INFAD - I

International Congress on Fashion & Art & Design

May 20-23, 2017
Gaziantep - Turkey

CONGRESS BOOK

2017

ISBN - 978-605-9885-38-6

www.iksadkongre.org

KONGRE TAM METİN KİTABI

1.ULUSLARARASI MODA & SANAT & TASARIM KONGRESİ

20-23 Mayıs 2017
GAZİANTEP

İktisadi Kalkınma ve Sosyal Araştırmalar Derneği

Editörler

Doç. Dr. Emine KOCA
Doç. Dr. Fatma KOÇ
Yrd. Doç. Dr. Özlem KAYA

Institution Of Economic Development And Social Researches Publications®
(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)
TURKEY
TR: +90 342 606 06 75 USA: +1 631 685 0 853
E posta: kongreiksad@gmail.com
www.iksad.org www.euroasiasummit.org
www.iksadkongre.org

KONGRE KÜNYESİ

KONGRENİN ADI

1. ULUSLARARASI MODA & SANAT & TASARIM KONGRESİ

KATILIM TÜRÜ

Çağrılı ve Davetli

TARİHİ VE YERİ

20-23 Mayıs 2017 - GAZİANTEP

ORGANİZATÖR

İKSAD- İktisadi Kalkınma ve Sosyal Araştırmalar Derneği

KATILIMCI KURUM

Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi

KONGRE BAŞKANI

Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ

ONUR KONUĞU

Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU

DAVETLİ KONUŞMACILAR

Prof. Dr. Ayşe ODMAN BOZTOSUN
Doç. Dr. Emine KOCA
Doç. Dr. Fatma KOÇ
Doç. Dr. Ömer ZAİMOĞLU
Yrd. Doç. Dr. Adın ZOR

KONGRE DİLİ

Türkçe ve İngilizce

BİLİM VE SANAT KURULU

Prof. Dr. ADNAN TEPECİK (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev KURU (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayşe Çakır İLHAN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Canan DELİDUMAN (Karatay Üniversitesi)
Prof. Dr. Didem ATİS ÖZHEKİM (Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatma KALAOĞLU (İstanbul Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. F. Dilek ALPAN (Mimar Sinan Üniversitesi)
Prof. Dr. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR (İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Prof. Dr. Esin SARIOĞLU (Beykent üniversitesi)
Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK (Işık Üniversitesi)
Prof. Dr. Feriha AKPINARLI (Gazi Üniversitesi)
Prof.Dr. Hülya TEZCAN (Nişantaşı Üniversitesi)
Prof.Dr. Maha ALANAZİ- Riyad Kral Abdulaziz Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet BAŞBUĞ -Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi
Prof.Dr. Melda ÖZDEMİR (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Meliha YILMAZ (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Nezihe ŞENTÜRK(Gazi Üniversitesi)
Prof.Dr. Pınar G. ÖZLÜ (Gazi Üniversitesi)
Prof.Dr. Sarash KONYRBAEVA - Kazak Devlet Kızlar Pedagoji Üniversitesi
Prof.Dr. Suleymenova Jarkınbıke NUAYKIZI - Kazak Devlet Kızlar Pedagoji Üniversitesi
Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ (Gazi Üniversitesi)
Prof.Dr. Ziynet ÖNDOĞAN (Ege Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali ARSLAN(Mersin Üniversitesi)
Doç. Dr. Bülent SALDERAY (Gazi Üniversitesi)
Doç.Dr. Cholpon TOKTOSUNOVA - M.Ryskulbekov Kırgız Ekonomi Üniversitesi
Doç. Dr. Emine KOCA (Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Fatma KOÇ(Gazi Üniversitesi)
Doç.Dr. Havva Halaçeli METLİOĞLU (Çukurova Üniversitesi)
Doç.Dr. Kenes JUSUPOV - Kazakistan M.Tinisbaev Ulaştırma Ve İletişim Akademisi
Doç. Dr. Konırbaeva Saraş SAHİKIZI - Kazak Devlet Kızlar Pedagoji
Doç.Dr. Kişibaev Kacımuhan ORAZOVİŞ - Kazak Devlet Kızlar Pedagoji Üniversitesi
Doç.Dr. Mahabbat OSPANBAEVA - Taras Devlet Pedagoji Üniversitesi
Doç.Dr. Meltem KATİRANCİ (Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Ömer ZAİMOĞLU - Akdeniz Üniversitesi

SERGİ KÜRATÖRLERİ

Doç. Dr. Emine KOCA
Doç. Dr. Fatma KOÇ

SERGİ JÜRİ KURULU

Prof.Dr. Maha ALANAZİ
Doç. Dr. Emine KOCA
Doç. Dr. Fatma KOÇ
Doç. Dr. Konırbaeva Saraş SAHİKIZI
Doç.Dr. Kişibaev Kacımuhan ORAZOVİŞ
Doç.Dr. Mahabbat OSPANBAEVA
Yrd. Doç. Dr. Beyhan Pamuk
Yrd. Doç. Dr. Elif TARLAKAZAN
Yrd. Doç. Dr. Gülten KURT
Yrd. Doç. Dr. Özlem KAYA
Yrd. Doç. Dr. Zeynep KIRKINCIOĞLU
Yrd. Doç. Dr.Zeynep BALKANAL

DÜZENLEME KURULU

Mustafa Latif EMEK

Sefa Salih BİLDİRİCİ

Özlem KAYA





Institution Of Economic Development And Social Researches Publications®
(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)
Gölbaşı / ADIYAMAN - TURKEY
TR: +90 342 606 06 75
E posta: kongreiksad@gmail.com
www.iksad.org
www.iksadkongre.org


INTERNATIONAL CONGRESS ON FASHION & ART & DESIGN
INFAD

20 MAYIS CUMARTESİ

10:00- 10:30 Kayıt ve Kongre Açılışı

10:30- 11:30 PANEL

TEORİDEN UYGULAMAYA SANAT-TASARIM VE MODA
Prof. Dr. Alev ÇAKMAK KURUOĞLU
Prof. Dr. N. Ayşe ODMAN BOZTOSUN
Doç. Dr. Emine KOCA - Doç. Dr. Fatma KOÇ

11:30- 12:00 "KIRMIZIYLA YAZILANLAR" SERGİ AÇILIŞI

12:00- 13:30 ÖĞLE YEMEĞİ

13:30- 14:30 PANEL
Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ - Doç. Dr. Ömer ZAİMOĞLU - Yrd. Doç. Dr. Aydın ZOR

14:30-14:45 ARA

Süre	**20 MAYIS CUMARTESİ 1. Oturum** **Oturum Başkanları** **Prof. Dr. Alev KURU** **Yrd. Doç. Dr. Elif TARLAKAZAN**
14:45 15:00	**Yrd. Doç. Dr. Elif TARLAKAZAN Yrd. Doç. Dr. Burak TARLAKAZAN Disiplinlerarası Ortak Dil: Tasarım**
15:00 15:15	**Yrd.Doç.Dr.Mahire ÖZÇALIK Çin Felsefesinde Feng-shui ve Peyzajda Uygulanması**
15:15 15:30	**Doç. Dr. Mustafa Cevat ATALAY - Yrd. Doç. Dr. Sevtap KANAT Sanatçı ve Eskiz Defteri**
15:30 15:45	**Öğr. Gör. Sezin YILMAZ Giysi Tasarımında Görsel Algı ve Yanılsama**
15:45 16:00	**Öğr. Gör. Dr. Evrim KABUKCU Moda Endüstrisinde Duygusal Pazarlama Uygulamaları: Prada 'A Therapy' Örneği**
16:00 16:15	**Arş. Gör. Dr. Mehmet Zahit BİLİR Renk Değiştirebilen (Kromik) Tekstil Tasarımları**
16:15 16:30	**Arş. Gör. Şule SAYAN Feminist Sanat İçinde Louıse Bourgeus'a Dair İzler**
16:30 16:45	**Yrd. Doç. Figen IŞIKTAN - Esin KAYA Çağdaş Porselen Sanatı Türk Seramik Sanatına Yansımaları**
16:45 17:00	**TARTIŞMA**

17:00- 17:15 ARA

Süre	20 MAYIS CUMARTESİ 2. Oturum Oturum Başkanları Doç. Dr. Mustafa Cevat ATALAY Yrd.Doç.Dr.Mahire ÖZÇALIK
17:15 17:30	Yrd. Doç. Cemile TUNA Popüler Kültür, Küreselleşen Moda ve Ekolojik Etkileri
17:30 17:45	Doç. Dr. Mustafa Cevat ATALAY Yrd. Doç. Dr. Sevtap KANAT Posta Sanatında Ressamlar
17:45 18:00	Ar. Gör. Dr. Mehmet Zahit BİLİR Moda Tasarımında Akıllı Tekstil Uygulamaları
18:00 18:15	Öğr. Gör. Dr. Evrim KABUKCU Moda Pazarlamasında Hikaye Kullanımı: Silk & Cashmere Örneği
18:15 18:30	Yrd. Doç. Dr. Mahire ÖZÇALIK Bonsai ve Bahçe Sanatı
18:30 18:45	Arş. Gör. Şule SAYAN Kamusal Alanda Yazı
18:45 19:00	Arş. Gör. Cihan CANBOLAT Moda Tasarımı Eğitiminde Grafik Tasarım Programlarının Kullanımı
19:00 19:15	Nuray ER BIYIKLI, Zeynep GÜNGÖR Endüstri 4.0'ın İzinde Dijitalleşen Giysi Modası
19:15 19:30	TARTIŞMA

21 MAYIS PAZAR

Süre	21 MAYIS PAZAR 3. Oturum		
	1.SALON	**2. SALON**	**3. SALON**
	Prof. Nesrin ÖNLÜ Yrd. Doç. Dr. Burak TARLAKAZAN	**Doç. Dr. Leyla ÖZGEN Yrd. Doç. Dr. Melek YAMAN**	**Doç. Dr. Birsen ÇİLEROĞLU Yrd. Doç. Dr. Zeynep BALKANAL**
09:00 09:15	**Prof. Nesrin ÖNLÜ Tasarımda Görsel Kültür Moda İlişkileri**	**Yrd. Doç. Dr. Süleyman İRGİN 20. ve 21. Yüzyılda Sanat Eğitimi Üzerine Model Tasarıları**	**Doç. Dr. Birsen ÇİLEROĞLU- Öğr. Gör. Sabire TIRPAN New York ve Paris Moda Haftalarında Sunulan Ayakkabı Tasarımlarının İnovatif Özelliklerinin İncelemesi**
09:15 09:30	**Doç. Dr. Emine NAS Geleneksel Bir Malzeme Olan Keçe Odaklı "Heykelsi Kıyafet Tasarımları"**	**Yrd. Doç. Dr. Emine KOÇAK Nakış Tasarımlarının Güncel Sanatla İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme- Pop Art**	**Yrd. Doç. Füsun ÖZPULAT- Dilek YURT Arts&Crafts Akımında Wıllıam Morrıs'in Rolü ve Çalışmaları**
09:30 09:45	**Evrim SIRMALI Moda İllüstrasyonunda Yaratıcı Bir Yöntem Önerisi: Modle Etme, Stilizasyon, Deformasyon, Soyutlama**	**Öğr.Gör. Dr. Pınar TOKTAŞ Mushaflarda Bezeme Alanları**	**Yrd. Doç. Dr. Zeynep BALKANAL Türk Süsleme Sanatlarında Geçmişten Günümüze Bereketin Sembolü "Nar" Motifi**
09:45 10:00	**Fidan TONZA Fonksiyonel Objelerden Sanat Eserine; Gerçeküstücülükte İronik Anlatım**	**Arş. Gör. Şerife DOĞAN Konya' da Geleneksel İşlemeli Bohçalar**	**Arş. Gör. Duygu Merve BULUT "Sanat Yapıtı Sanatçının Bilinçaltının Bir Gölgesidir." İfadesinin Ele Alınması**
10:10 10:15	**Doç. Havva Halaçeli METLİOĞLU-Hale YILMAZ - Hacer DURMAZ İkat Tekniğinin Deneysel Uygulamaları**	**Doç. Dr. Leyla ÖZGEN -Yrd. Doç. Dr. Melek YAMAN Türklerde Çay İçme Kültürü**	**Öğr.Gör. Gülay KAYGUSUZ Tekstil Malzemesinin Sanatsal Öz Kazanması Açısından Bağımsız Üslup Arayışları**
10:15 10:30	**TARTIŞMA**		

10:30- 10:45 ARA

Süre	21 MAYIS PAZAR 4. Oturum		
	1.SALON	2. SALON	3. SALON
	Doç. Dr. Fatma, KOÇ Yrd. Doç. Dr. Gonca YAYAN	Doç. Dr. D. Ali ARSLAN Yrd. Doç. Dr. Gülten KURT	Prof. Dr. Saliha AĞAÇ Yrd. Doç. Dr. Mustafa DİĞLER
10:45 11:00	Yrd. Doç. Dr. Gonca YAYAN - Ezgi DENİZASLANI Pazırık Kurganlarından Çıkan Keçelerdeki Mitolojik Öğelerin Günümüz Keçe Sanatçılarının Eserlerine Yansımaları	Yrd. Doç. Birnaz ER - Öğr. Gör. Zeliha S.HÜNEREL Türkiye'de Yaşayan İnsan Hazineleri Ve Kaybolmaya Yüz Tutmuş El Sanatları	Yrd. Doç. Dr. Mustafa DİĞLER - Uğur YILMAZ Sanatçının Kişiliğinin Sanat Eseri Üretim Sürecinin ve Psikolojik Algılarının Resme Yansıması
11:00 11:15	Doç. Dr. Fatma, KOÇ - Sümeyya EMİROĞLU Modanın İnşa Alanı "Sanat Ve Zanaat Hareketinin "Paul Poiret Tasarımlarındaki Yansıları	Yrd. Doç. Dr. Gülten KURT Ahşaba Gönül Vermiş Bir Usta Bülent Öztürk	Yrd. Doç. İsmet YÜKSEL Günümüz Beğenisi ve Kiç
11:15 11:30	Doç. Dr. Emine KOCA - Yrd. Doç. Dr. Özlem KAYA Tarihi Süreçte Modada Türk Kültürü İzleri	Mine ÖZTÜRK- Doç. Dr.Mustafa KINIK Mevlüt ÜNAL Konya İli Kent Kimliği Bağlamında Tasarımda Kültürel Çağrışım İzleri	Halit YABALAK - Emrah PEK Türk Resminde Ali Düzgün ve Resimleri
11:30 11:45	Yrd. Doç. Oya AŞAN YÜKSEL Çin Porselen Kültürü ve Lı Xıaofeng'in Porselen Kostümleri	Yrd. Doç. Dr. Zeynep BALKANAL Türk Süsleme Sanatlarımızdan Kaat'ı Sanatı Ve Kurutulmuş Yapraklar Üzerine Kilim Motifleri İle Yeni Tasarımlar	Yrd. Doç. Dr. Mustafa DİĞLER Çağdaş Türk Resminde Nurullah Berk ve Kübist Etkiler
11:45 12:00	Nazan AVCIOĞLU KALEBEK Osmanlı Kaftan Kültürü	Öğr. Gör. Semra KILIÇ KARATAY- Doç. N. Rengin OYMAN Akraray-Sultanhanı'nda Yeni Bir İş Alanı ''Patchwork Halı''	Yrd. Doç. Dr. Selvihan KILIÇ ATEŞ Meksika'da Baskıresim "Jose Guadalupe Posada"
12:00	TARTIŞMA		

Süre	21 MAYIS PAZAR 5. Oturum		
	1.SALON	**2. SALON**	**3. SALON**
	Doç. Dr. Emine KOCA Yrd. Doç. Dr. Ahmet MAZLUM	**Prof. Fatma ÖZTÜRK Yrd. Doç. Dr. Beyhan Pamuk**	**Doç. Dr. Tuncay YÜCE Yrd. Doç. Dr. Emine KOÇAK**
13:30 13:45	**Doç. Dr. Fatma KOÇ, Mukadder AKSAKAL 19. Yüzyıl Batı Moda Etkisinin Erzurum Kadın Giysilerine Yansıması**	**Arş. Gör. Eren Evin KILIÇKAYA BOĞ Moda Dergisi Yayıncılığında Bir Yetenek-Alexey Brodovıtch Ve Harper's Bazaar Dergisi**	**Yrd. Doç. Serdar MUTLU Megara Kaselerinin Süsleme Ve Biçim Özellikleri**
13:45 14:00	**Doç. Dr. Emine KOCA- Yrd. Doç. Dr. Zeynep KIRKINCIOĞLU Tasarım ve Üretim Bağlamında Eski ve Yeninin Karşılaştırmalı analizi: Ege Bölgesi Kadın Giyim-Kuşamı Örneği**	**E. Elhan ÖZUS , Filiz ERDEN, Yrd. Doç. Dr. Selda GÜZEL ÖZTÜRK Renklerin İnsan Psikolojileri Üzerindeki Etkileri(Üniversite Öğrencileri Üzerine Bir Araştırma)**	**Yrd. Doç. Dr. Neslihan ERTURAL Geleneksel Halk Danslarında Kadın: Dirse Hanım ve Yaşlucuk Hanım'ın Dansı Örneği**
14:00 14:15	**Prof. Dr. Saliha AĞAÇ -Arş. Gör. Merve BALKIŞ Çorap Modasının Tarihsel Süreçteki Değişimi**	**Öğr. Gör. Feride GÜLER- Okt. Yasemin YASA Konya Selçuklu Dönemi Mimari Eserlerinden Esinlenilerek Hazırlanmış Giysilerin Giyim Sanatları ve El Sanatları Açısından İncelenmesi**	**Arş. Gör. Dr Ayşe GÜL ÇETİN Sofra Seramiklerinin Dönem Modası Açısından İncelenmesi**
14:15 14:30	**Doç. Dr. Emine NAS Moda Mimari Etkileşimi İçinde Binaları Giymek Kavramı Üzerine Deneysel Çalışmalar**	**Öğr. Gör. Hande BİLVAR- Arş Gör. Tuba Arabalı KOŞAR Tekstil ve Moda Tasarımı Eğitiminde Bilgisayar Destekli Kumaş Tasarımı Sürecinde Tasarım-Üretim ve Bilgi İlişkisi**	**Öğr.Gör. Pınar BİÇİCİ ÇETİNKAYA Geçmişten Günümüze Seramik Sanatında Kül Sırlarının Önemi**
14:30 14:45	**Yrd. Doç. Nihan AKDEMİR Tarihsel Süreç İçerisinde Moda İllüstrasyonu İle Sanat Akımları Arasındaki İlişki**	**Öğr. Gör. M. Serpil ÖZER Geleceğin Moda Tasarımında 3d Baskı Teknolojisi**	**Yrd. Doç Dr. Çiğdem MENTEŞOĞLU CHATZOUDAS Sanatta Metafor Kavramı ve Joyce Kozloff**
14:45 15:00	**TARTIŞMA**		

15:00- 15:15 ARA

Süre	21 MAYIS PAZAR 6. Oturum		
	1.SALON	2. SALON	
	Doç. Ayşe YÜCE Yrd. Doç. Dr. Özlem KAYA	Doç. Dr. Emine NAS Yrd. Doç. Dr. Mustafa ÇAĞLAYANDERELİ	Doç. Dr. Mustafa KINIK Yrd. Doç. Oya AŞAN YÜKSEL
15:15 15:30	Doç. Dr. Tuncay YÜCE - Doç. Ayşe YÜCE Dijitalleşen Kültür Ve Sanat	Prof. Fatma ÖZTÜRK - Çağdaş ÖZDOĞAN Av Sporcularının Giysilerinden Kaynaklanan Sorunları Ve Beklentileri	Arş. Gör. Gülçin GÜNDÜZ - Öğr. Gör. Dr. Özlem USLU İç Mekan Mobilyalarında Renk Faktörünün Etkisi : Akdeniz Bölgesi Örneği
15:30 15:45	Yrd. Doç. Dr. Güllü YAKAR- Doç. Dr. Mustafa KINIK İzlenimcilikten Pop-Art'a Yeniden Yorumlanan İmgeler: Monet Ve Lıchtenstein Serileri	Yrd. Doç. Dr. Beyhan Pamuk - Yrd. Doç. Dr. Şengül EROL - Dr. Cavit Kahya Deri Sektörünün Markalaşma ve Tasarım Faaliyetlerinin Geliştirilmesinde Üniversite-Sanayi İşbirliği	Arş. Gör. Gözde ALTIPARMAKOĞLU Tasarım İlkeleri'nin Mimarideki Yansımaları: Carlo Scarpa Örneği
15:45 16:00	Yrd. Doç. Dr. Rasim SOYLU "Enigma", Bir Chirico Muamması	Yrd. Doç. Dr. Necla KUDUZ- Yrd. Doç. Dr. Şengül EROL Deri Sektörü İşletmelerinin Markalaşma Düzeylerinin Belirlenmesine Yönelik Bir Araştırma: Uşak Örneği	Arş. Gör. Emre PINAR-Arş. Gör. Gözde ALTIPARMAKOĞLU, Arş. Gör. Kemal SAKARYA Yok Olmaya Yüz Tutmuş Bir Kırsal Mimari Örneği; Doğu Karadeniz Su Değirmenleri
16:00 16:15	Yrd. Doç. Dr. Güllü YAKAR Reklam İllüstrasyonlarında Pın-Up Stili	Öğr.Gör. Melek TUFAN -Öğr.Gör. Elhan ÖZUS- Öğr. Gör. Filiz ERDEN Denim Kumaşların Üniversite Öğrencileri Tarafından Tercih Edilmesi Üzerine Bir Araştırma	Öğr. Gör. Kemal SAKARYA - Öğr. Gör. Emre PINAR Öğr. Gör. Gözde ALTIPARMAKOĞLU İç Mekan Duvarlarında Bitkisel Ögelerle Desen Tasarımı
16:15 16:30	Öğr.Gör. Pınar BİÇİCİ ÇETİNKAYA Günlük Hayatımızda Seramik Ürünlerin Kullanımı Ve Tasarıma Etkileri	Öğr. Gör. Melike SOLMAZ CİLOŞOĞLU-Öğr. Gör. Erkan Türkmen DÖNMEZ Giyim Üretim Teknolojisi Programı Öğrencilerinin Marka Kavramına Bakış Açısı Üzerine Bir İnceleme	Arş. Gör. Şerife DOĞAN Konya'da Bulunan Kapı Tokmaklarının Tasarımlarının Değerlendirilmesi

16:45 -17:00 ARA

Süre	21 MAYIS PAZAR 7. Oturum		
	1.SALON	2. SALON	3. SALON
	Doç. Dr. Bülent Salderay Yrd. Doç. Dr. Kazım MERT	Doç. Havva Halaçeli METLİOĞLU Yrd. Doç. Dr. Selda GÜZEL ÖZTÜRK	Doç. Dr. Banu Hatice GÜRCÜM Yrd. Doç. Dr. Selvihan Kılıç ATEŞ
17:00 17:15	Yrd. Doç. Dr. Kazım MERT Küresel Dünyanın Yerel Aktörleri: "Türkiye'nin Gazozlarının Tarihsel Süreçte Görsel Kimlik Değişimi" Şişe Tasarımı, Logoları Üzerine İçerik Analizi	Yrd. Doç. Vildan IŞIK ŞEN Moda Tasarım Eğitiminde Temel Tasarım Eleman Ve İlkelerinin Kullanımı	Doç. Dr. Banu Hatice GÜRCÜM,-Arş.Gör. Rabiha YILDIRIM Geleneksel Tekstillerin Sürdürülebilirlik Stratejileri Açısından Değerlendirilmesi: Adıyaman İli Örneği
17:15 17:30	Rabia DEMİR, Arş. Gör. Dr.Gönül CENGİZ Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Resim ve Fotoğraf İlişkisi	Yrd.Doç.Dr.Mustafa ÇAĞLAYANDERELİ - Doç. Dr. D. Ali ARSLAN - Yrd. Doç. Dr. AHMET MAZLUM - Kültür Sosyolojisinde İhmal Edilen Konu: Giyim-Kuşam	Yrd. Doç. Dr. Selvihan Kılıç ATEŞ, Tuğba SEZER Türkiye'de Enstalasyon ve "Ayşe Erkmen" Örneği
17:30 17:45	Halit YABALAK - Emrah PEK Kirli İçme Suyu Öldürür Kampanyasın da Kullanılan Afişlerin Analizi	Öğr. Gör. Filiz ERDEN - Yrd. Doç. Dr. Selda GÜZEL ÖZTÜRK - Öğr. Gör. Melek TUFAN-Yrd.Doç.Füsun ÖZPULAT Model Uygulamalı Kalıp Çizimlerinde Öğretim Yöntemi Olarak Oyunun Kullanılması Üzerine Bir Uygulama	Tülay GÜMÜŞER The Vısıbılıty of a Scıentıfıc Approach, Whıch Is Inspıred By Bıologıcal Structures In Textıle Desıgn: A General Outlook On Bıomımetıc
17:45 18:00	Doç. Dr. D. Ali ARSLAN- Yrd Doç. Dr. Mustafa ÇAĞLAYANDERELİ - Gülten ARSLAN Türk Kültür Sosyolojisinin İmkân ve Gereksinimleri Üzerine	Mahmut Sami ÖZTÜRK- Erdinç ÇAKIR, Mevlüt ÜNAL Önlisans Grafik Tasarımı Programlarının Teknik Açıdan değerlendirilmesi	Öğr. Gör. Erkan Türkmen DÖNMEZ –Yrd. Doç. Dr. Erkan TÜRKER- Yrd. Doç. Dr. Levent UĞUR Fonksiyonel Giysi Tasarımları İçin Yardımcı Malzeme Amaçlı Yüzey Üretimi
18:00 18:15	Öğr. Gör. Dr. Hüseyin ÖZDEMİR- Yrd. Doç. Dr. Gökçe ÖZDEMİR Flok Baskıda Kumaş Parçaları Kullanarak Yeni Desen Tasarımları	Zehra KURTUL Kahramanmaraş Müzesinde Bulunan Kadın Cepkenlerinin Biçimsel Özelliklerinin İncelenmesi	Yrd.Doç. Irmak BAYBURTLU, Yasemin G. MASARACI Kadın Başlıklarının Türk Resmindeki Yeri
18:15 18:30	Öğr. Gör. Dr. Ceren YILDIRIM Avangard'da Süren Gelenek -Kırmızı Simgeciliği		Arş. Gör. Dr. Gönül CENGİZ Kamusal Tartışma Alanı Olarak Televizyon Tartışma Programları
18:30 18:45	TARTIŞMA		

İÇİNDEKİLER

KONGRE KÜNYESİ	i
BİLİM KURULU	ii
KONGRE PROGRAMI	iii
İÇİNDEKİLER	iv

BİLDİRİ ÖZETLERİ

Alev Çakmakoğlu KURU TÜRK SANATINDA ve TASARIMINDA KİMLİK	1
N. Ayşe ODMAN BOZTOSUN SANATTAN PAZARA BİR ARAÇ: FİKRİ MÜLKİYET KORUMASI	4
Emine KOCA - Özlem KAYA AVRUPA'DA TÜRK KÜLTÜRÜ İZLERİNİN GİYİM KUŞAM AÇISINDAN İNCELENMESİ	9
Emine KOCA TASARIM: NE - NEDEN – NASIL?	21
Fatma KOÇ TASARIM VE MODA KÜLTÜRDEN NE BEKLER ?	30
Elif TARLAKAZAN & Burak E. TARLAKAZAN DİSİPLİNLERARASI ORTAK DİL: TASARIM	43
Evrim KABUKCU EMOTIONAL MARKETING APPLICATIONS IN FASHION INDUSTRY: CASE OF PRADA 'A THERAPY'	58
Mehmet Zahit BİLİR RENK DEĞİŞTİREBİLEN (KROMİK) TEKSTİL TASARIMLARI	64
Sevtap KANAT & Mustafa Cevat ATALAY SANATÇILAR VE ESKİZ DEFTERLERİ	69
Sezin YILMAZ GİYSİ TASARIMINDA GÖRSEL ALGI VE YANILSAMA	79
Şule SAYAN FEMİNİST SANAT İÇİNDE LOUISE BOURGEOIS'A DAİR İZLER	89
Cihan CANBOLAT MODA TASARIMI EĞİTİMİNDE GRAFİK TASARIM PROGRAMLARININ KULLANIMI	98
Evrim KABUKCU MODA PAZARLAMASINDA HİKAYE KULLANIMI:SILK &CASHMERE ÖRNEĞİ	107
Mustafa Cevat ATALAY & Sevtap KANAT POSTA SANATINDA RESSAMLAR	113
Şule SAYAN KAMUSAL ALANDA YAZI	126
Birsen ÇİLEROĞLU & Sabire TIRPAN NEW YORK ve PARİS MODA HAFTALARINDA SUNULAN AYAKKABI TASARIMLARININ İNOVATİF ÖZELLİKLERİNİN İNCELEMESİ (PhillipLim, Rodarte, Alexander McQueen Örneği)	134
Emine KOÇAK NAKIŞ TASARIMLARININ GÜNCEL SANATLA İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME "POP ART"	144
Evrim SIRMALI DA İLLÜSTRASYONUNDA YARATICI BİR SÜREÇ:	156

MODLE ETME, STİLİZASYON, DEFORMASYON, SOYUTLAMA	
Fidan TONZA	170
FONKSİYONEL OBJELERDEN SANAT ESERİNE; GERÇEKÜSTÜCÜLÜKTE İRONİK ANLATIM	
Leyla ÖZGEN- Melek YAMAN	186
TÜRK'LERDE ÇAY İÇME KÜLTÜRÜ	
Nesrin ÖNLÜ	193
TASARIMDA GÖRSEL KÜLTÜR MODA İLİŞKİLERİ	
Pınar TOKTAŞ	202
MUSHAFLARDA BEZEME ALANLARI	
Süleyman İRGİN	209
20. VE 21. YÜZYILDA SANAT EĞİTİMİ ÜZERİNE MODEL TASARILARI	
Zeynep BALKANAL	216
TÜRK SÜSLEME SANATLARINDA GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE BEREKETİN SEMBOLÜ "NAR" MOTİFİ	
Birnaz ER & Zeliha SARIKAYA HÜNEREL	236
TÜRKİYE'DE YAŞAYAN İNSAN HAZİNELERİ VE KAYBOLMAYA YÜZ TUTMUŞ EL SANATLARI	
Fatma KOÇ & Sümeyya EMİROĞLU	244
MODANIN İNŞA ALANI "SANAT VE ZANAAT HAREKETİNİN" PAUL POİRET TASARIMLARMLARINDAKİ YANSILARI	
Gonca YAYAN & Ezgi DENİZASLANI	262
PAZIRIK KURGANLARINDAN ÇIKAN KEÇELERDEKİ MİTOLOJİK HAYVAN ÖĞELERİNİN GÜNÜMÜZ KEÇE SANATÇILARININ ESERLERİNE YANSIMALARI	
Gülten KURT	286
AHŞABA GÖNÜL VERMİŞ BİR USTA: BÜLENT ÖZTÜRK	
Halit YABALAK & Emrah PEK	294
TÜRK RESMİNDE ALİ DÜZGÜN VE RESİMLERİ	
İsmet YÜKSEL	305
GÜNÜMÜZ BEĞENİSİ VE KİTSCH	
Mine ÖZTÜRK & Mustafa KINIK & Mevlüt ÜNAL	315
KONYA İLİ KENT KİMLİĞİ BAĞLAMINDA TASARIMDA KÜLTÜREL ÇAĞRIŞIM İZLERİ	
Mustafa DİĞLER	325
ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE NURULLAH BERK VE KÜBİST ETKİLER	
Mustafa DİĞLER & Uğur YILMAZ	336
SANATÇININ KİŞİLİĞİNİN, SANAT ESERİ ÜRETİM SÜRECİNİN VE PSİKOLOJİK ALGILARININ RESİM SANATINA YANSIMALARI	
Oya AŞAN YÜKSEL	347
LI XIAOFENG'IN PORSELEN KOSTÜMLERİ	
Selvihan KILIÇ ATEŞ	355
MEKSİKA'DA BASKIRESİM "JOSE GUADALUPE POSADA"	
Zeynep BALKANAL	364
RK SÜSLEME SANATLARIMIZDAN KAAT'I SANATI ve KURUTULMUŞ YAPRAKLAR ÜZERİNE KİLİM MOTİFLERİ İLE YENİ TASARIMLAR	

Ayşe Gül ÇETİN SOFRA SERAMİKLERİNİN DÖNEM MODASI AÇISINDAN İNCELENMESİ	388
Çiğdem M. CHATZOUDAS SANATTA METAFOR KAVRAMI VE JOYCE KOZLOFF	405
E. Elhan ÖZUS & Filiz ERDEN & Selda GÜZEL ÖZTÜRK GİYSİ RENKLERİNİN İNSAN PSİKOLOJİSİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNİN ARAŞTIRILMASI	412
Emine KOCA & Zeynep KIRKINCIOĞLU TASARIM VE ÜRETİM BAĞLAMINDA ESKİ VE YENİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ: EGE BÖLGESİ KADIN GİYİM-KUŞAMI ÖRNEĞİ	424
Eren Evin KILIÇKAYA BOĞ MODA DERGİSİ YAYINCILIĞINDA BİR YETENEK: ALEXEY BRODOVITCH VE HARPER'S BAZAAR DERGİSİ	438
Fatma KOÇ & Mukadder AKSAKAL 19. YÜZYIL BATI MODA ETKİSİNİN ERZURUM KADIN GİYSİLERİNE YANSIMASI	452
Hande BİLVAR & S.Tuğba ARABALI KOŞAR TEKSTİL VE MODA TASARIMI EĞİTİMİNDE BİLGİSAYAR DESTEKLİ KUMAŞ TASARIMI SÜRECİNDE TASARIM-ÜRETİM VE BİLGİ İLİŞKİSİ	466
Neslihan ERTURAL GELENEKSEL HALK DANSLARINDA KADIN: DİRSE HAN VE YAŞLUCUK HANIM'IN DANSI ÖRNEĞİ	478
Nihan AKDEMİR TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE MODA İLLÜSTRASYONU İLE SANAT AKIMLARI ARASINDAKİ İLİŞKİ	485
Pınar BİÇİCİ ÇETİNKAYA GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE SERAMİK SANATINDA KÜL SIRLARININ ÖNEMİ	497
Saliha AĞAÇ & Merve BALKIŞ ÇORAP MODASININ TARİHSEL SÜREÇTEKİ DEĞİŞİMİ	502
H. Serdar MUTLU MEGARA KASELERİNİN SÜSLEME VE BİÇİM ÖZELLİKLERİ	515
Beyhan PAMUK & Şengül EROL & Cavit KAHYA ÜNİVERSİTE-SANAYİ İŞBİRLİĞİ İLE DERİ SEKTÖRÜNÜN MARKALAŞMA VE TASARIM FAALİYETLERİNİN GELİŞTİRİLMESİ (Uşak İli Deri Konfeksiyon Sanayi Örneği)	525
Emre PINAR & Gözde ALTIPARMAKOĞLU & Kemal SAKARYA YOKOLMAYA YÜZ TUTMUŞ BİR KIRSALMİMARİ ÖRNEĞİ; DOĞU KARADENİZ SU DEĞİRMENLERİ"	532
Fatma ÖZTÜRK & Çağdaş ÖZDOĞAN AV SPORCULARININ GİYSİLERİNDEN KAYNAKLANAN SORUNLARI VE BEKLENTİLERİ	543
Gözde ALTIPARMAKOĞLU & Kemal SAKARYA & Emre PINAR TASARIM İLKELERİ"NİN MİMARİDEKİ YANSIMALARI: CARLO SCARPA ÖRNEĞİ	555

Gülçin GÜNDÜZ & Özlem USLU İÇ MEKAN MOBİLYALARINDA RENK FAKTÖRÜNÜN ETKİSİ : AKDENİZ BÖLGESİ ÖRNEĞİ	564
Güllü YAKAR REKLAM İLLÜSTRASYONLARINDA PIN-UP STİLİ: TARİHÇESİ VE GÜNÜMÜZE YANSIMALARI	577
Güllü YAKAR & Mustafa KINIK İZLENİMCİLİKTEN POP-ART'A YENİDEN YORUMLANAN İMGELER: MONET VE LICHTENSTEIN SERİLERİ	584
Kemal SAKARYA & Emre PINAR & Gözde ALTIPARMAKOĞLU İÇ MEKAN DUVARLARINDA BİTKİSEL ÖGELERLE DESEN TASARIMI	590
Melek TUFAN & Elhan ÖZUS & Filiz ERDEN DENİM ÜRÜNLERİN ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİ TARAFINDAN TERCİH EDİLMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA	601
Melike SOLMAZ CİLOŞOĞLU & Erkan Türkmen DÖNMEZ GİYİM ÜRETİM TEKNOLOJİSİ PROGRAMI ÖĞRENCİLERİNİN MARKA KAVRAMINA BAKIŞ AÇISI ÜZERİNE BİR İNCELEME	613
Necla KUDUZ & Şengül EROL DERİ KONFEKSİYON İŞLETMELERİNİN MARKALAŞMA DÜZEYLERİNİN BELİRLENMESİNE YÖNELİK BİR ARAŞTIRMA: UŞAK ÖRNEĞİ	622
Pınar BİÇİCİ ÇETİNKAYA GÜNLÜK HAYATIMIZDA SERAMİK ÜRÜNLERİN KULLANIMI VE TASARIMA ETKİLERİ	643
RASİM SOYLU ENİGMA BİR CHİRİCO MUAMMASI	648
Ayşe YÜCE & Tuncay YÜCE DİJİTALLEŞEN KÜLTÜR ve SANAT	660
Ali ARSLAN & Mustafa ÇAĞLAYANDERELİ & Gülten ARSLAN TÜRK KÜLTÜR SOSYOLOJİSİNİN İMKÂN VE GEREKSİNİMLERİ ÜZERİNE	667
Rabiha YILDIRIM & Banu Hatice GÜRCÜM SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK STRATEJİLERİ AÇISINDAN GELENEKSEL TEKSTİLLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ: ADIYAMAN İLİ ÖRNEĞİ	683
Ceren YILDIRIM AVANGARD'DA SÜREN GELENEK -KIRMIZI SİMGECİLİĞİ	690
Erkan Türkmen DÖNMEZ & Erkan TÜRKER & Levent UĞUR FONKSİYONEL GİYSİ TASARIMLARI İÇİN YARDIMCI MALZEME AMAÇLI YÜZEY ÜRETİMİ	698
Mehmet Zahit BİLİR MODA TASARIMINDA AKILLI TEKSTİL UYGULAMALARI	707
Duygu Merve BULUT "SANAT YAPITI SANATÇININ BİLİNÇALTININ BİR GÖLGESİDİR." İFADESİNİN ELE ALINMASI	714
Filiz ERDEN & Selda GÜZEL ÖZTÜRK & Melek TUFAN MODEL UYGULAMALI KALIP ÇİZİMLERİNDE ÖĞRETİM YÖNTEMİ OLARAK OYUNUN KULLANILMASI ÜZERİNE BİR UYGULAMA	721
Rabia DEMİR & Gönül CENGİZ	732

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA RESİM VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİ	
Gönül CENGİZ	739
KAMUSAL TARTIŞMA ALANI OLARAK TELEVİZYON TARTIŞMA PROGRAMLARI	
Halit YABALAK & Emrah PEK	744
KİRLİ İÇME SUYU ÖLDÜRÜR KAMPANYASIN DA KULLANILAN AFİŞLERİN ANALİZİ	
Mahmut Sami ÖZTÜRK & Erdinç ÇAKIR & Mevlüt ÜNAL	757
ÖNLİSANS GRAFİK TASARIMI PROGRAMLARININ TEKNİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ	
Selvihan KILIÇ ATEŞ & Tuğba SEZER	773
TÜRKİYE'DE ENSTALASYON VE "AYŞE ERKMEN" ÖRNEĞİ	
Vildan IŞIK ŞEN	782
MODA TASARIM EĞİTİMİNDE TEMEL TASARIM ELEMAN VE İLKELERİNİN KULLANIMI	
Zehra KURTUL	796
KAHRAMANMARAŞ MÜZESİNDE BULUNAN KADIN CEPKENLERİNİN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ	
Füsun ÖZPULAT & Dilek YURT	814
ARTS&CRAFTS AKIMINDA WILLIAM MORRIS'İN ROLÜ VE ÇALIŞMALARI	
Duygu Merve BULUT	827
"SANAT YAPITI SANATÇININ BİLİNÇALTININ BİR GÖLGESİDİR" İFADESİNİN ELE ALINMASI	
Havva HALAÇELİ METLİOĞLU & Hale YILMAZ & Hacer DURMAZ	835
İKAT ETKİLİ DENEYSEL DOKUMA UYGULAMALARI	


INTERNATIONAL CONGRESS ON FASHION & ART & DESIGN
INFAD

TÜRK SANATINDA ve TASARIMINDA KİMLİK

Prof.Dr. Alev Çakmakoğlu KURU

Adını Kurtuluş Savaşında halkın göstermiş olduğu üstün kahramanlıklarla dolu müdafaasından alan Gaziantep şehrinde gerçekleşen 1.Uluslararası Sanat, Tasarım ve Moda Kongresine onur konuğu olarak davet edilmiş bulunmaktan onur duyduğumu ifade ederek sözlerime başlamak isterim.

Gaziantep…Antep…

Babil, Hitit, Mısır, Med Asur, Pers, Roma… pek çok uygarlık gelmiş geçmiş Güney doğu Anadolu'nun en eski çağlardan beri var olan bu güzel şehrinden…

1071 yılında Alp Arslan'ın Malazgirt Savaşı'ndaki zaferinden sonra ise Türk hâkimiyeti başlamış Antep'te… Selçuklu, Dulkadiroğlu, Osmanlı dönemlerinde inşa edilen çok sayıda cami, medrese, han ve hamamla imar edilmiş, ticaret ve el sanatları gelişmiş şehirde.

1.Dünya Savaşı yıllarında Ermeni zulmünü, Fransız işgalini yaşayan Antep halkının Karayılan ve Şahinbey'le destanlaşan kurtuluş mücadelesi… Türk Dünyasının önemli büyük şehirleri arasında varlığını sürdürdüğü Türkiye Cumhuriyeti Devletinin Gaziantep'i.

Gaziliği ile övündüğüm şehir…Evet Gaziantep deyince ilk aklıma gelenlerdi bunlar…

Türk varlığının sembol şehirlerinden Gaziantep 1.Uluslararası Sanat, Tasarım ve Moda Kongresine ev sahipliği için doğru bir adrestir. Katılımcılar Kongre sürecinde Sanat, Tasarım ve Modayı belirlenen alt başlıklar çerçevesinde değerlendirecekler sunacakları bildirilerde. Sanat Tasarım ve Moda bu kongrede kendisini oluşturan şartları içerisinde, Psikoloji, Sosyoloji, Felsefe, Siyaset ve ideoloji açılarından ele alınacak. Bu salonda bulunan değerli araştırmacılar, sanatçılar, tasarımcılarla tarih, kültür, kimlik, gelenek penceresinden sanat, tasarım ve modaya bakılacak bu kongrede…

Bu vesile ile ben de bir özlemimi sizinle paylaşmak istedim kıymetli arkadaşlarım. Belki ya da umarım bu özlem bu ülkü sizin için de önemlidir. Hem bir sanat tarihçi hem de 30 yılını sanat eğitiminde yaşamış bir akademisyen olarak ülkemizde tarihinden, kültüründen geleneğinden beslenen kimliği ile özgünlüğü ile evrenselliği yakalamış bir sanat ve tasarım ortamı oluşturmak... Bizim olanın bizden olanın evrenselliği içinde yer almak… Eserlerimizin birilerinin bir şeylerin kopyası olmaması, olunmaması adına gerçekten özgün olmak adına yapabileceklerimiz vardır elbette.

Tarihi binlerce yıl ötesine dayanan bir milletin Türk Milletinin mensubu olarak sadece savaşlar sonucu kazanılmış toprakların zafer duygularıyla değil, binlerce yıl ötelere giden uzun bir geçmişte biriken kültür ve sanat eserleri ile dolu bir hazineye sahibiz.94 yıllık Cumhuriyet tecrübemizle olgunlaştırdığımız Çağdaş Sanat Eğitimi alanında bilgi birikimimiz de var hazinemizde…Nice sanat eğitimcisi, sanatçı ve tasarımcı da yetiştirdik. Öyleyse…

Ben buraya adını Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ten alan O'nun isteği ile kurulmuş ve kuruluşunun da 90.yılını kutlayan bir kurumdan Gazi Eğitim Fakültesinden geldim.1926 yılından günümüze Cumhuriyetin değerleri ile aydınlanan ve aydınlatan, mensubu olmaktan gurur duyduğum Fakültemin sanat eğitiminde öncü Resim İş Eğitimi Anabilim Dalında görev yapıyorum yıllardır.

Bir sanat tarihçi akademisyen olarak böyle köklü bir kurumda çalıştığınız süreçte sanat eğitimcileri, sanatçı ve tasarımcılarla bir arada bulunmanın getirdiği kazanımlara ve

gözlemlere sahip oluyor, alanın farklı sorunlarına da vakıf oluyorsunuz. Sanatta kimlik sorunu, özgünlük bunlardan biri…

Hele ki uzmanlık alanınız "Türk Sanatı Tarihi" ise ilginiz öncelikle bu konuya yöneliyor…Sanatçı ve tasarımcıların, sanat eğitimcilerinin Türk Sanatı Tarihini algılayışlarına bakıyorsunuz. Oranları değişmekle birlikte akademik hayatın içinde bile içimizden bir grubun, önemli bir grubun Türk Sanatını 1923 yılından, Cumhuriyetin ilanı sonrasından ya da biraz daha geriye giderek sanatta batıya açılış hareketlerinin başlangıcı olarak gördükleri 18.yüzyıldan günümüze dayandırmakla yetindiklerini görüyoruz. Bir başka grup Türk Sanatı için ağırlığı Türklerin İslam Dinini yoğun olarak kabul ettikleri X. yüzyıldan başlayan zamanlara veriyor. Bir grup da var ki Türklerin Sanatını tarih sahnesine çıktıkları eski çağlardan günümüze kadar bir bütün halinde ele almakta…

Tarihimizi, kültür ve sanat değerlerimizi bilmeden ya da yüzeysel bilgilerle donanarak, donatarak sanat ve tasarım alanında kimlikli, özgün olabilmek mümkün mü? Bunun bir yolu var; Eğitim.

İlköğretimden itibaren derslerde elde edilen tarih, inanç, kültürel değerlerimizdeki farkındalık, ders dışı okumalarla beslenerek bir doygunluğa ulaşılmadan bize özgü sanat veya tasarım üretiminden söz etmek mümkün görülmemektedir.

Bu konuda samimi olarak çaba gösteren sanatçı ve tasarımcılarımız olsa da çoğu Türk Sanatının eski dönemlerinde yer bulmuş motiflerini olduğu gibi ya da deforme ederek eserlerinde yer vererek ruhu olmayan bir biçimin yeterliliğini sergilemekteler. Fikri bir alt yapısı, dayandığı bir bildirisi olmadan ortaya çıkan şeyi zanaattan öteye taşımanın zorluğudur karşımıza çıkan…Bazen bütün iyi niyetimize ve isteğimize rağmen sanatta ve tasarımda bir milletin, Türk Milletinin, Türklüğün kimliğini taşıyan özgünlüğünü yakalayamıyoruz. Sorumluluğunu taşıdığımız ülkemizin sanatçı, tasarımcı ve sanat eğitimcisi yetiştiren fakültelerine bakıldığında ders programlarında Batı Sanatı Tarihi, Çağdaş Sanat Derslerini görüyoruz. Bazıları Mitoloji Derslerine de yer vermekteler programlarında. Zaten Sanat Alanının yer alması gereken dersleridir bunlar…Ancak müfredatta mutlaka yer bulmasını istediğimiz Türk Sanatı Tarihi, Türk Mitolojisi, Çağdaş Türk Sanatı Derslerinin haftalık saatleri ve kapsadıkları konularla olması gereken çizgide ve yeterlilikte bulunmadıklarını fark ediyoruz. İsim vermeden ülkemizin bir Sanat ve Tasarım Fakültesinin ders programında Batı Mitolojisi, Doğu Mitolojisi başlıklı dersleri yer bulurken Türk Mitolojisine yer verilmediğini görüyoruz. Aynı Fakültenin aynı programında başka bir ders başlığı ise "Türk ve Osmanlı Sanatı" olarak kaşımıza çıkıyor. Eğer İslam Öncesi ya da İslam Sonrası, Selçuklu Sanatı gibi programınızda Türk Sanatını dönemlerle ele almıyorsanız bu ne kadar yanlış isimlendirmedir.

Gazi Muallim Mektebine bağlı olarak 1932 yılında sanat eğitimcisi yetiştirmek amacıyla kurulan Resim İş Bölümünün Gazi Eğitim Enstitüsünden Gazi Eğitim Fakültesine uzanan eğitim yolculuğundaki ders programlarında Türk Sanatı ile bilgiler uzun yıllar boyunca Sanat Tarihi Derslerinin sadece bir konusu olarak yer almıştır. Türk Sanatının başlı başına bir ders olarak müfredata girmesi ise ancak 1992 yılında gerçekleşmiştir.

Günümüz Eğitim Fakültelerine bağlı Resim İş Eğitimi Anabilim Dallarında sürdürülen sanat eğitimi 2006 yılında yapılan ortak ders programına göredir. Batı Sanatı Tarihi ve Çağdaş Sanat Derslerinin yanı sıra Türk Sanatı Tarihi Dersi de bu programın zorunlu dersleri arasında yer almaktadır. Eksikleri olan ve günümüz şartlarına uygun olarak bir değişikliğe ihtiyaç duyulan Resim İş Programlarında sadece seçmeli derslerde sınırlı oranda değişiklik yapabilme

şansımız bulunmaktadır. Biz de bundan yararlanarak Anabilim Dalımızın seçmeli dersleri arasına "Mitoloji" Dersi'nin yanı sıra "Türk Mitolojisi" Dersini ayrıca zorunlu olması gerektiğini düşündüğümüz Çağdaş Türk Sanatı Dersini yerleştirebildik.

Uzunca bir süre dekanlığını yaptığım Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Ders Programında Eğitim Fakültelerine göre daha özgür davranma imkanımızı değerlendirerek zorunlu dersler arasında "Türk Sanatı Tarihi" ve "Türk Mitolojisi" derslerine yer verdik. Amacımız içinde yaşadığı toplumun tarihini, kültürel değerlerini nedenleri niçinleri ile bilen sanatçı ve tasarımcılar ya da sanat eğitimcileri yetiştirmekti. Amacımız bilgi birikimleri, teknolojisi ile çağı yakalamış ama bir o kadar da içinde yaşadığı toplumun, kendinin farkındalığını yaşayan sanatçı ve tasarımcılar yetiştirmekti…Amacımız geçmişin bugüne taşınması olmadı, olmamalı…Türk Sanat Tarihinin her döneminin kendi içinde ayrı güzellikleri ve özellikleri vardır. Bu farklı dönemleri ise birbirine onun kimliğini oluşturan ortak bir üslup bağlar. Bu üslup, içinde yer aldığı dönem eserlerinde bazen belirgin bazen de ayrıntıda saklıdır. İşte bütün mesele her dönem kendi ruhunu, biçimini oluştururken aralarındaki bağın, bizim olan çizginin kopmaması, koparılmamasıdır…

Çağımız Dünyasında ülkemize de yansıyan emperyalizmin, küreselleşmenin çok yönlü karmaşasında, millilikten ne anlaşıldığı belirsizleşmiş, adı "Milli" olarak başlayan eğitim sistemimize rağmen Türk Tarihine, Sanatına, Mitolojisine ilgi duyan eserlerinde ilham alan sanatçı ve tasarımcılarımız var, yeterli sayıda değiller belki ama varlar.

Sanatın tarihini bilen, çağdaş sanat ve tasarım dünyasının her türlü bilgi ve becerisine sahip, ama taklidi reddeden, kimliğine Türk kimliğine sahip çıkarak da çağdaş olunabileceği, özgün olunabileceği bilincindeki sanatçı ve tasarımcıların çoğalması dileklerimle…

SANATTAN PAZARA BİR ARAÇ: FİKRİ MÜLKİYET KORUMASI

Prof. Dr. N. Ayşe ODMAN BOZTOSUN
Akdeniz Üniversitesi Hukuk Fakültesi

Sanat, insanlığın düşünce ve duygularını somutlaştırdığı en üst düzeydeki yaratma faaliyetidir. Sanat eserleri üzerinde hak sahipliği ve bu haklardan çeşitli şekillerde yararlanma söz konusu olduğunda iki temel parametre saptayabiliriz. Birinci parametre, sanatçının eserinin kendisinden sadır olduğunun herkesçe bilinmesi ve kabul edilmesi ihtiyacının giderilmesine yöneliktir. Bu ihtiyaç hem insanın doğasında vardır hem de sosyokültürel bir olgudur. Eserin sahibi olarak tanınmak, takdir edilmek, gelecek nesillere kendinden bir iz bırakmak bu ihtiyacın temel dürtüleridir. İkinci parametre ise ekonomiktir. Piyasa bakış açısıyla bakıldığında, sanat eseri de bir metadır ve ticarete konu olabilir. Bu tebliğde, ikinci parametre temelinde, sanat eserlerinin ve tasarımların ticari olarak değerlendirmesini sağlayacak bir hukuksal araç olarak fikri mülkiyet hakları ve bu haklardan nasıl yararlanılabileceği açıklanacaktır:

Bir seramik sanatçısının özgün bir seramik heykelini ele alalım. Bu heykel, çizimi yapıldığı andan itibaren fikri mülkiyet koruması altına girer. Çizim, seramik olarak şekillendiğinde fikri mülkiyet koruması bu seramik eser üzerinde devam eder. Bu örnekten giderek sanat eserleri ve tasarımlar üzerindeki hakları ayrı ayrı açıklayabiliriz. Öncelikle iki farklı unsur üzerinde iki farklı tür hak sahipliği olduğunu saptamalıyız. Diyelim çizim bir kağıt üzerine yapılmıştır. Bu durumda kağıt üzerindeki hak ayrı, çizim üzerindeki hak ayrıdır. Üzerinde çizim olan kağıt, bir müzayededede açık artırmayla satılabilir. Açık artırma, kağıt üzerindeki mülkiyet hakkının el değiştirmesine yöneliktir. Kağıt, üzerinde ünlü bir seramik sanatçısının çizimi olduğundan, koleksiyonerler için bir değer taşıyabilir ve onlar tarafından satın alınabilir. Bununla birlikte, koleksiyoner, bu kağıdı satın almakla sadece kağıdın mülkiyet hakkını elde eder. Halbuki kağıdın üzerinde yer alan çizimin üzerinde farklı bir hak söz konusudur. Bu hak, bir fikri mülkiyet hakkı olan eser sahipliği hakkıdır ve bu hak, çizimi yapan sanatçıya aittir. Koleksiyoner, sanatçıdan izin almadan bu çizimi çoğaltamaz veya heykel gibi bir başka esere dönüştüremez. Aynı şekilde seramik heykeli satın alan kişi, sadece somut bir obje olan heykel üzerinde mülkiyet hakkı elde eder. Eser sahipliği hakkı ise halen seramik sanatçısına aittir. Dolayısıyla seramik heykeli satın alan kişi, seramik sanatçısından izinsiz bu heykelin replikalarını yapamaz, yaptıramaz.

Tasarıma gelince, her sanat eserinin bir tasarımı vardır; ancak her tasarımın bir sanat eseri olduğunu söyleyemeyiz. Sanat eseri olan tasarımlar, hem eser sahipliği korumasından hem de tasarımlar için öngörülen özel hukuksal korumadan yararlanır. Örneğin bir rölyefin, haute couture bir giysinin tasarımı olduğu gibi, bir koltuk takımının, bir tencere setinin de tasarımı vardır. Rölyef ve giysi eser olarak korunduğu gibi, tasarım olarak da korunur. Halbuki koltuk takımı ve tencere seti, koşulları varsa sadece tasarım olarak korunabilir. Aynen yukarıda açıklandığı şekilde, rölyefi veya giysiyi satın alan kişi sadece bu objeler üzerinde mülkiyet hakkına sahip olur. Halbuki rölyef sanatçısının veya moda tasarımcısının eser sahipliği ve tasarım hakları halen bu sanatçılardadır. Bu sanatçılar aynı rölyeften veya giysiden istedikleri

sayıda üretebilirler, ürettirebilirler. Rölyefi veya giysiyi satın alan kişi dahi, sanatçılardan izin almadan bu eserlerin replikalarını veya benzerlerini üretemez.

Konumuz olan eser sahipliği ve tasarım hakkını ayrı ayrı açıklamadan önce, her ikisinin de birer fikri mülkiyet hakkı olduğunu vurgulayalım. Fikri mülkiyet hakları, sahibine fikri mülkiyet hakkının izinsiz kullanımını önleme olanağını tanır. Peki bu ne işe yarar? Bu olanağın ne işe yarayacağını anlatabilmek için, dünyadaki yaygın ekonomik düzenin pazar ekonomisi olduğunu hatırlamamız gerekir. Mal ve hizmetler, ticarete konu birer metadır. Bu metaların el değiştirebilmesi ve bunlardan farklı şekillerde yararlanılabilmesi için, bunlar üzerinde mülkiyet hakkı bulunduğunun kabulü gerekir. İnsan yaratıcılığının ürünleri olan sanat eserleri ve tasarımlar için de aynı durum geçerlidir. Bunlardan ticari şekilde yararlanabilmek için bunlar üzerinde de bir hak tanınması gereklidir. İşte fikri mülkiyet hakları bu nedenle öngörülmüşlerdir. Devletlerin bu hakları tanımasının iki temel nedeni, hem bu tür yaratıcı faaliyetleri teşvik etmek hem de bu faaliyetlerin ürünü olan eserlerin ve tasarımların topluma yayılmasını sağlamaktır. Özellikle güzel sanat eserlerinin büyük miktarlarda çoğaltılması yaygın bir uygulama olmasa da, tasarımlar açısından endüstriyel üretime konu olma olasılığı daha yüksektir.

Tasarım üzerindeki hakka odaklanacak olursak bu hakkın tanınabilmesinin iki koşulu olduğunu görürüz: Yenilik ve ayırtedicilik. Tasarım daha önceden Dünyanın herhangi bir yerinde kamuya sunulmuş bir tasarım ise, yeni olmadığından hak tanınmayacaktır. Diğer yandan, tasarımın yeni olması, tasarım hakkının tanınması için yeterli değildir. Bu tasarımın, kamuya sunulmuş diğer tasarımlardan, “ayırt edici” olarak nitelenmesini sağlayacak kadar ayrışmış olması gerekir. Bu koşulun varlığı bir karşılaştırma yapılarak belirlenir. Sorulan soru şudur: Tasarım hakkı korumasına aday olan tasarım, bilgilenmiş kullanıcılar üzerinde halihazırda kamuya sunulmuş diğer tasarımın yarattığı genel izlenimden farklı bir izlenim yaratmakta mıdır? Yanıt olumlu ise bu tasarımın ayırt edici niteliğe sahip olduğu kabul edilir.

Tasarım hakkı, tescilli ve tescilsiz tasarım olmak üzere ikiye ayrılır. Bunların süresi, kazanılma şekli ve sağladığı haklar birbirinden farklıdır. Tescilli tasarım, Türk Patent ve Marka Kurumuna yapılacak tescil başvurusu sonucunda elde edilir. Koruma süresi, başvuru tarihinden itibaren beş yıldır. Bu süre beşer yıllık dönemler hâlinde yenilenebilir ve toplam yirmi beş yıla kadar uzatılabilir. Yenileme talebi, koruma süresinin sona ereceği tarihten önceki altı ay içinde yapılmalıdır. Bu talep, ek ücret ödenmesi şartıyla, koruma süresinin sona erdiği tarihten itibaren altı aylık süre içinde de yapılabilir. Tescilli tasarımlarda, yenilenmeyen tasarımlara ilişkin tasarım hakkı, koruma süresinin bittiği tarihte sona erer. Tescilsiz tasarımların koruma süresi ise, koruma talep edilen tasarımın kamuya ilk sunulduğu tarihten itibaren üç yıldır.

Tasarım hakkı kime aittir? Tasarım hakkı tasarımcıya ve onun mirasçılarına aittir. Bir tasarımın birden çok tasarımcısı olması durumunda tasarım hakkının kime ait olduğu aralarındaki anlaşmaya göre belirlenir. Böyle bir anlaşma yapmamışlarsa paylı mülkiyet hükümleri geçerli olur. Dolayısıyla, anlaşmayla başka türlü belirlenmedikçe paylar eşit sayılır. Bu durumda, hak sahiplerinden her biri diğerlerine bildirimde bulunmak koşuluyla tasarımı kullanabilir, hakkını diğerlerinden bağımsız olarak devredebilir, hatta hakka tecavüzlere karşı

hukuk davası açabilir. Diğer yandan, tasarımın başkalarına kullandırılması konusunda hak sahiplerinin oybirliğiyle karar vermesi gerekir Tasarımın kullanılması amacıyla üçüncü kişilere lisans verilmesi için hak sahiplerinin oybirliği şarttır. Ancak lisans verme konusunda oybirliği sağlanamaması hâlinde mahkeme, lisans verme yetkisini hakkaniyet gereğince hak sahiplerinden birine veya birkaçına verebilir. Her ne kadar tasarım hakkının tasarımcıya, yani tasarımı yapan kişiye ait olacağını belirtmiş olsak da, tasarımcı hizmet sözleşmesiyle işverene bağlı bir çalışansa veya öğretim elemanı ise durum farklıdır. Bu durumda çalışanların tasarımlarının hak sahibi işveren öğretim elemanlarının tasarımlarının hak sahibi ise ilgili üniversitedir. Öğrenciler ve stajyerler için de durum aynıdır. Öğrencilerin tasarımları üzerinde üniversite, stajyerlerin tasarımları üzerinde ise yanında staj yapılan işveren, hak sahibidir. Eğer tasarım bir iş görme sözleşmesi gereği yapılmışsa durum farklıdır. Burada tasarımcı ile tasarımı sipariş eden arasında bir hizmet ilişkisi yoktur. Örneğin bir kişi evi için özel bir perde tasarlatsa, tasarlanıp üretilen perdenin kendisi bu kişiye ait olacaktır. Diğer yandan perdenin tasarımı başka perdelere de uygulanabilir. İşte bu tasarım üzerindeki hak, perdeyi sipariş eden kişiye mi, yoksa perdenin tasarımcısına mı ait olacaktır? Bu husus tarafların anlaşmasına göre belirlenecektir.

Çalışan, tasarımı işi gereği yapmışsa, işverenden tasarım karşılığında herhangi bir talep edemez. İş tanımı dışında kalan, ancak işyerinin bilgi ve donanımından yararlanarak yapılan tasarımlar için ise, çalışan, işverenden bedel talep edebilir. Bu bedel belirlenirken "tasarımın önemi"nin dikkate alınacağı belirtilmektedir. Burada, "önem"den kastedilen, o tasarımın işverenin işi için önemi olabileceği gibi, genel olarak tasarımın piyasadaki ticari potansiyeli de olabilir. Taraflar bedel konusunda anlaşamazlarsa bu bedelin belirlenmesi için mahkemeye başvurulabilir ve bedel, mahkeme tarafından belirlenir.

Öğretim elemanları ise, gerçekleştirdikleri tasarımlardan gelir elde edilmesi durumunda, bu gelirden belirli bir pay almaya hak kazanırlar. Bu payın ne kadar olacağı, ilgili yükseköğretim kurumunun yönetim kurulunca belirlenir. Yalnız bu pay gelirin yarısından az olamaz. Bu paya razı gelmeyen öğretim elemanlarının mahkemeye başvurabilmesine dair özel bir düzenleme yoktur. Diğer yandan, payı belirlemeye yönelik yönetim kurulu kararı bir idari işlem olduğundan, genel hükümler uyarınca bu idari işlemin iptali talebiyle idare mahkemesine başvurulabilir. Mahkeme iptal talebini kabul ederse ilgili yönetim kurulu kararı yürürlükten kalkar; ancak mahkeme bir oran belirleyemez. Bu oranın yine bir yönetim kurulu kararıyla belirlenmesi gerekir.

Öğrencilerin ve stajyerlerin yaptıkları tasarımlar için ilgili yükseköğretim kurumundan veya yanında çalışılan işverenden bir bedel talep etmelerine veya gelirden belirli bir paya hak kazanmalarına dair bir hüküm bulunmamaktadır. Bu durumda çalışanların tasarımlarında olduğu gibi, öğrencilerin ve stajyerlerin yaptığı tasarımlar işverene ait olacaktır. Öğrenciler açısından ilgili yükseköğretim kurumu işveren olarak kabul edilecektir. Öğrenim veya staj sürecinde yapılan tasarımlar, işverene ait olacak ve öğrencilerle stajyerlere, tasarımları karşılığında herhangi bir bedel ödenmeyecektir, gelirlerden herhangi bir pay verilmeyecektir. Bununla birlikte, ilgili yükseköğretim kurumu veya staj yapılan işyerinin sahibi bu konuda farklı bir uygulama yapabilir. Diğer yandan, öğrenci veya stajyer, öğrenim gördüğü veya staj

yaptığı yerin araçlarını kullanarak, öğrenim veya staj konusu dışında kalan bir tasarım yaparsa, bu tasarım da ilgili yükseköğretim kurumuna veya işverene ait olacaktır. Bununla birlikte, tıpkı çalışanlarda olduğu gibi, öğrenci ve stajyer, bu kurumdan veya işverenden bedel talep edebilecektir.
Tasarım hakkının kime ait olduğu konusunda uyuşmazlık çıkarsa, tasarım hakkının gerçek hak sahibi olduğunu iddia eden kişi, gasp davası açabilir. Bu davada tasarım hakkının kendisine ait olduğuna karar verilmesini talep eder. Tasarımın gerçekleştirilmesinde katkısı olduğunu, dolayısıyla tasarımın hak sahipleri arasında yer alması gerektiğini iddia eden kişiler de bu davayı açabilir. Yalnız bu taleplerin üç yıl içerisinde ileri sürülmesi gerekir. Bu süre, tescilli tasarımlarda yayım tarihinden, tescilsiz tasarımlarda kamuya sunulma tarihinden başlar.

Tasarım hakkı, sahibine, tasarımından izinsiz yararlanılmasını önleme olanağı tanır. Dolayısıyla, tasarım hakkıyla korunan tasarımın kullanılarak üretim yapılması, bu tasarımı içeren ürünlerin piyasaya sunulması, satılması, ithal edilmesi, ticari amaçla kullanılması veya elde bulundurulması, tasarımla veya tasarımın uygulandığı ürünle ilgili sözleşme yapma teklifinde bulunulması, hak sahibinin iznine tabidir. Aksi halde tasarım hakkına tecavüz söz konusu olur ve tasarım hakkı sahibi dava açarak bu tecavüzün tespitini, muhtemel tecavüzün önlenmesini, tecavüz fiillerinin durdurulmasını, tecavüzün etkilerinin kaldırılmasını ve maddi ve manevi zararının tazminini talep edebilir. Hatta tecavüz oluşturulan ürünlerle bu ürünlerin üretiminde kullanılan araçlara el konulmasını ve bunlar üzerinde kendisine mülkiyet hakkı tanınmasını dahi talep edebilir.

Tasarımdan doğan haklar münhasıran tasarım sahibine aittir. Üçüncü kişiler, tasarım sahibinin izni olmadan koruma kapsamındaki tasarım veya tasarımın uygulandığı ürünü üretemez, piyasaya sunamaz, satamaz, ithal edemez, ticari amaçlı kullanamaz veya bu amaçlarla elde bulunduramaz ya da bu tasarım veya tasarımın uygulandığı ürünle ilgili sözleşme yapmak için öneride bulunamaz. Tescilsiz tasarımlarda, tasarım hakkı sahibinin hakkının kapsamı, tescilli tasarım hakkı sahibininkine göre daha dardır. Sayılan fiiller, ancak tescilsiz tasarım kopyalanmışsa hakka tecavüz kabul edilir. Tescilsiz tasarımdan haberdar olmayan bir tasarımcı tarafından bağımsız olarak yapılan tasarımın, tescilsiz tasarım koruması kapsamındaki tasarımdan kopyalanmış olduğu kabul edilmez. Hem tescilli hem tescilsiz tasarımlar açısından, tasarım hakkının kapsamı sınırlandırılmıştır. Özel amaçla sınırlı kalan ve ticari amaç taşımayan fiiller, deneme amaçlı fiiller ve eğitim veya referans amaçlı çoğaltmalar serbesttir. Tasarım hakkı sahibi, bu fiillerin tasarım hakkına tecavüz teşkil ettiğini ileri süremez. Bununla birlikte, eğitim veya referans amaçlı çoğaltmaların ticari uygulamadaki dürüstlük kuralları ile bağdaşması, tasarımın normal kullanımını gereksiz şekilde tehlikeye sokmaması ve bu çoğaltmalarda kaynak gösterilmesi gerekir.
Tasarım hakkından farklı şekillerde yararlanılabilir. Pazar ekonomisinde mal ve hizmetler gibi, tasarım gibi fikri ürünler de ticarete konu birer metadır. Tasarım hakkı, bir bedel karşılığında devredilebilir. Tasarım hakkının devrinin karşılığı her zaman bir bedel olmayabilir. Örneğin bu hak, başka bir tasarım hakkının veya bir markanın devri veya kullandırılması karşılığında veya bir iş görme karşılığında da devredilebilir. Devir sözleşmesinin geçerli olabilmesi için noter onaylı yapılmış olması gerekir. Tasarım hakkının birden fazla sahibi varsa ve paydaşlardan biri kendi hak payını diğer paydaşlardan bir başkasına satacak olursa, diğer paydaşların önalım

hakkı vardır. Yani diğer paydaşlar, payını satacak olan kişinin payını, aynı şartlarla kendileri almayı teklif ederlerse pay onlara satılır. Önalım hakkının kullanılması süreye bağlıdır. Paydaşlar, satış teklifinin kendilerine bildirilmesinden itibaren üç ay içerisinde önalım hakkını kullanabilir. Satışı sonradan öğrenirlerse, satış tarihinden itibaren en geç iki yıl içerisinde bu hakkı kullanmaları gerekir. Bu sürelerin geçirilmesiyle önalım hakkı düşer.

Tasarım hakkı, miras yolu ile geçebilir, rehin verilebilir, haczedilebilir veya diğer hukuki işlemlere konu olabilir. Bütün bu hukuki işlemlerin geçerliliği yazılı olarak yapılmış olmalarına bağlıdır. Tescilli tasarımlar açısından bu işlemlerin sicile de kaydedilmesi gerekir; sicile kaydedilmeyen hukuki işlemlerden doğan haklar, bu işlemlerden haberdar olmayan kişilere karşı ileri sürülemez. Tescilli tasarımlarda, henüz başvuru aşamasında, tasarım başvurusu üzerindeki hak, tıpkı tescil edilmiş tasarım hakkı gibi hukuki işlemlere konu olabilir.

Tasarım hakkı, başkalarına kullandırılabilir. Bu hukuki işleme "lisans verme" adı verilir. Bir malı bir seferde bir kişi kullanabilir; halbuki bir tasarımı aynı anda sonsuz sayıda kişi kullanabilir. İşte bu nedenle, fikri mülkiyet haklarının kullandırılması, yani lisans, etkili bir yaygın kullanımı sağlama yöntemidir. Tasarımın, tasarım hakkı sahibini nemalandıracak şekilde yaygın kullanımı, tasarım üzerinde tasarım hakkının elde edilmesi ve sonra bu hakkın bir lisans sözleşmesi ile kullandırılması sayesinde sağlanabilir. Burberry gibi çok popüler olmuş bir deseni düşündüğümüzde, bu desenin farklı objeler üzerinde uygulaması, yaygınlıkla kullanılması ve bundan desenin (tasarımın) sahibi olan şirketin nemalanması, şirketin bedel karşılığı verdiği lisanslar sayesinde olmaktadır. Lisans götürü bir bedelle verilebileceği gibi, lisans bedeli olarak, satılan her ürün üzerinden hak sahibine ödenecek bir bedel de öngörülebilir. Lisans sözleşmesinde lisansın tek bir kişiye verilip verilmediği, hangi coğrafi bölgede, ne kadar süreyle tanındığı, hangi ürünler üzerinde uygulanabileceği öngörülmelidir.

Tasarım hakkı, bir ticaret şirketine sermaye olarak da konulabilir. Henüz ülkemizde fikri mülkiyet haklarının ticaret şirketlerine sermaye olarak konulması uygulaması yaygınlaşmamış olsa da bu mümkündür. Ticaret şirketine nasıl nakit, taşınırlar, taşınmazlar sermaye olarak konulabiliyorsa, bir fikri mülkiyet hakkı olan tasarım hakkı da sermaye olarak konulabilir. Bunun için tasarım hakkının mahkeme tarafından belirlenecek uzman kişi tarafından değerlemesinin objektif bir şekilde yapılması gerekir.

Tasarım, pazar arayışındaki endüstriyel üreticilerin en önemli araçlarından biridir. Daha önce piyasada olmayan buluş tabanlı, yepyeni bir fikrin endüstriyel ürüne dönüşme sürecinde (örneğin akıllı telefonlar) ürün tasarımının önemi büyük olduğu gibi, halihazırda kullanımda olan konvansiyonel pek çok ürünün (örneğin mobilya, tekstil, armatür) değeri de özgün tasarım sayesinde katlanarak artmaktadır. Bu süreçte özgün tasarımın üründe yarattığı değer artışının ölçeklenebilmesi için, modern ve bilimsel bir işletmecilik yaklaşımıyla ihtiyaç ve pazar analizinin yapılması, uygun ve ölçeklenebilir bir iş modelinin tasarlanması, buna göre bir iş organizasyonu yapısının oluşturulması, fon kaynakları arayışına girilmesi ve işin en az riskle kurularak profesyonel yönetim anlayışıyla ilerlenmesi elzemdir. Tasarım hakkıyla korunan tasarımların sürdürülebilir bir iş modelinin üretim araçları olması bu şekilde mümkün olabilir.

AVRUPA'DA TÜRK KÜLTÜRÜ İZLERİNİN GİYİM KUŞAM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Emine KOCA
Doç. Dr. Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, ekoca@gmail.com
Özlem KAYA
Yrd. Doç. Dr. Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, ozlemkaya@hitit.edu.tr

Özet

Bir toplumun siyasi, ekonomik, sosyal, dini, coğrafi, estetik ve kültürel birikimlerinin biçimlendirdiği giyim kuşam, bu özellikleri nedeniyle maddi kültürün bir parçası olarak görülür. Tarihi süreç incelendiğinde, giyim kuşam biçimlerinin üzerinde taşıdığı kültürel değerler toplumlar arası farklılıkları oluşturmasına rağmen, kültürel etkileşim yoluyla farklı toplumların birbirlerinin giyim kuşam özelliklerini kendi giyim tarzlarına yansıttıkları görülmektedir. Bu etkileşimde bazen kazanılan zafer, bazen ticaret, bazen komşuluk, bazen de kendilerinden farklı olan sosyal yapının uyandırdığı merak etkili olmuştur.

Türk toplumu yüzyıllar boyunca sosyal yapısı ve mahrem yaşam biçimiyle Batı toplumlarının merak konusu olmuş, özellikle zengin giyim kuşam kültürüyle ilgi çekmiştir. Moda kavramından bahsedilemeyecek dönemlerde Türklerin yaşam tarzından, giyim kuşamına kadar pek çok kendine özgü özelliğin Avrupa toplumlarında uygulandığı kaynaklarda yer almaktadır. 15. yüzyıldan başlayarak Avrupa'da Türk giyim kuşamı, tekstili, dokuması ve müziğine duyulan ilginin giderek arttığı, sahnelenen pek çok bale, opera, tiyatro kostümlerinde, Türk giyim kuşam özelliklerinin yansıtıldığı görülmektedir. Bu durum, moda kavramının yaygınlaşmaya başladığı 19. yüzyıldan sonra da devam etmiş, modayı yönlendiren Avrupa'da dönem dönem Türk giyim kuşam öğeleri ve aksesuarları, özellikle tasarımcılar tarafından esin kaynağı olarak sıklıkla kullanılmıştır. Kurumsallaşmış moda sisteminin oluşmasından önceki dönemlerdeki Avrupa'da Türk kültürü izlerinin giyim kuşam açısından incelenmesinin amaçlandığı bu çalışmada; 15. ve 19. yüzyıl arasındaki zaman dilimi kronolojik olarak alınarak, Türk kültürüne ait öğelerin Avrupa'ya yansıması giyim kuşam bağlamında açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk modası, kültürel etkileşim, giyim kuşam, tasarım, tasarımcı

INVESTIGATING THE TRACES OF TURKISH CULTURE IN EUROPE THROUGH CLOTHING ITEMS

Abstract

Clothing, which is shaped by political, economic, social, religious, geographical, aesthetic and cultural accumulations of a society, is seen as a part of material culture due to these characteristics. When the historical process is examined, it is observed that different societies through cultural interaction reflect each other's clothing characteristics to their own clothing styles, even though cultural values on clothing patterns lead to differences between those societies. This interaction has been affected by sometimes the victory won over other societies, sometimes the trade pattern and neighborhood relations between those societies, and even sometimes the social structures which is different from their own social structure. Turkish society has been a curiosity of Western society for centuries due to its social structure and intimate life style, especially attracting attention to its rich clothing

culture. In the periods when the concept of fashion could not be mentioned, the adaptation of many unique Turkish characteristics from lifestyle to dress style into the European societies has been emphasized in the relevant sources. It is seen that starting from the 15th century, the interest in Turkish clothing, textiles, weaving and music has increased and the characteristics of Turkish clothing has been reflected into the stage costumes of many ballets, operas and theaters in Europe. This situation has continued after the 19th century when the concept of fashion began to spread. Turkish clothing and accessories has been frequently used as a source of inspiration by the designers in Europe which has been directing the fashion. In this study which investigated the traces of Turkish culture in Europe through clothing items in the periods before the formation of the institutionalized fashion system; the time interval between the 15th and 19th centuries was taken chronologically and it was aimed to explain the reflection of elements belonging to Turkish culture in Europe in the context of clothing items.
Keywords: Turkish fashion, cultural interaction, clothing, design, designer

Giriş

Toplumların kültürel yapıtaşlarından biri olan giyim kuşam, bu özelliğini şekillendirilmesinde etken olan gelenek, görenek, örf, adet, inanç ve yaşam biçimlerinden aldığı için, ait olduğu toplumla adeta özdeşleşmiştir. Her ulusun sosyal, kültürel ve siyasal yapısına göre giyinme kültürü oluşmuş ve dönemlere göre şekillenerek, temel işlevinin ötesinde sembolik bir işlev de kazanmıştır. Bu nedenle, simgesel anlatım gücü ile giyim kuşam biçimleri, toplumların tarihi ve kültürel gelişim süreçlerinin okunmasında belge niteliği taşımaktadırlar. Tarihteki pek çok uygarlığın giyinme biçimleri ile hafızalarda yer alması bunun en açık göstergesidir.

Kültür olgusu, değişmeyen, hep olduğu gibi kalan bir anlamlar bütünü değildir; zamana, siyasal, sosyal ve ekonomik yapıdaki gelişmelere bağlı olarak değişikliğe uğrayabilir; başka kültürlerle karşılıklı olarak alışverişte bulunulabilir (Vural, vd., 2008: 26). Toplumsal etkileşimde, iletişim bağlamında giyinme şekilleri, giysiler ve aksesuarlar bir sembol olarak kullanılmıştır. Bu semboller, bireyin içinde bulunduğu kültürel, toplumsal, siyasal ve ekonomik yapıda anlam üretirler ve kimliklerin sosyo-ekonomik, siyasi, dini içeriklerindeki ifadelerinde önemli rol oynarlar (Barnard, 2001: 47-68). Tarih boyunca toplumlararası etkileşim sonucunda kültürel değiş tokuşun dinamik şekilde sürdüğü, maddi kültür, folklor hatta hayat tarzlarına bile bu etkileşimin yansıdığı pek çok kaynakta görülebilmektedir.

Kültürlerarası etkileşim her dönem farklı şekillerde yaşanmıştır. Türk toplumu yüzyıllar boyunca sosyal yapısı ve mahrem yaşam biçimiyle Batı toplumlarının merak konusu olmuş, özellikle zengin giyim kuşam kültürüyle ilgi çekmiştir. Moda kavramından bahsedilemeyecek dönemlerde Türklerin yaşam tarzından, giyim kuşamına kadar pek çok kendine özgü özelliğin Avrupa toplumlarının ilgi alanı olduğu ve oryantalizmin de etkisiyle, yaşamlarının farklı alanlarında güncelliğini koruduğu bilinmektedir. Aynı durumdan moda kavramının gündeme gelmesinden sonra da bahsetmek mümkündür.

Modanın başlangıç tarihini sanayi devrimi ve Fransız ihtilali olarak kabul eden görüşten hareketle, 19. yüzyıldan itibaren modadan söz edilse de, endüstri bağlamında moda olgusu 20. yüzyılda yaygınlaşma sürecini hızlandırarak, günümüzde evrensel boyut kazanmıştır. Başlangıcından beri Avrupa merkezli olan moda, özellikle giysi modasında zaman zaman Doğu kültüründen ilham alarak, trendlerini bu öğeler üzerine yoğunlaştırmasına rağmen,

moda, Avrupa ile adeta özdeşleşmiştir. Bu gün olduğu gibi tarihi süreçte de etkin olan Avrupa'nın modayı yönlendiren konumu, pek çok ülkenin Avrupa modasını benimsemesine neden olmakla birlikte, modada Doğu- Batı sentezinin etkisi belirli dönemlerde yoğun şekilde hissedilmiştir. Özellikle 20. yüzyıldan itibaren pek çok tasarımcı, Türk kültürü dahil olmak üzere pek çok kültüre ait öğeyi tasarımlarına yansıtmış ve Batı modası olarak sunmuştur. Günümüzde de Avrupalı ünlü moda tasarımcıları farklı sezonlarda bu türde oluşturdukları koleksiyonlarını sunarak Batı modası egemenliğini sürdürmektedirler. Edward Said (1979) Batıyı dominant kültür durumuna koyan güç dengesizliğini onaylayan oryantalizmin, 19. yüzyıldan beri Doğu ve Batı arasındaki ilişkiyi ideolojik bir çerçevede sunduğunu belirterek, sadece moda da değil sanatta da bu egemenliğe dikkat çekmektedir.

Geçmişten günümüze farklı dönemlerde Avrupa'da yansımaları görülen Türk kültürünün moda öncesi ve sonrası olmak üzere iki başlık altında ele alınarak incelenmesinin hem kültürel hem de moda alanına katkı sağlayacağı düşüncesi bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Kurumsallaşmış moda sisteminin oluşmasından önceki dönemlerde Avrupa' da Türk kültürü izlerinin giyim kuşam açısından incelenmesinin amaçlandığı bu çalışmada; 15. ve 19. yüzyıl arasındaki zaman dilimi kronolojik olarak alınarak, Türk kültürüne ait öğelerin Avrupa'ya yansıması giyim kuşam bağlamında açıklanmaya çalışılmıştır.

15 - 16 ve 17. Yüzyılda Avrupa'da Türk Kültürü

Tarihi süreç incelendiğinde, giyim kuşam biçimlerinin üzerinde taşıdığı kültürel değerlerin toplumlar arası farklılıkları oluşturduğu görülmekle birlikte, kültürel etkileşim yoluyla farklı toplumların birbirlerinin giyim kuşam özelliklerini kendi giyim tarzlarına yansıttıkları da dikkat çekmektedir. Bu etkileşimde bazen kazanılan zafer, bazen ticaret, bazen komşuluk, bazen de kendilerinden farklı olan sosyal yapının uyandırdığı merak etkili olmuştur.

Haçlı seferlerinin başlangıcından (1096) bu yana Doğu, Batı için keşfedilmesi gereken büyüleyici, egzotik, gizemli, dikkat çekici, ruhani, zamansız ve değişmez gibi sözcüklerle ifade edilmiştir. Doğulu giysiler, aksesuarlar ve görünümler üzerindeki bu yaklaşım Batılı anlayışın diğer kültürler üzerindeki yüceliğini, farklılığını ve gücünü gösterme arzusuyla da yakından ilişkili olmuştur. XVI. yüzyılda Akdeniz ticaretiyle Doğu'dan gelen lüks mallar ile Osmanlı İmparatorluğu'na ait giyim kuşam biçimleri, Avrupa sanatı ve giyim kültürü üzerinde ilham verici ve şaşkınlık uyandırıcı bir etki yaratmıştır (Lewis, 1996). Bir giysi tarihçisi olan James Laver (2002), yakın Doğu'ya açılan kapılar olarak Haçlı Seferleri'yle birlikte Batılı askerlerin hem oryantal malzemeleri hem de giysilerin kalıp ve üretim bilgilerini Avrupa'ya getirdiklerini ifade etmektedir. François Boucher (1996) ise Batı toplumlarının Doğu giysilerine olan ilgisi için biraz daha geç, Ortaçağ dönemine işaret ederek, Avrupa'da burjuva sınıfın kendini göstermeye başladığı XIV. yüzyıla gönderme yapmaktadır.

