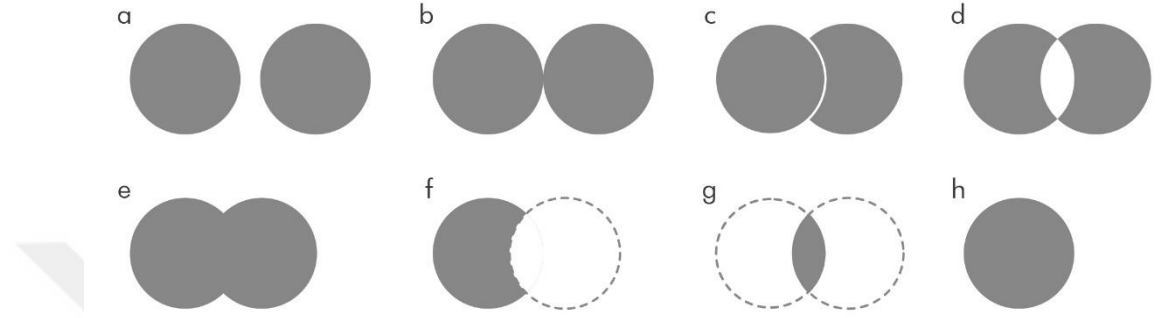
Şekil 5.1. Koordinat Sistemi

Bir nesne, yüzey ilişkilerine, yapılarına ve malzemelerine bağlı olarak, ışık ile yansıma, kırılma gibi tepkiler verir (Muller,2001). Işık sayesinde gölgeler oluşur ve bu gölgeler de formun algılanmasını sağlar. Gölgeler derinlik algısı oluşturarak, formu oluşturan öğeleri yüzey üzerinde görünür kılar. Işık sayesinde, yüzeyler hacimsel olarak algılanırken, yüzeylerin kesişim çizgileri kontürleri meydana getirir ve formun sınırlarını oluşturur (Ertem, 2021).

Temel form çeşitlerinin kullanılmasıyla ortaya çıkan tasarımların yanında, birden fazla formun biçimsel olarak ilişkileri sonucunda yeni formlar ortaya çıkmaktadır. Ortaya çıkan yeni formlar daha karmaşık bir yapıya sahip olabileceği gibi, iyi bir düşüncenin,

planlamanın ve yaratıcı sürecin ürünü olacaktır. Tasarımcılar, nesnelere biçimlendirerek yeni bir ürün ortaya çıkarırlar.

Temel formların uzaydaki konum ve pozisyonları açısından, birbirleriyle girebilecekleri ilişkiler sekiz farklı başlıkta incelenir (Wong, 1972). İki boyutlu geometrik yüzeye sahip olan formun benzer bir formla gireceği ilişkiler Şekil 5.2’de gösterilmiştir.



Şekil 5.2. İki boyutlu formların birbirleri ile ilişkileri (Kaptan, 2020’den uyarlanmıştır)

a.Kopma (Detachment): İki form birbiri ile ilişkiye ve etkileşime girebilecek yakınlıkta olmalıdır. Ancak bu iki form birbirinden ayrı olmalı ve birbirine temas etmemektedir (Şekil 5.2a).

b.Değme (Touching): İki form birbiri ile ilişkiye ve etkileşime girebilecek kadar yakındır ve birbirlerine temas etmektedir. Ancak bu formlar birbirlerinin kapladıkları alana kesinlikle girmezler. Formlar, birbirine teğettir (Şekil 5.2b).

c.Üst üste gelme (Overlapping): İki form birbiri ile ilişkiye ve etkileşime girecek kadar iç içe durumdadır. İlk form, ikinci formun kapladığı alanı örter, üstte çıkar ve ikinci formu maskeler. Bu nedenle, ilk formu oluşturan kontürler yeni formun kontürlerini oluşturmaktadır (Şekil 5.2c).

d.İç içe geçme (Peneration): Üst üste gelme yöntemiyle aynı yapıyı içermektedir. Farklı olarak, burada iki form da saydamdır ve iki formun da kontürü gözükmemektedir. Örtme yoktur ve ön arka ilişkisi oluşmamıştır. İki form da aynı düzlem üzerinde yer alır. İki formun oluşturduğu alt küme çıkarılır ve böylece yeni bir form oluşur (Şekil 5.2d).

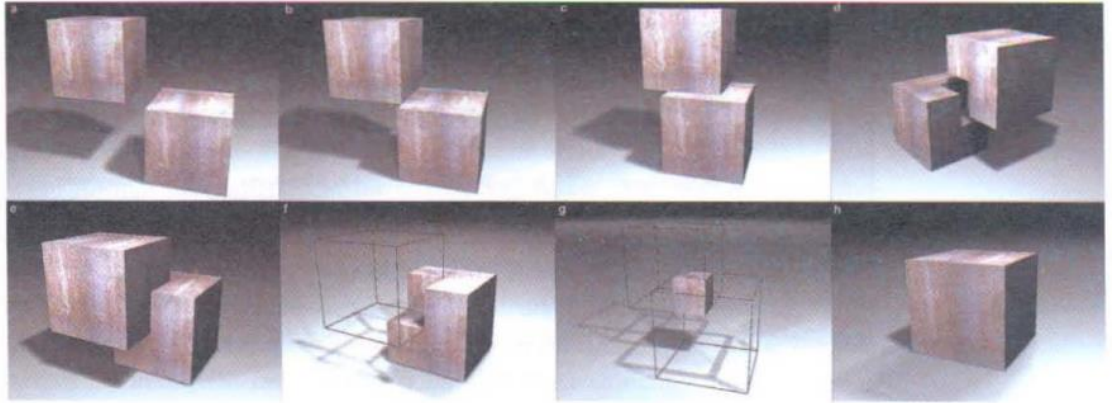
e.Birleşme (Union): Bu başlık da üst üste gelme yöntemiyle aynı yapıyı içermektedir. Bu yöntemde farklı olarak iki form da birbirleriyle tek bir form gibi birleşir. Büyük ve yeni bir form ortaya çıkar ve böylece formları oluşturan yüzeyler birer parçalarını kaybederler (Şekil 5.2e).

f.Eksiltme (Intersection): Opak bir formun görünmeyen bir form ile üst üste gelme yöntemiyle ilişkiye girmesi sonucunda, opak form kapladığı alandan bir parçasını yitirmektedir. Bu yitirme, örtme ile elde edilmektedir. Bununla birlikte, eksiltme yöntemi, pozitif formun negatif form ile maskelendiğini söylenebilir (Şekil 5.2f).

g.Kesişme (Intersection): İç içe geçme yöntemiyle aynı yapıyı içermektedir. Ancak bu yöntemde çıkarılan alanlar formun kendisini oluşturur. Görünür kalan alan alt küme kontürleriyle birlikte yeni bir formu oluşturur. Oluşan yeni form, kendisini oluşturan formlara benzememektedir. Bu form daha küçüktür ve formların kesişmesi sonucu ortaya çıkmaktadır (Şekil 5.2g)

h.Denk Gelme (Coinciding): İki form birbirine daha da yaklaştırılarak tüm sınırların birbirine denk gelmesiyle oluşturulur. Bu yöntemde, yeni formun tek bir form olarak algılanması sağlanır (Şekil 5.2h).

Bu sekiz farklı yöntem ile iki ve üç boyutlu tasarımlarda, farklı, dikkat çeken ve özgün yeni formlar ortaya çıkmaktadır. İki boyutlu formlarda olduğu gibi (Şekil 5.2), üç boyutlu formlarda da kütleler ve hacimler farklı algılara sahip olurlar. Üç boyutlu formlar, uzay içinde benzer bir süreçten geçerek değişik yapı ve hacimlerde yeni formların oluşması sağlanır (Şekil 5.3).



Şekil 5.3. Üç boyutlu formların birbirleriyle ilişkileri (Kaptan, 2020)

Her form, bir işlevin karşılığı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, ortaya çıkan her yeni formun bir mesajı söz konusudur. İzleyici bu mesajın, anlamının, bildirinin ya da bilginin bir dış örgütlenmesini görmektedir. Formun algılanması, bulunduğu çevreyle olan ilişkisini de kapsamaktadır.

5.2. Biçim

Biçim, bir yüzeyin sınırlandırılarak, diğerinden ayrılması olarak tanımlanır. Bir diğer tanım, bütünün karakteristik özelliklerini taşıyan genel görünüşdür. Nesnenin algılanabilir ve anlaşılabilir olması, nesneyi oluşturan öğeleri arasındaki ilişki düzenine de bağlıdır, bu nedenle biçim sözcüğü düzen kavramını da içermektedir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997). L.F. Hodgen biçimi, yaratıcı eylemin zihinde canlandırdığı bir olgu olarak tanımlamıştır (Yazıcıoğlu, 2018).

Resim, heykel ve mimarlık alanlarında içerik ve konudan önce özellikle biçime vurgu yapılıyorsa, bu tutum biçimci bir tutumdur. Formalizm olarak adlandırılan bu tutum, biçimin bütün değerlerini, işlev ve konunun üstünde görmektedir. Bu durumda, renk, çizgi ya da hacimlerin uyumuna odaklanılmıştır. Bütün plastik sanatlarda biçim, ortaya konan eserin maddi yapısı, çizgiler ve yüzeyler bütünüdür.

Biçim sözcüğü dar kapsamda kullanıldığında, bir nesnenin uzaydaki üç boyutlu görünümünü tanımlamaktadır. Nesnenin yüzeysel, dokunsal özelliklerini, hacmini ve genel hareketi yansıtmaktadır. Nesnelerin hacim, yüzey, düzlem gibi ölçülebilir, tanımlanabilir ve belirli ilkelere göre düzenlenebilir öğelerini içerir. Geniş anlamda biçim, renk ve değer gibi öğeleri içerse de bu öğeler kişisel yoruma açıktır ve bu sebeple ikinci dereceden öneme sahiptir.

Bir ürünün satın alınmasını sağlayan öğelerden biri estetik değeridir. Bir ürünü estetik hale getiren niteliklerin başında biçim gelmektedir. Nesnelerin uzayda kapladığı alan ve hacim nesnelerin formlarını tanımlamaktadır. Bu formlar öznenin onları algılamasıyla biçim haline gelmektedir (Tunalı, 1979).

Biçim, insan bilincinin algıladığı ve biçim olmayanın karşısında seçtiği bir değerdir. Bu nedenle, endüstriyel tasarım alanında bilinçli olarak biçim verilmeye çalışılması anlaşılabilir (Tunalı, 1979). Endüstriyel bir ürüne biçim vermek, sanat eserlerinde olduğu gibi şekil, madde ve renk gibi biçim öğeleri ile sağlanır. Bir endüstri ürünü, tasarımcının yaratıcılığıyla biçim öğelerini birleştirmesi sonucunda somutluk kazanır ve bunun sonucunda kullanıcının beğeneceği bir algıda estetik niteliğe ulaşır. Bir endüstriyel ürünün biçimi, tüm bu öğelerin özgün bütünlüğüdür. Buradaki önemli konu, estetik bilinci olmayan kullanıcıların beğenebileceği bir biçim ortaya koymaktır. Günün sonunda her endüstriyel ürün satılmak için üretilmektedir (Tunalı, 2009). Satın almayı

etkileyen bu biçim öğelerinin nasıl bütünlük oluşturduğudur. Biçim öğeleri bir endüstriyel ürünün estetik mesajının taşıyıcısıdır. Kullanıcının ürün karşısındaki tavrı, endüstriyel tasarımcının seçtiği bu öğelerin ilişkisine bağlıdır (Löbach, 1976). Endüstriyel tasarımcı biçim verirken, kullanıcının fiziksel ve ruhsal özelliklerini dikkate alarak tasarlar. Bunu sağlarken, aynı zamanda uyumlu bir tasarım bütünlüğü sağlar. Bir endüstriyel ürünün düzeni, ürünün düzen nitelikleri ve biçim öğeleri ile belirlenir. İnsan algısı için üstün bir düzen, az sayıda iletişim içeriğiyle algıya hazırlanır. Böylece, biçim kolay şekilde kavranır (Löbach, 1976). Biçim öğelerinin kendi içinde uyumlu ve tutarlı şekilde kullanılmasını ürünün anlaşılabilirliğine katkı sağlar. Biçimi oluşturan öğelerin uyumlu kullanılması sonucu oluşan düzen, yatay-dikey ilgiler çerçevesi, simetri ve ritim genel ilkelerine dayanır. Biçim öğelerinin yatay-dikey ekseninde bir çerçeve yaratması yatay-dikey ilkesini ifade eder. Bu ilkedен her sapma (diyagonal, serbest çizim vb.) ürünün karmaşıklaşmasına sebep olur ve durağanlığını dinamizme ve orantısızlığa dönüştürür (Löbach, 1976).

Diğer biçimsel düzen ilkesi orantı ve simetridir. Orantı, estetik tarihini en eski kavramlarından biridir. Orantı, iki büyüklük ya da bir bütünün parçaları arasında hoşagiden ilgi ile anlaşılır. Duygusal olarak kavranan ve hoşagiden ilgi belli sayı ilgileri olarak da nitelendirilebilir (Tunalı, 1998). Orantı özü itibariyle estetik bir özelliğe sahiptir.

Simetri, bütünün parçaları arasındaki düzen ilkesidir. Dikey eksenden bakıldığında, bir bütünün birbirine uyan iki yarıma bölünmesine dayanır. Yatay-dikey ilgiler çerçevesine uygun olarak yatay veya dikey ekseninde simetri oluşur. Algı açısından yatay simetri tercih edilmektedir (Bense, 1969). Bu düzen ilkelerine uyulmadığı durumlarda, karmaşıklık oluşur. Bu karmaşıklar, biçim öğelerinin düzen ilkelerine uygun olmayan öğe çokluğu ile oluşur.