Avrupa'da Türklere özgü giyim kuşam, tekstil, dokuma, dekorasyon gibi pek çok alana duyulan ilginin XV. yüzyıldan itibaren artarak devam ettiği, sahnelenen pek çok bale, opera, tiyatro kostümlerinde Türk giyim kuşam özelliklerinin yansıtıldığı, konuyla ilgili çalışmalarda görülebilmektedir. Yıldız (2002) İngiliz sosyal yaşamında Türk imgesini ele aldığı çalışmasında; 15. yüzyılda özellikle Kudüs'e haç ziyareti için yapılan seyahatlerde İngiltere, Fransa ve Almanya'dan gelen hacı kafilelerinin Venedik'e gelip oradan Akdeniz kıyılarındaki güzergahları boyunca Türklerle karşılaştıklarını, haç dönüşlerinde ise Türk giysilerine bürünmüş olanların olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, henüz iki ülke arasında ticaret anlaşması yokken, Venedik'te Türk tüccarlar ve vergi almaya gelen elçi kafileleri ile bir araya

gelen İngilizlerin ticaret ilişkilerinin, 16. yüzyılın başlarında başladığını ve bu tür etkileşimlerle İngiliz sosyal yaşamında Türk imgesi ve bunun değişik şekilde yorumlanması sonucu ortaya çıkan Türk etkilerinin İngiliz kültür yaşamı içinde önemli bir yeri olduğuna vurgu yapmaktadır. İngilizlerin Türklere olan ilgisinin I. Elizabet dönemine (1533-1603) kadar çok fazla olmamakla birlikte özellikle edebiyat ve saray eğlencelerinde "bir Türk gibi davranmak ve giyinmek" şeklinde yansıdığını ve dönemin İngiliz sarayı kayıtlarında bu modadan sıkça bahsedildiğine dikkat çekerek, Türk ürünlerinden, yayınlara, edebiyattan sanata, geleneklerden giyim kuşama kadar geniş bir yelpazede olan Türk imgesinin sonraki yüzyıllarda da İngiltere'de devamlı gündemde kaldığını, özellikle opera ve bale sanatlarında Türk temasının çok sık işlendiğini, Beyazıt II adlı oyunda Hürrem sultan rolünde oynayan Elizabeth Rachel Felix'in, Hürrem sultan giysileri ile resminin yapıldığını belirtmektedir.

XVI. yüzyılda Avrupa'da gelişen Rönesans, reform, coğrafi keşifler ve aydınlanma gibi toplumsal hareketlerin etkisiyle, yapılan seyahatlerin amaçları da değişmeye başlamıştır. Bu yüzyılda özellikle Osmanlı ve Avrupa arasındaki kültürel, siyasi ve ticari ilişkiler oldukça yoğun bir şekilde devam ederken karşılıklı ziyaretlerde tüccarlar, diplomatlar ve seyyahların Osmanlı sosyal yaşamının yanı sıra giyim kuşam kültürüne özel ilgi duydukları, anılarında Türk giysilerinden en ince ayrıntısına kadar bahsettikleri veya özel olarak giysileri resmettirdikleri bilinmektedir. Asya ve Avrupa arasındaki ticaret ile doğunun zengin kültürü çok sayıda Avrupalı tarafından keşfedildiğinden, özellikle İtalya ile yapılan ticari bağlantılar sayesinde karşılıklı kültürel etkileşimler doğrudan kumaşlar ve giysiler üzerinde gözlenmiştir (Mack, 2005). Bu yüzyılda Avrupalıların Osmanlı şehirleri ve toplumu üzerine gözlemlerini içeren çok sayıda el yazması eser sonradan yayınlanarak literatüre kazandırılmıştır. Koca ve Koç (2014: 371) çalışmalarında, Osmanlı kültürünü merak eden yabancı ressamların günlük yaşam ve giyim kuşam konulu pek çok resim yaptıklarını, hatta Avrupa'dan gelen kişilerin özel siparişlerle kıyafet albümleri hazırlattıklarını belirterek, Türklerin Avrupalılar tarafından ilginç bulunan günlük yaşamları ve Osmanlı sarayının tasvir edildiği bu eserlerde, Osmanlı giyim kuşamındaki küçük detaylara bile yer verilmesine dikkat çekmektedirler. Osmanlı Döneminde 1554'den 1562'ye kadar Avusturya elçisi olarak görev yapan Ogier Ghiselin de Busbecq bu süredeki gözlemlerini arkadaşına yazdığı ve sonradan seyahatname (1633) olarak basılan 4 mektubu (Aybet, 2010: 47), özellikle Türk giyim kuşamını yansıtan Nicolas de Nicolay'ın "Les Navigations, Peregrinations et Voyages, faicts en la Turquie" (1577) ve diğer seyahatnamelerindeki görseller en güzel örneklerden biridir. Osmanlı sosyal yaşamında kadının konumu nedeniyle Nicolay'ın, eski saray olarak bilinen saraydaki kadınları Ragusa'lı Zafer Ağa adındaki bir harem ağasının aktardığı bilgilerle betimlemesi (Nicolay: 161), Fransa Kralı II. Henry (1547-1559) devrinde, ülkeyi saran "bronle de malte dansı"nın, Osmanlı giysileriyle icra edilmesi ve bu dansı yapabilmek için Batılı zenginlerin Osmanlı giysileri getirtmeleri (Kolektif, 1992: 31), u dönemde Avrupa'da Türk kültürüne duyulan merak, ilgi ve önemin göstergesi olarak görülebilir.

Osmanlı'nın Avrupa'yla olan diplomatik ve ticari ilişkilerinin yoğunlaştığı bir dönem olan XVII. yüzyıl başlarında pek çok Avrupalı gezginin yollarının hep İstanbul'a çıkması ve hazırladıkları çizim ve gravürlerin yer aldığı yayınlarında, özellikle Osmanlı giyinme kültürüne yönelik betimlemelere yer vermeleri, Avrupa'nın konuya ilgisinin artarak devam ettiğini göstermektedir. Bu nedenle, Osmanlı saray ve sosyal yaşamı hakkında gezginlerin anıları, mektupları ve albümleri günümüze ulaşan önemli belgeler arasında yer almaktadır. George

Sandy seyahatnamesi (1615) ve Peter Mundy'nin Osmanlı İmparatorluğu'nda giyilen farklı giysilerin resimlerinden oluşan bu kıyafet albümü (1618), 1611'de İstanbul'a gelen William Lithgow'un seyahatnamesi (1640) ve türbanlı Türk giysisi ile resimleri, Hanry Maundrell'in Ajourney from Aleppo to Jaruselem adlı seyahatnamesindeki (1703) çizimleri, tiyatro yazarı, şair ve yönetmen Aaron Hi'in l "Full and Just Account of the Present State of the Ottoman Empire" (1710) adı ile bilinen eseri örneklerden bazılarıdır.

XVII. yüzyılın ortalarında İstanbul'a gelmiş bir Fransız gezgin olan Jean Thevenot, orijinal adı ile "Voyage du Levant" yani "Yakındoğu'ya Seyahat" adlı seyahatnamesinde, Osmanlı'da kullanılan giysiler ve bu giysilerin kullanım şekillerini detaylı olarak anlatmıştır (Koç, 2012: 685). Jean Thevenot, diğerlerinden farklı olarak Türk örf ve adetlerini detaylı olarak betimlediği bu seyahatnamesinde, Türklerin bu özelliklerini Batılı bir üslupla anlatmasına rağmen, hayranlık ve ilgisini de belirtmiştir (Yerasimos, 2014: 15). 17. yüzyılda Fransız okurların ilgisini en çok çeken konunun Osmanlı Sarayı olması, bu konudaki yayınların öncelik kazanmasına yol açmıştır. Jean-Baptiste Tavernier'in (2014: 6,152) İstanbul anılarını içeren, Osmanlı sarayını mutfağından hamamına, divanından hazinesine, hareminden has bahçesine kadar anlattığı "Nouvelle relation de l'interieur du serrail du Grand Seigneur" adlı seyahatnamesinin, diğer eserlerinden önce 1675'te Paris'te basılması ve çok az da olsa harem hakkındaki bilgilerin, Yahudi tüccar kadınların vesilesiyle öğrenildiğini aktarması, Fransızların bu ilgisini açıklamaktadır.

Avusturya dükü prens Ferdinando II de Medici'nin, 1630-1640 yılları arasında yapıldığı düşünülen sırtında kaftan ve başında mücevherlerle süslü sarıklı resminin yanı sıra, babası III. Cosimo de Medici'nin, başarılarını kutlamak ve padişahın gözüne girmek için hazırladığı kutlama töreninden sonra, Doğu kültürü ve özellikle Türk figürlü eserlerin üretiminin hızlanarak Avrupa'nın başka şehirlerine de yayılmış olması (Kumrular, 2005: 150) Avrupa'da Türk kültürünün en güzel yansımaları olarak görülebilir.

	
Ferdinando II de Medici	Türk kostümleri ile bir yabancı (J. Jacques Francois Riviere)

Resim 1: Sultan giysileriyle Ferdinando II de Medici ve Türk kostümleriyle bir yabancı (Kumrular, 2005: 149-152)

18 ve 19. Yüzyılda Avrupa'da Türk Kültürü

Buhar makinesinin (1765) icadı ile başlayan sanayi devrimi öncesi, giyim kuşam kişinin toplumsal yapıdaki konumunun göstergesi iken, devrim sonrası yaşanan gelişmeler ve Fransız İhtilali (1789) ile özgürlük, adalet ve eşitliği esas alan köklü değişiklikler giyinmeyi ihtiyaç olmaktan çıkararak tüketim malzemesine dönüştürmekle birlikte işlevini de değiştirmiştir. Dolayısıyla moda ve genel olarak moda şeklinde nitelenmesi gereken bazı tavır ve yaklaşımların, Fransız İhtilali'nden sonra başladığı kabul gören yaygın bir görüştür. Toplumsal yaşamın her alanında görülen moda, günümüzde olduğu gibi o dönemde de giyim kuşam üzerinde etkili olmuştur. Osmanlının Batıya yüzünü döndüğü yenileşme döneminin de bu tarihlerde başlaması, giysi modası bağlamında da karşılıklı etkileşime yol açmış, Türk toplumu Batıdan etkilendiği kadar, Batı da Türk kültüründen etkilenmiştir.

XVIII. yüzyıl aydınlanması, Batıyı bilim, güzel sanatlar ve insan doğasını tanımaya yönlendirerek, Doğu toplumlarına duyulan merakı daha da artırmıştır. Yüzyılın başında Osmanlı yaşamı, "a la turka" adıyla Batı'da, özellikle Fransa'da moda olmuş, tiyatrodan, müziğe ev dekorasyonundan, içilen kahveye kadar Türk kültürünün etkisi yaşamın her alanında görülmüştür. Marie Antoinette için 1777'de Paris'in güneydoğusunda Fontainebleau kasabasında bir Türk odası hazırlanmasının ardından Paris'te Chateau du Temple ve Versailles sarayında da birer oda yapılması (Geczy, 2013: 65) Fransa'da görülen Türk kültürü etkisinin önemli örneklerinden biridir. Avrupa'da Türk kültürüne yönelik bu eğilim "Turquerie" olarak adlandırılmıştır. Bu yüzyılda Avrupalı soyluların Türk giysileri içinde tablolarını yaptırmaları vazgeçilmez bir moda haline gelmiştir.

And (2002: 118), mehter takımının Viyana'da yaptığı gösterilerin Avrupa'da müzik alanında da etkili olduğunu, dönemin ünlü oyun yazarı Molière'in¸ "Le Bourgeois Gentilhomme" (1702) adlı oyununa Türk giysileri içinde oyuncuların yer aldığı Türk töreni eklediğini, aynı şekilde André Campra'nında¸ "L'Europe Galante" adlı opera-balesinde bir perdeyi Türklere ayırdığını belirtmektedir. İngiliz edebiyatında ise farklı dönemlerde Türk ve özellikle harem temalı aşk hikayelerinin gündemde olması, Türklere duyulan ilginin çok uzun yıllar sürdüğünü göstermektedir. R. Migley'nin The Turkish Secretary (1688), genellikle Türklerin konu edildiği hikayeler içeren The Orientalist Tale (1773), Joseph Moser'in Turkish Tale (1801) ve Romances of Old Seraglio (1894) gibi eserleri bazı örneklerdir (Yıldız, 2002: 929). 1782 yılında, Batı'nın en önemli müzik dehalarından biri olan Wolfgang Amadeus Mozart'ın, Topkapı Sarayı'nı konu alan Saraydan Kız Kaçırma isimli operası, diğer pek çok örnekten biri olarak gösterilebilir. Bu konuyla ilgili örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Avrupa'da Osmanlı furyası, İngiliz Kraliyet Sarayı'nda da kendisini güçlü bir şekilde göstermiştir. Kraliçe Charlotte, 1764'te ressam Johann Zoffany'e yaptırdığı resimde, ilerde York Dükü olacak diğer oğlu Frederick'i bir Osmanlı Şehzadesi gibi giydirmiştir. Dönemin ünlü rokoko ressamları J. H. Fragonard, S. Watteau, J. M. Nattier, N. Lancret, M. Q. Latour Türk figürleri çizmişler, modellerine Türk elbiseleri giydirerek pek çok portre yapmışlardır. Fransız sarayı soylularından Madame de Pompadur ve Madame du Barry dönemin ünlü ressamı Charles André Van Loo'ya Türk elbiseli portrelerini sipariş etmişlerdir. Van Loo'nun kendisinin de Türk giysileriyle dolaştığı kaynaklarda yer almaktadır.



Resim 2: Türk giysileri içinde Madame de Pompadour 1755 (Charles André van Loo) (Geczy, 2013: 64-65; Lee, 2013: 64)



Resim 3: Türk giysileri içinde Madame du Barry (Charles André Van Loo) ve Sultan giysileri ile Mademosielle Clermant(Jean-Marc Nattier) (Lee, 2013: 62-64)

1719'da Avusturya sarayından Maria Josepha ile evlenen Saksonya Prensi Friedrich August, düğünü için, Türk bıyığı bırakmış (moustache a la Turque) yeniçeri giysileri içinde 315 genci görevlendirmiş ve gelin ve damat mehter eşliğinde de yürümüştür. Osmanlı elçisinin de davetli olduğu düğünde gelin Dresden yakınlarında yine Türk eserleriyle süslenmiş bir gemiden alınmıştır (İnalcık ve Renda 2003: 1112-1113). Avrupa resminde "Turquerie" akımının yayılmasında önemli rolü olan ve Avrupa'da "Peintre Turc" (Türk ressam) adıyla tanınan İsviçreli Jean Etienne Liotard, 1738-1742 yılları arasında İstanbul'da yaşamış¸ Türk giysileri giymiş ve Türk toplum yaşamını gerçekçi bir şekilde resmetmiş, ülkesine döndüğünde ise birçok Avrupa saraylısının da Türk kıyafeti ile portresini yapmıştır. Bazı kaynaklarda o dönemde düğünlere de yansıyan Türk kültürü etkisinden de söz edilmektedir.

			
Jean Etienne Liotard	Kontes Mary Gunning (1884–1957)	Türk giysileri içinde Mösyö Levett ve madam Helene Glavany	Türk giysileri içinde bir centilmen

Resim 4: J. E. Liotard ve resmettiği Türk giysileri içinde Avrupalılar (Kumrular, 2005: 152-154)

XVIII. yüzyılın sonlarında, Parisli kadınların, Osmanlı kadınlarının giysilerine hayranlık duydukları bilinmektedir. Esseyid Ali Efendi, Paris'te elçi olarak bulunduğu 1797 yılında, yarım yüzyıldır Türk yüzü görmemiş Fransız halkı tarafından büyük ilgi ile karşılanmış, kendisi ve maiyyeti sayesinde Türk giysileri büyük bir çevreye yayılmıştır. Parisli kadınlar, Türk kadınları gibi giyinmeye, şapkalarını Türk kadınlarınınkine benzetmeye başlamışlardır (Karal, 1970: 80). Bu yüzyıl Avrupa'sında sırf Türklere özenmek için sarık sarıp, cübbe giyen, Türk usulü düğün yapan, şatolarda Türk halıları, Türk lalesi, Türk içeceği kahve bulundurmayı adet edinen soylular ile saraylılara sıkça rastlanmıştır. Fransız elçisi Herbette o dönemden bahsederken; "Paris adeta İstanbul mahallelerinden biri haline geldi." demekten kendini alamamıştır (İnalcık ve Renda 2003: 1052).

Lady Montagu'nun 18. yüzyılın başlarında Osmanlı'ya ait gözlemlerini anlatan mektuplarında Türk kadınının giysilerinden hayranlıkla ve detaylı olarak bahsetmesi ve Türk giysileri içinde resimlerinin bulunması, Avrupa'da Türk kültürüne olan ilgi ve yansımalarının örneklerinden biri olarak görülebilir.



Resim 5: Türk giysileri içinde Lady Montagu a (Lee, 2013: 64), b (Tezcan, 1988: 46)

Antoine de Favray (1706-1798), Türk giysileri giymiş Avrupalıların resimlerini yapmış bir sanatçıdır. Fransız elçisi Vergennes ve eşinin resimlerinde sadece giysiler değil oturuş biçimlerinin de Türk sultanlarının oturuş tarzında olduğu dikkat çekmektedir.

	
Vergennes Kontesi-1760	Vergennes Kontu Charles Gravier-1776

Resim 6: Türk giysileri içinde Vergennes Kontesi-1760 ve Fransız Büyükelçisi Vergennes Kontu Charles Gravier-1776 (http 1)

Haydn Williams (2005) Turquerie adlı kitabında, Osmanlı ile temaslarla başlayıp 18. yüzyılda zenginleşerek, Avrupa'da sanattan mimariye yaşamın her alanında görülen Türk modasını, Kew bahçelerindeki süs camilerinden Dresden'de 1719'da bir kraliyet düğünü için Elbe boyunca dikilmiş Türk çadırlarına, Polonya kralı II. August için fildişinden yapılmış bir yeniçeri heykelciğinden Roma'da 1748'de karnavalı kutlayan bir alayın giydiği kostümlere kadar geniş bir yelpaze içinde ele almış, Turquerie akımını Avrupa fantazisi ve oryantalizm olarak nitelendirmiştir.

Doğulu İslam toplumlarının kültür ürünlerine olan ilginin yükselişinde kuşkusuz Sanayi Devrimi sonrasında uluslararası dolaşımı olanaklı kılan demiryolları ve bir ölçüde de deniz ulaşımının yanı sıra, üretimin uluslararası alanda dolaşımını sağlayan büyük sergilerin de rolü bulunmaktadır. 1851 Londra sergisinden başlayarak, sanayi ve kültür ürünlerinin sergilendiği hemen bütün uluslararası sergilerde Doğu toplumlarına ait ürünler Batı dünyasına sunulmuştur (Germaner ve İnankur 1989: 20). 18. yüzyılın sonunda etkisi azalmaya başlayan Turquerie modasının ardından, Osmanlı, Doğuya özgü, Türk denince akla gelen egzotik temanın 19. yüzyıl Avrupa'sında yer almaya devam ettiği, farklı ülkelerin sanatçılarının tablolarında Türk kumaşlarından yapılmış yastıkların ve Türk halılarının üzerinde, Türk giysileri giymiş kadın ve erkeklerin resimlerinden anlaşılabildiği gibi oryantalizmin etkinliği de görülebilmektedir.

XIX. yüzyılda, Antik Dünyanın keşfedilmesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun toprak kaybetmeye başlaması, Avrupa'nın Antik Yunan'ı kendi uygarlığının beşiği olarak görmesi (Alarslan, 2005: 156) ile gezginlerin seyahatnamelerinde Doğu'ya ilişkin egzotik betimlemeler yer almaya devam etmiştir. Bu yüzyılda Osmanlı sarayını eskiye nazaran yabancı gezginler daha kolay ziyaret edebilse de, önceki yüzyıllarda olduğu gibi özellikle haremin hala gizemini koruduğu

ve gezginlerin görmediği harem ve kadınları hakkında üçüncü şahısların gözlemlerini biçimlendirerek anlattıkları seyahatnameleri, Türk kültürüne olan ilginin devam ettiğini göstermektedir. Örneğin; Gautier seyahatnamesinde Doğu lüksünün hakim olduğu haremi büyük bir beğeniyle betimlemiş ve bir Paşa'nın evine yemeğe davet edilen Avrupalı bir hanımın gözlemlerine dayanarak Paşa'nın eşini şöyle tanımlamıştır. ….. *Hanım özellikle konuk bekleyen bütün Türk kadınları gibi ihtişamlı bir şekilde giyinip süslenmişti. …… Bu harikulade zengin süs, hanımın ağırbaşlı, soylu güzelliğine çok yaraşıyordu* (Gautier, 2007: 187). Madame de Gasparin (1877: 340) ise, Türk haremini *"içinde egzotik kuşların bulunduğu"* büyük bir kafese benzetmiş ve kadınların konumunun *"güzel kokan bir çiçek veya parlak tüylü güzel bir kuştan"* farklı olmadığını belirterek, giyim kuşam özelliklerine detaylı yer vermiştir.

Fransız Devrimi ile Avrupa'da yaşanan çözülmeler ve sınıflar arasındaki sosyal dolaşımın kolaylaşması ile başlayan moda olgusunun, XIX. yüzyılda kurumsallaşmış bir moda sistemine dönüşümünün hızlanması ile uzun yıllar değişmezlik gösteren Türk giyim kuşam alışkanlıklarında Avrupa modasının etkileri görülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu ve Avrupa arasındaki gelişen ticaret ve kültürel alışveriş, Mack'ın da ifade ettiği gibi (2005) hem Osmanlı sanat kültürünü hem de Avrupa sanat kültürünü geliştirmiştir. Doğu'nun görkemini ve gizemini vurgulayan romantik betimlemeleriyle bilinen Edmondo de Amicis (1981: 137) Avrupa modasından etkilenen modern Osmanlı kıyafetlerinden duyduğu üzüntüyü "eski güzel Doğu artık eskisi gibi değil" ve "güzellik medeniyetin kurbanı olur ve kaybolur" sözleriyle belirtmiştir.

Doğu-Batı ticareti ve sanatsal alışverişi, uygarlıklar arası çatışmayı yumuşattığı gibi, kültürel alanda birlikte var olmak ve karşılıklı olarak zenginleşmek için tarihi bir örnek oluşturmuştur. Ancak bu gelişmişlik Doğu ve Batı için farklı sonuçlanmıştır. Bu sonuç genellikle şu şekilde ifade edilmektedir (Craik, 1993): Giysi ve moda tarihinde Batılı olan modadır, akılcıdır, değerlidir; moda kavramı çok ender olarak batılı olmayan giysiler için kullanılmıştır. Batılı giysi düzenli olarak değişir, dünyevidir, bireysellikle ilişkilidir ve gerçektir; Batılı olmayan giysiler değişmez, derin anlamlar içerir ve grup aidiyeti ile ilişkilidir. Ancak, oryantalizmin hüküm sürdüğü bu yüzyılda moda ve tekstil alanında öncü olan Batılı tasarımcıların Doğu ve Türk kültüründen esinlendiklerini, yani değişmez olan Doğulu giysilerin pek çok özelliğini sürekli değişen Batılı giysilerde görmek mümkündür. Moda tarihinin ilk moda tasarımcısı olarak bilinen Charles Frederick Worth ile başlayan bu eğilim, onu takip eden bazı tasarımcıların tasarımlarıyla devam etmiş, biçiminden, motifine, renginden süslemesine kadar Türk kültürel öğeleri, dönem dönem tasarımcıların koleksiyonlarına ilham kaynağı olmuş ve olmaya da devam edecektir.

Kaynakça

Alarslan, B. (2005). *Türk imgesinin görsel yansımaları*. Dünyada Türk İmgesi, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Amicis, E. (1981). İstanbul [1874]. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

And, M. (2002). Yüzyıllar boyunca Avrupa'da Türk modası. *Skylife,* Eylül, s.124-125.

Aybet, G. Ü. (2010). *Avrupalı seyyahların gözünden Osmanlı dünyası ve insanları (1530-1699)*. 4. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Barnard, M. (2001). *Fashion as communication*. London, New York: Routledge.

Boucher, F. (1996). *A history of costume in the West*. Thames & Hudson Ltd.
Craik, J. (1993). *The face of fashion: Cultural studies in fashion*. London and New York: Routledge, p. 26.
Gasparin, de M. (1877). *A Constantinople*. Paris: Calmann Levy.
Gautier, T. (Nisan 2007). *İstanbul dünyanın en güzel şehri*. Çev. Nuriye Yiğitler, İstanbul: Profil Yayıncılık.
Germaner, S., ve İnankur, Z. (1989). *Oryantalizm ve Türkiye*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
Geczy, A. (2013). *Fashion and Orientalism: Dress, textiles and culture from the 17th to the 21 st century*. London-Newyork: Bloomsbury Publishing.
İnalcık, H., ve Renda, G. (2003). *Osmanlı uygarlığı*. C.2, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
Karal, E. Z. (1970). *Osmanlı tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayını.
Koca, E., ve Koç, F. (2014). Kıyafetnameler ve Ralamb'ın kıyafet albümündeki 17. yüzyıl Osmanlı toplumu giysi özelliklerinin incelenmesi. *Turkish Studies* - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 9/11 Fall, p. 371-394.
Koç, F. (2012). Osmanlıda yapılan kılık kıyafete ilişkin reformların kadın giysilerinin biçimsel özelliklerine etkileri. CIEPO 20 Comité International des Études Pré-Ottomanes et Ottomanes, Crete, 27 June -1 July, p. 682-699.
Kolektif. (1992). *Türklerde insani değerler ve insan hakları-Osmanlı İmparatorluğu dönemi*. 2. Kitap, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
Kumrular, Ö. (2005). *Dünyada Türk imgesi*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
Laver, J. (2002). *Costume and fashion: A concise history*. London: Thames and Hudson, p. 56.
Lee, D. C. (2013). *Between worlds: The Biography of Madame de Pompadour's Boudoir Turc*. Georgia State University, Art and Design Theses, http://scholarworks.gsu.edu/art_design_theses adresinden 10.05.2017 tarihinde alınmıştır.
Lewis, R. (1996). *Gendering orientalis*. London: Routledge, p.146.
Mack, R. E. (2005). *Doğu malı batı sanatı: İslam ülkeleriyle ticaret ve İtalyan sanatı: 1300-1600.* Kasım, İstanbul: Kitap Yayınevi-100.
Nicolay, N. D. (2014). *Muhteşem Süleyman'ın İmparatorluğunda*. Ed. Marie-Christine Gomez-Geraud, Stefanos Yerasimos. Çev. Şirin Tekeli, Menekşe Tokyay. İstanbul: Kitap Yayınevi.
Said, E. (1979). *Orientalism.* New York: Vintage Books.
Tezcan, H. (1988). Osmanlı İmparatorluğunun son yüzyılında kadın kıyafetlerinde batılılaşma. Sayı: 37, s. 45-51.
Yerasimos, S. (2014). *Thevenot, Jean. Thevenot Seyahatnamesi*. Çev. Ali Berktay. İstanbul: Kitap Yayınevi.
Tavernier, J. B. (2014). *17. yüzyılda Topkapı Sarayı*. Ed. Necdet Sakaoğlu. Çev. Teoman Tunçdoğan. İstanbul: Kitap Yayınevi.
Vural, T., Koç, F., ve Koca, E. (2008). Yabancı kültürlerin Osmanlı giyim kuşamına etkileri, CIEPO 18 International Committee of Pre- Otoman and Otoman Studies. 18 th Symposium, Zagreb, Filozofski Fakultet Sveučilišta u Zagrebu August 25-30, s.155-172, (Balkan araştırma Enstitüsü yayını-1), Zagreb.
Williams, H. (2005). 18. yüzyılda Avrupa'da Türk modası Turquerie. Çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yıldız, N. (2002). *İngiliz yaşamında Türk imgesi ve etkileri, Türkler*. Ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Salim Koca, Yeni Türkiye Yayınları, Vol: 11, s: 921-933.

İnternet Kaynakları

http1://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Fransiz-Buyukelcisi-Vergennes-Kontu-Charles Gravier%E2%80%99nin-Turk-Giysileri-Icinde-Portresi/45/1

INFAD

TASARIM: NE - NEDEN – NASIL?

Doç. Dr. Emine KOCA
Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Moda Tasarımı Bölümü

Özet
Bilgi ve teknolojinin en önemli üretim faktörü haline geldiği, sınırları ortadan kaldıran küresel sistemdeki rekabet ortamında, kısa sürede, düşük maliyetle en kaliteli ürün ve hizmeti sunmak amaçlanırken, ürün kavramı değişmiş ve nesnel olmanın ötesine geçmiştir. Küresel pazarda rekabet gücünün geliştirilebilmesi için innovasyon odaklı, ayırt edici özelliklere sahip, tasarım odaklı ürün/hizmet üretmek zorunlu hale gelmiştir. Bu bağlamda, işletmelerin tasarımı anlaması, önemini kavraması ve tasarım bilgi stoklarını geliştirmeleri önem kazanmaktadır. Bu çalışmada; "Ne" kavram/düşünce olarak tasarım nedir?, "Neden" tasarım neden gereklidir?, "Nasıl" Türkiye'de geliştirilen tasarım stratejileri nasıldır? Konularına açıklık getirecek yanıtlar aranarak, çağın gerektirdiği tasarım anlayışının benimsenmesine katkı sağlamak amaçlanmıştır.
Anahtar kelimeler: Tasarım, Katma değer, Tasarım kültürü

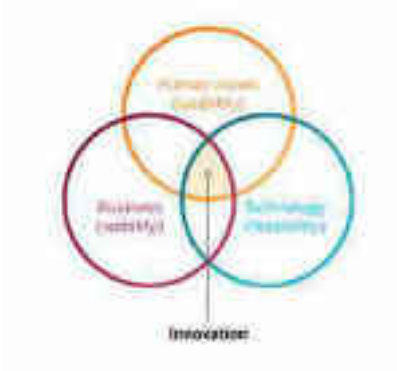
DESİGN: WHAT- WHY-HOW

Abstract
In today's competitive world where limits no longer exist, information and technology are now very important factors, While aiming to poduce products faster and cheaper with improved quality, the definition of "product" changed into something beyond objecivity. To improve the competitiveness of the global market, producing design centered, different products and services became a must. Because of this, it is necessary for businesses to understand design and the importance of it.
In this study we look for the answers of questions such as: What?- What is design as a way of thought?, Why?- Why is design necessary?, How?- How does Turkey develop its design strategies? to help adapt to the design of this age.
Key Words: Design, Added value, Design culture

GİRİŞ

Bilgi ve teknolojinin yaşamın her alanını şekillendirdiği çağımızda, Dünya ekonomisinde ortaya çıkan yapısal değişikliklere paralel olarak devletlerin ekonomi yönetimi biçiminin yeniden yapılandırılması ve kamudan özel sektöre, sanayiden tarıma her alanda kalitenin yükseltilmesi ihtiyacı doğmuş, bu anlamda birçok ülkede reform programları geliştirilmiş ve uygulanmıştır.

Son yıllarda, küreselleşme ve artan rekabet koşulları nedeniyle, ülkemizde de mevcut olandan çok daha yüksek katma değerli ve rekabetçi bir sanayi sektörü oluşturmak için sanayi üretimini hem nicelik hem de nitelik olarak artırmak gerekliliği tüm alanlarda zorunlu hale gelmiştir. Bu bağlamda ürün bazından hizmet sektörüne kadar, markalaşma ve kimlik oluşturma çabaları hız kazanmış ve küresel pazarlarda yer almayı hedefleyen işletmelerin eylem planlarında "innovasyon temelli tasarım faaliyetleri" öncelikli olarak yer almaya



başlamıştır. İstatistiksel veriler incelendiğinde, tasarımın rekabet gücünü doğrudan ve en etkili şekilde yönlendiren bir faktör olduğu, tasarım yapan işletmelerin yapmayanlara göre daha yüksek faaliyet kârı elde ettikleri görülmektedir. Bu nedenle, Türkiye'deki sanayi sektörünün tümünde tasarım faaliyetlerinin daha da etkin hale getirilmesi ile tasarımın ekonomide katma değer etkisi oluşturacak önemli bir unsur haline gelmesi hedeflenmektedir.

Günümüzde farklı alanlardaki başarılı şirketlerin başarı çerçevelerinde tasarımın çekiciliği ve artan rolü açıkça görülmekte, bu şirketlerin tasarıma entegre edilmiş yaklaşımları, onların başarı hikayelerinde anahtar element olarak vurgulanmaktadır. Geleceğe yönelik bilimsel platformlarda tasarımın sadece ürün ve hizmetin sunulmasında yeterli olmayacağı, bir organizasyonun oluşumunda bile tasarım fikirlerinin uygulanması önerilmektedir. Bazı yorumcular geleceğin üst düzey yöneticileri için tasarım fikirleri anlayışının temel yeterliliklerinden biri olacağını ileri sürmektedirler.

Çağımızda yaşanan toplumsal ve kültürel dönüşüm sürecinde bu kadar önemli rolü olan tasarım olgusuna farkındalığın artırılması için, devlet ve sektör bazında tasarımın gelişmesine yönelik politika ve stratejilerin oluşturulmasının yanı sıra tasarımın hem teorik hem de pratiğe yönelik analizinin yapılarak özümsenmesi ve benimsenmesi, kısacası tasarımı anlamak gerekmektedir. Bu bağlamda; Ne, Neden, Nasıl sorularının yanıtları ile bu hedefe ulaşılmasının mümkün olabileceği düşünülmektedir. "Ne" kavram/düşünce olarak tasarım nedir?, "Neden" tasarım neden gereklidir?, "Nasıl" Türkiye'de geliştirilen tasarım stratejileri nasıldır? Konularına açıklık getirecek yanıtları arayarak, çağın gerektirdiği tasarım anlayışının benimsenmesine katkı sağlanabilecektir.

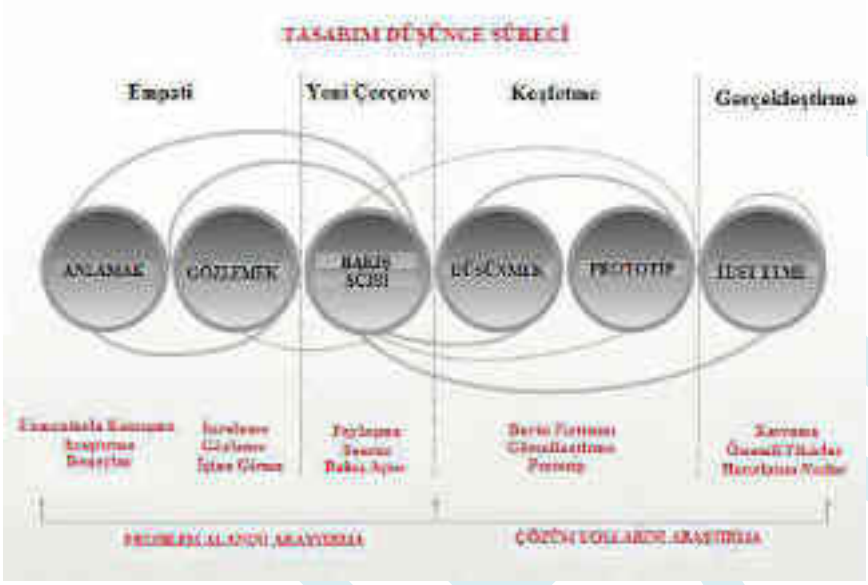
NE ?

İnsan kültürünün ve yaşam uygulamalarının doğasında var olan tasarım, insanlık tarihi boyunca kültürün yanı sıra gelişimin de temel bir unsurudur. Tasarım, araçların üretimi, varoluş amaçları, insanların deneyimleri kısacası yaşama sanatı ile indirgenemez şekilde iç içedir ve farklı alanlarda önemli etkileri vardır. Bu nedenle, birçok farklı süreçte önemli olan tasarımın teorik anlam ve anlayışına ihtiyaç vardır. Bu sayede iyi tasarım uygulamalarının anlaşılması ile olası olumsuz etkiler azaltılır, katma değer ve anlam oluşturulur, estetik deneyimler ve kültürel gelişim de desteklenmiş olur.

Genel anlamda tasarım, bir amaç doğrultusunda kişinin gözlem yapma, algılama, görsel not alma, duyumsama, düşünme, eleştirme, yaratma, dışa vurum, değerlendirme gibi tüm duygusal ve düşünsel süreçlerini bütünsel bir şekilde çalıştırarak, çevre ve objeler arasında görsel ilişki kurması sonucunda birtakım eşdeğer formlar yaratması sürecinden oluşur (Koca ve Koç, 2009:35). Tasarımda amaç ihtiyaçların karşılanması, durumların iyileştirilmesi ve yeni veya işe yarar bir şey yaratmaktır. Sözcük olarak farklı anlamlar içerebildiği için, çoğu kaynakta tasarımın anlamının belirsizliğinden bahsedilse de, değişik tasarım tanımlarında "süreç" ve "obje" kavramlarının ortak paydalar olduğu dikkat çekmektedir. Beyazıt'ın (1998-1999:21) "var olmayan bir şeyi bir amaca göre düşünüp, hayal edip ortaya koymak" tasarımın obje boyutunu, Östman'ın (2005: 330) "karmaşık olayların doyumsuz bir yolu,

şaşırtıcı durumları ve problemleri keşfetmenin bir yöntemidir" tanımı ise süreç boyutunu açıklamaktadır.

Simon (1982: 129) tasarımı; "kişilerin tercih ettiği mevcut durumları değiştirmeye yönelik eylemlerin aracı", Webster (1993: 343) "planlamak, tasarlamak ve icat etmek", Freidman (2003) ise "sistematik bir anlayış geliştirmek" olarak tanımlar. Ünlü tasarım tarihçisi Victor Margolin (2002) çoğu tasarım tanımının üç özelliği paylaştığını belirterek, bu özellikleri; "tasarım sözcüğü bir süreçtir, süreç hedef odaklıdır, hedef problem çözme amaçlıdır" şeklinde sıralamıştır.



Şekil 1.Didaktik Tasarım Düşünme Süreci Modeli (Plattner vd.,2009)

"Tasarımda önce problem gelir" ve her problem belirli bağlamda yerleşmiş kısmen yeni çözümler anlamı taşır. Tasarım problemlerinin sürekli etkileşimi ve tasarım çözümleri, sorunsalları ve alanın bilgi stokunu oluşturur (Freidman, 2003:512). Burada önemli olan "tasarım bilgisi" ve "tasarıma ilişkin bilgi" nin ayırımındaki duyarlılık ve her iki bilgi stokuna sahip olmaktır. Tasarımın bilgi alanının bu taksonomisi tasarımcının eylemlerinin çerçevesini de tanımlar. Tasarım bilgisi, amaçlanan sonuç için alanın gerektirdiği tüm işlemleri kapsayan, kullanılan malzemeden, yöntem, teknik ve teknolojiye kadar tüm süreci içerir. Tasarıma ilişkin bilgi ise, bir disiplin olarak tasarımı anlamak, çerçevelerin herhangisinin içinde işlev görebileceği bir genel tasarım teorisi geliştirmek anlamına gelir. Bu genel teori uygulama teorileri ve operasyonal programlarla desteklenmelidir. Genel bir tasarım teorisinden problemleri çözme eylemine geçmek, özellikle açık bilgi yönetimi ve kavramsallaştırmanın birçok farklı modunun yanında bireysel tasarım deneyimleri ile örtüşen bir uyumluluk gerektirir.

Tasarım alanı, her biri kendi sorunları ve soruşturma hatlarıyla şekillendirilmiş, birçok alandan oluşur (Buchanan, 2007:56). Her alan geniş bilgi, farkındalık ve beceri dizisi gerektirir. Tasarımın çevresinde organize edilen alan, bir meslek ve bir disiplin olarak görülebilir. Çoğu zaman birbiri içine girmiş gibi görünen ve algılanan meslek, disiplin ve alan terimlerinin farklı kapsamları olduğunu bilmek gerekir. Tasarım mesleği, profesyonel tasarım uygulamalarının tümünü kapsarken, tasarım disiplini tasarımın çoğul alanı içindeki soruşturmalardır. Tasarım alanı ise meslek, disiplin, değişim, ilişkili alanların arasındaki

belirsizlikler ve araştırma alanlarını kapsar. Bu nedenle, Bütünleştirici bir disiplin olarak tasarımın doğası, birkaç büyük alanın kesiştiği yerde yer alır. Bir boyutta, tasarım sırf araştırma ve bir düşünme alanıdır. Bir diğer boyutta ise uygulamalı araştırma ve bir uygulama alanıdır (Freidman,2003: 508).

Tasarımın ontolojik, yani vazgeçilmesi mümkün olmayan problemlerinin başında tasarımın amacı ve işlevi gelmektedir. Her tasarım sanat eseri olmadıkça mutlaka bir işlevi yerine getirmek amacıyla tasarlanmaktadır (Mozota, 2005). İşlev amacı takip eden en önemli ilkedir. Tasarımı anlamak için onun amacını ve işlevini anlamak gerekir. Friedman (1997), görünüm ve işlev arasındaki birlikteliğin öneminin anlaşılamamasının endüstride tasarımın eksik kalmasına yol açtığını belirtmekte, artistik ve profesyonel tasarım çözümleri arasındaki kararsızlığa neden olan katı tasarım anlayışının da buna katkı sağladığını vurgulamaktadır.

Endüstriyel tasarımın bazı başlangıç ilkeleri vardır. Bu ontolojik ilkeler tasarımın temelini oluşturur ve koşulsuzdur. Örnek verilecek olursa: Tasarımın amaçları tasarımın ne konusunda olduğunun tanımlanmasıyla başlar; tasarım durumunun ne olduğunu ortaya koymayı sağlar ve tasarımın başlama noktası olup, en önemli ontolojik ilkedir (Beyazıt, 2006:24).

Farklı tasarım formları farklı yollarla oluşturulur. Sanatsal tasarım alanlarında araştırmalar çok sezgisel ve tasarım durumu biçimlendirilmemiş olmasına rağmen, büyük mühendislik projelerinde tasarım sürecinin çoğu biçimlendirilmiştir ve tasarım durumu tam olarak bilimsele yönelik araştırmalardır. Bu bağlamda tasarımı, profesyonel faaliyetlerin tümünde gerekli, yaratıcı eylemde kullanılan temel bir bilgi türü, araştırmaya dayalı bir problem çözme süreci ve büyük ölçüde teknoloji odaklı profesyonel bir faaliyet- meslek olarak tanımlamak mümkündür.

NEDEN?

Bilgi ve teknolojinin en önemli üretim faktörü haline geldiği, sınırları ortadan kaldıran küresel sistemdeki rekabet ortamında, kısa sürede, düşük maliyetle en kaliteli ürünü üretmek amaçlanırken, ürün kavramı değişmiş ve nesnel olmanın ötesine geçmiştir. Küresel pazarda rekabet gücünün geliştirilebilmesi için innovasyon odaklı, ayırt edici özelliklerle, ürünlerde farklılık yaratılması zorunlu hale gelmiştir. Her geçen gün stratejik önemi artan innovasyon değişimin kaynağını oluşturmakta ve temelinde tasarım yer almaktadır. Bu bağlamda, yaratıcı düşüncelerin somut ürünle ifade edildiği ve bir ürüne farklılık kazandıran en önemli yenilik aracı olarak tasarım önem kazanmıştır.

Çağın getirdiği teknolojik yenilikler ve tüm değişimler; daha kaliteli, sürdürülebilir yaşam ve gelecek için üretilecek her üründe bütünsel bir tasarım sürecini gerekli kılarak, firmaları küresel boyutta düşünme ve hareket etme zorunda bırakmıştır. Günümüzde bilim, teknoloji ve tasarım üçlüsünün üretimde stratejik güç oluşturarak ekonomik bir değer haline gelmesi tüm alanlarda değişimi kaçınılmaz kılarak, ürün kavramının değişmesine, yüksek katma değerli ürünlere talebin artmasına ve her türlü yeni ürün için tasarım sürecinin giderek daha vazgeçilmez olmasına neden olmuştur. Yaratıcı endüstriler kavramının ortaya çıkışı da bu gelişmelerin sonucudur. Firmalar rekabet üstünlüklerini korumak için daha katma değerli ürün/üretim ağırlıklı bir yapıya dönüşüme, Ar-Ge, tasarım ve ürün geliştirme faaliyetlerine hız vermiştir. Bu dönüşümde Uzakdoğu baskısının önemli ölçüde etkisinin olduğunu da göz ardı etmemek gerekmektedir.

Tasarım sayesinde, tüketiciler daha kaliteli ve estetik bir ürüne kavuşurken, diğer yandan bu tür ürünler Dünya rekabetine açılarak ülke ekonomisinin ve sektörün gelişmesine katkıda

bulunmaktadır. Tasarımla ürüne katma değer yaratılır. Tüketiciye sunulan ürün ya da hizmetin değerini artıran faaliyetlerin tümünü içeren bu değer, işlevsel veya estetik açıdan ayrı ayrı olabileceği gibi, her ikisini de kapsayabilir. Görsel etkisi yüksek, beklenen işlevleri yerine getirebilecek, ayırt edici ve fark yaratabilecek tasarımlar, ancak tasarım araçlarının etkin kullanımı ile mümkündür. Tasarımın ana eylemleri olan düşünmek ve uygulamak innovasyona dönüşmediği sürece katma değer yaratan yenilikçi tasarımların oluşması mümkün olmadığı gibi, yeni teknolojiler üreten Ar-Ge faaliyetlerinin bu süreçteki önemli rolü de unutulmamalıdır.

Ekonomik büyüme için etkin bir araç olan tasarımın, ekonomik bir aktör olan firmaların karlılığına, nakit akışına ve genel olarak ekonomik performansına katkı sağladığı belirlenmiştir. İktisadi büyümeye sebep olacak sürükleyiciler arasında yer alan yeni ürün geliştirme faaliyetleri bu özelliğini, özellikle doğrudan sağladığı katma değer ile almaktadır (Güneş vd.2015:107). Tasarım, yaratacağı rekabetçi pozisyon nedeniyle özellikle gelişmekte olan ülkeler için gelişme açısından stratejik bir önem taşımakta ve firmalarda Ar-Ge kültürünün gelişmesine zemin hazırlama işlevini görmektedir (Er, 1997; Güneş, 2011). Daha yüksek katma değer daha yüksek karlılık anlamı taşıdığından, yeni ürün geliştirme başarısının büyük ölçüde tasarım sürecindeki bütünsellikten geçtiğini gören firmalar, Ar-Ge, inovasyon, teknoloji ve marka yatırımı yapmak gerekliliğini duyarak, kurum kültürünü de geliştirmektedirler.

Markalaşma becerisi yüksek katma değer oluşturulması nedeniyle rekabetçiliğin bir göstergesidir (Alkin vd. 2007). Markalaşma aslında farklılaştırmaya dayanan rekabet stratejisinin bir unsurudur. Farklılaşma tüm sanayi içinde özel ve farklı bir şey yaratmayı gerektirmektedir. Çeşitli şekillerde farklılaşma yaklaşımları olabilir; tasarım ve marka, teknoloji, özellikler, müşteri hizmetleri, pazarlama, ürün farklılıkları veya pazara ilk giren firma olmak farklılaşmayı ve müşteri sadakati kazanmayı sağlar. Farklılaşma sonucu müşterilerin fiyata karşı duyarlılıkları azalacağından bu durum firmalara rekabet avantajı sağlar (Porter, 1980). Tasarım yoluyla katma değer yaratmak farklılaşmak, marka yaratmanın da temelini oluşturur. Tasarımın tüketici üzerinde yarattığı hatırlatma, kolay algılanma, dikkat çekme, satın alma isteği uyandırma gibi duygusal ve düşünsel etkilerinin, aynı zamanda marka oluşturmada da önemli rolü bulunmaktadır. Üreticiye ise marka konumlandırmanın yanı sıra, dinamik bir planlama ile değer tabanlı faaliyetlerde bulunmak, farklı bir bakış açısı kazanarak, geleceği tahmin edebilme ve küresel vizyon oluşturma olanağı sağlar.

Normal bir tasarım sürecinin toplam üretim maliyetleri içinde çok fazla etkisi olmamasına rağmen, ürünün pazar değeri üzerindeki etkisinin çok daha fazla olduğunun görülmesi, yeni ürün geliştirmede tasarım sürecinin uygulanmasına yönelik bilincin artmasını ve geniş kitlelerce benimsenmesini sağlamıştır. Bu farkındalığı yakalayan bu doğrultuda doğru politikalar üreten firmalara sahip ülkeler, tüm Dünya ölçeğinde sadece katma değerli nesnel ürünler değil, bilgiye dayalı yaratıcı endüstriyel düşünce ürünleri de ihraç ederek tasarımın ekonomik gücünün örneklerini oluşturmaktadırlar. Tasarım gücü olmayan bir ülkenin özellikle ileri teknoloji gerektiren ürün ve hizmetleri geliştirmesi ve küresel rekabet ortamlarında yüksek katma değer yaratacak fiyatlarla satması olanaklı değildir. Bu nedenle, tasarımla ürün/hizmet boyutunda sağlanan faydanın kurumsal olduğu kadar ülke ekonomisine de yansımalarının bilinmesi ve benimsenmesi son derece önemlidir.

Tasarımla ürüne katma değer yaratılır.
Tasarım yoluyla katma değer yaratmak farklılaşmak, marka yaratmanın temelini oluşturur.
Ar-Ge kültürünün gelişmesine zemin hazırlar.
Ar-Ge, innovasyon, teknoloji ve marka yatırımı yapmak kurum tasarım kültürünü oluşturur.
Ülke tasarım kültürünün oluşmasına katkı sağlar.
Geleceği tahmin edebilme ve küresel vizyon oluşturma olanağı sağlar.
Küresel pazarda rekabet gücünü artırır.
Ekonomik büyüme için etkin bir araçtır.

Son yıllarda tasarım ile katma değer, kalite, marka, teknoloji, innovasyon, kalkınma gibi kavramların çok sık yan yana kullanıldığı ve birbiriyle ilişkilendirildiği bilinmektedir. Bu kavramlar ve ilişkiler ağını günümüzün değişen ihtiyaçlarına uygun bir biçimde kurgulamak, hedeflenen gelişmeye ulaşmak için yenilik ve tasarıma dayalı ürünler sunmak, yaşamsal önem kazanmıştır. Dolayısıyla tasarımın bir ürüne kazandırdığı değerler ve tasarım neden gereklidir? Sorularını yanıtlayarak, tasarımı bir yaşam felsefesine dönüştürmek, tasarım kültürü sorunsalının çözümüne katkı sağlayabilecektir.

NASIL?

Gelişmekte olan ülkelerde olduğu gibi ülkemizde de ekonominin büyümesi ve güçlenmesi için katma değeri yüksek mal ve hizmeti üreten, kendini yenileyen küresel markalar yaratma ve sürdürülebilir bir şekilde çoğaltma gerekliliği yaşamsal bir gerekliliktir. Hangi ölçekte olursa olsun, tüm üretim sektörlerinde; öncelikle tasarımın ürüne kattığı değeri ve anlamını, süreç için gerekli olan Ar-Ge yatırımını ve sürekliliğini sağlamanın, aslında pahalı bir risk olmadığının kavranması öncelikli koşuldur. Sürdürülebilir bir şekilde yeni, yenilikçi ve alanında özgün ürün tasarlamak için, sadece estetik ve işlevsellik değil aynı zamanda üretim tekniği, malzeme ve üretim maliyetlerini düşürmenin tasarım aşamasında gerçekleştirildiği bütüncül tasarım yaklaşımının benimsenmesi, yani kurum tasarım kültürünün oluşturulması bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sektörel bazda geleceğe dönük bir bakış açısı çerçevesinde, amaç ve sonuç odaklı bir yaklaşım ile; tüketicinin hayatını kolaylaştırma ve memnuniyetini artırmaya yönelik, tüketici odaklı stratejiler geliştirilerek, toplumda ve sanayide tasarım farkındalığının artırılmasının yanı sıra, zaman içinde tasarım kültürünün oluşmasına da zemin oluşturulacaktır. Çünkü tasarım kültürünün oluşması bir süreç gerektirir ve geçmişteki deneyimleme-tecrübelerin ışığında teknik ve malzeme alanındaki gelişmelerle, kültürel, sanatsal, teknolojik birikimlerden oluşur. Ancak pek çok ülkede olduğu gibi, ülkemizde de farklı sektörlerde, kopya edilmiş veya üzerinde yapılan küçük değişikliklerle tasarım olarak sunulan birbirinin benzeri ürünler görmek mümkündür. Bu durumun oluşmasında pek çok değişken etkili olabilmekle birlikte, tasarım olgusunun sektör tarafından tam anlaşılamaması ve dolayısıyla tasarım düşüncesinin benimsenememesinin önemli etkisi olduğu düşünülmektedir.

Kendisini yenilemeyen, sürekli başka firmaların piyasada tutan tasarımlarını taklit eden firmaların ulusal ve uluslararası pazarlarda rekabet edebilmesi ve uzun süre ayakta kalabilmesi çok zordur. Bu noktada, tasarım sürecinde aktif rolü olan ve tasarımın değerini belirleyen tasarımcının özellikleri ve eğitimi önem kazanmaktadır. Tasarımcıların, piyasada tutan tasarımları taklit etmek veya üzerinde küçük değişikliklerle yeniden sunmak yerine, sürekli yeni ve özgün modeller geliştirmeleri gerekmektedir. Yüksek yaratıcılık gücüne sahip,

yaratıcılığını geliştirebilen, eğitimli tasarımcılar kurum tasarım kültürünün oluşmasında ve yerleşmesinde önemli rol oynamaktadır.

Tasarım eylemlerine yön veren sistematik düşünce sistemi olan tasarım kültürünün sadece sektör, firmalar bazında değil, devlet politikalarıyla da desteklenmesi, oluşmasına katkıda bulunulması ve teşvik edilmesi gerekmektedir. Bu ülke ekonomisi açısından olduğu kadar, ülke imajı olarak da önem taşımakta ve ülke tasarın kültürünün oluşmasına da katkı sağlamaktadır. Ülkemizde son yıllarda ülke tasarım kültürü oluşturmaya yönelik aktif politikalar yürütülmesi ve çalışmalar yapılması gelecek için ümit vaat etmektedir.

2009 yılında; Türkiye'nin uluslararası alanda rekabet gücünü artırmak için tasarım stratejilerinin ve politikalarının belirlenmesine, uygulama altyapısı oluşturulmasına ve uygulanmasına ve bu suretle katma değeri yüksek tasarımlar yaratılmasına, Türk tasarımcılarının ve tasarımlarının dünya pazarında tercih edilir konuma getirilmesine, tasarımcı ve sanayici işbirliğinin sağlanmasına ve "Türk Tasarımı" imajının yerleştirilmesine yönelik istişare niteliğinde kararlar almak ve önerilerde bulunmak amacıyla Türk Tasarım Danışma Konseyi kurulmuştur.

“Türk tasarımının küresel bir marka olması” vizyonuyla, Bilim, Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı ve Türk Patent Enstitüsü koordinatörlüğünde tüın paydaşların katılımıyla, hazırlanan iki yıllık Tasarım Strateji Belgesi ve Eylem Planları ile tasarıma ilişkin yasal çerçeve, eğitim, mesleki örgütlenme, tasarıma yönelik destekler, tasarım yarışmaları, etkinlikler, süreli yayınlar, durum analizleri gibi konular ele alınmış ve çözüm önerileri getirilmiştir. Ayrıca belirli dönemlerde AR-GE faaliyetlerinin desteklenmesine ilişkin uygulamalar yapılmaktadır.

TURQUALITY®’nin (URL 1) markalaşma çalışmalarını desteklemek için iki yılda bir düzenlenen “Design Turkey Endüstriyel Tasarım ödüleri’, Türkiye’de tasarım algısının yaygınlaştırılması ve uluslararası pazarlarda ürüne katma değer ve rekabetçi üstünlük kazandıran iyi tasarımın ödüllendirilmesi amacıyla Türkiye’de ilk kez sistematik olarak değerlendiren bir programdır. Bu program kapsamında ödüle değer bulunan tüm ürünler; projenin gücünü, “Design Turkey” logosu ile ürünlerine taşıyarak, ürünlerinin tasarım değerini ulusal ve uluslararası arenada belgeleyebilecek, sadece Türkiye’de değil, uluslararası alanda da markalaşma fırsatını yakalayabilecektir.

Ülke tasarım kültürünü oluşturmak ve sürdürülebilir kılmak için bu konuda farkındalık uyandıracak çalışmaların yapılması önemli bir faktördür. Tasarım dernekleri ve sivil toplum kuruluşlarının artırılması, tasarım yarışmaları, fuarlar, festivaller gibi etkinlikler farkındalık yaratmaya katkı sağlayacaktır. Özellikle tasarım müzelerinin açılması hem tasarım hem de ülke kültürü açısından önem taşımakla birlikte, halkın tasarım bilincinin gelişmesine de katkı sağlayacaktır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Dünyada olduğu gibi ülkemizdeki endüstri sektörü de toplumu ve piyasayı etkileyen teknoloji alanındaki hızlı değişim tehdidini hissetmektedir. Yenilik yapmak her zaman risklidir ve sonuçları önceden tahmin etmek kolay değildir, bu nedenle çoğu işletme eyleme geçmeden önce değişimin daha anlaşılır hale gelmesini beklemektedir. Değişim her zaman birçok işletme için bir tehdit oluşturmakta, hatta yeni yaklaşımlar, yeni iş modelleri ve yeni ürünler karşısında hazırlıksız olmalarının sonucunda yenilgiye de uğrayabilmektedirler. Ancak günümüz rekabet ortamında söz sahibi olmak isteyen işletmelerin, yenilik yapmamanın

risklerini de göz ardı etmemeleri gerekmektedir. Bu bağlamda, işletmelerin tasarımı anlaması, önemini kavraması ve tasarım bilgi stoklarını geliştirmeleri önem kazanmaktadır. Öncelikle sektör yöneticilerinin tasarım düşüncesine sahip olmaları, yenilik için bütüncül bir vizyon geliştirmeleri ve süreci takip edecek çok disiplinli bir ekip kurmaları zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Oluşturulan tasarım ekibiyle tüketicileri, çalışanları ve tedarikçileri kendi bağlamlarında oldukları gibi veya onların ihtiyaçlarını daha iyi anlamak için uzmanlarla birlikte ortak çözümler üretebilirler.

Katma değerli üretim yapabilmek; marka konumlandırmak, özgün ürünler tasarlamak, teknoloji üretmek, endüstriyel ürün tasarım/faydalı model/patent ile fikri hak koruması sağlamak gibi pazarlama, ürün geliştirme, üretim vb.. süreçlerde yenilikçiliği gerektirmektedir. Gelişmiş ülkelerdeki firmalar bu süreçleri yöneterek Dünya ölçeğinde söz sahibi olmuşlardır. Günümüzde gelişmiş ülke statüsündeki yerlerini güçlendirerek korumak ancak giderek artan bir şekilde alt yapıya ve nitelikli insan gücüne yatırım yapmakla mümkündür. Dolayısıyla bu hedefi arzulayan ülkelerin bu konudaki istek ve kararlılığı daha çok kaynak ayırmalarını ve istikrarlı bir biçimde sürdürülebilir politikalar ortaya koymasını kaçınılmaz kılmaktadır.

Yeni iş çözümleri bulmada bilim ve teknolojiyi birleştirmek için sanatı kullanmak tasarım düşüncesi temelli bir yaklaşımdır. Ülkemizde istenen düzeyde olmasa da bu yeni yaklaşımın tüm sektörlerde, özellikle büyük işletmeler arasında kabul görmeye başlamış olması gelecek için umut vericidir.

KAYNAKLAR

Alkin, K., Bulu, M., Kaya, H.(2007). İller Arası Rekabet Endeksi: Türkiye'deki İllerin Rekabetçilik Seviyelerinin Göreceli Olarak Ölçülebilmesi İçin Bir Yaklaşım, İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 11 s:221-235.

Bayazıt, N. (2006). Tasarımı Anlamak ve Anlatmak, III. Ulusal Tasarım Kongresi: Türkiye'de Tasarımı Tartışmak Bildirileri, 19-22 Haziran, s. 19-27

Bayazıt N. (1998-1999), Tasarım Araştırmaları, Endüstriyel Tasarım Eğitimi: İTÜ Endüstriyel Tasarım Toplantıları 1998 ve 1999 Bildirileri, s.21-28

Buchanan, R. (2007).“Strategies of Design Research: Productive Science and Rhetorical Inquiry” In Design Research Now: Essays and Selected Projects, edited by Ralf Michel, et al.

Er, H. A. (1997). “Development Patterns of IndustrialDesign in the Third World:A Conceptual Model for NewlyIndustrialized Countries.”, Journal of Design History,10(3), 293-307.

Friedman, K. (2003). Theory construction in design research: criteria: approaches, and methods, Design Studies 24, 507–522

Frıedman, K. (1997). Design Science and Design Education. Norwegian School of Management Research Report Series. Oslo: Norwegian School of Management.

Güneş, S., (2011). “Design Integration and Organizational Routines”. ITU A|Z, 8(2), 122-136

Güneş, S., Togay, A., Güneş, Ç. (2015). Katma Değer ve Kalkınma Bağlamında Ürün Tasarımı, STD, 97-112

Koca E., Koç, F. (2009). “Giysi Tasarımında Yaratıcılık”, NWSA e-Journal of New World Scıences Academi, Volume: 4, Number: 1, Article Number: 2C0004, s.33-44

Margolin, V. (2002). The Politics of the Artificial: Essays on Design and Design Studies, University Of Chicago Press

Mozota, B. Borja, D. (2005). Tasarım Yönetimi, Çev. Sibel Kaçamak, İstanbul: Media Cat Kitapları
Östman, L. E. (2005). A pragmatist theory of design: The impact of the pragmatist philosophy of John Dewey on architecture and design (Doctoral dissertation, Karlstad University)http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:7867/FULLTEXT01.pdf (10.02.20017)
Plattner, H., Meinel, C. & Weinberg, U. (2009). Design Thinking, Munich: mv-verlag.
Porter, M.E., (1980). Competitive Strategy, New York: Free Press.

Simon, H. (1982)The Sciences of the Artificial, 2nd edn MIT Press, Cambridge, MA

URL 1. (http://www.turqmark.com/79-haberler/80-marka-olabilmenin-s-rr-ar-ge-inovasyon-tasar-m-ve-markalasmad-r)
Webster, M. (1993). Collegiate Dictionary 10th edn, Merriam-Webster, Inc, Springfield, MA

TASARIM VE MODA KÜLTÜRDEN NE BEKLER ?

Doç. Dr. Fatma KOÇ
Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, fatmaturankoc@gmail.com

ÖZET
Kültürün etkili bir biçimde yorumlandığı alanların başında, kültür ile beslenen, kültürel farkındalığı somutlaştıran ve kültürlemeye katkı sağlayan sanat alanı gelmektedir. Sanatsal aktarım sürecinin sonucu olarak nitelendirilebilecek olan tasarımın oluşumu, kapsamındaki kültürel yansımalar birçok bileşen ile açıklanabilir. Bu çalışmada; her toplumun bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde ürettiği ve geliştirdiği kültürlerin, estetik alanı içerisinde eleştirici, yaratıcı, eğitici, değerlendirici ve güzelleştirici unsurları içinde barındıran sanat, tasarım ve moda kavramlarının kültür ve kültürel değerlerle ilişkisi üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Çalışmada moda tasarımı alanında kültürel değerlerin kullanılmasının önemine ilişkin örnekler Tevfik Balcıoğlu'nun 1999'da yazdığı bir makalede, ürün tasarımı yapılırken kültürün kullanım şekilleri hakkında yapmış olduğu sınıflandırma göz önünde bulundurularak betimlenmiştir.
Anahtar Kelimeler: Moda, Tasarım, Kültür, Sanat, Giysi

DESIGN AND FASHION WHAT EXPECT FROM CULTURE?

ABSTRACT
At the beginning of the fields where the culture is effectively interpreted, the field of art fed with culture, embodies cultural awareness and contributes to culture. The formation of the design which can be described as the end of the artistic transfer process can be identified with various components. In this work, the cultures that each society produces and develops consciously or unconsciously will be studied considering the relationship between art, design and fashion concepts that are critical, creative, educational, evaluating and beautifying elements within the aesthetic field with cultural and cultural values. Examples of the importance of using cultural values in the field of fashion design have been described in a study written by Tevfik Balcıoğlu in 1999, and while designing the product, classification of cultural forms have been taking into consideration
Key Words: Fashion, Design, Culture, Art, Clothing

GİRİŞ

Kültür, dil, gelenek, inanç, ahlak, yasa, sosyal davranış ve toplum olma sanatını içine alır. Kültür aynı zamanda, kimliğin şekillenmesinde ve iletişim kurabilmesinde gerekli olan şartlardan birisidir (Peters, 2005). Güvenç (1974) kültürü, bilimsel alanda kullanılan ve uygarlıkla ilişkilendirilen kültür, beşeri alanlarda eğitimle ilişkilendirilen kültür, estetik alandaki güzel sanatlar ile ilişkilendirilen kültür, maddi (teknolojik) ve biyolojik alanda üretme, tarım, çoğaltma ve yetiştirme ile ilişkilendirilen kültür olmak üzere dört alanda ele almıştır.

Bu ayırımdan hareketle *"bütün dünyada, tarihi çağlar, boyunca yaşamış toplumların doğayla ilişkilerinde gösterdikleri başarıların birikimli bileşkesine kadar birçok olguya kültür denilebileceğini"* belirtmiştir. Kültürü, sosyal antropolojinin konusu olduğunu ilk

söyleyenlerden biri olan Tylor (1871) uygarlık ile ilişkilendirerek *"Kültür yada uygarlık, bir toplumun üyesi olarak, insanoğlunun öğrendiği (kazandığı), bilgi, sanat, gelenek, görenek olguları ile gelişen yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür"* şeklinde tanımlamıştır. Bu çalışmada; her toplumun bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde ürettiği ve geliştirdiği kültürlerin estetik alanı içerisinde *"sanat"* kavramı ile ilişkilendirilen (Gotik, Barok, Rönesans, modern sanat, tasarım, müzik, moda, resim, sinema vb.) özel alanlarda eleştirici, yaratıcı, eğitici, değerlendirici ve güzelleştirici unsurları içinde barındıran sanat, tasarım ve moda kavramlarının kültür ve kültürel değerlerle ilişkisi üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Çalışmada moda tasarımı alanında kültürel değerlerin kullanılmasının önemine ilişkin örnekler Balcıoğlu'nun (1999) ürün tasarımı yapılırken kültürün kullanım şekilleri hakkında yapmış olduğu sınıflandırma göz önünde bulundurularak betimlenmiştir.

Disiplinler arası boyuttan bakıldığında kültürün ve kültüre ilişkin değerlerin pek çok alanla ilişkisi olduğu görülür. Kültürün ve kültürel mirasın ilgi alanlarından biri olan sanat ve tasarım alanının ilişkisi önemle üzerinde durulması gereken konulardan biri olarak karşımıza çıkar. Rowden, (2000) kültürün tasarım ürünlerine yansıması gerekliliğini şu şekilde açıklamıştır. *"Kültür, anlaşılması zor olmakla birlikte çevremizdeki her şeyi kapsar ve bir o kadar da güçlü bir olgudur. Kendi kültürünü kavrayıp, onu özümseyerek tasarımlarına aktarabilmek bir tasarımcının ürününe kimlik kazandırırken farklılık yaratmak için kullanabileceği önemli bir öğedir. Dolayısıyla, bir kişi için içinde bulunduğu toplumun kültürünün farkında olmak, o kişi için önemli bir kaynak oluşturur"*

Kültürün etkili bir biçimde yorumlandığı alanların başında kültür ile beslenen, kültürel farkındalığı somutlaştıran ve kültürlemeye katkı sağlayan sanat alanı gelmektedir. Sanatsal tasarım süreci bağlamında, sanat ve tasarımın kültürel anlamda bir ifade ortamı olduğu söylenebilir. Sanatsal aktarım sürecinin sonucu olarak nitelendirilebilecek olan tasarımın oluşumu, kapsamındaki kültürel yansımalar birçok bileşen ile açıklanabilir. Bu yansımalar *"kültürün kaynak olarak kullanılması, kültürün etkileyen ve etkilenilen yaşam deneyimleri olarak kullanılması, kültürün oluşturduğu olumlu ya da olumsuz farkındalıklar bağlamında kullanılması ve kültürün sınır ya da sınırsızlıklar bağlamında kullanılması"* şeklinde olabilir (Duncum, 2001). Küreselleşme ile birlikte kültürel hayatta oluşan akışkanlık sayesinde kültürel aidiyetler ulus devletin sınırlarını aşmış, pek çok geleneksel alanda çözülme meydana gelmiş ve bu çözülmeyle beraber, adetlerin, geleneklerin, yerel ve ulusal alanın tehdit altına girmesi kaçınılmaz olmuştur. Dünya çapında kitlesel kültür halinde yeni adet ve alışkanlıkların kazanılması sonucunu yaratan küreselleşme, bu nedenle, giyinme davranışlarının da değişmesine neden olan temel etkenlerden biri olarak görülmektedir (Koç ve Koca, 2016).

Sanat yapıtlarının ve endüstri ürünlerinin meydana getirilmesi yaratma olarak ifade edilir. Bunlar aynı zamanda birer tasarım varlığıdır ve dolayısıyla yaratma ve tasarım birbiriyle örtüşen iki kavram olarak karşımıza çıkar (Karoğlu ve Şenel, 2012). Tasarım ve sanat ilişkisinde, görsel sanatlar; felsefi olarak düşündüren, insan psikolojisini, duygularını, görme algısını etkileyecek kavramlar yaratırken, tasarım; işlevi olan estetik-plastik değerlere sahip yaratıcı fikirleri bir nesne üzerinde görünür kılmaktadır. Bu bağlamda sanat, tasarımı doğuran ve kuşatan bir kavram olarak veya tasarımın beslendiği kaynak olarak algılanabilir. Tasarım ve yaratıcılık ilişkisinde zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey olan *"imge"* fiziksel boyutta bulunmayan ancak hayali olarak düşünsel yollarla zihinde oluşturulmaktadır. Bu oluşumun fiziksel boyuta teknik ve estetik bilgi ile aktarılması sonucunda yaratıcılık eylemi

gerçekleşmektedir (Bayburtlu, 2014). Tasarımcı için işlevsellik ön planda olmak durumundadır fakat estetik duygusuyla hareket eden bir yaratıcı olarak tasarımcı bilir ki; bir ürünün son şekli, potansiyel alıcının beğenisine hitap edebilme adına, hayati öneme sahiptir (Munari, 1980).

Tasarım sözcüğü bir ürünü ortaya koymaya yönelik düşünsel ve maddi çalışmalar süreci olup, bunu ürünün gerçekleştirilmesi aşaması izler. Tasarımın;

İşaret etme, plan, proje, amaç anlamlarında kullanılışı 16. yüzyılda;

Resim, heykel, mimarlık, oyma sanatı olarak ele alınışı 17. Yüzyılda,

Günümüzdeki anlamda yaratıcı bir insan eylemi olarak ele alınışı ise 19. yüzyıl ortalarında görülmeye başlanmıştır.

20. yüzyıl ise tasarım ve teknoloji kavramlarının bütünleşmesine sahne olmuştur (Bayazıt, 1997).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, sanat ve tasarım alanlarını etkisi altına alan önemli devrimler yaşanmıştır. Genel kodlar karışmaya, kurallar yıkılmaya ve alışılmış değerler geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. Bu büyük değişim ile birlikte disiplinlerarası bir yaklaşım tüm dünyayı sarmış, pek çok disiplin ortak paydada buluşmuş, birbirlerinin değerlerinden faydalanmış ve iç içe girmiştir. İnsan elinde deneysel bir boyut kazandırılarak hiç bitmeyen bir yenilenme sürecine sokulan sanat ve moda, bu disiplinler içinde bariz biçimde birbirinden etkilenen iki alan olarak kabul görmüştür (Şenel, Karoğlu, 2017). 20. Yüzyılın başlarında moda arenasına yeni, farklı ve devrimci bir bakış açısıyla giren dönemin ünlü moda tasarımcısı Paul Poiret *"yaratıcı bir diktatör değil, düşler kuran biridir"* (Müller,1998) diyerek yaratıcılığın insanın hayal gücünden geldiğini belirtmiş ve bir modacının yaşadığı dönemin ve çevresindeki olguları gözlemleyen, onlara katılan kişilerden olması gerekliliğini vurgulamıştır.

Moda Günümüzde yaygın anlamıyla ele alındığında giyim kuşamın çok ötesinde insanoğlunun hemen hemen tüm toplumsal etkinliklerini kapsayan, sanatla özellikle görsel sanatlarla yakından ilgili bir olgu olarak görülmektedir. Temelindeki en önemli öğe onu sanatın sınırlarına taşıyan yaratıcılıktır. Sproles (1981); moda kavramını belirli bir zaman ve durum için tüketici tarafından uyarlanmış geçici bir döngüsel fenomen olarak tanımlamıştır. Moda estetiği, kültürü, ekonomiyi ve günlük yaşamı birbirinden ayırmadan, bir bütün halinde sunar. Bu yüzden sadece giysi alanında var olan bir moda kavramından bahsetmek çok da doğru olmayacaktır. Modanın etkisi yalnızca giyim sektöründe hissedilen bir kavram olmadığı gibi pek çok farklı disiplinde de kendini göstermektedir. Bu yelpaze elektronik eşyadan, aksesuara, mobilyadan taşıtlara kadar sonsuz bir kapsama alanına sahiptir. Ancak şu da bir gerçektir ki moda kavramı çoğunlukla giysi ve aksesuarlarla ilişkilendirilir (Atılgan,2014).

Tasarımcılar farklı kaynaklardan ilham alarak özgün, farklı ve ayırt edici giysi tasarımları yaratma çabası içine girmişler, koleksiyonlarını kitlelerin ilgisini çekecek hikaye ve temalar üzerinde kurgulamaya başlamışlardır. Bir yandan kişisel farklılıklar, üstünlük, farklı olma ve değişiklik gibi sosyal adaptasyon ihtiyaçlarını tatmin etme, diğer yandan içeriğindeki değişikliklerle dünü ve bu günü karşılaştırarak, günün modasına özel nitelik kazandıracak olan geleneksel öğeleri esin kaynağı olarak görme gereksinimi ortaya çıkmaya başlamıştır(Koca, Koç, ve Çotuk, 2009), Gelenek ve moda sadece sanat ürünleri üzerine hakimiyet kurmakla kalmaz. Benzer şekilde doğal nesnelerin güzelliğine dair değerlendirmelerimizi de etkilerler. Her türdeki en geleneksel biçim en güzel olanıdır. Dolayısıyla her tür nesne üzerine düşünürken belirli bir birikim ve pratik gereklidir. Çünkü kişi ancak o zaman baktığı şeyin

güzelliğini de değerlendirebilir ya da ortalamanın ve en alışılmış biçimin nerede olduğunu bilebilir (Smith, 1966). Ağırlıklı olarak göze dayalı, görsel bir kültüre seslenen ve gücünü bu görsellikten de alan moda, kamusal alana yönelik sunumlar-giysiler üretmesine karşın aynı zamanda kamusal alanın doğasından da etkilenir (Crane, 2003).

Moda ve sanat *"yapıt", "yaratıcı"* ve *"izleyici"* ilişkisine başvurarak estetik bir hazzın oluşmasını sağlamıştır. Gerek tabloyu gerekse giysiyi çevreleyen esin benzer bir biçimde büyüyü, az bulunurluğu ve lüksü yaratmıştır. Sanat terzilere müthiş bir biçim, imge ve plastik deneyim repertuarı kazandırmıştır. Neredeyse her biri birer koleksiyoncu ve estet olan moda tasarımcıları, kreasyonlarının esin kaynağı olarak sanatçılarla olan yakın ilişkilerinden ve onların sanat kültüründen yararlanmışlardır (Givry, 1998). Tasarımcılar tasarımlarında bir tutarlık oluşturmak ve araştırmasını daha verimli yapabilmek için esin kaynağı belirler. Bu esin kaynağı, tasarımları şekillendirecek görseli, duyguyu, dokuyu yani ihtiyaç duyulan yaratıcı fikri elde etmek için kullanılır. Esin ne kadar spesifik olursa araştırma o denli verimli olacağından, alt başlıklara ayrılıp konu daha da özel bir hale getirilebilmektedir (Atılgan,2014).

Sanat ve zanaat arasında ayırım gözetmeyen bir kültür yaratmış olan Japonya'nın 1850'lerde batıya açılması batıdaki dekoratif sanatlar üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Japon kültürü zanaata verdiği önem, malzeme ve doğaya duyduğu saygı, zanaatkârlardaki bilgelik ile büyük hayranlık uyandırmış ve başta Sanat ve Zanaat Hareketi olmak üzere benzeri akımlara ilham kaynağı olmuştur (Leventon, 2006). Moda ve marka yaratma konusunda liderlik günümüzde büyük oranda Avrupa tekelindedir. Ancak bu tekel hızla, Japonya gibi geleneksel kültürlerini çağdaş tasarım diline dönüştürebilen ülkelerce kırılmaya başlanmıştır. Issey Miyake, Takada Kenzo, Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo gibi tasarımcıların ülkelerinin yeniden inşasına katkıları, en az teknoloji uzmanları kadar önemlidir. Japon moda tasarımcıları kendi adlarından çok milliyetleriyle yani *"Japon tasarımcılar"* olarak nitelendirilmektedirler. Bunun başlıca nedeni; küresel moda pazarında yer edinmek üzere geldikleri Fransa ve Fransız modası tekelinden *"bireysel ve ulusal tasarım kimliklerini"* kanıtlayarak kurtulmaları, kendi kültürlerine ait değerleri oryantalleştirmeden, evrensel bir tasarım çizgisiyle sunmayı başarmaları olmuştur (İşbilen,2007).

Özellikle İssey miyake yaratıcılığa dayana çalışmalarında giysiyle ilgili düşüncelerinden yola çıkar. Miyake moda stilisti olarak görülmeyi kabul etmeyen ve kendisini "giysi üreticisi" veya "tasarımcı" olarak tanımlayarak biçim, işlev, ve estetiğin birbirinden ayrılamayacağını gözler önüne seren, benzeri olmayan, bütün disiplinlerin uygulamaların ve araştırmaların kavşağında duran kreasyonlar ortaya koymuştur. *"Melezleştirmenin öncüsü"* ve gerçek bir müjdeci olarak 40 yıl önce yeni bir dönem başlatmış yalnızca düşler dünyasının geçici hazlarını yansıtabileceği sanılan giyim kuşam dilini sokaktaki insanın anlayabileceği düzeye getirmiştir (Baton, 1998). Batı moda dünyasında giysilerin formlarını bulmaları için kumaş kesilir, dikilir; kumaşa pensler, biyeler vb. yapılırken; Japon tasarımcıların da temsil ettiği Doğu felsefesinde "kumaştan en az kesimle, maksimum verime ulaşma düşüncesi" vardır. Örneğin; "Just Before" projesi, iç giyim kumaşı üreten eski bir makinadan metrelerce tüp şeklinde dokunmuş kumaş üretme üzerine kurulmuştur. Bu tüpü istenilen boyda, istenilen şekilde, istenilen yerden kesilerek istenilen elbiseye ulaşılabiliyordu (İşbilen,2007)

Evrim Timur, Dice Kayek gibi ünlü Türk modacılar, defilelerinde dikkat çekmek için etnik içerikli en az bir veya iki model koleksiyonlarına eklediklerini söylemektedirler. Bir başka

örnek ise Rıfat Özbek'in Osmanlılardan, Kızılderililerden, Afrika yerlilerinden ve de Anadolu köylerinden etkilenerek tasarladığı kıyafetleri Avrupa podyumlarına taşımasıdır (Sevil, 2006). Tasarım alanında da son yıllarda artan kültürel çalışmalarda farklı disiplinlerin etkisi görülmeye başlanmış ve dilbilim, antropoloji ve sosyoloji gibi alanların yöntemleri önem kazanmaya başlamıştır. Başka bir değişle tasarım tartışmaları artık maddesel ürünlerin ötesine geçmiş ve sosyal algılayış ile davranış biçimlerini de içerir hale gelmiştir. Tasarım için daha ağırlıklı önem taşıyan bu tür dilbilimsel, antropolojik ve sosyolojik çalışmalara baktığımızda kültür, medeniyetin evrimsel akışında dil, gelenekler, din, sanat, düşünce ve davranışları içeren süreçler sonucunda ortaya çıkan bir kavram olarak ele alınmaktadır (Gürpınar, 2008). Ürün tasarımında kültürel tasarım özelliklerinin seviyelerinin yanında, yararlanılan veya gönderme yapılan kültürel kaynakların kullanılış şekilleri ve amaçları da önem taşımaktadır. Balcıoğlu (1999) kültürün ürün tasarımı alanında uygulama yöntemlerini altı grupta sınıflamıştır. Söz konusu sınıflandırma, profesyonel moda tasarımı alanında çalışan tasarımcıları başarıya götüren yenilikçi ve rekabetçi uygulamalara ışık tutacaktır.

• Neolojik yaklaşım

Bir nesnenin sadece isim düzeyinde bir kültüre bağlı olması olarak değerlendirilebilecek bu durum, yerli tasarım olmayan bir nesneye o kültüre ait bir isim verilerek aidiyet kazandırılması yoluyla gerçekleştirilir (Balcıoğlu, 1999). Moda tasarımı bağlamında Dünyanın tüm toplumlarında kullanılan Jean kumaşlardan yapılmış giysilerin (özellikle pantolonlar için) Türkiye'de ilk üretiminin Muhteşem Kot tarafından yapılması ile üretilen ürünlere verilen "Kot" adı daha sonra Jean kumaşlardan yapılan bu giysilerin "Kot" adı ile anılmasını sağlamıştır. Kot neolojik yaklaşıma verilebilecek önemli bir örnektir.







Fotoğraf 1: Paul Poiret'in 1911 yılında tasarladığı ve "harem pantolonu"adı verilen "Türk Şalvarı" (http1).
Fotoğraf 2: Jean pantolonların Türkiye'de üreticisinin adı ile anılması (http2)
Fotoğraf 3: Gelenekli İskoçya giysileri "Kilt" (http3).

Moda dünyasında kullanılmaya başlandığında geleneksel batı değerlerine saldırı olarak görülen Paul Poiret'in 1911 yılında tasarladığı ve *"harem pantolonu"* adını verdiği "Türk şalvarı" neolojik yaklaşıma verilebilecek ikinci örnektir. Poiret harem pantolonunu "şık bir

kadının kullandığında vücudunun bütün formunun uyum içerisinde göründüğünü ve kendine özgü esnekliğinin vücudu özgür kıldığını savunmuştur. Bu konuda verilebilecek başka bir örnekte İskoçya'da erkekler tarafından giyilen geleneksel kıyafetlerinden Kilt adı verilen eteklerin Türkiye'deki kullanımlarına "İskoç Eteği" adının verilmesi neolojik yaklaşıma verilebilecek örnekler arasında yer alır.

• Morfolojik uygulama

Kültürel, tarihi, geleneksel ve hatta popüler bir nesnenin şeklinin, tasarım nesnesinin üzerine bezeme amaçlı yerleştirilmesidir. Bu süreçte temel alınan form, boyut, renk, doku bağlamında değişime uğrayabilir (Gürpınar, 2008). Bu konuda Dolce Gabbana'nın 2017 ilkbahar yaz koleksiyonunda kullandığı üç boyutlu Romanya kültürünün gelenekli giysilerini giymiş oyuncak bebeklerin koleksiyondaki giysilerin kumaşlarına iki boyutlu olarak baskı ile yerleştirilmesi örnek olarak verilebilir. Salt ürün bağlamında bir nesne olan etek üzerine gelenekli bir ürün olan yöresel giysili bebeklerin şekli ile kullanılan biçim de boyut, anlam ve kullanım açısından değişime uğramıştır. Böylece bir ülkeye ait milli giyim kuşam özelliklerini üzerinde taşıyan oyuncak bir bebek ile bedene giyilen bir giysi parçasının kullanım bakımından birbirine tamamen zıt olan iki nesne ironik bir birliktelik oluşturmuştur.





Fotoğraf 4-5 Dolce Gabbana 2017 İlkbahar Yaz Koleksiyonu (http 4-5)
Fotoğraf 6 Yves Saint Laurent "pop art" 1966 , Denver Art Museum (http6)

Ayrıca Yves Saint Laurent'ın 1966'yılında yapmış olduğu pop art temalı kadın yüzü ve kadın vücudunu giysi üzerine yerleştirerek uygulaması moda tasarımı alanına morfolojik uygulama'nın önemli bir örneği olarak verilebilir.

• Topografik uygulama

Topografik uygulama, tarihi, etnografik ya da mimari bir kaynaktan bir desenin ya da iki boyutlu bir şeklin alınmasının ötesinde bu şekle üçüncü bir boyut ve beraberinde bir kullanım sağlanması yöntemidir. Bir anlamda morfolojik uygulamada bir nesnenin şekli üç boyuttan iki boyuta indirgenirken topografik uygulamada buna ters bir yöntem uygulanarak iki boyutlu bir biçim üçüncü bir boyut kazanmaktadır (Gürpınar, 2008). Bu konuda ünlü Fransız tasarımcı Yves Saint Laurent'in 1965-66 sonbahar kış koleksiyonunda sunduğu Mondrian'ın tablolarından esinlenerek çalıştığı elbiseler örnek olarak verilebilir. Söz konusu koleksiyonda Laurent Mondrian'ın tuval düzlemindeki blokların düzenini modanın 1960'lı yıllarda ön plana çıkardığı çuval elbiselerinin üzerine yerleştirerek giysinin moda klasikleri arasına girmesini sağlamıştır.






Fotoğraf 7: Yves Saint Laurent: Mondrian Elbisesi 1965-66 sonbahar kış koleksiyonu (http7)
Fotoğraf 8: Pierre Cardin'in (1989) Réne Magritte resminden(1935) esinlenerek tasarladığı ayakkabı (http8)
Fotoğraf 9: John Galliano (Dior) Mısır Koleksiyonu, 2004 İlkbahar Yaz (http9)

Modanın anti-kahramanı John Galliano, kreatif direktör olarak Christian Dior için yarattığı koleksiyonlarla Paris modasındaki İngiliz istilasına ve houte-couture'nin yeniden doğuşuna öncülük etmiştir. 2004 yılında modaya kazandırdığı mısır koleksiyonunda Ünlü Nefertiti figürlerinden esinlenerek tasarladığı giysinin bel çevresindeki yay, modeli üçgen piramit şeklinde döndürür ve tüm giysinin altın rengi Mısır mezarlarındaki mistik hazineleri anlatır niteliktedir. Topografik uygulamaya örnek olarak verilebilecek nadide bir koleksiyondur.

• Biçimsel yorumlama

Biçimsel yorumlama, var olan bir ürünün çalışma prensibi sabit kalacak şekilde çeşitli derecelerde değiştirilerek yeniden tasarlanması yoluyla ortaya yeni bir ürün çıkartılması olarak ifade edilebilir. Bu yöntemde ele alınan ürün çeşitli geliştirme, başkalaştırma, bozma, değiştirme ve ayarlamalara tabi tutulabilir. Ortaya çıkan yeni ürün yine bir dereceye kadar baştaki ürünün esas formlarını yansıtır ve iki ürün arasında bir bağ var olmaya devam eder. (Gürpınar, 2008), Bu tip bir uygulama için Japon modacı İssey Miyake'nin 2007 koleksiyonu "132 5" adı ile sunduğu origami elbiseler örnek olarak verilebilir. Miyake koleksiyonunu oluştururken Japon kültürüne ait kağıt katlama sanatının, önceki kullanımına sabit kalarak, farklı bir malzeme ile yeni bir kullanım alanı oluşturmuş ve ona farklı bir kimlik kazandırarak daha önceki kullanımlarının dışında baştaki ürünün esas formunu yansıtacak şekilde iki ürün arasında bağ kurmaya çalışmıştır.





Fotoğraf 10 : Issey Miyake "132.5" Origami Koleksiyonu (2007) (http10)
Fotoğraf 11: Cristobal Balenciaga Flamenco dansçılarının giysilerinden esinlendiği elbise (1951) (http11)

• Alegorik yorumlama

Yerel kültürün bu şekilde kullanılması eski bir nesneye yeni bir kullanım şekli kazandırılması ve bilinen şeklinin (form, fonksiyon, vb.) değiştirilmesi olarak tanımlanabilir. "Yapılacak değişiklikler, üzerine yüklenen anlamın fonksiyonu ikinci plana itmesi ile ürüne yeni, bazı durumlarda mecazi, alegorik ve/veya ironik bir derinlik getirebilir" (Balcıoğlu, 1999). Burada Rei Kawakubo'nun 2017 Metropolitan müzesinde sergilenen Comme des Garçons sersinden İskoçya'da kullanılan gelenekli halk giyimi olan "kilt" lerin kadın giysileri olarak farklı şekilde yorumlaması örnek olarak verilebilir.





Fotoğraf 12: Rei Kawakubo, Comme des Garçons "Art of the In-Between" (The Metropolitan Museum) 2017 (http12)
Fotoğraf 13 : Jean Paul Gaultier, Native American kültüründen esinlenilerek tasarladığı gelinlik 2002-2003 Sonbahar –Kış (http13)

Alegorik yorumlamaya verilebilecek önemli bir örnekte Modanın asi çocuğu olarak bilinen Jean Paul Gaultier tarafından Amerikalı yerlilerin giyim özelliklerinden esinlenerek tasarladığı gelinliktir. Giysinin Alegorik özelliği Amerikan yerlilerinin erkekleri tarafından kullanılan başlığın kadın başlığı olarak yansıtılmasıdır.

• Kavramsal esinlenme

Yerel kültürün ürün tasarımında kullanılış biçimlerinden biri olan kavramsal esinlenme, temelini kültürden alan belli bir biçim ya da ürünü esas almak yerine kültürel normların, inançların sosyal davranış biçimlerinin ve hareketlerin altyapısını oluşturduğu bir ürün tasarım yöntemidir (Balcıoğlu, 1999). Bu noktada özellikle tasarımcıların kendi kültürlerinden yararlanarak yenilikçi tasarımlar ortaya koyabilecekleri öngörülebilir. Yerel tasarımcılar işte tam da bu noktada belki de diğer tasarımcılara oranla daha fazla şansa sahiptirler (Dündar,2011). Balcıoğlu'na göre (1999,66), orijinallik tasarımın ısrarla talep ettiği ve aradığı bir olgudur. Bu noktada bilinmeyen, keşfedilmemiş bölgeler, her zaman beklenmedik şeylerin bulunmasına olanak verir. Yerel tasarımların potansiyeli de bu yeni ürün tasarlayabilme kapasitesinden doğar. Tasarım alanında en çok kullanılan yöntemdir.





Fotoğraf 14: Dior' un Venüs Koleksiyonu 1949-1950 Sonbahar- Kış (http14)
Fotoğraf15: İssey Miyake'nin Body Works" koleksiyonu 1982 İlkbahar- yaz " (http15)

Moda arenasında kavramsal esinlenmeye verilebilecek en önemli örneklerden biri Dior'un 1949'da Venüs heykellerinden kavramsal olarak esinlenerek tasarladığı ve "Venüs koleksiyonu" adı ile bilinen çalışmalarıdır. İkinci örnek ise deneysel çalışmaları ile ünlü moda tasarımcısı İssey Miyake'nin giysi tasarımlarında tekstil malzemeleri dışında telleri kullanarak yapmış olduğu "Body Works" çalışmasıdır. 1982 ilkbahar yaz koleksiyonunda Japon kültüründe savaşçıların kullandığı giysilerden esinlenerek tasarladığı giysi kavramsal esinlenmeye verilebilecek en güzel örneklerdendir. Miyake'nin bu tasarımı Şubat 1982'de Amerikan resim dergisi "Artforum" da bir sanat dergisinin kapağında yer alan ilk kıyafet olması modanın sanatsal yönünün belirleyicisi olarak düşünülebilir.

Dice kayek 'in alamet-i farikası Doğu ve Batı'dan aynı anda beslenmesi. Bu köprü görevi gören vizyon, bugüne kadar bir sürü ödülle tescillendi. 2003'te Fransa'da moda kategorisinde "Femme en Or" (Altın Kadın) ödülüne layık görülülen kardeşler, tam 10 yıl sonra Istanbul Contrast koleksiyonundan "Ayasofya", "Kubbe" ve "Kaftan" isimli tasarımlarla Jameel Prize'ı

kazandılar. İslam sanatlarını yeni bir söylemle yorumlama alanında katkıları doğrultusunda seçilen Dice Kayek tasarımları, Londra'daki Victoria ve Albert Müzesi'nde sergilendi.



Fotoğraf 16: Dice Kayek (Ayşe Ege ve Ece Ege) Istanbul Contrast koleksiyonu"Ayasofya", "Kubbe" ve "Kaftan" isimli Jameel Prize" ödüllü tasarımlar - 2015-Sonbahar- Kış (http16)

Kültürel bir öge olan moda özel işaretler taşıyan bir alandır ve kendini inşa eden toplumsal yapının belleğinde biçimlenir, zenginleşir, dolaşıma çıkar, kamusal alanda kendini gösterir, sınıfsal bir algılamanın yaratılmasına öncülük eder ve kimliğin bir ürünü olarak kullanılır. Dönem dönem moda olan davranış ya da giyim biçimlerinin değişmesi bunlarla ilişkilendirilebilir. Sorokin (1974), geleneksel toplum yapısından modern toplum yapısına geçerken cemaat ve cemiyet ayrımını ortaya koyarak, geleneksel toplum yapısında cemaat içerisinde örf ve adetleri öne çıkarırken, modern toplum yapısında cemiyet alanında modanın örf ve adetlerin yerini aldığını belirtmiştir. Baudrillard (1988), "güncel bir kültür olan kitle kültüründe gelenekler, örf ve adetler, alışkanlıklar modanın özgürleştirici yapısı içinde serbest kalır, beden de modanın hızı içerisinde özgürleşir" diyerek modanın gelenekten gelen değerleri yıktığını ifade eder.

SONUÇ

Giysiler, bir sosyal iletişim aracı olarak hizmet görmüş ve her toplumun kültürel karakteristiğine göre anlam kazanmışlardır. Böylece giysiler bir kültürün düşüncelerine, tavırlarına ve inançlarına doğru samimi bir bakış oluştururlar. Bir anlamda geçmişin aynasını ve kültürü kolektif tavrını yansıtan bugünkü durumu ifade ederler. Kültürün bir parçası olması ve o ülkenin karakterini, özelliklerini yansıtması nedeniyle geleneksel giysilerin korunması gerekir.

Sonuç olarak kültürel değerlerin sanatsal tasarım süreci için oldukça etkili bir kaynak olduğu söylenebilir. Bu bağlamda kültürel değerlere dayalı tasarım içerikli öğretim etkinlikleri, moda tasarımı öğrencileri için özel biçimler, anlamlar, semboller ve etkilerin işe koşulabileceği bir süreç olarak nitelendirilebilir. Bu nedenle kültürel değerlerin işe koşulduğu ve kültürel

yansımaların tasarım süreci ile etkileşiminin daha derinlemesine incelendiği uygulamalı tasarım etkinlikleri ve etkinliklerin yansımalarını ortaya koyan çalışmalara gereksinim vardır.
Kültürel değerleri içine alarak yenilenmek, değişmek ve hayat bulmak ister
Kültürden esinlenerek yeni oluşumlar içerisinde farkını ön plana çıkarmak ister
Kültürden faydalanmak ister
Kültürden beslenerek özgün olmak ister
Kültürü geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek olarak ele aldığımızda kendi değerlerinin ruhunu özünde saklamak ve yansıtmak ister
… Ve en önemlisi kültür aktarılmak ister tasarım ve moda ise kültürü aktarmanın en kolay, en hızlı ve en etkin yoludur.

KAYNAKÇA

Atılgan Kocabaş, D. (2014), Giysi Tasarımında Esinlenmenin ve Araştırmanın Yaratıcılığa Etkisi, *The Journal Of Academic Social Science Studies,* 27, 461-477
Balcıoğlu, T. (1999), "Problematic Of Local And Global Design Identity İn New Industrialized Countries With Special Emphasis on Turkey: Where Does The Hope Lie?" *Exploited Promises of Globalization And Local Heroes. Proceedings of The Third European Academy of Design Conference 1,* Sheffield Hallam University, 30 Mart– 1nisan, Sheffield, ArchiScope, 61-65.
Baton, V. (1998), "Lssey Miyake Making Things" *P Kültür Sanat ve Antika Dergisi,* P Yayınları, (12) 37-53.
Baudrillard, J. (1988), *Metinler ve Söyleşiler,* O. Adanır (Çev.), Tümer Yay., İzmir.
Bayazıt, N. (1997). Tasarım. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3.,* İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1746-1747.
Bayburtlu, I. (2014). Kimlik Yaratan Bir Süreç Olarak Tasarım ve Tasarım Yönetimi Kavramları. *Akdenız Sanat Dergisi,* 4 (7), 14-18
Crane, D. (2003). *Moda ve Gündemleri,* Ö. Çelik (Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
Duncum, P. (2001). "Visual Culture: Developments, Definitions and Directions for Art Education." *Studies İn Art Education,* 42(2), 101-112.
Dündar, Ö. (2011). *Türkiye'de 1990 Sonrası Endüstriyel Tasarımda Osmanlı Etkisi,* İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü , Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
Givry, V. D. (1998). "Sanatın Yakın Dostu Moda" *P Kültür Sanat ve Antika Dergisi,* P Yayınları, (12), 14-27.
Gürpınar, A. (2008). *Tasarım ve Kültür: Ürün Tasarımı Eğitiminde Kavramsal Örüntüler ve Kültürel Göstergeler Üzerine Bir Analiz,* İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü , Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
Güvenç, B. (1974). *İnsan ve Kültür,* Remzi Kitabevi, İstanbul
İşbilen, A. (2007). Moda Tasarımında Anlatı ve Kültürel Kaynakları *38. Icanas Uluslararası Asya Ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Maddi Kültür* 10-15 Eylül, Ankara, C. Ii, S.353-366
Karoğlu, H., Şenel E. (2012). Pop Art and Fashion Interaction, *The Journal Of Academic Social Science Studies,* Vol.5, No.8: 1423-1444
Koca E., Koç F., Çotuk, S., (2009), "Geleneksel Giyim Öğelerinin Esin Kaynağı Olarak Giysi Tasarımına Katkıları", *NWSA e-Journal of New World Scıences Academi (Uluslar arası Hakemli E-Dergi),* 4 (3), 88-103.

Koç, F. ve Koca, E. (2016). "Halk Giyim Kuşamının Yok Olmasına İlişkin Nedenler ve Koruma Altına Alınması Gerekliliğinin 5N1K Yöntemi İle Analizi, *TURKISH STUDIES -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, 11(2),755-778.
Leventon, M., 2006, Artwear Fashion And Anti-Fashion, Thames&Hudson, London,
Munari, B. (1980). Design As Art. (3. Baskı). Çev. Patrick Creagh. Middlesex, England: Penguin Books.
Müller, F. (1998). "Modanın Esin Kaynağı Sanat", *P Kültür Sanat ve Antika Dergisi,* P Yayınları, (12) 34-37.
Peters, R. L., 2005. Worldwide Identity: Inspired Design From Forty Countries, Rockport Publishers, Inc., Massachusetts.
Rowden, M., 2000. The Art Of Identity: Creating And Managing A Successful Corporate Identity, Gower Publishing Limited, England.
Sevil, B., (2006). Moda Sektöründe Küresel Marka Yaratılması: Markalaşma Çalışmaları Üzerine Bir Uygulama. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
Smith, A.,2008 Gelenek Ve Modanın Güzellik Ve Çirkinlik Algılarımıza Etkisi Üzerine, Cogito, İnsan Giiynir, Yapı Kredi Yayınları, Sayı.55, 23-25
Sorokin, P. A., Çağdaş Sosyoloji Teorileri, M. M. R. Öymen (Çev.), Yeni Desen Matbaası, Ankara, 1974.
Sproles, G. B. (1981). "Analyzing Fashion Life Cycles: Principles And Perspectives", The Journal Of Marketing Vol.45, No.4: 116-124.
Şenel, E., Karoğlu, H. (2017). Postmodern Dönemde Estetik Ve Tüketim Kavramları Açısından Sanat Ve Moda Etkileşimi. Ulakbilge, 5 (10), S.303-329.
Tylor, E. B. 1871, Primitive Culture Researhes İnto The Development Of Mithology, Philosophy, Religion, Language, Art And Custom.Londra: J. Murray
FOTOĞRAF KAYNAKLARI
http 1: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1983.8a,b/ adresinden 20 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
http2: http://listelist.com/muhtesem-kot/
http 3 : https://www.delinetciler.org/showthread.php?t=160683, adresinden 20 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
http 4: https://fashionweekdaily.com/dolce-gabbana-springsummer-2017-copy/, adresinden 20 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
http5:http://www.bergdorfgoodman.com/Dolce-Gabbana-Italia-Is-Love-Wool-Shift-Dress-Yellow/prod115440031/p.prod, adresinden 17 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
http 6: https://indulgy.com/post/UUOyHVIjk1/tribute-to-tom-wesselmann-yves-saint-laurent, adresinden 20 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
http7: http://fashionhistorian.net/blog/2012/07/30/ysl-modrian/, , adresinden 17 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
http 8: http://www.ignezferraz.com.br/mainportfolio4.asp?pagina=Artigos&cod_item=1483, adresinden 20 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
http 9: http://shelbyhughes.weebly.com/british-fashion-designer-john-galliano.html, adresinden 20 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
http 10: https://www.enquire.it/2012/06/27/la-terza-dimensione-di-issey-miyake/, adresinden 21 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

http 11: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1993.393.1/, adresinden 18 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
http 12: http://e.glbimg.com/og/ed/f/original/2017/05/01/05-cdg-met-exhibit.jpg , adresinden 18 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
http 13: https://worleygig.com/2013/12/16/from-the-jean-paul-gaultier-exhibit-the-skin-deep-and-metropolis-galleries/, adresinden 20 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
http 14: http://www.thistailoredlife.com/blog/2016/5/9/manus-x-machina-between-the-hand-and-the-machine-must-be-the-heart, adresinden 23 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
http 15: https://www.thestar.com/entertainment/2016/05/31/issey-miyakes-creative-mind-on-display-at-tokyo-art-museum.html, adresinden 15 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
http 16: http://www.arkitera.com/haber/19117/istanbul-contrast, adresinden 21 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

DİSİPLİNLERARASI ORTAK DİL: TASARIM

Yrd. Doç. Dr. Elif TARLAKAZAN
Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, etarlakazan@hotmail.com

Yrd. Doç. Dr. Burak E. TARLAKAZAN
Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, etarlakazan@hotmail.com

ÖZET
Sanat ve tasarım arasındaki ilişki gelişen teknoloji ve güncel ihtiyaçlarla birlikte değişiklik göstermektedir. Design (*tasarım*) sözcüğü, Latince kökenli "designare"den türemiştir; anlamı bir şeye işaret etmektir. Tasarlamak sözcüğü ise; işaretlemek, iz bırakmak, not etmek, altını çizmek, damga vurmak, özgün olmak, kullandığı "tasarım" özelini irdelemeyi amaçlamaktadır. Gerek grafik tasarımda gerekse moda tasarımında işlevsellik ve görsellik önemli rol oynar. Bakış açışı ne olursa olsun, bu farklı iki disiplinin tasarım yaklaşımında gözlemlenen, üretimin ilk aşamasında temel tasarım öğelerinin birçoğunun kullanıldığıdır.
Aynı zamanda her iki tasarım disiplini, amaçlarına ulaşmak için teknolojiden faydalanmaktadır. Grafik tasarım ve moda tasarımı alanları görsel okuryazarlığın oluşturulması ve ürün/hizmet sunumlarında teknolojiyi yakından takip etmek ve kullanmak bakımından da benzerlik göstermektedir.
Anahtar Kelimeler: tasarım, moda tasarımı, grafik tasarım.

ABSTRACT
The relationship between art and design changes with developing technology and current needs. The design word derives from the Latin "designare"; It means to point to something meaning. The word to design is; To mark, to leave a mark, to note, to underline, to stamp, to be original, to be unique and unique, to clarify, to emphasize actions. This study aims to investigate the "design" speciality that the same language spoken fashion and graphic design use in the creation process, although it does not look like two different disciplines. Functionality and visuality play an important role in graphic design, both in graphic design. Regardless of the point of view, many of the basic design elements are used during the design phase, which is observed in both design approaches. At the same time, both design disciplines make use of technology to achieve their goals. The areas of graphic design and fashion design are also similar in terms of visual literacy and close monitoring and use of technology in product / service presentations.
Key words: design, fasion design, graphic design.

Giriş

Tasarım ilişkisi kurulurken tanımına ihtiyaç duyulan ilk kavram; grafik tasarımdır. Grafik tasarım bir mesajı iletmek için; metnin ve görsellerin algılanabilir ve görülebilir bir düzlemde organize edilmesidir. Baskı, ekran, hareketli film, animasyon, iç mimari, paketleme gibi birçok ortamda uygulanabilir.

Birçok kez kurum kimliği ile başlanılan tasarım yolculuğu logotype oluşturularak devam eder sonra bu simge her yerde kullanılır ve akıllarda yer etmesi sağlanır. Daha sonra bu logo kullanılarak kartvizit, antetli kağıt, zarf gibi kurum kimliğinin diğer parçaları tamamlanır. Afişler, el ilanları, dergi reklamları TV reklamları derken ürünün tanıtımı sağlanır. Dolayısıyla amblem logo tüm tanıtımların, reklamların olmazsa olmazıdır.

Grafik Tasarım, görsel bir iletişim sanatıdır. Birinci işlevi de, bir mesaj iletmek ya da bir ürün ya da hizmeti tanıtmaktır (Becer, 1999: 33). Grafik tasarım terimi ilk kez 20.yy.ın ilk yarısında metal kalıplara oyularak yazılan ve çizilen ve daha sonra da çoğaltılmak üzere basılan görsel malzemeler için kullanılmıştır. Teknoloji geliştikçe, sadece malzemeler değil, film aracılığıyla perdeye yansıtılan, video ile ekrana gönderilen ve bilgisayarlar yardımı ile üretilen görsel malzemeler de grafik tasarımın kapsamının, içine girmiş ve bu terimin anlamı genişlemiştir. Bugünün grafik tasarımcısı; kaligrafi sanatçılarının, baskı ustalarının ve zanaatçılarının geleneğini sürdüren bir meslek adamıdır.

Tasarım, bir problemin çözümü demektir. Grafik tasarım problemleri genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde çözülür. Genel olarak bütün görsel sanatlar, özel olarak ise iki boyut içinde var olan görüntü sanatları hemen hemen aynı dili kullanırlar. Ressamlar, fotoğrafçılar, heykeltıraşlar, seramikçi, moda tasarımcısı ve diğer birçok meslek grubunun oluşturduğu sanat profesyonellerinin yeni bir üyesi olan grafik tasarımcı da birçok tasarım problemini çözerken, bu ortak dilden yararlanır.

Grafik tasarım, çağımızda insanlar arasında iletişim aracı olarak önemli bir görev üstlenmiştir. Görsel grafik öğelerinin dili söze dayalı anlatımı aşan bir güce sahiptir. Aynı dili konuşmayan, okuma yazma bilmeyen insanlara grafik simgelerle aynı mesajı iletmek mümkündür. Grafik; yazı, biçim, renk, çizgi gibi görsel araçlar yoluyla iletişim kurma sanatı olarak tanımlanabilir. Grafik tasarımda, iletişim ve mesaj söz konusudur.

Grafik tasarım; yolda giderken billboardlarda, otobüs duraklarında, ayakkabı kutusunda, televizyonda, albüm kapaklarında, sevdiğimiz t-shirt'ün baskısında…. Kısacası her yerdedir. Popüler kültürün etkilerini taşımakta ve doğa ve çevremizdeki her şeyden etkilenmektedir. Varoluş nedeni iletişim olduğu için hiç eskimeden kendini güncel tutmaktadır.

Tasarım yolculuğunda diğer bir kavram ise; Moda tasarımıdır. Moda; 1. Tarz, yol, 2. Herhangi bir şeyin yapısı, formu, 3. Giyim, marka, davetler, davranışlar vb. konularda insanların günlük alışkanlıkları veya stilleri, 4. Giyimin, duruşun, hareketlerin, anlayışın özellikle seçkin görünmek veya seçkin olmak için yapılan, bir toplum tarafından benimsenen geleneksel kullanımı, 5. Gündemde olan, belli bir kesim tarafından kabul gören anlayış, tarz. 6. Değişiklik gereksinimi veya süslenme özentisiyle toplum yaşamına giren geçici yenilik. 7. Belirli bir süre etkin olan toplumsal beğeni, bir şeye karşı gösterilen aşırı düşkünlük. 8. Geçici olarak yeniliğe ve toplumsal beğeniye uygun olan (www.tdk.gov.tr) gibi tanımlamalarla ifade edilmektedir.

Sosyal oluşumun bir prototipi olarak sosyal gerçeklerin zenginliğinden ortaya çıkan moda, tarih boyunca toplumları etkilemiş ve günümüzde her alanda tüketicinin tercihini yönlendiren bir olgu olmuştur (Harmankaya, vd., 2014: 191).

Moda tasarımı, kıyafet ya da çeşitli aksesuarlar oluşturmak adına tasarımın gerekli özelliklerini de kendi içinde barındıran oldukça genele yayılabilecek bir kavramdır. Moda tasarımı dediğimiz konu geçmişten günümüze kadar her ülkenin kendine özgü kültür ve sosyal değişimlerinden etkilenerek günümüze gelir fakat bu değişimlerde aynı zamanda kendi içinde evrensellik taşır ve tüketicinin istek öneri ve talepleri doğrultusunda şekillenir.



Görsel 1. *Dr. C. George Boeree, "Abraham Harold Maslow Biograpy", webspace.ship.edu /cgboer/maslow.html*

Giyinmenin temelinde insan gereksinimleri yer alırken moda, tasarım kavramı ile ilintilidir. İnsan bedeninin çevresel koşullardan korunması gereksinimiyle başlayan giyinme ve barınma, geçmişten günümüze tarihsel süreçte birbirini izlemiştir. Maslow'un gereksinimler piramidinin (Görsel 1) en alt tabakasındaki yaşamı sürdürebilmek için gerekli (giyinme ve barınma) fizyolojik ihtiyaçlar, piramidin en üstünde yer alan kendini gerçekleştirme seviyesinde, moda olarak karşımıza çıkmaktadır.

Moda; sanat, müzik, tiyatro, edebiyat, yemek, bahçe tasarımı, spor, hobi, iç mimarlık ve mimariyi doğrudan içine almaktadır. Modanın temeli insandır. İnsana ait fiziksel sosyal ve psikolojik tüm özellikler modayı şekillendiren ve değiştiren etki alanlarıdır. İnsanın gereksinimleri ve beklentileri değiştikçe moda da değişir ve insan gibi o da kendini yenilemektedir.

Gerek grafik tasarımda gerekse moda tasarımında işlevsellik ve görsellik önemli rol oynar. Bakış açışı ne olursa olsun, her tasarım yaklaşımında gözlemlenen tasarım aşamasında temel tasar öğelerinin birçoğunun kullanıldığıdır. Görsel sanatlar ve diğer sanat dallarında kullanılan 'temel tasar', disiplinler arası anlayışla diğer disiplinleri de kapsayacak niteliktedir. Nokta, çizgi, leke, ışık ve renk, ritim ve hareket, madde ve yapı, ağırlık ve kütle, uzay ve boşluk ile plastik form değerleridir.

Bauhaus temel eğitiminin formüle edilmesi sonucu tüm dünyada tasarım okullarında uygulandığı haliyle temel tasarım eğitimi, biçim ve renge ilişkin belirli tespitler ve kabul edilmiş doğrular üzerinden gerek iki boyutlu gerekse üç boyutlu çalışmalarda estetiğin kurulmasına yönelik bilgilerin aktarılması ile bu bilgilerin deneysel çalışmalar yoluyla uygulamaya geçirilmesini içeren bir eğitim sürecidir. Bauhaus' un kurucusu olan Walter Gropius, kuruluş manifestosunda şunları söylüyordu:

"Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamlar biz hepimiz zanaata geri dönmeliyiz. Çünkü sanat mesleği diye bir meslek yoktur. Öz olarak sanatçı zanaatkârın yücelmesidir. Öyle ölçüsüz ve sınırsız bir zanaatkârlar loncası oluşturmalıyız ki, sanatçı ile zanaatkârlar arasındaki ayrılık ortadan kalksın. Geleceğin yeni yapısını hep birlikte istemeliyiz, düşünmeliyiz ki, bütün (sanatsal) unsurlar bir bütünde vücut bulsun" (Bingöl, 1993: 6-7).

Yine Bauhaus' un kurulduğu dönemde kaleme alınan manifestoda, "Bütün görsel sanatların esas amacı yapının tümüne katkıda bulunmaktır. Eskiden Güzel Sanatların en asil işlevi yapıları süslemekti, bunlar mimarinin vazgeçilmez öğeleridir. Bugün sanatlar arasında bir bağlantı kalmamıştır. Mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar yeniden yeni bir olgu olarak yapının kompozit karakterini öğrenmek zorundadırlar. Sanatçı aşama yapmış bir zanaatkârdır (...) Her Sanatçının esas olan kendi sanatında usta olmasıdır. Yaratıcı tasarımın ilk kaynağı bu özelliktir" (Bektaş, 1991: 69) vurgusu yapılmıştır.

Tasarım eğitiminin çoğunlukla ilk yılı boyunca sürdürülen temel tasarım eğitiminde öğrencilere, tasarımın öğe ve ilkeleri aktarılmakta ve her kuramsal bilginin ardından yapılan uygulamalarda öğrenciden kendisine verilen probleme, bu öğe ve ilkeler yolu ile çözüm önermesi beklenmektedir. Burada tasarım öğeleri, biçimi oluşturan birincil öğeleri ifade etmektedir. Tasarım ilkeleri ise, biçimin kuruluşunda bu öğelerin düzenlenişine ilişkin temel kaideleri ifade etmektedir. 1972'de yayınlanan "Görsel Sanatlar ve Mimarlık için Temel Tasar" adlı kitabında Hulusi Güngör tasarım öğelerini; çizgi, yön, biçim, ölçü, doku, renk, değer, aralık, hareket, ışık ve gölge olarak, tasarım ilkelerini ise tekrar, ardışık tekrar, uygunluk, zıtlık, koram, egemenlik, denge ve birlik olarak sıralamaktadır (Güngör: 1972: 12). Bu sınıflandırma erken 20. yüzyılda ortaya konulan temel tasarım yaklaşımını temsil eden bir sınıflandırmadır. Prof. H. Demir Divanlıoğlu ise tasarım öğelerini, içerisine hacim ve mekânı alacak şekilde genişletmiştir. Demir Divanlıoğlu tasarım öğelerini; nokta, çizgi-yön, düzlem, hacim, biçim-şekil, mekân, ölçü-oran-aralık, doku, renk, hareket ve oluşma nedenleri, ışık-gölge olarak sıralamaktadır (Divanlıoğlu:1997). Eğitim sürecinde tüm tasarım disiplinlerinde ortak olan temel tasarım eğitiminin, tasarımcıların pratikte disiplinlerarası çalışmalarında nasıl bir zemin teşkil ettiğini görmek için öncelikle farklı tasarım disiplinlerindeki temsilleri ve kullanım şekilleri üzerinden "tasarım ögeleri"nin ortaklığına işaret edilecektir.

Tasarım karmaşık, eğlenceli ve heyecan verici bir iştir. Teknolojinin sürekli geliştiği, yeni yazılımların piyasaya sürüldüğü ve yeni eğilimlerin hızlı bir şekilde hayatımıza girdiğini düşünerek aşağıda sıralanan öğe ve ilkelere moda ve grafik tasarım penceresinden bakmaya çalışılmıştır.

ÇİZGİ

Çizgiler doğrusal işaretler olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla, çizgiler her şeyden oluşur. Örneğin şu an okuduğunuz bu kelimeler ve harfler binlerce eğri, açılı ve düz çizgiden oluşuyor. Çizgiler belirli fikirleri de ifade ederler. Düz olanlar düzen ve düzgünlük uyandırır, dalgalı çizgiler hareket yaratabilir ve zikzak çizgiler gerginlik veya heyecanı ima edebilir.

Çizgiyi güçlü bir şekilde kullanmak çizimlerinizi stilize etmek için mükemmel bir yoldur. Konfeksiyon markası SNDCT için tasarımcı Ksenia Stavrova'nın tel çerçeve resimlerinde her illüstrasyonu yürütmek için basit beyaz çizgiler kullanılmış, tasarımı bir bütün olarak kaynaştırma ve tanınabilir bir stil verilmiştir. İlginç bir etki yaratmak için çizimlerdeki çizgilerin kullanımı vurgulanmıştır.



Görsel 2. Konfeksiyon markası SNDCT Ksenia Stavrova'nın tasarımı

Bir giysiyi oluşturan çizgiler, kumaş bölümlerini bir araya getirmek için dikiş çizgileri, bir giysinin siluetinin dış çizgisi, çeşitli desenler oluşturan kumaş çizgileri… Herhangi birindeki çizgiler düz veya eğri olabilir. Çizgilerin proporsiyon görüntüsünde de önemi büyüktür. Örneğin, dikey çizgiler ve dikey olarak çalışan desenlerdeki çizgiler, minik bir kadını yatay çizgilerden daha fazla kısa gösterebilir









Görsel 3. Çizgi Kullanılmış örnekler



Çizginin tasarımın temel öğesi olduğunu biliyoruz ve her sene Moda Defilelerinde kıyafetlerde, çizme, ayakkabı, çanta veya mücevher gibi aksesuarlarda görmek mümkün. Siyah ve beyaz çizgiler, ince çizgiler, diyagonal ya da asimetrik çizgiler, vücudun eğrileri boyunca çapraz olarak çalışılmış çizgiler… pek çok çeşidi olan çizgi izleyicisine çağdaş bir bakış sunuyor.

Görsel 4. Çizgi Kullanılmış örnekler

DOKU

Doku, tasarımın bir başka unsurudur. Giysi ve aksesuarlar için kumaş veya diğer malzemeler, giysilerin ve aksesuarların görünümünü etkileyebilecek çeşitli dokulara sahip olabilir. Bir kumaşın örgüsü ve dokusu, örtüşme yolunda bir etkiye sahiptir ve bu da bir giysinin giyildiğinde nasıl göründüğünü etkiler.



Görsel 5. Pürüzsüz ve ipeksi dokusu olan saten kumaş



Görsel 6. Surface embellish ments taken from Manish Arora Spring/Summer 2010



Görsel 7. John Galliano for Christian Dior Couture Autumn(fall)/Winter 2010
Blumarine 2015 İlkbahar/Yaz Japon Kiraz Çiçeği *Yiqing Yin 2013 Sonbahar/Kış Deniz yüzeyi*

Doku, bir yüzeyin üç boyutlu yapısından dolayı sahip olduğu özel bir niteliktir. Doku çoğunlukla bir yüzeyin pürüzlülüğünü ve pürüzlülüğünü anlatmak için kullanılır. Aynı zamanda, bildik malzemelerin yüzeysel özelliklerini tanımlamak için de kullanılır; taşın

kabalığı, ahşabın damarlı oluşu ve kumaşın dokuması gibi. Dokunun iki ana tipi vardır. Dokunsal doku gerçektir ve dokunarak hissedilebilir. Görsel doku ise gözle görülür.



Görsel 8. Roy Lichtenstein oyun kartlarıyla kübist natürmort (Cubist Still Life with Playing Cards tuval üzerine yağlıboya ve magna. 96x60 in.



Görsel 9. Çeşitli Doğal Dokular

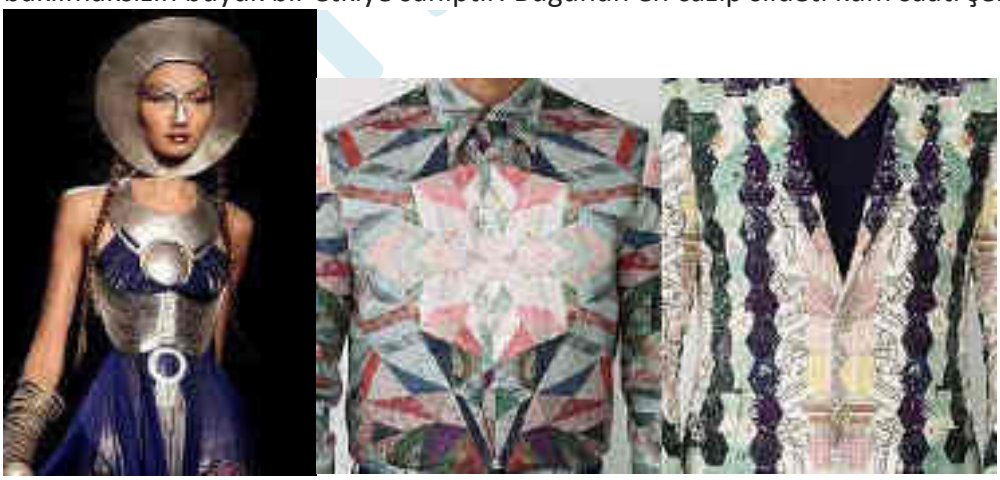
ŞEKİL



Bir şekil, renk değişimi, şekil değişimi veya şekil farklılığından ötürü çevresindeki alanın öne çıktığı iki boyutlu bir alandır. Şekiller geometrik veya organik olabilir. Şekil veya siluet, bir giysinin en bariz görsel öğesidir. Muhtemelen görülen ilk şey budur. Siluet, tüm giysinin ana hatları olarak tanımlanabilir ve genellikle "form" olarak adlandırılır.

Bir siluetin amacı, vücudun şeklini iltifat etmektir. Bununla birlikte abartma, belirli bir etki türünü oluşturmak veya vücudun belirli bir bölümünü vurgulamak için sıklıkla kullanılır.

Diğer tasarım türlerinde şekil ve şekil elemanları olarak düşünülür; Moda tasarımında, formda ve formda bir giysi ve/veya moda aksesuarı öğesinin siluetidir. Modadaki popüler siluetler zamana göre değişir. Örneğin, 1900'lerin başında, ideal siluet, göğüs öne doğru çıkıntı yapan ve kalçalar geriye doğru itilen bir güvercin gögüslü figürden oluşuyordu. 1920'li yıllarda çocuksu, düz göğüslü bir şekil tercih edildi. Bir giysinin şekli veya kesimi, belirli bir giyim eşyasının, giyen kişiyi süslemesine bakılmaksızın büyük bir etkiye sahiptir. Bugünün en cazip silueti kum saati şeklidir.





Görsel 10. Moda ve grafik tasarımında şekil örnekleri

RENK

Renk konusu, moda ve grafik tasarımında çok önemlidir. Nötr renkler moda tasarımında büyük bir rol oynar, çünkü her şeyle giyilebilir, dolayısıyla herkesin gardırobunda bulunur. Koyu renkler, bir kadının inceliğini sağlayabilir, kısa boylu kadınlar için arzu edilen bir etki olan uzun boylu görünebilir.

Aşağıdaki tasarımlarda, hafif, yumuşak ve pastel renk paleti tercih edilmiş. Beyazlar, açık griler, yumuşak kızaran tonlar ve bakır / altın folyo ile renkler, sakin, zarif ve kadınsı bir tasarım oluşturmak için nazikçe birbirlerini tamamlarlar.



Görsel 11. http://purushu.com

Öte yandan, aşağıdaki meyve suyu markası; çok canlı, enerjik ve eğlenceli bir tasarım yaratan keskin kontrastlı bir renk paleti seçmiştir.



Görsel 12. http://zeybart.com/item/tamek/

Grafik tasarımda renk, markalaşma unsurlarıyla sınırlı bir ilkedir. Tasarım programları ve hatta fotoğraf makinelerindeki filtreler ve görüntü ayarlayıcıları, bize fotoğraflarımızın renk ve tonlarını ayarlama konusunda sınırsız yetenek sağlamaktadır.



Görsel 13. Renk örnekleri

TEKRAR

Kendi logolarını ve genel renk şemalarını kullanabildiğinden emin olduğunuz, herhangi bir büyük marka, Coca-Cola, Google, Apple, Nike'i düşünün. Tekrarlama, marka tasarımını yaparken hem markanızı akılda ve tutarlı tutmak açısından hem de öğelerinizi birbirine bağlamada önemli bir unsurdur. Aşağıdaki marka örneklerine bir göz atalım. Gördüğünüz gibi, bu kimlik tutarlı bir renk paleti ve tutarlı marj aralığına doğru tutarlı bir logo uygulaması kullanıyor.



Görsel 14. Kurumsal Kimlik Örnekleri

Tekrarlama, markalaştırma konusunda kilit unsurdur. Grafik tasarımda markanın, ürünün hatırda kalmasında önemli iken, moda tasarımında bir seferlik kullanılabilir. Burada tekrarlama, desenler ve dokular oluşturma konusunda önemli bir bileşen oluşturmaktadır. Desenlerin tozlu eski perdeler gibi donuk ve çiçekli olması gerekmez; eğlenceli ve etkili olabilirler.



Görsel 15. Ege Deri ve Deri Mamulleri İhracatçıları Birliği. Deri Tasarım ve Üretim Yarışması, 2013

TRANSPARAN



Opaklık olarak da bilinir, şeffaflık, bir öğenin "nasıl göründüğünü" gösterir. Opaklığınız ne kadar düşükse, öğeniz hafif ve daha az göze çarpar ve opaklık öğesi ne kadar yüksekse o kadar katı olur. Şeffaflık ayrıca statik görüntülerde hareket hissi üretmek için mükemmel bir tekniktir. Şeffaflık sadece dijital grafiklerle sınırlı değildir. New York Cam Müzesi için hazırlanan bu davetiye şeffaf cam üzerine basılmış ve tasarıma benzersiz ve etkileyici bir etki kazandırmıştır.



Görsel 16. İstanbul Bilgi Üniversitesi Moda Tasarımı Bölümü ikinci sınıf öğrencilerinin "Draping for Haute Couture"dersi kapsaminda avangart bir yaklaşımla oluşturdukları kreatif tasarımlar bir sergiyle sunuluyor. Natürel tonlardaki kumaşların, alternatif tasarım malzemeleriyle birleştiği, transparan kumaşların ışığı farklı yansıttığı, özgün tasarımların yer aldığı sergi düzenlemiştir. 17-23 Nisan 2017



Görsel 17. New York Cam Müzesi Davetiye

SİMETRİ – DENGE

İnsanlar bilimsel olarak simetriye yönelmişlerdir. Simetrik yüzler, desenler ve tasarımlar genellikle daha cazip, etkili ve güzel buluyoruz. Simetri, uyumlu ve dengeli bir tasarım yaratmak için logolarda çok kullanılır.

Simetrik logolu büyük markaların bazı örnekleri; Target, McDonald's, Chanel, Starbucks vb. Tabii ki, simetri



18. Logo örnekleri

Görsel her tasarım için bir seçenek değildir ve olmamalıdır. Düğün davetiyesi tasarımında simetrik olarak dengeli ve düzenli, narin, romantik ve dengeli bir tasarım yaratmayı sağlamak seçilmiştir. Yandaki örnekte ise simetri tasarımda renklerle ifade edilmiştir.



Görsel 19. Simetri örnekleri



Görsel 20. http://maddeninsanathali.blogspot.com.tr/2013_10_01_archive.html.*Emre Erdemoğlu*

İki tür denge vardır ve bunlar aslında tüm tasarım alanlarını ilgilendirir. Bir kıyafeti ortadan ikiye bölerseniz ve her iki taraf da aynı ise simetrik, aynı değilse denge asimetrik olur. Dramatik ve dikkat çekici olduğu için asimetrik denge kullanımı şık akşam giyimlerinde oldukça popülerdir.

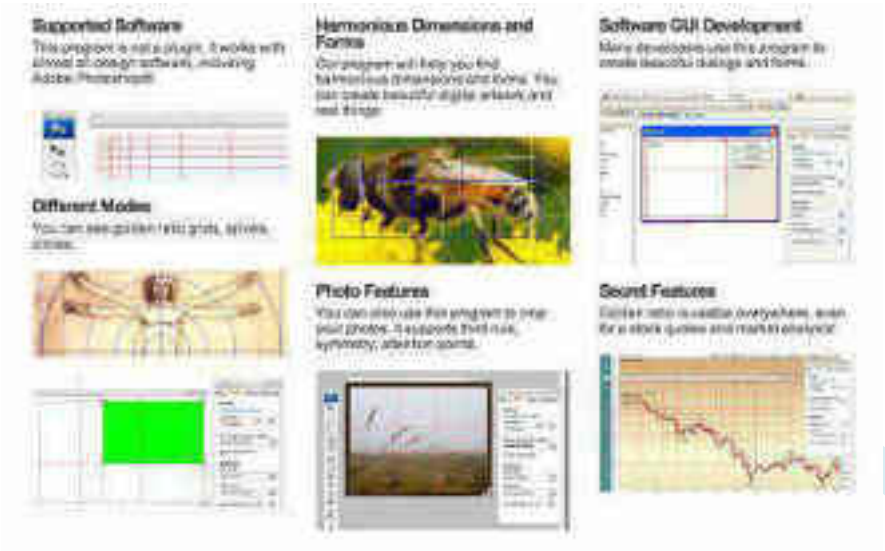
ORAN-ORANTI (PROPORSİYON)

Görseli algılamada insan gözü formların birbirleri ile olması gereken orantısal ilişkilerini arar. Bu arayış insanın kendinden ve doğadan gelen orantısı ile açıklanabilir (Uçar, 2004: 151).

Tüm bölümlerin (boyutlar, sayılar veya miktarlar) birbiriyle iyi ilişkisi olduğunda oluşan birlik hissi yaratan ilke orantıdır. Ayrıca, insan formunu çizerken, oran vücudun geri kalanına kıyasla başın büyüklüğüne atıfta bulunur. Bu nedenle, tasarımdaki diğer parçaların veya nesnelerin boyutlarıyla karşılaştırıldığında herhangi bir nesnenin veya parçalarının toplam boyutunu belirtir.

Tasarımcı, görsel unsurların orantısal ilişkilerinde değişken yapılar kurmaya çalışır. Çünkü genişliğin uzunluğa, renkli olanın renksiz olana, bir ölçünün diğerine eşit olduğu tasarımlar tekdüze görünürler. Leonardo da Vinci'nin, Vitruvius Man (1492) adlı çalışması, doğayla insanı birbiriyle ilgilendirme-bütünleştirme çalışması için bir dönüm noktası kabul edilir ve insan vücudundaki oranları gösterir.





Görsel 21. Oran-orantı örnekleri

Geleneksel yöntemle (elle yapılan çizimler) işlemlerin yavaş olmasına ve hata paylarının yüksek olmasına neden olmaktadır. Bilgisayar destekli çizim yazılımlarının tekstil ve moda sektörüne girmesiyle Adobe firmasının grafik tasarımda kullanılan fotoğraf işlemeye olanak sağlayan Photoshop ve vektörel (teknik) çizimleri sağlayabilen İllustrator programları sektörde teknik çizim, doku, renk, form alternatiflerini kısa sürede ve çok çeşitli ürün yelpazesiyle sunmaktadır. Tasarımcılar photoshop programını kullanarak el çizimlerini bilgisayara aktarabilirler. Aynı zamanda illustrator programı ve wacom tablet kullanarak desen tasarımlarını direk dijital ortamda oluşturabilmeleri mümkündür. Örneğin İllustrator programı, moda tasarımcılarının daha hızlı, temiz ve üretken çalışmasına olanak sağlamaktadır. Genellikle teknik çizimler simetrik oldukları için İllustrator kullanan tasarımcılar kıyafetlerin sadece bir yarısını çizip diğer yarısını ise aynalama (kopyalama) yaparak çizimi oluşturabilmektedirler. Tek bir çizimden pek çok versiyon üretilip çıkış alınabilir. Mevcut tasarım üzerinde renkler ve kumaş desenleri birkaç tıklama ile kolayca değiştirilebilir ve bu sayede tasarımcılar yeniden çizim için daha az zaman harcarken, yeni tasarımlar oluşturmak için daha fazla zaman kazanmış olurlar.

Photoshop ile nevresim tasarımları hazırlama, modeli kumaş üzerine yerleştirme raportlama, desen tasarımlarını renklendirme, kesme, kopyalama, yapıştırma, Photoshop Warp tool kullanarak desen, doku tasarımlarımızı fotoğraf veya bir nesneye kaplamak, pattern ve kaplamalardaki renkleri keskinleştirme için tekstil tasarımlarınızda photoshop programını kullanabilirsiniz.

SONUÇ

Tasarımın ana prensipleri, öğeleri ve ilkeleri doğrultusunda kendine özgü yeni yorumlar, özgün tasarımlar üretebilme becerisi kazanmaktır. Hem grafik tasarım hem de moda tasarımı alanı için tasarım ilke ve ögelerinin yaratım sürecinde ürünlere yön verdiği görülmektedir. Evrensel düzeyde grafik ve moda tasarımı yapabilmenin yanında uygulama yeteneğine sahip, konusuna hâkim teknik bilgisi olan elemanlar yetiştirmek gereklidir. Burada devreye üniversitelerin ilgili fakülte ve bölümleri devreye girmektedir. Teknolojinin günümüz tekstil sektöründe sunduğu imkânlar doğrultusunda kullanılabilir özgün üretimler yapabilen

tasarımcılar yetiştirmek veya bu sektörde yer alan tasarımcılara yardımcı, teknik ara elemanlar yetiştirme imkânı vermektedir.

Genel anlamda tasarım kişinin gözlem yapma, algılama, görsel not alma, duyumsama, düşünme, eleştirme, yaratma, dışa vurum, değerlendirme gibi tüm duygusal ve düşünsel süreçlerini bütünsel bir şekilde çalıştırarak, çevre ve objeler arasında görsel ilişki kurması sonucunda birtakım eşdeğer formlar yaratması sürecinden oluşur (Koca ve Koç, 2009: 35).

Bu çalışmada kapsamlı bir literatür taramasıyla tasarım kavramına kısaca değinilmiş ve grafik tasarım ve moda tasarımı disiplini özelinde, tasarım ilke ve ögelerini kullanarak üretilmiş ürünlerden örnekler verilerek araştırmanın önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Ürün başarısı açısından tasarım ilke ve ögelerinin kullanımının her geçen gün daha önemli bir boyuta ulaştığı görülmektedir.

Tasarım tamamlama hissi yaratır. Anlamak için önemli kavramlardan biri dengedir. Birlik, tasarımın tüm parçaları veya nesneleri arasındaki uyum duygusudur. Ritim, gözün tasarım boyunca izleyebileceği bir desen oluşturan çizgilerin, renklerin, kenar parçaların, şekillerin veya ayrıntıların tekrar tekrar kullanılması anlamına gelir. Herhangi bir kıyafet üzerinde gözünüzün çizdiği şey vurgu olarak düşünülür. Dolayısıyla, tasarım ilke ve ögelerinin gözlenip ve tanımlanmasının ardından, bu temel ilkeleri ve öğeleri anlamak o kadar da zor değildir.

KAYNAKLAR

Bektaş, D. (1991), Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bingöl, Y. (1993), “Bauhaus ve Endüstriyel Gelişmenin Sanat Eğitimine Etkileri”, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sempozyumu, 20-23 Mayıs, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.

Ching, F.D.K. (2006), İç Mekân Tasarımı, Çev. Belgin Elçioşlu, Yem Kitabevi, İstanbul.

Divanlıoğlu, D., (1997), Temel Tasar (Tasar’ın Öğe ve İlkeleri), Birsen Yayınevi, İstanbul.

Güngör, H., (1972). Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar. Bilgisayar Destekli Baskı ve Reklam Hizmetleri San. Tic. Ltd. Şti., İstanbul.

Hatice HARMANKAYA, vd. (2014) Moda ve Mimari, Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks, Vol. 6, No. 1 (2014) 191-199.

Koca, E.. ve Koç, F.. (2009), Giysi Tasarımında Yaratıcılık, e-Journal of New World Sciences Academy, 1 (4), 33-44.

Ocvirk O. G., vd., (2015), Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.

Yılmaz Çakmak Bilgehan, Havva Alkan Bala, Hazal Biçer. Çağdaş Mimari İle Moda Tasarımı İlişkisinde 'Fark Yarat Mimari Tasarım Atölyesi’ Deneyimi

Yılmaz Ç. B. (2014), Kültürel ve Mimari Değerlerin Moda Tasarımına Yansıması, TMMOB Mimarlar odası Gaziantep Şubesi, Kastel Dergisi, yıl: 1 sayı: 3 sayfa: 10-17, Gaziantep.

Uçar, T. F. (2004), Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı, İnkılâp Yayınevi, İstanbul.

İnternet Kaynakları

https://designschool.canva.com/design-elements-principles/

https://creativemarket.com/blog/10-basic-elements-of-design

http://www.j6design.com.au/6-principles-of-design/

https://www.weconnectfashion.com/articles/principles-elements-aspects-of-design

www.broche.com.tr
http://www.bilgehanyilmazcakmak.com/StaticFiles/file//mimaran_makale.pdf
http://zeybart.com/item/tamek/
(İnternet kaynaklarına erişim 15 Nisan-5 Mayıs 2017 arasında gerçekleştirilmiştir).

MODA ENDÜSTRİSİNDE DUYGUSAL PAZARLAMA UYGULAMALARI: PRADA *'A THERAPY'* ÖRNEĞİ

INFAD

Evrim KABUKCU
Öğr. Gör. Dr., Manisa Celal Bayar Üniversitesi, evrimkabukcu@gmail.com

Özet
Tüketicilerin derin hislerine hitap eden duygusal pazarlamanın amacı; pozitif bir ruh halinden, sevinç ve kıvanç gibi daha güçlü duygulara kadar *duygusal deneyimler* yaratmaktır. Duygusal pazarlama süreci, uyarıcı ve durumların *belli duyguları körükleyerek* anlamlandırılması ve tüketicilerin bu sürece katılmak için gönüllüğü esas alınarak çalışmaktadır. Çoğunlukla farkında olmadan ve bilinçsizce gerçekleşen satın alma ve tüketim durumlarında duyguların ölçülmesi oldukça zordur. Ancak eğer duygular, alternatifler arasından seçimlere müdahil olursa kendisini *daha hedonist* ürünlere gereksinim biçiminde daha pragmatik bir şekilde ifade etmektedir. Bu pazarlamanın sonucu, *daha çok keyif almak için* araştırmadan kaynaklı sade tatmin değil; aynı zamanda bireylerin *baştan çıkarılmaları*nı, ürünlerin ve hizmetlerin öznel farklılaşması mantığında *kişiselleştirilmesini* amaçlamaktadır. Lindstrom (2010), duygularımızın duyular aracılığıyla dikkatimizi çektiğini; bunun da karar verme süreçlerimizi etkilediğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda, tüketicilerle duygusal bir bağ oluşturabilen markaların çok daha güçlü olduklarını savunmaktadır. Bunun yanısıra, yirmibirinci yüzyılın başlarından itibaren yeni ve devrimci bir pazarlama aracı olarak ortaya çıkan moda filmleri, lüks markalar tarafından tüketicilerle bağ kurabilmek için benimsenmektedir. Bu araştırmanın amacı, duygusal pazarlamayı bir moda markası kısa filmi üzerinden irdelemektir. Bu çalışma kapsamında, lüks moda markalarından Prada'nın *A Therapy kısa filmi* örnek olay olarak incelenmiştir.
Anahtar Kelimeler: duygusal pazarlama, moda filmi, iletişim, lüks

EMOTIONAL MARKETING APPLICATIONS IN FASHION INDUSTRY: CASE OF PRADA 'A THERAPY'

Abstract
The aim of emotional marketing, appealing to the deep feelings of consumers, is to create emotional experiences from a positive mood to more powerful emotions such as pleasure and proud. Emotional marketing process, fueled by stimulating certain feelings of meaning and status of consumers and are working on the basis of willingness to participate in this process. It is often difficult to measure emotions in purchasing and consumption situations that are often unaware and unconscious. But if emotions interfere with the choices among the alternatives, they express themselves more pragmatically in the form of need for more hedonist products. The end result of this marketing is not the simple satisfaction from research to get more pleasure; but also the removal of individuals from the beginning, the differentiation of products and services aims at personalized subjective logic. Lindstrom (2010) notes that our emotions take our attention through the senses; It emphasizes that it also affects our decision-making process. In this context, he defends that brands that can create an emotional connection with consumers are much stronger. Besides, fashion films, which emerged as a new and revolutionary marketing tool since the beginning of the twenty-first century, are adopted by luxury brands to connect with consumers. The aim of this study is to examine an emotional fashion brand marketing through short films. Within

the scope of this study, A Therapy short film from Prada has been examined as a case study from luxury fashion brands.

Keywords: emotional marketing, fashion film, communication, luxury

Giriş

Dünyadaki teknolojik gelişmelerin hızlı ivmesiyle birlikte marka ve ürünlerin talebini yönlendiren iletişim gün geçtikçe zorlu hale gelmektedir. Bu çalışma kapsamında, yeni medyanın hızlı yükselişi ile lüks markalar arasındaki ilişki, örnek olarak ele alınan moda markası filmi ile analiz edilmeye çalışılmıştır. Her ne kadar sosyal medya pazarlamaları ve lüks tüketiciler üzerine yapılmış ayrı çalışmalar yoğunlukta olsa da bu çalışma kapsamında iki ayrı çalışma alanı bu araştırmada entegre edilmiş ve duygusal pazarlama ve iletişim elemanları, YouTube kanalı üzerinden yayınlanan bir moda filmi üzerinden incelenmiştir.

Lüks moda ve Yeni Medyanın Yükselişi

Yeni medyanın yükselişi, toplumların bilgi almalarını ve paylaşmalarını önemli ölçüde şekillendirmiştir. Bu nedenle, markalar sosyal medyayı hedef müşterileri ile bir araya gelmek ve iletişim kurmak amacıyla kullanmaktadır. Facebook, Twitter, YouTube ve Instagram aktif sosyal medya uygulamaları olarak ön plana çıkmaktadır. Basılı medya ve saf ağızdan ağıza pazarlama taktiklerini içeren geleneksel iletişim stratejileri zayıflamaya yüz tutunca, markalar ürünleri ve firmaları ile ilgili bilgi üretmek ve yaymak için eğlendirici ve müşterilerle özel bir bağ geliştiren sosyal medya uygulamalarına başvurmaktadırlar.

Son günlerde Wall Street Journal'da yayınlaman bir makalede lüks moda şirketleri ürünlerini pazarlamak için YouTube'a yönelmeleri düşüncesini desteklemektedir (Shields, 2014). Bir YouTube marka analitiği şirketi OpenSlate tarafından yapılan çalışma (Tablo 1.), YouTube'daki en etkili üç lüks moda markasını (1) Chanel, (2) Dior, (3) Burberry olarak açıklamıştır (Hanke,2015).

Tablo 1. Lüks Moda Markaları ve Youtube Üzerine Çalışma
(Hanke, 2015)



Kim ve Ko (2010)'a göre, günümüzde lüks pazar, işletme yaşam eğrisinde olgunluk aşamasındadır. Kim ve Ko (2010), bu aşamayı çok çeşitli ve hızla artan müşteri kitlesine hizmet verebilme kabiliyetiyle karakterize edilmesini önermektedir. Bu bağlamda, yeni medyanın yükselişiyle birlikte artarak sunmuş olduğu avantajlar ile lüks moda markalarının

kabiliyetlerini geliştirme amaçları arasında bir uyum olduğu görülmektedir. YouTube gibi platformlar ve lüks pazar başarısı kombinasyonlarının sayılarının artması ile markalar hızlıca yeni trende uyum göstermeye çalışmış ve tüketiciye ulaşabilmek amacıyla yeni kanallar aracılığı ile *markanın eğlendiriciliğ*ine yönlenmişlerdir.

Duygusal Lüks Moda Pazarlaması

Reyneke (2011)'e göre; lüks markalar, seçkin ve iyi bilinir olmakla, yüksek marka farkındalığına sahip olmakla, müşterileri arasında tutarlı bir sadakat sürdürmekle ve yüksek satış seviyelerine ulaşmakla tabir edilir. Aynı zamanda markaların günümüz global piyasasında kendisine sağlıklı ve sağlam bir yer edinebilmek amacı ile küresel ölçekte birden çok kanalda bulunmaları ve iletişimde olmaları son derece önemli hale gelmiştir. Beri yandan, gelişmekte olan ülkeler sanayileştikçe lüks tüketim ürünlerine olan talep her geçen gün artmaktadır. Lüks tüketim ürünlerine olan artan taleple lüks markalar kendilerine daha güvenli bir pazar yeri edinseler dahi tüketiciler ve markalar arasında stratejik yeni pazarlama ağları kurmak ve lüks marka tutarlılığını sürdürmek zorunluluğu ile karşı karşıya kalmışlardır.
Lüks tüketiciye moda ürünlerini özel olarak pazarlamak, müşterilerin *psikolojilerini, alışkanlıklarını ve inanışlarını* düşünmeyi gerektirmektedir. Hader (2008), lüks tüketici olarak kategorize edilen bireylerin alışkanlıkları ve arzularını sınamış ve lüks tüketicileri üç temel segmente ayırmıştır:

Ultra-yüksek net değer (Örn; Bill Gates)
Zengin (Örn; yıldızlar,aktörler,müzisyenler vb.)
Özlem grubu (Öykünenler)

Bu üç ayrı segmentin farklı özelliklere sahip müşteri kitlelerine rağmen lüks ürünlerin kullanımını etkileyen dört ortak noktada buluştukları görülmüştür:

Moda ürünleri satın almak, "*boyun eğme (moda düşkünlüğü) ve kendini ifade etme*" ile ilgilidir. Lüks tüketiciler, birey olarak kendi yaşam tarzlarını ifade etmek için moda tercihlerini çeşitlendirirler.

Tüketiciler, lüks "*deneyime*" gerçek üründen daha fazla değer vermektedir. Bu, lüks tüketiciye ürün pazarlamada son derece önemlidir çünkü pazarlamacının, lüks tüketicinin yeni bir ürünün reklamında sadece yüzey seviyesini görmek istemediğini hesaba katmasını sağlar.

Hader (2008), bir lüks tüketici için *tutulmak ve para saçmak* için ürüne *"değmesi gerektiğine"* dikkat çekmektedir. Bu tüketici grubu en üst kademe olsa da iş paraya gelince, akıllarında yine de satın alımlarını değerlendirir ve ağırlıklandırırlar.

Lüks tüketiciler, marka ile her etkileşimlerinde *"duygusal olarak ödüllendirici ve olumlu bir deneyim"* beklemektedirler.

Hader (2008), *satışların ve sadakatin* stratejik marka bağlılığını takip edeceği sonucuna varmıştır. Lüks markalar, tüketicilere ne kadar çok duygu uyandıran bir deneyim sunabilirse, moda markaları o denli daha başarılı olacak ve müşterinin markaya daha sadık kalmasını sağlayacaktır.

Moda İletişimi ve Moda Filmleri

Moda filmi, yaklaşık 20 yıl önce Web için doğmuş olan moda pazarındaki son iletişim aracıdır, ancak son 10 yılda yayılma ve etkileyici potansiyelini kesinlikle arttırmış ve diğer pazarlardaki iletişimin etkilenmesi için tasarlandığını düşünmekteyiz. Günümüzde moda filmleri, internet tüketicileri için yeni marka deneyimleri oluştururken moda görüntülerinin gücünü güçlendirmektedir (Buffo, 2016).

Marka eğlendiriciliği yaklaşımının devrimci yelpazesini ve webin gücünü anlayabilen son derece az pazar vardır. Ancak moda pazarının yeni medyaya çok ilgisi var ve moda filmleri markaların yeni görüntüler yaratmak için yeni çözümler bulma hedeflerine çok uygun bir alternatif olarak yerini alıyor. Nitekim *internet*, tüketiciyle bağlantı kurmanın yeni bir yoludur. İnternette tüketiciler, herkes- herşeyi (elbette markaları) yazabilir, izleyebilir, konuşabilir, ve dinleyebilir. Bu nedenle *marka içeriği* anında demode olur; her zaman *yeni* olmalı ve tazelenmelidir. *Hızlı* olmak bir diğer zorunluluk haline gelmiştir. *Yeni içerik* sürekli olarak, bazen marka tarafından kontrol edilmeden oluşturulur hale gelmektedir. *İtibar,* Internet üzerinde olanlara dikkat kesilmeyi içeren marka için yönetilmesi gereken yeni bir zorluk haline gelmiştir. Markalar, internet yoluyla insanlarla iletişime geçmek için yeni kurallara sahiptir. Muhtemelen bunlardan marka imajı yaratma anlamında, en hayranlık uyandırıcı, devrim niteliğinde ve avant-garde web çözümü *moda filmleridir*.

Buffo (2016), moda filmlerinin hedefleri ve moda markalarının yeni bir müşteriyle bağ kurmak /uzlaşmak için geliştirdiği pazarlama ve iletişim stratejisi hedeflerinin benzerliğini dört ana başlıkta toplamaktadır:

İkna etmek yerine *içermek*,
Açıklamak (Nutuk çekmek) yerine *göstermek*,
Satmak yerine *keyif vermek*,
Tekrar etmek yerine *yenilik sunmak*.

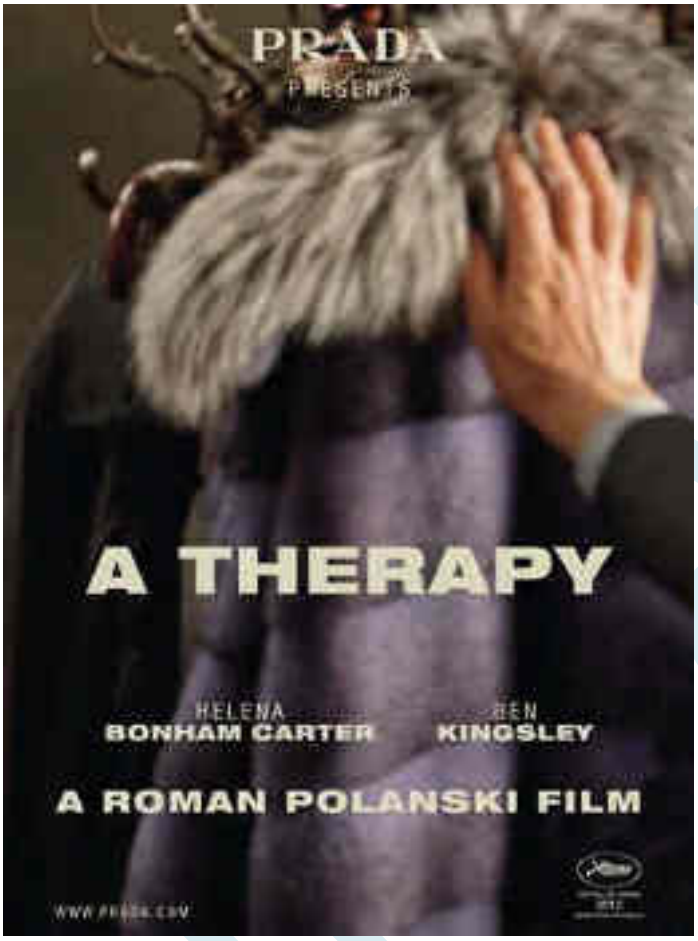
Bu bağlamda, moda filmleri *bütünleşik pazarlama ve iletişim* amaçları çerçevesinde moda marka ve ürünlerinin sinematografi ile prezante edilmesi olarak tanımlanabilir.

Prada *A Therapy Moda filmi* Örnek Olay İncelemesi

A Therapy, Prada tarafından markası için 2012 yılında çekilen kısa metrajlı bir komedi filmidir. Kısa film, Roman Polanski tarafından yazılmış ve yönetilmiştir. Oyuncular ise Helena Bonham Carter ve Ben Kingsley'dir.

Üç dakika otuz saniyelik filmde ana obje olan bol dökümlü, asaletin rengi mor bir kürk (Resim1) içinde zengin görünümlü melodramatik Helena Bonham Carter, film boyunca sessiz kalan psikanalist Ben Kingsley'nin klasik tarzda döşenmiş ofisinden içeri girer. Kürkünü ve

Prada ayakkabılarını çıkarır. Ayakkabılarını çıkarır çıkarmaz Prada etiketi dikkati çekmektedir. Polanski'nin tipik yalnızlık ve kaygı temalarını çevreleyen bir rüyayı anlatmaya başlar. Rüyayı dinleyip not alırken bir anda gözüne ilişen kürke bakar ve Kingsley, şapka askısına asılı olan Bonham Carter'ın kürküyle ilgilenmeye başlar. Kürke doğru yaklaşır ve candan bir şefkatle okşar ve ardından yavaşça kürkü giyer.



Resim 1. A Therapy
(Prada, 2012)

Kingsley'in kürke dokunururken ve giyerken aldığı haz gözlerinden okunmaktadır. Kingsley fantazisini gerçekleştirirken Bonham Carter ise "Çok yalnızım… Sanırım zengin olduğumdan… herşeyi babam bıraktı." demektedir.Kısa filmin sonundaki mesajda "Prada herkese yakışır" denmektedir. Bonham-Carter ise bu mesaja "Tüm bunlar ne anlama geliyor, Doktor?" diye sormaktadır.

Prada gibi bir markanın artık tanınma ihtiyacı duymamasına rağmen, *"A Therapy"* filmi marka iletişimi ve pazarlaması amaçlı bir sanatsal film olarak markayı üstte tutmaktadır. Bunun yanı sıra Prada, 2012 Cannes'da sunduğu bu film ile *"moda/marka terapisi"* terimine ironik yeni bir anlam kazandırmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma kapsamında teknolojinin ve yeni medyanın yükselişi ile birlikte moda markalarının hızla yenilenen mecralara uyum sağladığını ve markaların pazarlama-iletişim çalışmalarında bu yeniliklere yer verdikleri izlenilmektedir. Özellikle gerçekleştirilen moda markası örnek olay analizine dayalı olarak ise moda markalarının marka konumlarını korumak ve pozisyonlarını geliştirmek amacıyla farklı endüstrilerle (sinema) işbirliği yaptığı görülmektedir. Bu anlamda, moda filmleri, geleneksel tanıtım ve pazarlama faaliyetlerine alternatif olarak moda müşterileri ile iletişim kurma ve duygusal bağlar kurabilme anlamında önemli bir işlev üstlenmektedir.

Kaynaklar

Buffo, S. (2016). Fashion Films and Net-aesthetics. *Journalism and Mass Communication*,6(7), 409-419.

Hader, S. (2008). Wooing Luxury Customers. *Marketing Management*, 27-31.

Hanke, M.(2015). How Luxury Fashion Brands Utilize YouTube to Engage Consumers and Promote Brand Identity, *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 6(1),69-77.

Kim, A., Ko, E. (2010). Do social media marketing activities enhance customer equity? An empirical study of luxury fashion brand, *Journal of Business Research*, 65, 1480–1486.

Lindstrom, M. (2010). *Brand Sense*. NewYork: Free Press.

Prada, (2012). http://www.prada.com/en/a-future-archive/short-movies/a-therapy.html (05.06.2017).

Reyneke, M. (2011). Luxury, as the Opposite of Vulgarity: A Trio of Perspectives on Luxury Brands. Doctoral Thesis, 1-9, 26-54.

Shields, M. (2014, November 3). Fashion Brands Like Chanel and Dior Are Starting to Figure Out YouTube, The Wall Street Journal.

RENK DEĞİŞTİREBİLEN (KROMİK) TEKSTİL TASARIMLARI

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Zahit BİLİR*

Özet

Son yüzyılda teknoloji ve sanayide meydana gelen gelişmelerin tüm sektörlere yansıması olmuştur. Tekstil sektörü de meydana gelen bu gelişmelerin etkisiyle klasik ürün tasarımlarından inovatif tasarımlara doğru yönelmiştir. Yeni tasarımlar artan rekabet koşullarında katma değeri çok daha yüksek ürünlerin elde edilmesini sağlamıştır. Meydana gelen bu gelişmelerden biriside renk değiştirebilen kromik tekstil tasarımlarıdır. Kromik tekstil tasarımları çeşitli etkenler ile (ışık, ısı, pH, elektrik, nem vb.) mevcutta görünen rengi başka renklere dönüşebilen ve bu etki kalktığında eski orijinal rengine dönebilme özelliği gösteren tasarımlardır. Kromik tekstil tasarımları ile gün ışığında deseni ortaya çıkan t-shirtler, ıslandığında yapılan baskı tasarımı ortaya çıkan şemsiyeler, pH etkisiyle renk değiştirebilen yara bantları gibi farklı ve dikkat çekici tekstil ürünleri yapılabilmektedir. Sektörün artan rekabet ortamında, bu gibi tasarımların tekstilin farklı alanlarında ve moda sektöründe artarak uygulanmasının katma değeri yüksek ürünlerin ortaya çıkmasına sebep olacağı düşünülmektedir. Bu çalışmada akıllı tekstiller, kromizm, kromik ürün oluşturma yöntemleri ve çeşitli kromik tasarım örnekleri verilmiş ve sektör temsilcilerinin bu alanda ürün geliştirmelerine yönelik bilgiler verilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: kromizm, kromik tekstil, akıllı tekstil, renk değiştiren tekstil

COLOUR CHANGABLE (CHROMIC) TEXTILE DESIGNS

Abstract

There have been reflections of developments in technology and industry in the last century to all sectors. Textile sector has been directed to the innovative designs from classical production designs because of these developments. New designs have provided higher added value productions in the increasing competition conditions. One of these developments is colour changable textile designs. Chromic textile designs can change their own colour with light, pH, heat, electric etc and then can reverse it's colour to the original colour again when the effect is over. T-shirts that can show it's printing under the sun, umbrellas that can show it's printing under rain, plasters that changes it's colour with pH change can be made with chromic textile designs. It is thought that using such designs in different areas of sector and fashion increasingly will cause coming up of high added value productions . In this study, smart textiles, chromism, methods of making chromic production and various chromic productions have been explained and informations in this area have been tried to give to the sector representatives.

Keywords: chromism, chromic textile, smart textile, colour changable textile

Giriş

Çevreden uyarıları hisseden, bu uyarılara reaksiyon gösterebilen, tekstil yapısında fonksiyonlarını entegresiyle bu uyarılara kendini adapte edebilen akıllı tekstillerin bir kolu olan kromik tekstiller çevresel değişimleri algılayıp bu değişimlere tepki de verebildikleri için aktif akıllı tekstiller grubunda yer almaktadır (Scott, 2005). Kromik uygulamalarda tekstil yüzeyine çeşitli yollarla yerleştirilen kimyasalların renginde ısı, ışık veya kimyasal maddeler

gibi çevresel uyarıcıların uyarması ile değişim sağlanmakta ve enerji gereksinimi olmadan çift yönlü renk değişimi sağlanabilmektedir (Bilir, M. Z., 2016). Kromik tekstiller moda alanında ışıkta renk değiştiren t-shirtler, çantalar vb. bir çok tekstil yüzeyinde uygulanmakla birlikte medikal tekstillerde de çeşitli yara bantlarında da kullanılabilmektedir. Küreselleşen dünyada artan rekabet koşullarında daha inovatif ürünlerin hayata geçirilmesi zorunluluk olduğundan kromik tekstillerin Türk tekstil sektöründe inovatif ürünlerin geliştirilmesinde rol alacağı düşünülmektedir.

Kromik Tekstiller

Kromik tekstiller fotokromik, termokromik ve iyonokromik olmak üzere 3 alanda uygulanmaktadır. Fotokromik tekstiller UV ışığı ile renk değiştirebilmekte, termokromik tekstiller ısı ile renk değiştirebilmekte ve iyonokromik tekstiller ortam pH'ına göre renk değiştirebilmektedir.

Fotokromik tekstiller: Fotokromizm Yunan kelimeleri olan phos (ışık) ve chroma (renk) kelimelerinden türemiş olup elektromanyetik radyasyon ile rengi bir veya iki yönlü olarak tersine dönebilir materyallerdir. 1867 yılında Fritzsche tarafından turuncu renki tetrazen solüsyonunun gün ışığı ile renk değiştirmesi ilk fotokromizim uygulamasıdır (Aldib ve Christie, 2013). Fotokromik uygulamalar plastik ticari fotokromik oftalmik lensler gibi uygulamalarla dünya çapında yaygınlaşmaya başlamıştır (Cheng, Lin, Brady, ve Wang, 2008). En çok kullanılan fotokromik bileşen spirooksazin boyarmaddesidir. Spirooksazin boyarmadde UV altında açılarak mavi tonlu renge dönüşür ve UV kaldırıldığında tekrar çember kapanarak eski renksiz durumuna döner. Tekstil alanında fotokromik boyarmaddeler baskı metodu ile ya da iplik olarak dokuma veya örme yapılarına katılarak yapılabilmektedir. Şekil 2 ve Şekil 3'de baskı ve dokumada yapılan fotokromik tekstillerin güneş ışığı ile renk değişimleri verilmiştir.



Şekil 1. Baskı yapılan fotokromik boyanın güneş ışığı altında renk değiştirmesi (www.solaractiveintl.com, 2016)



Şekil 2. Fotokromik iplikle dokunmuş kumaşta ışık ile renk değişimi (Bilir M. Z., 2016)

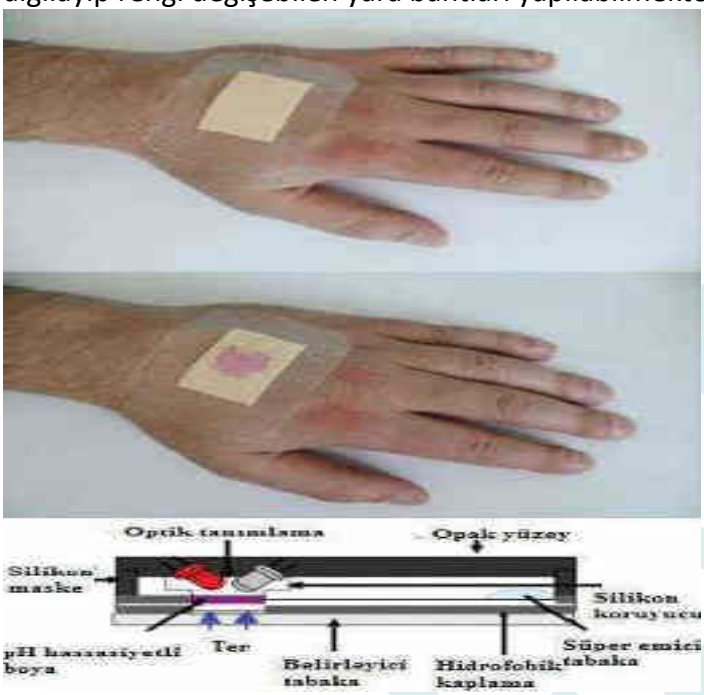
Termokromik tekstiller: Termokromik materyaller sıcaklık etkisi ile çift yönlü renk değişimi gerçekleştirebilen materyallerdir. Organik bileşikler, inorganik bileşikler, polimerler ve Sol-jeller olarak bir çok kullanım türü olan termokromik materyaller sıvı kristal ve leyko boyalar olarak tekstilde de kullanılabilmektedir (Chowdhury, Joshi ve Butola, 2014). Termokromik boyalar tekstil yüzeyine mikrokapsül olarak uygulanır ve resin bağlayıcı kullanılır [100]. Renk haslıklarının düşük olması ve bir bağlayıcıya ihtiyaç duymaları termokromik boyaların tekstilde kullanımını zorlaştırmaktadır. Şekil 3.'te yapılan termokromik tekstil yeleğinde insan elinin sıcaklığını algılayıp dokunulan yerlerde rengi değişen yüzey tasarım örneği görülmektedir.



Şekil 3. Termokromik yelek tasarımı (www. wordpress.com, 2016)

İyonokromik tekstiller: Yapısında fitalid, triarilmetan ve floran içerebilen ortam pH'ına bağlı olarak renk değiştirebilen materyallerdir. Genelde asit içeren bir yardımcı reaktant tabaka ile

beraber direkt olarak ısıl yollarla baskı yapılarak tekstil yüzeylerine uygulanan iyonokromik boyarmaddeler özellikle mikrosensör olarak medikal alanda tercih edilmektedir (Blackburn, 2009). Yara bantlarına yerleştirilebilen bu sensörlerle yaradaki duruma göre değişen pH'ı algılayıp rengi değişebilen yara bantları yapılabilmektedir (Şekil 4).



Şekil 4. İyonokromik yarabandı tekstil uygulaması (Schueren ve Clerck, 2011)

Sonuç

Renk değiştirme özelliğine sahip kromik materyaller hiçbir enerji tüketimi olmadan bu işlevi yerine getirmekte ve albenisi yüksek inovatif özellikler sunmaktadır. Enerji tüketiminin olmaması kullanıcı konforunu bozan batarya taşımamasına ve daha konforlu sadece tekstil esaslı tasarımların yapılmasına sağlamaktadır. Moda kaynaklı tüketimin çokça arttığı günümüz çağında yeni ürünlerin tüketiciye sunulması bir ihtiyaç haline gelmiştir. Kromik tekstiller ile hem günlük kullanımda hem de fonksiyonellik gerektiren teknik tekstil kullanım alanlarında bir çok ürünün yapılabileceği ve bu ürünlerin katma değeri yüksek bir satış grubunun oluşmasını saülayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

Aldib, M. and Christie, R. M. (2013). Textile applications of photochromic dyes. Part 5: application of commercial photochromic dyes to polyester fabric by a solvent-based dyeing method. Society of Dyers and Colourists, Color. Technol, 129, 131-143

Bilir, M. Z. (2016). Balistik Koruyucu Elektronik Tekstil Ürün Tasarımı, Doktora Tezi, Ankara, 2016.

Blackburn, R. S. (Editor) (2009). Sustainable textilesLife cycle and environmental impact, UK: Woodhead Publishing, 315-317.

Scott, R. A. (Editor) (2005). Textiles for Protection, UK: Woodhead Publishing, 176.

Cheng, T., Lin, T., Brady, R. and Wang, X. (2008). Photochromic fabrics with ımproved durability and photochromic performance. Fibers and Polymers, 9, 521-526.
Chowdhury, M. A., Joshi, M. and Butola, B. S. (2014). Photochromic and thermochromic colorants in textile applications. Journal of Engineered Fibers and Fabrics, 9, 107-123.
İnternet: Photochromism. Photochromism. . 2016-04-27. URL: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.solaractiveintl.com%2Fraw-materials%2Fscreen-print-inks%2F&date=2016-04-27. Son Erişim Tarihi: 27.04.2016.
İnternet: Thermochromism. Thermochromism. . 2016-04-27. URL: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.solaractiveintl.com%2Fraw-materials%2Fscreen-print-inks%2Fhttps%3A%2F%2Ftheperceptionalist.files.wordpress.com%2F2013%2F05%2Fcatherinesarahyoung_isftalk-004.jpg&date=2016-04-27. Son Erişim Tarihi: 27.04.2016.
Schueren, L. V. and Clerck, K. D. (2011). Coloration and application of pH-sensitive dyes on textile materials. Society of Dyers and Colourists, Color. Technol., 128, 82-90.

SANATÇILAR VE ESKİZ DEFTERLERİ

Yrd. Doç. Dr. Sevtap KANAT
İnönü Üniversitesi, sevtap.kanat@inonu.edu.tr
Doç. Dr. Mustafa Cevat ATALAY
Namık Kemal Üniversitesi, mcatalay@nku.edu.tr

Özet
Bu çalışmanın amacı, sanatçı eskiz defterlerini incelemektir. Araştırmada eskiz defterlerinin içeriği, kompozisyonları ve beslenme kaynakları analiz edilmiştir.
Çoğu görsel sanatçı fikirlerini toplamak için eskiz defterleri kullanmaktadır. Eskiz defterleri günlük niteliğindedir. Temaları keşfetmek tuval ya da başka ifade araçlarına geçiş için uygun bir malzemedir. Bu nedenle sanatçının çalışma periyotlarını gösterirler. Eskiz defterlerinde çizimler, boyamalar ve yazılı metinler de olabilmektedir. Görüntü ve fikirlerin birlikte aktarılması için oldukça faydalıdır. Eskiz defterlerinin güzel ya da çirkin olması beklenmez. Ondan beklenen fikirlerin depolanmasıdır. Eskiz defterlerinde renkle buluşmamış fikirlerde bulunur. Anlatım yönü güçlüdür. Gelişim ve değişimizi takip edebilmek için uygundur. Eskiz defterleri sanatçıların her an yanında ve ulaşılabilir olmaları bakımından da fikirlerin kaybolmadan aktarılması için çok uygundur. Eskiz defterleri son derece yaratıcıdır. Fikirlerin kaybolmadan aktarılmasını sağlar.
Çalışma kapsamında iki sanatçı seçilmiştir. Bu sanatçılar Albert de Giocometti, Anselm Kiefer'dır. Araştırma yöntemi olarak doküman analizi tercih edilmiştir.
Anahtar Kelimeler: Eskiz, Eskiz defteri, Anselm Kiefer, Albert de Giocometti

SKETCHBOOKS AND ARTİSTS

Abstract
The purpose of this work is to reflect on the artist sketchbooks. The contents, compositions and inspirational sources of the sketchbooks were analyzed in this research.
Most visual artists use sketchbooks to collect or accumulate their ideas. Sketchbooks can be regarded like dairies. They are suitable materials for discovering themes and transition to canvas or other means of expression. For this reason, they present the artist's work periods. Sketches, paintings and written texts can also be found in sketchbooks. They are highly useful for transferring images and ideas together. Sketchbooks are not expected to be pretty or ugly. What is expected is to collect ideas and inspirations. Sketchbooks may also include ideas that have not met colors yet. Their expressions are strong. They are appropriate to trace our progress and change over time. Since they are accessible and around of the artists at any time, sketchbooks are at the same time very convenient to convey ideas without any loss. Sketchbooks are extremely creative and they allow your ideas to be transferred without any loss.
Two artists were selected for the study. These artists are Albert de Giocometti and Anselm Kiefer. Document analysis was preferred as a research method.
Keywords: Albert de Giocometti, Anselm Kiefer, Sketch, Drawing

GİRİŞ

İnsanoğlu var olduğu günden beri duygularını, düşüncelerini ve gözlemlerini ifade etme ihtiyacı duymuştur ve bu amaçla da kan, kömür gibi malzemeleri kullanarak veya kazıyarak mağara duvarlarını, ilk yüzey uygulamaları için kullanmıştır.

İnsan, kâğıdın icadına kadar yazı yazmak veya çizim yapmak için farklı malzemeler kullanmıştır. Bunlardan biri de kâğıdın atası sayılan papirüstür. Papirüs, bitkinin iç kısımdaki açık renkli dokudan üçgen biçiminde ince şeritler kesilipbunlar yan yana bitişik şekilde dizildikten sonra dik yönde birinci sıranın üzerine ikinci bir sıra daha dizilir ve üzerine basınç uygulanarak bitkinin yapışkan özsuyu iki tabaka birbirine yapışmasıyla elde edilir. Daha sonra yüzeydeki pürüzleri gidermek için tokmakla yüzü dövülür, midye kabuğu ya da bir parlatma taşını yüzeyi sürtme ile sedef gibi kayganlaştırılır (Eroğlu, 1990; Tez, 2008).