5.2.1. Biçim dili

Biçim dili, yapay olarak oluşturulmuş görsel bir dildir. Doğal dil gibi kendine özgü bir alfabesi vardır. Daha karmaşık olan çizgi, renk, şekil, doku ve biçim gibi öğeler kullanılır. Bu gösterge ve sembollerin görsel alfabesi, üretilen nesnelere iki ve üç boyutlu değerlerin ifadesi için temel oluşturmaktadır. Dilin temel işlevine uygun olarak bilginin bir noktadan diğerine taşınarak oluşan iletişimidir. Biçim dilinde, ürün bu bilginin taşıyıcısıdır. Her endüstriyel ürün, kullanıcısıyla anlamlı şekilde iletişime geçmeli, kendi

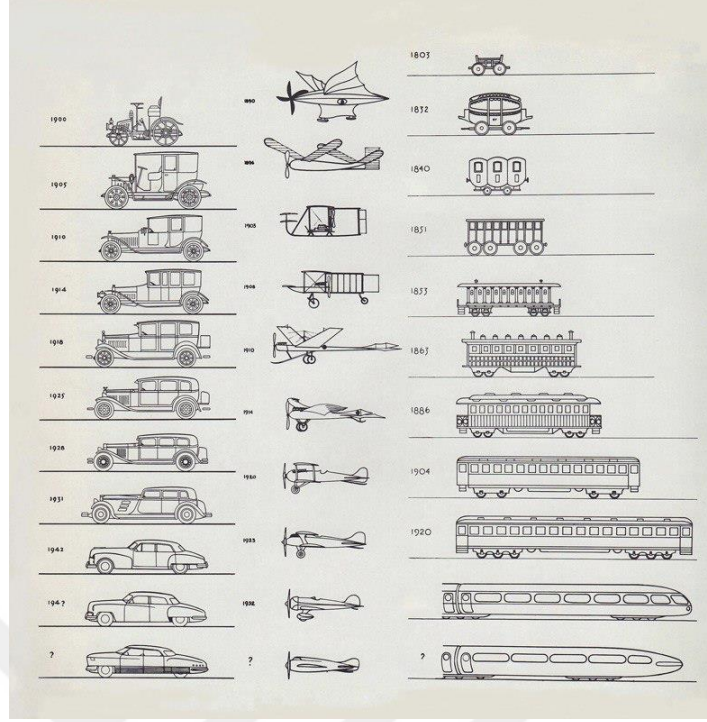
amaç ve kullanımını doğru şekilde iletebilmeli ve kullanıcıları hakkında bize bilgi vermelidir. Doğru bir dille kendini anlatabilen ürünler, sayı, sembol ve kelimelere gerek olmadan amacı ve çalışması ile ilgili bilgiler verir (Bayrakçı, 2004).

İletişim kuramlarının çoğunda, iletişimin gerçekleşebilmesi için dört bileşen olduğunu öngörmektedir. Bu bileşenler;

1. Bildiri/belirtici (Signal), ürün biçimi
2. Taşıyıcı (Transmission) ürünün fiziksel yapısı (canal)
3. Kabul (Reception) ürünü anlamlama
4. Yanıt (Response) kullanım.

Endüstriyel tasarımcının ürünün biçimiyle ürettiği bildiriye, ürünün fiziksel yapısı ile taşıyıcı olarak kullanır ve bu bildiriye kullanıcıya iletir. Kullanıcının bildiriye kabul etmesi, ürünü kullanmak için seçmesi ve doğru olarak kullanabilmesi sonucunda iletişimin başarıyla gerçekleştiği varsayılır. Kullanımın bildiriyle olan uyumu daha iyi bir iletişimi sağlamaktadır. Bu durumda ürünün biçimi kullanımı karşılaştırmış olur. Bildiri yaratılmış, iletilmiş, alınmış ve yanıtlanmış olur. Bu durum temel iletişim modelinin temsilidir. Ancak, bazı zamanlarda tasarımcı iletişim sürecini tam olarak algılayamaz veya daha kötü bir ihtimal olarak, var olduğu farz edilen anlama seviyesi kullanıcılarında hazır değildir (Bayrakçı,2004).

Ürünlerin kendine özgü biçimsel niteliklerini gösteren, fonksiyonel biçimler ve ayrıntılar bütünü kuramsal birikimdir. Kullanım süreci içindeki belirli biçimler, işlev ve kullanımların sonucu olarak kullanıcıların biçim ile ilgili hafızalarında yer edinir. Biçim dilini oluşturan öğeler geçmişten günümüze kadar olan deneyimlerin toplamıdır. Çeşitli kültürlerin düşünce ve kavramları geleceğe taşıma ihtiyacı çeşitli yapay dil iletişiminin anlamlarını geliştirmiştir. Mağara resimleri ve taştan yapılmış objeler bunlara örnektir (Bayrakçı, 2004).



Şekil 5.4. Taşıtlardaki Biçim Geleneği (Bayrakçı, 2004)

Şekil 5.4'te de görüldüğü gibi biçimin formal hafızasının devamlılığı ve var olan bilgiyi kendi içinde biriktirerek kendinden sonraki dönemlere etkisi gösterilmiştir (Bayrakçı,2004).

5.3. Form ve Biçim Kavramları Arasındaki İlişki

Biçim ve form kavramları endüstriyel tasarımda nesnenin konum ve yapısını tanımlayan birbirleriyle ilişkili kavramlardır. Bu iki kavram birbirine yakın anlamlara sahip olsalar da ikisi farklı kavramlardır.

Üç boyutlu uzay içinde bir yer, bir hacim kaplayan her türlü öge form olarak kabul edilebilir. Biçimse forma göre daha hareketlidir. Form, belirli bir işlevi sağlamak için uzayı yüzeyleri ile sınırlayan ve bu uzay içerisinde bir hacim kaplayan bir olgudur buna rağmen biçim, bu olgunun anlık görünümü veya uzaydaki pozisyonu olarak tanımlanır. Biçim, kullanıcılarının algısı ile ilgiliyken form, kullanıcı algısından bağımsız olarak uzayda kendi yasalarıyla örgütlenmiş bir gerçekliktir (Kaptan, 2020).

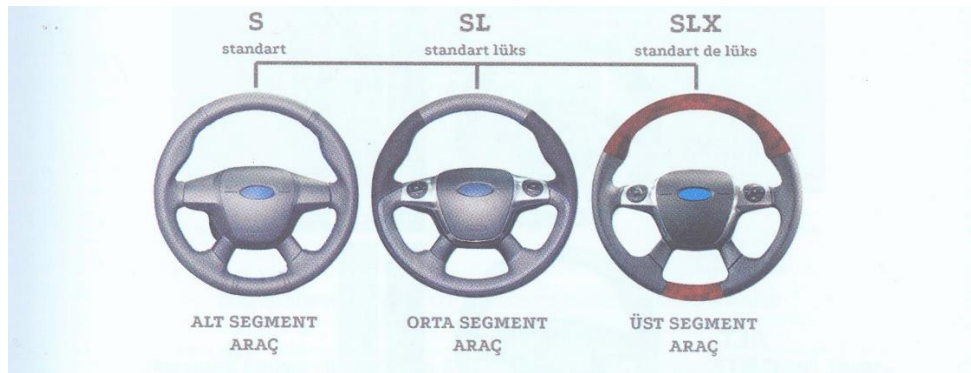


Şekil 5.5. Şekil (Morpho) Öğeleri (Ertem, 2021, s33)

Paul Klee, biçimi canlı bir varlığa, formu ise cansız bir varlığa eşit görmektedir. Buna karşın L.F.Hodgen, biçimi yaratıcı eylemin zihinde canlandırdığı, formu da kontürleri olan formlar olarak tanımlamıştır (Atalayer, 1994).

Form, nesnenin üç boyutlu görünüm ve yapısını ifade etmektedir. Formun geometrisi ve bu geometriyi oluşturan tüm öğeler ile kütleyi oluşturan yüzeyler ve bu yüzeyler arasındaki bağlantılar formun yapısının bileşenleridir. Biçim, bir forma sahip olan nesnenin varlığını, kullanıcı ile diğer nesnelere arasındaki ilişkiyi belirleyen değer ve ifadelerin toplamıdır. Malzeme, yüzey özellikleri gibi nesneyi karakterize eden öğeler, yapıları ile nesnenin stili ve ait olduğu tasarım akımlarına ait tasarım kodları biçim içeriklerini oluşturur.

Ürün pazarında, bir aracın üç farklı konfigürasyonda üretilen modelleri ele alındığında, bu konfigürasyonlar kendi içinde bir hiyerarşi oluşturarak pazarda farklı düzeylerde konumlanır. Bu hiyerarşik yapının görsel olarak algılanabilmesi için, tasarım üzerinde farklı göstergeler kullanılır. Aynı formun farklı malzeme, doku veya teknikle üretilmesiyle, farklı biçimsel etkiler oluşturulabilir. Şekil 5.6'da görüldüğü gibi formu değiştirmeden nesne üzerinde biçimsel farklılık yaratabiliriz.



Şekil 5.6. Aynı aracın farklı segmentlerdeki modelleri için direksiyon (Ertem, 2021, s37)

6. TÜRKİYE’DE ENDÜSTRİYEL TASARIM EĞİTİMİ PROJE DERSLERİNDE STİL VE FORM KAVRAMLARI ÜZERİNE İNCELEME

Bu bölümde, Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitimi proje derslerinde stil ve form kavramlarına yönelik algıyı incelemek için gerçekleştirilen araştırma planı sunulmuştur. Bölüm 3 ve Bölüm 5’te stil ve form kavramlarının tanımları ve Bölüm 4’te stil kavramının tarihsel analizi yoluyla elde edilen bulgular sunulmuş ve bu bölümde endüstriyel tasarım eğitimindeki akademisyen, öğrenci ve tasarımcıların bu kavramlar üzerine ile görüşme sonuçları karşılaştırılmıştır.

6.1. Araştırmanın Amacı ve Süreci

Bu çalışmanın amacı, Türkiye’deki endüstriyel tasarım alanında, stil ve form kavramlarının nasıl algılandığını ve tasarımdaki rolünü tartışmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın teorik kısmındaki bulgular ile endüstriyel tasarım eğitimindeki algı arasındaki uyum düzeninin ortaya koyulması amaçlandığında, araştırma yöntemi olarak yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi seçilmiştir. Bu amaçla, Türkiye’deki endüstriyel tasarım eğitiminde uygulanan proje derslerinde stil ve form kavramlarının dersin yürütücüleri, öğrenciler ve tasarımcılar tarafından nasıl algılandığı saptanmaya çalışılmıştır. Bu çalışmanın temel araştırma sorusu, Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitimi proje derslerinde stil ve form kavramları nasıl algılandığıdır. Bu soruya cevap bulabilmek için alt araştırma soruları şu şekilde yapılandırılmıştır:

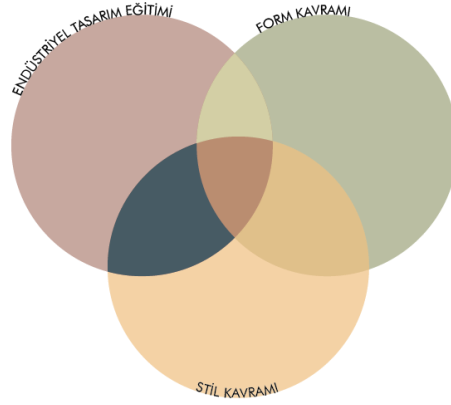
- Tasarım ve sanat alanlarında, stil ve form kavramları nasıl tanımlanmıştır?
- Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitiminde stil ve form kavramları nasıl algılanıyor? Bu kavramların eğitimdeki işlevi ve önemi nedir?
- Endüstriyel tasarım alanında, eğitimci, öğrenci ve tasarımcıların stil ve form kavramları konusunda algıları ne yöndedir?
- Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitiminde stil geliştirme yöntemleri nelerdir ve öğrenme-uygulama şekilleri nelerdir?
- Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitiminde form geliştirme yöntemleri nelerdir ve öğrenme-uygulama şekilleri nelerdir?

Yarı yapılandırılmış görüşmeler, görüşme öncesinde belirlenen soruları sorma ve daha detaylı bilgi edinmek amacıyla bu sorulara ek sorular sorularak ilerleyen bir süreçtir.

Görüşme sırasında soruların yapısı ve sırası değişkenlik gösterebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2003). Görüşme formundaki (EK-2) soruları oluşturmak için öncelikle literatür taraması yapılmış, ardından aynı anlam ve konuları içeren alternatif soruların bulunduğu bir soru havuzu oluşturulmuştur. Havuzda yer alan sorular araştırma amacına uygun şekilde gruplanmıştır. Görüşme süreci planlanarak, soruların sırası belirlenmiştir. Görüşme süreleri dikkate alınarak, gerekli bilgilere dikkatin dağılmadığı şekilde soruların oluşturulmasına özen gösterilmiştir. Farklı gruplar için hazırlanan görüşme sorularının anlaşılabilirliğinin ve amacına uygunluğunun teyit edilmesi için dört kişi (biri akademisyen üçü öğrenci) ile pilot çalışma gerçekleştirilmiştir. Pilot görüşmeler sonucunda görüşme soruları son halini almıştır. Son halini alan sorular, araştırma amacına uygun şekilde gruplanmış ve Şekil 6.1 ve Şekil 6.2’de gösterilmiştir.



Şekil 6.1. Araştırma soruları ve görüşme soruları arasındaki ilişki



- Endüstriyel tasarım eğitiminde proje dersinin yeri ve önemi nedir?
- Proje dersi içeriklerinde özellikle dikkat ettiğiniz unsurlar nelerdir? (Ürün-kullanıcı ilişkisi, mekan ilişkisi)
Proje dersinin olmazsa olmaz unsurları nelerdir? Öğrenim çıktıları nelerdir?
Yarı dönemlere göre değişen kriterler var mı? Varsa nelerdir?
Bir proje dersi değerlendirme aşamasında öğrencilerin projelerinde dikkat ettiğiniz şeyler nelerdir?
- Proje dersi sürecinde özellikle dikkat ettiğiniz kriterler nelerdir?
- Genel olarak, bir proje dersi değerlendirme aşamasında akademisyenlerin projelerinizde dikkat ettiği kriterler nelerdir?
Sizce iyi bir ürün tasarımı değerlendirilirken hangi unsurlara dikkat edilmelidir?
Hocalarınız daha çok hangi yönlerde geri dönüşlerde bulunuyor?
- Proje dersi içerikleri ile profesyonel çalışma hayatınızda kesişen yönler nelerdir?
Öğrendikleriniz sizi iş hayatına nasıl hazırladı?
- Tasarım sürecinde, özellikle dikkat ettiğiniz kriterler nelerdir?
- ■ ■ Proje konusu, stil/form kavramı olan bir briefe yönelik ürün tasarımı sürecinde yer aldınız mı? Bu süreç ile ilgili yorumlarınız nelerdir?
- ■ Ürün tasarımında Stil kavramı nedir? Stil ne ile ilgilidir?
Sizce stil, ürün tasarımının hangi aşamalarında devreye girmektedir?
Stil oluşturma süreçleri nelerdir?
- ■ ■ Stilinizi nasıl tanımlarsınız?
- ■ Ürün tasarımında form ne demektir?
- ■ ■ Form ve stil geliştirme süreçlerinin sizce endüstriyel tasarım eğitiminde yeri ve önemi nedir?
Siz derslerinizde bu süreçleri nasıl yapılandırıyorsunuz?
- ■ ■ Endüstriyel tasarım eğitiminde form ile stil kavramları hangi konularda benzeşir veya ayrışır? Bu kavramların arasındaki ilişki nedir?
- ■ ■ Form ve stil geliştirme süreçleri için önerilebilecek yöntemler nelerdir?
İhtiyaç duyduğunuz destekler nelerdir?
Başka hangi süreçler içerisinde yer almak isterdiniz?
Gözlemlediğiniz ilginç yöntemler var mı? Bahsedebilir misiniz?
- ■ ■ Proje konusu, stil/form kavramı olan bir briefe yönelik ürün tasarımı sürecinde yer aldınız mı? Bu süreç ile ilgili yorumlarınız nelerdir?
- ■ ■ Endüstriyel tasarım eğitim programlarında form ve stil hangi derecede yer bulmuştur?
Proje konusu stil kavramı üzerine olan bir brief verdiniz mi?
Proje ders içeriklerinde, stili hangi dönemlerde proje konusu olarak yer alır?
- ■ ■ İdeal bir entas eğitimi düşünüldüğünde Stil ve form kavramları konusunda hangi seviyede ve nasıl daha iyi bir konuma gelebiliriz?
- ■ ■ Öğrencilerin stil ve form konusunda ne tür desteklere ihtiyaçları vardır?
- ■ ■ Bulduğunuz eğitim kurumunda form ve stil kavramları kendine hangi derecede yer bulmuştur? Yeterli eğitim aldığınızı düşünüyor musunuz? Artı ve eksileri nelerdir?
- ■ ■ Kendi deneyimlerinize göre endüstriyel tasarım eğitimi sürecinde, form ve stil kavramları ile ilgili akademisyenlerin tutumu nedir?
- ■ ■ Stil ve form kavramları konusunda hangi seviyede ve nasıl daha iyi bir konuma gelebiliriz?

Şekil 6.2. Soru içerikleri

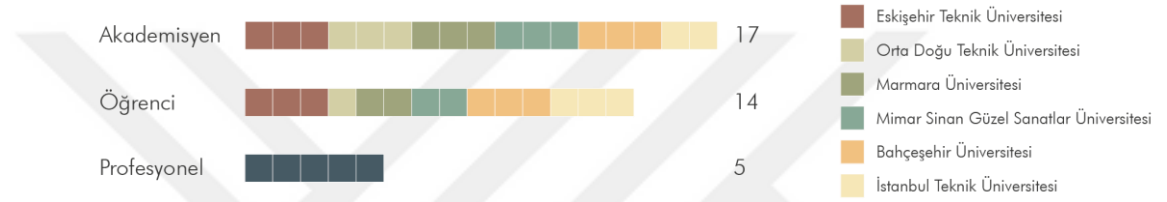
Türkiye’de en az 10 yıl endüstriyel tasarım veya endüstri ürünleri tasarımı eğitimi veren, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Marmara Üniversitesi ve Bahçeşehir Üniversitesi’nin ilgili bölümleri bu çalışma kapsamında örneklem olarak seçilmiştir. Bu sayede belirli bir eğitim kültürü oluşmuş ve mezuniyete kadar tüm proje derslerini birçok kez tecrübe etmiş bölümler inceleme kapsamına alınmıştır. Çalışma için belirlenen her üniversiteden üç akademisyen, üç öğrenci ve beş tasarımcı ile görüşme yapılması amaçlanmıştır. İncelenen okulların ders programlarında proje dersinin, o yıl işlenen diğer derslere göre kredisinin daha yüksek olduğu görülmüştür. Şekil 6.3’te görülen grafikte bir öğretim yılındaki proje dersine ait krediler gösterilmektedir. Bu grafikte görüldüğü gibi her üniversitede temel tasarım dersinden itibaren proje dersinin kredisi üst sınıflara doğru artmaktadır. Özellikle son sınıfta yer alan proje dersi o yılki programın en yüksek kredili dersi olmuştur. Proje derslerinin müfredattaki rolü ve öneminden dolayı bu çalışma kapsamında değerlendirilmiş ve görüşmeler sırasında katılımcılara sadece proje dersleri kapsamında soruları değerlendirmeleri gerektiği hatırlatılmıştır.

	Temel Tasarım		Ürün Tasarımı							Mezuniyet için gerekli AKTS
	1	2	I	II	III	IV	V	VI		
Eskişehir Teknik Üniversitesi	12	11	12	12	12	12	12	14	97	240
Orta Doğu Teknik Üniversitesi	9	9	9	9	9	9	14	14	82	240
İstanbul Teknik Üniversitesi	8	8	8	9	9	9	9	15	75	240
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi	6	6	11	11	12	12	12	15	85	240
Marmara Üniversitesi	10	10	11	11	10	10	10	16	88	240
Bahçeşehir Üniversitesi	11	10	9	10	11	11	11	14	87	240

Şekil 6.3. İncelenen üniversitelerdeki Proje dersi kredileri

Çalışma, Eskişehir Teknik Üniversitesi 15.06.2021 tarihli E-60850919-300-21748 sayılı etik kurul onayını almıştır (bkz. EK-1). Çalışma için belirlenen her üniversiteden üç akademisyen, üç öğrenci olmak üzere toplam 36; ve bağımsız beş tasarımcı ile temasa geçilmesi planlanmıştır. Görüşme yapılması planlanan kişilere elektronik posta (e-mail) ve telefon üzerinden iletişime geçilmiş ve pandemi koşullarından dolayı çevrimiçi (online) görüşme randevuları oluşturulmuştur. Bu süreçte geri dönüşte bulunmayan kişilere takip mailleri gönderilmiştir. Ancak, 17 akademisyen, 14 öğrenci ve 5 tasarımcı ile çalışma sürdürülmüştür (Şekil 6.4).

Görüşmeler Zoom uygulaması üzerinden online olarak gerçekleştirilmiş ve 30 dakika ile 60 dakika arasında sürmüştür. Görüşmenin ilk aşamasında katılımcılar “gönüllü katılım formu” doldurmuş ve çalışmaya gönüllü olarak katıldıklarını beyan etmişlerdir. Görüşmeler katılımcıların bilgisi ve onayı ile kayıt altına alınmış ve görüşme notları araştırmacı tarafından oluşturulmuştur. Tematik analiz yöntemi ile, bir çetele tablosu oluşturulmuş hangi katılımcı hangi üst tema, kategori ve alt tema altında görüş bildirmiş veya doküman ve gözlem notları hangi üst tema, kategori ve alt tema altında toplanmış tematik olarak belirlenmiştir (bkz. EK-4).



Şekil 6.4. Katılımcı grupları

Elde edilen görüşme notları ve kayıtlar çalışma güvenliği ve etik unsurlar açısından dijital ortamda yedeklenmiştir. Kayıtlar yazıya dönüştürülmüş ve analiz sürecine hazır hale getirilmiştir.

6.2. Araştırma Bulguları

Çalışma kapsamında ilk olarak, endüstriyel tasarım eğitiminde proje dersinin yeri ve önemi sorgulanmıştır. Akademisyen, öğrenci ve tasarımcılardan oluşan 36 kişilik araştırma grubunda, endüstriyel tasarım eğitiminde proje dersi, 25 kişi tarafından tüm arka planın ve mesleki derslerin tek bir potada eritildiği, pratiğe dönüştüğü harmanlama aracı olarak görülmektedir. Akademisyen ve öğrenciler bu konuda ortak görüştedir. Tasarımcıların verdiği cevaplar göz önüne alındığında, proje dersi, endüstriyel tasarımın kendisidir, problem tespiti ve çözüme yönelik projelendirmenin yer aldığı süreç olarak tanımlanmıştır.

“Bu meslek, yaparak ve o yaptıklarımızı revize ederek öğrendiğimiz, biraz sezgisel bir metotla öğrenebildiğimiz bir iştir. Okulda olan düzen, iş hayatında da devam ediyor. Sektördekiyle benzer şekilde, okulda da yaparak öğreniyoruz. Proje dersi endüstriyel tasarımın yansımasıdır.” (Katılımcı-21)

“Ben endüstriyel tasarımda proje dersini bir proje dersi diye algılamıyorum aslında bütün o yan derslerin bir kesişim noktası dört yol ağzı olarak bakıyorum. Uygulama dersidir. ... Ben proje dersini aslında tüm teorik derslerin bir kesişim kümesi olarak görüyorum. Yeri çok önemlidir falan demem çok saçma olacak çünkü omurgayı oluşturur.” (Katılımcı-13)

“Ürün sürecinin baştan sona nasıl ilerlediğini görmemizi sağlayan derstir. Sadece bireysel değil imece usulü şekilde çeşitli görüşleri, çalışmaları ve yöntemleri deneyimleme şansı bulduğumuz derstir.” (Katılımcı-25)

Akademisyenler, incelenen okullardaki proje dersi içerikleri dönem hedeflerine uygun şekilde yapılandırıldığı belirtmiştir. Dönemlerde aynı konular işlene de kapsamaları değişmektedir ve her sene araştırmaların kapsamı genişlemektedir. (Katılımcı-34). Dönem içeriklerini şöyle gruplandırmışlardır:

- 2. sınıf proje dersi girdilerinin 9 akademisyen görüşü ile, küçük ölçekli projelerde ergonomi, malzeme bilgisi ve üretim yöntemleri üzerine olduğu görülmüştür.
- 3. sınıf proje dersi girdilerinin 5 akademisyen görüşü ile, sanayi iş birlikleri, sürdürülebilirlik ve katılımcı tasarımı, 4 akademisyen görüşü ile, anlam bilimi, marka kimliği ve sistem çözümlerini içerdiği görülmüştür.
- 4. sınıf proje dersi 5 akademisyen görüşü ile, mezuniyet sürecine hazırlık olarak görüşmektedir. 4. Sınıf proje dersi, etik ve güncel konular ile işlevsellik, inovasyon, kullanılabilirlik, form, üretim yöntemleri ve malzeme bilgisine odaklanır.

Akademisyenlerin 17'sinin 8'i proje dersi değerlendirme aşamalarında öğrencilerin dönem gerekliliklerine uygunluğunu göz önüne aldığını belirtmiştir.

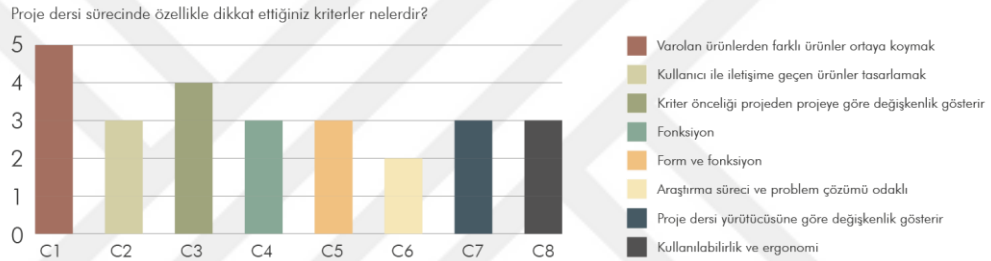
“Tabi ki proje dersi girdileri dönemlere göre değişiyor çünkü dönemler değiştikçe öğrencinin beraber aldığı derslerle de deneyimledikçe yetkinliği de geliyor ona göre beklentiler farklı oluyor. Kaldı ki ben de şey bile olabilir yani aynı projeyi verdiğinizde bizim okulumuzda öyle bir yaklaşım yok ama aynı projeyi verseniz bile bir üçüncü sınıf öğrencisi ile dördüncü sınıf öğrencisinden beklentileriniz daha farklı oluyor. Çıktılar da daha farklı oluyor zaten.” (Katılımcı-25)

Bu süreçte, öğrencilerin proje dersi kapsamında dikkat ettiği kriterler konusunda net bir karar yoktur (Şekil 6.5.). Piyasada hali hazırda var olan ürünlerden farklı ürünler ortaya koymak en çok dile getirilen kriterler olmuştur. Dikkat edilen kriterlerin proje brieflerine göre değişkenlik gösterdiğini belirten ifadeler de sık kullanılmıştır.

“Benim özellikle dikkat ettiğim kriterler bir yerde çok fazla bulunmaması. Yani hepimiz Pinterest’e giriyoruz bakıyoruz neler yapılmış, Behance’den bakıyoruz vs. ben buradan kolayca bulabileceğim ona yönelmemeye çalışıyorum konu olarak en başında yani daha konseptten. Çünkü çok yaygın bir konsept seçersem ister istemez yaptığım şey var olanın tekrarı olmaktan başka bir şey olmayacak.” (Katılımcı-3)

“Piyasadan bulunmayacak ürünleri yapmaya çalışıyorum. Farklılaştırmaya çalışıyorum tüm projelerde. Kriko yaptığımız bir proje vardı, kimsenin belki de almayacağı bir kriko yapmıştım. Bunun tek sebebi 30 kişi arasında fark yaratmaktı.” (Katılımcı-22)

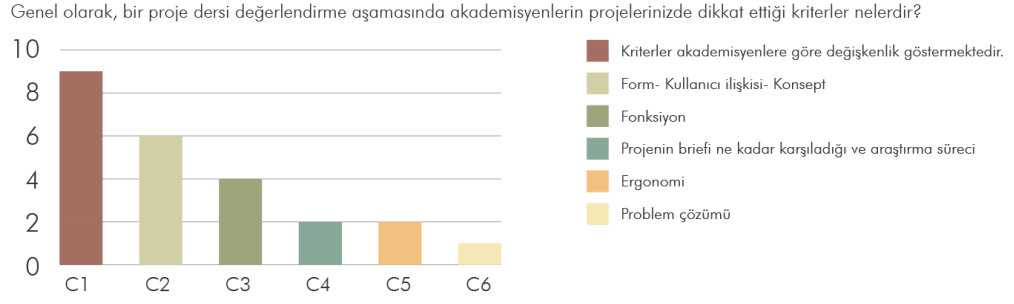
“Verilen konudan konuya göre değişiyordu, bizden beklenen şeye göre hareket ediyorduk, eğer bir kahve makinesi yapıyorsak ergonomi işin içine giriyordu ve ona daha fazla öncelik tanıyorduk. Ya da işte başka bir konu vermişlerdi onda da fonksiyon daha önemliydi. O yüzden aslında verilen konuya göre benim için öncelik olan kriter değişiyor.” (Katılımcı-19)



Şekil 6.5. Öğrencilerin proje dersi sürecinde dikkat ettiği kriterler

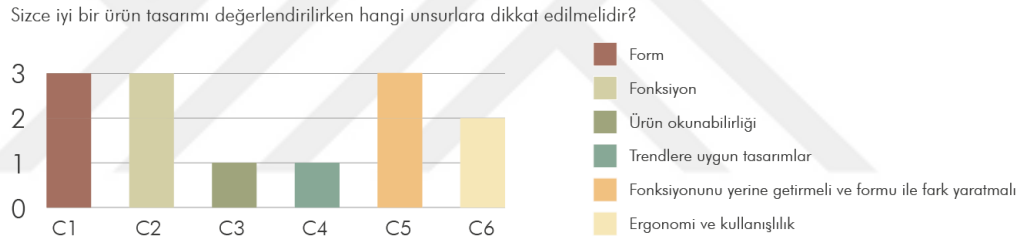
Öğrenciler, proje dersi değerlendirme aşamasında akademisyenlerin projelerde dikkat ettiği kriterin akademisyen tutumlarına göre değişkenlik gösterdiğini belirtmekte ve net bir sıralama yapamamaktadır (Şekil 6.6). Öğrenci 14 katılımcının 6’sının görüşlerinde, akademisyenlerin değerlendirme aşamasında form, kullanıcı ilişki ve konsept odaklandığını belirtmiştir.