Daha sonra daha dayanıklı olan parşömen kâğıdıkullanılmaya başlandı. Post su-kireç karışımına bastırılır. Yumuşayan deri et kalıntılarından temizlenir, suyla yıkanır ve ağır ağır kuruması için tahta bir çerçeveye gerilir. Kurutma derinin lif ağının düzenini değiştirerek deriyi sert, zamkımsı bir kıvama getirir. Kuruma sırasında yüzeydeki kıl, boya, deri ve et kalıntıları temizlenir ve alt derinin düzgün dış yüzeyi ortaya çıkarılır. Parşömen kuruduktan sonra, yüzeyin daha hassas bir hav sağlamak için ponzalanması ya da tebeşirle beyazlatılması mümkündür (Bloom,2003; Tez, 2008; Eroğlu, 1990).

Kâğıdın tarihi Türkistan'da yapılan arkeolojik kazılar sonucu M. Ö 3. Yüzyıla kadar gitmektedir. Fakat bir çok kaynakta kağıdın öncüsü olarak Ts'ai Lun ismi geçmekte ve bilinmeyen bir sürece renk katmak için uydurulduğuna dair ifadelere rastlanmaktadır (Güven ve ark., 2012 ; Bloom,2003; Eroğlu, 1990). Ağaç kabukları, bez parçaları ve diğer lifli malzemeler özlü ve yumuşak bir hamur haline gelinceye kadar dövülüyor, elde edilen hamur geniş bir tekne içinde suyla karıştırılıyordu. Gözenekli bir kalıpla su süzdürülüyor ve kalıbın yüzeyindeki lifli bir tabaka kalıyor. Bu tabaka kalıp üzerinden alınıp kurutulduğunda kullanıma hazır hale geliyordu (Becer, 2005). Çinliler tarafından kâğıdın yapımı yaklaşık 100 yıl kadar gizli tutulmasına rağmen Semerkant'a yapılan savaşta Araplar tarafından bozguna uğratılmasıyla, esir düşen Çinliler tarafından Araplara öğretildi. Araplardan da Avrupa'ya yayıldı. Birçok Avrupa ülkesinde kağıt fabrikaları kuruldu. Ciltleme tekniğinin bulunmasıyla birlikte de defter ortaya çıkmıştır. İlk defter örneği el yazmalarıdır. Orta çağda manastırlarda minyatür sanatçıları tarafından el yazmalarını resimlerken kullanılmıştır.

Ad'emar de Chabannaisd'Angouléme'in el yazmalarında bulunan minyatürlerden ve çeşitli resimlemelerden kopyalar yaparak oluşturduğu derlemeler ilk örnek defterlerdir (Altıparmakoğulları, 2006).

Zamanla kâğıt, ucuz ve kolayca ulaşılabilen bir malzeme haline geldi. Bildiğimiz anlamda eskiz defterleri, Rönesans'la birlikte kullanılmaya başlandı ve bu dönemde eskiz defteri kullanan en ünlü sanatçılar Leonardo da Vinci ve Pierodella Francesco, Dürer daha yakın zamanda Picasso, Miro gibi sanatçıları sayabiliriz. Türk sanatı tarihinde ise defter kullanan en önemli ressam Hoca Ali Rıza'dır.

Eskiz, insanın doğal ve içgüdüsel bir ihtiyacı olarak ortaya çıkan görsel düşünmeyi harekete geçiren yani fikirleri görünür kılan bir görüş ve ifade aracıdır (Yakın, 2012).Sürekli gözlem halinde olan sanatçı, birikimlerini veya o an aklına gelen fikirleri unutmadan not almak ister. Bu yüzden çeşitli boyutlarda buluna bilen, acil durumlar için kolaylıkla yanında taşıyabildiği bir malzeme olarak defterleri kullanabilir.

Özellikle plastik sanatlarla uğraşan sanatçılar iki boyutlu alanda oluşturacakları eserler için tuval, deri, ahşap, bez ve kâğıt konusuna önem vermiş, kâğıdın üretimi, kalitesi, kullanılan diğer teknik ve malzemelerle uyumu ve diğer malzemelere göre ucuz, taşınması kolay olması sebebiyle tercih edilen bir malzeme olmuştur (Güven ve ark. , 2012). Böylece sanatçılar kendi örnek defterlerini oluşturdular. Bir sanatçının defterleri incelenerek hayata bakısı ve sanat görüsüyle ilgili önemli bilgiler edinilebilmektedir

Birçok sanatçı ve tasarımcı tarafından en yaygın olarak kullanılan yaratıcı düşünme yöntemi; bir köşeye oturup kâğıt ve kalemle not almaktır. Eskizler ve küçük karalamalarla birçok yaratıcı düşünce ya da buluş, kâğıt üzerine çabucak aktarılabilir. Pelür ve eskiz kâğıdı gibi yarı saydam kâğıtlar üst üste konularak bir yaratıcı düşüncenin birçok çeşitlemesi yapılabilir. Böylelikle bulunan her çözüm, sürekli evrime uğrayarak gelişir ve zenginleşir (Becer,2005).

Birçok sanatçı orijinal çalışmaya geçmeden önce ön bir hazırlık yapar. Bu amaçla eskiz defteri kullanırlar. Bu defterlere daha sonra faydalanmak üzere unutmadan fikirlerini aktarmak, kompozisyonu kurgulamak, görsel notlar kaydetmek için kullanırlar. Bu aşamada tasarımın beklediği etkiyi vermediği fark etmesi ileuygulamadan vazgeçerek daha büyük kayıpların, gereksiz uğraşların ve zaman kaybının önüne geçmiş olur. Bu defterlerde aynı zamanda bitirilmiş bir eserin ilk halini, geçirdiği evreleri yani değişim sürecini gösterir. Fakat kimi sanatçı heyecanlarını kaybetmemek için ön eskiz yapmaz.

Günümüzde sanatçı defterleri ve günlükler sanat çevresinde ilgi uyandıran eserler halini almış ve sergi salonlarında sergilenerek geniş kitlelere ulaştırılmaya başlanmıştır.

ANSELM KIEFER VE ESKİZ DEFTERİ

1945 yılında doğan Alman ressam ve obje sanatçısı Kiefer,1980'lerde ortaya çıkan yeni dışavurumculuk akımının içinde adından en çok söz edilen, modern sanatın yaşayan en önemli sanatçılarından biridir. Hukuk öğreniminden vazgeçip resme başlayan (Perkins, 2009) Kiefer'in çalışmalarının konusu Almanya'nın tarihiydi. Sanatçı doğup büyüdüğü coğrafyanın geçmişinden ve kültürel değerlerinden etkilenmiştir. Alman kültürüne ait efsaneler, tarihe (Huyssen, 2017) mal olmuş liderler ve Nazi döneminin korkunç olaylarını işlemiş ve bunu simgeleyen malzemeleri kullanarak 'Tarihsel Resim'e yeni bir anlam kazandırmıştır.

Sanatçı 1980'li yıllarda İsrail ve Mısır'ı ziyaretinden sonra da Eski Ahit ve Mısır Piramitlerini konu alan çalışmalarda yapmıştır.

Kiefer'in en önemli özelliği konulara dinsel bir ciddiyetle eğilmesidir. Sanatçının o dönem çağdaşlarının aksine siyah ve kahverenginin yoğun olduğu eserlerinde kasvet hâkimdir.Bu resimler, şiirsel bir anlatımla ölümden ve yanmaktan söz ederek izleyiciyi düşünmeye yöneltirler (Yılmaz, 2006; Uzun,2014).Anselm Kiefer resimlerini yaparken boyayı kalın sürmesinin yanı sıra boya ve kolaj dışında, hasır, kum, kurşun ve daha başka metallerden yararlanır. Bu malzemeleri anlatımını güçlendirmek için kullanır. Örneğin saman, kül, kan gibi malzemelerin kullanımıyla savaş, yıkım, soykırım gibi olgulara işaret edilmiştir. Büyük boyutla anıtsal resimlerinde de Almanlığı ve Alman geçmişini anıtsallaştırmıştır. (Lynton, 2004; Antmen, 2012). Bu büyük tuval resimlerinde harap manzaralar, savaş sonrası ortamlar, Yahudi soykırımı gibi konular aynı zamanda geniş ufuklu görünümler ve abartılı bir perspektif kullandığı iç mekânlar vardır. Çalışmaları ölüm ve yalnızlığı çağrıştırmaktadır (Ötgün, 2008).

Kiefer'in çalışmalarını en iyi yorumlayacak olan alan Psikanalizdir. Psikanalizm, Anselm Kiefer'in biraz daha açık ve kesinlikle tehditkâr resimlerinde, bilinçdışının imgelerinin ve

dilinin kendisini dolambaçlı, henüz tam oluşmamış biçimlerde nasıl açığa vurduğuna dair bir şeyler söyleyebilir. Son derece gizemli yeraltı mahzenleri, dehlizler insan psişesinin karanlık itkileriyle ilişkilidir (Kiefer'in kendisi, bazı figürlerini ve uzamlarını Nazi Holokost'uyla ilişkilendirmektedir) (Minor, 2013).



(cauterization of theRuralDistrict of Buchen III), 1975

Sanatçı bu çalışmasını 31 sayfa ile sınırlandırmıştır. Bu çalışma, sanatçı tarafından kabaca kesilmiş çuval bezi üzerine yapılmış eski yağlı boya resimlerden oluşan bölümlerden meydana gelmekte. Orijinal yağlı boya resminin bütün izleri, keten yağı ve demir oksitten elde edilen yoğun siyah bir boya ile silinmiştir. Bu şekilde her bir sayfa düzgünleştirilmiştir. Alttaki boya tamamen aşınmıştır. Çalışmanın isminden de anlaşıldığı gibi Buchen kasabası konu edilmiştir. Sanatçı Buchen kasabasına ve yerli kalkına yapılmış olan şiddete atıfta bulunmuştur. Aynı zamanda bu kasaba 1970'lerde sanatçının atölyesine ev sahipliği yapmıştır. Buchen kasabası, 14. Yy. da veba salgını, 1717'de yangın felaketi, 2. Dünya savaşı boyunca kasaba yakınlarının tahrip edilmesi gibi felaketleri yaşamıştır. Sanatçı bu felaketlere atıfta bulunmuş olabilir. Aynı zamanda kötü şöhretli Buchenwald toplama kampının bu kasabadan uzak olmasına rağmen bu konuyu da işlemiş olabilir (Perkins,2009).Büyük tuval resimlerindeki karamsarlık eskiz defterinde de hissedilmek ve konularda da paralellik görülmektedir. Nazilerin tarihi delileri yakmasına gönderme yapmak için sanatçı daha sonra bu defteri yakmıştır.



(Dietrich,1984)

Sanatçının *Johannisnach*t adını verdiği bu çalışma 60 sayfa ve sıralı görüntülerden oluşmaktadır. Sanatçı bu çalışmalarında aynı anda fotoğraf, yağlıboya ve yazı kullanmıştır. Kiefer çalışmalarında aşırı derecede farklı göstergebilimine ait şifreler kullanmayı tercih etmiştir. Kullandığı her şekil ve renk bir konuya atıf için uygulanmıştır. İlk çift sayfaya baktığımızda sağ taraftaki görüntüde buğday saplarının bulunduğu bir toprak parçası ve arkada küçük bir ateş resmedilmiş. Görünüşe göre buğdayları yakıp yok edecek. Yakından bakınca yarı ahşap bir evin tuğla duvarlarla çevrilmiş küçük bir avluyu görebiliriz. Aynı zamanda yumuşak kavisli çitlerin oluşturduğu bir kafeste resme yerleştirilmiş.

Görüntünün sol tarafında ise sanatçı, siyah yağlı boya ile yapılmış bir tahta tekerlek deseni çalışmıştır. Çalışmada el yazısı kullanılmış. Sanatçı aynı resimde canlı ve cansız, insan yapımı ve doğal objeleri bir arada kullanmıştır. Çalışmalarında yakın uzak ilişkisini derinlik etkisi vermede başarılıdır. Resimde kontrastlıklar dikkat çekmektedir.



Dietrich,1984

İkinci çift sayfada farklı bir bakış açısı kullanılmıştır. Önplan ve arkaplan birbirinden keskin bir şekilde ayrılmıştır. Sanatçı bu çalışmasında sanki karanlık bir odadan dışarı bakıyormuş izlenimi yaratmıştır. Temel resme küçük fotoğraflar yapıştırılmış ve resimlerin üzerine yağlı boya uygulamaları yapılmış. Hızla uygulanan boya izleri tüm sayfayı kaplamaktadır. Çalışmada ön ve arka arasında yani koyu ve açık bölge arasında titrek bir ışık görülmektedir. Sanatçı için ne kullandığı fotoğraf ne de yağlı boya gerçek ikisini de illüzyon yaratmak için kullanılan görsel değerlerdir. Kiefer, algı konusu üzerine araştırmalara yoğunlaşmıştır. *Johannisnacht* isimli çalışmaları tamamen geleneksel bilgilerle donatılmıştır. resimlerinde ateş, tıbbi bitkiler toplama gibi Hristiyanlık sembolü gibi putperest ayinlerinin sembollerini kullanır. Tarihi olaylar hakkında bilgi verir fakat bunu direk yapmaz bir bulmacanın parçaları gibi bizden keşfetmemizi bekler. Ateş, St. John's (Aziz John) günü kutlamalarını, Hitlerin Rusya kampanya politikası "yakılmış dünya" nın yıkıcı gücünü temsil eder (Dietrich,1984)

ALBERTO GIACOMETTI VE ESKİZ DEFTERİ

Alberto Giacometti, 1946'ya kadar kendini çoğunlukla heykele adamasına rağmen heykelin yanında yağlıboya resimde yapmıştır (S. R. and W. S. L.,2004).

Bourdelle'in öğrencisi olan Giacometti, modele bakarak çalışma konusunda tavsiyeler almıştı. Ancak, aslına uygun heykel yapamadığı için bu kendisinde iç huzursuzluk yarattı ve modele bakarak heykel yapmayı bıraktı. Bunda kübizm, ilkel sanat ve gerçeküstücülükle tanışmasının etkisi de yadsınamaz.

Sanatçı, 1933'te 'Bir süredir kafamda tamamlanmış olarak tasarladığım heykelleri yapıyorum; bunları mekân içinde hiçbir şey değiştirmeden ve anlamlarının ne olduğunu kendime sormadan tamamlıyorum,' diyordu.(Lynton, 2004). Artık modelden çalışmak yerine ezbere çalışıyordu. Sanatçı, gerçek yaşamda yaşanan ikilemleri yansıttığı eserleri ile izleyici arasında yeni bir ilişki kuruyordu. Giacometti, 1935'te tekrar modelden bakarak çalışmaya başlayınca Sürrealistler tarafından dışlandı.

"1935'ten 1940'a kadar her gün akşama kadar modele bakarak çalıştım. Hiçbir şey düşlediğim gibi değildi" diyordu Giacometti (Lynton,2004). Sanatçı, kendi heykel çalışmalarında modele bakarak çalışmakla ezbere çalışmak arasında bir fark olmadığını görmüştü. Her iki yöntemle yaptığı heykeller birbirine benziyordu. Bir başkası tarafından bu çalışmaların hangisini modelden, hangisini akıldan yaptığının bilinmesi olanaksızdı.

Gacometti 1948'e kadar sergi açmadı. 1942'ye kadar Paris'te, daha sonra da Cenevre'de alçıdan figürler yaptı. Bu heykel çalışmalarında her seferinde boyutlarını küçülttü. Öyle ki boyları üç dört santime kadar indi. 1945'te ise daha büyük figürler üzerinde çalışmaya başladı. Giacometti, bu çalışmaların canlı gibi görünmesini istiyordu bunu da figürleri incelterek elde edebileceğini düşündü. Bunun da ilk örneklerini Mısır heykellerinde bulabildi.

Jean-Paul Sarte'ye göre; Mısır figürlerinin gücü ve dingin yalınlığı, nasıl çölün ve ölümden sonra ki hayat düşüncesinin koşullandırdığı bir özellikse, Giacometti'nin figürlerindeki sertlik ve incelme de, çağdaş insanın yazgısı olan tedirginliğin ve yalnızlığın bir belirtisidir.



Albert Skira, « Alberto Giacometti : Copies d'après un bas-relief égyptien, Conrad Witz, André Derain, Une figure grecque », in *Labyrinthe*, n° 10, 15 juillet 1945, p. 2Archives de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris (Braschi, tarhsiz)

Giacometti'nin bu eskiz çizimlerinde Mısır sanatının özelliklerini görebiliriz. Cepheden görünen vücut, baş ve ayakların yandan görünümü gibi.

Giacometti'nin yaşamının son on yılında hem yağlıboya çalışmalarında hem de heykel çalışmalarında yeni bir yorum dikkat çeker. Yüzlerde genişleme ve figürlerin kafasının arkası düzleşmeye başladı. Dimdik bakan, canlıymış gibi görünen gözlere vurguyu artırmıştı, çünkü sanatçıya göre; gözler, bir iletişim aracı olarak insanın ruhuna açılan bir pencere gibiydi. Metal heykelin yüzeyi düzgün, daha az kabuksuydu (Messinger,1981). Son çalışmalarında özellikle tek figür, büst çalışmalarına ağırlık verdi. En çok çalıştığı model Karısı Anette ve kardeşi Diego idi.



(Braschi,tarihsiz)

Albeto Giacometti, Swiss, I901-I966 Diego 1950 Painted bronze H. ii in. (28 cm)



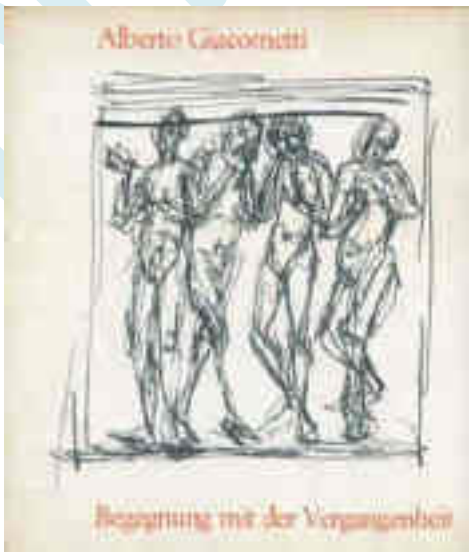


Alberto Giacometti, Swiss, I90o-I966 Studies of Diego I962 Ballpoint pen and ink on paper 84 x 68 in. (21 x 15-5 cm)

Giacometti'nin eskiz defterine tükenmez kalemle çizdiği kardeşi Diego'nun portre çalışması ile heykel çalışması tıpatıp benzememektedir. Fakat aynı kişi olduğunu hissedebiliyorsunuz. Boyunda uzama, başın arka tarafının düzleştirilmesi sanatçının sürekli başvurduğu özelliklerdir.

Ancak bir insandaki sıcaklığı ve uzaklığı, sevecenliği ve yalnızlığı, kararlılığı ve tedirginliği, canlılığı ve ezikliği taşıyor(Yılmaz,2006). Giacometti heykel çalışmalarında alçı kullanmayı tercih ediyordu. Sanat çevresi tarafından yüceltilen mermer ve bronz gibi uzun ömürlü malzemelerin yerine, kırıp bozması kolay ve ucuz olduğundan, alçıyı tercih ediyordu. Ancak galeri ve müşteri baskısı yüzünden bazı çalışmalarını bronz dökümden yararlandı.





Femmes Nues (1923–1924). Bleistift, H: 44.5 cm, W: 28 cm

Alberto Giacometti, Luigi Carluccio,*Begegnung mit der Vergangenheit, (* Braschi,tarihsiz)



Alberto Giacometti, Swiss, 1901-1966
Tall Figure I947 Bronze H. 79f in. (20o.9 cm)

Gacometti'nin çalışmalarındaki ana konu insandı ve bu figürler ince uzun figürlerdi. Bu figürlerin ince ve uzun olması canlıların büyüme özelliğine atıfta bulunmak içindi. Aynı zamanda sanatçının zihnini meşgul eden mekân saplantısının da bir yansıması olarak sanki çevresini saran hava tarafından sıkıştırılmış gibi görünür.

Fakat en büyük özelliği; " insanı göründüğü gibi- belli bir uzaklıktan- yapan ilk heykeltıraştır. Tıpkı ressamların tuvallerindeki figürlere mutlak bir uzaklık verdiği gibi 'Yirmi adım ötede' ya da 'on adım ötede' bir figür yapar. Yani figür, gerçekliği olmayan bir alandadır. Onun sizinle olan ilişkisi, sizin alçı kütlesiyle olan ilişkinize bağlı değildir artık"(Yılmaz, 2006). Bu çalışmalara sanatçının çalışırken durduğu mesafeden bakarsak bu figürlerin ince olmadığını anlarız. Dikkatimizi yoğunlaştırdığımızda canlı ve kimseye benzemeyen bir insan görüntüsü algılarız. Lynton (2004)'ın ifade ettiği gibi; Uzaklığını koruyan bir insan görüntüsü, bizde herhangi bir dokunma isteği de uyandırmaz. Grup halinde görüldükleri zaman birbirlerinden ve bizden kopuklukları daha da belirginleşir. Bu figürlerin içinde bulundukları mekândan, kendi içlerine doğru büzüldükleri söylenebilirse de, o mekan içinde varlıklarını duyurdukları ve güçlü ayaklarıyla toprağa bastıkları da ileri sürülebilir. Kompozisyonda ufka dikey inen çizgiler de derinlik verir.

Eskiz defterindeki figür çizimleri ile karşılaştırdığımızda inanılmaz bir değişime şahitlik yapabiliriz. Eskiz defterindeki çizimler gerçeğe daha yakınken uygulamalarında ince uzun figürlere dönüşüm görülmekte. Eskiz çizimlerinde hareketli figürler göze çarparken uygulamalarda hareketsiz, ağırlıksız ve uzaktaymış görünümüne sahip, sanki yüzyıllardır sert hava şartlarına dayanış gibi yüzeyi kabuksu ve aşınmış figürler görmekteyiz. Eskizlerinde başlangıçta kontur çizgileri yoğun olarak dikkat çekmesine rağmen sanatçıya göre figürlerin kontürleri kısmen yüzeyler tarafından belirlenir.

SONUÇ

Kağıt, plastik sanatlarda kullanılan tuval, deri, ahşap, bez gibi malzemelere oranla daha ucuz ve taşınması kolay olduğu için gerek sanatçılar gerekse sanat eğitimi alan öğrenciler tarafından tercih edilen bir malzeme olmuştur. Bir sanatçının defterleri incelenerek hayata bakısı ve sanat görüsüyle ilgili önemli bilgiler edinilebilmektedir. Eskiz defteri, fikirlerin gelişip değiştiği, kaybolmadan kaydedildiği yaratıcı etkinliklerdir. Günümüzde sanatçı defterleri ve günlükler sanat çevresinde ilgi uyandıran eserler halini almış ve sergi salonlarında sergilenerek geniş kitlelere ulaştırılmaya başlanmıştır.

Sanat eğitimi alan öğrencilerin gelişim aşamalarını görmeleri için eskiz defteri kullanmanın önemi vurgulanmalı ve tavsiye edilmelidir.

KAYNAKÇA

Altıparmakoğulları, Y. (2006). Mehmet Güleryüz İle Burhan Uygur'un Resimleri ile Defterleri Arasındaki İlişkilerin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Antmen, A. (2012). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 4. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Becer, E. (2005). *İletişim ve Grafik Tasarım*, Dost Kitabevi, 4. Baskı,Ankara.

Bloom, J. M. (2003). *Kâğıda İşlenen Uygarlık*, Kitap Yayınevi, İstanbul.

Braschi,C. (Tarihsiz). Les copies du passé. Pour une nouvelle édition critique http://labexcap.fr/document/alberto-giaometti-les-copies-du-passe-pour-une-nouvelle-edition-critique/ sitesinden 06.05.2017 tarihinde indirildi.

Dietrich, D.(1984). Anselm Kıefer's "Johannısnachtlı": *A TextBook, Art in Print Review*, http://www.jstor.org/stable/24552704 adresinden alınmıştır (06.05.2017).

Eroğlu, H. (1990). *Kâğıt ve karton üretim teknolojisi*, Karadeniz Teknik Üniversitesi Orman Fakültesi, Genel Yayın No: 90, Fakülte Yayın No: 6, 2. Baskı, Trabzon.

Güven, İ.M.V. N. , Kaplanoğlu, L. ve Yangöz, H. (2012). Kâğıt yüzeyine uygulanan sanat eserlerinde kâğıdın önemi, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 5, Sayı 9, S: 46-59.

Huyssen, A. (1989). Anselm Kiefer: TheTerror of History, the Temptation of Myth, *The MIT Press,* October, Vol. 48 (Spring), pp. 25-45.

Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev: Cevat Çapan ve Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. Baskı.

Messinger, L. M. (1981). Twentieth Century Art, *The Metropolitan Museum of Art,* No. 1981/1982 (1981 - 1982),pp. 56-64, http://www.jstor.org/stable/1513596 adresinden alınmıştır (06.05.2017).

Minor, V. H. (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi*, Çev: Cem Soydemir, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Ötgün, C. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları, Ankara: *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi,* s: 159-178, Sayı:2 Aralık.

Perkins, R. (2009). Violence in Adornian Aestheticsandthe Art of Anselm Kiefer, A the sissubmitted to the faculty of Wesle yan University, Middletown, Connecticut.

S. R. and W. S. L. (2004). 1911-1942 *The Metropolitan Museum of Art* Vol. 61, No. 4 (Spring), pp. 8-23, http://about.jstor.org/terms sitesinden alınmıştır.

Uzun, A. (2014).1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi),Atatürk Üniversitesi,Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Yakın, B. (2012). Tasarım Sürecinde Görsel Düşünme Ve Görsel Anlatım İlişkisine Analitik Bir Yaklaşım,(Yayınlanmamış Sanatta Yüksek Lisans Tezi)Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Tez, Z. (2008). *Kâğıdın ve matbaanın kültürel tarihi*, Doruk Yayıncılık, İstanbul.

GİYSİ TASARIMINDA GÖRSEL ALGI VE YANILSAMA

Sezin YILMAZ
Öğr.Gör, Adıyaman Üniversitesi, ssafa@adiyaman.edu.tr

Özet

İnsanı iklim şartlarından koruma olmak üzere, süslenme, toplumda yer edinme, kendini toplumda öne çıkarma gibi işlevleri olduğu gibi, kendini güvende ya da özel hissettirme gibi pek çok işlevi olan giysi ve giyinme, tarihin başlangıcından beri insanların en temel ihtiyaçları arasında yer almıştır.

Dünya üzerinde değişik iklimler, hayat şartları, yeme içme kültürü vb gibi değişik sebeplerle farklı kültür ve farklı coğrafyadaki insanların farklı vücut yapılarına sahip olduğunu görürüz. En sık görülen vücut yapılarını kum saati, dikdörtgen, üçgen, ters üçgen, oval yapılar şeklinde sınıflamak doğru olacaktır. Bu yapılardan en ideal, yani altın oran kuralına uygun olan yapı kum saatidir. Hangi vücut tipine sahip olursa olsun, kişilerin vücutlarında beğenmedikleri ve giysileriyle kamufle etmeye çalıştıkları farklı bölgeleri vardır. Aslında çevresindekiler tarafından çoğu zaman fark edilemeyen bu özellikleri, kişinin psikolojik konforunu etkileyen bir durumdur. Tasarımcıların farklı elemanlarla görsel algıda yanılsama yaparak oluşturacakları tasarımlarla bu tür vücut problemleri gizlenebilir.

Algılama zihinde oluşan psikolojik, karmaşık bir olaydır. Algı sistemimiz, uyaranları, ses, doku, renk, sıcaklık vb faktörler ile kişinin belleğinde saklı öznel yaşantı deneyimleri, içinde bulunduğu ruh hali gibi faktörlere bağlı olarak yeniden biçimlendirir. Bu yüzden uyaran, farklı kişilerce, farklı algılanabilir. Göz tarafından toplanan ve beyinde işlenen bilgiler ile nesnel gerçekliğin farklı olduğu bu durumlar 'göz yanılması' olarak tanımlanır.

Bu çalışmada, tasarımla yaratılan görsel algının önemini ortaya çıkararak, kadınların vücut tiplerine uygun giysi seçimlerinde tasarım öge ve ilkelerinin kullanımına yönelik farkındalıklarını artırmak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda ideal olarak bilinen kum saati vücut tipine yapılan farklı tasarımlar ile farklı görsel algı oluşturulabileceği örneklenerek, kadınların kendi vücut yapılarına uygun giysi tercihleri konusunda bilinçlenmelerine ve psikolojik konforlarının artırılmasına katkı sağlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: tasarım ilkeleri, tasarım ögeleri, algıda yanılsama, vücut yapısı.

VISUAL PERCEPTION AND ILLUSION IN CLOTHING DESIGN

Abstract

Clothing and dressing which have many functions such as protecting human from climatic conditions, decorating, taking place in the society and bringing themselves to the public in a societal context, making oneself safe or special, have been among the basic needs of people since the beginning of the history.

We see that different cultures and people in different geographies have different body structures because of different climates, life conditions, eating and drinking culture, etc. on the world. It would be true to classify the most common body structures as hourglass, rectangle, triangle, inverted triangle, oval constructions. The most ideal of these structures is the hourglass, which is suitable for the rule of golden ratio. No matter what type of body they have, there are different areas where people dislike on their bodies and try to camouflage them with their clothes. These peculiarities which cannot recognized by the people around the person most of the time effect his/her psychological comfort. Such body

shape problems can be concealed by designs. These designs will be composed by designers by creating illusions in visual perception with different elements.
Perception is a psychological, complicated act that occurs in the mind. Our perception system reshapes the stimuli related to the voice, the texture, the colour, the temperature, etc., the subjective experiences hidden in the memory of the person, and the mood person is in. Therefore, the stimulus can be perceived differently by different people. The information gathered by the eye and processed in the brain and these situations which are different from the objective reality are defined as 'eye illusion'.
In this study, it was aimed to increase the awareness of women about the use of design elements and principles in the selection of clothing suitable for body types, by revealing the importance of visual perception created by design. By exemplifying the fact that different visual perception can be created with different designs made to the ideal hourglass body type in this direction, it will be contributed to increase awareness of women's preferences for their body structures and to increase their psychological comfort.
Keywords: Design principles, design items, the illusion on perception, body structure.

Giriş

Giyinme, tarih boyunca insanların beslenme, barınma ve güvenlik gibi en temel ihtiyaçları arasında yer almıştır. Başta amaç korunma ve örtünmeyken zamanla süslenme ihtiyacı da ortaya çıkmıştır. Avlanılan hayvanların dişleri ve boynuzları, çeşitli metal eşyalar aksesuar olarak kullanılmıştır. Zamanla giyim, toplumlara göre şekillenmiştir. Bugün sosyal ve fiziksel tatmin açısından önem taşıyan giyim, fiziksel ve psikolojik çeşitli ihtiyaçları karşılamaktadır.
Giyim, kişilerin kimliğini ortaya koymasının yanında, estetiklik, fonksiyonellik ve tasarımıyla ilgili olarak bireyde yarattığı etkiler açısından ele alındığında ergonomik terimler arasında yer alır. Kişilerin kimliğini ortaya koyma faktöründe moda eğilimleri ve toplumsal etkenler rol oynamaktadır. Bu açıdan tüketiciler bilinçlenmiştir. Satın alma tercihlerinde ise fiyatın yanında bireysel istekler de önem taşımaktadır. Giysinin en son moda eğilimlerine uygun olması yetmemekte, zevklerine uygun desen, kullanım ve bakım kolaylıkları, kalite ve işlevsellik de giysi tercihlerini etkileyen faktörler arasında yer almaktadır (Koca, 2007).
Kişinin karşıdakinde bıraktığı olumlu ya da olumsuz etki, giyimin iletişim boyutunu bize gösterir. Nasrettin Hoca'nın ünlü 'ye kürküm ye' sözünü söylediği hikâye, giysinin ve giyinmenin karşıdakinde bıraktığı etkiyi vurgulayan en iyi örneklerden biridir. Kişiler giysileri dolayısıyla kendilerini endişeli, utanmış ya da sıkılmış hissettiklerinde psikolojik rahatsızlık söz konusu olmaktadır. Kişinin giysileriyle, toplumun içerisinde kendini aykırı ya da uyumsuz hissetmesi ya da dikkat çektiğini düşünmesi buna sebep olabilir. Özellikle kişi vücut hatları konusunda kendine güvenmiyorsa bu rahatsızlık daha da artacaktır.
Tüketicilerin giysi tercihleri konusunda yapılan araştırmalar incelendiğinde, fiziksel olduğu kadar psikolojik konfora yönelik problemlerle karşılaşılmaktadır. Çeğindir ve Kolcu (2017) çalışmalarında, kadınların % 36'sının giysilerini diktirdiklerini, % 56'sının tadilat ile vücut formuna uygun hale getirdiklerini ifade etmişlerdir. Erkeklerde hazır giysi kullananların oranı % 50'dir. Erkeklerin % 13'ü giysilerini diktirdiklerini, % 38'i tadilat yaptırdıklarını belirtmişlerdir. Giysilerinin vücut üzerindeki duruş formundan kadınların % 72'si, erkeklerin % 44'ü memnun değildir. Problemlerinin kadınlarda öncelikle alt bedene, erkeklerde ise üst bedene ait olduğu belirlenmiştir. Koca ve Koç (2008) ise, çalışan kadınların giysi seçiminde

renk uyumuna dikkat ettikleri, uyumlu renkler giyindiklerinde kendilerini mutlu hissettikleri, giysilerinin renklerini fiziksel görüntülerini ön plana çıkarmak amacıyla değil, fiziksel kusurlarını kapatmak ve saygınlık kazandırdığı düşüncesi ile önemsediklerini belirterek, psikolojik konfora dikkat çemişlerdir.

Kadının psiko-sosyal yaşantısını ve estetik anlayışını en iyi yansıtan unsurlardan biri olan giyim, kadınların sosyal yapıdaki aktiviteleri, kültürel birikimi, estetik anlayışı ve çalışma hayatı ile toplumda bir sosyal mevki edinme çabaları içinde, estetik görünümü ve tarzı ile büyük önem taşımaktadır (Koca vd., 2009). Bu nedenle, kadınların giysileri aracılığıyla oluşturdukları estetik görünümlerinde, vücut yapılarını ve tiplerini tanımalarının rolü büyüktür.

Vücut Tipleri ve Yapıları

İnsan vücudunun yapısı, değişik açılardan ele alınarak incelenmiştir. İlk insanlardan günümüz insan yapısı oluşana kadar geçirilen evrim ve aradaki farklılık bu yapıtlarda belirgin olarak göze çarpmaktadır. Bu farklılık insan yapısının, çevresel faktörlerin gerektirdiği yönde oluştuğunu ortaya çıkartmaktadır. İnsanların bölgesel ve ırksal farklılıklar göstermesi bunun bir kanıtıdır (Bozkurt, 1995). İlgili literatürde farklı gruplamalar altında vücut tipleri görülebilmekle birlikte, Endomorfik, Mezomorfik, Ektomorfik vücut tipi olarak üç başlık altında toplanan gruplama, pek çok çalışmada yer alan ve kabul gören bir sınıflamadır. Vücut tipleri aynı sınıflama içinde yer almasına rağmen, kişilerin vücutlarının belirli kısımlarında boyut ve biçim farklılıkları olabilmekte, bu durum vücut yapılarının çeşitliliğini ortaya koymaktadır. En sık karşılaşılan vücut yapıları;

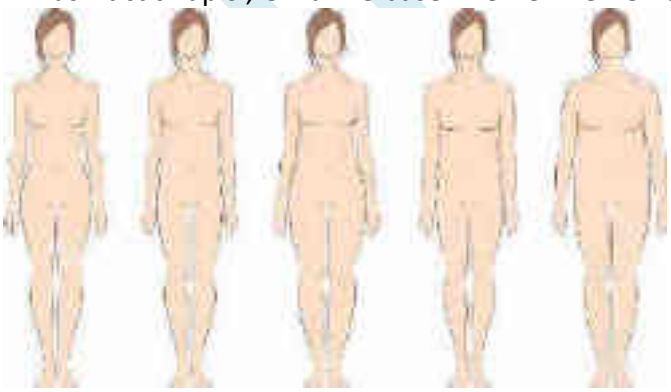
Kum Saati Vücut Yapısı; İdeal vücut yapısı budur. Omuz ve basen genişliği eşit ya da eşite yakın, bel ise ince, tıpkı bir kum saati görünümündedir.

Dikdörtgen Vücut Yapısı; Omuz ve bel arasındaki denge görünüşte eşite yakın, bel oyuntusu ise neredeyse yok denecek kadar azdır.

Üçgen Vücut Yapısı; Bel aşırı derecede ince, omuzlar çok dar ve basen de omuza oranla çok geniştir. Şekil olarak tıpkı armudu andırır.

Ters Üçgen Vücut Yapısı; Üçgen yapının tersine, omuzlar oldukça geniş, basen ise bariz oranda dardır. Bel bölgesi girintilidir.

Elmas Vücut Yapısı; Omuz ve basen hemen hemen orantılı fakat bel kalındır ve göbek vardır.



Kum saati Dikdörtgen Üçgen Ters Üçgen Elmas

Şekil 1. Vücut yapıları

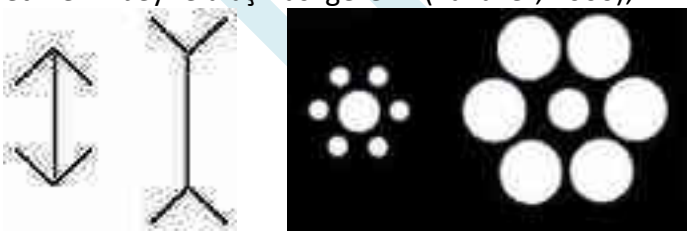
Hemen hemen herkes, kendi görüntüsüyle ilgili başkasından onay almak ister. İnsanlar kendi beden imgeleriyle ilgili olarak değişik etkenler yüzünden mutsuz veya endişeli bir durumda olabilir. Bu, toplumdaki üyeleri kontrol altına almak için oluşturulan "normallik" ile ilgili standartların bir yansıması olarak görülebilir. Beden güzelliği veya davranışı ile ilgili estetik standartlar toplumsal uyumun bir göstergesidir (Oğuz, 2005). Estetik görünümlerini önemli ölçüde giysileri ve giyim tarzları ile belirleyen kadınların, giysilerinin tasarım özelliklerini oluşturan ögelerin neler olduğu ve estetik görünümü ne derece etkiledikleri konusunda bilgi sahibi olması, üzerinde durulması gereken ayrı bir konu olarak gündeme gelmektedir.

Giysi Tasarımı ve Algı

Tasarım, hayalde canlandırılan bir olayın, proje çizimi veya üç boyutlu görüntüsü olarak uygulanan ve ortaya konulan eserlerin tümüne verilen isimdir (Tepecik, 2002). Giysi Tasarımı ise; tasarımcının, etkilendiği tema veya hikâyenin çok yönlü niteliklerini, yenilikçi bir biçimde, yaşam döngüleri içerisine yerleştirip biçimlendirdiği, yaratıcı insan faaliyetinin somutlaşmış ürünüdür (Koca, 2009). Belirli ilke ve öğelerinin bir arada kullanıldığı tasarım oluşturma sürecinde, giyside yaratılacak görsel algı tasarımcının bilgi, deneyim ve yaratıcılığıyla yakından ilişkilidir. Dolayısıyla tasarımcının tasarım öğe ve ilkelerini, etkileşimlerini ve etki düzeylerini bilmesinin, estetik görünüm ve görsel algı oluşturmada önemli rolü olduğunu söylemek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Nokta, çizgi, renk, doku, biçim, şekil tasarım öğeleri, birlik, bütünlük, zıtlık, vurgu, tekrar, denge, egemenlik, koram (görsel hiyerarşi) ise tasarım ilkeleri olarak bilinmekte ve tasarımcıların yaklaşımlarına göre artan veya azalan miktarda kullanım alanı bulmaktadırlar. Tasarımcı yaratacağı görsel algının niteliğine göre kullanacağı öğe ve ilkeleri belirleyerek istediği algıyı oluşturabilir. Tasarımcının yaratıcılığı ve yaklaşımına göre bu bazen renk ve koramla olabildiği gibi, bazen çizgi, renk, denge ile de sağlanabilir. Örneğin, bir tasarımcı giysinin renk ve koram uygulayarak vurguladığı bir bölümünü ön plana çıkararak yarattığı görsel algı ile vücut yapısındaki istenmedik bölümlerin kamufle edilmesini sağlayabilir.

Algılama zihinde oluşan bir süreçtir. Çevreden gelen uyarıcılar duyu organlarını uyarır. Böylece meydana gelen sinir akımı beyne ulaşır ulaşmaz duyum olayı ile birlikte algılama da meydana gelir. Herhangi bir algılamanın meydana gelebilmesi için duyu organlarından gelen etkilerin beyne ulaşması gerekir (Yavuzer, 2006);



A B

Şekil 2. Uyarıcı düzeninin algıları etkilemesi (Yavuzer, 2006).

Gestalt psikologları, algıların uyarıcıların düzenlenme şeklinden etkilendiğini göstermek için bazı basit örüntüler geliştirdiler. Şekilde ayrı uzunlukta iki dikey çizgi görülmektedir. Bunlardan uçları dışa doğru açılmış olan "B" çizgisi, uçları içe doğru olan "A" çizgisinden uzun görünmektedir. Hâlbuki her iki çizgide uzunluk ölçüleri açısından aynıdır (Yavuzer, 2006).

Algı aşamasında beyin salt gözden gelen uyarımları değil, önceki deneyimlerden doğan beklentileri de hesaba katarak fiziki dünyada var olmayan uyaranları sanki oradalarmış gibi yorumlayabilir. Beynin ortaya çıkardığı yanlış algılama yorumlarına psikolojide "Algı Yanılması" veya " Optik Yanılsama" denilmektedir. Optik yanılsamalar insanlar üzerinde farklı disiplinlerin çalışma alanına giren etkilere sahiptir. Son yıllarda özellikle moda tasarım alanı içinde yer alan giysi modellerinde, stil, siluet ve kumaşlarda optik yanılsama türlerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir (Ağaç, 2015).

Giysi Tasarımında Tasarım Öge ve İlkeleriyle Algı İlişkisi

Model tasarımında daima göz önünde bulundurulması, seçiminde dikkat edilmesi ve titizlik gösterilmesi gereken moda ve modelle ilgili faktörler bulunmaktadır. Bunlar; renkler, çizgiler, giysi türü ve kumaş özelliğidir (Sezer vd., 2003).

Hazır giyimde üretimi tasarlanan giysi türünü etkileyen en önemli unsurlardan biri estetik faktörlerdir. Çeşitli renkleri bir arada kullanabilmek, üretimi yapılan beden özelliğine uygun model seçebilmek, kupları yerinde kullanmak, uygulanacak giysi türüne göre kumaş seçebilmek gerçek bir beceri ister (Sezer vd., 2003).

Bir giysi tasarımında tüm bu faktörler göz önünde bulundurularak, renk, çizgi, vurgu, doku vb tasarım ögelerini algı yanılsaması yapmak amacıyla kullanmak mümkündür. Bu doğrultuda yapılacak olan tasarımlarla vücut problemlerine sahip tüketicilerin kendilerini giysileri içerisinde daha rahat ve güvenli hissetmeleri sağlanabilir.

Giysi Tasarımında Renk - Algı İlişkisi

Tüketiciyi ilk aşamada etkileyen tasarım esaslarından biri de renktir. Renk, koleksiyonun başlangıç noktası olarak görülmesinin yanı sıra, tasarlanan koleksiyonun sezonunu belirleyen bir nitelik de taşır. Tasarımda kullanılan renk kombinasyonu giysinin kişide uyandırdığı etkileri değiştirebilmektedir. Ayrıca renk insan bedeninin kusurlarını örtme özelliğinin yanı sıra, vurgulama özelliğine de sahiptir. Bu yüzden kişiye özel hazırlanan tasarımlarda özellikle kişinin bedensel özellikleri göz önünde bulundurulur (Atılgan, 2014).

İri vücut yapısına sahip ve şişman kişileri açık renk giysiler olduğundan daha şişman göstereceği için, koyu ve mat renkleri tercih etmeleri, kontrast renklerden kaçınmaları gerekmektedir. Sıcak renkler uyarıcı ve heyecanlandırıcıdır. Bunlar nesnelerin olduklarından daha yakın ve daha büyük görünmelerini sağlarlar. Ayrıca sıcak renkler soğuk renklere göre daha yakında hissedildiklerinden, vurgulanmak istenen giysi bölümlerinde soğuk renkler kullanıldığında vurgulanan bölüm ile tasarımın bütünlüğünün ilişkisi tamamen ortadan kalkabilmektedir (Koca ve Koç, 2008).

Renk seçimleri insanların kişiliğinin bir göstergesidir. Bazen otoriteyi, bazen güveni, bazen de enerjiyi anlatırlar. Kişi farkında olmasa bile ruh halini, içinde yetiştiği kültürü ve içinde bulunduğu sektörü hatta bazen mesleğini belli eder. Rengin kullanımı sadece estetik amaçlı değil aynı zamanda kimliği ortaya çıkaran psikolojik bir ögedir (Keklik, 2012).

Giysi Tasarımında Çizgi – Algı İlişkisi

Bir model, çeşitli dikişlerin meydana getirdiği bir bütündür. Bu dikişler bir yandan vücut hareketini kolaylaştırır, diğer taraftan modelin daha güzel görünmesini sağlar. Giyimin esasını meydana getiren yan dikiş, omuz, kol vb. dikişlerin veya çizgilerin yanı sıra modeli süslemeye

yarayan enine, boyuna veya verev çizgilerden oluşan kupların kullanılması bilgi ve dikkat ister. Gelişigüzel kullanılan çizgiler güzellik yerine karışıklık yaratır (Sezer vd., 2003).
Kullanılan enine çizgiler kişinin daha şişman algılanmasını, kullanılan boyuna çizgiler ise kişinin daha zayıf ve uzun algılanmasını sağlar. Bunun yanında çizgilerin doğru yerlerde kullanımı algıda avantaja dönüştürülebilir. Doğru kullanılan kup, kesik ya da çizgiler kişinin kusurlarını örtebilir ya da daha zarif görünmesini sağlayabilir. Belde kesiği olmayan tek renk bir elbise kişiyi daha uzun gösterebilir.
Kullanılan çizgilerin sayısı, incelikleri, kalınlıkları, çizgiler arasındaki uzaklık ve yakınlık durumları ayrı ayrı görünüşü etkilemektedir. Genel olarak yuvarlak çizgiler, düz çizgilerden daha hareketli ve daha canlı bir etki yaratır. Bunun yanında yarattıkları yuvarlaklık hissi yüzünden şişman kimseleri daha çok şişman gösterir (Sezer vd., 2003).

Giysi Tasarımında Birlik– Algı İlişkisi
Giysilerde kullanılan renklerin kişinin formunu ve ölçülerini etkilediği bilinmektedir. Bu nedenle giysi seçimi yapılırken, kişinin vücut yapısı ve yüz şeklinin yanında, renk kombinasyonlarına da dikkat etmek gerekir (Koca ve Koç, 2008).

Giysi Tasarımında Vurgu – Algı İlişkisi
Farklı renk ve doku kullanımlarıyla istenilen noktaya vurgu yapılabilir. Vücutta problemli olmayan kısımlara vurgu yapılması problemli bölgenin daha az dikkat çekmesini sağlar. Örneğin, vücudun dikkat çekmesi istenmeyen bölgelerinde koyu ve soluk renkler, diğer kısımlarda açık ve parlak renkler kullanılarak dikkatler bu alanlara çekilebilir.
Giyside renk uyumu hiçbir zaman kişiyi ikinci derecede bırakacak şiddette olmamalıdır. Renkler güzel olan tarafları ortaya çıkarmalı, buna karşılık aksak noktalarını gizleyebilmelidir. Örneğin siyah bir elbise kişiyi olduğundan ince gösterecek, beyaz bir yaka dikkati yüze çekecektir (Sezer vd., 2003).

Giysi Tasarımında Doku – Algı İlişkisi
Doku materyalin yapısına bağlı olarak silueti etkileyebileceği gibi, giysiye hantal ya da narin bir görüntü de kazandırabilir. Dokular el işçiliği ile uygulanabileceği gibi farklı teknikler ile de oluşturulabilmektedir. Dokuya özgün ışık, gölge renk oyunları dikkat çekmek ya da giyen kişiyi gizlemek amacıyla da kullanılabilir. Mesela, Işıltı vücutla birlikte hareket eder ve dikkati bedene çeker (Atılgan, 2014).
Açık ve parlak renkler ile kuvvetli kontrastların kullanıldığı büyük motifler görünüşü büyütür. Bu bakımdan şişman bedenler için düşünülmemelidir. Buna karşı koyu renkler, küçük veya bütün yüzeyi kaplayan karışık desenler figürü küçük gösterir. Puanlı kumaşlarda da puanlar büyük ise şişman gösterir, küçük puanlar görünüşü değiştirmez (Sezer vd., 2003). Kısa boylu zayıf kişiler; hafif tüylü, parlak renkli kumaşları, ince, uzun çizgili, açık renkli ve küçük desenli kumaşlardan yapılan giysileri tercih etmelidirler. Kontrast renklerden ve iri desenlerden kaçınılmalıdır (Koca ve Koç, 2008).

Giysi Tasarımında Zıtlık – Algı İlişkisi
Renkler giysilerde tek başlarına ya da planlanmış bir duyguyu, bir etkiyi ya da ritmik bir hareketi temsil etmesi için kullanılabilir. Parlaklıkta ve değerde güçlü zıtlıkları olan renkler

yan yana kullanıldığında dramatik bir etki yaratır. Yakın değerlerdeki nötralize gölgeler zarafet ve çekinme hissi verir. Renklerle verilen etki onları seçme ve yerleştirme yeteneğine bağlıdır (Koca ve Koç, 2008).

Yöntem

Tasarımla yaratılan görsel algının önemini ortaya çıkararak, kadınların vücut tiplerine uygun giysi seçimlerinde tasarım öge ve ilkelerinin kullanımına yönelik farkındalıklarını artırmanın amaçlandığı bu araştırma, uygulamalı bir araştırmadır. "Uygulamalı araştırmalar, yaşanan bir sorunu çözmeye, bir durumu iyileştirmeye, geliştirmeye dönük çalışmaları tanımlar" (Büyüköztürk vd., 2014). Bu amaç doğrultusunda ideal olarak bilinen kum saati vücut tipine, tasarım öğe ve ilkeleri kullanılarak yapılan farklı tasarımlar ile farklı görsel algı oluşturulabileceği örneklenmiştir. Çalışma ile kadınların kendi vücut yapılarına uygun giysi tercihleri konusunda bilinçlenmelerine ve psikolojik konforlarının artırılmasına katkı sağlanacaktır.

Bulgular

Hemen hemen herkes, kendi görüntüsüyle ilgili başkasından onay almak ister. İnsanlar kendi beden imgeleriyle ilgili olarak değişik etkenler yüzünden mutsuz veya endişeli bir durumda olabilir. Bu, toplumdaki üyeleri kontrol altına almak için oluşturulan "normallik" ile ilgili standartların bir yansıması olarak görülebilir. Beden güzelliği veya davranışı ile ilgili estetik standartlar toplumsal uyumun bir göstergesidir (Oğuz, 2005).



Temel ve model uygulamalı kalıp çizimlerinde hazırlanan kalıbın vücuda uygun olmasında en önemli etken kalıpta var olması gereken oran ve orantıdır. Bu nedenle kalıp çizimiyle uğraşanların insan vücudundaki oranları iyi bilmesi gerekir. Ayrıca bu konu sadece kalıp çizimi ile uğraşanlar için değil giysi tasarımı yapanlar için de önemli bir konudur. İnsan gözünün alışmış olduğu estetik değerlere uygun tasarımlar yapılmasında altın oran değerlerine uygun tasarımlar büyük önem taşımaktadır (Özlü, 2009).

Resim 1'deki ideal oranlara sahip olarak bilinen kum saati vücut yapısına tasarlanan giyside; renk, biçim, yön, çizgi gibi tasarım ögeleri ile vurgu, zıtlık, egemenlik, denge gibi tasarım ilkeleri ile yaratılan görsel algı gözlenebilmektedir. Doğru ve yerinde kullanılmayan öge ve ilkelerin yarattığı görsel algının, ideal bir vücut yapısını nasıl oransız bir görünüme dönüştürdüğü tasarımda açıkça görülebilmektedir.

Resim 1'deki tasarımda olduğu gibi vurgu elbisede alt bedene yapılarak alt bedenin dikkat çekmesi sağlanabilir. Aynı zamanda kullanılan pililerle ve zıt renkte kuplarla alt bedenin olduğundan daha geniş olduğu algısı oluşturulabilir. Kırmızı ve siyah renkler tasarımda zıtlık algısı oluşturmanın yanında sıcak renkler cisimlerde daha büyük ve yakın algısı oluşturduğu için vurguyu arttırmaktadır.



Resim 2'deki tasarımda renk, biçim, çizgi, doku gibi tasarım ögeleri ile vurgu, zıtlık, egemenlik, denge gibi tasarım ilkeleri kullanılarak yaratılan görsel algı gözlenebilmektedir. Tasarımda kullanılan sıcak renk üst bedenin olduğundan geniş görünmesini, kullanılan soğuk ve koyu renk ise yaptığı etki dolayısıyla alt bedende göz yanılgısı oluşturarak alt bedenin olduğundan dar görünmesini sağlamaktadır.

Üst bedenin herhangi bir kup ya da kesikle bölünmemesi fakat alt bedeni bölmek için kullanılan kuplar ve kolun düşürülmesi üst bedenin alt bedene oranla daha geniş algılanmasını sağlamıştır. Kullanılan küçük desenler vurguyu arttırıp dikkati bedene çeker. Ayrıca, kesiklerin boyuna kullanılması figürün ince ve uzun algılanmasını sağlamaktadır.

Resim 3'de renk, biçim, çizgi, yön gibi tasarım ögeleri ile vurgu, zıtlık, denge, tekrar, bütünlük gibi tasarım ilkeleri bir arada kullanılarak görsel algı oluşturulmuştur.

Tasarımın bel bölgesinde kullanılan koyu ve soğuk renk belin daha ince algılanması, omuzlarda kullanılan beyaz renk ve raglan kol kesimi ise omuzların daha geniş algılanması sağlanmıştır. Roba kısmında kullanılan büzgü ile göğüslerin daha iri ve korsaj kısımlarında kullanılan büzgülerle ise alt bedenin olduğundan geniş algılanması sağlanmış ve bu da belin inceliğini vurgulamıştır.





Resim 4'de renk, biçim, çizgi, doku gibi tasarım ögeleri ile vurgu, zıtlık, egemenlik, denge, birlik, denge, bütünlük gibi tasarım ilkeleri bir arada kullanılarak oluşturulan görsel algı gözlenebilmektedir.

Tasarımda kullanılan kuplar ve kullanılan zıt renkler sayesinde algıda yanılsama yapılarak figür daha ince ve uzun gösterilmiştir. Kupların formu vücudu dikine böldüğü ve bedende açık ve parlak bir renk kullanıldığı için figür olduğundan ince algılanmıştır. Yaka açıklığı ve kupların kesimi vücut hatlarına vurgu yaparak figürün daha kıvrımlı algılanmasını, kollarda kullanılan zıt renkteki kesikler ise kolların daha

ince algılanmasını sağlamıştır.
Kupların sadece bel bölgesinde kullanılması ve bel kıvrımına vurgu yapması omuzların ve alt bedenin de formunun daha geniş algılanmasını da sağlamaktadır.

Sonuç

Tasarımla yaratılan görsel algının önemini ortaya çıkararak, kadınların vücut tiplerine uygun giysi seçimlerinde tasarım öge ve ilkelerinin kullanımına yönelik farkındalıklarını artırmanın amaçlandığı bu araştırmada; ideal olarak bilinen kum saati vücut tipine, tasarım öğe ve ilkeleri kullanılarak yapılan farklı tasarımlar ile farklı görsel algı oluşturulabileceği örneklenmiştir.
Aynı etek boylarında elbiseler olarak sınırlandırılan tasarımlarda, kullanılan kuplar, kesikler, büzgü ya da pililer, desenler, değişik kol uygulamaları veya renklerin psikolojik etkilerinin kullanımı ile algı yanılsaması oluşturarak ideal bir vücudun orantısız gösterilebildiği gibi gizlenmek istenen ya da vurgulanmak istenen bölgelerin algısını yönlendirmenin de mümkün olduğu görülebilmektedir.
Dünya üzerinde değişik vücut yapısına sahip birçok tüketici bulunmaktadır. Hazır giyim firmalarının tüm bu tüketicilerin ihtiyaçlarını karşılayabilecek çeşitlikte tasarım yapması elbette beklenemez. Fakat bu örneklerden yola çıkılarak, tasarım ilke ve ögeleri doğrultusunda görsel yanılsama yaratılarak çeşitlendirilen tasarımlar ile kişilerin psikolojik rahatsızlıklarına sebep olan, vücut hatlarındaki kamufle etmeye çalıştıkları bölgeleri kapatabilecek ya da algıyı değiştirebilecek giysiler seçebilmeleri konusunda bilinçlenmelerine ve böylece fizyolojik ve psikolojik konforlarının artırılmasına katkı sağlanabilecektir.

Kaynakça

Ağaç, S. ve Sakarya M. (2015). Optical Illusions and Effects on Clothing Design. *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS)* June 2015: 3(2) ISSN: 2148-1148
Atılgan, D. K. (2014). Giysi Tasarımında Esinlenmenin ve Araştırmanın Yaratıcılığa Etkisi. *The Journal Of Academic Social Science Studies International Journal Of Social Science* Doi Number:Http://Dx.Doi.Org/10.9761/Jasss2486 Number: 27, P. 471-487, Autumn I 2014
Bozkurt, B. (1995). *Vücut Hareketlerinin Giysi özellikleri üzerinde etkileri*. Doktora Tezi Ege Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Tekstil Müh. A.B.D., İzmir
Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri.* Ankara, Pegem Akademi.
Çeğindir, N. Y., Kolcu, N. *Postür Problemli Kişilerde Giysi İle Vücut Uyumunun İncelenmesi.* acikarsiv.gazi.edu.tr/File.php?Doc_ID=978 adresinden Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Keklik, B. (2012). Öğretim Üyelerinin Dış Görünüşlerinin Öğrenciler Tarafından Algılanma Biçiminin İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma. *Uluslararası Alanya İşletme Fakültesi Dergisi* Yıl:2012, C:4, S:3, s. 129-141
Koca, E. (2007). Beyin Felçli (Sp) *Çocukların Giyinme Becerilerinde Giysiden Kaynaklanan Problemlerin Belirlenmesi Ve Örnek Bir Uygulama*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Giyim Endüstrisi Ve Giyim Eğitimi Ana Bilim Dalı ,
Koca E., Koç F., Çotuk, S. (2009). Geleneksel Giyim Ögelerinin Esin Kaynağı Olarak Giysi Tasarımına Katkıları. *NWSA e-Journal of New World Sciences Academy* (Uluslar arası Hakemli E-Dergi), Volume: 4, Number: 3, Article Number: 2C0009, s. 88-103

Koca E., Koç F. (2009). Giysi Tasarımında Yaratıcılık. *NWSA e-Journal of New World Sciences Academi* (Uluslararası Hakemli E-Dergi), Volume: 4, Number: 1, Article Number: 2C0004, s.33-44

Koca E., Koç F., Şahinoğlu, A.M., Pamuk B., (2009). *Toplumsal Statü Açısından Kadının Giysi Tercihlerini Etkileyen Etmenler*. Uluslararası Multidisiplinler Kadın Kongresi, 13-16 Ekim, İzmir, s.742-751.

Koca E., Koç F. (2008). Çalışan Kadınların Giysi Seçimleri ve Renk Tercihleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi –esosder*, C.7, S.24, 171-200

Koca, E. ve Koç, F. (2008). *Temel Dikim Teknikleri II.* Ankara, Kök Yayıncılık.

Oğuz, G. Y. (2005). *Bir Güzellik Miti Olarak İncelik ve Kadınlarla İlgili Beden İmgesinin Televizyonda Sunumu.* osc.selcuk.edu.tr/article/download/1075000266/1075000260 adresinden Haziran 2016 tarihinde alınmıştır.

Özlü P. G. (2009). Altın Oran ve Temel Giysi Kalıbı Çizimi. *e-Journal of New World Sciences Academy,* Volume:4, Number:2, Article Number: 2C0006, ISSN: 1306-3111

Sezer, H., Bilgin, F., Kayaoğlu, A. (2003). *Hazır Giyim Üretimi*. Ankara, Gazi Kitabevi

Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar (Tarih - Tasarım - Teknoloji)* Ankara, Detay Yayınları.

Yavuzer, Y., Z. Demir, M. Koç (2006). *Eğitim Psikolojisi - Gelişim ve Öğrenme*. Ankara, Nobel Yayın.

FEMİNİST SANAT İÇİNDE LOUISE BOURGEOIS'A DAİR İZLER

Arş. Gör. Şule SAYAN

Özet

1960'larla beraber, sanattaki erkek egemen tavrın kırılmasına katkıda bulunan eylemler, kadınların kadın hakları savunusu, feminist hareketlerin oluşmasına neden olmuş ve kadın sorunlarının sanatta açık bir biçimde gösterilmesinde etkili olmuştur. Bunun sonucu olarak feminizm kadınların kendilerini ifade etmeleri, kimlik meselesi üzerine düşünmeleri, kadının kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet rollerinin sanattaki yansımaları görsel ifadeler veya performanslarla bir tür isyan gibi kendini göstermeye başlamıştır.

Bu çalışmada 21.yüzyıl Amerikan heykel sanatının en önemli kadın sanatçılarından biri ve feminist sanatın belkemiği olan Louise Bourgeois'nın yapıtları kronolojik sıralamayla incelenmiştir. Looise Bourgeois sadece kendisinden sonraki sanat tarihi oluşumunu derinden etkilemekle kalmayıp, kendisinden önceki sanat tarihine de farklı bir gözle ele alınmasını sağlayan sanatçılar arasındadır. Çalışmada, feminist sanata dair izler, sanatçının kendi yaşanmışlıklarından, çoğunlukla çocukluğundan, kişisel, psikolojik, kültürel, yaşantılarından süzdükleriyle ortaya koyduğu eserleri incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Feminist Sanat, Çağdaş Sanat, Heykel, Louise Bourgeois

TRACKS OF LOUISE BOURGEOIS IN FEMINIST ART

Res. Assist. Şule SAYAN

Abstract

The actions that contributed to the break-up of the male dominated attitude along with the 1960s led to the formation of feminist movements, women's rights advocacy and the effective manifestation of women's problems in art. As a consequence, that feminism is a way for women to express themselves, thinking about the identity issue, the reflections in art of culturally determined gender roles have began to manifest themselves as a sort of revolt with visual expressions or performances.

The works of Louise Bourgeois, one of the most important female artists of the 21st century American sculpture art and the backbone of feminist art, were examined in chronological order. Looise Bourgeois is among the artists who not only profoundly influences the formation of her later art history, but also has a different eye on her previous art history. In the work, the traces regarding the feminist art, the artist's own personal, psychological, cultural, experiences, mostly from her childhood were examined.

Key Words: Feminist Art, Contemporary Art, Sculpture, Louise Bourgeois

Giriş

20. yüzyıl modernizmle birlikte demokrasinin, kentleşmenin, endüstriyel devrimin hız kazandığı bir dönemdir. Bu dönem, insan haklarının sık sık konuşulduğu ve buna bağlı olarak da kadın haklarının, eşcinseller, etnik gruplar, zenciler vb. konuşulmaya başlandığı, daha insanca haklar elde edebilmek için mücadele ettikleri ve eylemler yaptıkları bir dönemi temsil etmektedir. Özellikle 1960 ve sonrası gelişen feminist hareketin güçlendiği, kadın kimliğinin ve kadın sorunlarının sanatta açık bir biçimde gösterildiği yıllardır. Yaşanılan dönem içinde kadına bakışı ve kimliğin kişisel ve görsel ifadelerini sanatçılar da yapıtları ile göstermeye çalışmışlardır. Feminist sanat içinde kimi zaman metaforik, kimi zamansa

gerçekçi anlatımlarla ördüğü yapıtlarında, toplumsal cinsiyet, aile, yalnızlık gibi kavramlar, 'beden' ile ilişkili yapıtları aracılığıyla farklı bakış açıları ve çözüm önerileri sunmuşlardır.

Bu çalışmada, sosyal yaşam, psikoloji, psikanaliz, tarihsel, sanatsal ve kuramsal çerçevelerde tartışılan, feminist sanat 21. yüzyıl Amerikan heykel sanatının öncülerinden olan Louis Bourgeoius'nün bakış açısıyla ifade ediliş biçimleriyle incelenmiş olup feminist hareketlerin sanat ya da toplumsal yaşam üzerindeki belirleyiciliğinin dönemsel etkileri ve değişen varoluş biçimleri, sanatçının farklı dönem çalışmalarından seçilen örnekler üzerinden araştırılmıştır.

Feminist Sanat

1960'ların başında iş ve diğer sosyal alanlarla birlikte sanat dünyasında da erkek egemen söylemler gündemi belirlemektedir. Kadınların, sahipleri de erkek olan galerilerin sergi takviminde yer alması ve yine erkek küratörlerin erkek sanatçıyı tercih etme anlayışını yıkmaları uzun zaman alır. Kadınlar uzun süre müzelerin büyük gösterilerinden ve sergilerinden uzak tutulmuşlardır.

Feminist hareketin sanatta yansımasının ilk göründüğü yer Amerika'dır. 1970 yılında Kaliforniya'da Fresno State Koleji'nin bazı öğretmenlerinin ve öğrencilerinin oluşturdukları Feminist Sanat programı, 1971 yılında Kaliforniya Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsündeki programın başlamasında etkili olmuştur. Judy Chicago, Kaliforniya da Miriam Schapiro ile birlikte çalışırken; 1973'te Arlene Raven ve Shelia De Brettville ile Los Angeles'ta halkın katılımı olan "Feminist Sanat Bölümünü oluşturmuşlardır. 1959-1960 yılları sergi sezonunda New York Modern Müzesinde kavramsal sanatı haber veren "On Altı Amerikan Sanatçı" adlı bir sergi de yer alan tek kadın sanatçının Louise Nevelson olması dikkat çekmiştir. 1970 yılında ise "Sanat Emekçileri Koalisyonu" içinde; "Devrimci Kadın Sanatçıları Birliği", kadınların bu koalisyonda yeteri kadar temsil edilmediğini belirterek, 1971'te Whitney Müzesi'ne karşı imza kampanyası başlatmıştır. O yılki sergide 143 sanatçıdan sadece 8'i kadındır. Müze, eylemler sonucu bu sayıyı yükseltmek zorunda kalmıştır (Bristol, 2008).

1971 yılında feminist sanat tarihçisi Linda Nochlin "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı bir makale yayınlar. O dönemde sanat eleştirmenleri arasında büyük tartışmaların çıkmasına neden olan bu makalede Nochlin, 'sanat üretiminin zaman içinde tanımlanmış belirli uzlaşımlara, şemalara ya da kod sistemlerine az çok dayanan ya da bunlardan bağımsız olan kendi içinde tutarlı bir biçim dilini gerektirdiğini' söyler ve bunların uzun süreli çıraklık, eğitim ya da bireysel çabalarla öğrenilebileceğini ekler. Hiç büyük kadın sanatçı olmamasının nedeni olarak tarih boyunca oluşturulmuş kurumları ve bunların başında da eğitim kurumunu gösterir (Barrett, 2005). Nochlin'in makalesinin ardından feministler sanat tarihindeki kadın sanatçıları araştırmaya yönelirler ve sanatçıların ortaya koyduğu eserlerin niteliklerini, araştırırlar. Bu dönemde kadınların sanat dünyasındaki varlığı dikkat çekmeye başlar; kadın sanatçılar tarafından haklarını savunmak için birçok dernek, örgüt gibi sivil oluşumlarda bir araya gelirler; kadınlar tarafından modern sanatlar müzesini basmak gibi çeşitli radikal eylemler bile o yıllarda gerçekleştirilir ve kadın sanatçıların çalışmalarını sergilemek için galeriler açılır. Ortaya çıktığı ilk on yıl içinde feminist sanat, sanatın feminist bir bakış açısıyla ele alınabileceğini gösterir. Feminizm araç ya da sonuçtur, feminist olmak ise politik bir seçimdir ve bu seçim onu değiştirmeye yönelik bir harekettir. Hiçbir insan dünyaya feminist olarak gelmez, ama feminist olmayı seçerler.

Feminist sanatçılar da soyut sanat gibi, modernist formlardan yararlanarak benzer plastik süreçleri kullanmışlardır. Feminist sanatçılar erkeklerden ayrı olarak, birbirine benzeyen kitle kültürü ve yüksek sanat içinde kadınların ütopik (içinde bulunulan dönemlerin etkileriyle kimi zaman kutsal, kimi zaman cinsel bir obje kimi zaman ise varlığı sadece ev içerisinde tanımlanan…) imajlarını eleştirirler.

Sanat eleştirmeni Eleanor Heartney postmodernizm adlı kitabında feminist sanat üretimiyle ilgili genel bir bakış ortaya koydu. 1970'lerde bazı sanatçılar erkek ve kadınların yaşadıkları arasında olduğu gibi sanatlarında da gözlemlenebilen farklılıklar olduğunu gördüler. Femisint sanat eleştirmeni lucy lippard, kadınların duyarlı olduğu imgeleri belirledi. Halkalar, küreler, yumurtalar, kutular gibi soyut cinselliğe işaret eden beden ve bedene benzeyen malzemelere dikkat çektiler (Barrett, 255).

Guerilla Girls'ün "Metropolitan Müzesi'ne girebilmek için kadınların çıplak olması mı gerekir?" (Guerrillagirls, 2007). diyerek başı çektiği bir grup kadın sanatçının, poster kampanyaları ile ırkçılığa ve cinsiyet ayrımcılığına karşı sanat alanında yüzlerini goril maskeleriyle gizleyen eylemleri, sanat tarihinde, sanat alanında ve medyada çıplak kadın imgesinin çok fazla kullanılmasına rağmen, müzelerde, galerilerde kadın sanatçıların işlerinin aynı çoklukta sergilenmediğine, dikkat çekmesi açısından önemlidir. Ayrıca o dönem Modern sanat içinde olan sanatçıların sadece % 3'ünün kadındır. Fakat eserlerdeki çıplakların ise % 83'nünkadın olduğu yine feministler tarafından ortaya konulan bir gerçekliktir.

Louise Bourgeois ve Sanatı

Sanatçı Louise Bourgeois, 1911 yılında Paris'te doğdu. Annesi Josephine ve babası Louis, 16. ve 17. yüzyıllara ait goblenleri onararak geçindikleri için Bourgeois'nın çocukluğu bobinler, makaslar, iğneler ve eski resim dokumalı duvar örtüleri arasında geçmiştir. Kesmek, teyellemek, dikmek ve onarmak, Louise için o dönemin günlük eylemleri olmuştur. Bourgeois için en anlamlı ve sorunlu şey babasının 10 yıl boyunca onun öğretmeni Sadie ile yaşadığı ilişkiydi ki bundan hem kendisi hem de annesinin haberi vardı. Bu nedenle heykel yerleştirmelerinden bahsederken Bourgeois açıkça babasını işaret eder (Barrett, 144). İlerleyen yıllarda aldatılma, suç ve suçluluk duyguları ile güç kavramı, eserlerine tekrar tekrar konu olmuştur. Sanatçının ürettiği, 'Değerli Sıvılar' adlı yapıt suç, güç, korku ve merak olgularını değerlendiren bir eserdir. Sanatçının ev içi mekanlarını kimi zaman hücreler olarak betimleyerek korku ve endişe içeren teatral alanlara dönüştürmesinin bir örneğidir (Alaca, 5).



Şekil 1-Louise Bourgeois,1982, fotoğraf The Robert Mapplethorpe Vakfı

Çocukluk hatıralarını oluşturan dikiş malzemeleri ile aile içi ilişkilerin bilinçaltında bıraktığı etkiler yaşamı boyunca eserlerine konu olmuştur. Bu yüzdendir ki hemen hemen tüm yapıtlarındaki form arayışı, o dönemde başlamış ilişkilerin sembolik dönüşümleridir.

Bourgeois Sorbonne Üniversitesinde matematik derecesi aldı ve 24 yaşında sanat okullarında okumaya başladı. Başlarda resim ve kâğıt baskının peşinden giden Bourgeois kısa zaman sonra matematik bilgisini kullanarak heykele yöneldi ve birçok heykel tekniğinde uzmanlaştı. Eserlerinin çoğu gerçek boyutlarda veya daha büyüktür. Annesinin 1932 yılında ölümüyle, dayanılmaz aile gerginliklerini ifade edebilmek güdüsü, değiştirebileceği, yok edebileceği ve baştan oluşturabileceği bir form arayışı heykel ile ilişkisini ateşledi (Barrett,145).



Şekil 2- Louise Bourgeois, Değerli Sıvılar



Şekil 3- Louise Bourgeois, Spider Couple (2003) Bronze, silver (1992, Karışık Teknik, 427 x 442 cm, nitrate patina; Art Basel Hong Kong (Centre Pompidou, Musée National d'art Moderne, Paris)

Sanatçının soyut ve organik çalışmalarının esrarı basite indirgenemez. Bu bağlamda, sanatçı "beni çok çabuk anlamayınız" demekten kendini alamaz (Gardner, 1994). Uzun kariyeri boyunca çeşitli alanlarda çalışıp, samimi kamusal alanlar için oldukça büyük heykeller yapmıştır. Çalışmalarını oluştururken birebir kendi yaşanmışlıklarından yola çıkmıştır. Çoğunlukla sorunlu çocukluk ve ilk gençlik yıllarından, babasıyla arasındaki sorunlu ilişkisinden yola çıkarak üretmiştir. Çalışmalarının çoğu otobiyografik olduğu için ifade biçimindeki psikolojik öğelerden dolayı eserleri psikanalistik incelemelere maruz kalır (Barrett, 144). Bourgeois'nın yoğun bir duygusallık içinde geçen ilk gençlik yılları boyunca deneyimlediği aile içi parçalanmalar, yaşamı boyunca ürettiği eserleri oluşturmada tekrar tekrar kullandığı maya olmuştur.

Bourgeois'in isteği kimsenin kendisini durduramayacağı bir şekilde konuşmaktır. Uzun yıllar, Joan Miro'dan başka tüm New York sanat camiasının kendisini görmezden gelmesine rağmen sanatını sürdürmüştür. Bourgeois, "Tekrar tekrar elenmeyeceğini ispatlamadığı sürece bir kadının sanatçı olarak hiç bir yeri yoktur." demiştir (Bourgeois, 2002). "Eğer

yeterince azimliysek, yapacağımız şey tekrar etmek olacaktır ve yeri geldiğinde mesajımızın geçerli olduğunu ifade edebiliriz...” sözleri yıllar boyu çalışmanın bir gün takdir göreceğine işarettir (Kotik, 1994). Sanatçı otobiyografik çalışmalarıyla korkularıyla kavga eden bir heykeltıraştır. Eserlerini uzun yıllar büyük bir sessizlik içinde gerçekleştirmiştir. Ancak 71 yaşında üne kavuşmuştur. “Benim için heykel bedendir; bedenim, benim heykelimdir.” der Bourgeois (Bourgeois, 2002). Yaşamı boyunca bir kadın olarak ilk önce kız çocuk, sonra eş, ve ardından anne rollerini üstlenmiş Bourgeois`nın sanatı, bu rollerin bilinç altındaki izdüşümleriyle beslenir. Bu bağlamda, “Histeri Yayı” adlı bronz eser isminde de işaret edildiği üzere, huzursuz ruh halini imleyen eserlere bir örnek teşkil eder.



Şekil 4-Louise Bourgeois, Histeri Yayı (1993, Parlatılmış Bronz, 83.8 x101.6 x 58.4cm)

Louise Bourgeois, 2000’li yılların gizemli ve güçlü bir kadın sanatçısı olma rolünü korumaktadır. İleri yaşına rağmen, çalışmalarını sürdürmekte ve yapıtlarını uluslararası bir çok müzede sergilemeye devam etmektedir. Küratör Henry Geldzahler, “Louise Bourgeois, tek kişilik bir kabiledir.” der (Geldzahler, 1989). Sanatçı, sadece yıkıcı çocukluk anılarının üzerine büyük bir cesaretle gitmekle kalmamış, toplumun kadına verdiği rolü de sorgulamıştır. Sanatı aracılığıyla kendi çocukluk sorunlarıyla yüzleşmenin yanı sıra yaratıcılığını bir nevi arınma ve anlama boyutuna taşımıştır.

Louise Bourgeois’nın Sanat Yaklaşımına Yön Veren Hayatı

Yirminci yüzyıl savaşları sonrası dünya, herkes tarafından kabul gören bir travma sürecine girer. Bu süreç sonrası sanat tarihinin, bireysel hikayeler tarihine dönüştüğü görülebilir. Bu noktada, sanatçıların kendi öz yaşanmışlıklarından yola çıkarak yapıtlarında bireysel olanla buluşma arzuları görülür. Bourgeois işte tam bu tavrın merkezinde yer alan bir figür olarak çıkar karşımıza. Anıları, çocukluğundaki eksiklik ve değersizlik hisleri, huzursuzlukları küçük yaşta üzerine yüklenen sorumlulukları ve hayalleri; heykel ve desen çalışmalarının kaynağı halindedir.

Aileyle birlikte yaşamaya başlayan genç İngiliz kız olan ve babasıyla bir ilişkiye başlayan öğretmen Sadie. Bu olay 10 yıl boyunca çocukların durumdan rahatsızlıklarına karşın, annelerinin görmezden gelmeleriyle sürer gider. Bu oyunun sağlıksız ortamı, ikiyüzlülük, kıskançlık ve karşılıklı ihanet, (Louise sadece babası tarafından değil, Sadie tarafından da aldatılmış hisseder kendisini) sanatçıda derin ruhsal hasarlar yaratır (İlter, 2006). Sadie, yeni bir anne-baba-çocuk üçlü yapısını oluşturarak, geleneksel aile değerlerini reddeden bir görüntü sunar. Bu çarpık aile yapısının içinde annenin evdeki fiziksel varlığı da yetersiz kalır.



Şekil 5-Louise Bourgeois, 'Cell 25 (The View of the World of the Jealous Wife)(Kıskanç Kadının Dünyasından Bir Görünüş)', Çelik, Ahşap, Mermer, Cam ve Kumaş, 100x120x304.8 cm, 2001.

Anne kumasını görmezden gelerek çocukların öfkesi babaya, olması gerekenler olmadığı içinde anneye yöneliktir. Tüm bu yaşananlar Bourgeois için büyük acı, öfke ve endişe kaynağıdır. Sanatçı tüm hayatı boyunca çıkış noktası olarak Otobiyografik kaynaklarla üretilmiş yapıtlardan vazgeçemez, çünkü çocukluk anılarını kolaylıkla reddedemez. Bourgeois'nın psikolojik bir problem olarak ele aldığı aile deneyimleri, hayatını kuşatan bir ruh haline dönüşür ve sanatı olur. Bourgeois'nın sanatsal üretiminde çok önemli bir yeri olan ve içinde bulunduğu duyguların katkısıyla ortaya çıkan heykelleri hakkındaki tanımlamalar dikkate değerdir;

"Heykelim bir imge değildir, bir fikir de değildir. Ben araştırıyorum. Yaptığım atıf geçmişteki bir duyguyadır. Sanatım bir şeytan kovma durumudur. Heykelim korkuyu yeniden deneyimlemem için izin verir bana. Böylece onu uzaklaştırabilirim. Bugün heykelimde geçmişte çözemediğim şeyleri söylüyorum. Bu, bana geçmişi yeniden deneyimleyebilmeyi ve onun realistik boyutunda ve tarafsızlığında geçmişi görebilme fırsatını veriyor. Korku pasif bir durumdur ve maksadımsa onu aktifleştirmek ve kontrol edebilmek, onu, bugün ve burada yalnız bırakmaktır. Pasiflikten aktifliğe doğru bir hareket. Çünkü eğer geçmiş reddedilirse, bugün yasayamazsınız. Geçmiş korkuları beden işlevleriyle baglantılandırıldıgı için onlar beden olarak görünürler. Benim için heykelim bedenimdir, bedenimse heykelimdir" (İlter, 2006). Bourgeois'nın psikolojik bir problem olarak ele aldığı aile deneyimleri, hayatını kuşatan bir ruh haline dönüşür ve sanatı olur.

Louise Bourgeois'nın Feminist Bir İkon Olarak Algılanmasının Sebepleri

Louise Bourgeois, 20.yy. sanatını radikal biçimde gözden geçiren ve yeniden yazmaya girişen feminist sanat tarihçilerinin hak ettiği değeri verdikleri sanatçılardan biridir. Katty Deepwell'e göre her ne kadar Bourgeois, 1950'lerden beri halk sergileri ile birçok New York'lu sanatçı ve sanat dünyası tarafından tanınmış olsa da, saygınlığı, feminist araştırma ve küratörlük kanalıyla ortaya çıkarılmıştır. Birçok sanatçının ölümü ardından yakaladığı saygı ve şöhreti hayattayken görebilen şanslı sanatçılardan biridir.

Ann Sutherland Harris'in gündemde bir sanatçı olmak için gereken şeyler hakkındaki soruları, Bourgeois'nın hayat boyu halk sergilerine, 1970'ler boyunca çeşitli feminist ve yalnız kadın içerikli sergilere katılmasını hatırlatır ve sorgulatır niteliktedir. 1972 ve 1982 arasındaki sergilerin bazıları Deborah Wye'ın 1982 tarihli kitabında listelenmiştir. Örneğin: 1972 yılında New York Kadınları Ad Hoc Komitesince organize edilmiş '13 Women Artists' (13 Kadın

Sanatçı) veya Gedok tarafından organize edilen 'Amerikan Kadın Sanatçılar Şovu', Hamburg Kunsthaus; Philadelphia Müzesi tarafından düzenlenen 'Doğu Yakası Kadınları Davet Sergisi', Bourgeois'nın kadın sanatçılarla sergi açma girişimi kadınlar arasındaki saygınlığını arttırır. Hatta uluslararası tüccar-eleştiri-müze sistemi içinde merkezde bir sanatçı olarak kazandığı başarıya katkıda bulunur. Katy Deepwell'e göre bu başarıya bir diğer katkı; Whitney Müzesi'nin 1970'lerdeki sergilerden hariç tutmalarına karşı giriştiği protestolardır. Bu çaba onun kadınlar arasında görünür hale gelmesini sağlar.

Louise Bourgeois feminist mi ya da kendini feminist olarak tanımlıyor mu veya ne tür bir feminist olabilir gibi sorularla ilgilenmemektedir. Feminist olsun ya da olmasın, eserlerinin feminist yargılar olarak okunmasını planladı mı gibi soruları ironik bir tavırla karşılamakta ve bu fikri onaylamaktan kaçınmaktadır. Bourgeois kendini feminist olarak tanımlasın ya da tanımlamasın yine de 1970'lerde feminist platformlarda siyasi bir sempatinin göstergesidir. Kadın olarak kendi öz yaşamından çıkışlı işlerinin tanınması, eserlerinin kapsamında bulunduğu bağlam için önemlidir. Yani daima işinin parçası olan kişisel, politik üstlenimlerinin bir parçasıdır.

Louise Bourgeois'nın işleri, kadınlar arasında paylaşılan inançların ve duyguların birer temsilcisi olarak okunur. "Dışa konuştuğu" yani birçok kadın tarafından paylaşılan deneyimleri dile getirmek amacıyla görsel bir form bulduğu için övgüler alır. İşleri kişisel deneyimlerle oluşsa da, siyasi bir mesaj olarak okunur.

Feminist Sanat İçinde Bourgeois'a Dair İzler

Bourgeois sanat yaşamına resim yaparak başlar ve 1940'larda heykel sanatına yönelir. Avrupalı olmasından ötürü 1930`lardaki Gerçeküstücü Akım'ın düşüncelerine aşina olan Bourgeois, bu etkiyi New York'a taşımıştır. Ancak 1960'ların ortasında yapıtları feminizm etkili bir hal almaya başlamıştır.



Bourgeois'nın erken işleri incelendiğinde bir grup desen dikkat çeker. 'Ev Kadın' adlı yapıt en çok bilinenlerden biridir. Sanat yapmakla neredeyse o yıllara dönüp kendisini huzursuz eden duygularla yüzleşir. Sağ eli ile el sallayan kadın, bu hareketiyle adeta seyirciye mutlu olduğunu ifade etmektedir. Zira kadının mutluluğu, beklenildiği gibi, domestik bir hayatla iç içe geçmiştir. Ancak, kadının aynı zamanda vücuduna göre orantısız çizilmiş kolları bir tersliğe işaret midir? Acaba kadın evinde olmasına rağmen mutsuz mudur, bir zafiyet, acizlik içinde midir?

Şekil-6 Louise Bourgeois, Ev Kadın

Bourgeois, duygu kimyasını çoğunlukla organik ve soyut eserlerle yansıtır. Yapıtları zaman zaman fallik formlar barındıran ve insan figürünü çağrıştıran heykel ve yerleştirmelerden oluşur. Kimilerine göre cinsel çağrışımları yadsınamaz eserlerindeki tema, sanat eleştirmeni Donald Kuspit`in ifadesiyle, kadın olmayı sorgular. Bourgeois, Seksi mi?