“Hocadan hocaya değişen bir konu, hepsinin farklı vizyonları var. Geldiği ekolleri farklı olan birçok hocamız var. Bir hocamız teknik konulara fonksiyonuna odaklanırken, bir başka hocamız formuna ve yaptığımız çizimlere, işçiliklerine odaklanıyor. Proje derslerinde birden fazla hocanın olması ve bu hocaların farklı ekollerden gelmiş olması çok önemli bence. Hocalarımdan düşüncelerine bağlı kalmamaya çalışıyorum kendi adıma. Tüm hocalarımdan olabildiğince kritik alıp, hocalarımdan fikirlerini kendi süzgecimden geçirip o şekilde bir sonuca varmaya çalışıyorum.” (Katılımcı-14)



Şekil 6.6. Öğrenciler tarafından akademisyenlerin dikkat ettiği düşünülen kriterler

Öğrencilerin, kendilerine göre iyi bir ürün tasarımı değerlendirilirken dikkat edilmesi gereken kriter üzerine görüşleri istendiğinde yine çeşitli görüşler belirtilmiştir (Şekil 6.7). En belirgin görüşleri şöyle sıralayabiliriz: form odaklı (kullanıcı ile ilk iletişime geçen araç), fonksiyon odaklı ve form-fonksiyon odaklı kriterlerdir. Bu öğrenci görüşlerinden elde edilen verilere göre form ve fonksiyonun değerlendirme aşamasında büyük rol alması gerektiği düşünülmektedir.



Şekil 6.7. Öğrencilere göre iyi bir ürün tasarımı değerlendirme kriterleri

Proje dersi içerikleri hakkında tasarımcıların da görüşleri alınmış, profesyonel hayat ile proje derslerinin kesişen yönleri sorgulanmıştır. Bu konuda tasarımcılar, okuldaki proje derslerinin daha kavramsal kaldığını belirtir ancak okuldaki proje derslerinin sektöre hazırlamak için bir araç olduğunu belirtirler. Öğrencileri sektöre hazırlamak için bir araç olarak görülen proje dersinin hazırlayabilme limitinin de belirli bir seviyede olduğu ifade edilmiştir. Bu duruma ek olarak, endüstriyel tasarım mesleğinin sadece tasarımdan oluşmadığı ve insan ilişkileri, makine çeşitleri ve üretim değişkenlerinin de bilincinde olarak eğitimin içinde yer alması gerektiği belirtilmiştir.

“Eğitim kurumu istediği kadar müfredatını geliştirerek öğrencilerini profesyonel hayata hazırlama özenini ne kadar gösterirse gösterebilir hazırlama yetisi limitlidir. Okuldaki proje dersi antrenmanları, gerçek hayatta yaşanan ve direnç gösterilen tecrübeler tabii ki destek olur. Okuldaki deneyimlenen yetiler ne kadar iyi antrenman yapıldıysa ve içselleştirildiyse o kadar profesyonel hayatta hayatın normaliyiymiş gibi aktarılmaya başlanıyor. Ancak her yeni mezun tasarımcı aynı benim yeni mezun

olduğumdaki gibi, eksiktir. Sonrasında gerçek hayatta yapılan maç sayısı ve deneyimiyle daha donanımlı hale geliyoruz.” (Katılımcı- 2)

“Proje dersi içeriğinin önemini çok daha iyi anlıyoruz. Mesleğe alışmak için kavramsal çalışmalara önem veriliyordu. Ancak mesleğe adım attığımda ürün tasarımındaki eksiklerimi fark ettim. Proje derslerinde firmalar ile ortak çalışmaların yürütülmesi en sağlıklı, bu sayede gerçek hayata daha iyi hazırlanacaklardır. ...Okulda yeni fonksiyonlara çok odaklanılırken, sadece kalıp tasarımının yapılabileceğini de mesleğe geçtiğimde gördüm. Okulda ekstra fonksiyon eklem derdindeydik ama gerçek hayatın daha farklı olduğunu gözleme şansım oldu.” (Katılımcı- 32)

Tasarımcılar, tasarım sürecinde dikkat edilen kriterlerin proje brieflerine göre çeşitlenebileceğini ifade etmişlerdir. Tasarımcı 5 katılımcının 4’ü görüşlerinde, tasarım sürecinde dikkat ettiği kriter olarak firma dinamiklerinin belirleyici olduğunu belirtmiştir.

“Ben sanatçı değilim, benim tarzım budur ben böyle bir şey yaparım diyemem. Ben Zaha Hadid değilim, amorf formlar yapalım bir şekilde üretilsin, parası önemli değil, ‘That’s my style’ durumum yok. Endüstriyel tasarımcı olduğum için kendim için tasarım yapmıyorum. Endüstrideki dinamikler benim için büyük önem arz ediyor. İş verenin yetileri, sermayesi, stratejileri, uzun ve orta vadedeki hedefleri önemli. Okulda iyi tasarım kriterleri farklıken, gerçek hayatta iyi tasarım kriterleri çok farklıdır. Firmaya göre iyi tasarım nedir buna odaklanmak gerekir.” (Katılımcı- 2)

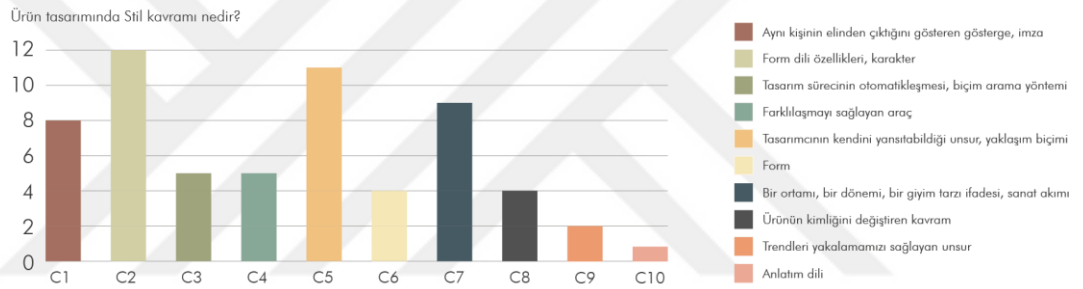
Bu çalışmanın ana kavramlarından olan stil kavramı ile ilgili tüm katılımcılardan görüşler alındığında büyük bir tanım çeşitliliği görülmüştür (Şekil 6.8). Katılımcıların 14’ü stil kavramına yönelik soru karşısında düşünme gereksinimi duymuş, belirli bir tanım yapmakta zorlanmıştır. Alt sorular ile desteklenmesi ile, 36 katılımcının 12’sinin görüşlerinde stil kavramını ürünün form dili özellikleri ve karakteriyle özdeşleştirdikleri görülmüştür. Katılımcıların 11’inin görüşlerinde tasarımcının kendini yansıtabildiği unsur, tasarımcının yaklaşım şekli olarak tanımlanmıştır. Araştırma grupları özelinde stil kavramı, akademisyen 17 katılımcının 6’sı görüşlerinde stil kavramının bireyselliğine dikkat çekmiş ve tasarımcının kendini yansıtabildiği unsur olarak tanımlamıştır. Öğrenci 14 katılımcının 7’si stil kavramını form dili özellikleri ve ürünün karakteri olarak, 5’si ürünün aynı kişinin elinden çıktığı gösteren bir gösterge olarak tanımlamıştır. Tasarımcı 5 katılımcının 3’ünde ise stil kavramı, tasarım sürecinin otomatikleşmesi olarak tanımlamıştır.

“Stil kavramı, piyasanın ne tarafa yönlendiği ve bizim buna nasıl ayak uydurduğumuzun bir göstergesidir. Hem kendi sektörümüz ile ilgili hem de tasarımı etkileyen unsurları ve gelişmeleri takip ederek, tasarım dillerine hakim olmaya çalışıyoruz.” (Katılımcı- 11)

“Projelerin kavramsal dizilişi stille biçime ilgili ipucu verir. Türkiye’de endüstriyel tasarım yetenek çizimiyle alınıyordu, klasik ekolden geliyordu, 4 yıl yeterli değil bölümle ilgili. Tasarımda form ile ilgili prensipler öğretilmeye çalışılıyor. Biçim analizleriyle bu alışkanlık kazandırılır. Stil, sanat tarihindeki klasik akımda olduğu gibi, zaman içinde tasarımcının içinde ortaya çıkan bir çizgi var. Tasarım eğitimi sırasında öğrenci ürünü tasarlamaya başladıktan sonra ürün bir dile dönüşüyor. Tasarım eğitiminde projenin biçimlendirirken çizgisel uyumlar, Gestaltın temel prensipleri içinde kullanıcıyı motive edecek çizgileri yakalamak önemli. Tasarımcının bireysel kaprisi değil, ürün biçim dilindeki rasyonel arka planı üründe dil olarak ortaya çıkarılmalı.” (Katılımcı- 27)

“Bizim bile eğitimimizde pek az değindiğimiz kavram. Dört tane dev araba markası ürettik. Aynı fonksiyonda, aynı fiyatta olan arabaları ayıran tek şey stilleri. Çok önemli bir konu ve mesleğin asıl oyun alanını stil oluşturuyor.” (Katılımcı- 21)

“Stil, biçimden doğan şeylerle yakalanıyor. Stilden bahsedilirken makyaj ifadesi kullanılıyor, bu durum daha yüzeysel ifadelerin doğmasına neden oluyor.” (Katılımcı- 10)



Şekil 6.8. Katılımcıların stil kavramı hakkındaki görüşleri

“Stil benimle özdeşleşmeyen bir kelime aslında. Mailinizi aldığımda stil kelimesini örnek vermek gerekirse barok stiliyle ilişkilendirdiğim için, bunun tasarım için doğru bir araç olmadığını düşündüm. Tasarımlarımda barok stilinde bir tasarım olsun denildiğinde, bunu yapmam söz konusu olmaz. Tasarımlarımda hep kullandığım, devam ettirdiğim araçlar vardır. Nasıl konuşuyorsam ve nasıl ifadelerde bulunuyorsam, tasarımlarda da bu dil mevcuttur.

... Beni en çok mutlu eden yorumlar tüketici yorumlarıdır. Altına bakmadan da sizin tasarımınız olduğunu kesinlikle bilirdim cümlesi evet tutturmuşuz, bu tasarım olmuş düşüncesine ulaşmamı sağlıyor.” (Katılımcı- 33).

Katılımcı-33 ile yapılan görüşmede, stil kavramının genel stil ve trendler ile özdeşleştiği görülmüş ve alt sorular ile desteklenerek stil kavramı hakkındaki görüşleri irdelenmiştir. Görüşmelerin devamında stil kavramı yerine tasarımcının tarzı, anlatım şekli, tasarım dili olarak kullanıldığı görülmüş ve tasarımcının imzası olarak algılandığı ifade edilmiştir. Bu durum aslında, stil kavramı konusundaki kavram karışıklığına da dikkat çekmektedir.

36 katılımcının 13'ü ürün tasarımında stil kavramının, araştırma yönteminden itibaren devreye girdiğini belirtmiştir. Noktadan paftaya kadar stil kavramının varlığına dikkat çekmiştir.

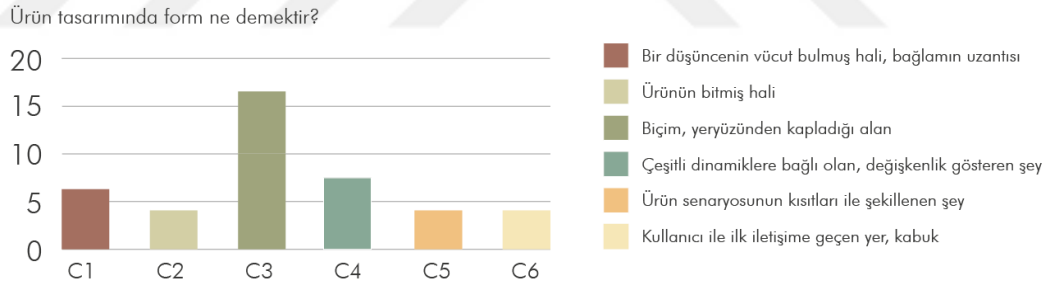
Araştırma sorularının içinde yer alan bir diğer kavram olan form kavramı, katılımcıların 16'sının görüşlerinde biçim ve nesnelerin yeryüzünde kapladığı alan ile ifade edilmiştir (Şekil 6.9). Araştırma grupları özelinde form kavramı tanımları incelendiğinde, katılımcılar form kavramını biçim ile ilişkilendirmiştir. Form ve biçim kavramları konusundaki kavram karmaşıkları bu soruya verilen cevap ile de ortaya koyulmuştur.

“Biçim demektir. Uzayda kapladığı alandır ürünün. Somut özelliklerdir, kabuktur.” (Katılımcı- 10)

“Ürünün fiziksel olarak meydana gelişinin sonucudur.” (Katılımcı- 12)

“Mesela ürünün en ham hali olarak düşünebilirim, üzerindeki imajlardan, göstergelerden, renklerden arınmış hali yani ben bir ürünü en basitinden strafordan nasıl yapacaksam o haline en temeldeki şekli diyebilirim form için.” (Katılımcı- 26)

“Form 3 boyutlu ifadedir, kâğıt üzerinde farklı şekillerin bir araya gelmesidir.” (Katılımcı- 30)



Şekil 6.9. Katılımcıların form kavramı konusundaki görüşleri

Stil ve form kavramlarının nasıl algılandığını yönelik soruların ardından bu kavramlar arasındaki benzerlik ve farklılıklar algılanmaya çalışılmıştır. Stil kavramına yönelik soruda olduğu gibi bu soruda da cevap verilmeden önce katılımcıların 16'sı bu kavramları tekrar düşünme ihtiyacı duymuş ve bu durum stil kavramı hakkında daha fazla düşüncelerine neden olmuştur. Bu durum ile, stil kavramının karakter, kültür, dönem gibi birçok dinamikten etkilendiği sonucu ortaya konmuştur. Katılımların 11'i görüşlerinde formu stili oluştururken kullandığımız bir araç olarak görmüştür (Şekil 6.10). Akademisyenlerin 5'i, formun stile göre daha rasyonel olduğunu, nedensellik ve zorunluluklarının olduğunu ve karakter harici şeylerden de etkilendiğini ifade etmiş, 3'ü

ise bu kavramları ayırıştırmakta zorlanmıştır. Öğrenciler ve tasarımcılar ise çoğunluklu olarak formun stil oluşturmadaki araç olduğunu ifade etmişlerdir.