"Eğer gördüğünüz buysa, esere kendi bilinçaltınızı yansıtıyorsunuz", sözleriyle bunu yadsır (Gardner, 1994).

Bourgeois'in sanatındaki güç arayışı, kadının toplumdaki güç arayışından ayrılamaz. Kuspit`e göre, "yarattığı eserler ile nerdeyse duygularımıza annelik etmek isteyen sanatçının tutumu erkeğin kıskanılması değil, kadının toplumdaki ikincil yerinin sancısıdır. Buradaki sembolizm Bourgeois`nın erkek olma isteği değildir. Onun isteği daha çok, erkeğin kendisine mal ettiği ve kadından adeta bir Prometheus gibi çaldığı doğurganlık ışığını paylaşmaktır. Aynı zamanda çabası, kadın ve annelik olgusunun hak ettiği saygınlığı bulması yolundadır. Dolayısıyla çalışmalarında kadın ve erkeğe dair formlar, vahşi ve ayırt edilemez bir biçimde iç içe geçmiştir. Bourgeois'ya sanatının ne ifade ettiği sorulduğunda, "Ya cinayet ya intihar" diye keskin bir betimlemede bulunmaktadır (Pıncus, 1982).

Sonuçlar

Feminist sanatçılar kadın ve kadın kimliği üzerinden cinsel farklılıklarla görselliğin öneminin altını çizmişler, sanat alanında bu konuda yapılan teorik ve pratik çalışmalarla da önemli bir ses getirmişlerdir. Feminist sanatçılardan biri olan Louise Bourgeois a
ltmış yılı aşkın sanat hayatında, sanat tarihinde farklı bir yer edinmiştir. Sanatçı, geçtiğimiz çağı kapsayan yaşamını, cinsiyet ve kadın kimliği tartışmaları etrafında geçirmiş, kimi zaman bunları kullanmayı bilerek bunlardan kazanç sağlamış, kimi zaman da belki de zorlama bir tavırla tartışmaların içinde tutulmaya çalışılarak yaşadıklarını kullanmıştır. Her iki durumda da gündemde olan bir figür olma sansını elinde bulundurmuştur

Duyarlı heykelleri ile sosyal konumlanmalara ve cinsiyete karşı gösterdiği içten dışavurumcu tutumu, kadın ruhunun hassaslığı ve travma duyumudur. Sanatçı yıllar içinde, eserleri ile kadının rölünü ele alırken, kendi içinde de bir olgunlaşma yaşamıştır. Bourgeois öncelikle kadının toplumdaki rolünü sorgulamış ve eserleri vesilesi ile bu rolü eleştirmiş, irdelemiş ve tekrardan tarif etmiştir.

Kadınlık olgusunu sanatının belkemiği yapan, ilginç ve travmatik hayat öyküsünü sanatını oluştururken ana kaynak olarak kullanan Bourgeois, 35 yıla yakın bir süre içinden geçtiği psikanaliz seanslarının verilerini yapıtlarında işlemiştir. Sanatçı tüm bu özellikleriyle feminist sanatın belkemiği denebilecek bir konumdadır. Bununla birlikte heykelleri ve çizimleri kadın, anne, beden, bellek, kimlik, aidiyet, mekan, unutuş gibi konuları içine alır.

Kaynakça

Alaca, I.V. (*2008)* Louise Bourgeois'nın Sanatının kronolojik dönüşümü, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 17(3), 1-16.
Antmen, A. (2010). Sanat cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştiri. İstanbul: İletişim Yayınları.
Barrett, T. (2015) Neden Bu Sanat? Çağdaş sanatta estetik ve eleştiri s 144 255- hayalperest yayınevi İstanbul
Bernadac, M. (1996), Louis Bourgeois, Flammarion, Paris.
Bourgeois, L., (2002), Articulated Lair, Modern Sanatlar Müzesi, http://momawas.moma.org/collection/depts/paint_sculpt/blowups/paint_sculpt_023.html

Brıstol, Feminism in Art, "Feminism Within The Art World", http://www.bristol.ac.uk/Depts/History/Sixties/Feminism/art.htm adresinden 12 Mart 2008 tarihinde alınmıştır.
Gardner, P. (1994). Universe Series on Women artists: "Louise Bourgoeis", Universe Publishing, New York.
Geldzahler, H. (1989), Louise Bourgeois, Dia Art Foundation, New York.
Guerrıllagırls,(2007). Text: Some of our greatest hits, http://www.guerrillagirls.com/posters/index.sht adresinden 18 Ocak 2008 tarihinde alınmıştır.
İlter, İ. (2006). "Özyaşamsal sürecin ve kadın olma halinin yansıma alanı olarak Louise Bourgeois'da Görsel Anlatı" Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans, İzmir.
Kotık, C. , T. Sultan , C. Leigh, (1994), Louise Bourgeois, the Locus of Memory, Works 1982-1993, by Louise Bourgeois, Brooklyn Museum, Harry N Abrams New York.
Pıncus, W, R. (1982), Bourgeois Truth, Robert Miller, New York.

MODA TASARIMI EĞİTİMİNDE GRAFİK TASARIM PROGRAMLARININ KULLANIMI

Cihan Canbolat
Kastamonu Üniversitesi, cihancanbolat@kastamonu.edu.tr

Özet
İçinde bulunduğumuz çağ bilgisayar teknolojilerinin hızla geliştiği ve değiştiği bir çağdır. Bilgisayarların hızlı ve yaygın olarak değişmesi eğitimi de olumlu yönde etkilemiştir. Bilgisayar eğitimin yaygın olarak yapıldığı moda tasarımı eğitiminde daha verimli ve etkili bir çalışma ortamı oluşturmak için grafik tasarım programlarından yararlanılmaktadır. Tasarım programları içerisinde Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Freehand, CorelDRAW gibi özel yazılımlar yer almaktadır. Bu programların kullanımı öğrencilerin artistik ve teknik çizimleri dijital ortamda hazırlamasına olanak sağlamakla birlikte sektöre yönelik de profesyonel teknik çizim dosyalarının oluşturulmasına yardımcı olmaktadır. Bu araştırmada, grafik tasarım programları tanıtılacak ve bu programların moda tasarımı eğitimine nasıl yansıdığından bahsedilecektir. Araştırma, moda tasarımı eğitimi almak isteyen öğrencilere grafik tasarım programları hakkında ışık tutacaktır.
Anahtar kelimeler: eğitim, moda tasarım, grafik tasarım, grafik tasarım programları.

Giriş

Çağımızda artan ihtiyaç, gelişen teknoloji beraberinde meslekler arası etkileşimi de getirmiştir. Moda tasarımında özgün tasarımlar oluşturma sürecinde grafik tasarım ve moda tasarımı etkileşim içindedir. Gelişmiş tasarım programları yardımıyla oluşturulan biçimler, fotoğraflar üzerinde yapılan uygulamalar tasarımcılar için büyük özgürlük sağlamakta, farklı anlatım biçimlerine, yeni tasarımların keşfine, daha hızlı ve daha çok denemeye olanak sağlamaktadır.

Bu araştırma moda tasarımı eğitimi "Bilgisayar Destekli Tasarım" dersi adı altında öğrenilen grafik tasarım programlarının incelenmesine yönelik bir araştırmadır.

Moda ve Grafik Tasarım

Moda; resim, grafik tasarım, heykel, müzik, tiyatro, mimarlık, iç mimarlık gibi tasarımı içinde barındıran her şeyi kapsamaktadır.

Moda (Mode) Latince, oluşmayan bir sınır anlamındaki "Modus"tan gelir. La Mode olarak da ortaçağ Fransızca'sında kullanılmıştır (Patridge'den aktaran Tavşan ve Sönmez, 2011, s.586). Latince moda modus ve modernus kelimelerinden türetilen moda ve modern kelimeleri genel olarak hemen şimdi düne ait olmayan anlamlarını taşımaktadır. Ancak bugünkü anlamıyla yol, şekil, tarz, usul, üslup, hareket, davranış, yazma, yaşam vb. biçimi, genel anlamının altında daha çok moda; özellikle kadınlar tarafından izlenen giyinme biçimi; zaman zaman veya belli bir devrede insanların benimsedikleri bir biçim bir üslup olarak tanımlanmaktadır (Longman - Metro'dan akt. Tavşan ve Sönmez, 2011: 586). Barnard'a gore moda; toplumsal, kültürel bir kimlik oluşturarak, kültür çeşitliliklerini ortaya koyan bir tasarım dalıdır (Barnard, 2010, s.194).

Moda bir tasarım dalıdır. Tasarım ise yaratıcı sürecin kendisidir ve bir faaliyet için gerekli olan eskiz ve planların hazırlanması süreci çalışmalarını kapsar. Bir tasarım dalı olan moda ve grafik tasarım iç içedir. Grafik tasarım bir mesajı iletmek, bir görseli geliştirmek veya bir düşünceyi görselleştirmek için metnin ve görsellerin algılanabilir ve görülebilir bir düzlemde,

iki boyutlu veya üç boyutlu olarak organize edilmesini içeren yaratıcı bir süreçtir (http://hakkinda-bilgi-nedir.com/tasarim-nasil-yapilir-tasarim-nedir+tasarim-nasil-yapilir-tasarim-hakkinda-bilgi)

Barnard'a göre iyi bir tasarım tanımı görülebilen ve iletişimsel ya da işlevsel bir amaç içeren şeydir. Grafik tasarım ve ürün tasarımı görseldir. İletişimsel ve işlevsel bir amaç içerir (Barnard, 2010, s.31).

Teknolojinin gelişimi grafik tasarım alanını da etkiledi. Düşünce ve kavramlara görsel bir anlatım kazandırmayı hedefleyen grafik tasarım başlangıcından bu yana büyük değişiklikler geçirdi. Sanat akımlarından kitle iletişim araçlarındaki gelişmeye, oradan bilgisayar teknolojinin doğuşuna kadar birçok alandan etkilendi (Pektaş, 1993, s. 5).

Moda Tasarımı Eğitiminde Bilgisayar Destekli Tasarım

Yaşantımızı etkileyen, hayamızın bir parçası haline gelen teknoloji her alanda büyük kolaylık sağlamaktadır. Teknolojik gelişmelerin beraberinde getirdiği teknolojik ürünler eğitim alanında etkili öğretim aracı olan bilgisayarları eğitim sürecine katmıştır.

Eğitim bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla kasıtlı ve istendik davranış değiştirme sürecidir (Ertürk, 1982, s.12). Eğitimde teknoloji kavramı, eğitimde teknoloji içinde düşünülebilecek tüm görsel-işitsel iletişim ortamlardır. Aynı zamanda eğitim uygulamalarında karşılaşılan sorunların çözümleri için uygun teknolojileri seçmek ve kullanmaktır (Alkan, 1998, s. 16).

Bilgisayarların eğitim - öğretim sürecine katılmasıyla bilgisayar destekli öğretim yöntemi ortaya çıkmıştır. Bilgisayar destekli öğretim, öğretmenin dersin hedef davranışlarının temel öğreticisi olduğu, bilgisayarın eğitim ve öğretimi destekler nitelikte kullanıldığı bir öğretim şeklidir (Tosun, 2006, s.23). Alkan'a göre; bilgisayar destekli öğretim öğretmen de dahi, diğer ortamlar aracılığıyla yapılan öğretimin kendine özgü potansiyelini koşmak suretiyle, bilgisayar tarafından desteklenmesidir (Alkan, C. , Deryakulu, D. ve Şimşek, N., 1995, s. 99).

Bilgisayar destekli uygulamaların yoğun olarak kullanıldığı bölümlerden biri moda tasarımı bölümüdür. Fakültelerin moda tasarımı eğitiminde "Bilgisayar Destekli Tasarım" ya da "Bilgisayar Destekli Moda Tasarımı" dersi adı altında verilen tasarım programlarının amacı moda sektörünün ihtiyaçları doğrultusunda; nitelikli eğitimiyle ulusal ve uluslararası düzeyde, araştırmaya dayalı ürün, sistem ve süreç tasarımları yapabilen, bilimsel ve estetik ölçütlerle düşünceyi modele dönüştürebilen, sanat ve tasarım konusunda en son bilgi ve teknolojik yenilikleri izleyen, alanında yapacağı özgün ve yenilikçi tasarımlarla lider olabilen, tarihsel-kültürel ve sanatsal değerleri dikkate alan, vizyon sahibi moda tasarımcıları yetiştirmektir. Bu derste, bilgisayar destekli moda tasarımı programını kullanma ve programı kullanarak kumaş ve giysi tasarımı yapma yeterlilikleri kazandırılır. (http://gbp.gazi.edu.tr//htmlProgramHakkinda.php?dr=0&lang=0&baslik=1&FK=84&BK=05&ders_kodu=&sirali=0&fakulte=G%DCZEL+SANATLAR+ENST%DDT%DCS%DC&fakulte_en=INSTITUTE+OF+FINE+ARTS&bolum=MODA+TASARIMI+ANAB%DDL%DDM+DALI&bolum_en=FASHION+DESIGN&ac=1, 4 Mayıs 2017 tarihinde web sitesinden alınmıştır).

Bu programlar öğrencilerin artistik ve teknik çizimleri dijital ortamda hazırlamasına olanak sağlamakla birlikte sektöre yönelik de profesyonel teknik çizim dosyalarının oluşturulmasına yardımcı olmaktadır.

Programlar bilgisayarın donanımını işe yarar hale getiren, işlemlerin nasıl yapılacağını açıklayan unsurlardır (Mazlum, 2006, s. 61).

Moda tasarımı eğitiminde kullanılan grafik tasarım programlarını ikiye ayırmak mümkündür. Bunlar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1- Bitmap (görüntü işleme) programı: Photoshop

2- Vektörel programlar: Freehand, Illustrator, Corel Draw.

1- Bitmap (Görüntü İşleme)

Bitmap tabanlı programlarda görüntü piksel adı verilen noktacıklardan oluşur. Görüntüleri, fotoğrafları oluşturan pikseller en küçük resim alanıdır. Görüntüyü işlemeyi sağlayan programları piksellerden oluşan görüntüler üretmek ve resimsel görüntüler üzerinde çalışmalar yapmayı sağlarlar. Görüntü üzerinde yapılan herhangi bir değişiklik aslında çalışılan bölgelerdeki pikseller üzerinde yapılmaktadır. Bitmap görüntü işleme programları en yaygın olanı Adobe firmasının ürettiği Photoshop programıdır (Mazlum, 2006, s.67).

Adobe Photoshop

Photoshop baskı, multimedia ve online grafikler için hazırlanmış, endüstri standardı haline gelmiş bir görüntü işleme programıdır. Photoshop 2.5 sürümünden sonra layerların (katmanların) programa eklenmesiyle gelişimini sürdürmüş, 6.0 sürümünden sonra ise vektörle pikseli bir arada kullanıma izin vererek bugünkü duruma gelmiştir (Yanık, 2008, s. 151).

Photoshop, günümüzde görselliğin ön planda olduğu hemen hemen her sektörde farklı yanlarıyla kullanılmaktadır. İster basılı yayıncılık için eserler üreten bir tasarımcı veya illustrator, ister multimedia öğeleri üreten bir sanatçı, ister rötüşler yapmak isteyen bir fotoğraf sanatçısı ya da web sayfaları için bir içerik yaratıcısı için profesyonel kalitede sonuçlar almak için ihtiyaç duyulan araçlar sunmaktadır. Tasarımcılar, sanatçılar, yayıncılar günümüzde çok çeşitli ortamları kullanarak daha once hiç olmadığı kadar geniş bir kitleyle iletişim kurabilmektedir. Photoshop herhangi bir zaman ve herhengi bir cihaz üzerinde kullanılabilen, zengin bir içerik oluşturmaya yönelik çeşitli araçlardan oluşmaktadır.

Etkin ve esnek çalışabilme imkanı veren Photoshop programı tasarımcının hayal gücünü kullanabilmesine imkan veren Photoshop, matbaacılık, fotoğrafçılık, web tasarım, grafik tasarım ve moda gibi birçok sektörde kullanılan tasarım programıdır (Mazlum, 2006, s.67).

Moda sektöründe oldukça yaygın kullanılan photoshop; var olan bir fotoğrafın kesme, kopyalama ve renk modu araçlarını kullanarak görselin yeniden düzenlenmesini sağlayan bir programdır. Programda yer alan tüm araçlar kullanılarak uygulamalar yapılır. Moda tasarımı eğitimi alan kişiler photoshop dersi sonunda basit şekiller oluşturarak desen hazırlama, seçim araçlarını kullanma, storyboard ve colorboard hazırlama, T-shirt Artwork'u hazırlama, filtreleme ve action yöntemleri, renk modları ve efektler, koleksiyon temalarını anlatan görsel sunumlar hazırlama, dijital kolajlar, artistik çizimler, baskı ve desen çalışmalar yapma gibi beceriler kazanırlar (http://www.istanbulmodaakademisi.com/egitim/moda-tasariminda-photoshop-ve-illustrator, 3 Mayıs 2017 tarihinde web sitesinde alınmıştır).

Resim 1- Photoshop Çalışma Ekranı



Kaynak: http://www.web-tasarimi-kursu.com/photoshop-moda-tasarimi-ornekleri.html (09.05.2017)

Resim 2- Photoshop Çalışma Ekranı



Kaynak: http://www.photoshop-kursu.com/moda-tasarim-ve-tekstil (09.05.2017)

Resim 3- Photoshop Çalışma Ekranı



Kaynak: http://www.photoshop-kursu.com/moda-tasarim-ve-tekstil (09.05.2017)

Resim 4- Photoshop Çalışma Ekranı



Kaynak: http://www.photoshop-kursu.com/moda-tasarim-ve-tekstil (09.05.2017)

2- Vektörel Programlar

Vektör, çizim programlarında çözünürlükten bağımsız ve herhangi bir detay kaybetmeden ölçeklendirilebilen grafiklerdir.

Mazlum'a göre (2006);

Vektörel çizim programlarında bir eğim veya çizgi oluşturulduğunda, başlangıç noktası ile son nokta arasında oluşan hattın matematiksel bir formül ile üretilir. Açılar ve oranlar, değişken olarak bu formülde yerini almaktadır. Çizilen şeklin boyutu değiştirildiğinde, değişkenlere büyültme oranı girilir ve şekil sağlıklı bir biçimde yeniden oluşturulur. Ayrıca her şeklin bir alan tanımı vardır.Alan tanımlarına yeni tanımlar girilerek alanlar büyütülebilir. Bu işlem yapısı, vektörel programlarda oluşturulan elemanların istenilen oranlarda büyütülmesini, döndürülmesini, renginin değiştirilmesini sağlar. Vektörel tabanlı programlarda hazırlanan çizimler ve yazılar çok iyi kenar keskinliğine sahiptir. Bu özelliklerden dolayı vektörel tabanlı programlar özellikle logo ve geometric çizimler ve metinler oluşturulmasında tercih edilmektedir. Vektörel çizim programları çoğu kişi tarafından sayfa düzenlemesi için de kullanılmaktadır (s. 65)

Grafik tasarımda en çok kullanılan programlar şunlardır: Freehand, Illustrator, Corel Draw.

Freehand MX

Freehand, vektörel programların içinde en kapsamlı programlardan birisidir. Freehand'in son sürümünde vektörün piksel uyumlu çalışması sağlanarak görsel açıdan daha rahat bir çalışma düzeni sağlamıştır (Yanık, 2008, s. 223). Çizimler, logolar ve çeşitli sanat eserleri oluşturulmasını sağlamaktadır. Bu program ile logo, afiş, broşür, kitap kapağı, sayfa tasarımı gibi işleri yapabilmektedir.

Adobe Illustrator

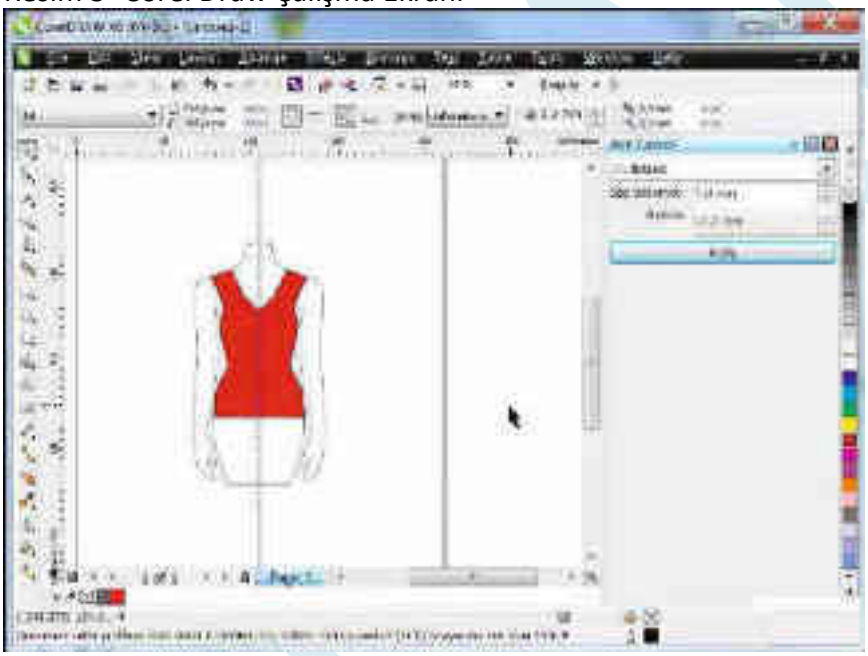
Adobe firmasının üreticisi olduğu illustrator programı kusursuz çizimler yapmayı sağlayan ve gelişmiş bir araç paletine sahip bir programdır. Bu programın sunmuş olduğu teknikler sayesinde profesyonel çizim föyleri oluşturulabilir *(http://www.istanbulmodaakademisi.com/egitim/moda-tasariminda-photoshop-ve-illustrator, 3 Mayıs 2017 tarihinde web sitesinde alınmıştır).*

CorelDRAW

CorelDRAW illüstratörlerin, tasarımcıların ve profesyonel sanatçıların çalışmalarına yeni boyutlar katan, resim meydana getirmek için benzersiz yöntemler kullanan vektör tabanlı bir programdır. Resimleri matematiksel olarak belirlenmiş vektörler olarak yaratır ve bu şekilde kullanır. Vektörler, hem büyüklüğü (boyutu) hem de yönü (açı, eğri vb.) olan nesnelerdir. İçinde grafik tabanlı resim saklanan dosyalar listeler halinde yazılmış satırlardan oluşur. Bu satırlarda vektörel grafiğin yeri,yönü uzunluğu, rengi ve eğrisiyle ilgili bilgi bulunur. CorelDRAW, vektör tabanlı bir program olan Macromedia Flash programı ile bütünleşik bir yapı içindedir (http://www.grafikerler.org/forum/konu/coreldraw-hakkinda-hersey.520/, 3 Mayıs 2017 tarihinde web sitesinden alınmıştır).

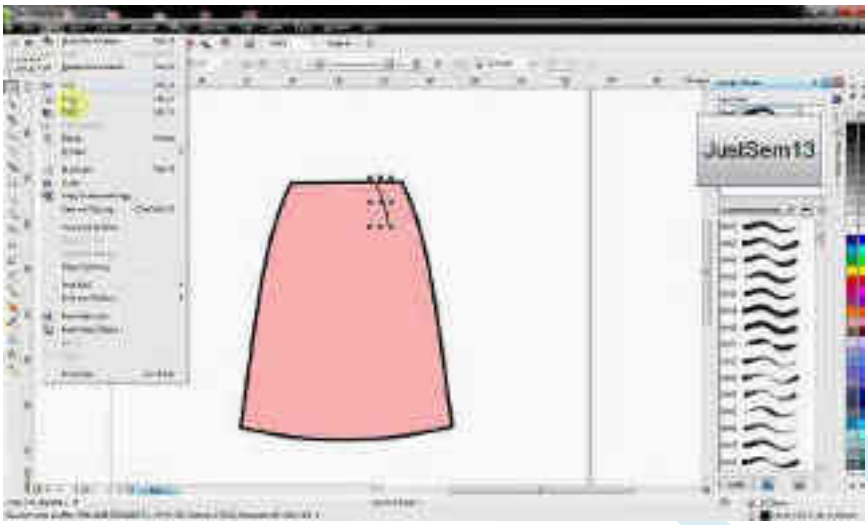
Moda tasarımı eğitimi alan kişiler vektörel çizim programları olan Adobe Illustrator, Freehand ve Coral Draw dersi sonunda çizim aracı ve renk paleti kullanımı, brush ve stroke pencereli dikiş çeşitleri oluşturma, swatch, hazırlama, metin aracı ve symbol araçları kullanımı, image trace yöntemi, dijital kalem ve tablet kullanarak teknik çizim föyü oluşturma, aksesuar ve aplike çizimi, baskı ve nakış tasarımı, kumaş deseni oluşturma gibi becerileri kazanırlar.

Resim 5- Corel Draw Çalışma Ekranı



Kaynak: https://i.ytimg.com/vi/NbsuEFPZmLU/maxresdefault.jpg (10.05.2017)

Resim 6- Corel Draw Çalışma Ekranı



Kaynak: https://i.ytimg.com/vi/sAiMda_ZevQ/maxresdefault.jpg (10.05.2017)

Yöntem

Araştırmada veri toplamak amacıyla literatür taraması yapılmış ve konu ile ilgili kaynaklar incelenmiştir. Literatür tarama, var olan kaynak ve belgeleri incelenmesidir. Literatür taraması, araştırma probleminin seçilerek anlaşılmasına ve araştırmanın tarihsel bir perspektife oturtulmasına yardımcı olur (Karasar, 1994, s. 183).

İlgili Araştırmalar

Göklüberk Özlü, P. ve Nasiriaghdam, A. (2013) "Moda Tasarımının Grafik Tasarım ile Etkileşimi" başlıklı araştırmalarında moda tasarımında özgün tasarımlar oluşturma sürecinde Grafik Tasarımı ve Moda Tasarım sürecinin etkileşimi ortaya konulmuş, ünlü müda tasarımcılarının tipografiden yararlanarak oluşturdukları tasarımlar incelenmiştir.

Gömceli, G. (2009) "Moda Tasarımı Eğitiminde Bilgisayar Destekli Öğretime Yönelik Öğretim Elemanı ve Öğrenci Görüşleri" konulu yüksek lisans tezinde öğrencilerin bilgisayar destekli tasarı tasarım dersinde programları ne derece kullandıkları incelendiğinde en yaygın olarak kullanılan programın photoshop olduğu ortaya çıkmıştır. Ayrıca öğretim elemanlarının eğitim sürecinde çeşitli bilgisayar destekli tasarım programlarını ne derece kullandıkları incelendiğinde en çok kullanılan programın "Photoshop" ve "Corel Draw" olduğu tespit edilmiştir.

Soysaldı, A. ve Balkanal, Z., (2011) "Tekstil Tasarımı Eğitimi Yazılımları ve Sektöre Etkileri" konulu araştırmalarında tekstil tasarım yazılımlarının, desenlendirme olanaklarının zenginliği, renk çeşitliliği, malzeme seçimleri, verimlilik kalite, hız ve desen arşivleme olanağı ve maliyet açısından tasarımı kolaylaştıran mükemmel bir araç olduğu ortaya konulmuştur.

Topaloğlu, E. ve Yurdakul, S. (2004) "Hazir Giyim İşletmelerinde Teknoloji Kullanımı ve Teknoloji İstihdam İlişkisi" başlıklı araştırmalarında teknoloji kullanımının istihdam üzerindeki etkisi üzerinde durularak, teknolojinin kullanımının müşterilerin beklentilerine hızlı cevap verme, ürün teslim süresini en aza indirgeme avantajı sağlayacağı fikrine ulaşılmaktadır.

Ünalan, H.T. (2005) "Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Grafik Eğitimi Dersinde Bilgisayar Destekli Eğitimin Etkililiği" konulu tezinde grafik tasarımı eğitiminde bilgisayar destekli eğitimden yararlanarak deney ve kontrol grubu oluşturulmuştur. deney grubu ile bilgisayar destekli eğitim yardımıyla konular işlenirken,

kontrol grubunda klasik yöntemle konular işlenmiştir. Sonuç olarak bilgisayar destekli eğitimin etkili olduğunu kanısına varılmıştır.

Sonuç

Bu araştırma moda tasarımı eğitimi "Bilgisayar Destekli Tasarım" dersi adı altında öğrenilen grafik tasarım programlarının incelenmesine yönelik bir araştırmadır. Yapılan araştırma ve literatür taraması sonucunda şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1- Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Macromedia Freehand, Corel Draw gibi programlar öğrencinin bilgisayar ortamında çok sayıda ve farklı imkanlarla çalışmalar yapmasına olanak sağlamaktadır.

2- "Bilgisayar Destekli Tasarım" derslerinde öğrenilen tasarım programları sayesinde uzun zaman alan işlemler kolaylıkla gerçekleşebilmektedir. Oldukça uzun zaman gerektiren renk ve desen işlemleri kullanılan programlar sayesinde kısa zamanda yapılabilmektedir.

3- Tasarım programların kullanımı öğrencilerin artistik ve teknik çizimleri dijital ortamda hazırlamasına olanak sağlamaktadır.

4- Grafik tasarım programlarının kullanımı sektöre yönelik profesyonel teknik çizim dosyalarının oluşturulmasına yardımcı olmaktadır.

5- Teknolojinin kullanımının müşterilerin beklentilerine hızlı cevap verme, ürün teslim süresini en aza indirgeme avantajı sağlayacaktır.

6- Tasarımcılar hayal gücünü özgürce kullanarak özgün tasarımlar üretebileceklerdir.

Kaynakça

Alkan, C. (1998). Eğitim Teknolojisi. (Altıncı Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.

Alkan, C. , Deryakulu, D. ve Şimşek, N. (1995). Eğitim Teknolojisine Giriş. Ankara: Önder Matbaacılık.

Barnard, M. (2010). Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür. Editör M. Yılmaz, *Farklı Sanat ve Tasarım Türleri* (pp. 187-212). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Ertürk, S. (1982). Eğitimde Program Geliştirme. (Dördüncü Baskı). Ankara: Yelkentepe Yayınları.

Göklüberk Özlü, P. ve Nasiriaghdam, A. (2013). Moda Tasarımının Grafik Tasarım ile Etkileşimi (Tipografi Çalışmaları), *1. Ulusal Sanat ve Tasarım Sempozyumu ve Sergisi,* Konya, 24-25.

Gömceli G. (2009) Moda Tasarımı Eğitiminde Bilgisayar Destekli Öğretime Yönelik Öğretim Elemanı ve Öğrenci Görüşleri, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Karasar, Niyazi. (1994). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Araştırma Eğitim Danışmanlık Ltd.

Mazlum, S. F. (2006). Masaüstü Yayıncılık Tasarım ve Basım Teknolojisine Giriş. *Grafik Tasarım Teknolojileri* (pp. 51-75). Ankara: Fersa Ofset Baskı Tesisleri.

Pektaş, D. (1993). Basında İyi Kitap, *Sanat Dünyamız*, *5*, 4-11.

Soysaldı, A. ve Balkanal, Z., (2011). Tekstil Tasarımı Eğitimi Yazılımları ve Sektöre Etkileri, *1. Uluslararası Sanat Sempozyumu*, Kasım, 539-545.

Tavşan, F. ve Sönmez, E. (2011). Moda Tasarımı ve Mimarlık İlişkisinde Paralel Kavramlar, *1. International Art Symposium*, Ankara, 585-592.

Topaloğlu, E. ve Yurdakul, S. (2004). Hazir Giyim İşletmelerinde Teknoloji Kullanımı ve Teknoloji İstihdam İlişkisi, *Mesleki Eğitim Dergisi, 6* (11) , 209-216.
Tosun, N. (2006). Bilgisayar Destekli ve Bilgisayar Temelli Öğretim Yöntemlerinin Öğrencilerin Bilgisayar Dersi Başarısı ve Bilgisayar Kullanım Tutumlarına Etkisi: Trakya Üniveristesi Eğitim Fakültesi Örneği. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Bilgisayar Mühendisliği Anabilim Dalı.
Ünalan, H.T. (2005). Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Grafik Eğitimi Dersinde Bilgisayar Destekli Eğitimin Etkililiği. Yayınlanmış Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Programı.
Yanik, H. (2008). Masaüstü Yayıncılık, Ankara: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri.
http://www.grafikerler.org/forum/konu/coreldraw-hakkinda-hersey.520/ adresinden 3 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.istanbulmodaakademisi.com/egitim/moda-tasariminda-photoshop-ve-illustrator adresinden 3 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://gbp.gazi.edu.tr//htmlProgramHakkinda.php?dr=0&lang=0&baslik=1&FK=84&BK=05&ders_kodu=&sirali=0&fakulte=G%DCZEL+SANATLAR+ENST%DDT%DCS%DC&fakulte_en=INSTITUTE+OF+FINE+ARTS&bolum=MODA+TASARIMI+ANAB%DDL%DDM+DALI&bolum_en=FASHION+DESIGN&ac=1 adresinden 4 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://hakkinda-bilgi-nedir.com/tasarim-nasil-yapilir-tasarim-nedir+tasarim-nasil-yapilir-tasarim-hakkinda-bilgi adresinden 9 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

MODA PAZARLAMASINDA HİKAYE KULLANIMI:SILK &CASHMERE ÖRNEĞİ

Öğr. Gör. Dr. Evrim KABUKCU
Manisa Celal Bayar Üniversitesi, evrimkabukcu@gmail.com

Özet

Hikayeler, duygusal içeriklerle süslenip aktarılan olaylar ile insanları etkilemek amacıyla kullanılan çok eski bir iletişim aracıdır. Bu anlamda insanları ikna etmenin, öğretmenin ve eğlendirmenin en kolay yolunun hikayeler olduğu söylenebilir. Aynı zamanda, hikayeler; kurumların değer, ürün, hizmet ve kültürlerini içsel ve dışsal anlamda geliştirerek arttırmalarına yardımcı olan güçlü pazarlama araçları olarak kullanılmakta ve kurumlar, hikayelerini pazarlamaktadır. Pazarlamada hikaye kullanımı, bugün birçok sektörün dikkatini çeken bir pazarlama trendidir. Bu endüstrilerden biri de pazarlamada insan duygularına hizmet sunmak adına hikayelerin gücünden yararlanan modadır. Hikaye anlatımının tüketiciler ile marka arasında duygusal bir bağ oluşmasını sağlamakla birlikte markanın bir kişilik edinmesine yardımcı olmaktadır. Bu anlamda, pazarlamayı bir hikaye üretme ve anlatma işi olarak görmek de pazarlamada yeni ilhamlar üretilmesini sağlamaktadır. Ayrıca internet teknolojisi de bu pazarlama çeşidinin daha fazla kişiye ulaşmasına imkân vermektedir. Özellikle moda markalarının kurumsal web sitelerinde her ay belirlenen konseptlere uygun hikayeler yayınlanmaktadır. Hikayelerle etkileşim içinde olan tüketiciler yaratıcı hikayesi olan markalar ile duygusal bağlar kurmakta ve bu markalar hakkında bilgi alışverişi yapmaktadır. Bu çalışmanın amacı, her ay yenilenen hikayeler ile koleksiyonlarını tüketicilerle buluşturan Silk & Cashmere moda markasını örnek olay olarak incelemektir.

Anahtar Kelimeler: hikaye anlatımı, moda pazarlaması, moda endüstrisi, marka

THE USE OF STORY MARKETING IN FASHION MARKETING: CASE OF SILK & CASHMERE

Abstract

Stories are a very old communication tool used to influence people with events conveyed by emotional content. In this sense, it can be said that the easiest way to persuade, teach and entertain people is to tell stories. At the same time, stories are used as powerful marketing tools that help institutions enhance their value, products, services and cultures by developing them internally and externally, and they market their stories. The use of storytelling in marketing is a marketing trend that attracts many industries today. One of these industries is fashion that takes advantage of the power of stories to serve human emotions in marketing. Storytelling provides the formation of an emotional bond between consumers and brand, and helps brand to acquire personality. In this sense, seeing marketing as a story producing and telling work also provides new inspiration in marketing. In addition, internet technology enables this type of marketing to reach more people. Especially in the corporate web sites of fashion brands, stories are published according to the concepts determined every month. Consumers interacting with the story build emotional ties with brands that have creative stories and exchange information about these brands. The aim of this study is to examine the Silk & Cashmere fashion brand, which brings together the stories and the collections with the consumers every month, as a case study.

Keywords: storytelling, fashion marketing, fashion industry, brand

Giriş

Hikayeler, duygusal içeriklerle süslenip aktarılan olaylar ile insanları etkilemek amacıyla kullanılan çok eski bir iletişim aracıdır. Bu anlamda insanları ikna etmenin, öğretmenin, eğlendirmenin en kolay yolunun hikayeler olduğu söylenebilir. Pazarlamada hikaye kullanımı, bugün birçok sektörün dikkatini çeken bir pazarlama trendidir. Bu endüstrilerden biri de pazarlamada insan duygularına hizmet sunmak adına hikayelerin gücünden yararlanan modadır. Hikaye anlatımının tüketiciler ile marka arasında duygusal bir bağ oluşmasını sağlamakla birlikte markanın bir kişilik edinmesine yardımcı olmaktadır. Bu anlamda, pazarlamayı bir *hikaye üretme ve anlatma işi* olarak görmek de pazarlamada yeni ilhamlar üretilmesini sağlamaktadır.

İkna Edici Yeni Bir Rota: Anlatı Taşıma

Green ve Brock (2000), önceki teorilerde ele alınmayan ikna edici yeni bir rota olarak anlatı taşıma kavramını (bir hikaye tarafından taşınmak üzere) geliştirirler. İkna etmek amacıyla önerilen bu yeni yol fikri tüketici araştırmacılarının ilgisini çekmiştir. Bununla birlikte, anlatı taşıma reklamcılık teorisyenlerinin kendi teorilerine eklemleme girişimleri ciddi bir engelle karşı karşıya kalmıştır. Green ve Brock, reklamlar gibi retorik belgelerin anlatı aktarımını doğurabileceğini reddetmiştir. Onların görüşlerine göre, hikayeler temel olarak reklamlardan farklıdır. Dolayısıyla, anlatı taşıma henüz pazarlama, tüketici davranışları teorisine entegre edilememiştir. Anlatı taşıma kavramı, Gerrig (1993)'ün çalışması üzerine inşa edilmiş ve bir sentezi temsil etmektedir; *"anlatı"* ve *"taşıma"* olmak üzere iki unsuru olmak üzere ayrı ayrı incelemeye yardımcı olmaktadır.

Her ne kadar anlatı, *"hikaye"* anlamına gelse de Green ve Brock'un aklında özel bir hikaye vardır. İkna etmenin mümkün olabilmesi için, "cevaplanmamış soruları uyandıran, çözülmemiş çatışmaları gösteren ya da henüz tamamlanmış etkinlikleri tasvir eden bir hikaye" gerektirirler: karakterler krizle karşılaşabilir ve sonra da bunları çözer "(Green ve Brock, 2000).

Hikaye Pazarlaması ve Moda

Günümüzde hikayeyle pazarlanan markaların öne çıktığı görülmektedir. Hikaye anlatımı burada hem tüketiciler ile marka arasında duygusal bir bağ oluşmasını sağlamakta hem de markanın bir kişilik edinmesine yardımcı olmaktadır. Öyle ki markalar da hayal gücü, kararlılık, cesaret gibi insani özelliklere sahiptir (Herskovitz ve Chrystal, 2010). Papadatos (2006)'nın, "Dünyanın en iyi ve en akılda kalıcı markalarına biz, 'hikaye anlatan' markalar diyoruz" cümlesiyle ifade edilmektedir. Bu durum özellikle moda endüstrisinde büyük tanınırlığa sahip markalara bakıldığında görülebilmektedir.

Barthes (1967), modanın kadınlar için iki rolü üstlendiğini öne sürmektedir: (a) kimlik için risk olmadan dönüşüm olarak tanımlanan kimlik ve (b) oyun. "Fotoğrafik imajlara bakmanın zevki, vücudun tekrar yaratılmasından ve maskeli balonun keyfinden oluşan sürecin bir parçasını oluşturur" (Rabine,1994).Biri aynı anda yalnızca bir kıyafet giyebilir, oysa birçok giyim eşyasını denemek mümkündür (Chen, 2009). Ve bir dergiyi elinde tutarken giysi denemek, soyunma kabininden gerçekleştiğinden daha kolaydır ve daha sık tekrar edilebilir. Kadınlar kıyafetlerden hoşlanırlar; sadece kıyafetleri giymeyi değil kıyafetlere ve kıyafetleri giyen kadınların imajlarına bakmaktan da hoşlanmaktadırlar. Aynı zamanda kıyafetlere bakarken ve giysilerdeki kadın imgelerine bakarken zevk alırlar, çünkü onlar taşıma ve

dönüşüm fantezilerini teşvik etmektedir . . Dergiler (Young, 1994), web siteleri vb. . . bizi oynayabileceğimiz durumlara ve kişiliklere içine çekmektedir.

Oyun ve Hikayeler

Hikayeler günlük hayatımıza çok yakındır. Dünyayı anlamamıza yardımcı olması için çocukluktan beri çevremizde hikayeler bulunmaktadır. Bir hikaye dünyayı sistematik olarak anlamamızı sağlar, sadece bir filmde veya romanda sadece sanat değildir; ancak tarihçiler, psikologlar, eğitimciler, gazeteciler, avukatlar, pazarlamacılar ve diğerlerinin günlük yaşamda nasıl görülebileceğini anlatır (Gronhoj ve Thogersen, 2012). Hikayeler, insan hayatının büyük bir parçası haline gelmiştir. Çocuklar annelerinin yatmadan önce anlattıkları hikayelerle büyürken, aynı zamanda bir yönetici hikaye anlatarak çalışanların gelişimine öncülük edebilir. Bir anlatıdan geliştirilen bir hikaye genellikle "hikaye anlatmak" olarak anılır. Bir hikaye, bir hikaye anlatıcısı tarafından, belirli zaman ve mekanlarla ya da geçmişteki bir deneyimle yönlendirilen ardışık bir ilişkisi olan mantık olarak tanımlanır. Hikayeler, insanların hayat deneyimlerini anlamalarına ve öykülerine bağlı olarak hayatta karşılaşılan olayları ve çeşitli durumları öğrenmelerine yardımcı olmuş, topluluklarda her zaman ortak bir kültürel unsur olmuştur. Sonuç olarak, Koll ve arkadaşları (2010), insanların bir benlik kavramını algılamalarına, anlamalarına ve oluşturmalarına yardımcı olabilecek bir öyküyü, bir anlatı olarak görmektedirler.

Hikaye Pazarlaması

Hikaye pazarlaması, hikayeyi anlatma yoluyla iletişim pazarlamasına öncülük etmektir. Park ve Njite (2010), hikayeleri iletişim olarak görmektedir; halk, öyküleri genellikle değer ve duyguyu sunmak için pazarlama ve yönetim için kullanıldığına inanmaktadır. Hikaye anlatımı esasen pazarlamada yeni değildir; Birçok insan hikaye anlatımı yoluyla ürünlerini pazarlamıştır.

Bir reklamda bir anlatıyla hikaye anlatmak *anlatı reklamcılığı* olarak adlandırılır ve *hikayelerle rezonans üretmek* ve dolayısıyla *satın alma davranışını üretmek* üzere tüketicilere dokunur. Huhtamo (2010) hikayeleri *bilgi sunmak* için güçlü bir araç olarak görmektedir. Guttentag (2010) ise birçok sihirli güç ile hikaye anlatmanın önemli bir *ticari enstrüman ve trend* haline gelebileceğini ve tüketicilerle rezonansa girilebileceğini belirtmektedir. Park ve Njite (2010) de hikayeleri, *insanları harekete geçirecek olan duygusal paket* olarak görmektedir.

Silk & Cashmere Örnek Olay İncelemesi

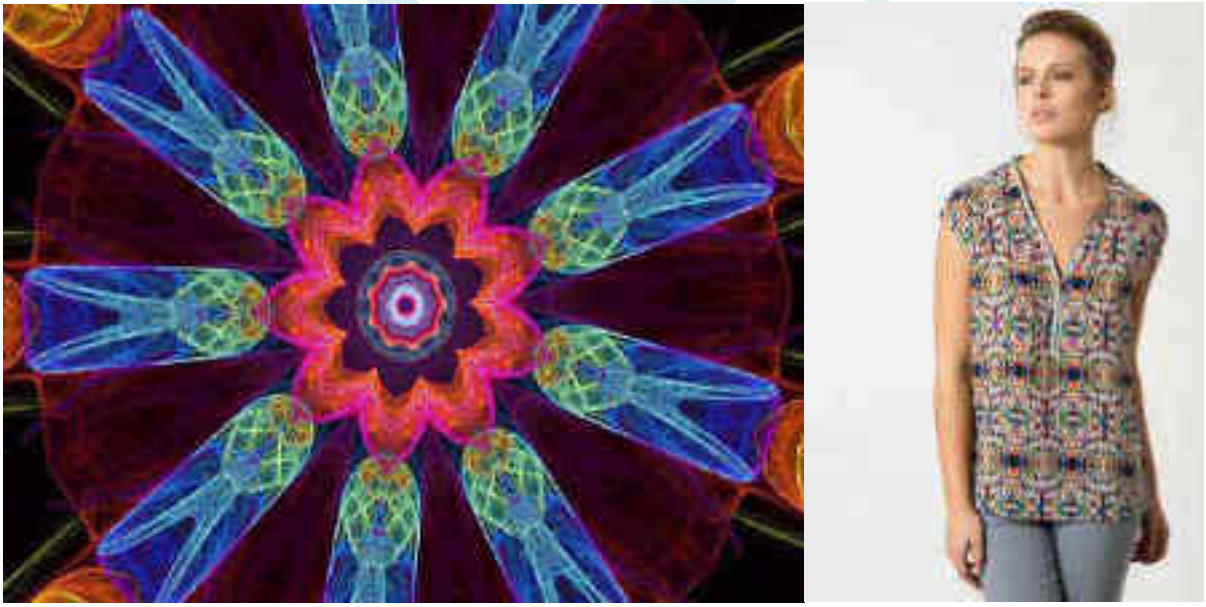
İsmiyle kendini en güzel şekilde ifade eden Silk & Cashmere, saf ipek, saf kaşmir ve onların birleşimi olan kaşipeğin dünyasını simglemektedir. Ayşen Zamanpur ve ekibinin çalışmaları 1992'lerde İç Moğolistan'a, *Capra Hircus* denilen dünyanın en kaliteli kaşmirini üreten keçilerin ve ipek kozalarının anavatanına gitmeleriyle başlamaktadır. Bir Türk markası olarak yola çıkan Silk and Cashmere'in *damıtılmış bir zevke sahip olan müşteri kesimine yönelik kaliteli, sağlıklı ve ulaşılabilir ürünlerden oluşan evrensel ama özgün koleksiyonu* dünyanın şu ana kadar 26 ülkede 200 satış noktasında kendisine yer edinmiştir. Şu anki hedefi "dünyanın en sevilen kaşmir markası" olmaktır... (Silk& Cashmere, 2017).

"Dünyanın en sevilen kaşmir markası" sloganı ile yoluna devam eden Silk& Cashmere'in 2016 yılı Şubat ayından beri web sitesinde yayınlanan *"bu ayın hikayesi",* moda endüstrisindeki yerli hikaye pazarlaması örnekleri arasında yer almaktadır. Değişen mevsimler, ısı seviyeleri ve bunun yanı sıra markanın kullandığı hammaddeler, desenler ya da

aksesuarlardan esinlenilerek oluşturulan hikayelerin yanı sıra içinde bulunulan ay içindeki önemli günlerin vurgulandığı hikayeler son derece dikkat çekicidir.

Silk & Cashmere hikayelerinin en temel özelliği, belirlenmiş kahramanlar ve olay örgüsüyle süreci marka tarafından belirlenmiş, okuyucuya bizzat dikte edilen bir yapı yerine; ilgili, izleyici, okuyucu ya da müşterinin kendi hikayesini kendi geçmişinden ve deneyimlerinden getirmiş olduğu değerler ile harmanlayarak kendisinin yazması ve o hikaye içinde giyeceği, oyunla ilintili kıyafetleri seçerek oyuna dahil olması beklenmektedir. Bu bağlamda, markanın potansiyel müşterilerine sunmuş olduğu hikayeler; kaşmirin hikayesi, ipeğin hikayesi, özgün kesimler, kaleydoskop, temmuzu teninde hisset, renk yağmurları, kurtarıcı kapüşonlular, ilham veren taşlar, çiçeğin gücü, ve 2017 Haziran ayının son hikayeleri ise dinamik desenler ve en baba pololardır.

Hikayelerin içeriklerine baktığımızda, kaşmir ve ipeğin hikayelerinde tüketicilerle ürünlerin doğallığı ve kalitesiyle ilgili bir bağ kurulmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir. Özgün kesimler ile ürünlerin farklılaştırılmış kesimlerinin ön plana çıkarıldığını, kaleydoskop ile anneler gününün çiçek dürbünüyle yansımasını (Şekil 1), temmuzu teninde hisset ile yaz için geliştirilmiş özel kaşmir ve ipek tasarımlar ön plana çıkarılmaktadır. Renk yağmurları ile marka



Şekil1. Kaleydoskop (Silk&Cashmere, 2017)

renkli Tweed serisini sunmakta ve kurtarıcı kapüşonlular ile ipek ve kaşmirden üretilmiş spor kombinleri içermektedir. İlham veren taşlar ile taşların renkleri, enerjisi ve doğallığı; çiçeğin gücünde ise baharın neşesi ve mis kokusu tasvir edilmektedir. 2017 haziran ayının son hikayeleri ise dinamik desenler ve en baba pololardır.



Şekil 2. Dinamik Desenler ve En Baba Pololar (Silk & Cashmere, 2017)

Kaşmirli Monet desenli t-shirtlerin ve polo t-shirtlerin sunulduğu Haziran 2017'de (Şekil 2) sanatsal desenlere ve Babalar gününe özel tasarımlara vurgu yapılmıştır. Örnek olay olarak incelemeye alınan markanın genel itibariyle pazarlama temelli hikayelerinde, hikayeler ile ürünlerin uyumları ve özellikle anneler ve babalar günü gibi tüketimin hızlandığı özel günlerin içinde olduğu aylarda bu günlere özel vurgu yapılması, moda pazarlamasında hikaye kullanımının etkin örnekleri arasında yer almaktadır.

Sonuç

Moda pazarlama iletişiminde hikaye anlatımı sıklıkla kullanılmaktadır. Örnek olay incelemesi kapsamında irdelenen markanın aylık hikayeleri ve bu hikayelerin kahramanları için tasarlanan kıyafetler irdelenmiştir. Moda markasının her ayın niteliğine göre, kendi tüketicisine kendi hikayesini yazma ve kurguladığı hikayenin kahramanlarını giydirme özgürlüğü tanıdığı izlenmiştir.

Kaynaklar

Barthes, Roland (1967), *The Fashion System*, trans. Matthew Ward and Richard Howard, Berkeley: University of California Press.

Chen, Y. (2009), Possession and Access: Consumer Desires and Value Perceptions regarding Contemporary Art Collection and Exhibit Visits, *Journal of Consumer Research*, 35 (April), 925-40.

Gerrig, Richard J. (1993), *Experiencing Narrative Worlds*, New Haven, CT: Yale University Press.

Green, M. C. and Brock, T.C. (2000), The Role of Transportation in the Persuasivenesss of Public Narratives, *Journal of Personality and Social Psychology*, 79 (5), 701 -21.

Gronhoj, A. and Thogersen, J. (2012). Action speaks louder than words: The effect of personal attitudes and family norms on adolescents' pro-environmental behaviour. *J. Econ. Psychol.*, 33, 292–302.

Herskovitz, S. and Crystal, M. (2010), The essential brand persona: storytelling and branding, *Journal of Business Strategy,* 31(3), 21-28.

Huhtamo, E. (2010). On the origins of the virtual museum. In Museums in a Digital Age; Routledge: London, UK, 121–135.

Koll, O., von Wallpach, S. And Kreuzer, M. (2010). Multi-method research on consumer-brand associations: Comparing free associations, storytelling, and collages. *Psychol. Market*, 27, 584–602.

Papadatos, C. (2006), The art of storytelling: how loyalty marketers can build emotional connections to their brands, *Journal of Consumer Marketing*, 23(7),382-384.

Park, Y. and Njite, D.(2010). Relationship between destination image and tourists' future behavior: Observations from Jeju Island, *Korea. Asia Pac. J. Tour. Res*, 15, 1–20.

Rabine, Leslie W. (1994), A Woman's Two Bodies: Fashion Magazines, Consumerism, and Feminism, in On Fashion, ed. Shad Benstock and Suzanne Ferriss, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 59-75.

Silk and Cashmere (2017). https://www.silkandcashmere.com/dinamik-desenler/ (05.06.2017).

Young, I. M. (1994), Women Recovering Our Clothes, in On Fashion, ed. Shari Benstock and Suzanne Ferriss, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 197-210.

POSTA SANATINDA RESSAMLAR

Doç. Dr. Mustafa Cevat Atalay
Namık Kemal Üniversitesi, otantikresim@gmail.com

Yrd. Doç. Dr. Sevtap Kanat
İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, sevtap_4444@hotmail.com

Özet
Bu bildirinin amacı, Posta Sanatı icra eden ressamları incelemektir. Sanatçılar mektuplarında duygularını daha farklı yollarla da ifade edebilmek için yazmış ve çizmişlerdir. Bunlar arasında çok tanınan ressamlar da vardır. Bu ressamlar yeteneklerini kâğıtlara bir çok farklı şekillerde yaratıcı olarak aktarmışlardır. Mektuplarda duygularını, düşüncelerini renkli resimler, çizimler, güzel yazılar, hızlı notlar ve şiirler gibi birçok farklı yöntemle aktarmışlardır. Sanatçılar iletişim ve ifade aracı olarak zarfları, kartları, kağıtları kullanarak anlatım olanaklarını zenginleştirmişlerdir.
Posta sanatı işlerde fikirler ya da fikir vardır. Ticari özelliği yoktur. Estetik iletişim ve etkileşim burada birincil öneme sahiptir. Yazar ve çizerlerin fikirleri zarflar sayesinde gezmektedir. Posta sanatı birçok insan ve özellikle sanatçılar tarafından uygulanmıştır. Görsel sanatçılar bu mektuplara çok önem vermişlerdir.
Bildiride Vincent Van Gogh, Édouard Manet, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Posta işleri değerlendirilmiştir. Değerlendirme sonucuna göre eserler analiz edilmiştir.
Anahtar Kelimeler: Vincent Van Gogh, Édouard Manet, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Posta Sanatı

Abstract
The purpose of this declaration is to examine the painters of the postal art. The artists have written and drawn to express their feelings in different ways in their letters. Among them are many well-known painters. These artists have conveyed their talents creatively in many different forms to paper. In letters, they convey their feelings, thoughts, in many different ways, such as colorful pictures, drawings, beautiful letters, quick notes and poems. Artists have enriched the means of expression by using envelopes, cards, papers as means of communication and expression.
The postal arts have ideas or ideas. No commercial features. Aesthetic communication and interaction has the primary prescription here. The ideas of writers and cartoonists travel through envelopes. The postal art has been practiced by many people and especially by artists. Visual artists are very much attached to these letters.
In the report, Vincent Van Gogh, Édouard Manet, Bedri Rahmi Eyuboglu's postal works were evaluated. According to the evaluation result, the works were analyzed.
Key words: Vincent Van Gogh, Édouard Manet, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Post Art

GİRİŞ

Edouard Manet (1832-1883)

Edouard Manet 1833'te Paris'te dünyaya geldi. Manet kariyerine Absinthe Drinker (1858) Resmi ile başlamıştır. Yapıtta sokaktaki yalnız bir adam, karanlık içinde gösterilmiştir. "Manet, yeni biçimlere varmak yolculuğunda İspanyollardan, Velâzquez'den, Goya'dan, en ışıklı resimlerden etkilenmiştir. " (Antmen, 2008: 61).

Manet ustaları kopyalayarak ilerleme kaydedemediğini ve daha önceki yapılmış işlerin onda farklılaşma yaratmadığı düşünerek kendi özgün işlerine yönelmiş ve tabiata ya da daha önce yapılmış eserlere öykünmeyi terk etmiştir.

Sanatçı kendi yolunu bulmak için çalışmalarında kendine özgü bir dil geliştirmiştir. Bu dil romantizmden beslenen fakat tümüyle yeni bir uygulamadır. Sanat eserlerinde siyahı ve diğer renkleri önceki sanatçılardan farklı kullanıp fotoğraf sanatını inceleyerek yapıtlarına yansıtmıştır.

Sanatçı yeni anlatım dili sayesinde özgün işlere yeni bir ifade bulmayı başarmış ve resim sanatı tarihinde adından söz edilecek elverişli koşulları hazırlamıştır (Turani, 1999: 515).

Resimsel amaçlarını uygulamaya sokmak için atölyesinde kendi bakış ve anlayışına uygun, figür, nesne ve kurulumlar izleyerek tuval üzerinde çalışmaya başlamış, eğitim ve müze ziyaretlerinde öğrendiği bilgileri değerlendirerek özgün kompozisyonlar uygulamıştır. Manet eleştirmenlere göre, sanatta gerçekçilik ve izlenimcilik arasındaki boşluğu doldurmuştur. Sanatı birçok yönüyle resim sanatında geleneksel sınırları kırarak düşünmek için yeni fikirler kurmaya yardımcı olmuştur. Manet' in resimleri ne olduğu belirlenmiş kompozisyon ve nesnelerden oluşmuştur. Yapıtlar Modernist ilk resimler arasında sayılmaktadır. Manet' in eserleri seçkin ve eğitimlidir. Eleştirmenler açısından genel eğilim alaylı kahkahalarla birçok olumsuz tepki almış özellikle, *Olimpia* isimli nü eseri skandal yaratmıştır.

Manet' in suluboya resim ve mektup çalışmalarının yoğunlaşmasının en önemli nedeni, Manet' in hasta olması ve yağlı boya çalışmaları bir süreliğine izin verilmemesidir. Manet mektuplarını genellikle bayan arkadaşlarına yazmıştır. Erkek arkadaşlarından yakın dostlarına da mektuplar ve çizimler göndermiştir. Mektuplarında meyve parçalarının çekici görüntülerini özellikle göstermek istediği anlaşılmaktadır. Suluboya süslemelerinde en şiirsel bir biçimde meyve biçimleri, ağaç dalı, çiçekler ifade edilmiştir. Yazıyla bütünleşerek farklı kompozisyonları tek başına çalışmalar haline gelmiştir. Erik badem kestane bunlardan sadece bazılarıdır. Biçimsel rahatlığına rağmen Manet için harflerin mektuplardaki yeri ve biçimi önemlidir. Yazışmalarında harfler genellikle resimsel bir düzen içinde anlaşılabilir tekdüze kaligrafiden uzak resimsel bir görüntüye sahiptir. Yazıların okunurluğu genellikle orta düzeydedir. Yazılar, genellikle resimle birlik, bütünlük içerisindedirler. Arkadaşlarına yazdığı ve gönderdiği posta işlerde suluboya ve yazıyı ustaca yorumlayıp biçimsel olarak rahat bir dile sahip mektuplar yazmıştır. Bu mektuplarda sanatçının Japon sanatından etkilenmesinin biçimsel ifadesi görsel olarak görülmüştür. Bunun yanında yapılan işler genellikle pratik şekilde çözümlenen hızlı resimlemelerden oluşmaktadır. Boya tekniği olarak suluboya da akvarel gibi malzemeler kullanılmıştır. Boyamalar yanında çizimlerde bulunmaktadır. Genellikle gördüğü nesneleri resimlemiştir. Meyve resimlemeyi çok sevdiği mektuplardan anlaşılmaktadır. Bu resimleri yazılarla kurgulayarak farklı kompozisyonlarda oluşturmuştur. Manet' in kedi sevgisi mektuplarına da yansımıştır. Çok sayıda kedi resmi çizmiştir. Bazı

eleştirmenler tarafından cinsiyete bir göndermeyle ilişkilendirilen bu betimlemelerde kediler farklı vücut duruşlarıyla çizilmiştir. Kedilerin yalnız ya da ikili ya da üçlü çizildiği resimlerde vardır. Bu çizimleri daha sonra özgün baskıya da aktarmıştır. Mektuplarında kişisel özelliklerini gösteren çizimlerin yanında, Japon stilinden etkilendiği gözüken formlar ve çizimler kullanan Manet yağlıboyada kullandığı gibi, bazı kesin çizgileri de kullanmaktan geri kalmamıştır. Bu yönüyle empresyonistlerden farklı yönü ortaya çıkmaktadır. Manet mektuplarında çeşitli resimler taslaklar hazırlamıştır. Örneğin *Olimpia* için çeşitli eski diziler ve krokiler çizdiği bilinmektedir. Bu mektupları arkadaşlarına göndermiş daha sonra tuval üzerine yağlı boya olarak resimlemiştir. Manet' in mektupları sanatsal gelişimini görebilmek için önemli kaynaklardır. Esprili çiçek yada farklı meyvelerin çizimleri ile dolu olan tutkulu mektupları da vardır. Edouard Manet' in mektupları kedi resimleri, meyveler ve çalıştığı diğer konular alışılmadık ve Manet' in kendisi için de öğretici bir konu haline gelmiştir. Bu nedenlerle izleyiciler, eleştirmenler ve sanatçılar için çağdaş sanata uygun bir işlevi vardır. Kendisini aktardığı bu ifade aracı ve şekli, dikkatli bir şekilde incelenmiş ve anlaşılmaya çalışılmıştır. Resimlerinde Japon sanatı ve günümüz fotoğrafçılarının çalışmaları önemli derecede etkileşime sahiptir. Çeşitli kavramları da tartışma içine sokan Manet resimlerinde kopyalama yapsa bile sadeleştirme büyük öneme sahiptir. Tonları ve renkleri gerçeklikten daha net ve daha canlıdır. Mektuplarında ve daha sonra çizimlerinde görülen kedi resmini en önemli resimlerinden birisi olan *Olimpia* Resminde de görebiliyoruz. Bu önemli göstergeler kedi formunun mektuplarda, çizimlerde bir rastlantı olmadığını düşündürtmektedir.

Van Gogh (1853 -1890)

Van Gogh kısa ama çok üretken kariyerinin çoğunda bir sanatçı olarak yalnız çalışmıştır. Ancak sanatsal problemlerini tartıştığı kendi kavramsal ve biçimsel kurgusunun yapılarını sorguladığı bazen fikirlerini örnek aldığı sanatçılar ve arkadaşları vardı.

"Vincent Van Gogh, Seurat ve Gauguin'e 1886'da Paris'de kardeşi Theo'nun işlettiği sanat galerisinde rastladı. Katışıksız rengin ve çizginin anlatım gücü konusundaki temel bilgilerini onlara borçludur. Ancak, Van Gogh'un başlangıç noktası, sanatsal bir tutum yerine, varoluşçu bir gereksinime dayanıyordu. Van Gogh için resim, insanlara ve nesnelere karşı duyduğu derin sevgiyi anlatabileceği tek yoldu. " (Richard, 2005: 25).

Bu kişiler genellikle posta yoluyla bazen de şahsen görüşerek iletişim kurmuştur. Van Gogh'un yazışmaları 19 yaşındayken başlamış, 29 Eylül 1872'de 23 Temmuz 1890'da 37 yaşındayken sona ermiştir. Temmuz 1890'da ölümünden sonra cebinde son mektubu bulunmuştur. Öldüğü döneme kadar Van Gogh'un yazdığı mektupların sayısı en az 819 civarındadır.

"En büyük arzusu bir günbatımı resmi yapmaktı ve resmini bitirdiği gün bir mektup yazdı: 'işim tamamlandı, tatmin oldum. Bu dünyadan tatmin olmuş bir şekilde ayrılıyorum' dedi. İntihar etti ama ben buna intihar demeyeceğim. O tam yaşadı, hayat mumunu her iki ucundan çok büyük bir yoğunlukla yaktı. " (Osho:2015, 83) .

Baştan beri mektupları ve tabloları arasındaki yakın ilişki kişisel hayatının bir anlatıcısı gibidir. Ayrıca sanatçının görsel sanatında ulaşmak istediği amaca hizmet eden etkiler ve ilişkiler ağı olarak önemlidir.

Sanatçının kardeşi Theo vasıtasıyla bir çok farklı sanatçı ile görüşme imkanı olduğunu biliyoruz. Van Gogh'un bu kadar sıklıkla yazmasının nedenlerinden birisi posta alışverişi

yaptığı kişilerle şahsen görüşemeyecek bir durumda olması idi. En çok iletişim kurduğu kardeşi Theo ile sık sık yazıştığını bilmekteyiz. Mektuplarında resimsel çözümlemeler yapmıştır. "Van Gogh, Theo'ya mektup, II, s. 420: "Tamamlayıcı renkler eşit değerde alınacak olduğunda. … yan yana gelişleri ikisini de öylesine şiddetli bir yoğunluğa çıkaracaktır ki insan gözü buna bakmakta zorlanacaktır. " (Bacon, 2009, 129).
Mektuplarında neleri deneyimlediği ve neleri amaç edindiği ile bilgiler yanında resimlerindeki anlatımı çözümlediği için mektuplar çok önemlidir. Bu önem iki şekildedir. İlki sanatını anlamamızı sağlar, ikinci olarak günümüz sanatının şekillendiren rol sanatçılarından birisi olarak bir veri oluşturmaktadır (www.vangoghletters. org/vg/correspondents_3. html).
Van Gogh'un ailesi sanatçının ölümünden sonra yazışmaları ve tabloları bir araya getirmenin önemini fark etmiştir. Mektuplar bize Van Gogh'un sıradan günlük yaşamı hakkında şaşırtıcı derecede az şeyi anlatıyor olmasına rağmen ressam olarak ve okunmasının olağanüstü aralığındaki uygulamalar hakkında zengin bir bilgi vermektedir. Bu nedenle uzmanlar mektuplara hayran kalmıştır. Sanatçının, edebiyat ile görsel sanatlar arasında sıkça rastlanan benzerlikleri hakkında çok şey öğreniyoruz. Mektuplarda, kendi resim ve çizim teknikleri ile ilgili daha detaylı açıklamalar yapıyor ve bazen kaybolan tablolar hakkında bilgi vererek ilerleyen tablolarının açıklamalarını yapmıştır (www.vangogh. galeri.com).
Örneğin meşhur yatak odası resmi daha önce bir kroki ya da çizim eskiz olarak mektuplarında yer almıştır. Daha önce bu önemli resmin üzerinde birçok kez düşünüldüğü Van Gogh'un kardeşi Theo'ya yazdığı mektupta çizimleri ve çeşitli planlamaların yapıldığı anlaşılmıştır..
Mektuplar Van Gogh'un evreninin bir penceresidir. Ve bu mektuplarda on beş yıllık ürünlerini içeren harflerini resimlerini için simgeler vardır. Sanatçı arkadaşlarına da mektuplar yazan sanatçı mektuplarında malzemeleri, araçları, esin kaynakları ve bunları nasıl resmetmek istediği ile ilgili görüşlerini yazılı yada çizili yada her iki şekilde aktarmıştır. Mektupların diğer konuları, sanatsal düşünceler, sanatsal hedefler, gerçekleştirmek istenen biçimler ve kavramlar, sanatsal tutum-tercihler, iş, korku iç duyguları, yiyecek-içecek, Sağlık, Yaşam tarzı, psikoloji ve diğer konular bulunmaktadır. Mektuplarının içerik ve görüntüsel değeri önemlidir.
"Mektuplarından Kesitler, "Şu anda tümüyle tomurcuklanmış meyve ağaçlarına dalmış durumdayım, pembe şeftalilere, sarı-beyaz armutlara. Fırça darbelerimin herhangi bir sistemi yok. Tuvale düzensiz fırça darbeleriyle vuruyorum ve öylece bırakıyorum. Kaim boya katmanlarıyla doymuş alanlar, boya değmemiş alanlar, bitmemiş alanlar, tekrarlar, yabanıl haller, hepsi bir arada; kısacası sonuç öyle rahatsız edici, öyle sinir ki teknik konusunda önceden belirlenmiş fikirleri olanların suratına fırlatılmış bir hediye olduğunu düşünüyorum. " (Emile Bernard'a, 1888) (Antmen, 2008:29).

Mektupları sanatçının bir sanat yapıtı olarak da değerlendirebiliriz. Yaratıcı çizim ve yazılarını her türlü duygusunu ifade ettiği sözlerle mektuplarının içerik olarak da çok kapsamlı ve derinlikli çeşitli düşüncelerini mektuplarını aktarmıştır. Van Gogh yetenekli bir amatör ve duyguların ressamı olarak tüm zamanların en orijinal ressamlarından birisi olmuştur. Bu mektuplar farklı bir insanı gizlerini görmemiz için bulunmaz bir kaynaktır. Van Gogh yaratıcı fikirlerini ve düşüncelerini tartışırken ciddi olarak okumalarda yapmıştır. Kendisini beceriksizlikle suçladığı mektuplarda yetersizliğini veya ümit kırıklığını da açıkça belirtmiştir.

"Van Gogh'un eserini, bir psikopatın eseri olarak görmek yanlıştır. Tamamen bilinçli bir kişiliğin, kendini çıkmazdan kurtarmaya çalışan bir sanatçının eseridir. Durmadan yetkin bir güzelliği arayan Van Gogh: "Gelecekte öyle genç ve güzel bir sanat olacak ki" demişti. Eseri, çağımız sanatının esaslarını hazırlamıştır. Mektuplarında, çağımız sanatı hakkındaki düşüncelerini büyük bir kesinlikle belirtmiştir. Ancak bu düşüncelerini gerçekleştirmek o zamanlar mümkün olmamıştı. Van Gogh'ta esin gücü vardı. Ancak bu esinini yakalayan isabetli çizim kudretine de sahip olmuştu. " (Turani, 1999:543).

Çalışmaları bize bir eskiz ve ile bitmiş bir resim arasında ayrım arasında geçen ifade değişimini ve resimde araştırdığı konuları, hangi konuların üzerinde daha çok durduğunu öğrenmemizi sağlıyor. Van Gogh'un mektuplarındaki tipik durum ise eleştirmenlere göre sakin bir mizacı olmasıdır. Ona dünyadaki en yakın kişi kardeşi Teo idi ve teori düşüncelerini ve sıkıntılarını da onunla paylaşmıştır. Çalışmalarını tek tek ona açıklamıştır. Van Gogh'un mektuplarının en önemli özelliği olmasa ise belki asla öğrenemeyeceğimiz biyografik ve sanatsal farklılaşma sürecinin tümüyle bir fotoğrafıdır. Van Gogh'un zihnine mektuplarından bakabiliyoruz. Yazı yazma da bu kadar yetenekli bir sanatçının insan ilişkilerinde de bir o kadar kötüdür. Teo'ya gönderdiği mektupta Aşk eksikliğini ve sanat için kendisine adamasına bağlamaktadır. Mektup sanatçının kaldığı yerden devam edemediği ilişkileri bir çeşit yürütme biçimiydi de. Sanatında asla duygusal ya da dekoratif olmadığı gibi mektuplarında aklında ne olduğunu söylemek için olan günlük gün kelimeleri kullanıyor metaforları basit bir ağacın Kumlu topraklarda köklerini gösteren bir çizim Hayat mücadelesinin görsel bir hikayesi olarak bizlerin analizine sunuyor. Mektuplardan sanatçının bilerek planlayarak eser oluşturduğunu anlıyoruz. Çalışmaları uzun süre planlanmıştır. Sanatçıya göre, çok önemli birçok kavramı barındırmaktadır. Resimlerindeki renkleri sözcüklerle anlatıp açıkladığı, tartıştığı mektuplarda planlama ve düşünsel arka planı ortaya konmuştur. Her hareketin her nesnenin planlı bir şekilde ortaya koyulmak istendiği bu işler, sanatçının yaratıcı gücünün, delilikten değil akıl, disiplin ve planlamanın içinde yüksek duygularla yaptıklarını bilerek zamanın çok ötesine gittiğini gösteriyor. Bu planlı fikirler yaptığı resimlerle mektupları eşleştirir. Resimlerin birer uzantısı ve kendi başlarına da bir sanat yapıtıdır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911–1975)

1913 yılında Giresunun İlçesi Görele'de doğan sanatçı, Trabzon Lisesini okurken Zeki Kocamemi'nin öğrenci olmuştur. Öğretmenin yönlendirilmesi ile Güzel Sanatlar Akademisinde önce öğrenci sonra yurtdışı çalışmalarının ardından öğretim elemanı olmuştur. Sanatçının çalışmaları lirik soyutlamalar olarak değerlendirilmektedir. Soyut çalışmalarında figürden vazgeçmez. Resimlerinde Boyanın, pentürün ve dokusal yüzeylerin çalışmayı tercih ettiği görünmektedir. Kurgularında motif ve yazılar kullanmıştır. Araştırmacı tavrı ile çok farklı boya uygulamalarını ve teknikleri denemiştir. Plastik zenginliğe ve geleneksel olan görüntüleri modernle birleştirme tavrını bütün resimlerinde görülmektedir. Geleneksel bir çok biçimi modernle birleştirmek isteyen sanatçı, zaman zaman el sanatından etkilenen işlerde gerçekleştirilmiştir.

"Deformasyon Bedri Rahmi resminin beli başlı ilkesidir diyebiliriz. Onun resmine ilk yaklaşımımız böyle kurulur. Öte yandan, bu deformasyon daha çok, salt figüre özgüdür de. Böyle diyorum, çünkü çevre genel olarak neyse odur. Bedri Rahmi onu değiştirmeye, bozmaya

gitmez. Figür yetmiştir ona. Bu yüzden peyzajı büyük ölçüde kullandığı figürlü resimlerde (ki bunlar daha çok denizler, gökler, alanlar, kahveler, hanlar, gecekondular dağlar, büyük çapta da İstanbul görüntüleridir) sanki iki ayrı görüntü seyreder gibi oluruz: Olduğu gibi olanla, değişime uğramış olan (Tansuğ, 2008:182).

Kendi yaşadığı coğrafya ve yurduna ilişkin görüntülerle evrensel bir sanat dili yaratmaya çalışarak figürlerde deformasyon konusunda büyük bir usta olmuştur.

"Giderek şairliğinin ve yazarlığının da yardımıyla popüler bir üne kavuşan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu kırsal nakış örneklerini resmine mal etmeye çalışan aşırı çabalar içine girmiştir" (Tansuğ, 181).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, şair yazar ve ressam olarak beklendiği gibi lirik eserler üretmiştir. Şiirleri, resimleri ve dahası görsel uygulamaları arasında ilişki olduğu gibi doğrudan şiiri yapıtlarında kullanması da söz konusudur. Ulusal sanat anlayışını oluşturmayı planlarken yöresel nitelikli eserler ürettikleri söylenebilir.

Sanatçı çocukların resim yaparken masumiyetlerini kendi resimlerine de taşımak istemiştir. "Jüri eğer bu resimde bir çocuk elinin tazeliğini bulduysa, çocuk resimlerindeki ressamca davranışı hiçbir zaman tatmamış demektir." (Tansug, 1993: 87).

Bedri Rahmi Eyüboğlu eserlerinde genellikle resimsel dokuyu görmek istemiştir. Çok sayıda farklı insanla yazışan sanatçı mektuplarına birçok resim de çizmiş, boyamıştır. "Resim dilinde leke hem acık üstünde koyu olur, hem de koyu üstünde açık. " (Deliduman; Orhon, 2006: 23).

Bedri Rahmi Eyüboğlu sanat eserlerini yaparken son derece üretken yapmıştır. Anadolu motiflerini kullandığı eserleri gelenekle sıkı bir ilişki içindedir. Öğrenci ve daha sonra üniversitede bir hocayken yaptığı eserler farklı çizim ve yazım tekniğiyle özelliklere sahiptir.

Nâzım Hikmet, Ahmet Hamdi Tanpınar, Fikret Muallâ, Âşık Veysel, Adalet Cimcoz, Orhan Veli Kanık, Necip Fazıl Kısakürek, İbrahim Çallı, Andre Lhoté, Fahrünisa Zeid, Abidin Dino, Reşat Nuri Güntekin, Cemal Tollu, Nurullah Berk ve Arif Kaptan ve daha birçok isimle mektuplaşmaları vardır (www. radikal. com. tr).

Bedri Rahmi Eyüboğlu Mektupları Mektuplara ya da kartpostallara yazılmış çizilmiştir. El yazısını kullandığı birçok mektubu vardır. Eşine sanat arkadaşlarına mesai arkadaşlarına, öğrencilerine, yazdığı bir çok mektuplar vardır. İçerik olarak birçok kaynağa sahiptir. Günlük yazışmalar, aşk mektupları şiirler ve çizim ve boyama çalışmaları bulunmaktadır. Resimlerle ilgili sanatçının genel çalışma konularında aktarıldığının bu resimler umut, aşk, hüzün gibi içsel duygularında eklemlendiği görebiliyoruz. Resimlerinde yaptığı yöresel öğeler yanında nar, ayva, dut gibi sevdiği meyveleri de biçimsel olarak işlerine dahil etmiştir. İç dünyasının aktarılmasında önemli bir belge niteliğindedir. Zaman zaman yaşadığı kişilerin mektupları da girer işin içine onların portrelerine ustaca kağıda aktarmıştır.

Sonuç

İnsanların haberleşme araçları içinde sanatçı mektupları apayrı özel bir yere sahiptir. Nedeni sanatçıların iletişim kurmaları ve onların sanatsal buluş tasarım ve üretme süreçlerine ayna olabilmesidir. Mektup sanatçıda gerçekleşen sanatsal uyanışın görünen bir biçimi haline de gelebilmektedir. İçerik ve yöntem olarak yorumladığımızda incelenen üç ressamın da mektupları ile görüşlerini aktarmak için sanatsal dile sahip görsel bir ifade aracı olarak mektuplara-posta gönderilerine büyük anlamlar atfettikleri söylenebilir. İnceleme sonucunda

mektupların görsellerle çalışılmış olması mektuplar bir bütün olarak çalışılmıştır. Sanatçılar, bütünlüğün bozulmaması için mektup sayfalarını kitap sayfaları gibi resimler ve yazılar birlikte görünecek şekilde düzenlemişler ve bu yazı ve resim birbirini olumlu yönde destekleyerek yapıtların estetik bütünlüğünü artırmıştır. Yazılar içeriği açıklamaktadır. Yazılar eserleri yorumlayıcı, gündelik olaylar, ya da yaşanan bazı sorunları da aktarmıştır. Bütün bu aktarımlar yalın bir dille yapılmıştır. Yapılan resimlerde genellikle sanatçının kafasında tasarlanan çeşitli görüntülerin çalışıldığı o sıralarda meşgul olunan görsellerle ilişkili olduğu söylenebilir. Yine çalışılan konular önce ve sonra ilişkisi vardır. Ve çalışmalar spontane göstermemektedirler. Resimlerden önce yapıldıkları için eskiz, plan ve taslak hürriyeti taşımaktadırlar. Ancak bir eserin büyüklüğü ve malzemesi diğer eserlerin niceliği ve niteliğini diğerlerinden az ya da fazla kılamayacağından bu işler aynı zamanda kendi başlarına çağdaş işler olarak da görülmelidir. Süreçlerle ilgili olması da onun ifade aracı olarak belgesel nitelik kazanması sağlıyor. Bütün bu alt başlıkların değerlendirilmesinden bu mektupların yalnızca iletişim kurmak için bir mektup yazmadığı iletişim aracının bir sanatsal üretim haline geldiğini söyleyebiliriz. Sanatçı mektupları ressamlar özelinde değerlendirildiğinde sanatçıyı ve eserlerini takip edebilme amacımızın ötesine geçerek sanatsal bir yapıt haline gelip anlığında bize sunarak bize yeni anlama ve değerlendirme imkânları sunmaktadır.

Kaynakça

Francis Bacon (2009) Duyumsamanın Mantığı, Promat Basım, İstanbul.
Lionel Richard, (2005) Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, 4. Baskı Remzi, İstanbul.
Rûken Kızıler, (2015) Biz Mektup Yazardık, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Çağdaşlarından Mektuplar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
Adnan Turani, (1999) Dünya sanat tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
Ahu Antmen, (2008) 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. Sel yayın, İstanbul.
Osho, Bhagwan Shree Rajneesh, (2015), cesaret, Ganj, İstanbul.
Canan Deliduman - Berna İstifoğlu Orhon, (2006) Temel Sanat Eğitimi, Gerhun, Ankara.
Sezer Tansuğ, (1993) Türk Resminde Yeni Dönem, İstanbul.
Sezer Tansuğ, (2008) Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
(http://vangoghletters. org/vg/correspondents_3. html). 5 Mayıs 2017 Tarihinde internetten indirilmiştir.
(www. radikal. com. tr). 5 Mayıs 2017 Tarihinde internetten indirilmiştir.
(www.vangogh. galeri.com).

Resimler



Édouard Manet , Reclining Nude c. 1859 http://www. arthistoryarchive. com/arthistory/manet/arthistory_manet. Html-Resim 1



Édouard Manet , Study of Olympia, 1863-Resim 2



Édouard Manet, Olympıa, 1867, Etchıng And Aquatınt On Paper. https://www. theparisreview. org/blog/tag/happiness—Resim 3



Édouard Manet – Rosebud. Letter with watercolor, Signed letter to Isabelle Lemonnier, watercolor 1880 Paris, Musée d'Orsay, kept in the Graphic Arts Department, Musée du Louvre—Resim 4



Édouard Manet İki elma ile süslenmiş Eugène Maus'a Mektup, suluboya, kalem ve mürekkep 1880 Metropolitan Museum of Art- -Resim 5



Édouard Manet Erik ve Kiraz Natürmort ile Albert Hecht'e Resimli Mektup , kalem ve kahverengi mürekkep ile suluboya 1879—Resim 6



By Van Gogh – Road with a man and pollard willows in a letter-Resim 7



By Van Gogh – Pollarded willows. Sketch in a letter (August 1882)- -Resim 8



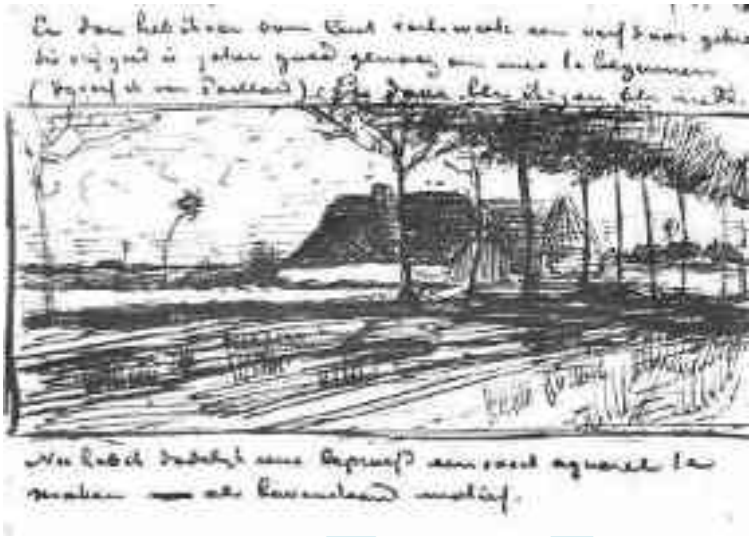
1880 | Edouard Manet From: Letters to Isabelle Source: Musée du Louvre http://www. thehistorialist. com/2014/05/edouard-manet-mid-to-late-19th-century. html--Resim 9



1880 | Edouard Manet From: Letters to Isabelle Source: Musée du Louvre ://www. thehistorialist. com/2014/05/edouard-manet-mid to-late-19th-century. Html--Resim 10



Tree cats http://culturalcat. com/?p=1105-Resim 11



By Van Gogh – Sketch of a country road with farm in a letter (October 1881) https://sketchuniverse. wordpress. com/tag/rosebud--Resim 12



Description A letter from Vincent Van Gogh to his brother Theo Van Gogh, Nuenen, Thursday, 9 April 1885. The letter includes a sketch of his first masterpiece The Potato EatersDimensions 20. 7 x 26. 4 cm--Resim 13



http://www. telegraph. co. uk/culture/art/6262579/Vincent-Van-Goghs-letters. html, Letter by Vincent van Gogh to his brother Theo, Arles, c21 November 1883, Photograph: Van Gogh Museum, Amsterdam, (Vincent van Gogh Foundation) - Resim 14



Sketch sent with a letter from Vincent van Gogh to his brother Theo, Arles, 16 October 1888
https://www. theguardian. com/artanddesign/gallery/2009/oct/07/vincent-van-gogh-letters
Vincent van Gogh (1853-1890), Autograph letter, dated 17 October 1888, to Paul Gauguin, Gift of Eugene V. Thaw in honor of Charles E. Pierce, Jr. , 2007; MA 6447. - Resim 15



The Bedroom, Arles, October 1888 Vincent van Gogh (1853 - 1890), oil on canvas, 72. 4 cm x 91. 3 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent Van Gogh Foundation) -Resim 16



The Potato Eaters, Nuenen, April - May 1885 Vincent Van Gogh (1853 - 1890), oil on canvas, 82 cm x 114 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation) -Resim 17



Van Gogh The Sower 1888, Autor: Vincent Van Gogh, Fecha: 1888 Museo: Museo Kröller Müller, Características: 64 x 80´5 cm. , Estilo: Neo-Impresionismo, Material: Oleo sobre lienzo, Copyright: (C) Artehıstorıa-Resim 18



Biz Mektup Yazardık! Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Çağdaşlarından Mektuplar-Resim 20



Karadut, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Biz Mektup Yazardık! Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Çağdaşlarından Mektuplar-Resim 21



Biz Mektup Yazardık! Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Çağdaşlarından Mektuplar-Resim 22



Eren Eyüboğlu'na yazılmış mektubun zarfı Bedri Rahmi Eyüboğlu Biz Mektup Yazardık! Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Çağdaşlarından Mektuplar-Resim 23



Yahya Kemal Beyatlı, Bedri Rahmi Eyüboğlu Biz Mektup Yazardık! Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Çağdaşlarından Mektuplar-Resim 24

KAMUSAL ALANDA YAZI

Arş. Gör. Şule SAYAN

Özet

Son yıllarda sanat, modern kalıpları kırarak kendine yaşamla iç içe bir varoluş biçimi yaratma yolu seçmiştir. Sanatın yaşamdan beslendiğini, yaşamla iç içe olduğunu düşündüğümüzde, onun yaşama paralel olarak değişebileceğini söylemek yanlış olmaz. Bu anlamda günümüz sanatçısı, işini üretirken yeni ifade biçimlerini kullanarak ya da çalışmanın mekân ile olan ilişkisine farklı açılımlar getirerek, sanatı ve estetiği güncelle beslemekte ve alternatif kavramlar yaratmaktadır. Bunlardan biri de kamusal alan kavramıdır. Resmi daireler, okullar, hastaneler, yollar, meydanlar, parklar gibi halkın ortak kullanımına açık her türlü kent mekânı kamusaldır. Normatif boyutuyla bir ideali belirten kamusal alan, ortak, aleni, açık olan anlamına gelip içinde çoğulculuk niteliğini barındırır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında birçok düşünür tarafından ele alınan kamusal alan kavramı, sanat alanında da sıklıkla kullanılmıştır. Modernizim'den postmodern döneme geçişle birlikte başta batı ülkeleri olmak üzere, müze ve galeri gibi geleneksel sanat kurumlarının dışında kamusal alanları güncel sanatın sergilendiği mekânlar olarak tercih etmiştir. Bu çalışmalar geleneksel anlamda galerilerde veya müzelerde sergilenen üretilen sanat ürünlerinden daha farklı bir içeriğe sahiptirler. Sanatın toplumla dolaysız karşılaşması sanatçıların özel alanlarını kamuya açık alanlara taşıdığı işler dikkate değer niteliktedir. Kamusal mekânlarda toplumla etkileşime geçmeyi hedefleyen projelerle toplumun her kesiminden insan, sanatla buluşmaktadır.

Bu araştırmanın konusu, dilin göstergesi olan yazıyı çalışmalarında görsel bir anlatım dili olarak kullanan sanatçıların kamusal alanlardaki çalışmalarından oluşmaktadır. Kimi zaman sokakta duvar yazısı olarak kimi zaman da reklam panosu olarak ve ya bir binanın ya da otobüsün dış cephesinde ya da yürüyüş alanımızda karşımıza çıkan, gündelik yaşamımıza ait olan bir cümle, sanat yapıtına dâhil olup, sanatı gerçek yaşamla bütünleştiren sözcükler, yeni anlamlarla birlikte kamusal alana dâhil olmuştur. Çalışma kapsamında kamusal alanlarda sergilenen sanatçı işleri örnekler üzerinden incelenip güncel sanat pratiği olarak kamusal alana ilişkin yeni-olası öneriler sunacağı düşünülmüştür.. Bu çalışmada ele alınan sanatçılar ve bu sanatçıların kamusal alanda geçici ve kalıcı olarak ürettikleri işlerin ortak noktası; sanatsal ifade aracı olarak yazı dilinin, sözcüklerin seçilmiş olmalarıdır.

Anahtar Kelimeler: Kamusal Alan, Yazı, Güncel Sanat.

THE WRITING PUBLIC SPHERE

Abstract

In recent years, art has chose to create a form of being in the living by breaking the modern molds. It is not wrong to say that it can change in parallel with life when we think that art nourishes from life and it is intertwined with life. In this sense, today's artist creates new concepts and expresses art and aesthetics by introducing different expressions in relation to the place of work or using new expression forms while producing the work. One of these is the concept of the public sphere. Public places which are open to public use such as public offices, schools, hospitals, roads, squares, parks are public spheres. Public sphere that

express an ideal with a normative dimension means commonality, publicness, openness and the nature of pluralism.
In the second half of the twentieth century, the concept of the public sphere, which was discussed by many thinkers, was often used in the field of art. With the postmodern transition from modernism, public spheres were chosen as places where contemporary art was exhibited, particularly in western countries, as well as traditional art institutions such as museums and galleries. These works have a different content than the artworks produced in the traditional sense in the galleries or in the museums. The works that bring the special areas of the artists to the open spaces of the public are remarkable. A person from different parts of the society who aims to interact with society in public spaces meets with art.
The subject of this research consists of the works of the artists who use the language as a language of visual expression in their writings. Sometimes a word belonging to our everyday life, which sometimes appears as a wall writing on the street, as an advertising clipboard, or on the outside of a building or a bus, or on our walking area are included in the artwork and the words that integrate the art with the real life.In the scope of the study, Artist works exhibited in public sphere will be examined through examples and presented new possible proposals on the public sphere as contemporary art practice.In this study, artists handled and the common point of these artists' work that they produce temporarily and permanently in the public sphere; as must be selected a means of artistic expression, writing language, words
Key words: Publıc Sphere, Write, Contemporary Art.

Giriş

İnsanoğlunun yerleşik yaşama geçiş sürecinde, doğayı güvenilir ve yaşanılabilir bir hale getirdiği en üst yerleşim alanları olarak kentler oluşturulmuştur. Kamusal alanlar, kent toplumunun kültürel bileşkesinin en net görünebilir, adeta bütün farklılıkların, zıtlıkların, uyumlulukların, beraberliğiyle kendisini sergilediği, ifade ettiği alanlardır. Kamusal mekanlarda kullanılan sanat eserlerinin çeşitliliği, farklı disiplinler ile bir araya gelişlerinden doğan sentez kenti dolayısıyla kamusal alanı kimlikselleştirir. Her kentin halka açık kamusal alanlarında sergilenen sanat eserleri o kentin yüzü, sesi, dokunuşu toplumla iletişim kurma aracıdır.

1960 sonrası sanatçılar alışılmış müze ve galeri gibi sanat kurumlarının dışarısına çıkıp kamusal alanları güncel sanatın sergilenmesinde kullandığı mekanlar olarak tercih etmişlerdir. Çağdaş sanatın gelişimiyle değişik malzeme kullanımı aynı çeşitlilikte kimliklere de olanak sağlar.

Bu çalışmada kendine ifade aracı olarak yazıyı kullanan sanatçıların kamusal alanlardaki sergiledikleri eserlerine dikkat çekilmektedir. Kamusal mekanlarda yaşamanın yıllar boyunca oluşturduğu toplumsal bellek, kültürel ve toplumsal gelişim ve çağımızdaki kentsel dönüşümün sanatda ki etkileri, bu etkileşimlerle doğan yeni tanımlar Yazı da kavramsal bir alana dahil etmiştir. Kamusal alanda yer alan yazı kimi zaman kalıcı kimi zaman geçici eserlerle toplumla yada kişilerle girdiği ilişkide onu bağlamsal algılamalara bazen de fiziksel katılıma davet eder.

Kamusal Alan/ Kamusal Mekan

Geçmişten günümüze ulaşan kentsel yapı, biçimsel olarak farklılıklar gösterse de işlevsel olarak aynılıklar içermektedir. Kent, içinde yaşadığı bireylerin ihtiyaçlarına karşılık verme ihtiyacını taşır. Kamusal alanlar ise kentte yaşayan bireylerin buluşma noktası, herkese açık olan umumi mekânlardır. Kamusal alanın en önemli niteliği tüm vatandaşlara açık olmasıdır. Günümüzdeki kamusal alanlar; parklar, sokaklar, caddeler, piknik alanları, halka hizmet edilen yerler, meydanlar, tarihi değer taşıyan mekânlar, çarşılar, pazar yerleri,... Kısacası gündelik işlevlerin, gündelik yaşamın aktığı her yer kamusal alan tanımı içine girebilmektedir.

Kamusal alan kavramı her şeyden önce, toplumsal yaşamımız içinde, kamuoyuna benzer birşeyin oluşturulabildiği bir alanı kasteder. Bu alana tüm yurttaşların erişmesi garanti altına alınmıştır. Özel bireylerin kamusal bir gövde oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur (Habermas, 2003).

“Kamusal alan, sosyal ve politik sorunların çözümü amacıyla kişilerarasında değerler ve ölçütler üzerinde anlaşmaya varılma imkanının bulunduğu yaşam alanıdır” (Mutlu, 2004).

Kamusal alanın öne çıkan iki yönü vardır. Birincisi; modern kamu hukukuyla tanımlanmış mekânlar oluşu. İkincisi; toplumsal yaşantı içinde fikirlerin, ifadelerin belirtildiği, üretildiği alan oluşu. Daha net tanımlamak gerekirse; "ortak, aleni, açık olan" anlamında kullanılmaktadır. "Kamusal alan, modern toplum kuramlarında, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için kullanılan kavram”dır (Habermas,2003).

Kamusal Alanda Sanat

Yaşamla yüzyıllardır iç içe hareket eden kentler de tıpkı bireyler gibi bellek sahibidir. Tıpkı insan gibi kent de yaşamla ilişkilidir. Sanatçı kentlerin belleğini, hafızasını, geçmiş-gelecek öykülerini algılanabilir bir form haline dönüştüren, bu dönüşen formu ötekine aktaran kişidir. İdealist sanat kuramları sanatın prensiplerinin evrensel, ruhsal ve tarih dışı olduğunu iddia eder. Bu bakış açısına göre sanat eseri içine yerleşeceği tüm alanlarla, taşıdığı evrensel ilkeler aracılığıyla iletişim kurabilir (Çakar,2014).

Güncel sanatta 1960’lardan sonra, teknolojinin hızla değişimi ve gelişimi bir çok disiplinin bir arada etkinliğini sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Örneğin kamusal alanda heykel yeni açılımlara girerken, heykel dışında pek çok yeni disiplin topluma görsel olarak sunulmaktadır. Bunlara örnekler verecek olursak; enstalâsyon (yerleştirme), performans, video artlar, mix media ,melezlik, ışık gösterilerine rastlamak mümkündür.

Galerilerden ve müzelerden satın alınıp özel mekânlara taşınan sanat yapıtları ile kamusal alanlarda kendini gösteren sanat yapıtları arasındaki fark dikkat çekicidir. Artık sanat yapıtı bir meta olmanın dışına çıkmış, hatta kimi zaman geleneklere karşı çıkarak geçicilik sürecine girmiş, teşhir sırasında çekilen fotoğraflarla belgelenir hale gelmiştir. Kamusal alan yapıtının anlık teşhiri, gösteri sanatlarının kavramsallığıyla bütünleşerek, performanslar, ışık ve lazer gösterileri, geçici yerleştirmeler gibi pek çok disiplinin kaynaşmasına neden olmuştur.

Kamusal sanat, plastik ve kentsel değerin korunması, geliştirilmesi ve kentsel mekânda toplum ve birey arası ilişkilerin ve insan çevre etkileşiminin olumlu hale getirilmesinde kullanılan bir araçtır. Kamusal sanat bir anlamda insanların kamusal mekânları kullanmalarını

ve o mekânlardan zevk almalarınıda sağlar. Kamusal alanın kullanılması topluma sanat yoluyla geri kazandırılması, sanatçı ile sokaktaki izleyicinin etkileşmesini sağlarken, izleyicileri etrafında olup bitenleri farkına varmaya hatta müdahale etmeye teşvik eder. Özellikle halkın yoğun olarak kullandığı mekânların sanat eserleriyle donatılması, mekân estetiğini arttırmasının yanında insanlarda kültürel doygunluğu, gelişimi, bilinçlendirmeyi veya görsel etkileşimin getirdiği psikolojik hazzı sağlar.

Uluslararası arenada kamusal sanat mekân hissi ve mekân kimliği oluşturmaya yönelik kentsel yenileme projelerinin bir parçası olarak planlamaya dahil edilmeye başlanmıştır. Böylelikle hafızalarda kente dair daha kalıcı bir etki bırakıldığı gözlemlenmiştir. Hisleri uyandıran, duyguları canlandıran ve dikkat çeken bir unsur olan sanat eseri, kişilerin mekânla ilişki kurmasını ve o mekânı tanımlayabilmelerini sağlar. Kamusal sanat, galerilerde sergilenen sanattan farklı olarak yapıldığı alana özgüdür ve izleyicisi ile birlik te etkileşim içinde bir anlam oluşturur. Eserin içinde bulunduğu yer, ister galeri müze ister açık kent alanı olsun eserin anlamını ve biçimini belirlemektedir. Eser, içine yerleştiği sosyal gerçeklikle diyalektik bir tartışmaya girecektir (Daniel, 2005).

Sanat yapıtı kamusal alanlarda galerilere kıyasla daha etkin ve hızlı bir tüketim sürecine girmektedir. Buna bağlı olarak kamusal alanda sanat yapıtının ve sanatçının yeri de bu farklı anlayışlarla birebir ilişkilidir. Sanatın, gündelik hayatın yoğun temposu içindeki konumunu, sokaktaki bireyin sanat yapıtıyla kurduğu ilişkisini, sanatın dış mekânlarda var olabilme koşullarını, sanat ve hayat arasındaki gelgitleri, devletin, kurumların ve özel sektörün sanatın toplumsallaşması ve hayata karışması yönünde gösterdiği dirençleri ve tüm bu koşullar içinde sanatçının mücadelesini, kazandığı ve kaybettiği noktaları çok iyi gözlemlemek ve değerlendirmek gerekir. Son yıllarda sanat, modern kalıpları kırarak kendine daha akıcı ve yaşamla iç içe bir varoluş biçimi yaratma yolu seçmiştir. Sanatın yaşamdan beslendiğini düşündüğümüzde, onun yaşama paralel olarak değişebileceğini varsaymak yanlış olmaz. Bu anlamda günümüz sanatçısı, işini oluştururken artık durağan ve kuralcı yapının dışında, teknolojik gelişimin getirdiği yeni ifade biçimlerini kullanarak ya da mekân ile olan ilişkisine yeni açılımlar getirerek, sanatı ve estetiği güncel verilerle beslemekte, alternatif kavramlar yaratmaktadır. Kamusal mekânlarda toplumla etkileşime geçmeyi hedefleyen projelerle toplumun her kesiminden insan, sanatla buluşmaktadır (Altıntaş ve Eliri, 2012).

Kamusal sanat, insanı şaşırtan ve mekânla insanın ilişkisini farklılaştıran bir özelliğe sahip olmalıdır. Toplumsal sanat, çevredekileri sanat aktivitelerine katılmaya teşvik ederek, çevreyi pozitif olarak etkiler ve kullanıcıların kamusal mekânı sahiplenmesine olanak sağlar. Toplum merkezli bu sanat projelerinin amacı kamusal mekânın ulaşılabilirliğini kullanarak, sanat eseri yaratım sürecine toplumu da dahil etmektir.

Günümüzde büyük etkiler oluşturabilen kamusal alanda sanat yapıtının başarısı, estetik ve plastik geleneklere yaslanarak aynı zamanda bu geleneklere karşı koyabilme cesaretinden kaynaklanmaktadır. Çağdaş sanatın en önemli açılımlarından birinin de, yapıtın galerilerde alınıp satılan bir meta olmanın ötesine geçmiş olmasıdır. Güncel sanat pratiklerinin, yapıtın da izleyicinin de biçimsel olarak tanımlanmamasının ve bir araya gelme alanı olarak kamusal alan kavrayışının da aynı şekilde maddi niteliklerden arındığını ve genişletildiğini de görmek mümkündür (Sheilk, 2005).

Kamusal alanda sergilenen eserler kalıcı ya da geçici olmaktadır. Sanat etkinliği ile sanatın yapıldığı mekân arasında kurulan diyalog, zaman ve mekân ilişkisi, toplumsal

değerler, nesnenin ve mekânın belleğinin yüklendiği anlamlar, sanatçının mekân ile hesaplaşması, geçiciliğin önemle üzerinde durduğu problemlerdir. Bu bakış açısı ile kamusal alanda sanat yapıtının geçici olma durumunun çağdaş sanat içindeki yerini vurgulamak ve değerlendirmek üzere çeşitli etkinlikler ve yapıtlar özelinde inceleme yapmak gerekmektedir.

Kamusal Alanda Yazı

Kamusal alan ve yazı ilişkisi bağlamında ele alınan bu çalışmada, sanatçıların kendilerini ifade edebilmek için araç olarak yazıyı kullananların kamusal alandaki uygulamalarına bu bölümde değinilmektedir. Bu uygulamalar, toplumsal yaşam pratikleri içinde, sanatı- hayatla-toplumla buluşturmaktadır.

Bu bağlamda halka açık alanlarda işlerini sergilemeye tercih eden Jenny Holzer, sanatçı olarak izleyici ile şehrin her yerinde buluşmanın ve izleyiciye mesajını iletmenin önemli olduğunu vurgular. Holzer, kamusal alanda izleyici ile buluşmanın yolu olarak dili seçen bir sanatçıdır. Eleştirmen Benjamin Buchloh'un göre, Jenny Holzer 70'lerden bu yana, dili sayfadan koparıp dünyaya yansıtır (Bucloch, 2009). Holzer bronz plakalara, afişlere, granit levhalara ve elektronik tabelalara yazdığı mesajları kendi ağzından değil; hükümet, eğitim, reklamcılık, kamusal tavsiyeler ve kişisel itiraflar gibi anonim otorite söylemlerini taklit ederek sunmuştur (Clark, 2011). Jenny Holzer'ın dil üzerinden oluşturmaya çalıştığı yapıtları, dönemin dil ve gösterge bilimsel söylemlerine de yakındır.



Şekil 1- Jenny Holzer, 2009

Cadde ve sokaklardaki bilboardlarda, alışveriş merkezlerinde yapıtlarını sergileyen çağdaş sanatın önemli isimlerinden Barbara Kruger'in kırmızı beyaz ve siyah harflerle toplumu buluşturduğu metinleri ise eleştirel metinler olabildiği gibi alışveriş merkezinde alışveriş yapan insanları teşvik edici olarak tüketim toplumundan haberler veren büyük puntolu reklam afişi niteliği taşımaktadır. Kruger'in çalışmalarından biri olan "Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım" afiş niteliği taşıyan yazılarının dikkat çektiği şey, tüketim ve eğlence duygusunu sürekli körükleyen ve destekleyen medyanın iki yüzlülüğüdür. Kruger'in sanatsal anlamda istediği; sanatın en eski ama tartışılmakta olan özgünlük, temsil, betimleme, ileti ve ya modern ekonomiden sonra belirginleşen sanat yapıtının değişim değeri gibi konulardır (Yılmaz, 2006).



Şekil 2- Barbara Kruger "Untitled (I shop therefore I am)" 1987

Bir başka örnek ise Hollanda'lı sanatçı Martijn Sandberg'in 2012 yılında "Anahtarın paspas altında" çalışmasıdır. Bu çalışma, yapıldığı yere özel olma özelliğiyle dikkat çeken bir örnektir. Martijn Sandberg'in siteye özgü eseri, Amsterdam'daki Colijnstraat'taki De Zilverling kule binasına ait ortak köşe basamağı ile bütünleşmiştir. Burada yazan "Anahtarın Paspas Altında" Beton merdiven basamaklarının katmanları arasında gizli bir mesaj gizleniyor. Bu mesaj dikkatsizce bakıldığında okunamıyor. Sadece belirli açılardan net bir şekilde okunabilmektedir. Sanatçı izleyicinin bakış noktasına göre algılanabilen bir çalışma yapmıştır.



Şekil 3- MartiJ Sandberg "De Sleutel Ligt Onder de Deurmat" 2012

Yazıyı sıklıkla eserlerinde kullanan kamusal alanda reklam tabelalarıyla caddelerde, sokaklarda insanları şaşırtan ve bazende tepkisine yol açan örneklerden biri de Canan Şenol. Şenol'un 2000 yılında hamilelik döneminde İstanbul'da Kadıköy Caferağa Mahallesi'nde düzenlenen "Tabela Sergileri" kapsamında gerçekleştirdiği "Nihayet İçimdesin" isimli çalışması dikkat çekici çalışmalardandır.



Şekil 4- Canan Şenol,"…nihayet içimdesin",2000

Canan Şenol, eşinin internet kafesinin ön cephesinde sergilenen bu cümle, sokaktan geçenler ve mahalle sakinleri tarafından tepki ile karşılanmıştır. İçeriğini ve kullanım amacını bilmedikleri için insanlar tarafından rahatsız eden bir cinsel kışkırtıcılık olarak algılanan cümle tepkilere neden olmuştur. Bu çalışma, mahalleli tarafından şikâyet edildiği için sergilendiği ilçenin belediyesi tarafından çevreye zarar verdiği gerekçesiyle kaldırılmıştır. Gerçekte sanatçının hamile olduğu sıralarda bebek beklediği için bu cümleyi kullandığı öğrenildiğinde farklı bakış açısıyla değerlendirilmektedir.

Kamusal alanda yazıyı kullanan ve Gündelik hayat içinde edebi, şiir, öykü ve felsefi metinlerden esinlenerek kamusal alanda geçici olarak enstelasyonlar gerçekleştiren bir başka sanatçı ise Fransız sanatçı Pascal Dombisdir. Sanatçı çalışmalarında, yazı arayıcılığıyla izleyicilerle iletişim kurmayı tercih eder. Geçici olan bu enstelasyonlar, ziyaretçileri bir bütünü oluşturan on binlerce metnin üzerinden yürüyerek benzersiz duygusal bir gezintiye davet etmektedir. Yazıların içeriği ise Kraliyet Sarayı hakkındaki yazılardan alıntılanmıştır (Güney, 2013).



Şekil 5- Pascal Dombis, "Text(e) Fil(e)s", Palais-Royal, Galerie de Valois, Paris. 2010



Şekil 6- Esra Ersen "Testimony"

İzleyiciyi düşündürmeye ve mekanla ilişki kurdurmaya yönelten bir başka çalışma Esra Ersen'in kamusal alanda gerçekleştirdiği "Testimony" isimli projesi, sanatçının kamusal alanda gerçekleştirdiği projelerinden biridir. Sanatçı bu projede kendi söylemek istediklerini değil, Avusturya'nın Graz kentinde bulunan Karlau Hapishanesi'ndeki ağır tutukluların söylemek istediklerine aracılık etmiştir. Bu aracılık sözcüklerle olmuştur. Esra Ersen bu projesini Karlau Hapishanesinin merkezi, ancak yabancılaştırılmış konumlanışı ve hapishanenin kamusal alandan kopuk olması teması üzerinden oluşturmuştur. Bu proje kapsamında tutuklular, Ersen'in aracılığıyla dışarıdakilere söylemek istediklerini mektup ve notlar şeklinde iletirler. Bir ay süren bu çalışma sonunda, sanatçı kendisine iletilen mektupları, yazıları büyük pankartlar şeklinde kentlilerin göreceği şekilde hapishanenin dış duvarlarına asmıştır. Ersen bu projesiyle tutukluların dili olmuş ve tutukluların düşünceleri, soruları, beklentileri, hayalleri sanat nesnesi olarak sokaktaki insanla buluşmuştur. Tutuklular dışarıdakilerle iletişim kurmuştur.

Çalışma kapsamında verilen örnekler; şehrin her noktasında karşımıza çıkabilen kalıcı ve ya geçici çalışmalardan oluşmaktadır

Sonuçlar

Dünyada tüm büyük şehirlerde kamusal alanlar, kültür, sanat ve siyasi organizasyonların özgürce sergilenebildiği, hatta bu türden eylemlerin sergilenmesi için özel çabalarla kente kazandırılan çok önemli alanlardır. Bu sebeple kamusal alan güncel sanat yapıtı için çok daha farklı bir zemin oluşturmaktadır. Günümüz kent yaşamının hızı göz önüne alındığında kamusal alanda sanat yapıtı kendine özgü güçlü bir etkiye ve hızlı bir tüketim ortamına sahiptir. Sanat yapıtı günümüzde artık bir meta olmanın dışına çıkıp kimi zaman geleneklere karşı çıkarak anlık tüketim sürecine girmiş, çekilen fotoğraflarla belgelenir hale gelmiştir.

Bu çalışmada ele alınan sanatçılar ve bu sanatçıların kamusal alanda geçici ve kalıcı olarak ürettikleri çalışmalarının ortak noktası; sanatçıların kendilerine ifade aracı olarak yazıyı seçmiş olmalarıdır. Kalıcılık ve geçicilik üzerinden kamusal alanda sunulan sanat, üretildiği yere özel olma haliyle, bağlamıyla izleyiciyi düşündürmeye ve mekanla ilişki kurdurmaya yöneltir. Dilin göstergesi olan sözcükler ve yazı kamusal alanda sanatçıların ifade etmek istedikleri bağlam noktasında, önem taşımaktadır. Farkındalık yaratmayı amaçlayan bu örnekler, aynı zamanda sanatçıların her birinin ortaya koyduğu farklı sanatsal tavırla eleştirel bakış da sunar.

Bazen bir reklam panosu bazen çocuk oyun bahçelerinde, binalarda bazen bir afiş bazen bir duvar yazısı ya da yürüdüğümüz yolda kısacası günlük hayatın geçtiği mekânlarda karşımıza çıkan hikayelerden sızan bir sözcük ve ya cümle, kamusal alanda sanat yapıtına dahil olan ve sanatı gerçek yaşamla bütünleştiren bu sözcükler farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Gündelik yaşam içerisinde kamusal alanda günün her saatinde her yaştan insanla buluşma noktasında önem taşıyan bu sanatsal üretimler, sanat hayat birlikteliğinin göstergesini oluşturmaktadır.

Kaynakça

Altıntaş, O ve Eliri, İ. (2012). Birey toplum ilişkisinde kent kültürü, kamusal alan ve onda şekillenen sanat olgusu. İdil, 1, (5), 61-74.

Buchloh, B. (2009). Jeny Holzer/İlgilere duyurulur. Çev. Uran Apak, İstanbul: Sanat Dünyamız Dergisi, 95-101.

Clark, T. (2011). 20.Yüzyılda sanat ve propanga-Kitle kültürü çağında politik imge. Çev. Esin Hoşcusu. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Çakar, N. (2014). Kamusal alanda seramik heykeller Marmara Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi,İstanbul.

Daniel, B. (2005). Mimarının işlevi, Eser ile içine yerleştiği alana dair notlar, sanatçı müzeleri, Çeviri: Ali Berktay,: İletişim Yayınları, İstanbul,

Güney,Z. Kamusal Alan Nedir?, Arkitera E-Bültenleri, http;//www.arkitera.com/news.php?action=displayNewsitemGID=21487Gmonth=1Gyear20 adresinden 10 Kasım 2013 tarihinde alınmıştır.

Habermas, J. (2003). Kamusallığın yapısal dönüşümü, Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar, 5.İletişim Yayınları, İstanbul.

Mutlu, E. (2004) İletişim Sözlüğü, 4. bs. Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Sheilk, S. 2005). Kamusal alanın yerine ne mi? Ya da, parçalardan oluşan dünya (Anstelle der Öffentlichkeit? Oder: Die Welt in Franfmenten) Kritik der Kreativiat, yay. Haz. Gerald Raunig ve Ulf Wuggenig, Viyana.

Yılmaz, M. (2006). Modernizmden postmodernizme, Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara.

NEW YORK ve PARİS MODA HAFTALARINDA SUNULAN AYAKKABI TASARIMLARININ İNOVATİF ÖZELLİKLERİNİN İNCELEMESİ (PhillipLim, Rodarte, Alexander McQueen Örneği)

Doç. Dr. Birsen ÇİLEROĞLU
Gazi Üniversitesi, Ankara
birsencileroglu@gmail.com

Öğr. Gör. Sabire TIRPAN
Gaziantep Üniversitesi
sabire80@yahoo.com

Özet

İnsan hayatının vazgeçilmezi olan ayakkabı günümüzde kıyafetle bütünleşip kişinin moda anlayışını yansıtmak gibi bir görevi de üstlenmiştir. Bu nedenle, tasarımında rahatlık, şıklık, konfor gibi özellikleri oluşturmak için farklı disiplinlere ait bilgiler kullanılmakta ve inovatif gelişmelerin en fazla gözlendiği moda unsurlarından birini oluşturmaktadır. Markalar ve tasarımcılar gelişen teknolojik koşulların sağladığı imkânlarla farklı malzeme ve teknikler kullanarak her geçen gün ayakkabı tasarımında önemli inovatif gelişmeler kaydetmekte ve tasarımlarını ilk kez moda şovlarında sunmaktadırlar.

Moda dünyasının öncü organizasyonları olarak tanımlanan moda şovları, düzenlenmeye başladığı 1940'lı yıllardan bu yana gelişerek büyük çaplı, uluslararası özel bir olay haline gelmiştir. Özgün ve öncül tasarımlar ve inovatif yenilikler, ilk olarak Paris ve New York Moda Haftası gibi moda şovlarında sergilenmekte, buradan dünyanın dört bir yanındaki izleyici kitlelerine doğrudan ulaşmaktadır.

Moda haftalarında 2000 yılından itibaren moda sektöründe adından söz ettirmeye başlayan Çin kökenli tasarımcı PhillipLim, 1992 yılında"SaintMartins Sanat ve Tasarım Akademisi"ni bitirerek düşük bel pantolon tasarımı ile moda da deprem etkisi yaratan AlexanderMcQueen ve 2005 yılında Los Angeles'ta Kate ve Laura Mulleavy tarafından kurulan Amerikan lüks markası Rodarte, moda aksesuarı olarak ayakkabı tasarımlarında kumaştan deriye kadar çok çeşitli malzeme ve yöntem kullanmış, farklı aksesuarlarla süslemeler tasarlamış, ayakkabının temel formunun dışına çıkıp şaşırtıcı inovatif detaylarla moda çevresinde farkedilmeyi başarmışlardır. Araştırmada bu tasarımcıların 2007 yılından itibaren Paris ve New York Modahaftalarında sunulan ayakkabı tasarımları inovatif özellikleri açısından örneklendirilerek betimlenmiştir. Tasarımların inovatif detaylarının betimlenmesinde yöntem, malzeme ve form özelliklerine dikkat çekilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ayakkabı Tasarım, Moda, İnovasyon, Moda Haftası

Abstract

A Study on the Innovative Qualities of Footwear Design Presented in New York and Paris Fashion Weeks (Sample ofPhillip Lim, Rodarte and Alexander McQueen)

Footwear which is indispensable for our lives as a complementary of clothing has gained a new role in our century: reflecting the fashion perception. For this reason, interdisciplinary knowledge has been applied to attain the qualities of elegance, ease and comfort in shoe design and thus it is one of the fashion components to which the innovative developments have been mostly applied. Designers have been presenting innovative designs in fashion shows by using different equipments and techniques provided by technology.

Fashion shows which are defined as leading organizations, have turned out to be a special international event since 1940, the date in which these shows began. The leading, original and innovative designs first appeared in New York or Paris Fashion Week Shows and then reached to audience in every corner of the world.
Chinese Philip Lim who made a name for himself since 2000 in fashion weeks, Alexander McQueen who shaked fashion world with his design of low waist trousers after graduating in 1992 from Saint Martins Art and Design Academy and Rodarte established by Kate and Laura Mulleavy in Los Angeles have used various kinds of equipments and methods ranging from cloth to leather and designed ornaments using different accessories and have succeeded to be noticed in fashion surroundings because of the surprising innovative details they used in footwear design. The innovative qualities of the footwear design which were presented in New York and Paris Fashion Weeks by these designers since 2005 have been studied in this research. The properties related to method, equipment and form in innovative design have been highlighted.
Keywords: *Footwear Design, Fashion, Innovation, Fashion Week*

GİRİŞ

Moda

Modanın ne olduğu ile ilgili kavramlar arasında " farklı olmak" ifadesi de bulunur. İnsanların bir yandan var olanı kullanması, diğer yandan farklı olmak istemesi, modanın güzele ve farklılığa sürekli vurgu yapmasına neden olur. Moda bir oyun gibi başlar, gelişir, biter ve yeniden başlar. Bir dönem çok ilgi gören ve beğenilen ürün veya tasarımlar, yerini kültürel sosyal teknolojik koşullarla paralel ilerleyen daha yararlı, daha farklı yeni ürün ve tasarımlara bırakır. Toplumun değişime duyduğu ihtiyaç bu döngünün sürekliliğini sağlar. Bu süreklilik kesintilerle, geriden beslenmelerle ya da yeni buluşlarla farklılaşan bir süreçtir. (Öndoğan, 1995, Müsiad, 2009).

Giysi ve bütünleyen aksesuarları öncelikle moda nesnesi olarak ortaya çıkan, çanta, kemer, ayakkabı, gibi aksesuarlar, giysi tasarımının bir parçası, zayıf bir tasarım güçlendirici unsur ya da, günümüzde kullanılageldiği üzere, kıyafet tasarımının kendisi olabilmektedir. Ayrıca kullanıldığı dönem içerisinde cezbedici ve dikkat çekici özellikleri ön plana çıkarılarak, statü sembolü olarak kullanılmış, zaman zaman siyasi, dinsel veya toplumsal mesajlar vermişlerdir. Moda olgusu içerisinde önemli bir yeri olan giysi tamamlayıcı unsurlardan ayakkabı tasarımları da bu etki alanı içerisinde şekillenerek gelişmiştir(Gehlar,2006).

Ayakkabı ve İnovasyon

Yüzyıllar boyu el işçiliği ile üretilen ayakkabı,20. Yüzyıldaki inovatif gelişmelere daha yeni malzemeler, yeni formlar ve yeni ayakkabı türleri ile ortaya çıkmış, diğer tüm kültürel göstergeler gibi değişime ayak uydurmuş, yaşamın gereklerine göre inovatif yeniliklerletasarlanmaya başlanmıştır. Artık ayakkabıcılar sporcudan, astronota, dansçıdan, işçiye farklı alanların farklı temsilcilerine özel tasarımlar yaparak, ayakkabı üretimini endüstri konusu konumuna getirmişlerdir. (Bossan,2007).Bu yüzyılda çoklu üretime geçişle, lastik ve kauçuk tabanlı kumaş botların moda olması, bu dönemin önemli ayakkabı modası gelişmelerindendir.

Yeni veya iyileştirilmiş bir ürün tasarımı ile ya da yeni bir pazarlama, yeni bir organizasyonel yöntemin gerçekleştirilmesi ile canlıların yaşamına fonksiyonel ya da estetik açıdan fark

yaratan inovasyon kavramı, insan yaşamının her alanında olduğu gibi moda alanında da gün geçtikçe önemi artan bir kavram haline gelmiştir(Aygören, 2009, OECD ve Eurostat, 2005).Moda alanında marka olan işletmeler ve tasarımcılar, ileri teknolojiüretim yöntemleri ile giysi ve aksesuarları, rahatlık, konfor veya estetik ön plandatasarlayarak, insan hayatını kolaylaştırmaya yönelik ürünler ile fark yaratmaya çalışmaktadırlar.

21. yüzyılda ise nanoteknoloji sayesinde moda ürünlerineleke tutmazlık, antimikrobiyallik, anti statiklik, UV koruyuculuk, yanmazlık veya güçtutuşurluk ve daha iyi boyanabilirlik gibi özellikler kazandırılmıştır. İsteğe göre renk değiştirebilen elbise, çanta veayakkabılar üretmeyi planlayan araştırmalar hız kazanmıştır (Turgut, 2010). Yine bu yüzyıl, moda dünyasına, 3 boyutlu yazıcılarla ayakkabı ve kıyafet gibi tasarımların üretimi imkânını vermiştir.

Ayakkabı tasarımı ve inovasyon sürekli bir işbirliği içindedir. Ayakkabı da, moda gibi varolduğu günden beri kültürel, sosyal olaylarla ve teknolojik ilerlemelerle yoğrularak yeni yöntem, materyallerle üretilmiş, yeni sunum teknikleri ileinsanların beğenisine sunulmuştur.

Moda işletmelerininveya modacıların, en yeni tasarımlarını, tasarımlarının inovatif detaylarını farklı yollar kullanarak sunması ve yeni stratejiler geliştirmesi, rekabet üstünlüğü sağlayacak en önemli inovasyonlardandır. Moda haftaları modacıların yeni koleksiyonlarını moda severler ve alıcılarla buluşturan önemli organizasyonlardandır.(Zerenler vd, 2007, Crane, 2003).

PhillipLim

2000 yılından itibaren moda sektöründe adından söz ettirmeye başlayan Çin kökenli Amerikalı moda tasarımcısı PhillipLim,2005 yılında WenZhou ile birlikte 3.1 PhillipLim şirketini kurdu ve şirketin baş tasarımcısı oldu. 2005 yılında tasarladığı ilk koleksiyonu ile mevcut olmayan bir pazar yaratarak 43 yaşında Amerika'nın en başarılı bağımsız tasarımcılarından biri olmayı başardı.2007 yılında Amerika Moda Tasarımcıları Konseyi, "Kadın Giyiminde Gelişen Yetenek" ödülünü kazandı. Hızlı moda karşısında yavaş ve istikrarlı bir çizgi yakalayan Lim;modern, şık, rahat giysi ve ayakkabılar tasarlayarak uluslararası bir üne sahip oldu. Bugün tasarımcılığını yaptığı ve ortağı olduğu şirket, dünya çapında 19 bağımsız mağazaya sahip (https://www.bloomberg.com/features/2016-designer-phillip-lim/).

Alexander McQueen

16 yaşında Anderson&Sheppard'da çırak olarak çalışmaya başlayan Alexander McQueen,giysi ve aksesuar tasarımlarınıyeni teknolojilerle birleştirmiş, yaratıcılığı ve yenilik arayışı ile moda şovlarını adeta yeniden şekillendiren, son dönemin en önemli moda tasarımcılarından biri olmuştur. 1992 yılında"SaintMartins Sanat ve Tasarım Akademisi"ni bitirdikten sonra tasarladığı düşük belli "Bumster" isimli pantolon,kısa sürede tüm dünyada moda olmuş, başarılı koleksiyonları ile 1996,1997,2001 ve 2003'te İngiltere Yılın Tasarımcısı ödülleri dahil olmak üzere sayısız ödüle layık görülmüştür.

Alexander McQueen, ayakkabı tasarımları ile de birçok ilk'i gerçekleştirmiştir. 2006'da tasarladığı erkek ve bayan ayakkabıları üretmek için Puma markası ile işbirliği yapmış, tasarımlarında geleneksel etkiler ile teknolojiyi yan yana getirerek Alexander McQueen PUMA serisini oluşturmuştur. Sonbahar 2009 koleksiyonu, yönetmen SaamFarahmand'ınçektiği4 dakikalık bir reklam kampanyası ile erkek, kadın giyim ve aksesuarlarını kapsayacak şekilde genişletilmiştir.

2010 Plato'nun Atlantis isimli koleksiyonda yer alan taban ve topukları 12 inç (26 cm)yüksekliğe sahipayakkabı tasarımı sansasyon yaratmış, modeller güvenlik korkuları nedeniyle Armadillo adı verilen ayakkabıları giymeyi reddetmişlerdir. Ünlü Amerikalı şarkıcı Lady Gaga 2011 yılında, sıradışı tasarıma sahip bu ayakkabıları, video klibinde kullanmıştır. (https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_McQueen_(brand),Orsborne, 2012, Fogg,2014).

Rodarte

2005 yılında Kate ve Laura Mulleavykardeşler tarafından Los Angeles'ta kurulan konseptli ve yenilikçi bir Amerikan lüks markası olan Rodarte, tasarımlarının yüksek couture, modern ve California etkilerini taşıması ile tanınır.Kate ve Laura Mulleavy tarafından karmaşık biçimde hazırlanmış, çok katmanlı giysiler ve diğer sanat formlarına yapılan keşifler için,'Yılın CFDA Kadın Giyim Tasarımcısı', Cooper-Hewitt Ulusal Tasarım Ödülü gibi sayısız ödül ve övgü kazanmışlardır. Aynı yıl 10 parçadan oluşan tamamen el işi ilk Rodarte koleksiyonundan, New York Moda Haftası boyunca övgülerle bahsedilmiştir.

2008'de sunulan Sonbahar Rodarte koleksiyonu, Style.com, New York Times ve Women'sWear Daily tarafından top 10 olarak seçilmiş, kısa süre sonra Metropolitan Sanat ve Kostüm Enstitüsü, ilk Rodarte elbisesini kalıcı koleksiyonda sergilemeye değer bulmuştur. 2010 yılında, DarrenAronovsky'nin Black Swan adlı filminde NataliePortman'ın bale ve diğer önemli karakter kostümlerini tasarlamış, Taylor Swift, Vogue dergisinin Şubat 2013 sayısında, konu içinde bir hikayesi olan tüm Rodarte tasarımlarını giymiş ve derginin kapak sayfasında yer almıştır. Birçok bale gösterisi için kostümler tasarlamış, bu kostümlerden bazıları Victoria and Albert Müzesi'nde sergilenmiştir (http://www.rodarte.net/bio/)

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanıntemel amacı; Moda dünyasında önemli bir yeri olan, Paris ve New York Moda Haftalarında, çarpıcı ve yenilikçi ayakkabı tasarımları ile dikkat çeken, moda tasarımcıları, PhillipLim, Rodarte ve Alexander McQueen'inayakkabı tasarımları üzerindeki, tasarım, model, malzeme gibi detayları incelemek ve inovatif özelliklerini belirleyebilmektir. Araştırmada, ünlü modacıların moda haftalarında sergiledikleri ayakkabılar arasından seçilen sıra dışı tasarımlar üzerinde inceleme yapılmıştır. Fonksiyonel olarak ihtiyaç duyduğumuz ayakkabının aynı zamanda bir moda öğesi olması, bu alanda sürekli gelişimi zorunlu kılmakta, yapılan araştırmaların sayısının artması gerekmektedir. Bu bağlamda yapılan bu araştırma ile var olan araştırmalara katkı sağlanacağı, araştırmacılara, tasarımcılara, ayakkabı üreticilerine ve konu ile ilgilenenlere ilham veren bilgiler sağlayacağı düşünülmektedir.

MATERYAL VE METOD

Bu araştırmanın yöntemi betimsel yöntemdir. Koleksiyonlarındaki giysileri kadar onları tamamlayan aksesuar ve ayakkabı tasarımları ile de büyük başarı elde etmeleri sebebiyle, Modacı PhillipLim, Rodarte ve Alexander McQueen araştırma kapsamına alınmıştır. Paris ve New York Moda Haftalarında, 2007-2016 yılları arasında sunulan sıra dışı ayakkabı örnekleri ele alınmış ve moda ile ilgili web siteleriaraştırılmıştır.

Araştırma verileri görsel doküman incelemesi ile elde edilmiştir. Görseller üzerinden incelenen tasarımların, modeli, topuk ve burun şekli, tasarım, teknik ve malzeme özellikleri ayrı ayrı incelenmiştir.

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde inceleme kapsamına alınan tasarımcıların, moda haftalarında sundukları ayakkabı tasarımlarından örneklerin görselleri sunulmuş, bu görsellerin incelenmesi ile ayakkabıların özellikleri belirlenmiştir.



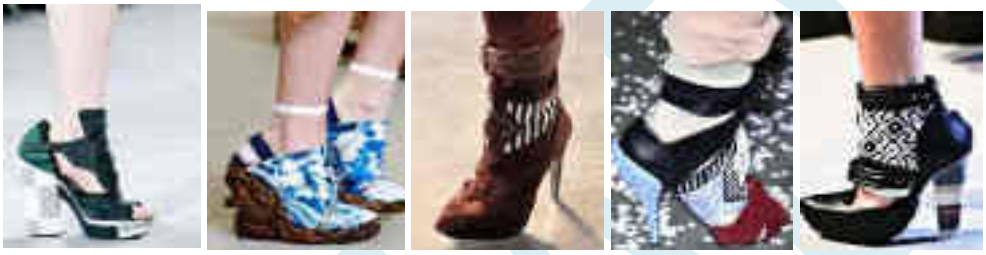
1-2010, 2- 2010, 3-2013, 4- 2014, 5- 2015, PFW Alexander McQueen

Resim 1- http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen/slideshow/details#100 (Erişim Tarihi: 05.06.2017)
Resim 2- http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen/slideshow/details#19 (Erişim Tarihi: 05.06.2017)
Resim 3- http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/alexander-mcqueen/slideshow/details#6 (Erişim Tarihi: 05.06.2017)
Resim 4- http://www.livingly.com/runway/Alexander+McQueen/Paris+Fashion+Week+Spring+2014/Details/k-zX8jxiyiN (Erişim Tarihi: 05.06.2017)
Resim 5- http://www.livingly.com/runway/Alexander+McQueen/Paris+Fashion+Week+Spring+2015/Details/MelKlHUM-8B (Erişim Tarihi: 05.06.2017)

Model 1; Platform taban, yaklaşık 11-14 cm, özgün topuk, 3-D yazıcılarla, mavi renk plastik türevi malzemeden yapıldığı düşünülmektedir. Bilekte ve yüzde ince şeffaf bantlar kullanımıştır.Tüm yüzey özgün bir dokuya sahiptir.
Model 2; 25 cm yüksekliğinde platform taban, kavisli topuk, armadillo olarak adlandırılan ayakkabı modelidir. Yılan derisine benzer kahverengi tonlarda desenli baskılı deridir. Fakat derinin bu sıradışı ayakkabı şeklini alabilmesi için, içinde plastik türevi bir malzeme kullanıldığı düşünülmektedir. Yüzeyde haricen, bilekte kullanılan, yine aynı deriden yapılmış bir kemer, üzerinde de metal bir toka bulunmaktadır.Taban ve topuk, saya ile aynı malzeme ile kaplanmıştır.
Model 3; Kare burun, yüksekliği yaklaşık 8-11cm, düz topuk, bir bottur. Saya yapımında ve topuğun kaplamasında baskılı deri kullanılmış, burun kısmınametal eklenmiş, iki malzemede de aynı baskı kullanılarak bütünlük oluşturulmuştur. Kullanılan metal, yüzeyden bağımsız bir parça gibi görünümletabanın üzerine kadar uzatılarak şekillendirilmiş, bileğin arkasında bağcık kullanılmıştır. Derinin rengi beyaz, metalin rengi ise kromdur.Metal kısmın üzerinde büyük taşlarsüsleme için kullanılmıştır.
Model 4;Burnu açık, platform tabanlı, yüksekliği yaklaşık 11-14 cm, geometrik şekilli özgün topuklu bir bottur.Yapımında baskılı deri ve yüz kısmında bir parça plastik türevi malzeme

kullanılmıştır. Sayayı oluşturan deri, beyaz üzerine siyah dalgalı, kullanılan plastik malzeme ise koyu mavidir. Ayakkabının yüz kısmındaki plastik ile yanlardaki deri malzemeyi birbirine tutturmak için, deriden kemerler yapılmış, bu kemerler üzerinde de metal tokalar süsleme öğesi olarak kullanılmıştır.Taban ve topuk koyu mavidir fakat hareket katmak için tabanda küçük bir alanda kırmızı ve turuncu da kullanılmıştır.

Model 5; Platform tabanlı, gladyatör bot modelidir. Ökçe bölgesi 11-14cm yüksekliğindedir, fakat ökçe kullanılmamıştır. Sayası beyaz baskılı deri, kenarlarında ise ince şerit lame deri kullanılmıştır. Kordonet kalınlığında bağcık tercih edilmiş, parmak üstünde haricen mor, pembe, lila, beyaz renklerde kumaş çiçekler, süsleme öğesi olarak kullanılmıştır. Model topuksuzdur, bu nedenle, denge sağlamak için, tabanda topuğa doğru uzanan bir uzantı vardır.



6-2013, 7- 2011, 8- 2011, 9- 2010, 10- 2012, NYFW Rodarte

Resim 6; http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2013-ready-to-wear/rodarte/slideshow/details#60(Erişim Tarihi: 05.06.2017)

Resim 7; http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2011-ready-to-wear/rodarte/slideshow/details#25(Erişim Tarihi: 05.06.2017)

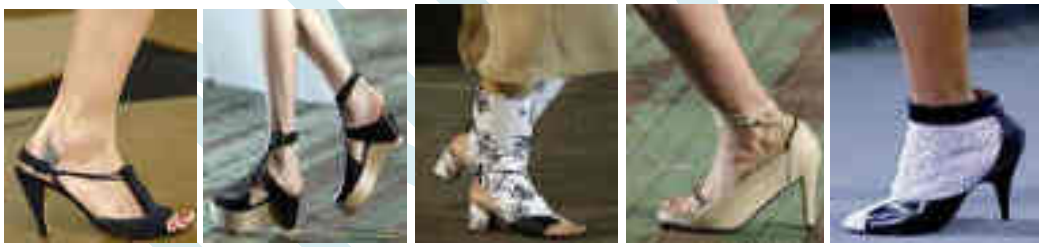
Resim 8; http://www.livingly.com/runway/Rodarte/New+York+Fashion+Week+Fall+2011/Details/QcsV0IxBy4O(Erişim Tarihi: 05.06.2017)

Resim 9; http://www.livingly.com/runway/Rodarte/New+York+Fashion+Week+Fall+2010/Details/yGaFqHZYE_D (Erişim Tarihi: 05.06.2017)

Resim 10; http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2012-ready-to-wear/rodarte/slideshow/details#3(Erişim Tarihi: 05.06.2017)

Model 6; Açık burunlu, platform tabanlı, yüksekliği yaklaşık 11-14 cm, düz topuklu, özgün bir ayakkabı modelidir. Saya siyah düz deriden yapılmış, topuk kısmında yesil geometrik parçalar kullanılmıştır. Saya ve astar arasına kabartma amaçlı sünger ya da pet koyulmuş, üzerine geometrik şekillerde süs dikişi yapılarak kabartma bir yüzey oluşturulmuştur. Ayakkabının yan iç kısmında, giyimi kolaylaştırmak için cırt bant kullanılmıştır. Taban ve topukta, siyah beyaz ve gri tonlarında geometrik şekilli kabartma desenler bulunmaktadır.

Model 7; Açık burunlu, platform tabanlı, yüksekliği yaklaşık 11-14 cm dolgu topuklu, ayakkabıdır. Saya mavi ve beyaz dalgalı desen ile bezenmiş baskılı deriden yapılmış, bileğin arkasında siyah bant lastik kullanılmıştır. Taban, hacimli bitki motifleri ile şekillendirilmiş, tonlama yapılarak boyanmıştır.
Model 8; İngiliz burunlu, platform tabanlı, yüksekliği yaklaşık 8-11 cm, özgün topuklu bir ayakkabıdır. Yüzü, T-Bantlı ayakkabı modeline benzer şekilde bölümlenmiş bir bot modelidir. Saya kahverengi, bir çeşit ince kürkderiden yapılmış, bilek ve bilek üstünde kullanılan parçalar ince kum boncuklarla işlenerek desen ve doku oluşturulmuştur.
Model 9 ; Açık burun, yüksekliği yaklaşık 5-8 cm arasında, koni şeklinde, özgün bir ayakkabı modelidir. Saya dokusuz deriden oluşmuş, burnunda derinin buruşturulmasıyla şekillendirilmiş, bant bulunmaktadır. Yüz ortasına uzanan zig-zag şekilde oluşturulmuş deri parçaları bilekten dolanıp bağlanmaktadır. Modelde, kırmızı, mavi, siyah ve beyaz renkler kullanılmış, Yüzde kullanılan parçalar üzerinde, ince deri parçaları ile, çizgi şeklinde yapılan işlemeler süsleme öğesi olarak kullanılmıştır.Topukların yüzeyinde hacimli bir doku bulunmaktadır. Topuk mavi, taban ise siyah renktir.
Model 10; İngiliz burunlu, platform tabanlı, yüksekliği yaklaşık 8-11 cm, lita topuklu bottur. Saya siyah düz deriden yapılmış, parmaklardan yukarı çıkan kısmında, üzerine siyah beyaz boncuklarla küçük sarmal motifler işlenerek yüzeyde doku ve desen oluşturulmuştur. Topuğun arkasında fermuar kullanılmış, Yüz ortasında ve bilekte kullanılan bantlarda, astar ve yüz arasına kabartma sağlayacak sünger konulduğu düşünülmektedir. Sayada siyah ve beyaz renkler kullanılarak zıt bir etki oluşturulmuştur. Topuk şeffaf pleksiglas, içinde yatay sıralanmış kahverengi tonların bulunduğu bir zemin görünmektedir.



11- 2008, 12- 2011, 13- 2016, 14- 2011, 15- 2013, NYFW PhillipLim

Resim 11; http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2008-ready-to-wear/3-1-phillip-lim/slideshow/details#10 (Erişim Tarihi: 05.06.2017)

Resim 12; http://www.glamour.com/story/check-out-next-springs-hottest (Erişim Tarihi: 05.06.2017)

Resim 13; http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/3-1-phillip-lim/slideshow/details#6 (Erişim Tarihi: 05.06.2017)

Resim 14; http://thecurvyfashionista.com/2011/05/whats-haute-now-shoes-by-3-1-phillip-lim/ (Erişim Tarihi: 05.06.2017)

Resim 15; http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2013-ready-to-wear/3-1-phillip-lim/slideshow/details#15 (Erişim Tarihi: 05.06.2017)

Model 11; Yüksekliği yaklaşık 5-8 cm, kedi ökçeli, T-Bantlı ayakkabı modelidir. Sayasında düz siyah deri ve tekstil bir arada kullanılmıştır. Topuk arkasında ayağı tutan bant, yüzden gelen ipliklerle birleşerek ayağı tutmaktadır.
Model 12; Açık burunlu, platform ahşap tabanlı, bilekten bağlı bir ayakkabıdır. Saya düz siyah deridir ve topuğa inen arka kısmında tabana çivi ile çakılmıştır.Burundan bileğe doğru çıkan kalın iki banttan biri topuğa doğru inmiş ve oraya çivilerle birleştirilmiş, bileğe doğru çıkan ince bantlar ise bağ olarak tasarlanmıştır. Taban ve topuk ahşaptır. Tabanın arkasında, küçük bir kısımda saya uçları üzerine çivi ile sabitlenmiştir. Taban açık ahşap rengidir.
Model 13; Yüksekliği yaklaşık 5-8 cm, düz topuklu, bir dizaltı çizmedir. Üzerinde siyah kıvrım dallar bulunan beyaz tekstil ve küçük bir kısmında düz siyah deri kullanılmıştır. Arkasına fermuar eklenerek giyimi kolaylaştırılmıştır.Kullanılan siyah deri parçası, yüzün sağ tarafına yaklaştırılmış, böylece asimetrik bir etki oluşturmuştur. Topuk saya ile aynı tekstil malzeme ile kaplanmış, taban ise dokusuz siyah renktedir.
Model 14; Açık burunlu, yüksekliği yaklaşık 5-8 cm, stiletto topuk, bilekten bağlı özgün bir ayakkabı modelidir. Gambaları (ayakkabı yan parçaları) parmak ucuna doğru eğimli ve düz kesimli olarak tasarlanmış, bu parçalar parmak üstünde ince bir bant ile birbirine tutturulmuştur. Saya ve ökçedebej rengi deri kullanılmıştır.
Model 15; Yuvarlak burun şekline sahip, yüksekliği yaklaşık 8-11 cm kedi topuk, bot model ayakkabıdır. Sayası,yüzde, seyrek dokunmuş beyaz tekstil, yanlarda ve bilekte ise, siyah deri kullanılarak oluşturulmuştur.Topuk arkasında fermuar kullanılmış, ökçe siyah deri ile kaplanmıştır.

SONUÇ

Bu araştırmada, 2007-2016 yılları arasında Paris ve New York Moda Haftalarında sunulan PhillipLim, Rodarte, Alexander McQueenayakkabı tasarımlarının, model, tasarım ve inovatif özellikleri, analiz edilmiştir; Bu analizde, moda haftalarında yer alan en sıra dışı modellerin görselleri üzerinden, model, malzeme, teknik, renk, ökçe ve taban özellikleri incelenmiştir. Araştırma bulguları doğrultusunda ulaşılan sonuçlar şöyledir:
2010,2011 yılı PFW Alexander McQueen tasarımlarında teknolojinin tasarımda kullanımı gözlenmiştir. 3-D yazıcıların sağladığı imkanlar, tasarımcının yaratıcı gücünü tam anlamı ile gözler önüne sererek tamamen özgün dokulara sahip ayakkabı örnekleri ortaya çıkmıştır. 2009-2015 yılları arasında ayakkabı ökçelerinde önceki yıllarda rastlanmayan formlara rastlanmıştır. 2007-2010 yıllarında pleksiglas türevi elastik malzemelerin bilek ve yüz bantlarında kullanımına sık rastlarken, 2013-2014 yılındaaynı materyaller taban ve ökçe tasarımlarında kullanılmıştır. Neredeyse tüm tasarımlarında bitkisel, hayvansal veya madensel malzemeleri bir arada kullanarak farklı alanlardaki malzeme bilgisini kaynaştırmıştır. Bu yıllar arası ayakkabı tasarımlarında doğal taşlar, bitki sapları, hayvansal tüyler, metal parçalar gibi kullanımı zor materyaller gözlenmiştir. 2012-2015 yılları arasında ayakkabı modelleri arasında geçişlere rastlanmıştır. Bileğe kadar yüksek kullanılan kışlık bot model özellikleri, yazlık sandalet ayakkabı görünümünde uygulanmıştır.2008-2009 ve 2016 yıllarında, Osmanlı tarihinde kullanılan ahşap nalın özelliklerini, günümüz ayakkabı ve taban

tasarımlarına uyarlayarak yeni bir ayakkabı modeli tasarımı yapmıştır. 2012-2015 yılları arasındaki tasarımlar, yüksek tabanlı fakat ökçesiz olarak karşımıza çıkmış, tasarımcı, 2010 yılında armadillo isimli ayakkabı modelini litaratüre kazandırmıştır.

2010-2011 Rodarte ayakkabılarında taban ve ökçe tasarımları, kabartma tekniği kullanılarak bitki motifleri ile bütünleşmiştir. 2010-2016 yılları arasında modeller arasında geçişlerle tasarlanan ayakkabı modelleri ile fark yaratmıştır. Bot ve çizme yüksekliğinde, fakat çok parçadan oluşan yazlık tasarımların sayısı dikkat çekmektedir. 2010 yılından sonra tasarımlarında, yüzeyi pet ile kabartma, boncuk işleme, ya da metal ile kaplama gibi yüzey tasarım yöntemlerinisıkça kullanarak özgün tasarımlar sergilemiştir. 2012 yılı ayakkabılarında pleksiglas malzeme ökçe tasarımında kullanılmış, 2007 yılından beri hem bilinen ökçe tasarımlarını kullanmış, hem de daha önce görülmeyen tasarımlara öncülük etmiştir.2008-2009 yıllarında tasarımcının sayada tekstil ile zincir, fermuar, vida gibi metal malzemeleri başarılı kombinasyonlarla birleştirdiği gözlenmiştir. 2010 ve 2012 yıllarında tasarımda kullanılan deri malzemenin esneklik özelliğini etkin bir şekilde kullanarak, pilise, katlama teknikleri ile hacimli dokular oluşturmuş, bu özelliği ile tasarımlarına dikkat çekmiştir.2014, 2015 ve 2016 yılları renk ve parçaların birbiri içinden görünerek birbirini tamamladığı görüntülerle tasarımlarına farklı bir bakış açısı getirmiştir.

PhillipLim'in 2007-2008 yıllarında çalıştığı topuktan bağlı ayakkabı modellerinde, tokasız kullanmadan düğüm ve bant ile yaptığı uygulamalar göze çarpmıştır. Özellikle 2008 yılı tasarımında bantın topuğun arkasında farklı yüksekliklerde kullanılarak gerginlik ayarı yapılması yenilikçi bir bakış açısı olarak görülebilir.2011 yılında çok sayıda ahşap tabanlı ayakkabı tasarlamış, taban üzerine saya uçlarını farklı şekillerde indirerek tasarımlar yapmıştır. 2011 yılında gambaları parmak uçlarına doğru düz inen, yüze ince bir bant ile tutturulmuş özgün bir model tasarlamıştır. 2012 yılı PhillipLim'in de esnek pleksiglas malzemeyi tasarımlarında kullandığı yıldır. 2008 yılında, monk (keşiş) ayakkabı modeline ait ayağın dış kısmında 2 ya da 3 tokalı kalın brit özelliğini bayan gova ve çizme modellerine entegre ederek farklı kullanımlar sunmuştur. 2015 yılı topuktan bağlı sandalet tasarımında, deri, iplik ve plastik türevi bir malzemyi kaynaştırarak kullanmış, deride kullandığı hacimlendirme ve farklı disiplinlere ait birleştirme yöntemleri ile özgün tasarımlar elde etmiştir.

Tüm bulgular incelendiğinde PhillipLim, Rodarte ve Alexander McQueen'in ayakkabı tasarımlarında, model, tasarım, teknik ve malzeme inovasyonları görülmüş, bu inovatif gelişmeler, moda dünyasının takip ettiği New York ve Paris Moda Haftalarında sergilenerek yeni inovatif gelişmelere önderlik ettiği söylenebilmektedir. Benzer çalışmaların farklı modacı ve koleksiyonların incelenmesi ile ayakkabı tasarımlarının gelişimi ve üretimine yönelik literatürün artırılması yönünde yapılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Aygören, Huriye (2009). İnovasyon Yönetimi, İstanbul: İSO Yayınları.

Bossan, Marie-Josephe. (2007). The Art of TheShoe. GrangeBooks: Sirrocco, London.

Crane, Diana (2003). Moda ve Gündemleri. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Fogg, M. (2013). Modanın Tüm Öyküsü. Gözgü(çev).Türkçe Baskı 2014.İstanbul.

Gehlar, M. (2006).Moda Tasarımcısının İş Kurma Rehberi.İstanbul: GüncelYayıncılık.

Müsiad. (2009).Moda Tasarımı. İstanbul: Araştırma Raporları:60.
OECD ve EUROSTAT (2005). Yenilik Verilerinin Toplanması ve Yorumlanması İçin İlkeler Oslo Klavuzu. (Çeviren: TÜBİTAK). (3.Baskı). Ankara: TÜBİTAK.
Orsborne, A.(2012). Moda Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi.
Öndoğan, Z.(1995).Yirminci Yüzyıl Modasına Doğru. Tekstil ve Konfeksiyon. 5.477.Hayalperest Yayınevi.
TURGUT, Güne, Dilek, (2010). " Teknolojik Koşulların Modaya Olan Etkileri", Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
Zerenler, Muammer, Türker, Necdet ve Esen, Şahin. (2007). Küresel Teknoloji, Araştırma-Geliştirme (Ar-Ge) ve Yenilik İlişkisi. Selçuk Üniversitesi,Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 17.
https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_McQueen_(brand) (Erişim Tarihi:03.05.2017)
https://www.bloomberg.com/features/2016-designer-phillip-lim/(Erişim tarihi:07.05.2017).
http://www.rodarte.net/bio/ (Erişim tarihi:07.05.2017).

NAKIŞ TASARIMLARININ GÜNCEL SANATLA İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME "POP ART"

AN EVALUATION ON THE RELATIONSHIP BETWEEN EMBROIDERY DESIGN TO CURRENT ART "POP ART"

Yrd. Doç. Dr. Emine KOÇAK
Çankırı Karatekin Üniversitesi, eminekocak09@gmail.com.

ÖZET

Geleneksel uygulamaların yaratıcı ve yenilikçi gelişmelerle yorumlanması, sıra dışı malzemelere yeni imkânlar sunulması ile tasarım alanlarında yeni kavramlar gelişmekte, yeni anlayışlar oluşmaktadır. Son yıllarda farklı disiplinlerin birbirlerine olan ilgilerinin ve meraklarının artması ile birlikte sanat, tasarım, mühendislik ve bilim alanlarının kendi içlerine dönük yapılarını değiştirmektedir. Tekstil yüzeyleri ve nakışlı ürün tasarımlarında da hem geleneksel hem de teknolojik yöntemlerle yeni ve farklı ürünler, yaşamımızın pek çok alanında yerlerini almaktadırlar.

Bu makalede; günümüz popüler kültürü ve yaşam tarzının çıkış noktası da sayılabilecek Pop art akımının oluşum ve gelişimi üzerinde durularak; sanatçılar ve yapıtlar bağlamında nakışlı tekstil tasarımları üzerindeki etkileri ele alınmaktadır.

Bilimsel ve teknolojik çalışmalar, endüstrinin de desteğiyle gelişerek insan hayatını kolaylaştırıcı ve konforlu tüketim nesnelerinin üretilmesini sağlamıştır. Bu yeni nesneler ile kurulan bağ sonucu ilişkilendirdikleri nesneleri sembolleştirip sanatsal yapıtlarına adapte etmişlerdir. Pop art, izleyicileri de yapıtları farklı yorumlayarak tekrar nesneye dönüştürmüşlerdir. Günümüzde ekonomik, siyasi, teknolojik ve sosyo-kültürel oluşum ve gelişimlerin Pop art akımıyla yakın ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Akımın nakışlı tasarımları da etkilediği görülmektedir. Bu nedenle makale, yaşam, sanat ve nakış ile ilgili düşünceleri ifade eden, sanat ve tasarım olgularını içeren bir akışla ele alınacaktır. Çalışmada, bir sanat akımı ile nakışlı tasarımlar arasında oluşan renk, form ve doku özellikleri ile kurulan bağın, günümüze dek uzanan etkileşimi irdelenecek ve Pop art ile güncel sanat- nakış tasarımı olgusu karşılaştırılarak, sanat ve tasarım arasındaki bağın önemi vurgulanacaktır.

Anahtar Sozcükler: Pop art, nakış tasarımı, güncel sanat.

ABSTRACT

Along with the traditional applications to be interpreted with creative and innovative advancements, new concepts are developed and new intellection are emanated. In recent years due to the increase of interest and curiosity among several disciplines; art, design, engineering and science disciplines have changed their introverted structures. New and different products of textile surfaces and embroidered product designs take their place through traditional and technological methods in our lives.

In this study, by emphasizing the generation and development of pop art trend which can be considered as starting point of today's popular culture and life style, it's effect on embroidered textile designs within the context of artists and artworks.

Scientific and technological studies with the support of the industry ensured the production of life facilitating and comfortable objects. They adapt these objects to their works by symbolizing them which they relate through the bond established with these new objects.

Pop art viewers also transform the artworks to objects again by interpreting them differently. Today, it can be seen that economic, political, technological and socio-cultural occurrences and developments are in close association with pop art trend. It can also be witnessed that this trend affected embroidered designs. For this reason, the study will be discussed with a manner that expresses thoughts on life, art and embroidery and includes art and design concepts. In this study, the bond established through colour, form and texture between an art trend and embroidered design which reached until today will be scrutinised and the bond between art and design will be emphasized by comparing pop art and current art with embroidery design.
Keywords: Pop art, embroıdery desıgn, current art.

GİRİŞ

Sanatın, sanatçının ve sanat yapıtının her dönemde gelişen tanımının yanında bireyin kendisini, düşündüklerini, hayallerini ifade ettiği kavramlar ile ifade yollarının, tekniklerin de değişmesi, gelişmesi kaçınılmazdır. Modernleşme ve modernizmin uzantısı olarak toplumda yaşanan sosyo-ekonomik, kültürel, teknolojik gelişmeler, toplumun her aşamasında yeni yapılandırmalara yol açmıştır (Yılmaz, 2011: 129).

1945-1956 yılları arasında geçerli olan informel sanata karşı, yeni sanatsal ilkelerle birlikte bu dönemde yaşanan endüstri çağına da ayak uydurulmuş ve yeni malzemeler kullanarak eserler verilmeye başlanmıştır (Kınay, 1993: 326).

1960'lı yıllarda ortaya çıkan sanat yaklaşımları, sadece biçimciliğe bir tepki olmayıp, kendinden önceki sanata ilişkin kabulleri ve önermeleri sorgulayarak, bunlara alternatif teknikler ve malzemeler sunmuşlardır. Böylece sanatçının ve izleyicinin rolünü yeniden biçimlendirirken sanatın ve sanat yapıtının tanımını genişletmişlerdir. Bu yaklaşımlar günümüz sanatına ve felsefesine biçim ve estetik yerine sanatın tanımı, anlamı ve amacı, sanatçının ve izleyicinin rolü ve sanat nesnesinin statüsünü yeniden şekillendirmek, sanatın sınırlarının zorlanması gibi konularda fikirler ve teoriler geliştirmişlerdir. Kavramsal sanatın da etkileriyle biçimsel bir form anlayışının yerine fikrin, teorinin de sanat olabileceği anlayışı gelişmiştir. Sanat; felsefeyle, literatürle, psikolojiyle, sosyolojiyle, tarihle olan ilişkisini geliştirerek, disiplinlerarası sanat anlayışını yaygınlaştırmıştır (Yılmaz, 2011: 131)..

20. yüzyılın ilk çeyreğinde, toplumda yaşanan olaylara ve kültürel değişimlere paralel olarak bir çok sanat akımları gibi Dadaizm[1], akımı ortaya çıkmıştır (Lynthon,1982: 10). Pop art da sanat nileliği bakımından Avrupa'ya yayılan o dönemin tüm gelenekçi anlatım biçimlerine karşı ortaya çıkan, temelde yıkıcı bir sanat, düşünce ve edebiyat akımı olan "Yeni Dada" akımı olarak da sayılabilmektedir. Teknik olarak, assemblage[2] ve kolaj tekniğini kullanan Pop art, figüratif olmayan sanattan uzak, bir halk sanatı olarak, İngiltere'de ortaya çıkmıştır. Amerika ve Fransa'da da yeni bir sanat türü olarak gelişme göstermiştir. Pop - art, sanatın halka mal edilerek, tüm sanatları kapsayan 20. Yüzyılın önemli bir sanat akımıdır (Kınay, 1993: 323).

Pop sanatı ve kavramsal sanat akımlarının temellerinin atılmasında etkili olan Marcel Duchamp ilk kez bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla yaratıcılık olgusunun

[1] Dadaizm: 1923'de tüm Avrupaya yayılan o dönemin tüm gelenekçi anlatım biçimlerine karşı çıkan ve temelde yıkıcı olan bir sanat, düşünce ve edebiyat akımıdır(Kınay, 1993: 284) .
[2] Birbirinden ayrı birçok malzemenin bir araya getirilmesi işlemidir.

tarifini değiştirmiş, sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yönündeki inancı sarsmıştır. Sanatın ifade edilmesinde her malzeme ve düşüncenin sanat olabileceği fikri yerleşmiştir. Bu fikir postmodern sanatının temsil anlayışında malzeme, teknik, sunum ve sergileme olanaklarını artırarak, disiplinler arası etkileşime de neden olmuştur. Sanatçı, sınırlı malzemeleri bir yana bırakmış postmodern sanatta temsil anlayışında her malzeme ve nesneyi sanat yapıtı olarak ele almıştır (Alp, 2013:52-53). Şiirden edebiyata, resimden müziğe her sanat dalında geleneksel düşünceler terkedilmiş, yaşam ve sanat, seçkin ve popüler sanat arasındaki sınırlar silinmiştir.

Avrupa'da 20. Yüzyıl sanatçıları bir taraftan eserlerinde geçmiş dönemin eserleriyle kasıtlı olarak bir rekabet içerisine girerken bir taraftan da düşüncelerini, geçmiş kültürlerle harmanlayarak eserlerine göreceli ironi katmayı başarmışlardır. Oluşturulan yeni eserler farklı kültürlerden yapılan alıntıyla bambaşka bir etki kazanırken, modern eserin özgün duruşunu da göstermeye çalışmışlardır (Butler, 2010:54). Modernizme kadar tam olarak gerçeklik algısıyla ilişkilendirilen tasarımlar, taklit kavramıyla da sıkı bir ilişki içinde olmuştur.

Sanatın tanımının ifadesindeki farklı görüşlerle beraber, neyin sanat eseri, kimin sanatçı ya da hangi alanların sanat dalı olarak değerlendirileceği yani belli sınıf ve kategorilere alınması konuları da günümüzde hala tartışılmaktadır (Aktepe, 2012: 58). Aslına bakılırsa bilinçli ve politik bir canlanma etkisi yaratan sanatsal yaklaşımlar bazı ortak düşünceler ve ortak fikirlerden ibarettir. Devrimci düşünceler yaymayı "avangard"olarak niteleyen kuram açıklamayı görev edinmiş dadaistler de bu durumun en açık örneğidir. Öte yandan bu üslup, çeşitlilik ve sadeleştirme yöntemiyle kısmen ulaşılabilirlik geçmiş zamanlara yapılan göndermeler ve savaş sonrası "çeki düzen" çağrılarının sanata yansımasıdır. Ayrıca bir çok sanatçı bu durumu oldukça muhafazakar bir biçimde ele alarak vatansever ve milliyetçi bir hareket gibi çağrı niteliğinde değerlendirmişlerdir (Butler, 2010:28-50).

'Kavramsal Sanat' akımıyla başlayan ve disiplinlerin kendine özgü klasik araçlarının dışına taşan arayışları, sanatsal malzeme anlayışında önemli değişikliklere yol açmış, disiplinler arası çalışmaları beraberinde getirmiş ve 'malzeme estetiği', 'malzemenin anlamlandırılması', 'maddi kültür' gibi yeni araştırma alanlarının oluşumuna katkı sağlamıştır (Özkendirci, 2014: 3).

Nakışın çağdaş sanatta kendini kabul ettirmesi, neredeyse bir devrime dönüşmesi ise bu alanların yeniden tanımlanmasını gerektirmiştir. Günümüze kadar nakış (embroidery), goblen (tapestry), iğne işi (needle work) olarak kavramsallaştırılmış olan ipliğe dayalı sanat biçimleri; tekstil sanatı (textile art), lif sanatı (fiber art) ya da kumaş sanatı (fabric art) olarak yeniden kavramsallaştırılmıştır(Lunin, 1990: 713).

Bu dönemde; nakış işi ile kadın tarihi ve hakları açısından iplik ve kumaşa dayalı sanat alanlarının statüsündeki yükselme hız kazanmıştır. İplik, bazı çağdaş sanatçılar tarafından kendi deneysel yaklaşımlarının bir parçası olarak kullanılmaya başlanmıştır. Böylece boya ve iplik arasındaki mücadele; ipliğin, sürekli genişleyen sanat alanına yeni bir çağdaş sanat formu olarak dâhil olmasına imkan sağlamıştır (Keser, 2016:165).

Son yıllarda farklı disiplinlerin birbirlerine olan ilgilerinin ve meraklarının artması ile birlikte sanat, tasarım, mühendislik ve bilim alanlarının kendi içlerine dönük yapıları değişmektedir. Sanatçı, kendi güzellik anlayışına ve bazı toplumsal ilkelere bağımlı olmakla birlikte bir takım kural ve yöntemlerle iç dünyasını da sınırlayabilmektedir (Ersoy, 1995:66). Bilimsel ve teknolojik çalışmalar, endüstrinin de desteğiyle gelişerek insan hayatını kolaylaştıran, yeni

tüketim nesnelerinin üretilmesini sağlamıştır. Bu yeni üretimler ile kurulan bağ sonucu ilişkilendirilen nesneler, sembolleştirilip sanatsal yapıtlara, farklı yorumlanmalarıyla da tekrar nesneye dönüştürülmüşlerdir. Günümüzde ekonomik, siyasi, teknolojik ve sosyo-kültürel oluşum ve gelişimlerin Pop art akımıyla yakın ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Pop art toplumdan aldığını yansıtması açısından dönemin ekonomik, siyasi, askeri ve sosyal durum analizlerini sergilemekte, kullandığı semboller aracılığıyla dile getirmektedir (Usluca, 2012: 46-47). Bu bildiride; Pop art ile sembolleştirilerek izleyicilerinin yeniden yorumladıkları nakışlı tasarımlar anlatılmakta, yaşam, sanat ve nakış ile ilgili sanat ve tasarım olgularını içeren bir sanat akımı ile nakışlı tasarımlar arasındaki kurulan bağ irdelenmekte ve Pop art ile güncel sanat - nakış tasarımı olgusu karşılaştırılmaktadır.

Günümüzde, görsel kültür; disiplinlerarası çalışmalarda her türden imajın sosyal ve siyasi oluşumlarda nasıl iletişim kurduğuna çok yönlü bir yaklaşım sergilemektedir.

Görsel kültürleri birbirine karıştırmanın diğer bir örneği, bilim ve çağdaş sanat arasındaki karmaşık etkileşim dizisidir. 21. yüzyılda pek çok sanatçı, başka bilim ve sanat dallarının fikirleriyle pratikte yakından ilgilenmekte ve etkilenmektedirler. Geleneksel ve deneysel uygulayıcıları bir araya getiren sanat, yaratıcı bir faaliyet alanı olarak genişlemektedir. Duvar resimleri, grafiti ile sanatçılar, mühendisler ve mimarlar arasındaki işbirlikleri gibi bildik formlarla Pop art sanatçıları, yeni tasarımlar ortaya çıkarmaktadırlar. Sosyal sorunlar ve fikirler hızla gelişmekte ve yeni sanatçılara da sürekli fikirler ortaya çıkarmaktadır. (https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/beginners-guide-contemporary-art1/a/art-in-the-21st-century).

Geleceğin tasarımlarına yön verecek en önemli alanın tekstil sanatı olduğu düşünüldüğünde, çalışmalarını tekstil malzemeleri ve çeşitli yöntemlerle oluşturan sanatçıların eserleri, tekstil tasarımcıları için de ilham kaynağı olmaktadır.

Yirminci yüzyılın başlarında sanat ve tasarım ilişkisinin önemini kavrayan ünlü Alman tasarımcı mimar ve sanat adamı Walter Gropius, sanat ve tasarımın birbirinden kopmayacak ikili olduğu konusundaki düşüncesi ile sanatçı, tasarımcı ve zanaatkarların bir araya getirilmesi gerektiğini savunarak bu düşünceyi destekleyen bir okul kurmaya karar vermiştir. Bauhaus adı verilen okul, çağın sanat eğitimine damgasını vuran bir kurum olarak tüm dünyayı etkilemiştir (Bulat v.d., 2014: 106).

Günümüzde görsel imgelerle dolu bir dünyada yaşanmakta ve görsel imajlar günlük yaşantının büyük bir bölümünü oluşturmaktadır (Genç ve Sipahioğlu, 1991: 7). Hayal gücü, heyecan, yaratıcılık, algı, estetik haz, yetenek, biçimlendirme, düşünme, anlatım gibi unsurların birleşiminde duygu, düşünce ve algının ifade ediliş yöntemi olarak tanımlanan sanat anlayışının, insanoğlunun var oluşuyla beraber doğduğu söylenebilir. Yaratıda, tasarımcı karşılaştığı objeyle arasında kurduğu iletişimi, kendi zihninde yeniden şekillendirerek onu düşünceye dönüştürmektedir (Önlü, 2004:87).

Pop art sanat akımının; bir nesnenin tüm sanat alanlarına ilham kaynağı olabildiği düşünüldüğünde, günümüz dünyasında diğer alanlarda olduğu gibi nakış alanını da etkilediği görülmektedir. Tekstil yüzeyleri ve nakışlı tasarımlarda da hem geleneksel hem de teknolojik yöntemlerle yapılmış, yeni ve farklı ürünler, yaşamımızın pek çok alanında yerlerini almaktadırlar.

Nakışlı ürünlerin kullanım amaçları ile üzerlerine yüklenen anlamlar da zaman içerisinde farklılıklar göstermektedir. Nakışlı ürünler, günün koşullarına ve kültürel yapılara göre

şekillendirildikleri için uzun yıllardan beri toplumların özelliklerini yansıtarak günümüze taşınan kültürel unsurlar olarak kabul görmektedir.
Sanat ile popüler kültür arasında katı ayrımlar yapmayan çağdaş sanatçılardan bazıları, geleneksel el sanatı tekniklerini de benimsemektedirler. Sanatçılar, el sanatı ve nakış tekniklerini alışılmadık biçimlerde ve bu doğrultuda oluşturmak istedikleri eserlerini meydana getirmektedirler.

POP-ART NAKIŞ SANATÇILARI

Meredith Woolnough (Fotoğraf 1); zarif bir biçimde işlenmiş saksıları, nakış teknikleriyle doğanın hassas güzelliklerini ifade etmektedir (http://meredithwoolnough.blogspot.com.tr/). Meredith elde ve makinede yaptığı nakışlarını; çeşitli bitkiler, mercanlar, hücreler ile kabuklarda bulunan yapılardan ve şekillerden esinlenerek oluşturmaktadır. Doğanın bu güzelliklerini işlerken, hem canlı bir güzellik hem de yaşamın zarif kırılganlığını temsil etmektedir. Meredith, uluslararası alanda beğeni toplayan, Newcastle ve Avustralya'dan ödüllü bir sanatçıdır. Çalışmaları dünya çapında kamu, özel ve kurumsal koleksiyonlarda yer almaktadır (http://www.meredithwoolnough.com/about/).



Fotoğraf 1. Meredith Woolnough.

Sophie Strong (Fotoğraf 2); heykeltıraşlık eğitimi alan; çalışmalarında daha çok aşırı duygusal konulara ve çatışma ülkeleri ya da baskıcı hükümetlere yer veren İngiltere'den bir nakış sanatçısıdır. Gazetelerde kullanılan fotoğraflardan etkilenerek, yeni kompozisyonlar oluşturan sanatçı, belirli bölümler ve orijinal renkleri değiştirerek elde ve makinede nakış teknikleri ile yeni görüntüler yaratmaktadır (http://www.sophiestrong.co.uk/).



Fotoğraf 2. Libya ordusunun bir çocuğunun kutlama sırasında bir silah tutuşu 2011- Sophie Strong.

Kerry Moseley (Fotoğraf 3); duygusal, gösterişli çizimlerinde profesyonel tasarımlarda ayırt edici özelliklere sahip, aranan bir sanatçıdır. Bir sanat eseri yaratırken "tanımlanamayan fikirleri" uyguladığı nakış teknikleri ile mesajlaşmaya dönüştürmektedir (https://www.behance.net/kerrymoseley). En tuhaf yaratılarının bazılarını açıklığa kavuşturma, yok farzetme, yeniden tanımlama ve güzelleştirmeyi içerdiğinden, arayışlarında mükemmeli yakalamış oldukça üstün nakış çalışmaları bulunmaktadır (https://www.flickr.com/photos/ktmo/2957695245/in/album-72157605146795105/).



Fotoğraf 3. Kerry Moseley.

Anne Biss (Fotoğraf 4); Bir coğrafyacı bakış açısından Dünya'dan ilham alan sanatçı, eserlerinde çoğunlukla haritalardan alınan fikirleri kullanmaktadır (http://www.annebiss.co.uk/gallery/gallery06.html.). İnsanların herhangi bir yer ve zamanda yaptığı anlatı yolculuğu, onu başka bir derin boyuta ulaştırmaktadır. (http://www.textileartist.org/anne-biss-interview-straightforward-stitching/)



Fotoğraf 4. Anne Biss.

Inge Jacobson (Fotoğraf 5); Fotoğraf öğrencisi olan sanatçı, moda fotoğraflarını fiziksel olarak değiştirmek ve anlamlarını sağlamak için onları nakışa çevirmektedir. Klasik reklamcılıkla ilgili kendi döngüsünü ortaya koymak için iplikleri kullanan sanatçı, bu süreci 'imgeyi kaçırma' olarak adlandırmaktadır (http://heartpeep.com/tag/jacobson/). Ağırlıklı olarak uygulamalarında reklam görüntülerini kullanarak onlara iplikle fiziksel müdahale etmenin anlamını vurgulamaktadır.



Fotoğraf 5. Openhouse , New York Cıty ve Hunter & Gatti tarafından yayınlanan kitap için üretilen parçalar. (http://www.ingejacobsen.com/work/#/hunterandgatti/)

Nigel Cheney (Fotoğraf 6); NCAD'da İşleme Tekstilinde Öğretim Görevlisi olarak çalışan sanatçı; 1993 yılından bu yana Industrial Multi-Head nakışı uzmanıdır. İrlanda ve İngiltere'de birçok şirkette çalışan sanatçı; moda, iç mekan ve galeri çalışmaları için çizim ve dikişli tekstiller üretmektedir (http://www.oisingallery.com/ArtistsDetail.asp?ArtistID=4038). Bir tekstil tekniği paletini en iyi biçimde kullanan sanatçı, eserlerini, belirli müziklerle ilişkilendirerek el ve makine nakışı ile çağdaş ve estetik bir biçimde yeniden yorumlamakta;

tarih, kurmaca duygu ve düşünceleri ile mizah sevgisi yansıtmaktadır Siyah beyaz çalışmalarıda, yeniden yorumlamaktadır.
(http://nigelcheney.blogspot.com.tr/2012/09/telling-stories-crawford-college-of-art.html)


Fotoğraf 6. Nigel Cheney.

Çağdaş nakış sanatçılarının aplike tekniğini kullandıkları, yaratıcılıklarını da sanatsal ifade etmede kabul gören bir araç olarak uygulamakta oldukları gözlenmektedir. Modern uygulayıcılar, hem sembolik, hem de edebi anlatımlarında, cesur ifadelerinde desen ve doku ile katmanlama yoluyla derinlik oluşturmak için aplikeyi kullanmaktadırlar.
Willemien de Villiers (Fotoğraf 7); çalışmaları, gerçek ve hayali olmakla birlikte, biyolojik olaylar arasındaki diyalogları, tüm canlıların ortak hücresel geçmişini oluşturmaktadır. Aplikeyi en iyi biçimde uygulayan sanatçının yeniden oluşturduğu eserlerinde, daha önceki hayat duygusu ya da aile içi şiddet ile kadına yönelik şiddet tekrar eden bir temadır (http://www.willemiendevilliers.co.za/work/stitch/).