“Form ortaya çıkan sonuçtur, stil forma giderken kullandığımız araçtır. Bizi yönlendiren araçtır. Ürünü biçimlendirirken hangi görsel algılarla neyi motive ettiğimiz önemlidir. Buna rehberlik eder.” (Katılımcı- 27)

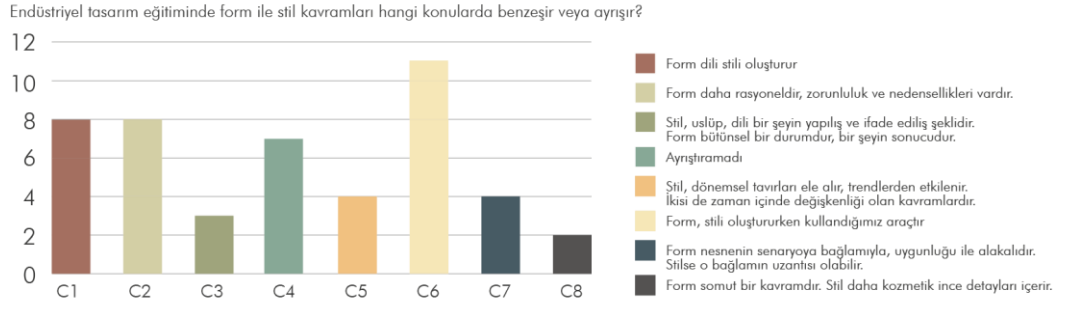
“Aslında çok iç içe kavramlardır ama kullanım olarak baktığımızda insanların bunları net şekilde ayırt edebileceğini düşünmüyorum. Form, stilin üzerinden gerçekleştirdiğiniz, bir şeyi işlediğiniz kısımdır. Stil vardır ve form üzerinden bunu aktarırsınız.” (Katılımcı- 11)

“SMEG’in formu hep kabadır, ovaldir ama stil dediğimizde SMEG’in stili diyoruz. Form bize nasıl bir stil yarattığımızı anlatıyor.” (Katılımcı- 24)

“Formun getirdiği bir stil olabilir yani bence formdan sonra stil geliyor stil formun alt başlığı gibi. Form stili kapsıyor. Mesela ben bu stilde ürün yapmak istiyorum deyince o stili formla veririz.” (Katılımcı- 5)

“Form, stili taşır. Tasarımcı sadece form oluşturmaz, ona belli anlamlar da yükler. Bu anlamlar örtük anlamlar da olabilir. Alessi çaydanlığını ele aldığımızda, kendine özgü bir biçimi ve stili vardır (Görsel 6.1). Hem minimalist hem de belirli anlamlarda ironik anlamlar taşıdığı bir stili vardır. Ucundaki kuş düdüğünün ürünün fonksiyonu ilişkisi vardır. Kuş kırmızıdır çünkü sıcaktır. Daha üçgensel bir formun sebebi zeminin dengeli olmasıdır. Burada gördüğümüz şey aslında bir biçimsel arayıştır. Bu arayışa belli anlamlar yüklemiş ve kuş düdüğü ile birlikte oluşturduğu bütünsel yaklaşım Alessi’nin tasarım stili hakkında fikirler verir. Birçok ürününde bu yaklaşımlarını gözlemleriz ve bu stil, formlarına yansır.” (Katılımcı- 17)

“Formdaki örüntüye işaret ediyor stil. Gördüysen, dinlediysen müzik türlerini bile ayırıştırabilirsin. Örüntüyü yakalarsan stil bunla ilişkilidir. Form dilinin kullanım biçimi örüntü yakalatır. Stil çok bilgi gerektirir. Hakkında konuşabilmek için bilgi sahibi olmalı, farklı stilleri farklı dönemlere ait ürünleri incelemiş olmak lazım. Bu değerlendirmeler zor yapıyor. Örneğin resimde bu Picasso deriz çünkü çok eserini görmüşüz ki geçmişte gördüklerimize dayanarak bu Picasso deriz. Tarzını öyle bir tanırız ki bi daha görünce anlarız. Ya da bundan esinlenmiş diyebiliriz. Stil demek belli bir karmaşıklık dili oluşturmuştur. Tutarlılığı olan ve belirli kişiler tarafından savunulan şeydir.” (Katılımcı- 17)



Şekil 6.10. Katılımcıların stil ve form kavramlarının benzerlik ve farklılıklarına yönelik görüşleri



Görsel 6.1. Michael Graves tasarımı Alessi Çaydanlığı, 1985

Tasarımcılar ile stil kavramına yönelik görüşmeler gerçekleştirildikten sonra kendi stillerini tanımlamaları istenmiştir. Tasarımcı katılımcıların 3'ü bir stile sahip olduğunu söyleme konusunda çekincelere sahiptir. Bunun nedenini, Türkiye'de tasarımcıların firma istek ve ihtiyaçlarına karşılık vermek zorunda olmak olduğunu belirtmişlerdir. Görüşmelerin devamında, tasarımcılar stillerini:

- Tasarım sürecinde uyguladıkları yöntem örüntüleriyle,
- İnovatif ve farklı tasarım ortaya koyma düşüncesiyle,
- Yalın ve fonksiyonel, ince detaylarla ön plana çıkan,
- Dolaylı anlatım yerine direkt anlatımı kullanarak, kullanıcının ya hemen seveceği ya da hemen nefret edeceği basit olmayan ama yalın sözleriyle ifade etmiştir.

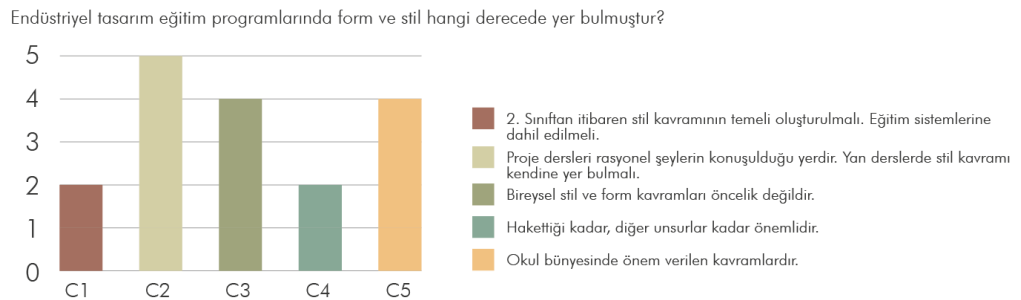
Stil ve form kavramlarının tanımları ve farklarına yönelik sorularda sonra, form ve stil geliştirme yöntemleri hakkındaki sorulara geçilmiştir. Katılımcılar bu konuda birçok yöntem önermiştir. Bu yöntemleri görüşmelerde sık dile getirilme sırasıyla şöyle sıralayabiliriz: Moodboard, benchmarking, inspiration board, form okuma alıştırmaları, trend takibi, biyomimikri. Tasarımcılar, stil oluşturma süreçlerinde özellikle pazar, kitle, trend ve hedef araştırması yapılmasının önemine dikkat çekmektedir.

“Firmanın tasarım stratejik yaklaşımları doğru ortaya konmalı. Bu üründen beklentilerinin ne olduğu, markanın nereye doğru evrilmesi gerektiği hakkında irdelemeler yapılmalı. Markanın yeni ürünlerinin formunun stiline hangi yöne gideceğine karar vermek gerekiyor. Pazar araştırması, hedeflenen tüketicinin araştırılması ve trend araştırmasının yapılması gerekiyor. Tüm bunların hedefi tanımlanmış tanımlanmamış markanın stratejik niyetleri ile doğru şekilde kesiştirmek gerekiyor. Trend araştırmaları sadece sektör içinde de yapılabilir ancak veriyi çeşitlendirmek için diğer ilişkili sektörler de incelenmelidir. Bıçak seti örneğinden ilerlersek, o bıçak setinin yaşam ortamı mutfaktır. Bıçak seti alırken, kahve makinesi, kettle, tost makinesiyle ilişkilerine dikkat edilecektir. Bu nedenle de kullanım senaryosunda, kullanım hacminde başka hangi ürünler yaşıyor sorusuna odaklanmanın gerektiği dönemler oluyor.” (Katılımcı- 2)

Bu kavramların, endüstriyel tasarım eğitim programlarında kendine ne derecede yer bulduğu ile ilgili net bir görüş birliğine ulaşamamıştır. Akademisyenlerin 5’i görüşlerinde proje derslerinin daha rasyonel bir alan olduğunu ifade etmiş, tutarlı ve nedensellik odaklı ilerlenmesini gerektiğine dikkat çekmiştir (Şekil 6.11). Stil kavramının yan derslerle desteklenebilir kavram olduğunu düşünmektedirler. Bu görüşe ek olarak, 4’ü bu kavramların önem verilen kavramlar olduğunu, 4’ü ise okul bünyesinde yeterli önemin verilmediği görüşündedir.

“Rasyonel şekilde değerlendirebileceğimiz şeyler var, ergonomik olması, çevre hassasiyeti, kolay üretilmesi gibi. Belli stil için ürün tasarımı yapıldığında, bu rasyonel şekilde değerlendirilemiyor.” (Katılımcı- 4)

“Stil, yürütücülerin de çekindiği bir kavram gibi geliyor bana. Oluşmuş ve devam eden bir süreç. Rasyonel alanlarda konuşmak önemli proje derslerinde. Bulanık alanlardan uzak durmaya çalışırız.” (Katılımcı- 10)



Şekil 6.11. Akademisyenlerin stil ve form kavramlarının endüstriyel tasarım eğitimindeki yeri üzerine görüşleri

Öğrenciler buldukları eğitim kurumunda stil ve form kavramlarının yeteri kadar yer bulmadığını, fonksiyona odaklanıp formun daha geri planda kaldığını ifade etmişlerdir.

“Stil ve form konuları daha geri plandaydı. Daha teknik konular ön plandaydı. Ürünün var olma sebepleri doğru şekilde olmalıydı.” (Katılımcı- 22)

“Genel olarak form önemliydi yani çok ham bir şey çıkartıldığında kesinlikle bunu form olarak geliştirilmesinin gerektiği söyleniyordu projeyi çok iyi araştırmışsın doğru noktadasın ama formu geliştirmen gerekiyordu çok gelen bir eleştiriydi. Eleştiri olarak, form stil ayrımı duymadık mesela böyle konuşmalar yapmadık. Sen bana sorunca form nedir stil nedir diye bir bilgi doğrultusunda bir şey konuşamıyorum böyle bir şey bilmiyorum ve böyle bir ayrımın yapılmadığını düşünüyorum.” (Katılımcı- 7)

“Ben biraz da hep teorikte çalıştık gibi hissediyorum. Araştırma süreci ve o teknik detayları, fonksiyonu belirleme falan tarzı daha ön planda olduğu ve forma çok da önem vermemişiz gibi hissediyorum.” (Katılımcı- 6)

“Kritik alırken form üzerinde çok fazla konuşulmuyor tabi bu hocasından hocasına da değişebiliyor, uzmanlaştığı alana göre de değişebiliyor. Bazıları mekanik alanında daha yetkin birçoğuyla o ürünün mekanizması hakkında konuşuyoruz, bazen kritiklerin birçoğu öyle geçiyor. Kendimizi gerçekten o ürünün çalışıp çalışmadığını hayal ederken bir şeyler ispat etmeye çalışırken bulabiliyoruz. Aslında tabi bu negatif mi pozitif mi bilemem ama sanırım fonksiyona formdan bir tık fazla önem veriliyor. Bizim okul kapsamında form biraz daha geri planda kalıyor diye cevaplandırabilirim.” (Katılımcı- 26)

Akademisyen ve öğrenciler, proje konusu stil veya form kavramları odaklı briefe yönelik çalışmalar gerçekleştirildiğini de ifade etmişlerdir. Bu proje briefleri şöyle örneklenebilir:

- Marka kimliği projeleri (Moda markaları için marka ürün gruplarından bağımsız ürün tasarımı)
- Hollanda'daki müze için sanat eserleriyle ilgili bir ürün (Bienal açık çağrısına cevap)
- Redesign projeleri (Kahve makinası, matkap gibi)
- Mouse projesi (Bülent Ersoy'un, Zeki Müren'in kullanacağı Mouse)
- Banka kimliğinin ürüne yansıtılması (Segmentasyon kavramı)
- Sanat akımlarıyla ilişkiler projeler
- Ürün ailesi tasarımı

Tasarımcılar, stil ve form kavramlarının eğitim sürecindeki yeri hakkında, okulda yeterli seviyede kendilerine yer bulmadığını ifade etmişlerdir. Proje derslerinde bu

kavramlara yer verilmesinin yanında ek dersler ile de desteklenmesi gerektiğini düşünmektedirler.

İdeal bir endüstriyel tasarım eğitimi düşünüldüğünde katılımcıların 12'si görüşlerinde, form geliştirme konusunda yetersiz, stil kavramına ise mesafeli olduğumuzu ifade etmişler. Katılımcıların 8'i bu kavramların karar aşamasında en çok dikkate alınan unsurlar olduğunu ancak eğitim içerisinde diğer içeriklerden kısmamak için geri planda kaldığını ifade eder.

“Stil ve form direkt sorulduğunda önceliklendirilmeyen konulardır ama kararlarını verirken en çok dikkate aldıkları şeylerdir. Satın alma kararına da etkide bulunur. Peki neden önceliklendirilmez? Önceliklendirdiğimiz şeyler aslında eninde sonunda stil ve forma dayanır. İfadelenmekte zorlanır.” (Katılımcı- 12)

“Biraz daha yoğun yaşanabilir tabi bu süreç. Workshop’larla desteklenebilir ama formda o 4 senelik eğitimin içerisine yediriliyor bir şekilde. Tabi ki üzerine çalışılıp, anlattığım 30 eskiz hikayesi mesela bir dersin konusu olabilir. Her hafta bu challenge’lar yapılabilir, form geliştirme eskizleri yapılabilir. Tasarımın daha güncel teknoloji ve formla ilgili detleri olan dersler aktif olabilir. Form bir şekilde kotarılıyor sanki tabi daha iyi olabilir ama stil çok daha geri planda kalıyor.” (Katılımcı- 15)

Katılımcılar, öğrencilerin stil ve form kavramları konusunda ne tür desteklere ihtiyaçları olduğu konusunda çeşitli öneriler sunmuştur. En çok dile getirilen görüş, öğrencilerin daha çok kaynak görerek, görsel bir hafıza oluşturmaya yöneliktir. Stil kavramından bahsedilen bir yerde, öğrencilerin stil ve form kavramına olan tutumlarını etkileyebilmek için tutarlı bir şekilde, yapabileceği şeylere adres göstermenin öneminden bahsedilmiştir.