Fotoğraf 7. “Kurtar beni” - Willemien de Villiers

Louise Baldwin (Fotoğraf 8); başlangıçta bitki formlarından alınan katmanlı dokular ve desenlerle çalışarak büyük ölçekli dikişli duvar askıları üreten sanatçı; geri dönüştürülmüş malzemelerle, kolajlı duvar askıları oluşturmak için elde ve makinede nakışlar yaparak, kendi hayatının telaşlı doğasını tamamen içgüdüsel olarak tasvir etmektedir. (http://www.textileartist.org/textile-artists-using-recycled-materials/)



Fotoğraf 8. Louise Baldwin.

Michelle Kingdom (Fotoğraf 9); edebi parçalar, anılar, kişisel mitolojiler ve sanat tarihini referans alan sanatçı, eserlerini geleneksel nakış tekniklerini kullanarak kompozisyonlara dönüştürmektedir (https://michellekingdom.com/artwork.php). İpliği bir çizim aracı olarak kullanan sanatçı, etkileyici bir yöntemle, anlatıyı derinleştirmek için nakış tekniklerini kullanmaktadır. Çalışmalarının içeriği özel, hatta gizli; düşünce, korku, umut ve hayallerin araştırılması ve kırılganlık olmakla birlikte daha çok bağırmak yerine nakışlarla bir fısıltı gibi anlatmaktadır.



Fotoğraf 9. Yargıcın Görevleri 2016 -Michelle Kingdom

Kadının güç, tapınma, doğurganlık gibi yaşamın merkezine oturtulduğunu gösteren Ana tanrıça ve Anadolu kadın idolleri heykelciklerinden ilham alınarak oluşturulan kadının binlerce yıllık öyküsü kumaşlar üzerine işlenmiş (Koçak, 2016: 251-259), geçmişle kurulan bağ ile ilişkilendirilerek sembolleştirilip, sanatsal yapıtlara ve yeniden nesneye dönüştürülmüşlerdir. Sanatsal ifadelerde ilkçağlardan başlayan hem sembolik, hem de edebi etkileşimlerle hayat bulan nakışlar farklı biçim ve tekniklerle yeniden üretilebilmektedir

(Fotoğraf 10)



Fotoğraf 10. Tuval üzerine nakış. (Emine Koçak arşivi. Çatalhöyük-2016)

SONUÇ

Sanat; duyguları ve düşünceleri iletişim kurmak maksadıyla, farklı teknikler ve malzemelerle açığa çıkarmak, ifade etmek olarak tanımlandığında; modernleşmenin ve modernizmin uzantısı olarak toplumda yaşanan sosyo-ekonomik, kültürel ve teknolojik gelişmeler ile yeniden yapılanmaktadır.

Postmodernizm ile tasarımda yeniden yer bulan özgün eserlerin nakış teknikleriyle yeniden oluşturulması sanat akımları ile kurulan bağ ve etkileşimi açısından popüler kültürün bir göstergesidir ve önemlidir.

Zanaat ile güzel sanat arasında köprü kurmanın en etkileyici yollarından biri, karışık medya olarak işlev gören nakışlı eserlerdir. Tekstille uğraşan uygulayıcılar çok miktarda ham maddenin kullanılmasına yönelik daha da yenilikçi yaklaşımları keşfetmektedirler.

Nakış sanatçıları, kendi düşünceleriyle öğeler ve kavramlar arasında kurdukları bağı yine kendi hünerleriyle işleyebilmektedirler. Her açıdan özgürlüğü kabul ederek, estetik beğenide nesne karşısındaki sınırların kaldırılması bilincine vararak eserlerinde vasatlıktan uzaklaşmakta ve yaratıcılık aşamasına ulaşabilmektedirler.

Nakış teknikleriyle oluşturulabilcek yeni temalar hala araştırılmaktadır. Belirsizliklerle dolu karmaşık konular, resimler, edebiyat, müze arşivleri, askeri tarih, popüler kültür, müzik, sinema ve televizyon kaynaklarından alınan geniş bir etki yelpazesinden yararlanılmaktadır. Danteller, saray kıyafetleri, üniformalar, madalyalar gibi tekstil ürünlerindeki birçok farklı nakış tekniğinden de ilham alınmaktadır. Portreler, sürekli bir temadır ve savaştan esinlenen imgeler de nakışlı tasarımlara konu olmaktadır.

Başka bir açıdan değerlendirildiğinde; sanat aracı olarak nakışlı eserlerde, sanatçıların, bir yazarın romanındaki hayali karakterlerini kelimelerle tasvir etmesi gibi kumaş ve çeşitli materyalleri kullanarak nakış teknikleriyle yeniden ifade etme olanağı bulmaktadırlar. Bazı sanatsal çalışmalarda doyuma ulaşılmış olan günümüz çağdaş sanat dünyasında; her yapıtın farklı yorumlarla yaşatılmasına ve devam ettirilmesine inanılarak hazırlanan bildiride geleneksel veya teknolojik yöntemlerle nakış tekniklerini alışılmadık biçimlerde kullanan Pop art nakış sanatçılarının eserleri izlenmeye değer niteliktedir.

Bir çağdaş sanat alanı olarak nakış sanatının kendini kabul ettirmesinin ardından günümüzde tüm tekstil sanatçılarının bir arada olduğu, eserlerinin görülebildiği, çağdaş tekstil uygulamalarına da bir ses olan Pop art nakışlarda önde gelen sanatçılar ve sanat için forum alanları oluşturulmaktadır. Nakışlı tasarımların çağdaş sanat dünyasında nereye konulduğu pek bilinmese de, sanatsal nakış çalışmaları farklı bağlamlar ve görsel etkiler oluşturmak için tasarlanabilmektedir. Pop art nakış çalışmaları ile bildiriye konu edilen sanatçılar ve diğer tüm nakış sanatçılarının aldıkları ödüllerle de çalışmalarının eşsiz ve sıradışı oldukları gözle görülür bir gerçektir.

KAYNAKÇA

Aktepe, Ş. (2012), "Moda Ve Tekstil Tasarımı Sürecinde Sanat / Sanatçı İlişkisi" Akdeniz Sanat Dergisi, Yıl:4,Sayı:7, I. Uluslararası Moda Ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu Bildirileri Özel Sayı:I, Antalya. ISSN: 1307- 9700

Alp, K. Ö.(2013), Sanatın Temsili Ve Postmodern Sanatta Temsil, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E Kasım-Aralık" Sayı:12, s.40-52, ISSN 1308-2698

Bulat, S.,Bulat, M., Aydın B. (2014), Bauhause Tasarım Okulu, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi :18 (1): 105-120

Butler, C. (2010), Modernizm. Pelin Ofset, Ankara, ISBN978-975-298-498-1

Gürcüm, B. Seçim, E., Arslan P., Bulat F., Kuç, E. Yıldırım, Ş.,(2016), "Tekstil Tasarımında Yenilikçi Malzemelerin Keşfi: Ahşap Tekstiller", İdil Dergisi, , Cilt :5, Sayı:26.

Gürsoy, A. T. (2010), Giyim Kültürü ve Moda. Ömür Matbacılık, İstanbul.

Keser, N. (2016), İplik Sanatı: Sanat Alanına Kabul Edilme Mücadelesi Ve Çağdaş Bir Sanat Dalı Olarak Yükselişi. HUMANITAS - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt: 4, Sayı:8, ISSN: 2147-088X

Kınay, C. (1993), Kültür Bakanlığı Yayınları:1443 Yayımlar Dairesi Başkanlığı, Sanat-Sanat Tarihi-Dizisi: 25-1, Ankara, ISBN 975-17-1212-2

Koçak, E. (2016), Anadolu Kadın İdollerinin İşleme Teknikleri Ile Yeniden Yorumlanması, LUslararası Geçmişten Geleceğe Sanat Sempozyumu Bildiriler Kitabı, ISBN978-605-5244-09-5, Hitit Ünıversitesi, Çorum.

Lunin, L. F. (1990). The Descriptive Challenges of Fiber Art. Library Trends. 38 (4), 697-716.

Lynton, N. (1982). Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul.

Önlü, N. (2004), "Tasarımda Yaratıcılık ve İşlevsellik, Tekstil Tasarımındaki Konumu". Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 3.1 86-95.

Özkendirci, B. (2014), Tekstil Sanatında Anlamsal Değerler, Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi (Poster), Yayın No:1681318

Özkendirci, B. (2016), "Geleceğin Zemin Tekstillerini Tasarlamak" İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1 s.:23 – 53 , İstanbul.

Usluca, Ö. (2012), "Giyim Modası Ve Güncel Sanat İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme- Pop art", Akdeniz Sanat Dergisi, Yıl:4,Sayı:7, I. Uluslararası Moda Ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu Bildirileri Özel Sayı: I, Antalya. ISSN: 1307- 9700

Yılmaz, S., (2011) Güzel Sanatlar Eğitiminde Gelişen Ve Değişen Kavramlar Ve Tanımlar, 1. Sanat Ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu,

https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/beginners-guide-contemporary-art1/a/art-in-the-21st-century adresinden 12.04.2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.meredithwoolnough.com/about/ adresinden 15.04.2017 tarihinde alınmıştır.
http://meredithwoolnough.blogspot.com.tr/ adresinden 15.04.2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.sophiestrong.co.uk/ adresinden 14.04.2017 tarihinde alınmıştır.
https://www.behance.net/kerrymoseley adresinden 15.04.2017 tarihinde alınmıştır.
https://www.flickr.com/photos/ktmo/2957695245/in/album-72157605146795105/ adresinden 14.04.2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.textileartist.org/anne-biss-interview-straightforward-stitching/ adresinden 12.04.2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.annebiss.co.uk/gallery/gallery06.html adresinden 15.04.2017 tarihinde alınmıştır.
http://heartpeep.com/tag/jacobson/ adresinden 17.04.2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.ingejacobsen.com/work/#/hunterandgatti/ adresinden 17.04.2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.oisingallery.com/ArtistsDetail.asp?ArtistID=4038 adresinden 12.04.2017 tarihinde alınmıştır.
http://nigelcheney.blogspot.com.tr/2012/09/telling-stories-crawford-college-of-art.html adresinden 16.04.2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.willemiendevilliers.co.za/work/stitch/ adresinden 17.04.2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.textileartist.org/textile-artists-using-recycled-materials/ adresinden 12.04.2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.62group.org.uk/artist/louise-baldwin/ adresinden 12.04.2017 tarihinde alınmıştır.
https://michellekingdom.com/artwork.php adresinden 12.04.2017 tarihinde alınmıştır.

MODA İLLÜSTRASYONUNDA YARATICI BİR SÜREÇ: MODLE ETME, STİLİZASYON, DEFORMASYON, SOYUTLAMA

Okt. Evrim SIRMALI
Uludağ Üniversitesi, evrimsirmali@gmail.com

ÖZET

Günümüz moda alanında tasarımcı olarak yeni ürünler yaratmak ve hayal dünyamızı etkin şekilde kullanmak zorlaşmaya başlamıştır. Yaşanılan bu tıkanıklığı farklı bakış açıları ile açmak gerekmektedir. Tasarımcılar esin kaynağı olarak pek çok olgudan faydalanmaktadır. Elbette bu bir süreçtir ve kendi içerisinde zamanla geliştirilmelidir.

Moda tasarımına yeni başlayan öğrencilerde en sık rastlanan sorun yaratıcı bakış açısını nasıl oluşturacaklarını bilmemeleridir. Esin kaynaklarını keşfetmekte zorlandıkları için tasarım derslerinde kendilerine eğitmenlerin yol göstermesi gerekmektedir. Bu noktada Temel Sanat Eğitimi dersi, değişik bir pencere açarak tasarım öğrencisinin algılarını zenginleştirir. Çünkü dersin içeriğinde; modle etme, stilizasyon, deformasyon ve soyutlama gibi yöntemler bulunur. Bu sistemin moda illüstrasyonunu yaparken kullanılmasıyla, belirlenen konu çerçevesinde yeni tasarımların oluşturulduğu gözlenmiştir. Sonuç olarak; moda tasarımı öğrencilerinin moda illüstrasyonlarını oluştururken yaratıcı metodları kullanarak, tasarımlarında sanatsal yaklaşımlarda bulundukları, yaptıkları çizimlerden tespit edilmiştir.

Amaç; Temel Sanat Eğitimi dersi kapsamında oluşturulan moda illüstrasyonu eğitim modelinin çıktılarını alanın uzmanları ile paylaşıp, nasıl geliştirilebileceği konusunda beyin fırtınası yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: Moda illüstrasyonu, temel sanat eğitimi, yaratıcılık

A CREATIVE PROCESS IN FASHION ILLUSTRATION: MODELLING, STYLIZATION, DEFORMATION, ABSTRACTION

ABSTRACT

As a designer, creating new products and using our imaginary world effectively becomes difficult in nowadays's fashion field. This blockage have to be solved with different viewpoints. Designers make use of many phenomenon as source of inspiration. Of course it is a process and should be developed in time in itself.

Most common problem between the fashion design freshmen is that they don't know how to develope creative perspective. Because of they have difficulty to discover the sources of inspiration, instructors should guide them during the design courses. At this point, the Basic Design Course enriches the design student's perceptions by giving a different standpoint. Because the course includes methods such as modelling, stylization, deformation and abstraction. It was observed that new designs are constituted within the specified framework using this system in fashion illustrations.

As a result, it have been determined that fashion design students develop artistic attitudes by using creative methods while creating fashion illustrations from their drawings.

The aim of this study is sharing the program outcomes with the experts and brainstorming about enhancing of the fashion illustration education model that is created within the scope of Basic Design Course.

Keywords : Fashion illustration, basic design, creativity.

Giriş

Günümüz tasarımcılarının sıklıkla karşılaştığı sorun yaratma sürecidir. Yeni bir ürün oluşturmak, farklı bir değer katmak, talep yaratmak ve tüketim toplumu içerisindeki dinamik şartlar yaratıcı bakış açısını zorlaştırmaktadır. Özellikle moda dünyası içerisinde hızla dönen beğeni çarkı, tasarımcıların farklı disiplinlerden de destek almasına neden olmuştur. Bu süreç içerisinde tasarımcı hem algılarını farklı yönlerde geliştirmek hem de doğrudan modayla ilgisi olmayan konulara da eğilmek durumunda kalmıştır. Aslında bu durum yaratıcılığın bileşeninde olan problem çözme isteğinden ortaya çıkar. Dünyanın daha yaşanılır hale gelmesinde yaratıcı tavrın büyük etkisi bulunmaktadır.

Bir tasarımcının entelektüel altyapısı tasarımlarını oluşturduğu süreçte büyük önem arz etmektedir. Bu nedenle birey öncelikli olarak sanat ve tasarım tarihi konusunda kapsamlı bir eğitim alarak, güncel sanat ve tasarım trendleri ile kendini yenilemek zorundadır. Bu bakış açısını yaratıcı gücü ile birleştirerek farklı tasarımları ortaya çıkarabilir. Önemli olan kendisini besleyecek ve ilham verecek olguları fark edip kullanabilmesidir.

Bildiride, Faruk Saraç Meslek Yüksekokulu Moda Tasarımı Programı 1. Sınıf öğrencilerine verilen Temel Sanat Eğitimi dersi kapsamında yaratıcılığın geliştirilmesi üzerine yapılan çalışmanın sonuçları paylaşılacaktır. Elde edilen veriler ışığında sanat/tasarım alanında eğitim gören öğrenciler açısından önemli bir ders olan Temel Sanat Eğitimi'nin yaratıcı bakış açısı oluşturma yönündeki etkileri üzerinde tartışılacaktır.

Yöntem

Öğrencilerle yapılan atölye çalışmaları sırasında deneysel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmadaki veriler yerli ve yabancı kaynaklardan tarama yoluyla toplanmıştır.

Bulgular

Yaratıcılık Ve Tasarımda Yaratım Süreci

Yaratıcılık kelimesi sözlük anlamı olarak "yaratma eylemi" şeklinde tanımlanmaktadır. Ancak bu tanım, derin içeriklere sahip olan bir eylem için oldukça yüzeyseldir. Çünkü yaratıcılığın içerisinde hazır bulunuşluğun yanında çevreyi farklı şekilde algılama, disiplinlerarası bağıntılar kurma, ihtiyacı görme ve ona çözüm arama, pek çok duyuyu aynı anda kullanabilme yetileri bulunmaktadır. Yaratıcı birey; merak, hayal, inat, aşk, arzu ile beslenir. Kafasında düşlediği soyut kavramı somutlaştırmanın yollarını arar. Bu yol tek yönlü değildir üstelik. Pek çok açıdan aynı olguya bakarak onu çözümler. Farklı stratejiler geliştirir. Birisi olmazsa bir diğerine, bir başkasına hatta daha farklı bir çözüme yönelir. Hayal ettiği ve arzuladığı şeyi başarana kadar da sistem devam eder. Ne zaman biteceği belli olmayan bu süreç "yaratıcılık"tır. Hiçbir zaman yok olmaz. İnsanlığın başlangıcıyla birlikte yaratıcılık da var olmuştur. Ateşin ve tekerleğin bulunması, hayvanların çeşitli yöntemlerle avlanması, yaşanacak birimlerin oluşması hatta ticaret ihtiyaçlardan doğmuştur, hepsi birer zekâ ürünüdür ve içerisinde yaratıcılığı barındırır. Yaratıcılık ve sanat eğitimi alanın da pek çok

araştırması olan Tülay Çellek'e göre ise "Yaratıcılık, eleştirel bakmak, yeni önermelerde bulunmaktır. Daha önce aralarında ilişki kurulmamış nesneler yada düşünceler arasında ilişki kurulmasıdır. Alışılmışın, bilinenin dışında, farklı, yeni, özgün olmak, problemi görmek, farklı çözüm yollarından giderek yeni sonuçlar çıkartmaktır. Yaratıcılık dünyayı, kendimizi değiştirme eylemliliğidir"(Çellek, 2002, s.2).

Yaratıcılık beyinde sadece tasarı olarak kalmamalı bir yaratıya dönüşmelidir. Ayrıca yaratıcı gücü tetikleyen ilhamında arkasından koşmak gerekir. Bunun için iki şeye ihtiyaç vardır; motivasyon ve inat. Çünkü var olmayan şeyleri inanarak var ederiz. Bir şeyi gerçekten istememiz onu oluşturabilmek için gereklidir. Burada önemli bir noktada çocukluktan bu zamana kadar bireyde oluşan algı kirliliğidir. Çocukluğun verdiği saflık ve korkusuzluk yaş alıp farklı deneyimlere sahip oldukça ve eğitim-öğretim gördükçe kendini unutturmaktadır. Özellikle Pablo Picasso'nun bu süreci anlatan güzel bir sözü vardır; 'Her çocuk sanatçıdır, asıl mesele büyüyünce de sanatçı kalabilmektir.'

Yaratıcılığın tarihsel sürecine baktığımızda bilimsel olarak "Yirminci yüzyıla kadar zekâ ve yaratıcılık kavramları ayrı ayrı tanımlanmadığından yaratıcılık ve dahilik aynı anlamda kullanılmıştır. Yirminci yüzyılın başlarında "dahilik" kavramının yerine "yaratıcılık" kullanılmaya başlanmış ve zekâ ile ilişkisi araştırılmaya başlanmıştır. Bu araştırmaların ilki ve en uzun dönemlisi Louis M. Terman tarafından gerçekleştirilmiştir. Terman, California'da 250 bin çocuğu taramış, zekâ düzeyi 140'ın üzerinde bulunan 1526 çocuk orta yaşa kadar izlenmiştir. Bu çocukların orta yaşa geldiklerinde ortalamanın üstünde iş ve aile yaşamları ve uyum becerileri sergiledikleri bulunmuştur. Ancak grubun içinden iki yazar ve bir Oscar'lı film yönetmeni, Oppenhaimer gibi bir bilim adamı çıkmış olsa da hiç Nobel alan kişi olmamış olması dikkat çekicidir. Buna karşılık aynı dönemde yaşayan ve zekâ puanı yetmediği için Terman'ın izleme çalışmasına alınmayan iki çocuk daha sonra Nobel almışlardır. Bu çalışma ve bundan sonra yapılan bir dizi çalışma tutarlı olarak eşik teorisini destekleyen sonuçlar vermiştir. Bu teoriye göre yaratıcı bir eser ortaya koymak için normalin biraz üstünde, 120-130 civarında bir zekâ düzeyi yeterli görünmektedir. Bu eşik değerinin üstünde zekânın yüksekliği ile yaratıcı düzeyi arasında paralel bir artış olmamaktadır. Demek ki yaratıcılık, zekâdan bağımsız bir niteliktir" (Kılıç, 2010, s.11). Günümüzde yapılan araştırmalarda bireylerin birbirinden farklı zekâ gruplarında başarı gösterebileceği anlaşılmıştır. Bu açıdan baktığımızda zekânın çok farklı türlerinin ortaya çıktığını da söylemek yerinde olacaktır. Dr. Howard Gardner'ın 1983'de ortaya atmış olduğu Çoklu Zekâ Kuramı farklı zekâ tiplerinden sayılabilir. Hatta bunu onaylayan bir örneği de paylaşmak yerinde olacaktır. "Kassel Üniversitesi'nden Prof. BOSH'a üniversiteye 25 öğrenci almasını söylemişler. Başvuru 400 kişi olmuş ve BOSH hepsini almış. İtiraz edilince de "yeteneksiz insan yoktur, farklı yeteneklerde insan vardır." demiş" (Çellek, 2003, s.3).

Yaratıcılığın oluşması, geliştirilmesi ve bir yaratı olarak maddeleşmesi bireydeki 'Yaratıcı Zekâ' ya bağlıdır. "Yaratıcı Zekâ; yeni fikirler geliştirme, sorunları orijinal yollarla çözme ve hayal gücü, davranışlar ve verimlilik açısından başkalarından üstün olma yeteneğidir. Yaratıcı zekâ çeşitli faktörler içerir. Bunların hepsi öğretilebilir ve geliştirilebilir; böylece yaratıcılık artırılabilir. Söz konusu faktörler şunları içermektedir:

Sol/Sağ Beyin: Beynin sol ve sağ bölümlerinin farklı becerilerini birlikte kullanma yeteneği.

Not Alma/Zihin Haritası: Düşünceleri kafadan çıkarıp kağıda dökerek gözle görülür hale getirme yeteneği; böylece bunlar daha iyi incelenebilir.

Akıcılık: Yeni fikirleri ifade etme hızı. Akıcılık, yaratıcı verimliliğin ölçüsüdür.
Esneklik: Farklı türde fikirler geliştirme ve çok çeşitli stratejiler kullanarak bir yaklaşımdan diğerine kayma yeteneği, yaratıcı esnekliğinizi oluşturur. Esneklik, bir şeyleri farklı açılardan görme, olayları bakış açılarına göre değerlendirme, eski kavramları alıp bunları yeniden düzenleme ve daha önceden var olan fikirleri ters yüz etme yeteneğini içerir. Aynı zamanda yeni fikirler yaratırken bütün duyguları kullanma yeteneğini içermektedir.
Orjinallik: Orjinallik; Yaratıcı Zekâ'nın ve yaratıcı düşünmenin olmazsa olmazlarından biridir. Sadece size ait- alışılmadık, özgün, eksantrik – fikirler üretme yeteneğini ifade eder.
Fikirleri Genişletmek: İyi bir yaratıcı düşünür temel bir fikir alır ve bunu her yönden geliştirir, genişletir, işler. Orijinal düşünce bambaşka bir hale gelir.
İlişkilendirme: Yaratıcı düşünür, insan beyninin dev bir "İlişkilendirme Makinesi" olduğu gerçeğini esas alır. İlişkilendirme Makinesi'nin nasıl çalıştığı konusunda sezgisel birtakım bilgilere sahip olan yaratıcı düşünürler yaratıcılıklarını her yönden geliştirmek için bu sonsuz kaynağı kullanabilirler (Buzan, 2003, s.13).
Yukarıda belirtilen faktörler ışığında 'Yaratıcı Zekâ'ya sahip olan bireyler "yeni deneyimlere açık insanlardır. Her an dünyaya yeni ve taze bir bakış açısı ile önyargılardan, kalıplardan uzak yaklaşabilirler. Sıradan insanların düşünce ve davranışlarını sınırlayan kurallar onlar için geçerli değildir. At gözlükleri takmadıkları için olguları herkesten farlı görür ve değerlendirirler, her an onlar için yenidir. Bu durum her anın yeni bir potansiyel ama aynı zamanda da belirsizlik içermesine neden olur. Bu yüzden yaratıcı kişiliklerin belirsizliklere dayanma gücü yüksek olmalıdır. Yanıtı olmayan sorular ve sınırların solukluğu onları rahatsız etmez, tam tersine bundan mutluluk duyarlar. Soru sormak, araştırmak, geleneklerin sınırlarını zorlamak, muhafazakârlığın rahatlığı içinde kaybolmamak gerekir. Dışarıdan empoze edilen kuralları sevmezler, sanki kendi iç kuralları varmışçasına yaşamak isterler. İlgilendikleri konuda çalışırken mükemmeliyetçi hatta takıntılıdırlar ve uzun saatler boyunca çalışabilirler. Uğraştıkları iş onlar için hayatın merkezidir. Yaratma süreci içindeyken dış dünya silinmiş gibidir. Bencil ve bireyseldirler" (Kılıç, 2010, s.11-12).
Yaratıcı zekaya sahip olan bireyler tasarılarını ortaya çıkarabilmek için belli bir sürece ihtiyaç duyarlar. Bu süreç bireysel farklılıklara göre değişkendir. Kimi tasarımcı/sanatçı; Jackson Pollock gibi eserlerini o anda jestle soyutlar, kimi Fırat Neziroğlu gibi ilmek ilmek dokur, kimi Michelangelo gibi yıllarca aynı proje üzerinde çalışıp Sistina Şapeli'nin tonoz fresklerini oluşturur, kimi de Da Vinci gibi çok azını tamamlayıp pek çoğunu yarım bıraktığı eserleri ile günümüzün dâhileri arasına girer.
"Olağanüstü yaratıcılık sergileyen kişilerle yapılan ayrıntılı görüşmeler, yaratma sürecinin yoğun bir çalışma döneminin içine yerleşmiş özel yaratma anı adacıkları içerdiğini düşündürür. Kendileriyle konuşulduğunda birçok bilim adamı, müzisyen, yazar hep özel zaman dilimleri tarif ederler. Bu zaman dilimlerinde kendilerini sanki dünyadan kopmuş hissettikleri, sanki bu sürecin sonunda bir müzik parçasının ya da bir matematik sorusunun yanıtının beyinlerinde kendiliğinden şekillenmesi gerçekleşir. Bu süreçte beyin dışa yönelik tüm algılarını kapatmıştır. Kendi içinde bir yankılanma yaşamaktadır. Bağlantılar kopmakta, parçalanmaktadır; bu sürecin sonunda bağlantılar tekrar kurulduğunda bir eser ortaya çıkacaktır. Bu durum bir yarı uyku hali, psikiyatrik tanımla "disosiye olma", gerçeklikten, bilinçli düşünmeden uzaklaşma halidir. Uykuda olmadan rüya görmeye benzer. Yaratıcı kişi

bu rüyadan çıktığında kopmuş bağlantıları bütünleştirebilir ve yeni bağlantılar kurarak eserini şekillendirirse bir ürün ortaya çıkar" (Kılıç, 2010, s. 12-13).

Bu sancılı yaratım sürecinin altyapısında biriken pek çok olgu mevcuttur. Belki eser bir anda ortaya çıkmış gibi algılanıp, basitmiş gibi görülebilir. Oysaki içinde yıllarca alınan eğitim, çevreden alınan görsel, işitsel ve duyusal bilgiler kısacası yaşanmışlık vardır. Yaratıcılık yaşamın bir parçasıdır ve tasarım/sanat hayatın ta kendisidir.

İllüstrasyon (Resimleme) ve Moda İllüstrasyonu (Resimlemesi)

İllüstrasyon (resimleme) terimi sözlükte; "bir metni ya da bir düşünceyi tasvir etmek amacını taşıyan ve çok defa öğretici kitaplar ve dergilerde yer alıp zanaat değeri taşıyan resim" (Eroğlu, 2006, s.191). olarak betimlenmektedir. Apokalipsi çalışmaları (Şekil 1) ile illüstrasyonun sanatın içinde var olmasını sağlayan kişi, Rönesans döneminin Alman sanatçısı Albert Dürer'dir.



Şekil 1: Albert Dürer'in Apokalipsi serisinden 1498'de yaptığı Kıyameti Gören Kadın ve Mahşerin Dört Atlısı illüstrasyonları.

Resimleme günümüzde, ağırlıklı olarak grafik tasarımda kullanılsa da bir alt kolu olarak moda tasarımında da geniş bir kullanım alanına sahiptir. "Moda resimlemesi; üretim ile ilgili, dikiş kup gibi detaylar içermeyen, artistlik moda çizimi anlamında kullanılan bir terimdir. Üretilmesi düşünülen giysi tasarımlarının fikir olarak sunulmasının, basılı medyada yer alacak görsellerin resmedilmesinin ya da defilelerde izlenen giysilerin hızlı bir şekilde kâğıda aktarılmasının bir yoludur" (Akdemir, 2016, s.184). Bu açıdan bakıldığında yapılan çizimlerin hem estetik bir haz taşıması hem de hayal edilen kıyafeti anlaşılır biçimde yansıtması gerekmektedir. Çünkü "bir illüstrasyonda, tasarımın tüm detaylarını (rengini, kumaşını, ölçülerini, bedenini, aksesuarını, baskı ve desenlerini, herşeyden önemlisi ne anlatılmak istendiğini) görebilmek mümkündür" (Kürşad, 2008, s.105). Ünlü Türk moda tasarımcısı Tansu Suay moda resimlemesi için şöyle demiştir; "İçinde model belirtilmeden hazırlanmış çizimler de birer illüstrasyondur. Kimi illüstrasyonlarda tema ve renkler ön plandadır ve tasarım ikinci plandadır, kimi illüstrasyonlarda ise silüete yer vermeden sadece tasarımı vurgulamak esas alınır. Detaylandırılmış, stilize edilmiş, renklendirilmiş ve efekt verilmiş tek başına bir tasarım çizimi de, bir moda illüstrasyonudur. Fakat görsel olarak daha zengin durması açısından silüet ve tasarım, yaygın olarak bir arada kullanılır" (Kürşad, 2008, s.105). Moda resimlemesi estetik ve anlatımcı bir kaygı taşıdığı için tasarımcıdan tasarımcıya değişen bir üslubu da bünyesinde barındırmaktadır.

Bu iki boyutlu resimsel sunum tarzının tarihine baktığımızda 15. Yüzyıla kadar inmekteyiz. "İtalyan sanatçı Pisanello'nun (1395 – 1455) yaptığı çalışmalar moda resimlemesinin ilk örnekleri olarak düşünülmektedir. (Şekil 2) 17.yüzyılda detaylı ve tanımlayıcı kabartmalar yapan Prag doğumlu sanatçı Wenceslaus Hollar'ın (1607-1677) (Şekil 3) ve Fransız sanatçı Abraham Bosse'nin (1602-1676) gravür çalışmalarının da (Şekil 4) moda illüstrasyonunu açısından önemli olduğu düşünülmektedir. İlk gravür moda görsellerinin ise 1759 yılında The Lady's Magazine adlı dergide kullanıldığından bahsedilmektedir" (Morris, 2006 ve Sordi, 2017, s.82).



Şekil 2: Pisanello'a ait çalışma,'Cavaliere e Dama-Kavalye ve dam', tahmini yılı 1433-1438



Şekil 3: Wenceslaus Hollar'a ait çalışma, 'Winter-Kış', 1643



Şekil 4: *Abraham Bosse'e ait çalışma, 'Woman Holding a Fan-Eğlenen Kadın',*

1908 yılında, Fransız modacı Paul Poiret'nin (1879-1944) Les Robes du Paul Poiret adlı küçük tanıtıcı yayın için (Şekil 5) genç baskıcı Paul Iribe'e avangart elbise tasarımlarının illüstrasyonlarını yapma görevini vermesiyle, moda illüstrasyonu bir sanat dalı olarak ilk kez kabul görmüştür (Fogg, 2014, s.208). Yapılan bu resimlemeler o dönem için dönüm noktası olmuştur. Çünkü Poiret'in bu girişimi diğer moda evleri tarafından da uygulanmıştır.



Şekil 5: Radikal deneysel modacı Paul Poiret, Les Robes de Paul Poiret (1908) başlıklı özel yayında Paul Iribe'in illüstrasyonlarıyla işlerini tanıttı.

Poiret'in elbiselerinin Iribe tarafından yalın siluetler, akıcı hatlar ve cesur renklerle çizilmiş resimleri, 20. yüzyılda moda illüstrasyonunun yeniden tanımlanmasının yolunu açtı. Tasvirden ve detaycı anlatımlardan uzaklaşan ve cesur, stilize imgeler kullanan bu yenilikçi yaklaşım, moda illüstrasyonunun yalnızca mevcut trendlerden haberdar etmekle kalmadığı, aynı zamanda kadın güzelliğine dair hakim arketipi betimleyerek zamanının sanat hareketlerini de bünyesinde barındıracağı bir dönemi müjdeliyordu (Fogg, 2014, s.208-209).

1930'larda Vogue için çalışmaya başlayan René Bouët-Williaumez ve Christian Dior'un 'New Look' reklamlarını yaratan kişi olarak bilinen René Gruau ile moda illüstrasyonu gelişmeye devam etmiş ve reklam sektörü ile ilişkisi artmaya başlamıştır. Plaisir de France Dergisi ve Nestlé'nin reklamları için illüstrasyonlar yapan, ayrıca 1938 yılında Vogue için çalışmaya başlayan René Robert Bouchë ile moda illüstrasyonu sadece moda evleri tarafından değil, tüketim sektöründeki markalar tarafından da tercih edilen bir alan olmaya başlamıştır. (Packer,1989, s.102-165 ve Morris, 2006, s.87). 1960'larda Bouchë gibi önemli resimlemecilerin ölümü, arkasından yeni illüstratörlerin yetişmemesi ve fotoğrafın öne çıkması nedeniyle moda illüstrasyonu duraklama dönemi yaşamıştır. "Fakat defilelerde (catwalk) henüz fotoğraf çekilmesine izin verilmemesinden dolayı moda illüstrasyonu bir süre daha gündemde kalmıştır. Örneğin Bobby Hillson defilelerdeki giysilerin illüstrasyonları yapılarak Vogue'da basılmasını sağlamış bir moda illüstratörüdür (Moyer, 2011). Moda illüstrasyonu eski popülerliğini yitirmiş olsa dahi 1960'lardan sonra da, pop art etkisinde çalışmalar yapan Antonio Lopez'in çalışmalarıyla, Valentino Couture'nin reklamları için illüstrasyonlar yapan Tony Viramontes'in çalışmalarıyla ayrıca Stella McCartney'in reklam kampanyalarının illüstrasyonları yapan David Remfry'in çalışmalarıyla, var olmaya devam etmiştir" (Drake,1987, s.7-8 ve Morris, 2006, s.90).

1980 sonrası değişen ve gelişen sanat ortamı (sanat yaratımlarındaki malzeme çeşitliliği ve bunların kullanım özgürlüğü, sanatın sayısal ortama da taşınması gibi) moda illüstrasyonunu da etkilemiştir. Zoltan'ın malzeme kullanarak yaptığı kolaj etkisindeki moda illüstrasyonları, Rounthwaite'in Levi's reklamları için yaptığı illüstrasyonlarda vektör tabanlı bilgisayar programlarını kullanması, moda illüstrasyonunun çağın getirdiği değişim ortamı ile paralel gelişim içerisinde olduğunu göstermektedir. Günümüzde ise moda illüstrasyonu, gerek reklam sektöründeki kullanımıyla gerek moda tasarımının ve giyim sektörünün bir parçası olarak, geçerliliğini sürdürmektedir (Akdemir, 2016, s.186).

Temel Sanat Eğitimi Dersi ve Yöntemleri

Temel Sanat Eğitimi ve Temel Tasarım dersleri aynı müfredata sahip olup; görsel sanatlarla ilgili fakülte, bölüm ve programlarda 1. ve 2. dönemlerde verilen bir derstir. İsimlerin farklı olmasına rağmen içerikleri ve temel olarak görsel sanatlar alanında eğitim alan bireye kazandırdıkları aynı olgulardır. Etimolojik olarak Yunanca'da ki 'temelion' kökünden gelmektedir. İngilizce'de 'Basic Design' olarak adlandırılan bu kelime, 'temele özgü olarak tasarlama' anlamına gelmektedir.

İlk kez Bauhaus okulunda, 1919'larda uygulanmış, geliştirilerek temel prensiplere oturtulmuştur. Tüm dünyaya yayılan bu oluşum, sanat eğitiminde yeni görüşlere yol açmış ve bugün hala etkilerini sürdürmektedir (Atar, 2004). Her ne kadar Bauhaus çıkışlı bir eğitim şekli olsa da zaman içerisinde farklı ekollerin bu alanda eğitim verdiği görülmüştür.

Sanatın Temel Eğitimi konusunda ülkemizde ve başka ülkelerde dönem dönem değişik yaklaşımların benimsendiği gözlenmektedir. Bu yaklaşımlar global olarak üç ana grupta

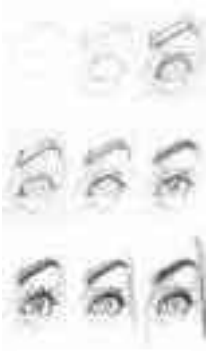
toplanabilir. Bunlardan birincisi, Bauhaus kökenli Temel Sanat Eğitimi, ikincisi Akademik desen çizimine dayalı sanat eğitimi, üçüncüsü Dada çıkışlı ve Freud'un oyun ilkesinden hareketle serbest fantezi ve yaratıcılığa dayanan Temel Sanat Eğitimidir (Akdeniz, Aksel, 1989). Farklı Temel Sanat Eğitimi yaklaşımlarının tasarım/sanat alanında eğitim alan bireye en büyük etkisi; yaratıcı bakış açılarını zenginleştirme ve disiplinlerarası çalışmaları yapabilme becerisini kazandırmasıdır.

'Temel Tasarım' dersi; "görsel yönü ağırlıklı plastik elemanları kullanarak, çeşitli teknik ve yöntemlerle ve her türlü malzemeyle farklı kompozisyonlar üretmeyi hedefler. Bu dersin desteği ile öğrenci sanatsal yaratıcılığını kullanarak algıladıklarını ve düşüncelerini deneyerek ve kurgulayarak sanat objesi ile ifade etmeye çalışır, bu çabaların temelinde estetik kaygı ve sanatsal ifade yatar" (Atar, 2004).

Yapılan çalışma kapsamında Desen dersi'nin modle etme ve Temel Sanat Eğitimi'nin stilize etme, deforme etme ve soyutlama yöntemlerinden faydalanılmıştır. Öncelikli olarak bu terimlerin örneklerle açıklanması gerekmektedir.

Modle Etme

Heykel ve resimde form verme ve nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinde renk, ışık, gölge, doku öğeleri yardımı ile üç boyutlu gösterme işine denir. Desenin en önemli unsurlarından olan modle etme sayesinde form, üç boyutlu olarak algılanıp, gerçekçi etkisini arttırabilmektedir. Modle yöntemini kullanmadan önce form çeşitli aşamalardan geçmektedir. Öncelikli olarak çizimi yapacak bireyin görsel algısının kuvvetli olması, form ile bağlantı kurabilmesi gerekir. Bakarak çizdiği ya da öncesinde defalarca çizerek imgelediği formu tüm detayları ile analiz etmelidir. Bu analiz süreci kişiye göre değişebilir. Ayrıntılı inceleme sonrasında birey, çizim yapacağı yüzeye formu orantılı bir şekilde taslak halinde yerleştirir. Bu yerleştirme çizgisel ve geometrik formlar şeklinde olmalıdır. Bu sayede forma biçim verme süreci daha hızlı ve kolay olacaktır. Biçimle birlikte ışık - gölge ve doku özelliklerine göre desen oluşturulmaya başlanır. Eğer renk kullanılacaksa ışık – gölge verirken renk teorisi özelliklerine de dikkat edilir. İşte bu süreç modle etme olarak adlandırılır. (Şekil 6) Elbette sanatçı/tasarımcının hangi üslupta modleyi yaptığı da önemlidir. Çizgisel, lekesel ya da farklı yöntemlerle bu süreç gerçekleştirilir.



Stilizasyon (Üsluplaştırma)

'Üsluplaştırma' olarak da ifade edilen stilizasyon Eroğlu'na göre; "resim biçimlerini belli kurallara göre şematikleştirmek" (Eroğlu, 2006, s.331) şeklinde açıklanmıştır. Turani ise; "nesnelerin karakterini kaybettirmeden basitleştirerek tezyini ve şematik biçimlere dönüştürmek." (Turani, 1993, s.144) demiştir. Stilizasyonun Sanat Tarihi içerisindeki başlangıcına baktığımızda Paleolitik döneme kadar ineriz. İnsanlığın varlıyla birlikte başlayan mağara duvarlarındaki resimler aslında ilk stilize biçimlerdir. Her ne kadar o dönemlerde mağara insanları estetik bir kaygı içine girmeden bu resimleri yapmış olsalar da üslubundaki naif ve çocuksu yaklaşım dikkat çekicidir.

Üsluplaşmanın doğasına baktığımızda; doğadaki nesnelerin sanatçıda hazır bulunan algı ile evrilerek objektif gerçeklikten uzaklaştığını görürüz. Böylece sanatçı kendi stilini yaratmaya başlar ve ortaya çıkan eser, gerçek dünyayı subjektif olarak algılama ve ifade etme çabasıdır. Bu subjektif olarak ifade etme çabası da stilize etme ve stil oluşturma ile sonuçlanır. Resim yapmak, her ne kadar doğa görüntüsünü en gerçekçi biçimiyle yansıtmak amacını sunsa da, bu oluşum gerçekliğin farklı bir şekilde biçimlenişi olacaktır. Çünkü resim yapmak, üç boyutlu gerçek dünyayı boya vb. malzemelerle iki boyutlu bir yüzeye yansıtmaktır. Ayrıca bu esnada, ortaya çıkan nesneler gerçek birebir boyutlarında olmayacak, belirli bir oranda yüzeye göre küçültülerek ve/veya büyültülerek aktarılacaktır. Yani bu yeni oluşumun kendisi de, üç boyutlu hacimsel olan nesnel dünyanın, iki boyutlu bir yüzeye yansıtılması, yeniden biçimlendirilmesi olduğundan dolayı sanatçının algıları ölçüsünde bir üslup olarak yansıyacaktır.

Üsluplaştırma için biçimin gerçekçi görüntüsü iyi gözlenmeli ve en yalın anlatım ile ne şekilde ifade edileceği iyi tasarlanmalıdır. (Şekil 7)



Deformasyon (Biçim Bozma)

Deformasyon ya da diğer bir ifade ile 'Biçim Bozma'; "resimde ve heykelde model olarak alınan nesnenin görüntü biçimini, yapılan yoruma uygun hale getirme; biçimi bozma." (Turani, 1993, s.23) olarak Turani tarafından tanımlanmıştır. Eroğlu ise; "resimde deformasyon bir ifade biçimidir. Formal kullanımların karşıtıdır. Tarihin ilk zamanlarından itibaren deformasyonun, resmetmenin içine karıştığına tanık olabilirsiniz. Ana tanrıça formları olan Kybeleler üzerinde biçimsel yönde ne çok stilizasyon yapılmıştır. Bunlar yapılırken ister istemez ilk biçim bozulmuş ve böylece deformasyon tanımına da yaklaşımda bulunulmuştur." (Eroğlu, 2006, s.108-109) şeklinde açıklamıştır.

Bu tanımlar çerçevesinde şunu söyleyebiliriz; insanın çevresini saran nesneleri algılayışı ve beyninde imgeler halinde depolanışında, onlarla arasındaki etkileşimin de etkisi vardır. Yani sevdiği ve değer verdiği bir şeyin görüntüsü gerçeğinden daha farklı bir biçimde gözünde canlanabilir ki bu durum psikolojik bir etkendir. Kişisel beğeniler, beklentiler kısacası

nesneyle özne arasındaki ilişkiye göre zihinde şekillenen görüntü, gerçeğinden farklı olabilir. Örneğin sanatçı; hoşlanmadığı bir kimseyi, ne kadar güzel olsa da daha çirkinleştirerek resmedecek, bunun için de kendi stilinde biçimsel abartılara ve deformasyona başvuracaktır ya da tam tersi sevdiği ve hoşlandığı birini ne kadar çirkin olursa olsun onu güzelleştirecek ve ruhunun yansımasını resmederek ortaya eserini çıkaracaktır. Nesneyle karşılıklı ilişkiye giren sanatçı, nesneyi kişisel yorumuyla tekrar biçimlendirerek ortaya çıkarır. Bunların dışında sanatçı, toplumun bir parçası olarak, var olan düzenin de etkisi altındadır. Yaşadığı toplumda, değişim ve gelişmelerden etkilenerek, o da yenilenir ve değişir.

Stilizasyonun yanında deformasyonun da görüldüğü ilk eserler yine ilkel sanatta gün yüzüne çıkmıştır. Ana tanrıça heykelciklerinde karşılaşılan biçim bozma eğilimi sonraları kendisini Mısır Sanatı'nda da göstermiştir. Bu sayede deformasyon, çağlar boyunca sanatçıların üretim sürecinde bilinçli-bilinçsiz kullandıkları bir anlatım elemanı olmuştur. Deformasyon içeren sanat yapıtlarına bakıldığında, bunların; sanatçının doğaya karşı öznel bir tavır alması ve kendi gerçekliğini bu tavra göre tekrar biçimlendirmesiyle oluşturduğunu görmek mümkündür. Doğanın birebir taklidinden öte, kendi tinsel ve düşünsel varlığını dışa vurma yani kendini ifade etme isteği gösteren sanatçı, bu doğrultuda doğa nesnelerini bir araç olarak kullanır. Amaç değişir. Sanatçının amacına ulaşabilmesi, biçimsel müdahale kendisi için zorunlu olacaktır ki bu süreç zaten bireyi deformasyona götürür. (Şekil 8)



Şekil 8: Deformasyon (Biçim

Sanatçının ifade ve duygu sürecinin kaçınılmaz bir sonucu olarak ortaya çıkan deformasyon aynı zamanda kişisel bir anlatım veya üslup oluşturmak için zorunludur. Araç olarak kullanılan doğal nesneler, biçimsel olarak değişime uğrar ve sanatsal formlara dönüşür. Bu formlar soyut düşüncenin somutlaşarak ifade edilmesini sağlamaktadır. Bunlar, artık stilizasyon ve deformasyon sonucu ifade edilen soyut düşüncelerin sembolleri olarak adlandırılabilir. İnsanın kendisini her ifade edişi bir biçimlendirmedir. Günlük yaşantıda insan kendisini konuşarak ya da yazarak ifade eder. Bazen daha iyi ve vurgulu bir ifade için bir takım abartılara başvurur. Bu da dildeki etkili bir dışavurum için başvurulan biçim bozulmasıdır. Söz konusu olan ifadenin güçlendirilmesidir. Güçlü ifadenin olduğu her yerde biçimin bozulmasına da rastlamak mümkündür. Paul Klee'nin de dediği gibi, 'Sanat görüntüyü kopya etmez, onu görünür duruma getirir.'

Soyutlama (Abstre etmek, abstaction)

Soyutlama'yı; "birşeyin ayırtedici özelliklerinden birini düşünce yoluyla yalıtmaya ve o özelliği, nesnenin öbür özelliklerden bağımsız olarak ele almaya dayanan düşünsel işlem"

(Eroğlu, 2006, s.330) olarak açıklayan Eroğlu, soyutlamaya girişmenin dünyanın en zor işlerinden birisi olduğuna dikkat çekmiştir. "Soyutlananın özdeşiyle kurulan ilişkilerin yanı sıra, bu ilişkilerin volümetrik bir tavırla temasa geçerek, soyutlamanın somuttan mı, yoksa soyuttan mı yana olduğuna karar verilmesi, ancak felsefi boyutu derin toplumların ve bireylerinin işidir." (Eroğlu, 2006, s.330) diyerek aslında tasarımcı/sanatçının gerçekleştireceği soyutlamayı içselleştirerek öncelikle aklında çözmesi gerektiğine değinmiştir.

Sanatçıyı soyutlamaya iten neden, doğayı değiştirme ya da yeniden düzenleme arzusudur. Worringer'e göre sanat, insanın doğayla hesaplaşmasıdır ve soyutlama içtepisinin nedeni, insanın dış dünya olayları karsısında hissettiği büyük iç huzursuzluğudur. Soyutlama, tarihsel süreçte, pek çok toplumun resim sanatı anlayışı içerisinde karşımıza çıkar. İlkel sanat çağlarının sanat istemi ve Doğu'nun gelişmiş bazı uygar toplumları ile İslam öncesi ve İslam sonrası toplumların sanat istemi soyutlama eğilimini gösterir. Ayrıca Japon, Hint ve Çin sanatı soyut sanatın bazı eğilimlerine çok yaklaşmıştır. 18. yüzyıldan başlayarak süregelen toplumsal yapıdaki değişimler ve gelişimler insan düşüncesini de değiştirmiştir. Bu gelişmelerin yarattığı iç huzursuzluk sonucunda sanatçı doğadan, nesnelerden uzaklaşmak istemiştir ve bunun sonucunda resimde biçimler parçalanmaya başlamıştır. Soyut sanatçının dünyası öznel, metafizik bir dünya olmuştur ve bu dünyada yalnızca kendi mantığı ile açıklanabilen biçimler oluşturma yoluna gitmiştir. II. Dünya Savası sonrası tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de önemli sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler meydana gelmiş, bu değişim resim sanatına da yansımıştır. Ve böylece 1950'den itibaren Türk resim sanatı gelişme gösteren bir döneme girmiştir. (Kalkan, 2006, s.iii)

1911 yılından itibaren soyutlamanın, biçimler üzerinde sanatsal bir ifade şekli olarak uygulandığı bilinmektedir. Bu anlamda soyut sanatın babası olarak bilinen ünlü Geometrik Soyutlamacı Wassili Kandinsky Sanat Tarihi içerisinde büyük öneme sahiptir. (Şekil 9)



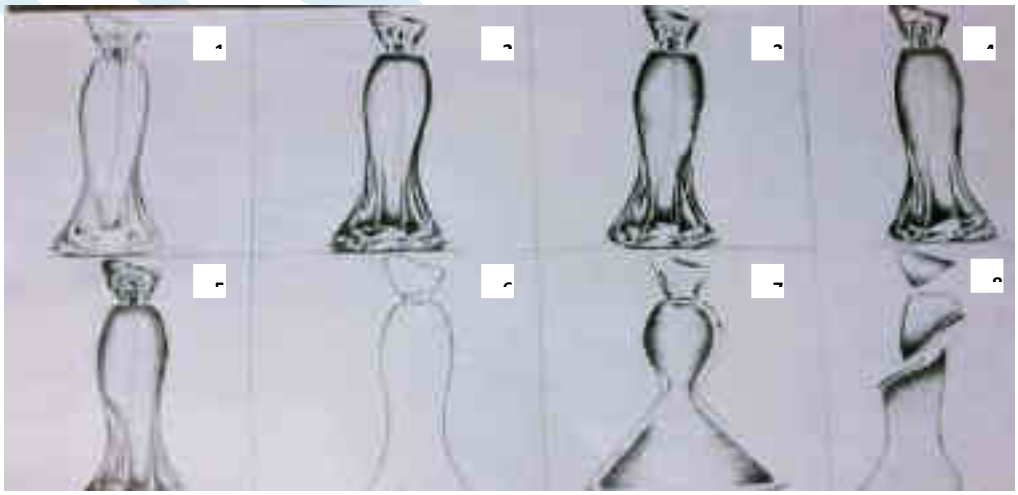
Şekil 9: Kompozisyon X, W. Kandinsky, 1939, Tuval üzerine yağlıboya, 195 x 130 cm., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya

Temel Sanat Eğitimi Dersinde; Modle etme, Stilizasyon, Deformasyon, Soyutlama Yöntemiyle Yapılan Moda İllüstrasyonu

Bu çalışma Faruk Saraç Meslek Yüksekokulu Moda Tasarımı Programı 1. Sınıf öğrencilerine verilen Temel Sanat Eğitimi dersi kapsamında, öğrencilerin yaratıcı bakış açılarını geliştirmek için yapılmıştır. Uygulamanın zayıf tarafı 40 kadar öğrenci ile yapılmasına karşın istenilen sonucu çok az kişi ile elde edilmiş olunmasıdır. Bu nedenle çalışma bildiride, bir yöntemden ziyade yaratıcı bir süreç olarak ele alınmıştır.

Yaratıcı süreç şöyle işlemiştir; program hocaları tarafından öğrencilerin desen çizimi konusunda bilgi ve becerilerinin yetersiz olduğu iletilmiş ve Temel Sanat Eğitimi dersinin bu açığı kapatacak şekilde planlanması istenmiştir. Yapılan planlamaya göre ilk 4 hafta Desen dersinin temel prensipleri üzerine çalışmalar yapılmış daha sonra da Desen ve Temel Sanat Eğitimi dersi birleştirilerek eğitime devam edilmiştir. Çalışma için obje olarak parfüm şişesi seçilmiştir. Bu seçimi öğrenciler kendi algı ve estetik kaygılarına göre seçmişlerdir.

Şekil 10'da görüldüğü üzere ilk çalışma objenin formunu tanımaya yönelik olup ışık ve gölge arayışlarını içermektedir. İkinci çalışmada sadece dikey çizgiler kullanılarak objenin formuna, dokusuna ve ışık-gölgesine göre analiz yapılmış, iki boyutlu yüzeye uygulanmıştır. Üçüncü çalışmada sadece yatay çizgiler kullanılarak ikinci çalışmadaki metod yansıtılmıştır. Dördüncü çalışmada ise ikinci ve üçüncü çalışmadaki analizlere sadık kalarak tek yöne yatık çizgiler vasıtası ile çizim gerçekleştirilmiştir. Son üç çalışma öğrencinin her yöne çizgiyi ayrı ayrı kullanarak; beyin - göz – el koordinasyonunu sağlamasına yönelik olup objeyi iyice tanıyıp benimsemesi planlanmıştır. Beşinci çalışma ise ilk dört çalışmanın bir sonucu olarak objeyi modle ederek iki boyutlu yüzeyde 3. boyut algısını yaratmak amacıyla yaptırılmıştır. Altıncı çalışmaya kadar öğrenci objeyi her açıdan analiz etmiş ve içselleştirmiştir. Altıncı çalışmadan itibaren öğrenci için yaratıcı süreç başlar. Çünkü analiz edip içselleştirdiği objeyi artık yorumlama zamanı gelmiştir. Altıncı çalışma stilizasyon olarak tabir ettiğimiz üsluplaştırmadır. Öğrenci burada biçime sadık kalarak bazı eksiltmeler yapar. Yedinci çalışma da deformasyon dediğimiz biçim bozma başlar. Özellikle sekizinci ve son çalışma olan soyutlamaya gidişte stilizasyon ve deformasyonun rolü çok büyüktür.



Şekil 10: Desen ve Temel Sanat Eğitimi dersinin kollektif çalışması

Aslında tüm aşamalar yaratıcı sürecin oluşturulmasında birer basamaktır. Burada asıl amaç bir objeden yola çıkarak moda resimlemesi yapmaktır. Ancak öğrenciden bu aşamalar uygulanmadan bir moda illüstrasyonu yapması istendiğinde kişi ne çizeceğini bilememekte, nereden esinlenip araştırma yapacağına karar verememektedir. Bu tıkanıklığı açmak için yukarıda açıklanan yaratıcı süreç geliştirilmiştir. Dönemin sonunda tüm bu aşamalardan geçirilerek soyutlanan objeden yola çıkan öğrenci bir moda illüstrasyonu yaratır. Hatta bu sonuca nasıl ulaştığını öğrencinin kendisi de inanamaz. Çünkü yaratıcı algılar aşama aşama desen eğitimi ile birlikte açılarak belki de en başta imkansız gibi görülen sonuç ortaya çıkmıştır. Moda illüstrasyonu… (Şekil 11)



Şekil 11: Moda İllüstrasyonu (Resimlemesi) –

Çalışmayı gerçekleştiren öğrenci ile yapılan mülakatta parfüm şişesinden bir moda resimlemesi oluşturmanın başta anlaşılamaz geldiği ancak çizim sürecinin kendisini ulaştırdığı noktaya çok şaşırdığını belirtmiştir. Yaratıcı bir süreç olarak keyif aldığını da şu sözlerle ifade etmiştir; *"Bu çalışmadan sonra çok farklı bakış açıları kazandığımı fark ettim. Çevremdeki nesneler, insanlar ve hatta duygular bile benim için bir tasarım unsuru olmaya başladı. Her şeyden önce ruhumu doyurdu bu çalışma.* Nesnelerin, insanların ve duyguların başka bir yanını görmeye başladım. *Görmekten kaçındığımız yanlar bunlar belki de. İyi ya da kötü yanlar. Tasarımlar sadece güzelliklerden esinlenmek zorunda değil. Aslında hep düşündüğüm o klasik algı idi. Tasarım estetikten doğar. Gözümüzü besleyen içimize dokunan şeyler o mükemmel altın oran da yatıyor. Ama insanın ruhunun kapılarının tamamen açılması için bir şeyi her yönüyle görmesi gerekiyor. Bir parfüm şişesinden Mevlana'ya çıktı yolum. Belki içimde ki İlahi yönü belki de tam tersine o açlığı fark ettim. İnsanın hayat felsefesini*

belirlemede, kendini tanımada ve farkındalığı hissetmesin de büyük rol oynuyor diye düşünüyorum. Bu tasarım süreci beni başka kapılara da çıkarabilirdi. Başka eksik yönler ya da estetik olmayan algılara. O zaman da içimde ki kötü yönleri ortaya çıkarıp eksik olduğum başka şeylerin farkına varırdım. En esaslı tasarımlar hep ihtiyaçlardan, eksikliklerden doğmaz mı zaten? Sözün özü bu çalışma kesinlikle hem profesyonel hayatta hem de bireysek anlamda insanın kendisinin farkına vardığı olgunluk getiren bir çalışma." Açıklamadan da anlaşılacağı gibi yaratıcı süreç hedeflendiği şekilde işlemiş, çizimin aşamaları süresince öğrenci objeyi içselleştirmiş ve algıları doğrultusunda bu tasarımı yaratmıştır.

Sonuçlar

Temel Sanat Eğitimi dersi kapsamında uygulanan yaratıcı süreç sayesinde Moda Tasarımı alanında eğitim alan öğrenci bir objeden yola çıkarak, objeyi çeşitli süreçlerden geçirmiş ve soyutlama aşamasında içselleştirdiği objeden bir moda illüstrasyonu yaratmıştır. Bu yaratıcı süreç henüz bir yöntem olarak adlandırılmasa da amaç bu yöndedir. Asıl oluşturulmaya çalışılan olgu; tasarım öğrencisine farklı bir bakış açısı kazandırmak, çevresindeki objelere değişik yönlerden bakmayı sağlamak, algılarını ve buna bağlı olarak duygularını analiz etmesine yardımcı olarak kendisine esin kaynağı oluşturmasını sağlamaktır. Çünkü bir tasarımcı uzmanlık alanıyla ilgili hem entelektüel bir alt yapıya sahip olmalı hem de kendisini tanımalıdır. Bu alanda farkındalığı ne kadar artarsa oluşturacağı üslup bir marka ya da bir imza gibi kendisini temsil edecektir. Günümüzde pek çok moda tasarımcısında bu tarzı görmekteyiz. Tasarımcı ancak bu şekilde kendisini gerçekleştirip, kendisini yansıtan ürünler tasarlayabilir.

Kaynakça

Akdemir, N. (2016). Moda İllüstrasyonunda Art Deco Etkisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı:37

Akdeniz, H. , Aksel, E. (1989). Güzel Sanatlar Fakültelerinde Temel Sanat Eğitim Üzerine Düşünceler ve Bir bakış Açısı. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültelerinde Temel Sanat Eğitim Sempozyumu.

Atar, N. (2004). Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Temel Sanat Eğitimi Uygulamalarının Sorgulanması ve Öneriler. Anadolu Sanat Dergisi, Sayı:15

Buzan, T. (2003). Yaratıcı Zekânın Gücü. İstanbul: Epsilon Yayınevi

Çellek, T. (2002). Yaratıcılık ve Eğitim Sistemimizdeki Boyutu. Üniversite ve Toplum Dergisi, (2) 1

Çellek, T. (2003). Sanat ve Bilim Eğitiminde Yaratıcılık. Pivolka Dergisi, 2 (8)

Drake, N. (1987). *Fashion Illustration Today*. Londra: Thames and Hudson ve Morris, B. (2006). *Fashion Illustrator*. New York: Abrams Studio

Eroğlu, Ö. (2006). Resim Sanatı Sözlüğü. İstanbul: Nelli Sanatevi

Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Kalkan, M. (2006). *Resim sanatında soyutlama*. (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Kılıç, E.Z. (2010). İnsan Denen Yaratıcı Hayvan. Psikeart Dergisi. Sayı:8

Kürşad, D. (2008). *Moda İllüstrasyonu ve Türkiye'de Moda İllüstrasyonu Üzerine Bir Araştırma.* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.

Morris, B. (2006). *Fashion Illustrator*. New York: Abrams Studio ve Sordi, B. *Fashion Illustration.* http://www.vogue.it/en/encyclo/fashion/i/fashion-illustration adresinden 11 Mayıs 2017'de alınmıştır.
Moyer, G.(2011). *The Evolution of Fashion Illustration*. https://ginapress.wordpress.com/2011/11/29/history-of-fashion-illustration/ adresinden 12 Mayıs 2017'de alınmıştır.
Packer, W. (1989). *Fashion Drawing in Vouge*. New York: Thames and Hudson. ve Morris, B. (2006). *Fashion Illustrator*. New York: Abrams Studio
Turani, A. (1993). Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi

FONKSİYONEL OBJELERDEN SANAT ESERİNE; GERÇEKÜSTÜCÜLÜKTE İRONİK ANLATIM

Yrd. Doç. Dr. Fidan TONZA
Ondokuz Mayıs Üniversitesi, atolye@fidantonza.com

ÖZET

Gerçekliğin sıradan, sıkıcı ve basmakalıp öğretilerle çevrelenmiş olması, yeni bir bakış açısının doğmasını sağlamıştır. Özgürlük temasında her türlü geleneği yadsıyarak ilerleyen yaratma sürecindeki bu söylem biçimi yeniden şekillenmiştir. Bilinç ve bilinç dışının sentezlenmesini ön plana çıkaran Gerçeküstücülük (Sürrealizm), hayal dünyasının sanat aracılığı ile görünür kılındığı bir çerçevede, anlatımını zengin metaforlar üzerine kurmuştur. Düşsel dünyanın imgeler yoluyla anlatılarak bilinçaltının kapılarını aralamak ve mutlak gerçekliği hayal gücü ile tekrar yorumlamak üzerine kurgulanan Gerçeküstücülük, şaşırtıcı ve dikkat çekici unsurları içinde barındıran ironi ile farklı anlamlar kazanır. Diyalektik yapısı ile farklı duygular arasında gezinilmesine olanak veren ironi, bir devinim içinde öteki anlama işaret eder. Hazır nesnelerin gerçeklik kaybına uğratılarak farklı bir biçimde ifade edilmesi ile bir sanat objesi olarak karşımıza çıkması bu anlamlar kapsamında değerlendirilir. Günlük kullanım eşyalarının fonksiyonelliğini geride bırakarak bir sanat eserine dönüşümü, kendi gerçekliğinin uzağında başka yan anlamlarla yeniden biçimlenerek oluşturduğu ironi üzerinden dikkat çekmektedir. Farklı malzemeler veya geri dönüşüm olarak asıllarının kullanıldığı örnekler ile oluşturulan kompozisyonlar, sanatçıların ironi ile kavram arasında kurdukları bağı göstermektedir. Bu metinde, Gerçeküstücülükte var olan ironik bakış açısı, fonksiyonel objelerin özelinde değerlendirilmiştir. Malzeme algısı üzerindeki değişikliklerle yaratılmaya çalışılan paradoksu sunmak bu çalışmanın açılımını oluşturmaktadır.

Anahtar kelimeler: gerçeküstücülük, ironi, öteki anlam

FROM FUNCTIONAL OBJECTS TO ARTWORKS; IRONIC EXPRESSION IN SURREALISM

ABSTRACT

The reality is surrounded by ordinary, dull and stereotype disciplines, yet this fact led to a new perspective. This manner of discourse over the process of design, which proceeds by denying all kinds of traditions within the subject of freedom, has been re-shaped. Surrealism features the synthesis of the consciousness and uncounscious mind, thus bases its own exposition upon rich metaphors within a frame where the imaginary world is revealed through art. Surrealism intends to re-evaluate the absolute reality and unveil the mystery of the subconscious by rendering the imagery world through images; and gains different meanings in virtue of an irony that contains striking and remarkable elements. By courtesy of its dialectic structure, the irony enables one to wander around various emotions and during this motion it refers to the other meaning. The re-expression of ready objects by letting them incur losses of reality turns into an object of art and is intrerpreted within these meanings. It is a remarkable irony how ordinary daily materials lose their functionality and turn into artworks, and furthermore gain new connotations far beyond their own reality. The compositions that are set by utilizing different materials and/or the recycles of the objects reveal the correlation, built by the artist, between the irony and the concept. This study examines the ironic perspective present in surrealism, through functional objects. To present

the paradox, which one tries to create by manupulating the perception of material, constitutes the insight of this study.
Keywords: Surrealism, Irony, Connotation

GİRİŞ

Sanatsal varlığını gerçeklik algısının parçalanmasından ve şiirsel bir dilin etkinliğinden alan Gerçeküstücülük, Dadaist akımın bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Bilinçaltının duyularını izleyen örtülü bir gerçeklik algısının hâkim olduğu bu akım, anlaşılması zor bir sanat hareketi olarak kavranmıştır. Gerçeküstücülük, güçlü ipuçları ile kafa karışıklığı yaratarak izleyiciyi bu merkezde düşündürterek, algıları üzerine oyun oynamaktadır. İlk olarak edebi anlamda bir çıkışla başlayan Gerçeküstücülük, sanatın tüm alanlarında benimsenmiş ve önemli örneklerini oluşturmuştur. Fransız yazar ve şair olan André Breton öncülüğünde 1924 yılında Birinci Sürrealist Manifesto yayınlanmıştır. 1930 yılında İkinci Sürrealist Manifesto' nün yayınlanması ile daha geniş anlamda karşılıklar bulan bu akım, ön kavramları oluşan ama yayınlanmayan Üçüncü Sürrealist Manifesto ile de bilinmektedir. Gerçeküstücülük' ü, bilinç ve bilinç dışını ortak bir paydada birleştiren bir yol olarak tanımlayan André Breton, bu akımın gerçeklik kavramlarının doğru anlaşılabilmesi için açıklamalar yapmıştır. Özellikle Sigmund Freud'un teorileri ile destekli ilerlemiş olan Gerçeküstücülük, bilinçaltının semboller yolu ile görülebileceğini savunmaktadır. Gerçek dışı anlamından öte, gerçeğin insandaki yansımasının irdelenmesi yönünde çalışmalar ile bu akım kendi özel yöntemlerini geliştirmiştir.

André Breton öncülüğünde döneme damga vuran edebiyat, resim ve fotoğraf alanında eserler veren sanatçılar arasında; Louis Aragon, Antonin Artaud, Jacques Baron, Rene Crevel, Joe Bousquet, Jean Carrive, Max Ernst, Paul Eluard, Gıorgıo De Chırıco'dur. Yine Francıs Pıcabıa, Andre Masson, Pablo Pıcasso, Rene Magrıtte, Joan Miro, Man Ray, Salvodar Dali, Joseph Cornell, Paul Delvaux, Yves Tanguy, Federic Castellon Gerçeküstücülük çalışmaları ile bu akımın önemli destekçileridir.

Breton, imgeleri saptama gereksiniminin hep var olduğunu; imgelerin konuşulan dilden daha yapay olmayan, onun kadar sahici bir dil oluşturduğu ve bu kapsamda temsil ettiği gerçeklik üzerinden model alınmasının altını çizer (Artun, 2014). Gerçeklikle imge arasındaki bağın koparılması ile sürrealist sanatçılar, iç dünyalarının görsel imgelerle canlandırma şeklinde bir modelin üzerinde dururlar. Bilinçaltının dışavurumunu, imgelerin retorik söylemlerinin yanı sıra görsel anlamda maddeleştiren Picasso, kendisinden sonra gelen sanatçıları da bu bağlamda etkilemiştir.

André Breton, Gerçeküstücülük'ü estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan ve hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlemde kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm olarak tanımlar (Breton, 31: 2009).

Gündelik hayatta olan nesnelerin tekrardan kurgulanması ile bir sanat eserine dönüşmesi nesnenin işlevsel kimliğinin açıklayamayacağı sıra dışı bir anlatım yolu izler. Nesnelerle kurulan tinsel temas onları düşsel imgelere çevirerek kendi fantezi dünyasının arzularını oluştururken estetik kaygılar duymamaktadır. Estetik olarak ortak bir payda da buluşulmasının söz konusu olmadığı Gerçeküstücülük, edebiyat, resim, heykel, yerleştirme

ve seramik sanatı gibi birçok disiplinde örnekler sunmaktadır. Bulunmuş nesneler üzerinde farklı kurgu dinamikleri ile oluşturulan kompozisyonlarda sıklıkla kullanılmıştır.

İçsel dünyanın görünür kılınmasında farklı metotlar uygulayan Gerçeküstücülük, özellikle otomatizm ve rüya tabirleri ile dikkat çekmektedir. Kendiliğinden olan etkilerin altının çizildiği, daha fazla serbestlik ile daha fazla çağrışımların doğmasını içeren atölye çalışmaları mevcuttur. Max Morise La Revolution Sürrealist dergisinde düşünce akışına statik olarak bakılamayacağını ve ikincil bir dikkatin imgeyi muhakkak çarpıttığı yönünde açıklamalar yapar. "İmge katıksız olarak zihnin bir yaratımıdır. İmge, kıyaslamadan değil, birbirinden az çok uzak iki gerçekliğin yan yanalığından doğar. İki yan yana gerçeklik arasındaki ilişki ne kadar birbirinden uzak ve yerindeyse, imge ve imgenin duygusal gücü ve şiirsel gerçekliği de o denli güçlü olacaktır"(Breton, 2009: 25).

Fransız yazar Comte de Lautréamont, gerçeküstü figürler ve olgular içeren Maldoror'un Şarkıları adlı kitabında şu açıklamalarla dikkat çekmektedir. "Bu cümlede iki hazır-nesnenin gerçekliği –bir şemsiye ile bir dikiş makinesi– aniden, aynı derecede alakasız ve gülünç bir başka gerçeklikle –teşrih masasıyla– her ikisi için de 'olmadık' bir yerde yan yana gelirler"(Veseley, 2014). Bilinçli olma durumunda zihin farklı nesneleri bir araya getirmede daha tecrübesizdir. "İki uzak gerçeklik" olarak adlandırılan şey, isteyerek (bilinçli bir halde) bir araya getirildiğinde elde edilen, zoraki ve şiirsel yaklaşımdan uzaktır.

Sözcükler Gerçeküstücülük'te şiirselleşirken, nesneler de işlevselliklerinden uzaklaştırılmak gayreti ile başka anlamlar yüklendiler. Düşsel bir platformda yeni benlik kazanan objeler fiziksel dünyaya bir başkaldırı biçimi oluşturur. Düşler ve gizemler döngüsü ile öteki anlamlar hermetik işaretlere gönderme yaparken bilinçaltı, sanatsal yaratıcılığa kaynak oluşturan geniş bir alan oluşturmaktadır.

Mantığın bir araya getirmediği objeleri, tekrardan ele alıp, bilinçaltı zenginliği ile başka imgeler yakalama, Gerçeküstücülük 'ün üretim yöntemlerini oluşturmuştur. Alışılmış şekilde bakmaya karşı bir söylem geliştiren Gerçeküstücülük, kaynağını gerçeklikten temel alan nesneleri yeniden biçimlerken yarattığı kompozisyonlarla ironik yorumlamalar geliştirir.

2- İRONİK SÖYLEM

Çağdaş sanatta karşımıza çıkan ironi, sanatın eleştiri, irdeleme, başka anlamlara dikkat çekme gibi farklı bir söylem dili yaratmasında kullanılan en çarpıcı yöntemidir. Bir sanat eseri ne anlama geliyor-ironik mi? diye sorulduğunda yanıtlar geniş bir yelpazede farklı yorumlar bulabilir. Net bir söyleme ulaşmanın mümkün olmaması ile birlikte, Gerçeküstücülük'te daha belirgin-kararlı ironik yaklaşım, onu diğer çağdaş sanat akımlarından ayrılmasını sağlar. Gerçeklik olgusunda yarattığı kafa karışıklığı sürrealist eserlerin izleyicide oluşturduğu ilk yansımalardan biridir. Farklı gerçekliklere sahip imgelerin bir araya gelmesi ile oluşan kompozisyon Gerçeküstücülük'te ironinin en belirgin yapısını sergilemektedir.

Yunanca kandırma ve aldatma anlamına gelen eironeia sözcüğünden gelen ironi, TDK'a göre; söylenenin tam tersinin kastedildiği ifadedir. Söylenen ya da yapılan eylem, ciddi görüntüsü altında, karşıt söylenceyi ya da eylemi, çelişki noktasını belirtmeyi amaçlar (TDK, 2005). Her-kesçe normal sayılan durumların gülünçlüğüne, kimi zaman da saçmalığına dikkati çekme ironinin özünü oluşturur. Karşıdakinin bilgisizliğini göstermek için Sokrates'in "bildiğim tek şey, hiçbir şey bilmediğimdir" mottosu, ironik olanı gösteren retorik bir söylem olarak karşımıza çıkan çarpıcı bir örnektir (Platon,2006).

İroni, şeylerin gerçekte göründükleri şey olmadıklarını algılamayı gerektirirken imgeleri ya da sözcükleri kullanarak gerçek anlamla çelişen ya da onu gizleyen anlatım biçimidir. Söylenenle söylenmek istenen arasında bir zıtlık ilişkisi söz konusudur. İroninin gerçekleşmesi, izleyicinin kullanılan ifadede birden fazla anlamın olduğunun farkında olmasına ve ironiyi kullanan kişinin de izleyicinin bu durumunu bilmesine bağlıdır. İroni esasında eleştireldir. Genellikle mizahi, hakaret, iğneleme ve dramatik amaçlarla kullanılır (Keser, 2009: 172).

Açıklamaları temelde çürütülüp bir kaos yaratma ile bütünlük algısını bölerek tüm dogmaların yerle bir edilmesi sonucunda özgür bırakma, ironik olanın özünü oluşturmaktadır. Özgürlük beraberinde eleştirinin yetkinleştirilmesini ve sanatında bu bağlamda özgürce ifade edilmesini sağlar.

İroni, öteki anlam alanının en kuşkulu ve hileli yollarından birini oluşturmaktadır. Çünkü ironideki önemli noktalardan biri söylemin kuşku içerirken göstermelik anlamın da bir hile barındırabilme ihtimalidir. Philip A. Nelson, ironinin kuşkulu bir mesaj oluşturduğunu ve asıl söylenmek istenenin göstermelik anlamla bir uyuşmazlık/anlaşmazlık halinde olduğunu belirtir (Nelson, 2010:1). Bir eserin ne kastettiği üzerinden okunan ironi, içinde barındırdığı öteki anlamı ile karmaşık bir diyalog içindedir.

Platon'dan, Sokrates ve Aristoteles'e tarihte ironi somut örnekler ve öykünme ile ifade edilmiştir. İroni kavramının tarihi gelişimine katkıda bulunan Quintilian ironiyi, "saklayıp gizleme" ve "–mış gibi yapma" kavramları açısından tanımlamaktadır. Quintilian'ın dikkat çektiği nokta, ironiyi sadece dile ait bir olgu olmaktan çıkararak, 'bireyin hayat karşısındaki genel tutumu' nu tanımlamakta kullanmasıdır (Cebeci, 2009). Söylenen sözün aksinin ima edilmesiyle ortaya çıkan ve retoriğe dâhil bir söz oyunu olduğunu belirten Kierkegaard'a göre ironi, bilmece ile çözümü bir arada sunan ilginç durumları yaratan ve insanları düşündürtmeye sevk eden amaçlar içerir (Kierkegaard, 2003).

Açık ve gizlenmiş ifadelerle başka anlamlar yakalamak, anlatımın kıvrık yollarını tercih etmekle başlar. İroni kavramını açıklamaya çalışan Richard Rorty'e göre ironi, her şeyin olumsallığı'[3] nın tanınmasıdır (White,2013: 94). Farklı söylem araçların kullanılması ile ortaya konulan ve açık ifadenin tersinin ima edilip gizli anlamları barındıran ironi, çok katmanlı yapı sergiler. İpuçlarının çizdiği yolun tam tersinin de kastedilebileceği gerçeği ironinin okunmasında önemlidir. İroni bir şey söyler gibi gözüküp başka bir şeyi ima etmekten çok, iki ayrı şey söyler gözüküp, aslında, ikisini de kastet(me)mek biçimi ile karşımıza çıkmaktadır (Cebeci, 2008:300).

Tarihsel süreç içinde farklı ironi kavramları oluşmuş ve uygulama alanı olarak da genişlemiştir. Genel, spesifik ve romantik ironi olarak bir çok tanımlama ile anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda genel ironi, evrenin ve hayatın çelişki ve tutarsızlıklarını sergilemeye yönelirken, "spesifik ironi" eleştiri yoluyla toplumun ve bireyin ıslahına yönelen edebi türlerin kullandığı bir tekniktir; bu açıdan eleştirel ve ıslah amaçlı bir tür olan "satir"[4] in oluşmasında temel bir yapı unsuru olarak işlev görür. Evrenin niteliği, tanrının varlığı-

[3] Olması kadar olmaması da mümkün bulunan, zorunlu karşıtı (TDK, 2017).

[4] Yergi. Taşlama. İnsanların ve çevrelerin kusurlu yanlarını alaya alma, (BSTS, 1966)

yokluğu, yaşam ve ölüm gibi kapsamlı sorulardan yola çıkan ve bu tür soruların cevaplanamazlığına dikkat çeken genel ironi, çağdaş problemlerin ele alınması sırasında, politik mücadelenin bir aracı olarak, yani evrenin işleyişini açıklama iddiasındaki "kapsamlı ideolojik söylemler "in altının oyulması amacıyla kullanılmıştır (Cebeci, 2009).

Romantik ironi akımının en önemli düşünürlerinden biri olan W. Schlegel'e göre, bireysel ego, özellikle de sanatçının egosu, zihin aracılığıyla, dünyadan belirli bir ölçüde bağımsızlaşabilir. Bu bağımsızlaşma, evrensel çelişkilerin ironi aracılığıyla sanat yapıtının bünyesine dâhil edilmesini ve böylece aşılmasını öngörür. Buna göre, çelişkilerle dolu bir yapı, ancak kendisi de çelişkili bir tutum tarafından yansıtılabilir. Sanatsal faaliyetler bir yandan bu çelişkiyi yansıttıkları, bir yandan da bizzat kendi yapılarında çelişkili ve uyuşmaz unsurları barındırdıkları için, ironik bir perspektifi temsil ederler. Bu açıdan, romantik ironi "genel ironi" durumlarının sanat aracılığıyla ifade edilmesidir diyebiliriz (Cebeci,2009).

İroninin altın oranlarına baktığımızda, ironik hareket anlaşılma noktasında hassas dengeler içermektedir. Zorluk ve kolaylık unsurları ile seyreden süreç, İncelikten küstahlığa farklı anlamlar içinde gezinir. Dengenin doğru kurgulanması ile sağlanan estetik açı, tasarımın ironi üzerinden oluşturduğu ilişkilerle biçimlenir. İstenilen yargıların fazla sert veya fazla yumuşak verilmesi ile belirlenen mantık kuralı, çalışmanın "zekice" bulunup bulunmaması sonucunu da karşımıza çıkarabilir. Bu kontrastlar ekseninde ironi, zekice bulunma arzusunu gündeme getirir ve her defasında mantığa dayanmayı ister.

Söylenmek istenen üzerine tasarruflu davranmak, ironinin istediği hedefe yol almasını kolaylaştırır. Karmaşık yapılardan uzak basit bir anlatım doğru ironik ilişkinin kurulmasının temelidir. İpuçlarının doğru okunması ile başka anlatımların da aynı sahnede olması, verilmek istenen ironinin algılanmasını engelleyebileceği gibi tasarımın kurgusu üzerinde de olumsuzluk teşkil edebilir.

Öteki anlam ile kurulan ilişki, maskeleme etkisinde tasarım için cazip bir yaklaşım sunar. Gizemli olma ile uyandırılan merak ve öteki anlamı yakalama uğraşı, ironik anlatımda tasarımın dinamiklerini belirler. Gerçeküstücülük, Dadaizm gibi anti estetik bir tavra sahip olsa da zihinsel gerçeklikle kurgulanan ironi ve bunun oranları üzerinden bir tasarım ritmi önem arz etmektedir.

Hareketli nesneyi durağanlaştırma, nesnel boyutunu değiştirmek, gerçekliğinin dışında farklı malzemelerle tekrar biçimlendirme, ekleme, çıkartma, melezleme, Gerçeküstücülük' te ironinin plastik sanatlarda uygulanma biçimi olarak örneklendirilebilir. Hazır objelerin orijinallerini kullanarak ya da tekrardan farklı malzeme ile yeniden şekillendirilmesi üzerinde işlevselliklerinin dışarıda bırakıldığı başka gerçeklik algısı ile oluşturulan kompozisyonlar, yaratılan ironi noktasında dikkat çekmektedir.

Benzetme, çağrışım, aykırılıklar temelinde farklı gerçekliğe sahip nesneler, başka bir algının oluşmasında etkileşime geçeceklerdir. Kimi zaman işlevselliğin de sanatsal dışavurum da kullanılması, nesnenin her bakımdan irdelenebileceğini göstermektedir.

Gerçeküstücülükte imgeleştirici yaklaşımlar psişik yaşamın özel bir alanını temsil eder. Her imge bu bağlamda nedensiz bir çağrışımın sonucu olmaktan uzak, anlamlar bütünü içinde ele alınmalıdır. Dikkat çektiği nokta ve geliştirdiği bu farklı ifade dili bütünleştirici bir yaklaşımla incelenmelidir.

Var olmayan hayal ürünü bir eserin oluşumundan, gerçek bir nesnenin sanatçı tarafından yeniden kimliklendirilmesi üzerinden yaratılan çalışmalar başka görme biçimi oluştururlar.

Gerçekliğin sanatsal bir imgede dönüşüme uğratılması, gerçek bir nesnenin birebir kopyası olmaktan uzak anlatımsal bir özellik taşımaktadır. Yani gerçek dünyadaki bir nesnenin tekrardan sanatçı müdahalesi ile başka anlamlar yüklenmesi söylemin ironik dilini oluşturur.

3-FONKSİYONEL OBJELERDEN SANAT ESERİNE

Postmodern görüşün öncülüğünde Dadaizm, kendisinden sonra gelen kavramsal sanat akımlarını etkilemiştir. Sanatta kullanılan geleneksel malzemeler ve hazır nesneler arasındaki sınırların kalktığı ve sanat eserinin ne olduğu yönünde tartışmalar ile yeni gündem belirlenmiştir.

Marcel Duchamp 1917'de "Çeşme"diye adlandırdığı bir pisuarı sergileme çabası ile sanat dünyasını sarsmıştır. Bu girişim sonucunda sanat eserinin ne olduğu konusunda fikir ayrılıkları gündeme gelmiştir. Hazır objenin sanat eseri olup olmayacağı ya da sanat eserinin entelektüel bir düşüncenin, kavramın kendisi olabilir mi yönünde ki tartışmaları başlatan Duchamp'ın bu cesur girişimi, sanatçıların zaman içinde her türlü malzemeyi sanata katma özgürlüğünü harekete geçirmiştir. Sanat eserleri ve sıradan nesneler arasındaki sınır bu şekilde belirsizleştirilmiştir (Huntürk, 2016: 252).

1936 yılında gerçekleştirilen Sürrealizm sergisi obje konusuna yoğunlaşması nedeni ile diğer sergilerden ayrılır. Bu sergi, objeyi ve objenin gerçekliğinin bölünmesi üzerinde gelişen manifestolar içermektedir. Bu sergide yer alan ve işlevlerinden arındırılan hazır-nesneler, alışılmış estetik kaygıların dışında bir söylem ile gündem oluşturur. Sürrealist nesnelerin bir listesinin yapıldığı bu sergide objelere ayrıca bir anlam verilmiştir. Okyanus, Afrikan, Amerikan, The British Museum objelerinin fotoğrafları, bilindik objeler gibi başlıklarla bu nesneler örneklendirilmiştir. Nesnelerin etnik kimliğinin altının çizilmesinin yanı sıra Sürrealist nesneler, farklı bir kimlikle yeniden adlandırılmıştır. Hazır malzemenin olduğu gibi kullanılmasından, üzerinde eklentiler ile ayrıca yorumlanmasına, işlevsel-işlevsel olmayan, gerçek-sanal, hareketli-durağan gibi betimlemeler Sürrealizm'in üç boyutlu yönlerini açığa çıkarmıştır. Ayrıca doğal, bozulmuş, buluntu ve kendiliğinden nesneler, Sürrealizm'in dikkat çektiği bir sınıflandırma ile ele alınmıştır (Galeri, 1936).