“Biz form oluştururken aslında zihnimizdeki görsel kütüphaneden faydalanıyoruz. Bu görsel kütüphane bizi biz yapan her şeyden etkilenir. Aynı konuyu 10 farklı tasarımcıya verdiğimizde 10’undan da farklı çözüm önerileri, form ve en sonunda farklı tasarımlar ortaya çıkar. Bunun nedeni, kişinin görsel kütüphanesinin, kültürünün ve geçmişidir.” (Katılımcı- 17)

“Sadece üniversitedeki eğitimle alakalı değil. Fiziksel çevreyle de ilişkili. Güzel bir mahallede oturuyorum ama çirkin apartmanlar arasında gezip niteliksiz mekânda oturuyorum mesela. Kampüsümüz bize ilham veriyor çok güzel. Çevrenin ilham vermesi gerekiyor. Ev cephelerine daha dikkatli bakıyoruz mesela ve öğreniyoruz. Sergiler, filmler, müzikler çok önemli. Total bir şeyden bahsediyoruz. Kişinin gittiği mekan döndüğü ev, okulu gibi şeylerden beslenir. 18 yıldır edindiği kültür 4yılıda belirli bir miktarda değişir. Eğitim sırasında değişik tarzlara kişinin maruz kalması gerekir. Bir otomobili kitapta görmekle içine girmek çok farklı. Müzeye giderek maruz kalması çok

farklı. Örneğin 1.sınıf öğrencilerini satranç müzesine göndererek satranç setini seç, bir tema oluştur buna göre seç. Tarzı ne rengi ne teması ne gibi bir chart yapıp fotolar çekiyorlar. Bunlar sadece ziyaret değil aktif olarak içine giriyor. Çeşitli tarzlara ve iyi örneklere maruz kalmalı. Bu sadece ürünle kısıtlı değil değişik alanlardan beslenmeli. Okumalı, izlemeli. Entelektüel kimlik kazanmalı. Benimsemeli ve içselleştirmeli.” (Katılımcı- 23)



7. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitimi proje derslerinde stil ve form kavramlarına yönelik algılarına ilişkin analizler ve tartışmalar sunmayı amaçlamıştır:

- Sanat ve tasarım alanlarında, stil ve form kavramlarının anlamı
- Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitiminde stil ve form kavramlarına yönelik algılar ve bu kavramların eğitimdeki işlevleri
- Endüstriyel tasarım alanında, akademisyen, öğrenci ve tasarımcıların stil ve form kavramları konusundaki algıları
- Türkiye’de endüstriyel tasarım eğitiminde stil ve form geliştirme yöntemleri ve öğrenme-uygulama şekilleri

7.1. Stil ve Form Kavramlarının Analizi

Form kavramı hakkında literatürde birçok tanım bulunmaktadır. Yapılan tanımlar içinde, fiziksel bir nitelik olarak ele alınır ve bir maddenin uzamsal olarak düzenlenmesini ve sınırını oluşturan yüzey kümeler olarak tanımlanır. Formlar ışık ve gölge olmadan tanımlanamazlar, yüzeylerin ilişkilerine, yapılarına ve yapıldığı malzemelere bağlı olarak yansıma, kırılma gibi ışığa tepki gösterirler. Form bileşenleri, nokta, çizgi, düzlem, hacim, doku, renk ve değerlerden oluşur.

Endüstriyel tasarım alanında form ve biçim kavramları nesnenin konum ve yapısını tanımlayan birbirleriyle ilişkili kavramlar olması nedeniyle birbirleri yerine kullanılmaktadır. Form, nesnenin üç boyutlu görünüm ve yapısını ifade ederken, biçim bir forma sahip olan nesnenin varlığını, kullanıcı ile diğer nesnelere arasındaki ilişkiyi belirleyen değer ve ifadelerin toplamıdır (Şekil 7.1).

FORM	BİÇİM
<ul style="list-style-type: none">• Nesnenin üç boyutlu görünüm ve yapısı• Belirli bir işlevi sağlamak için uzayı yüzeyleri ile sınırlayan ve bu uzay içerisinde bir hacim kaplayan bir olgu	<ul style="list-style-type: none">• Forma sahip olan nesnenin varlığını, kullanıcı ile diğer nesnelere arasındaki ilişkiyi belirleyen değer ve ifadelerin toplamı• bu olgunun anlık görünümü veya uzaydaki pozisyonu

Şekil 7.1. Form ve biçim kavramlarının ayrımı

Sanat ve tasarımın farklı alanlarında stil kavramına dair tanımlar incelendiğinde, stilin en belirgin özelliğinin ayırt edicilik olduğunu görülmüştür. Birçok tanım ve

yorumda, stilin bir sanat eserinin veya nesnenin karakteristik ve ayırt edici özellikleri kullanıcıya iletildiğini belirtmiştir. Tanımlarda yer alan diğer bir durum, stilin bir kişiye, bir gruba, bir okul veya döneme özgü olabileceğidir. Stil kavramı tanımlarında kullanılan kelime ve deyimlerin özet bir incelemesi Şekil 7.2’de gösterilmiştir.

Stil İfadeleri	İsim	Sıfat
<ul style="list-style-type: none"> • Kendine özgü bir ifade tarzı • Ayırt edici özelliklerin kombinasyonu • Bir şey yapmanın ayırt edici yolu. • Karakteristik özellikler • Elementlerin sentezi • Anlamlı ifadeye sahip bir formlar sistemi • Form veya bileşenlerin tekrarı 	<ul style="list-style-type: none"> • yol • tavır • ifade • sunum • temsil • özellikleri • elementler • formlar • nitelikler • seçim • sentez • kombinasyon • sistem • dil • çoğaltma 	<ul style="list-style-type: none"> • ayırt edici • tanınabilir • karakteristik • benzersiz • özel • tipik

Şekil 7.2. *Stil tanımlarında kullanılan kelimelerin özet incelemesi*

Bu çalışmada, incelenen çeşitli alanlardaki tanımlar ve bu tanımların ortak yönleri göz önüne alındığında; stil kavramı, malzeme, renk, biçim, süsleme, teknik gibi tüm unsurların yapılandırılmış bir kombinasyonu ile oluşturulan ve belirli bir dönemin, bir grubun veya belirli bir tasarımcının özelliği olabilen ayırt edicilik ifadesidir.

Her alanda, stiller, bireysel stil ve genel stil başlıkları altında sınıflandırılır. Bireysel stil, bireysel sanatçı ve tasarımcıların stilini ifade eder, genel stil belirli dönem, grup ve kültürlerin stillerini ifade etmektedir. Karim Rashid, Ron Arad gibi belirli tasarımcıların bireysel stilleri, Postmodern stil, İtalyan stili, Braun stili ise genel stilleri tanımlamaktadır (Şekil 7.3). Bunlara ek olarak, ulusal stil ve marka stili (kurumsal stil) kavramlarının da kullanıldığı görülmektedir. Tüketim ve pazarlama odaklı bakış açıları içindeki incelemelerde vurgu marka stili üzerinedir.

Kategoriler	Örnekler
Dönem Stilleri	Art Nouveau Modernizm Postmodernizm
Ulusal Stilleri	İtalyan Stili Alman Stili İskandinav Stili
Okul/Grup Stilleri	Bauhaus Memphis
Marka Stilleri	Braun Apple
Bireysel Stilleri	Ross Lovegrove Karim Rashid Ron Arad

Şekil 7.3. Endüstriyel Tasarım alanında farklı stil kategorileri (Topaloğlu, 2008'den uyarlanmıştır)

Endüstriyel tasarım alanında stil öğeleri, yüzeydeki birleşme detayları, malzemeleri, formları, renkleri, dokuları ve grafikleri gibi bir ürünün şekillendirilmesi ve tanımlanmasında kullanılan tüm öğelerdir. Öğelerin kombinasyonlarının değişmesi, dizilişlerinin birbirine göre çeşitlenmesi farklı stillerin oluşmasını sağlar. Temel tasarım öğelerinin çeşitli kullanımları ile karmaşıklık, hafiflik, dengesizlik, neşe, stres gibi nitelikler ortaya koyulabilir. Parlak renklerin kullanılması, stilin neşeli olarak algılanmasını sağlayabilir. Stil öğelerine yönelik seçimler, ürün tarafından iletilen duygu, değer ve ifadelerin iletiildiği stil niteliklerini şekillendirmektedir. Bu durum stil kavramının iletişimsel işlevi için stil nitelikleri önem arz etmektedir.

Çalışma kapsamında, sanat ve tasarımın çeşitli alanlardaki stil işlevleri incelenmiş ve endüstriyel tasarım için stil işlevleri şöyle önerilmiştir: nesnelere ayırt etme, sınıflandırma, ilişkilendirme ve örneklendirme.

7.2. Varsayım ve Kısıtlar

Bu tez çalışması, nitel bir yaklaşım ile kurgulaması nedeniyle çalışmadaki temel sınırlılığın genellenebilirlik üzerine olduğu düşünülebilir. Çalışmanın örneklem sayısı önemli bir kısıttır. Kısıtlarla ilgili diğer bir konu, çalışmanın örneklem sayısıdır. Örnekleme yer alması planlanan kişi sayısına, takip mailleri atılması ve diğer araçlarla kişilere ulaşma yolları denenmesine rağmen ulaşılamamıştır. Diğer bir kısıt görüşmelerin gerçekleştiği tarih itibari ile katılımcıların o anki düşünce ve görüşlerinin dikkate alınmasıdır. Farklı zamanlarda yapılacak görüşmelerde katılımcıların bakış açıları

değişkenlik gösterebilir. Bu nedenle bu çalışmada elde edilen verilerin bu kapsamda değerlendirilmelidir

7.3. Araştırma Sonuçları

Bölüm 6’da, çalışmanın teorik kısmı boyunca elde edilen verilerin akademisyen, öğrenci ve tasarımların stil ve form kavramlarına yönelik algılarını incelemek için gerçekleştirilen çalışmalar sunulmuştur. Araştırma bulguları Bölüm 6.2’de ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Elde edilen sonuçlar şöyledir:

- Akademisyen, öğrenci ve tasarımcılar, endüstriyel tasarım eğitiminde proje dersini, mesleki tüm derslerin tek bir potada eridiği ve pratiğe dönüştüğü harmanlama aracı olarak görmektedir.
- Proje dersleri, dönemlere göre farklı girdi ve çıktılara sahiptir, konular işlense de dönem içinde araştırmaların kapsamı değişmektedir. Akademisyenler, proje dersi değerlendirme aşamasında dikkate alınan kriter, dönem gerekliliklerine uygunluk olarak belirtmiştir.
- Öğrenciler, proje dersi değerlendirme aşamasında akademisyenlerin dikkat ettiği kriterleri, form, kullanıcı ilişkisi ve konsept olarak sıralamışlardır. İyi bir tasarım değerlendirme aşamasında form ve fonksiyon odaklı yorumlara dikkat edilmesini gerektiğini belirtmişlerdir.
- Öğrenciler, proje dersi kapsamında dikkat ettikleri kriterin piyasada var olan ürünlerden farklı ürünler ortaya çıkmak olduğunu ifade etmiştir. Proje dersi kapsamında dikkat edilen kriterlerin proje brieflerine göre değişkenlik gösterdiğini belirten ifadeler de sık kullanılmıştır.
- Endüstriyel tasarım eğitiminde proje dersleri ve tasarım sektörünün benzerlik ve farklılıkları konusunda tasarımcılar, proje dersinin bir araç olduğunu ifade etmişlerdir.
- Proje dersi kapsamında öğrencilerin dikkat ettiği kriterler değişkenlik gösteriyor olsa da tasarımcıların dikkat ettiği kriter firma dinamikleri olarak belirlenmiştir.
- Stil kavramı konusunda katılımcılar tanım yapmakta zorluk çekmiş ve çeşitli tanımlar yapmıştır. Stil kavramı, katılımcılar tarafından tanımlanırken, farklılaşmayı sağlayan araç, aynı kişinin elinden çıktığı gösteren imza, biçim arama yöntemi, sanat akımları ve ürünün kimliğini

değiştiren bir kavram ifadeleri kullanılmıştır. Katılımcılar tarafından stil kavramı, ürünün form dili özellikleri ve karakteri olarak algılanmaktadır. Bu kavramın araştırma sürecinden itibaren tasarım sürecine dahil olduğunu belirtirler.

- Form kavramı, katılımcılar tarafından biçim ve yeryüzünde kapladığı alan olarak tanımlanmıştır. Yeryüzünde kapladığı alan tanımı ile form literatüre uygun şekilde ifade edilmiş olsa da, form ve biçim kavramları arasındaki kavram karmaşası burada da görülmüştür.
- Stil ve form kavramları arasında ilişki katılımcıların kavramları tekrar sorgulamasına sebep olmuş ve sonuçta formun stili oluştururken kullandığımız bir araç olduğu ifade edilmiştir.
- Tasarımcılar stilini tanımlarken star tasarımcıların stillerinin belirgin olduğunu belirtmiş, Türkiye’de firma dinamiğinin ön planda oluşuna dikkat çekmişlerdir. Stil ve form oluşturma süreçlerinde özellikle pazar, kitle, trend ve hedef araştırması yapılması gerektiğini belirtmişlerdir. Bu sonuçlar ile tasarımcıların marka stiline odaklandıkları sonucunu elde edebiliriz.
- Akademisyenler stil ve form gelişme yöntemleri olarak, moodboard, benchmarking, inspiration board, form okuma alıştırmaları, trend takibi, biyomimikri ve fikir geliştirme yöntemlerini örnek göstermiştir. Öğrencilerse bu yöntemleri duydukları ancak moodboard, benchmarking ve inspiration board yöntemlerini kullandıklarını belirtmişlerdir.
- Akademisyenler proje derslerinin daha rasyonel ve nedensellik üzerine olduğunu bu sebeple de stil kavramına özel bir brief verilmediyse üzerinde durulan bir konu olmadığını ifade etmişlerdir. Form kavramının proje derslerinde üzerinde durulan bir konu olduğunu belirtirler. Stil kavramı ancak yan derslerle desteklenebilir bir kavramdır.
- Öğrenciler de akademisyenlere paralel bir görüşte olup, stil kavramına değinilmediği ve fonksiyon kadar olmasa da form kavramının varlığını ifade ederler.
- Akademisyen ve öğrenciler form ve stil kavramlarına yönelik briefler verildiğini belirtirler. Bu projelerin içerikleri, marka kimliği projeleri (moda markaları için marka ürün gruplarından bağımsız ürün tasarımı), Hollanda’daki müze için sanat eserleriyle ilgili bir ürün (Bienal açık

çağrısına cevap), redesign projeleri (kahve makinası, matkap gibi), mouse projesi (Bülent Ersoy'un, Zeki Müren'in kullanacağı mouse), banka kimliğinin ürüne yansıtılması (segmentasyon kavramı), sanat akımlarıyla ilişkiler projeler, ürün ailesi tasarımı olarak örneklendirilmiştir.

- Tasarımcılar akademisyenler ile benzer görüşte olup, stil ve form kavramlarına önem verilmesi ve yan derslerle desteklenmesi gerektiğini belirtmişlerdir.
- Katılımcılar endüstriyel tasarım eğitiminde stil ve form kavramlarının proje dersi içeriklerinde yetersiz bir yerde olduğunu ifade etmişlerdir.

Stil kavramının form kavramı ile ilişkisi ise form dili özellikleri olarak tanımlanmasıyla açıklanabilir. Tanımlarken kullanılan karakterize etme eyleminin proje derslerinde ön planda olmama sebebi olarak dönem gereklilikleri ve ders saati kısıtı gösterilmiştir. Stil kavramının arka planının fiziksel çevre, kültür gibi birçok dinamiğe dayandığı, öğrencilerin okuyarak, izleyerek, deneyimleyerek entelektüel bir kimlik kazanması ve görsel bir kütüphane oluşturması gerektiği vurgulanmıştır. Öğrencilerin kendi görsel kütüphanelerini oluşturma konusunda desteğe ihtiyaçları olduğunu vurgulanırken, proje dersi kapsamında öncelik olmadığı belirtilmiştir. Bu duruma özellikle odaklanılmasa da öğrencilerin noktadan paftaya stillerine yönelik çizgilerini gördükleri belirtilmiştir. Öğrencilerin proje dersi kapsamında dikkat ettiği kriterin piyasada var olan ürünlerden farklı ürünler ortaya koyma isteği, ürünlerini farklı kılarak, stillerini ortaya koyma yollarından biri olarak yorumlanabilir.

Hem kritik aşamalarında hem de değerlendirme aşamasında form kavramına yönelik çalışmaların aktif şekilde var olduğunu ifade edilmiştir. Okullardaki eskiz derslerinin öğrencilerin neyi nasıl yapmaları konusunda yol gösterici olduğu ve form geliştirme sürecinde destek oluşturduğu görülmüştür.

Öğrenciler, proje dersi kapsamında akademisyenlerin dikkat ettiği kriterleri ifade ederken fonksiyon odaklı yorumlar yapmasa da stil ve form konusunda akademisyenlerin tutumları için fonksiyon odaklı olduğunu ifade etmiştir. Bu durum, endüstriyel tasarım proje derslerinde stil ve form kavramlarının ürünün fonksiyonelliğinde gerisinde kaldığı sonucu oluşturmuştur.

Tüm bu sonuçlar göz önüne alındığında, endüstriyel tasarım eğitimi ve tasarım sektöründe stil kavramı yerine, tasarım dili, anlatım dili, form dili ifadelerinin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Proje dersi kapsamında akademisyenler stil kavramı yerine, farklı kavramlar kullanarak gizli şekilde stil kavramından bahsetmektedir.



KAYNAKÇA

- Aicher, O. (1994) *The World as Design*, *Ernst & Sohn*, Berlin.
- Albers, J. (1993). *Thirteen Years at the Bauhaus* (Eva Richter and Alba Lorman, Trans.), *Bauhaus and Bauhaus People*. New York: Von Nostrand Reinhold.
- Allison, L.N. (2009), *Perception and Pedagogy: Design, Advertising and Education in Chicago*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Columbia University, The Graduate School of Arts and Sciences, ABD
- Artun, A.ve Aliçavuşoğlu, E, (2011); *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı-Türkiye’de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus*, İletişim Yayınları,
- Atalayer, F. (1994). *Yaratıcı Görme*.
- Banham, R., 1970. Adolf Loos and the Problem of Ornament, *Theory and Design in the First Machine Age*, Architectural Press, London.
- Bayrakçı, O., (2004), *Çağdaş İletişim Kuramları Açısından Tasarımda İletişimsel Modeller*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları
- Bense, M., (1969), *Einführung in die Informationstheoretische Aesthetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*, Rowohlt, Hamburg
- Berney, A., 2001. Streamlining Breasts: The exhalation of form and disguise of function in 1930’s ideals, *Journal of Design History*, 14, 327-342.
- Brown, T. (2008) *Design Thinking*. *Harvard Business Review* 86(6): 84–92
- Broadbent, J.A. ve Cross, N., (2003); *Design Education in the Information Age*, *Journal of Engineering Design*, Vol 14, No: 4, 439-446
- Broadfoot, O., & Bennett, R. (2003). *Design studios: online*. Apple University consortium academic and developers conference proceedings 2003 (pp. 9-21).
- Buchanan, R. (1998). Branzi'nin ikilemi: çağdaş kültürde tasarım, *Tasarım Konuları*, 14 (1), 3-20.
- Burden, E., (2002) *The Illustrated Dictionary of Architecture*, *McGraw-Hill*, New York.

- Bürdek, B.E., (2005) Design: history, theory and practice of product design, *Birkhäuser*, Basel.
- Byars, M. (2004) The Design Encyclopedia, L. King Pub., London; *Museum of Modern Art*, New York.
- Cagan, J. ve Vogel, C.M. (2002) Creating Breakthrough Products: innovation from product planning to program approval, *Prentice Hall*, Upper Saddle River, NJ.
- Chafee, R., (1977), The Teaching of Architecture at the Ecole des Beaux-Arts. In A.Drexler (Ed.), The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts (s. 61-86), *The MIT Press*, Cambridge, MA.
- Chen, K. ve Owen, C. L. (1997) Form language and style description, *Design Studies*, Sayı.18, 249-274.
- Chitturi, R., Raghunathan, R., & Mahajan, V. (2008) Delightby design: The role of hedonic versus utilitarian benefits.*Journal of Marketing*, 72(3), 48-63.
- Chiva, R. ve Alegre, J. (2009). Tasarıma yatırım ve firma performansı: Tasarım yönetiminin aracı rolü, *Ürün İnovasyon Yönetimi Dergisi*, 26 (4), 424-440.
- Cuff, D., (1991), Architecture: the story of practice, *MIT Press*, Cambridge.
- Denel, S. (1981). Industrial design: an historical perspective. Middle East Technical University Faculty of Architecture.
- Desmet, P. M. A., & Hekkert, P. (2007) Framework of product experience. *International Journal of Design*, 1(1), 57-66.
- Dondis, D.A., (1973), A Primer of Visual Literacy, *The MIT Press*, Cambridge, MA.
- Edwards, T.A., (1945), Style and Composition in Architecture, John Tiranti Ltd., London.
- Enkvist N.E., 1964. On Defining Style: an essay in applied linguistics, in *Linguistics and Style*, Eds. Spencer J. And Gregory M., Oxford University Press, London.
- Erbuğ, Ç., (1998), Orta Doğu Teknik Üniversitesi Endüstri Tasarımı Eğitimi, *Nesnel* [1], Etmk Yayını, 1998, Ankara, s42.
- Er. A., Er, Ö. ve Başer, S., (2004), *Endüstriyel Tasarım Kılavuzu*, İSO Yayınları, İstanbul.

- Erlhoff M. and Marshall, T., (2008), *Design Dictionary : perspectives on design terminology*, Birkhäuser Verlag, Basel; Boston.
- Ertem, H., (2021), *Formdan Üretime Endüstriyel Tasarım*, İstanbul Ticaret Odası Yayınları
- Findeli, A. (2001); Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion, *Design Issues*, Vol 17, No: 1, 5-17
- Francis, D. (2002) Strategy and Design, Design in Business: strategic innovation through design, Eds. Bruce, M. and Bessant, J., Pearson Education Limited, Essex.
- Green, L.N. (2005), *A Study of the Design Studio in Relation to the Teaching of Industrial&Product Design*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, The University of Canberra, School of Design and Architecture Division of Health, Design and Science, Avustralya
- Greenhalgh, P., (1990) Introduction, *Modernism in Design*, Ed. Greenhalgh, P., Reaktion Books, London.
- Gorman, C. (Ed.). (2003). *The industrial design reader*. Skyhorse Publishing Inc..
- Goldstein, C., (1996), *Teaching Art Academies and Schools From Vasari to Albers*, Cambridge University Press, USA.
- Hasdoğan, G. (2014); “Önsöz: Tasarım Araştırmaları Konferansının Önemi”, *UTAK 2014 Bildiri Kitabı: Eğitim, Araştırma, Meslek ve Sosyal Sorumluluk*, ix-xi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara
- Heskett, J., (1980) *Industrial Design*, Thames and Hudson, London.
- Julier, G., 2000. *The Culture of Design*, Sage Publications, London.
- Kaptan, B., *Temel Tasarımda Form ve Form Biçimlendirilmesine Bir Yaklaşım*, 2004.
- Karaer, F.C. (2011), *Türkiye Endüstriyel Tasarım Yazını Üzerine Bir İnceleme:1971-2009 Arası Akademik Çalışmaların Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Krippendorff, K. (1995). Redesigning design; an invitation to a responsible future. Departmental Papers (ASC), 46.

- Lidwell, W., Holden, K. ve Butler, J. (2003) *Universal Principles of Design*, Rockport Publishers, Gloucester, MA.
- Löbach, B. (1976), *Industrial Design: Grundlagen D. Industrieproduktgestaltung*, Münih,
- Lury, C. (1996) *Consumer Culture*, Polity Press, Cambridge, UK.
- Margolin, V. (1991); *Design Studies and the Education of Designers*”, Elisava Temes de Disseny, Vol 6.
- Margolin, V. (2005). A World History of Design and the History of the World. *Journal of Design History*, 18(3), 235-243.
- McKellar, S., 2002. Seals of Approval: consumer representation in 1930’s America, *Journal of Design History*, 15, 1-13.
- Menocal, N.G., (1986) Frank Lloyd Wright and the question of style, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 2, 4-19.
- Meyer, L.B., (1987) Toward a theory of style, in *The Concept of Style*, Ed. Lang, B., Cornell University Press, Ithaca, NY.
- Pegler, M.M., (1983) *The Dictionary of Interior Design*, Fairchild Publications, New York
- Person, O., Schoormans, J., Snelders, D. and Karjalainen T.M., (2008), Should new products look similar or different? The influence of the market environment on strategic product styling, *Design Studies*, 29, 30-48.
- Pile, J.F., 1990. *Dictionary of 20th-Century Design*, Da Capo Press, New York.
- Postrel, V. (2003) *The substance of style: How the rise of aesthetic value is remaking commerce, culture, and consciousness*. New York, N.Y: HarperCollins.
- Raizman, D. (2003). *History of modern design: Graphics and products since the industrial revolution*. Laurence King Publishing.
- Rodiek, J., (2004), *Human Habitats: A Focus For Design Education in The 21th Century*, Elsevier.
- Ross, S. (2003) *Style in Art*, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Ed. Levinson, J., Oxford University Press, Oxford; New York.

- Sartwell, C. (2003) *Aesthetics of the Everyday*, The Oxford Handbook of Aesthetics, Ed. Levinson, J., Oxford University Press, Oxford; New York.
- Schapiro, M. (1994'a) *Style*, in *1994 Theory and Philosophy of Art: style, artist and society*, George Braziller Inc., New York.
- Schmitt, B., and Simonson, A., 1997. *Marketing Aesthetics: the strategic management of brands, identity, and image*, Free Press, New York.
- Seylan, A. (2005). *Basic design. M--Book*, Dağdelen Publishing, Ankara.
- Slater, D. (1997) *Consumer Culture and Modernity*, Polity Press, Oxford, UK.
- Smith, C.S., 1981. *Search for Structure: Selected Essays on Science, Art and History*, MIT Press, Cambridge, MA.
- Swann, P. (2010). *The economic rationale for a national design policy*.
- TDK, (2022), *Tasarım*, <http://sozluk.gov.tr/>, Temmuz 2022.
- Topaloğlu, F., (2009), *The Concept of style : an investigation into its perception and its role in industrial design*, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Tippary, G. J. (2012), *Learning to Be in the Digital Era: A Holistic Learning Framework for Design Education*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, The Graduate School of Ohio State University, ABD.
- Tunalı, İ, (2009), *Tasarım Felsefesi-Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı*, 3.Basım, İstanbul: Yem Yayınları, s.32.
- Van Doren, H. L. (1940) *Industrial design: A practical guide*, McGraw-Hill.
- Verganti, R. (2009). *Tasarım odaklı yenilik: şeylerin ne anlama geldiğini kökten yenileyerek rekabet kurallarını değiştirmek*, Harvard İş Basını.
- Vickers, G. (1992) *Style in Product Design*, The Design Council, London.
- Votolato, G. (1998). *American design in the twentieth century: personality and performance (Vol. 1)*. Manchester University Press.
- Walker, M. (1990) *Design History and The History of Design*, Pluto Press, London

- Walton, K.L., (1987) Style and the products and processes of art, in The Concept of Style, Ed. Lang, B., Cornell University Press, Ithaca, NY.
- Whitford, F., (1984), Bauhaus, Thames and Hudson, London.
- Woodham, J.M., 1996. Managing British Design Reform I: Fresh Perspectives on the Early Years of the Council of Industrial Design, Journal of Design History, 9, 55-65.
- Woodham, J.M., 1996. Managing British Design Reform II: The Film Deadly Lampshade—An Ill-Fated Episode in the Politics of ‘Good Taste’, Journal of Design History, 9, 101-115.
- Woodham, J.M., 1997. Twentieth-Century Design, Oxford University Press, New York.
- Wollheim, R., 1987. Pictorial Style: Two Views, The Concept of Style, Ed. Lang, B., Cornell University Press, Ithaca, NY.
- Wong, W., (1972), Principles of Two-Dimensional Design. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Yazıcıoğlu, Y. (2017), Endüstriyel Tasarım, 1. Baskı, İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık, 2017, s.18.
- Yıldırım, O., (2019), 1950-1990 Yılları Arasında Ssçb'de Üretilmiş Ev Tipi Buzdolaplarının Biçim Dili Ve Form Yapısının İncelenmesi, Marmara Üniversitesi

EKLER

EK-1 Etik kurul onay belgesi

Eskişehir Teknik Üni. Evrak Tarih ve Sayısı: 14.06.2021 - 21301



T.C.
ESKİŞEHİR TEKNİK ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Hukuk Müşavirliği

Sayı : E-87914409-050.03.04-21301
Konu : Etik Kurul Kararı

14.06.2021

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 18.05.2021 tarih ve 18242 sayılı yazınız.

İlgi yazınıza istinaden Rektörlüğümüze gönderilen Dr.Öğr.Üyesi Engin KAPKIN'ın danışmanlığını, Gizem ARPACI'nın yazarlığını yaptığı "Endüstriyel Tasarım Eğitimi Proje derslerinde Stil ve Form Kavramlarının Yeri ve özellikleri Türkiye Örneği" başlıklı yüksek lisans tezine ilişkin başvurusu Fen ve Mühendislik Bilimleri Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu tarafından incelenmiş olup etik açıdan uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve uygulama dosyasının hazırlanmasında, ilgili kurumun bulunması halinde Etik Kurulu Yönergesinin dikkate alınması konusunda gereğini rica ederim.

Prof. Dr. Servet TURAN
Fen Bilimleri ve Mühendislik Bilimleri
Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu
Başkanı

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Belge Doğrulama Kodu :BSLKR0U335

Belge Takip Adresi : <https://www.turkiye.gov.tr/eskisehir-teknik-universitesi-ebys>

Adres:İki Eylül Kampüsü Tepebaşı/Eskişehir
Telefon:+90 222 321 35 50/7453 Faks:+90 222 335 36 16
e-Posta:gensek@eskisehir.edu.tr Web:gensek@eskisehir.edu.tr
Kep Adresi:eskisehirteknikuniversitesi@hs01.kep.tr

Bilgi için: Arzu BALCI
Unvanı: Memur
Tel No: 1119



EK-2 Akademisyenler için görüşme formu (Birinci sayfa)

Görüşme Formu -Akademisyenler için:	Tarih:									
DEMOGRAFİK: <input type="checkbox"/> Kadın <input type="checkbox"/> Erkek Bulunduğu Kurum: Akademik unvan: Kaç yıldır aktif olarak proje dersi yürütüyor? : Uzmanlık Alanı:										
1 <input type="checkbox"/> Endüstriyel tasarım eğitiminde proje dersinin yeri ve önemi nedir?										
<div style="border: 1px solid black; height: 100px; width: 100%;"></div>										
2 <input type="checkbox"/> Proje dersi içeriklerinde özellikle dikkat ettiğiniz unsurlar nelerdir?(Ürün-kullanıcı ilişkisi, mekan ilişkisi) Proje dersinin olmazsa olmaz unsurları nelerdir? Öğrenim çıktıları nelerdir? Yarı dönemlere göre değişen kriterler var mı? Varsa nelerdir? Bir proje dersi değerlendirme aşamasında öğrencilerin projelerinde dikkat ettiğiniz şeyler nelerdir?										
<div style="border: 1px solid black; padding: 10px;"><table border="0" style="width: 100%;"><tr><td style="width: 25%; vertical-align: top;">PROJE I <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></td><td style="width: 25%; vertical-align: top;">PROJE II <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></td><td style="width: 25%; vertical-align: top;">PROJE III <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></td><td style="width: 25%; vertical-align: top;">PROJE IV <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></td></tr><tr><td style="vertical-align: top;">PROJE V <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></td><td style="vertical-align: top;">PROJE VI <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></td><td style="vertical-align: top;">PROJE VII <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></td><td style="vertical-align: top;">PROJE VIII <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></td></tr></table></div>		PROJE I <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	PROJE II <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	PROJE III <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	PROJE IV <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	PROJE V <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	PROJE VI <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	PROJE VII <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	PROJE VIII <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	
PROJE I <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	PROJE II <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	PROJE III <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	PROJE IV <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>							
PROJE V <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	PROJE VI <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	PROJE VII <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>	PROJE VIII <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>							
1										

EK-2 Akademisyenler için görüşme formu (İkinci sayfa)

- 3 Ürün tasarımında Stil kavramı nedir? Stil ne ile ilgilidir?
Sizce stil, ürün tasarımının hangi aşamalarında devreye girmektedir?
Stil oluşturma süreçleri nelerdir?

- 4 Ürün tasarımında form ne demektir?
Form yaratma süreçleri nelerdir? Bununla ilgili bir metod-metodoloji öneriniz var mı?

- 5 Form ve stil geliştirme süreçlerinin sizce endüstriyel tasarım eğitiminde yeri ve önemi nedir?
Siz derslerinizde bu süreçleri nasıl yapılandırıyorsunuz?

- 6 Endüstriyel tasarım eğitiminde form ile stil kavramları hangi konularda benzer veya ayrısır?
Bu kavramların arasındaki ilişki nedir?

Ayrıştırdı Ayrıştırmadı

EK-2 Akademisyenler için görüşme formu (Üçüncü sayfa)

7 Form ve stil geliştirme süreçleri için önerilebilecek yöntemler nelerdir?

8 Endüstriyel tasarım eğitim programlarında form ve stil hangi derecede yer bulmuştur?
Proje konusu stil kavramı üzerine olan bir brief verdiniz mi?
Proje ders içeriklerinde, stili hangi dönemlerde proje konusu olarak yer alır?

9 İdeal bir entas eğitimi düşünüldüğünde Stil ve form kavramları konusunda hangi seviyedeyiz ve nasıl daha iyi bir konuma gelebiliriz?

10 Öğrencilerin stil ve form konusunda ne tür desteklere ihtiyaçları vardır?

EK-3 Öğrenciler için görüşme formu (Birinci sayfa)

Görüşme Formu -Öğrenciler için:	Tarih:			
DEMOGRAFİK:				
<input type="checkbox"/> Kadın <input type="checkbox"/> Erkek Yaş: Okulu: Dönem: Kaç proje yaptınız?				
1 <input type="checkbox"/> Proje dersinin, Endüstriyel tasarım eğitiminizdeki yeri nedir? Sizin için ne anlam ifade etmektedir?				
ALT SORULAR				
Genel Amaç:	Girdi:	Çıktı:		
2 <input type="checkbox"/> Proje dersi sürecinde özellikle dikkat ettiğiniz kriterler nelerdir?				
Form □□□□□	Fonksiyon □□□□□	Ergonomi □□□□□	İnnovasyon □□□□□	Diğer □□□□□
3 <input type="checkbox"/> Genel olarak, bir proje dersi değerlendirme aşamasında akademisyenlerin projelerinizde dikkat ettiği kriterler nelerdir? Sizce iyi bir ürün tasarımı değerlendirilirken hangi unsurlara dikkat edilmelidir? Hocalarınız daha çok hangi yönlerde geri dönüşlerde bulunuyor?				
Form □□□□□	Fonksiyon □□□□□	Ergonomi □□□□□	İnnovasyon □□□□□	Diğer □□□□□
-GENEL AÇIKLAMALAR				

EK-3 Öğrenciler için görüşme formu (İkinci sayfa)

4 Ürün tasarımında Stil kavramı nedir? Stil ne ile ilgilidir?
Sizce stil, ürün tasarımının hangi aşamalarında devreye girmektedir?
Stil oluşturma süreçleri nelerdir?

5 Ürün tasarımında form ne demektir? Form yaratma süreçleri nelerdir?

6 Form ile stil kavramları sizce ne derecede benzeşir veya ayrışır? Bu kavramların arasındaki ilişki nedir?
 Ayrıştırdı Ayrıştırmadı

2

EK-3 Öğrenciler için görüşme formu (Üçüncü sayfa)

7 Proje konusu, stil/form kavramı olan bir briefe yönelik ürün tasarımı sürecinde yer aldınız mı? Bu süreç ile ilgili yorumlarınız nelerdir?

Yer aldım Yer almadım

-Yapılandırılmış bir süreç miydi?

Brief:	Süreç:	Jüri:

-Jüride genel olarak yapılan yorumlar nelerdi?

8 Form ve stil geliştirme süreçleri için uyguladığınız yöntemler var mı? Varsa nelerdir?
İhtiyaç duyduğunuz destekler nelerdir?
Başka hangi süreçler içerisinde yer almak isterdiniz?
Gözlemlediğiniz ilginç yöntemler var mı? Bahsedebilir misiniz?

3

EK-3 Öğrenciler için görüşme formu (Dördüncü sayfa)

10 Bulduğunuz eğitim kurumunda form ve stil kavramları kendine hangi derecede yer bulmuştur? Yeterli eğitim aldığınızı düşünüyor musunuz?Artı ve eksileri nelerdir?

11 Kendi deneyimlerinize göre endüstriyel tasarım eğitimi sürecinde, form ve stil kavramları ile ilgili akademisyenlerin tutumu nedir?

12 Stil ve form kavramları konusunda hangi seviyedeyiz ve nasıl daha iyi bir konuma gelebiliriz?

EK-4 Tasarımcılar için görüşme formu (Birinci sayfa)

Görüşme Formu -Profesyoneller için:	Tarih:			
DEMOGRAFİK:				
<input type="checkbox"/> Kadın <input type="checkbox"/> Erkek Yaş: Mezun olduğunuz okul: Mezun olduğunuz yıl:				
Aktif iş hayatı: Bulunduğu Kurum: Bulunduğu sektör:				
1 <input type="checkbox"/> Endüstriyel tasarım eğitiminde proje dersinin yeri ve önemi nedir?				
<div style="border: 1px solid black; height: 100px;"></div>				
2 <input type="checkbox"/> Proje dersi içerikleri ile profesyonel çalışma hayatınızda kesişen yönler nelerdir? Öğrendikleriniz sizi iş hayatına nasıl hazırladı?				
<div style="border: 1px solid black; height: 100px;"></div>				
3 <input type="checkbox"/> Tasarım sürecinde, özellikle dikkat ettiğiniz kriterler nelerdir?				
Form □□□□□	Fonksiyon □□□□□	Ergonomi □□□□□	Innovasyon □□□□□	Diğer □□□□□
-GENEL AÇIKLAMALAR				
<div style="border: 1px solid black; height: 100px;"></div>				
4 <input type="checkbox"/> Ürün tasarımında Stil kavramı nedir? Stil ne ile ilgilidir? Sizce stil, ürün tasarımının hangi aşamalarında devreye girmektedir? Profesyonel hayatınızda bu kavramın yeri nedir?				
<div style="border: 1px solid black; height: 100px;"></div>				

EK-3 Tasarımcılar için görüşme formu (İkinci sayfa)

5 Stil oluşturma süreçleri nelerdir?

6 Stilinizi nasıl tanımlarsınız?

7 Ürün tasarımında form ne demektir?

8 Form ile stil kavramları sizce ne derecede benzer veya ayrısır? Bu kavramların arasındaki ilişki nedir?

Ayrıştırdı Ayrıştırmadı

2

EK-3 Tasarımcılar için görüşme formu (Üçüncü sayfa)

9 Türkiye'deki Endüstriyel Tasarım eğitiminde form yaratma ve stil oluşturma süreçlerinin yeri nerededir?

10 Kullandığınız form ve stil geliştirme yöntemleri nelerdir? Önerilebilecek yöntemler nelerdir?

11 Eğitim programlarında form ve stil hangi derecede yer bulmuştur?
Profesyonel hayatta stil kavramının yeri nedir?
Eğitim süreci ile profesyonel hayatta, bu kavramların yerinin benzer ve farklı yönleri nelerdir?

EK-3 Tasarımcılar için görüşme formu (Dördüncü sayfa)

12 Öğrencilerin stil ve form konusunda ne tür desteklere ihtiyaçları vardır?

13 Form ve stil kavramları Endüstriyel Tasarım Eğitiminde ne derecede yer almalıdır? İdeal bir entas eğitimi düşünüldüğünde Stil ve form kavramları konusunda hangi seviyedeyiz ve nasıl daha iyi bir konuma gelebiliriz?

EK-4 Cevap Ölçeği (Üçüncü sayfa)

Form ve e-tli geliştirme süreçleri için uyguladığınız yöntemler var mı? Yavaş mıdır? İhtiyaç duyduğunuz destekler nelerdir? Başka hangi süreçler içerisinde yer almayı düşünüyorsunuz? Bu süreçler başarılı mıdır? Bahsedebilir misiniz?	Bulduğunuz eğitim kurumunda form ve e-tli kavramlar kendine hangi çerçevede yer bulmuyor? Kendi eğitim sürecinizde hangi araçlar ve araçları kullanıyorsunuz? Bahsedebilir misiniz?	Kendi deneyimleriniz gereğince, endüstriyel tasarım eğitimi ile ilgili alacağınız önlemleri tanımlayabilir misiniz?	Proje dersleri içerisinde profesyonel hayatınızda kazıyan yönler nelerdir? Öğrendikleriniz dışındaki işsizlik meseleleri nelerdir?	Tasarım sürecinde başarılı değildiniz mi? Neden?	İhtiyaç duyduğunuz destekler nelerdir? Başka hangi süreçler içerisinde yer almayı düşünüyorsunuz? Bu süreçler başarılı mıdır? Bahsedebilir misiniz?	Endüstriyel tasarım eğitimi programlarında form ve e-tli hangi araçlar kullanılıyor? Endüstriyel tasarım eğitimi ile ilgili alacağınız önlemleri tanımlayabilir misiniz?			
C1	C1	C1	C1	C1	C4	C1	C3	C3	C5
C2	C2	C2	C1	C1	C2	C1	C2	C2	C1
C1	C2	C1	C1	C1	C1	C1	C2	C2	C1
C1	C2	C1	C1	C5	C2	C1	C2	C2	C1
C1	C2	C1	C1	C5	C2	C1	C2	C2	C1
C1	C3	C6	C4		C2	C1	C2	C1	C2
C4	C1	C3	C1		C3	C3	C1	C3	C2
C4	C1	C5	C1						C3
C5	C2	C7	C2						C4
C2		C1	C1		C1	C1	C1	C4	C4
		C3	C2	C1					C3
					C1	C1	C1	C4	C4
C1									C3
C2	C1								C3

ÖZGEÇMİŞ

ORCID NO: 0000-0002-6074-439X

Ad Soyad : Gizem Arpacı

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim Geçmişi:

- 2013-2018, Anadolu Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü
- 2015-2016, Valladolid Üniversitesi, Ürün Tasarımı Bölümü, Erasmus+ Değişim Programı

Mesleki Geçmişi:

- 2021-Devam ediyor, Endüstriyel Tasarımcı, Parla Design
- 2018-2021, Endüstriyel Tasarımcı, Lande Rack Kabinet
- 2018, Endüstriyel Tasarımcı, Torrecid Türkiye