Resim 1-2: L'exposition Surréaliste D'objet Kataloğu ve Sergisinden Bir Görüntü, Londra (Galeri,1936).

İnsanlar tablolarında nesneleri, bir fikri temsil eden semboller olarak görme eğilimi gösterirler. Bu yanlış yönlendirmeye dikkat çekmek ve gündelik nesnelerin anlamını ayırmak isteyen René Magritte, nesnelerin sembol olmadığını onların sadece nesne olduğunu belirtir.

Bu sergide kullandığı hazır malzemeyi, bir sanat objesi pozisyonuna taşıdığı eseri "This is a Piece of Cheese" (Bu Bir Peynir Dilimidir) adı ile sergilemiştir. Sanatçının müdahalesi ile gerçekliği deforme edilen hazır nesneler, sahip oldukları statülerini böylelikle değiştirmiştir (Veseley, 2014). Cam peynir kapağı içinde peynirin resmedildiği bir tablo ile René Magritte "eğer gerçek gerçekçilikten vazgeçerse, bir peynir parçasının resminin taze tutulması gerekeceğini ve eski haliyle değişip bayat ya da çürük olabileceğini" iddia etmiştir. Kapak ile bağlantılı olarak temsil ve gerçeklik ironik bir yaklaşım içindedir.



Resim 3: René Magritte, This is a Piece of Cheese, 1936 (Hester, 2015).

Bu sergide dikkati çeken bir diğer sanatçı olan Meret Oppenheim, "Fur-Covered Cup, Saucer, And Spoon"(Kürklü Kap, Tabağı ve Kaşığı) adlı eserinde ceylan kürküne sarılmış sıradan bir bardak, kaşık ve tabla üzerinden nesnenin sahip olduğu gerçekliği ötelemiştir.



Resim 4: Meret Oppenheim, Kürklü Kap, Tabağı ve Kaşığı, 1936 (Rose, 2014).



Resim 5: Meret Oppenheim, Bir Çift, 1936 (Rose, 2014).

"Bir Çift"(The Couple) olarak bilinen eseri ile Oppenheim, bir çift eklenmiş kahverengi ayakkabıyı sergileyerek objeyi fonksiyonelliğinden uzaklaştırmıştır. Breton tarafından

sanatçının bu eseri potansiyel giyinme hareketinin temsili üzerinden, kadın vücudunu ortaya çıkaran bir cazibe unsuru olarak betimlenmiştir. Antropomorfik[5] ayakkabılar arasında "yasak" hareketlerin yapıldığını belirten sanatçı, siyasal olarak başka şeylere gönderme yapmanın ötesinde daha gerçekçi bir yaklaşımla, ayakkabıların sahip olduğu özellikler üzerinden kendi doğaları ile uyumu gözler önüne sermiştir (Rose, 2014).



Resim 6: Meret Oppenheim “My Governess” (Benim Egemenliğim), 1967 (Oppenheim).



Resim 7: Meret Oppenheim, Ahşap Parmaklarla Kürklü Eldiven, 1936 (Oppenheim).



Resim 8: Meret Oppenheim, Şekerli Yüzük, 1930 (Oppenheim).

Doğal malzemeleri sevdiğini belirmiş olan Meret Oppenheim, 1975 yılında Valie Export'a plastik ve atom bombası dâhil insanın yaptığı her şeyin doğaya ait olduğunu belirten bir röportaj verdi. 1930'ların ortalarında Meret Oppenheim'ın tasarladığı şeker halkası garip

[5] İnsanın niteliklerinin başka bir varlığa, özellikle Tanrı'ya aktarılması (TDK, 2017).

ama hoş kombinasyon öğelerini içeren bir ironiye sahiptir. Doğal olarak adlandırılan zengin, ucuz, çürüyebilir ve kırılabilir bir malzemenin yarattığı paradoks, eriyen ve yenebilen şeker küpünü kalıcı, değerli bir taş haline yükseltmiştir. Yenilebilir bir malzemeyi aynı zamanda giyilebilir hale getirirken farklı bir yaklaşım ile ironi ön planda anlatıma dâhil olmuştur (Rose, 2014).

Oppenheim'in nesnesi, Sürrealist sanat uygulamalarının özelliklerini öne çıkaran bir sanat objesi olarak oluşturuldu. 1937'de İngiliz sanat eleştirmeni Herbert Read, tüm Sürrealist nesnelerin bir fikri temsil ettiğini vurguladı. Tipik ve işlevsel bir nesnenin nasıl değiştirilebileceği konusunda sorular soran Salvador Dali, bazı nesnelerin "sembolik işlevi olan nesneler" olarak tanımlanması gerektiğini savundu. Ne anlama geldiği konusunda analizler yapmış, bunların kişisel, özel ve daha derin anlamlar edindiği ve bu bağlamda iç dünyanın algılanmasına dikkat çeken Freud'un açıklamalarından yararlanabileceğini belirtmiştir (Rose, 2014).



Resim 9: Salvador Dali, Istakoz Telefon, 1936 (Weyers, 2005).

"Istakoz Telefon" Sürrealist sanatın en ünlü ismi olan Salvador Dali'nin en bilindik eserleri arasındadır. Telefon ahizesinin üzerinde bulunan alçıdan yapılmış ıstakozla Dali, gerçekliği sanat yolu ile tahrip etmektedir. Normalde birbiriyle ilişkili olmayan öğelerin birleşiminden yapılan bu eser eğlenceli olmasının yanında tehditkâr bir söylemi de barındırmaktadır. Dali, bu gibi cisimlerin bilinçsizliğin gizli arzularını ortaya çıkarabileceğine inanmakla birlikte Istakozlar ve telefonlar sanatçı için güçlü cinsel çağrışımlara sahiptir. Telefon, ıstakoz gibi öğeleri sıklıkla resimlerinde de kullanan Dali bu objeleri genellikle erotik zevk ve acıyla ilişkilendirmektedir. İronik anlatım, sürpriz ve dinamik yapısı ile dikkat çeken Dali' nin çalışmalarında, birbirinden zıt öğelerin buluşması ile yapılanmıştır.

1921 yılında Paris'e gelerek ilk sergisini gerçekleştiren sanatçı Man Ray'in The Gift (Hediye) adlı eseri, günlük kullanım araçlarından bir ütünün ortasına dizili özel olarak yapıştırılmış çivilerle oluşturulmuştu. Değişikliğe uğratılmış nesnenin ilk bakışta bir ütü olduğu gerçeği, sonrasında çivilerle başka anlamlar yüklenmiştir. Nesnenin fonksiyonelliği ile çelişkiler üzerine kurulan diyalog kıyafetlere çeki düzen veren, bir stile ve tek tipe sokan ve "düzleştirme" işlevselliği ile ilgili anlatımlarla bu gereç üzerinden göndermeler yapmaktadır. Bu çalışmada bir diğer ironik nokta, günlük bir nesnenin orijinal fonksiyonunun reddedilmesi için değiştirilmesinin yanında, yararlı bir nesnenin eklentilerle şiddet duygusuna gönderme yapması gerçeğidir.

Soyut bir ressam olarak olgunlaşmasına rağmen, Amerikalı film yapımcısı, ressam ve fotoğraf sanatçısı olan Man Ray, geleneksel yapıyı reddederek farklı formlar arasında hareket etmektedir. Dada ve Gerçeküstücülük bu tutumu teşvik etmek için önemli bir rol oynarken, bir eseri meydana getiren fikrin sanat eserinden daha önemli olduğu konusunda bir gelişim göstermektedir.



Resim 10: Man Ray, "Hediye" 1921 (Şermet, 2014).

Herhangi bir materyal veya eşyanın biçim ve renk olarak kendisi ile tam tersi bir diğer eşya ile yan yana gelmesinden oluşan ilişki, psikoloji biliminin ortaya koyduğu algıda seçicilik konusu üzerine temellenmiştir. Sanattaki zıtlık ilkeleri, algıda seçiciliği artıran birer etkiye sahiptirler (Keser, 2009:371).



Resim 11: Man Ray," Mavi Ekmek: Mavi Kuşlar İçin Favori Yiyecek", 1958 (Pinterest, 2017).

Fonksiyonel objelerin kendi gerçeklikleri ile birlikte yaratılan kompozisyonlarla söylemek istediklerini daha geniş bir platformda dile getiren sanatçılar ironi ile Gerçeküstücülük'te ortak bir dil yaratmaktadırlar. Bu bağlamda Birgit Jurgenssen'in çalışmaları da dikkat çekicidir. 1949 Viyana doğumlu feminist avant-garde sanatçı, edebiyat, şiir, tiyatro, incelemeleri ile birlikte yaşadığı kuşağın sosyo-eleştirel söylemlerini sanat hayatında ortaya koymuştur. Kadın kimliği ile örtüşen yüksek topuklu ayakkabıların farklı malzeme kullanarak bilinçdışı yorumlarını sergileyerek, ironi dozu yüksek eserler üretmiştir.



Resim 12: Birgit Jürgenssen," Porcelaın Shoe"(Porselen Ayakkabı), 20 x 10 x 15 cm, 1976 (Jurgenssen).

Ayak-ayakkabı nesnelerini porselen malzeme ile yeniden yorumlayan sanatçı, gerçeklik olgusunu iki şekilde parçalamaktadır. Bir yandan objeleri birebir kullanmayarak başka bir malzeme ile şekillendiren Jürgenssen, diğer taraftan iki ayrı nesneyi bir araya getirerek bütünsellik olgusu ile tek biçimde görme üzerine gerçeklik algısını değiştirmektedir.



Resim 13: Birgit Jurgenssen, Hamilelik Ayakkabısı, 1976 (Jurgenssen).



Resim 14: Birgit Jurgenssen, "Nıce Bırd Of Prey Shoe", (Dua Eden Güzel Kuş), 30 x 23 x 13 cm, Metal, Deri, Tavuk Pençesi, 1974-75 (Jurgenssen).



Resim 15: Birgit Jurgenssen,"Relict Shoe", 30x10x8 Cm, Kemik, Deri, Tüy, Balmumu, Saten Yastık, 1976 (Jürgenssen).



Resim 16: Birgit Jurgenssen, "Mattress Shoes", 25x12x18, 1973 (Jürgenssen).



Resim 17: Birgit Jürgenssen, "Bed Shoes"(Yataklı Ayakkabı), Ahşap, Pirinç, Kumaş, 1976 (Jürgenssen).



Resim 18: Birgit Jürgenssen, "Shoe Chair"(Sandalyeli Ayakkabı), Ahşap, Deri, Köpük Dolgu, 145 X 74 X 45 cm, 1974 (Jürgenssen).



Resim 19: Birgit Jürgenssen, " Grass Shoe", (Çim Ayakkabı), 12 X 8 X 25 cm, Plastik Çimen, (Jürgenssen).

Kadın kimliğini sembolize eden topuklu ayakkabı üzerinden sürrealist çalışmalar gerçekleştiren bir diğer sanatçı Iris Schieferstein'dir. Ölmüş hayvanların parçalarını kullanarak yeniden tasarlayan Alman sanatçı, ölüm temasına yeni bir bakış açısı kazandırır. Cansız hayvanlara başka bir şekilde estetik katarken gerçeküstücü ve ironik yaklaşımı ile ölüm, yaşam temalarına dikkat çekmektedir. Sıradan birçok davranışı görünür kılan sanatçı, yenilen, giyilen hayvanları fonksiyonelliklerinden uzaklaştırarak birer sanat eserine dönüştürmektedir.





Resim 20-21-22: Iris Schieferstein ‘in Çalışmaları (Schieferstein,2017).



Resim 23: Iris Schieferstein, “Hunter” (Avcı), Diş, Mermi, Kürk (Schieferstein,2017).

Çağdaş sanatçılardan Costa Magarakis ve Gwen Murphy, özellikle ayakkabı objesi üzerinden sürrealist işlerle dikkat çekmektedirler. Yeni bir bakış açısını deneyimlemeye imkân veren bu çalışmalar, fonksiyonel bir obje olan ayakkabı üzerinden sanatçıların müdahalesi ile bir sanat eserine dönüşmektedir. Gerçek ayakkabılar üzerine farklı malzeme ile başka ifade şekli kazandırılarak objenin gerçeklik algısını değiştirmektedirler. Bu yaklaşımları ile ironik ifade şekli düşsel bir platformda öne çıkmaktadır.






Resim 24-25-26-27: Costa Magarakis’in Çalışmaları (Magarakis, 2017).






Resim 28-29-30-31: Gwen Murphy'nin Çalışmaları (Pinterest, 2017).

4-SONUÇ

Çelişki ve tutarsızlıkların bir söylem dili oluşturmasında ve değişim döngüsünü başlatmasında ironi özel bir rol oynar. Antik çağdan itibaren öykünmeyi temel alan yapısı ile farklı bir bakış açısının sentezlenmesi, ironiyi sanat yapıtlarında öne çıkarmaktadır. İleri bir üslup olan ironi, denklemlerini eleştirinin ince çizgisi ve mizahi yön üzerinde kurgularken sanatsal çalışmaların anlatımsal yolunu canlandırmaktadır.

Gerçekliğin Gerçeküstücülük ile parçalara bölünmesi, temsil ettiği yeni anlamlar oluşturmaktadır. Gerçekliğe karşı oluşan bu tutum, gerçekliği aşmak, gerçek ötesini bulma yolunda sezgisel başka algıları ortaya çıkarmaktadır. Gerçeklikle verilen bu savaşta Sürrealizm, ironik ifade kazanımı elde ederken, sembolik işlevi olan objelerin farklı platformlarda buluşması bu kazanıma ayrıca katkı sağlamaktadır. Gerçekliği bölmek, ironinin de temelini oluşturur. İfadenin doğrudan anlatılmadığı bir yol olan ironi, içinde birçok duyguyu çevrelemektedir. Alaycı bakış açısından, mütevazı olmaya, tekinsiz, komik, trajik unsurlar içermesi gibi kendi içinde geniş duygu yelpazesinde algılar yaratması ironik olma durumlarında öteki anlama gönderme yapmaktadır.

Bulundukları gibi nesnenin sergilenmeyerek sanatçının kendi dışavurumları ile birleştirme ve başka bir imgeye yansıtma ile Gerçeküstücülük, kendi doğal ironisini yaratmıştır. Objenin kendi varoluş anlamı üzerine inşa edilen sanatçı yorumları, eklenen, deforme edilen, eksiltilen ve gerçekte birbiri ile yan yana gelmeyecek objelerin birlikte kullanımına dikkat çekmektedir. Gerçekliği birebir aktarmayarak tamamen yeniden kurgulayan ve nesnenin birincil anlamına başka yorumlar katan Gerçeküstücülük, tanıdığımız objeler üzerinde şaşırtıcı sonuçlar elde edilmesini sağlar. Yakın anlamlara sahip nesnelerin birlikteliği ile güçlü vurgular yaparken, birbirine anlamca uzak nesneler arasında var olan mesafeleri koruyabilir. Yakın anlamlar taşıyan nesnelerin biraradalığının sonucu olarak tamamen başka yanılsamalar Gerçeküstücük'te ironi yaklaşımlarının sonucunu doğurmaktadır.

Günlük yaşam objelerinin başka bir gözle yeniden inşası, hareketli, mizahi, devingen bir döngü ile ironiktir. Sıradan görünümleri yıkarak, zihni alışılmamış yaklaşımlarla sarsmak Gerçeküstücülük akımının temel taşını oluşturmaktadır. Sonuç olarak Gerçeküstücülük kendisini ortaya koyarken, ironik söylemle doğrudan bağ kurar. İroni, Gerçeküstücülüğün özünü oluştururken bunu farklı şekillerde kimi zaman sınırları zorlayarak gerçekleştirir. Ayrılmaz bir durum içeren Gerçeküstücülük ve ironi, bilindik anlamlarının dışında nesnenin sembolik anlamlarına gönderme yapma konusunda birbirleri ile ortak payda oluştururlar. Yaratılan bu ortak alan, sanatsal çalışmalarda birbiri ile ilgisiz görünen nesneleri veya üretilen biçimlerin bir bütünlük içinde algılanması üzerine dikkat çekmektedir.

KAYNAKÇA

ARTUN, Ali (2013) *Paris'te Üç Sergi I: Sürrealist Nesne*, http://www.e-skop.Com/ skopbulten/ pariste-uc-sergi-i-surrealist-nesne/1690, E-skop Dergi, Erişim Tarihi: 22.04.2017

ARTUN, Nur Altınyıldız (2014) *Sürrealizm/Mimarlık*, İstanbul: İletişim Yayınları.

BRETON, André (2009). *Sürrealist Manifestolar*, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

BOOTH, Wayne C. (2016). *İroninin Retoriği*, çev. Suzan Sarı, Ankara: Hece Yayınları.

CEBECİ, Oğuz (2008). *Komik Edebi Türler, Parodi, Satir ve İroni*, İstanbul: İthaki Yayınları.

CEBECİ, Oğuz (2009) Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri, http://erdembuyrukcu.blogcu.com/tarihsel-bir-perspektif-uzerinden-ironi-tur-ve-tekniklerinin-gel/5154669, Erişim Tarihi: 01.05.2017.
FOSTER, Hal (2011) *Zoraki Güzellik*, çev. Şebnem Kaptan, İstanbul: Ayrıntı Yayınlar.
FRANKLİN, Paul B (2016) The Artist and His Critic Stripped Bare: The Correspondence of Marcel Duchamp and Robert Lebel, Bilingual Edition, çev. Paul B. Franklin, Los Angeles: Getty Research Institute Publications.
GALERİ, New Burlington (1936). The International Surrealist Exhibition 1936 London Catalogue, Edited By Roger Roughton, Londra.
HESTER, Paul (2015) René Magritte, https://www.menil.org/collection/objects/2333-this-is-a-piece-of-cheese-ceci-est-un-morceau-de-fromage, Erişim Tarihi: 23.04.2017
HUNTÜRK, Özi (2016) *Heykel ve Sanat Kuramları*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul: Sanat Kuramları.
JÜRGENSSEN (1974) *Sanatçının Kişisel Web Sayfası*, http://birgitjuergenssen.com, Erişim Tarihi: 01.05.2017.
Keser, Nimet(2009) *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
KIERKEGAARD, S. (2003). *İroni Kavramı*, çev. Sıla Okur, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

LAUTRÉAMONT, Comte de (2014) *Moldoror'un Şarkısı*, çev. Özdemir İnce, İstanbul: Kırmızı Klasik Yapıtlar Dizisi Yayınevi.
LEPPERT Richard (2002) *Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
MAGARAKİS, Costa (2016).Costa Magarakis Kişisel Web Sayfası, costamagarakis.com, Erişim Tarihi: 20.04.2017.
PERKİNS L. Robert (2002). *The Concept of Irony*, Amerika Birleşik Devletleri: Mercer University Press.

PİNTEREST (2017) *Man Ray, O Pão Azul*",https://br.pinterest. com/pin/202450945721 8863 85/, Erişim Tarihi: 20.04.2017.
PLATON (2008). *Sokrates'in Savunması,* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
RAY, Alias Man (2010) *The Art Of Reinvention, The Jewish Museum'da Sergi,* http://the jewis hmuseum.org/exhibitions/alias-man-ray-the-art-of-reinvention, Erişim Tarihi: 23.04.2017.
RORTY Richard (1995). *Olumsallık, İroni ve Dayanışma,* çev. Alev Türker, Mehmet Küçük İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
ROSE, Josh (2014) *Meret Oppenheim, Object* (Fur-Covered Cup, Saucer, And Spoon) https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/ modernity-ap/a/meret-oppenheim-object-fur-covered-cup-saucer-and-spoon, Erişim Tarihi: 20.04.2017.
SCHİEFERSTEİN, İris (2009) *Sanatçının Kişisiel web Sayfası*, http://www.iris-schieferstein.de/start.html, Erişim Tarihi: 01.05.2017.
ŞERMET, Erhan (2014) *Man Ray 'Umarsız, Ama İlgisiz Olmayan Bir Sürrealist*, http://erhansermet.blogspot.com.tr/2014/10/man-ray-umarsz-ama-ilgisiz-olmayan-bir.html, Erişim Tarihi: 24.04.2017.

TDK(2017).”*Olumsallık*”,http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK. GTS.5907 ba3eb5ebf4. 38166988, Erişim Tarihi:01.05.2017.
TDK(2017).”*Antropomorfik*”,http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=insan%20biçimcilik&guid=TDK. GTS.52f58d7fcec020.82193402, Erişim Tarihi: 05.05.2017.
THOMSAN, Laura (2008) *Sürrealistler, Ayrıntıda Sanat*, çev. Ali Berktay, Edi. Nevin Avan Özdemir, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
VESELEY, Dalibor (2014) *Sürrealizm, Mit ve Modernite*, çev. Nur Altınyıldız Artun, e- skopdergi, http://e-skop.com/skopyazar/dalibor-veseley/56900, Erişim Tarihi: 18.04.2017.
WAQAR Saleha (2011) *This Is Not An Article About René Magritte*, http://www.viennareview.net/on-the-town/this-is-not-an-article-about-rene-magritte. Erişim Tarihi: 20.04.2017.
WEYERS, Frank (2005) *Salvador Dali / Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Literatür Yayınları.
OPPENHEİM (2016) http://www.hintmag.com/post/meret-oppenheim--december-16-2016-2029, Erişim Tarihi: 01.05.2017
BSTS/*Tiyatro Terimleri Sözlüğü* (1966). http://www.tdk.gov.tr/index.php?option= com_bts &view =bts&kategori1=veritbn&kelimesec=275024, Erişim Tarihi 02.05.2017.

TÜRK'LERDE ÇAY İÇME KÜLTÜRÜ

Doç. Dr. Leyla ÖZGEN
Gazi Üniversitesi, lozgen@gazi.edu.tr
Yrd. Doç. Dr. Melek Yaman
Gazi Üniversitesi, meleky@gazi.edu.tr

Özet
Kültür toplumları oluşturan değerler bütünüdür. Toplumları belirleyen kültür, yaşamın her alanında karşımıza çıkmakta bireyleri, toplumu dolayısıyla ülkeleri şekillendirmektedir. Çay içmekte bir kültürdür. Türklerde, çay içme kültürü, Türk Bayrağı rengi gibi değişmeden, geçmişten günümüze kadar gelmesi buna en iyi örnektir. Günümüzde hala, özelliğini koruyan çayın semaverde pişirilmesi, ince belli cam bardaklarda ikram edilmesi, çay tepsilerinin, çay tabaklarının ve çay kaşıklarının gökkuşağı gibi rengarenk tasarlanması ise, ayrı bir moda ve sanat eseridir. Hep birlikte çayın içindeki şekeri eritmek için, karıştırılan çay kaşıklarının çıkardığı sesler ise, ayrı bir sanat, müzik armonisidir. Sosyal ilişkilerin, arkadaşlıkların, dostlukların başlamasına ve pekişmesine yardımcı olan çay ikramları vazgeçilmezlerin arasındadır. Türklerde, çay içme ve ikram kültürü; dört mevsim her sabah pişen çaylar, beş çayları ve misafirperverliğin vazgeçilmez ikramları arasındadır. Çayın, misafire ikramı ve hazırlığı ise her evde eğlenceli bir ritüelidir. Bu çalışmanın amacı, Türkler de çay içme ve ikram kültürünün Orta Asya'dan günümüze uzanan uygulamalarını incelemektir. Bu araştırma, alan yazın taramasına dayalı betimsel bir çalışmadır. Sonuçta, Türklerin tarihi süreç içinde çay içme ve ikram kültüründe olumlu ve olumsuz değişimlerin olduğu bunların neler olduğunu incelemektir.
Anahtar kelimeler: Kültür, Türk'lerde çay ikramı, çay bardağı, kan kırmızısı

TURKISH TEA DRINKING CULTURE

Abstract
Culture is the sum total of the values that characterize a society. Culture defines a society in every domain of life and shapes individuals, communities and, therefore, nations. Tea drinking is also a culture. Turkish tea drinking culture has survived to the present day unchanged, as the color of the flag of Turkey. Tea still retains its significance: It is prepared on a samovar and served in tulip-shaped glasses in the accompaniment of tea trays, tea saucers and teaspoons with colorful and iridescent designs, constituting a distinct fashion and work of art, while the chorus of teaspoons being stirred to melt the sugar is a musical harmony. Serving tea is an indispensable tradition that helps initiate social relationships and consolidate friendships. Turkish tea drinking and service culture is tea steeping every morning throughout the year, five o'clock teas and essential offerings of hospitality. Tea preparation and service is an entertaining ritual in every household. This literature review-based descriptive study aimed to examine cultural practices of Turkish tea drinking and service, from Central Asia to the present day, and to investigate the presence of positive or negative changes in Turkish tea drinking and service culture.
Keywords: Culture, Turkish tea service, tea glass, blood-red

GİRİŞ

Kültür, ikili karşıtlıkların zorunlu görüldüğü merkez-çevre, kendi-öteki gibi ayrıştırıcı ifadelerin kullanımıyla başlamıştır. Farklı kültürlerin yorumlanmasında melezlik kavramı kullanılmaktadır. Melezlik dünyanın farklı yerlerindeki kültürlerin birbirine karışmasıdır (Küçük ve Kahyaoğlu, 2013). Bireylerin içinde yaşadığı toplumun standartları, yaşama biçimi, eğitim ve kültür düzeyleri, yeme-içme kültürünün melezleşmesinde rol oynamaktadır (Yılmaz, 2006; Türkyılmaz, 2013). Bu durum, Türklerde çay içme kültüründe ve ritüelinde de görülmektedir. XIX.yüzyılda kültürel değerleri yaşatmak için saklamak düşüncesi hakimken, XX. yüzyılda kültürel değerleri yaşatmak için yaymak düşüncesi hakim olmuştur (Oğuz, 2002). Bu düşünceden hareketle Türk'lerde çay içme ve ikram kültürünün unutulmaya karşı korunması açısından önemlidir. Bu çalışmanın amacı, Türklerin Orta Asya'dan günümüze uzanan tarihi süreç içinde çay içme ve ikram kültüründe bir etkileşim olup olmadığını incelemektir.

Çayın ilk kez 6. yyılda Çin'de yetiştirildiği, 9.yüzyılda Japonya'ya götürüldüğü, 17. yüzyılda Avrupa'ya ulaştığı ve 19. yüzyılda Anadolu da yaygınlaşmaya başladığı ifade edilmiştir (Keskin, 1982; Tezcan, 1990; Işıksoluğu, 2001; Gürsoy, 2005). Çay önceleri, Orta Asya'da yaşayan Türkler tarafından ilaç olarak kullanılırken, sonraları ise içecek olarak kullanılmıştır (İvgin, 2000; Duman, 2012). Çay, çay yapraklarını soldurma, kıvırma, fermantasyon (mayalandırma), kurutma işlemine tabi tutularak elde edilmektedir (Keskin, 1982).

Günümüze kadar gelen Türk çay kültürü, değişik şekillerde tanımlanmıştır. Türk misafirperverliklerinde çay tekliflerinin gittiğiniz her yerde, çat kapı yaptığınız bir dostun evinde çay ikram edilmesi, aspirin almaya gittiğiniz eczanede, fotoğraf stüdyolarında ve elbette uzun yapılan alışveriş pazarlıklarında vb. çay ikramının arttığı, çayı karıştırırken kaşığın bardak kenarına her dokunuşunda bir dostluğun başladığı ve derinleştiği belirtilmektedir (Branning, 2010). Çayı, kalabalığın içeceği, kahveyi ise, yalnızların içeceği olarak yer verilmiştir (Müftüoğlu, 2006; Duman, 2012). Başka bir ifadeye göre, çayın kadın içeceği, kahvenin ise, erkek içeceği olduğu belirtilmektedir (Lafçı, 2013). Diğer bir ifadeye göre, "çay ne şarap kadar kibirli ne de kahve kadar yapmacık" olduğu vurgulanmıştır (Kakuza, 2001). "Türk çayı, arkadaş canlısıdır. O, hiçbir zaman yalnız içilmez. İlla ki, yanınızda biri olmalıdır. Eğer bir Türk sizinle arkadaş olmak istiyorsa ilk teklif edeceği içecek çaydır" şeklinde çayın özelliği öne çıkartılmıştır (Branning, 2010). Bir diğer görüşte ise, "kaynana çaydanlık gibidir, fokur fokur kaynar. Gelin demlik gibidir, sinsi sinsi demlenir. Oğlan bardak gibidir, bir gelin doldurur, bir de kaynana doldurur. Görümce çay kaşığı gibidir, arada bir gelir ortalığı karıştırır. Çocuk şeker gibidir, ortalığı tatlandırır. Kayın peder de çay tabağı gibidir, okkalıca oturur" (Güler, 2009). Başka bir ifade de ise "*gönül ne çay ister ne çayhane gönül sohbet ister çay bahane"* sözünden hareketle çay içme kültürünün manevi duyguları pekiştiren araç olarak tanımlanmıştır (Duman, 2012). Geçmişten günümüze kadar gelen, hem sosyo ekonomik durumun hem de kültürün etkisiyle, çay tüketiminde, çay seremonilerinde ve sunumlarında belli ritüeler gelişmiştir (Timur, 2001; Kakuzo, 2014).

Diplomaside Çay Seremonileri ve Çay partileri

Osmanlı İmparatorluğu 19. yüzyıldan itibaren dış politikası ile ekonomik ve kültürel alanlara da yayılmıştır. Diplomatik görüşmelerde nezaket kurallarına bağlı kalınmakla birlikte, batı kaynaklı protokoller de çay ziyafetleri uygulanmaya başlanmıştır. Avrupa merkezlerine giden Türk devlet adamları için düzenlenen kokteyl ve balo gibi siyasi amaçlı protokollerde, çay

seremonileri ve çay partileri verilmiştir. Örneğin 1881 yılında Londra'da Fransa ile İran elçilerinin düzenlediği çay ziyafetine İngiliz, Fransız, İtalyan, Alman ve Yunan elçileriyle Osmanlı Devleti'ni temsilen Londra elçisi kostaki Musurus Paşa katılmış, ziyafet esnasında Osmanlı'nın toprak meselesi konuşulmuştur (Ziya, 2015).

Düzenlenen çay seremonilerinde ve çay partilerinde; balolar şeklinde yapıldığı için erkek ve kadın kıyafetleri son derece şık olduğu belirtilmektedir. Çay seremonilerinde; erkek kıyafetlerin de, kıyafetin ütülü ve koyu renklerin hakim olmasıdır. Suarelerde olduğu gibi, çay davetlerinde de siyah kuyruklu setre, beyaz boyun bağı ve beyaz eldiven ya da frakla katı bir gömlek, uçları kıvrık katı yakalık, beyaz kravat, lustre iskarpin giyilmektedir (Kuzucu, 2012; Ziya, 2015). Bununla birlikte boz renkli pantolon, beyazın dışında açık renkli eldiven ve özellikle siyah boyun bağı uygundur. Kadın kıyafetlerinde ise, ipek bir rop manto; mevsime göre güzel bir kürk veya ipek manto giyilmekte; kadife ya da ipek şapka takılmaktadır. Çaylara kolsuz tuvalet gibi dekolte giysilerle gidilebilse de, başta mutlaka şapka giyilmektedir. Uzun kollu ve tamamen kapalı yakalı ipek tuvalet, kadifeden kürklü ve işlemeli tayyör takımı da geçerlidir. Tuvalet giyildiği taktirde eldivenlerin beyaz, açık gri veya krem renklerinde olması gerekmektedir. Çoraplar ipek; iskarpinler düz rugan yahut da modaya uygun biçimde çeşitli derilerden, uzun ökçeli ve altı ince olması gerektiği belirtilmektedir (Ziya, 2015).

Ülkelere göre çay içme alışkanlıkları

Zamanla, aile toplantılarına konu edinilen çay içme alışkanlıklarının, 16.yy'da ikindi vakti çayı içme alışkanlığının önce Hollanda' da, sonrasında, 17.yüzyılın ortasında New York'ta başlamasıdır (Reimertz, 2003). İngiltere de ise, iki yüz yıl sonra modern anlamadaki çay partisi geleneğini başladığı belirtilmiştir. 18.yüzyıl başlarına kadar sabah ve akşam olmak üzere günde iki öğün yemek yiyen İngilizler, bu tarihlerden sonra öğle ile akşam arasında üçüncü bir öğünü yemeye başladıkları tespit edilmiştir. İngiliz kültüründe, akşamüzeri yenilen bu üçüncü kuşluk vaktinde, genellikle çay ile birlikte pasta, sandviç, tatlı gibi yiyeceklerin de tüketildiği, bu ziyafetlerin Türk halkı arasında da günden güne yaygınlık kazandığı belirtilmiştir (Tezcan, 1990; Reimertz, 2003).

Kamusal hayatta çayhane kültürü

Tanzimat'tan sonra açılmaya başlayan çayhaneler dönemin en rağbet gören sosyal mekanları olmuştur. Çayhanelerin iç mimarisinde, Türk ve İslam kültür motifi süslemelerine yer verilmiştir. Osmanlı topraklarında yaşayan Ermenler ve Azınlıklar vb. Türk halkıyla din ve ırk bağları bulunan, Rus ve Balkan göçmenleri nedeniyle çayın Osmanlı kültürüne girişinde önemli rol oynamıştır. Orta Asya ve Kafkasyalı Türklerle İranlıların devam ettiği İstanbul kahvehaneleri, yıllardır çayhane gibi hizmet vermiştir. O dönem edebiyatçılarının en uğrak yerleri bu çayhaneler olmuştur. Çayhanelerin en önemli özelliği; şerbet, kahve ve limonlu çay servis edilmemesidir. Çayhanelerin bir köşesinde çay ocağının, masa, tabure veya sandalyelerin bulunduğu küçük işletmelerdir (Duman, 2012). Çayhane düşüncesinin oluşmasında, çayın toplumun her bireyi tarafından benimsenmiş olduğu o dönemlerde, çayhaneler sadece erkelerin gidebildiği, erkelerin iş bulmak, çevre edinmek, sosyalleşmek gibi birçok amaca hizmet etmiştir. Zamanla çay tüketimine olan ilginin artmasıyla daha çok çayhaneler açılmaya başlanarak günümüze kadar gelmiştir (Nerval, 1984; Kuzucu, 2012).

Çayhane ve kahvehane gibi yerlerde, dışarıya servis yapıldığında çayın soğumasını önlemeye ya da geciktirmeye yarayacak ince metal kapaklar imal edilmiştir. Bazı bölgelerde farklı şekillerde çay servisi yapılmıştır. Örneğin Erzurum'da, çayhane dışına çay götürülürken çay

tabağıyla çay bardağının ters kapatıldığı, müşteriye çayı verirken, garson el çabukluğuyla bardağı düz hale getirerek verdiği ve çayın bir damla bile dökülmediği, böylece çayın soğumasının engellendiği belirtilmiştir. Ayrıca, Kafkas halkı çayı daha çok Rusya'da ve İran'da olduğu gibi kıtlama, yani ağızlarına aldıkları sert şekeri yavaş yavaş eriterek içmektedirler. Bugün de Doğu Anadolu Bölgesinde ve Anadolu'da, özellikle Erzurum, Kars ve Van illerinde çay kıtlama olarak içilmektedir (Duman, 2012). Erzurum'da evlerde çay içilirken, çay bardağının yanında çay kaşığı verilmediği nedeni ise çayı kıtlama içmeleridir. Çay, Türkiye'nin diğer illerinde ise, çay kaşığı, küp veya toz şeker ile birlikte ikram edilmektedir (Tezcan, 1987). Bu durum, Türk kültüründe çayın sosyal bir anlam, ikram geleneğinde ise farklı bir ritüel kazandığını göstermektedir. Aynı durum ev içi oturmalarında da geçerlidir. Konuğa yapılan çay ikramında sadelik, tevazu, konukseverlik, samimiyet, yardımseverlik, paylaşma, zevk, zarafet, duygusallık, nezaket, sefa gibi olumlu hislerin hepsi gizlidir. Bununla birlikte, çayın nefaseti ve evin hanımefendisinin nezaketinin birtakım övgü ile yüceltilmesi, hane sahibine dua edilmesi gibi, dostluk ve muhabettin devamı yönünden duyguları ifade eden davranışlar olarak sayılmıştır.

Çayın içildiği kahvehane ve çayhane gibi halka açık mekanlar ise, aynı övgülerle çaycıya takdim edilmiştir. Bu tür yerlerde, içilen çayların ücretinin ödenmesi sırasında dostluk ve cömertlik tavırları sergilenmiştir. Ücret ödeme sırasında içgüdüsel olarak herkesin birbiriyle yarış içerisine girmesi, eğer biri çay masrafını üzerine almışsa, diğer(leri) nin hiç değilse tütünün kendisinden olmasını istemesi, toplu içimler sırasında ücret ödemekten kaçınan ya da maddi hesap kaygısına düşen kişinin ayıplanması gibi tutumların hepsini, Türk'e özgü çay ritüeli olarak değerlendirilmektedir. Cimri bireylerin, "çay bile ısmarlamaz", "kimseye bir bardak çayı nasip olmamıştır" türünden ifadelerle yerilmesi, karakterlerin tanımlanmasında dahi etkin bir güce sahip olduğunu göstermesi açısından, çay ikramının sosyal hayattaki yerini göstermektedir (Kuzucu, 2012).

Türk çay içme kültüründe, daha fazla çay içilemeyeceğini ifade etmek için bazı davranışlar tespit edilmiştir. Örneğin, Anadolu'nun birçok yerinde bölgeden bölgeye değişebilmektedir; özellikle çay kaşığının bardağın ağzına düz yatırılmasıyla ifade edilmiştir. Bunun anlamı, ev sahibinin ısrarına göre, misafirin kararından vazgeçilebileceğidir. Şayet ev sahibi tarafından ısrar edilirse, bir bardak daha çay içilebilir. Son çayın içilmesinden sonra, kaşık ters yatırılmasının ve böylece ikramın tamamlanmış olmasıdır. Bu hareketin Doğu Anadolu'daki ifadesi, boş bardağın tabak içerisinde yan yatırılması; Doğu ve Güneydoğu bölgelerinde ise bardağın tabağa ters çevrilmesi şeklinde olduğu belirtilmiştir.

Çayın demlenmesi özel uzmanlık gerektiren bir sanat olarak ifade edilmiştir. Hazırlanan çayın özelliğinin, cam bardaktaki çay, göz kamaştıracak kadar parlak olması; içildiğinde ağızda hafif buruk bir tat bırakması, dudağı yakacak derecede sıcak olması ve bardak ağzına kadar doldurulmaması gerektiği belirtilmiştir (Gürsoy, 2005; Müftüoğlu, 2006). Duygusal Türk halkı, çayı şöyle ifade etmektedir: "Rengi cananın yanağını, kokusu dahi şemim-i yâri hatırlattığı gibi billur bardağın ortasının ince olması cananın belinin inceliğini, üstü ile altının genişliği de sevgilinin göğüs ve kalçasının dolgunluğunu ihtar etmektedir. Kaşık sesinin ise, kanarya veya bülbülün sesine benzetilmektedir" (Üçok, 2002).

Çay keyfini tamamlayan önemli özelliklerden biri olan çay bardağı, önceleri Asya'da kulpsuz porselen fincanlarda içilirken, Batıda çay tüketilmeye başlayınca çay sadece porselen fincanla değil, cam bardakla da içilmeye başlanmıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte cam bardağa kulp,

ayak ve sap yapılmıştır. Bu durum, çay bardağı üretimini ve maliyetini zorlaştırdığı için daha sonraları Beykoz'da üretilen cam fabrikasında cam bardaktaki ayak, sap ve kulp çıkartılarak, ince belli bardak üretilmiştir (Küçükerman, 2009). Çay içmenin en büyük özelliği, ince belli bardak olarak ifade edilmiştir (Kuzucu, 2012; Gürsoy, 2005). Başka bir çalışmada ise, çay ikramlarının laleye benzeyen cam bardaklarda ki sunumunun da önemli olduğu belirtilmektedir (Branning, 2010).

Çayın Türk kültürüne kazandırdığı araç gereçlerden olan; semaverden bahsedilirken, bunun tasavvuf hayatındaki yerine dikkat çekilmiştir. Türklerde çay kültürünün dini yaşantıdaki yerini yansıtan en temel ve somut örnek, semaver kültürüdür. Bununla birlikte Osmanlı döneminde Kars ve Kafkasya bölgesinde yaşayan Terekeme (Karapapak) Türkleri arasında çay etrafında şekillenmiş bir dini merasime temas etmek gerekir. *Terekeme Semahı, Terekeme Meykhanası* ya da kısaca *Meyhana* olarak adlandırılan bu tören, bir nevi Şaman ayinini andırmaktadır. Bu merasimde erkeklerle kadınlar bir meclis kurarak pervane şeklinde dönüp çay içtikleri belirtilmektedir (Kuzucu, 2012).

Çayın içildiği zamanlar ve yerler

Çay, Türkiye'nin her bir yerinde günün her saati tüketilmektedir. Sabah kahvaltısıyla içilmeye başlanır, öğlen yemekten sonra, ara öğünlerde, akşam yemeklerinden sonraya kadar çay içilmeye devam edilmektedir (Branning, 2010). Arkadaş sohbetlerinin, eve gelen misafirleri ağırlamanın olmazsa olmazıdır. Çay mutfakta hazırlanır, salon veya oturma odalarında, balkonlarda masa veya sehpanın etrafında oturularak, sohbet eşliğinde çay tüketilmektedir. Çay demleme araçlarından olan önce semaver, sonra çaydanlık ve şimdide, elektrikli çay demleme aletleri ile çayı demlemek, her zaman her yerde hazırlamak ve servis etmek kolaylaşmıştır. Örneğin, İstanbul' da vapurda veya motorlar ile Avrupa ve Anadolu yakası arasında yapılan kısa vapur seyahatlerinde ve birlikte tüketilen simit çay vazgeçilmezlerin arasında yer almıştır. Türkiye'de değişen zaman ve teknoloji ile birlikte sıcak çay tüketiminde yer değişiklik oluşmaya başlamıştır. Örneğin, soğuk veya buzlu çay veya çaylı dondurma üretimine başlanması, çay ocaklarının yerini çay makinalarının alması şeklinde değişimlerin olması çay içme ve hazırlama kültüründe melezleşmenin olduğunu göstermektedir (Lafçı, 2013).

Zaman içinde değişen semaver ve diğer ürünleri

Çay demleme alışkanlığı geleneksel temelini oluşturan semaver sonrasında çaydanlık vb. ürünleridir. Çaydanlık, çay hazırlamada, demlemede kullanılan iki parçalı ve metalden yapılan, bazen demliği porselen olan pişirme gerecidir (Lafcı, 2013). Çaydanlık hakkında, Osmanlı İmparatorluğu döneminden gelen etkilerin modernleşme sürecinde silindiğini ve yaşam şeklindeki değişimlerin birebir sembolü konumundadır. Kültürel, tarihsel ve fiziksel içeriği ile gelenek, modernlik ve kimlik açısından çok keskin bir köşede bulunmaktadır (Timur, 2001). Çaydanlığın kültürel kimlikle bağlantısında, objelerin seçiminde tüketicinin kişisel obje çeşitlerinde tercihler yaptığı görülmektedir. Günümüzde Türk çaydanlığı ve çay seti esnekliği, biçimsel değişimlere açık oluşu ile yeniden icad edilen gelenek olarak belirtilmiştir (Lafcı, 2013).

Süzgeç

Plastik veya metal malzemeden üretilen süzgeçler günümüzde demlik poşet çayları veya poşet çayları sebebiyle daha az kullanılmaktadır. Kullanım amacı demlikten küçük çay

yapraklarının bardağa dökülmemesini sağlamaktır. Demlik içine yerleştirilen çeşitleri olduğu gibi bardağın üzerine konarak kullanılan çeşitleri de bulunmaktadır.

Çay saklama kabı

Çayın nasıl bir ortamda saklandığı çayın uzun ömürlü ve her kullanımda aynı tatta olması önemlidir. Farklı formlarda ulaştığımız çayı (toz, poşet) bu gün cam, seramik, plastik, karton veya metal saklama kaplarında muhafaza edebilmekteyiz. Uzun ömürlü olması ve aromasını kaybetmemesi için ağzı kapanan, çayın nemlenmesine izin vermeyen ürünler tercih edilmektedir.

Şekerlik

Çayın yanında sıkça tüketilen bir diğer ürün ise çayı tatlandırmak için kullanılan şekerdir. Toz halinde veya farklı formlarda sıkıştırılmış olarak şeker servis edilmektedir. Sirkülasyonun fazla olduğu yerlerde tek küp şeker miktarı kadar ambalajlanmış toz şeker bulmak mümkündür.

Çay kaşığı

Çayın içine atılan şekeri karıştırmak veya içine düşen çay yapraklarını toplamak veya içine atılmış bir küçük dilim limonu bardağın içinde karıştırmak için kullanılmaktadır. Metal, cam, seramik, plastik ve ahşap örnekleri bulunmaktadır. Çayın kaşık ile karıştırılırken çıkarttığı ses çoğu yerde kulağa hoş gelirken, bazen de çay kaşığının sesi gürültü olarak düşünülmektedir. Bu nedenle, 2008 yılında Fransız bir tasarımcı tarafından dizayn edilen "Kendi kendini karıştıran çay bardağı" tasarlamıştır (www.pazar53.com, 2008). Bardağın özelliği, çayı doldururken bardağın dibine konulan bir top kendine özel dizayn edilen alanda beklemektedir. Çay doldurulduktan sonra, şeker ve eğer ilave edilmek istenen başka bir madde varsa bardağa eklenmekte ve bardağı hafifçe sallamaya başlıyorsunuz ve "yeni çay kaşığınız" cam tabanda top hareket ederek şekeri karıştırmaktadır. Çayınızı içerken ise yerçekiminin etkisiyle tabandaki top kendine ayrılan yerde sıkışarak kaldığı için bireyi rahatsız etmediği şeklinde olduğunu belirtmiştir (Lafcı, 2013).

Sonuç

Bu çalışmada, Türklerin Orta Asya'dan günümüze uzanan süreç içinde çay içme ve ikram kültüründe bir etkileşim olup olmadığını incelemek amacıyla yapılmıştır. Turizmin yaygınlaşmasıyla, ticaretin kolaylaşmasıyla Doğudan Batı bölgelerimize veya Doğu veya Güneydoğu Anadolu Bölgelerimizde Türk çay kültürünün önüne, kaçak çay tüketimi geçmiştir. Fast food'un beslenme alışkanlığımıza girmesi ile buzlu çay, sütlü çay ve çaylı dondurma üretiminin olması, bunların yanısıra çay ocaklarının yerine çay makinalarının alması, çay içme ve ikram kültüründe melezleşmenin en iyi örneğidir. Gelecek kuşaklar arasında, Türk çay içme kültürünün yaşatılması için, yöresel ve özel günlerde veya ulusal/ uluslararası çay festivalleri yapılarak; çayı, ince belli cam bardakta sunumuna, göz kamaştıracak kadar parlak olmasına; içildiğinde ağızda hafif buruk bir tat bırakmasına, dudağı yakacak derecede sıcak olmasına ve bardağın dudak payı bırakılarak dolu olması şeklinde sunumlar yapılarak tanıtılmasına çalışılmalıdır. Böylece, Türk çay içme ve ikram kültürü, çay seremonilerinin yaygınlaştırılması ile somut olmayan kültürel değerlerin korunmasına yardımcı olacağı söylenebilir.

Kaynakça

http://www.pazar53.com, Pazar53internet gazetesi, 20 Nisan 2008.(Erişim tarihi 07.04.2017, Saat:10:00).

Branning, K. (2010). Bir Çay Daha Lütfen, Kültür Yayınevi: İstanbul.

Duman, M.(2012). *Bahçeden İnce Belli Bardağa Türk Çayı*. Yapı Kredi Yayınları: Ankara.

Güler, A. (2009). Gelin kaynana manilerinden bazıları.http://blog.milliyet.com.tr/ (Erişim tarihi:03.06.2017. Saat:15:00).

Gürsoy, D. (2005). Demlikten Süzülen Kültür: Çay, İstanbul, 44.

Işıksoluğu, M. (2001). Beslenmede Kahve, Çay, Flavonoidler ve Sağlık Özellikle Kardiovasküler Hastalıklarla İlişkileri. Birinci Basım. Damla Matbaacılık. Etlik, Ankara.

İvgin, H. (2000). "Kültürümüzde ve Folklorik Tıpta Çay". Folklor/Edebiyat Halkbilim, Etnoloji, Antropoloji, Müzikoloji, Edebiyat. Üç Aylık Kültür Dergisi. Şahin Matbaası, Ankara.

Kakuzo, O. (2001).Çay Kitabı, İstanbul, Türkçesi: Ayça Ögel.

Kakuzo, O. (2014). "*Çay ve Zen*". Maya Kitap Yayınları, Kayhan Matbaacılık, Topkapı, İstanbul.

Keskin, H. (1982). Besin Kimyası. 4. Baskı Fatih Yayınevi ve Matbaası İstanbul.

Kuzucu, K. (2012). *Osmanlı'da Çay ve Çayhane Kültürü*, Kap Yayınları: İstanbul.

Küçük, B. & Kahyaoğlu, İ. (2013). Yerellik Öğeleri İçinde Küreselleşen Yönetmen: Ferzan Özpetek. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC*, April 3(2): 57-66.

Küçükerman, Ö. (2009). "Çay Bardağındaki Tarih", National Geographic Journal, Ağustos, İstanbul.

Lafcı, N. (2013). Çay Kültüründe Değişen Alışkanlıkların Türkiye Örneğinde Ürün Tasarımına Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Endüstriyel Tasarımlar Fakültesi, İstanbul.

Müftüoğlu, O. (2006). Çay Bir Mucizedir. 1. Baskı, İstanbul.

Nerval, G. (1984). Doğu'ya Seyahat, Çev. M. Taşçıoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Oğuz, M.Ö.(2002). Küreselleşme ve Uygulamalı Halkbilimi, Ankara: Akçağ Yayınları.

Reimertz, S. (2003). Çayın Kültür Tarihi, 2. Baskı, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.

Tezcan, M. (1990). "Geleneksel Türk İçecekleri (Meşrubatlar)". Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları:141 Süreli Yayınlar Dizisi: 21. Öztek Matbaası, Ankara.

Tezcan, M. (1987). "Erzurum Kültürü ve Kişiliği". *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 1.

Timur, Ö.Ş. (2001). *Reading Material Culture*: An Analysis of Design as Culture Form, March.

Türkyılmaz, D. (2013). "Kültürleri Buluşturan Sofralar: Bayram Yemekleri, Aynı Tadı Paylaşmak": *Aynı Tadı Paylaşmak: Türkiye-Romanya Geleneksel Ortak Mutfağı Çalıştay Bildirileri*, Ankara, Unesco Yayınları: 131-138. <http://www.unesco.org.tr/dokumanlar/kitaplar/romanya.pdf (Erişim.07.05.2017)>

Üçok, A.K. (2002). *Görüp İşittiklerim,* Okuyan Adam Yayınları, Ankara.

Yılmaz, L.G. (2006). (Yay. Haz. İsmail Bozkurt- Federal Arnault). "Yeniboğaziçi Köyünde Tatlı Kültürü", *Yeni Boğaziçi Halk Kültürü*, Gazimağusa: Doğu Akdeniz Üniversitesi Basımevi.

Ziya, S. (2015). *Salon Köşelerinde*, Türk Klasikleri, Bilgi Kültür Sanat Yayınevi, İstanbul.

TASARIMDA GÖRSEL KÜLTÜR MODA İLİŞKİLERİ

Nesrin ÖNLÜ*
D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi

ÖZET

Görsel kültür deyince akla ilk gelen, toplumsal süreçteki değişimler de göz önüne alınarak görülebilen her şeydir. Görsel kültür, hiç olmadığı kadar ve gittikçe artan bir şekilde görsel ve görselleşmiş olan son derece kapsamlı bir insan deneyimidir (Mirzoeff, 1999). Günümüz anlayışı ile günlük yaşantımıza müdahale eden bir yapıdır. Güncel sisteme uyarlanan, bireyden topluma dek yayılan, kitle iletişimin yarattığı teknoloji temelli bir yeni dünya anlayışı ve işleyişine işaret ederek. Günlük yaşamdan sosyo politik ilişkilere, çevre ve siyasete dek genişleyebilen küresel kültürün toplum üzerindeki müdahalesinin temsilidir (Aykut,2013). Görsel kültür; görsel yollarla ifade bulan resim, heykel, fotoğraf, film, televizyon, mimari, reklam, tekstil, mücevher, moda, haritalar, grafikler, web sayfaları gibi pek çok tasarım ögesi içerisinde yer bulan kapsamı geniş bir alanı ifade eder. Önde gelen görsel kültür savunucusu Paul Duncum'a (2002) göre, bugünün dünyasında anlam, görsel alanlar, görsel ve popüler objeler, müzik, ses efektleri, resimler ve benzeri olgularla etkileşim yoluyla üretilmektedir. Görsel ve popüler unsurlara bakmak kadar, onlara nasıl baktığımız da önemlidir. Görsel kültür kapsamında tasarım, görülebilen ve işlevsel bir amacı olan her şeydir. Örneğin tekstil ürünleri görseldir ve işlevsel bir amaca hizmet eder. Tekstiller üzerindeki motif, desen bütünlüğünde her türlü bezeme, verilen biçim tekstil ürünün asıl yapması gereken iş dikkate alınarak tasarlanır. Tekstil ürünü bir giysi haline getirilecekse; örneğin üzerinde yer alacak desen tasarımındaki renk, biçim ögeleri; hedef kitle, hedef kitlenin yaşadığı ülke, ülkenin sosyo-ekonomik/coğrafi koşulları, hedef kitlenin beklentileri, sezonlar, moda gibi pek çok değişken göz önünde tutulacaktır. Kaldı ki bu ögelerin her biri kendi başlarına bir görsel kültür ögesidir. Tekstillerin giyim haline dönüştürüldüğü biçimler, aynı görsel ögelerin, nesnelerin farklı biçimlerinin çok çeşitli ve belirgin bir biçimde örneklenebileceği alanlardır. Bir giysi hem hammaddesine hem tasarımına bağlı olarak çok farklı kumaş türleri, renk, giyim tazı ve giysi modellerinden oluşabilir. Bu birliktelik kendisini moda denen olguyla farklı bir görsellikte sunabilir. Moda ve giyim kültürel ve toplumsal bir kimlik oluşturmak için de bir araya gelebilir. Bu bildiride; giyim modasında tekstil ürünlerinin renk ve dokusunun, giyim tarzları gibi pek çok görsel değişkenin görsel kültür ve moda kapsamındaki etkilerinden, toplumda nasıl etkili tarzlar ve özel kimlikler oluşturabildiğinden, gelecek kuşaklara değişim göstererek nasıl aktarıldığından söz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Görsel Kültür, Tasarım, Moda, Tekstil, Giyim Tarzları

VISUAL CULTURE AND FASHION RELATIONS IN DESIGN

ABSTRACT

It is everything that can be seen considering the changes in the social process that first come to mind in terms of visual culture. Visual culture is a highly comprehensive human experience that has been visual and visualized ever and increasingly (Mirzoeff, 1999). It is a structure interfering with our daily life with our understanding of today. Based on the current system, it refers to the understanding and functioning of a technology-based new

world created by mass communication spreading from individual to collective. Global culture that can expand from everyday life to socio-political associations, environment and politics is the representation of intervention on society (Aykut, 2013).

Visual culture covers a wide range of subjects found in many design items such as painting, sculpture, photography, film, television, architecture, advertising, textile, jewelry, fashion, maps, graphics, web pages. According to the leading visual culture advocate Paul Duncum (2002), The meaning in today's world is produced through interaction with phenomena, visual fields, visual and popular objects, music, sound effects, pictures and so on. It is important to look at them as well as to look at visual and popular elements.

Within visual culture, design is everything that is visible and functional. For example, textile products are visual and serve a functional purpose. The motif on the textiles is designed by taking into consideration the work to be made of the textile product with the given shape, all kinds of appearance in the pattern integrity. If the textile product is to be made into a garment; color, shape of the pattern design to be placed on the sample; the target population, the country in which the target population lives, the socio-economic / geographical conditions of the country, the anticipation of the target population, the seasons, and fashion. All of these things are a visual culture in their own right. The forms in which the textiles are converted into clothing are the areas in which the same visual elements, different forms of elements, can be sampled in a wide variety and distinct manner. A garment can consist of very different fabric types, colors, clothing style and clothing models, depending on both the raw material and the design. This union can present itself in a different visuality called fashion. Fashion and clothing can also come together to create a cultural and social identity. In this paper; It will be mentioned the effects on the visual culture and fashion of many visual variables such as the color and texture of textile products in clothing fashion, clothing styles, etc. ,how they can create effective styles and specific identities in the society, how it has been transferred to future generations.

Key Words: Visual Culture, Design, Fashion, Textile, Clothing Styles

Giriş

Görsellik görülebilen her şeyi içine alan bir kavramdır. Görme duyusuyla ilgili olan, görmeye dayanan, görerek algılanan ve genellikle görüntülerin ve gözle izlenebilen her şeyin taşıdığı özelliktir (Türk Dil Kurumu, tdk.gov.tr)). Doğada var olan ya da insan düşüncesiyle, eliyle üretilebilen görülebilen her şeydir. Güncel anlamıyla görsellik güzel sanatlar ve tasarımla birlikte düşünülen bir kavramdır.

Kültür ise; tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi, manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin tümüdür (Türk Dil Kurumu,tdk.gov.tr).

Kültür oluşturulurken görsel olana odaklanılır. Görme yoluyla elde edilen deneyimlere ayrıcalık tanınır. Kültür, görsellikle birlikte, algılar ve ortaya konan ilişkilerle elde edilen bir bütündür. Bu nedenle görsellik ve kültür içi içe geçmiş kavramlardır. Çünkü görselliğe hitap

eden kültür ilgi çekici ve akılda kalıcıdır. Ortaya konan eser ve ürünlerle de gelecek kuşaklara aktarılır.

Görsel kültür; günümüz anlayışı ile değişerek biçim alan görselliğin günlük yaşantımıza müdahalesi sonucu ortaya konan kültürel bir yapıdır. Hiç olmadığı kadar ve gittikçe artan bir şekilde görsel ve görselleşmiş olan son derece kapsamlı bir insan deneyimidir (Mirzoeff, 1999). Nedeni ise teknoloji sayesinde bilgiye çok daha hızlı ulaşıyor olmamız ve aşırı tüketen bir toplum haline gelmemizdir.
Görsel kültür araçları; televizyon, heykel, fotoğraf, filmler, yağlıboya resimler, filmler, yağlıboya resimler, bahçeler, binalar, zanaat ürünleri, oyuncaklar, reklam, mücevher, tekstiller, moda, haritalar, grafikler, web sayfaları, şehir manzaraları, müzeler, sanat galerileri ve benzerlerinin içine girdiği çok kapsamlı bir alandır.

Görsel ve popüler unsurlara bakmak kadar, onlara nasıl baktığımız da önemlidir. Duncum (1999,2002),günlük estetik deneyimleri, bilinçli bir farkındalık ve kavram olmaksızın, ideolojik ve sosyal mücadelelerin sonucu olarak karakterize eder. Bu görüş, günümüz dünyasında görsel istilanın algılanamazlığı ve görsel cahilliğe karşıt gelen görsel okuryazarlık tartışmasını başlatır.

''Charles R. Garoian ve Yvonne M. Gaudelius görsel kültürü, neyi gördüğümüz ve nasıl görüp ve düşündüğümüzü öğreten görüntü pedagojisi olarak karakterize eder (2004,).Ronald Moore ise sosyalleşmiş görüntüden bahseder. Moore'a göre,' biz yalnızca görmüyoruz; sosyal durumlarımız, dilimiz, benimsenmiş değerlerimiz ve benzeri olguların etkisi yoluyla görürüz' (2004,s.16). Kevin Tavin'e göre ise, "görsel kültür görsel deneyimin ve görselleşmiş konunun sosyal sistemler, pratikler ve yapılar içerisinde nasıl oluşturulduğunu yorumlamaya çalışır" (2003,s. 209)''(Kuru, http://www.academia.edu).

''Görsel olaylar, karşılıklı olarak birbirlerini değiştiren ve kişiselleştiren güncel, sosyal, politik, psikolojik ve de kültürel gerçekliklere bağlanabilir. Bu değişimler kültürel ve sosyal zorlukların bir sonucu olarak meydana gelir. Alışveriş merkezleri, dijital ortamlar, reklam afişleri, vb. içeren ve toplumun her alanında var olan görsel medyada kendini gösterir (Freedman & Schuler, 2002; Grauer, 2002; Krug, 2002;Smith-Shank, 2002; Stokrocki, 2002)'' (Kuru, http://www.academia.edu).

Malcom Barnard; görsel kültür içerisinde görsel olanın iletişimsel ve işlevsel bir amaç içeren şey olarak tanımlamanın bir takım sorunlar ortaya çıkaracağını ifade etmektedir (Barnard, Çeviren:Güliz Korkmaz,2010,). Oysa doğada var olan ve insan eliyle yapılan görülebilen her şey işlevsel bir amaca sahiptir. Üstelik, tasarım ihtiyaçtan doğar ve ihtiyaç hissedilen şey doğrudan işlevle ilişkilidir. Moda ise ihtiyaç MIŞ gibi hissettirilendir. Görsel ihtiyaç MIŞ gibi, duygusal ihtiyaç MIŞ gibi, işlevsel ihtiyaç MIŞ gibi, bıkkınlık uyandır MIŞ gibi.

Tasarımda Görsel Kültür Moda İlişkisi

Görsellik güçlü ve etkileyicidir. Tasarımda beğenileri harekete geçiren görsellik bir üründe satın alma isteği oluşturmada itici güçtür. Görsellikte estetik, hoşlanma duygularımıza hitap eder. Tasarım açısından ise; tüketicinin bir üründe rengi, dokusu, deseniyle beğenilerine, ürünün malzemesi ve biçimiyle kullanmayı düşündüğü alana ve işlevselliğini yerine getirip getiremeyeceği konusunda satın alma amacına hizmet eder. Bu noktada da, görsellik hem tasarımcısına hem de firmaya kazanç getirecek faydaya yönelik bir eylemdir. Bunun için de; tüketicinin beğenilerine ve gereksinimlerine yönelik eğilimlerinin araştırılması, ürünlerin tasarım bütünlüğündeki estetik ve işlevsel görselliğinin bu araştırma sonuçlarına göre biçimlendirilmesi gerekecektir.

Tüketici eğilimlerinin doğru belirlenmesi, tüketiciye ürünlerde alternatif kullanım alanları oluşturmada, sürdürülebilirlik kapsamında eskiyi yeni yapmada da yol göstericidir. Bunun tam tersi olarak doğru yapılmış bir araştırma, eski, geleneksel üretimlerin araştırılarak, yeniden yorumlanması, tekstil ürünlerinde güne uygun bir biçimde tekrar uyarlanmasını, eskinin yeniden moda olmasını sağlayacaktır. Sonucunda ise, tasarımcı tüketici etkileşimiyle gelişen farklı bir görsel kültür oluşacaktır.

Görsel kültür moda ilişkisinde moda eğilimleri belirlenirken 'görsel kültür' öğelerinden bağımsız hareket etmesi düşünülemez. Ekonomi modayı, bir nesneyi eskimeden önce kullanılmış kılan sosyolojik ve ticari bir değişken olarak tanımlamaktadır. Tüketiciyi sürekli olarak tüketime zorlayan modanın temel prensibi ürünler eskimeden, yeni teknolojik gelişmelere veya çevrede oluşan yeniliklere doğru çekilen tüketicide eskiye karşı bıkkınlık oluşturulması üzerine kurulmuştur (Gökay, 2004).

İnsanlar bir ürün alırken her ne kadar önceden alacağı ürünün ne olacağına karar vererek alışverişe çıksa da, alma eylemi sırasında gördüğü doğrultuda kararını değiştirir. Ürünün rengi, biçimi, deseni, malzemesi gibi görme ve diğer duyu organlarına hitap eden pek çok özelliği ve de modanın da itici gücü kararını değiştirmede etken olur. Rengi, dokusu, deseni, malzemesi (hammaddesi, iplik özelliği v.b.), kullanım alanına yönelik biçimini de içeren bütünleşik bir tasarımla "Beş duyuya hitap eden" giyim, aksesuar ya da ev tekstili ürünü tüketiciyi memnun ettiği ölçüde ürünün satışlarını kendiliğinden artıracaktır. Üründeki görsel etki unsurları tüketiciyi etkilediği ölçüde, topluma moda eğilimi adı verilen, önceden belirlenen özellikler ve görsel öğeler haricinde, tüketicinin kendi iç potansiyeli ile ürün moda bir ürün haline gelecek, bu da ürünün tüketici potansiyelini arttıracaktır. Moda ve tekstiller, ister giyim ister ev tekstili olsun rengi, dokusu, motifleri, deseni, ürüne dönüştürülme biçimi, kullanım yeri ile kültürel ve toplumsal bir kimlik oluşturulan alanlardır.

Moda, görsel kültür öğeleriyle giysilik ürünlerinin tasarımını; renk, doku, motif, desen, malzeme, biçim bütünlüğünde estetik bir görünüm ve işlev kazandırarak, televizyon, sinema, dergi, gazete v.b. her türlü görsel kültür öğeleriyle, tüketicide eskiye karşı bıkkınlık oluşturarak ve yeniye özendirerek toplumu etkiler. Bu etkiler özellikle reklam ve fiyat politikaları üzerinden daha da etken hale getirilir. Bir ürünü topluma özendirmek ve satın almada itici güç oluşturmak için tüketici eğilimleri doğrultusunda çok farklı reklam öğeleri

kullanılır. Aşağıda bir web sayfası ortamında, gazete reklamında sırt çantalarının satış oranını arttırmak için izlenen yola bir örnek verilmiştir.

Sırt çantalarını daha çok sevmek için 4 geçerli neden

Ergen Rahatlığı Hissini Yaratırlar



Spor ve Modern Bir Görüntü Sağlarlar



Ergonomiktirler



Ve Tabi ki Çok Modalar



http://www.hurriyet.com.tr/sirt-cantalarini-daha-cok-sevmek-icin-4-gecerli-neden-40458355

Diğer bir etken de; farklılaşan görsel kültürün etkisi ve gücüyle, yeni ve farklı bir ürün, desen gördüğünde ihtiyacı var MIŞ düşüncesine kapılarak satın aldırma etkisidir.

En önemli görsel kültür moda İlişkisi kendisini farklı toplumsal kimlikler oluşturmada gösterir. 19.Yüzyılda cüppelerden geliştirilerek yapılan erkek salon kıyafetleri örneklerden bir tanesidir.1940'larda Zoot, 1950'lerde Modernist ve Ted, 1960'larda Mod, 1970'lerin Skinhead'ı, 1980'lerin Yuppileri ve hatta 1890'lı yıllardan itibaren salon erkek giysilerinin farklı kimlikler atadıkları farklı biçimlerini giymişlerdir. Genç Afro Amerikalı, ya da Meksika-Amerakalıları olan Zootyler, salon takım elbisesinin ceketini dize kadar uzatıp, bel kısmını daraltıp, dizlerini de otuz ince kadar genişleterek, değiştirmişlerdir (Barnard,165).



Zoot Takım Elbiseleri

https://sites.google.com/site/thezootsuiterspachucoriots/the-actual-zoot-suit-pachuco

Ceketin omuzları abartılı ya da ve tek düğmeyle bağlanıyordu. Zoot giyimleri yaratılmış siyahi Amerikalıların kendilerine ayrı, olumlu bir kimlik oluşturma çabasıydı. Zootyler bu giyim tarzını sosyo-ekonomik bir yükselme öğesi olarak kullanıyorlardı. O kadar çok beğeni aldı ki, 1943 de Los Angles, Philedelphia, Newyork'da Zoot Takım Elbise Terzileri' ortaya çıktı.(Barnard,195)

1940lar ve 50lerde Siyah Amerikalı Modernistler kendilerine ait toplumsal bir kimlik oluşturmak için Zootların takım elbisesini az da olsa değiştirerek farklı bir biçime büründürdüler. Ceket boyu daha kısa iken, omuzlar abartılı değildi. Klapalar dardı, hatta yoktu. Pantalonlar boydan dar kesimdi. Genel tarz Zootylerden daha abartısız ve şıktı. Kravatlar ince ve alt kısımları küttü. Modernistlerin bir çoğu caz müzisyeniydi ve minimalist bir tarzı benimsediler.



Modernistler
http://bvikkivintage.blogspot.com.tr/2009/11/vintage-african-american-black-photos.html

1960ların sonu, 70lerin başındaki Hippy hareketi de diğer bir belirgin örnektir. Dönemin siyasi görüşlerinin tam karşısında duran, Dünyanın hayvanlara ve insanlara ait olduğunu savunan çiçek çocuklar. Dönemin suni, donuk, içe dönüklüğünden uzak, oldukça eğlenceli dış dünya ve insan ile barışık bir akımdı.



http://imgarcade.com/hippies-1960s-women.html

SONUÇ

Giysilik ürünler görsel kültürün bir yansıması olarak görsel iletişim araçlarındandır. Rengi, dokusu, deseni, malzemesi, biçimiyle modayla da değişkenlik göstererek belirli görsel iletiler sunarlar ve statü sembolleridir. Giyim tarzımız yaşam tarzlarımıza, kişiliğimize, sosyal statümüze, ekonomik durumumuza, beğenilerimize v.b. dair iletiler sunar. Moda ise görsel kültür denen güçlü silahı kullanarak ve daha da güçlenerek, artık bizleri 'MIŞ GİBİ HAYATLARIN' içlerine sokmakta, bizleri farklı yaşam tarzlarıyla biçimlendirerek farklı kimliklere büründürmektedir. Bizler tıpkı, sinema filmleri, televizyon dizilerindeki senaryolar gibi yaşamlarla şekillendirilmekte, öz değerlerimizden ne yazık ki uzaklaşmaktayız.

Kimi zaman da tıpkı 1980'lerin 'Kadın Özgürlük Hareketi' gibi, modayı ret ediyormuş gibi göstererek, işçi tulumu, Doc Martens ayakkabılar, makyajsız bir yüz, kısacık saçlarla bir başkaldırı unsuruymuş gibi, moda bize giyim tarzlarımızı değiştirmeyi dayatmakta ve bunu yaparken de görsel kültür öğelerini bir araç, hatta bir silah olarak kullanmaktadır.

KAYNAKÇA

Aykut, Aygül(2013), Güncel Sistemden Estetik Eğitimine Bir Öneri: Görsel Kültür Kuramı, Electronic Turkish Studies . Summer , Vol. 8 Issue 9, p705-714.

Barnard,Macolm,Çeviren:Güliz Korkmaz(2010), Sanat,Tasarım ve Görsel Kültür, Ütopya Yayınları,s.31-195-198.

Duncum, Paul(2002),Visual Culture Art Education: Why, What and How,First published: February, Full publication history,DOI: 10.1111/1468-5949.00292

Duncum,P.(1999),A case for an Art Education of Everyday Aesthetics Studies in Art Education,40(4), 295-311.

Gökay (Yılmaz) ,Melek, Modanın Görsel Kültür ve Sanat Eğitimindeki Yeri(* *) Fashion in Visual Culture and Art Education,Education and Science 2004. Vol. 29, No 133 (39-46)
Kuru, Nur Balkır, Sanat ve Tasarım Eğitiminde Görsel Kültür, http://www.academia.edu/3321740/Sanat_ve_Tasar%C4%B1m_E%C4%9Fitiminde_G%C3%B6rsel_K%C3%BClt%C3%BCr, s.2.

Mirzoeff, N. (1999). What is the visual culture? Visaul Culture Reader.London and New York: Routledge,s.3.

Türk Dil Kurumu,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.59470e2831be71.01810393

http://www.hurriyet.com.tr/sirt-cantalarini-daha-cok-sevmek-icin-4-gecerli-neden-40458355

https://sites.google.com/site/thezootsuiterspachucoriots/the-actual-zoot-suit-pachuco

http://bvikkivintage.blogspot.com.tr/2009/11/vintage-african-american-black-photos.html

http://imgarcade.com/hippies-1960s-women.html

INFAD

MUSHAFLARDA BEZEME ALANLARI

Arş.Gör.Dr.Pınar TOKTAŞ
Gazi Üniversitesi, peyiol@gazi.edu.tr

Özet

Kur'an-ı Kerim'in sayfalar üzerine hattatlar tarafından yazılıp daha sonra mücellitler tarafından iki kap arasına alınması yani ciltlenmesiyle oluşan kitaba mushaf denilmektedir. Tezhip sanatında mushaf bezemesi önemli bir yer tutar. Çünkü hem hatttatın hem de müzehhibin en önemli gayesi Kur'an-ı Kerim'in en iyi şekilde yazılması ve bezenmesidir. Bu doğrultuda mushaf bezemelerinde kullanılan malzemede, motif ve kompozisyon özelliklerinde de aynı hassasiyet ve özenin gösterildiği dikkati çekmektedir. Araştırmada mushaf bezemeleri hakkında bilgi verilerek, mushafı oluşturan tezhipli bölümler sırasıyla zahriye, serlevha, surebaşı, duraklar, güller, koltuk tezhibi, hatime tezhibi hakkında bilgi verilerek görseller üzerinden açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mushaf, mushaf bezemesi, zahriye, serlevha, surebaşı

DECORATION FIELDS AT MUSHAFS

Abstract

The book where Qur'an Kareem is written on pages by calligraphers and then shaped by mücellits (binding masters) between two covers, in other words the book with a binding is called mushaf. Mushaf decoration has a significant place in illumination art; since the most important aim of both the calligrapher and the müzehhib (illumination master) is to write and decorate Qur'an Kareem in the best way. In this sense, it is striking that the same sensibility and neatness is paid on the material used in mushaf decorations together with motive and composition features. In the study, information about mushaf decoration is given and the stages of illumination comprising mushaf such as zahriye, serlevha, surebaşı (the start of surah), duraklar (stops), güller (roses), koltuk illumination, hatime illumination and they are explained over visuals.

Keywords: Mushaf, mushaf decoration, zahriye, serlevha, surebaşı

GİRİŞ

Tezhip sanatında mushaf bezemesi önemli bir yer tutar. Çünkü hem hatttatın hem de müzehhibin en önemli gayesi Kur'an-ı Kerim'in en iyi şekilde yazılması ve bezenmesidir. Kur'an-ı Kerim'in sayfalar üzerine hattatlar tarafından yazılıp daha sonra mücellitler tarafından iki kap arasına alınması yani ciltlenmesiyle oluşan kitaba mushaf denilmektedir. Mushaf bezemesinde klasik kurallara bağlı kalınarak yeni anlayış ve yeni tasarımlardan kaçınıldığı, kullanılan malzemede de aynı hassasiyetin gösterildiği dikkati çekmektedir. Sanatkarlarda da Kur'an-ı Kerim olması sebebiyle en güzeli ortaya koyma çabasının olduğu görülmektedir. Mushaflar nakkaşhanelerde sernakkaş denetiminde usta-çırak ilişkisine dayalı olarak çok sayıda sanatkarın bir arada çalışmasıyla ortaya çıkarılmıştır.

Mushaf bezemesinin en erken örneklerine VIII. ve IX. yüzyıllarda (Taşkale, 2009, 17) en güzel örneklerine ise XVI. yüzyılda rastlanmaktadır (Derman, 2001, 7-25'den akt: Sancaktutan, 2010, 28). Özellikle Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat yıllarında (1520-1566) Osmanlı Devleti, kültür ve sanat faaliyetleri bakımından en üst seviyeye ulaşmıştır. Klasik dönem olarak adlandırılan bu dönemde genel anlamda kitap sanatları ve Kur'an-ı

Kerim bezemeciliği bakımından dikkat çekici eserler üretilmiştir (Taşkale, 2000, 539). XVII. yüzyıla gelindiğinde klasik dönemin görkemli tezhip üslubu Mushaflarda kendini göstermeye devam etmişse de genel olarak sanat üretiminde bir duraklama görülmüştür (Tanındı, 2004, 890).

Araştırmamıza konu olan mushafın tezyini açıdan oluşturan bölümlerini sırasıyla açıklamak gerekirse;

Zahriye Tezhibi

Arapça sırtlık, arkalık anlamına gelmektedir. Ana metne başlamadan önce gelen ilk sayfadır. Birinci sureden önce gelen, Kur'an metninin haricinde kalan tezyini bölümdür. Burası boş bırakıldığı gibi eserin sahibinin veya müellifinin belirtildiği bir ifade yer alabilir. Bu sayfada görülen dairevi veya mekik biçimindeki tezyinatın içine bazen de dışına eserin kime ait olduğunu ya da kimin için yazıldığını belirten ve temellük kitabesi denilen bir cümle yerleştirilmiştir. Ancak zahriyede mushaflara mahsus olarak bu yazılı tezhip yerine bütün sayfayı dolduran yazısız tamamen tezhip yapıldığı hatta bunun karşılıklı bir nadir de olsa iki sayfa yapıldığı da görülmektedir (Derman, 2010, 138). Karşılıklı yapılan bezemelerde hem kompozisyon hem de kullanılan renkler aynı olmaktadır. Zahriye tezhibi devirlere göre farklılıklar göstermiş, dairevi, beyzi (oval), dikdörtgen ve kare biçiminde uygulandığı görülmüştür.



Şekil 1. Zahriye Tezhibi. Çift tam sayfa zahriye tezhibinden biri (Esiner Özen, 2003, 82)

Serlevha Tezhibi

Mushaflarda zahriye sayfasından sonra gelen Fatiha suresinin tamamının, karşısındaki diğer sayfaya da Bakara sûrelerinin ilk ayetlerinin karşılıklı olarak yazıldığı bölümdür. Dibace de denilmektedir. İklil, kubbeli ve mürekkep gibi çeşitli biçimleri vardır. Zahriye sayfasından sonra en yoğun tezhip burada uygulanmıştır. Yapılan tezhipte bir önceki zahriye sayfasına uygun olarak renk, kompozisyon ve motif birliğinin olmasına dikkat edilmiştir. Mushaflarda serlevha tezhipleri genellikle kare, dikdörtgen, daire veya beyzi (oval) biçimde düzenlenmiştir ancak dikdörtgen biçim yaygındır (Sancaktutan, 2010 ,22).

Serlevha tezhipleri en mükemmel örneklerine klasik dönemde ulaşmıştır (Tanındı, 2004, 881). Bu dönemde her iki sayfada da tezhip yazının dışında kalan bütün sayfayı

kaplayacak şekilde ve birbiriyle aynı desen ve renkte, bir bütünlük içerisinde uygulanmıştır (Duran, 2009, 569). Eğer mushafın başladığı sadece ilk sayfa tezhiplenmişse buna ünvan tezhibi denilmektedir. Tezhibine özen gösterilen mushaflarda özellikle serlevha tezhibinin yer aldığı sayfalara, beyne's-sütur uygulaması yapılmıştır. Yazı dendan içine alınıp satır araları bezenmiştir. Gerek zahriye gerekse serlevha tezhiplerinin yapıldığı kağıtlar diğer sayfalara oranla daha yoğun tezhipleri içermesi bakımından daha hacimli kağıtlardan yapılmıştır (Derman, 2010, 139).



Şekil 2. Serlevha Tezhibi II.Bayezid Dönemi (Küpeli, 2012, 327)



Şekil 3. Ahmed Karahisâri'nin 1546 tarihli mushafının serlevha tezhibi (Birol, 2011, 92)

Surebaşı Tezhibi

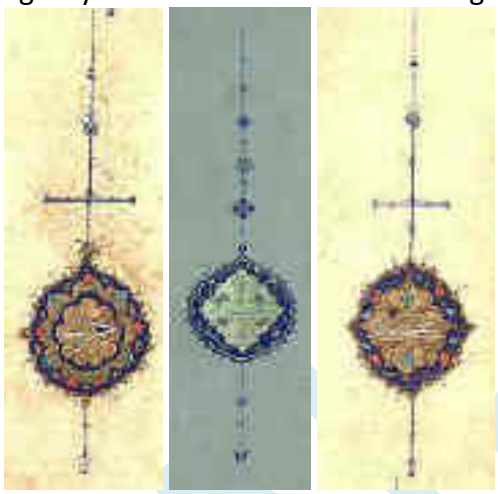
Surebaşı tezhipleri mushaflarda yer alan 114 sureden her birinin isimlerinin, nazil oldukları yerin ve ayet sayısı ile kaçıncı sure olduğunu belirten, ana metinden önce gelen yatık dikdörtgen biçimli alanlara yapılan tezhiplerin oluşturduğu bölümdür. Surebaşı bezemeleri bir surenin bitip diğer bir surenin başladığını okuyucuya bildirir. Surebaşı tezyinatı, surebaşı yazısını çerçeve içine alacak şekilde tezyin edilmiş yatay dikdörtgen alanı kaplamaktadır (Tanrıver Celasin, 2007, 94).

Durak

Mushaflarda ayetlerin sonlarında kullanılan ve Kur'an-ı Kerim okunurken kısa süreli olarak durulması gereken yerlere yapılan tezyini noktalardır. Kur'an-ı Kerimde 6000 den fazla ayet yer almaktadır. Durakların şeşhane (altıgen), mücevher (geçmeli), helezon ve pençhane gibi çeşitleri vardır.

Güller

En erken örneklerine Emevi ve Abbasiler zamanında yazılmış mushaflarda rastladığımız güller, her dönemde farklılıklar arz ederek günümüze kadar gelmiştir (Tanrıver Celasin, 2013, 102). Erken devir mushaflarında zahriye, serlevha, surebaşı ve hatime sayfalarının tezhibine has mushaf gülleri uygulanmıştır (Duran, 2009, 64). Mushaflarda secde yerlerini gösteren 14 tane secde gülü, her 10 ayette aşere gülü, her beş ayette hamse gülü, her yirmi sayafa cüz gülü, her on sayfada nısıf gülü, her 5 sayfada hizip gülü yer almaktadır (Sancaktutan, 2010, 21). Bir sayfada birden fazla gül bulunuyorsa yukarıdan aşağıya doğru bir tığla aynı eksen üzerinde durması sağlanır.



Şekil 4. Mushaf güllerinden örnekler (Tanrıver Celasin, 2013, 11-116)

Koltuk Tezhibi

Eğer Kur'an-ı Kerim birden fazla yazı cinsi ile yazılmışsa (Derman, 2010, 142) satırın ya da başlığın her iki yanında yazının cinsi de göz önüne alınarak bırakılan dikdörtgen ya da kare biçimindeki boşluklara koltuk, bu alana yapılan tezhiplere de koltuk tezhibi denilmektedir. Koltuk tezhiplerinde kompozisyonun bütünüyle uyumlu olarak renklendirilmesi ve tasarlanmasına özen gösterilmiştir.



Şekil 5. Farklı koltuk tezhipleri (Derman, 2012, 350)



Şekil 6. Şey Hamdullah hattıyla yer alan sülüs-nesih kıt'adaki koltuk tezhipleri (Derman, 1990)
Hatime Tezhibi

Müellifin eserini bitirirken yazdığı duaları, hattatın adını, nüshanın yazıldığı tarihi, varsa müzehhibini belirten yazıları kapsayan son sayfadır. Bu sayfaya hattatın kendi adını koyması anlamına gelen ketebe sayfası da denir. Sözcüğün aslı "o yazdı" anlamına gelen ketebehu'dur. Ketebe kaydında (istinsah kaydı, ferağ kaydı, kolofon) eserin müstensihi (kitabı diğer bir nüshaya bakarak yazan, çoğaltan) istinsah yeri ve istinsah tarihi de yazılıdır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, 158).



Şekil 7. Hatime Tezhibi (Esiner Özen, 2003, 189)

Kur'an-ı Kerime verilen önem doğrultusunda en güzeli yapma kaygısı ve özeni ile çok kıymetli eserler ortaya konmuş ve günümüze ulaşmıştır. Bu aşamada Türklerin de önemli katkıları olmuştur. Tarih boyunca farklı bezeme özellikleri uygulansa da en güzel örneklerini 16. yüzyılda veren mushaf bezemelerinde sanatkârlar farklı uygulamalar ve denemelerden kaçınarak, geleneksel kurallara bağlı kalmışlar, Kur'an-ı Kerim olması sebebiyle kullanılan malzeme yönünde de oldukça hassas davranmışlardır. Mushaf bezemesinde hiçbir zaman hayvansal motifler, yarı üsluplaştırılmış hayvan motifleri ve efsanevi hayvan motiflerinden kullanılmamış, cildinde ebrulu kağıtlar kullanılmamıştır. Kırmız böceğinden elde edilen lal mürekkebi kullanılmamıştır. İşte bu hassasiyetle ve özenle nadide eserler ortaya konmuştur.

Kaynakça

Birol, İ.A. (2011). Türk tezyînî sanatlarında desen tasarımı çizim tekniği ve çeşitleri. İstanbul: Seçil ofset

Derman, Ç. (2010). Tarihimizde mushafların bezenmesi. *Diyanet İlmi Dergi*. 46, (4), 137-144.

.....(2012). Türk tezhip sanatının muhteşem çağı: 16.yüzyıl. Editör A. R. Özcan, *Hat ve Tezhip Sanatı,* (343-359). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Derman, U. (2001). *Osmanlı hat sanatı.* Deustche Guggenheim, Berlin.

.....(Ed.) (1990). Türk hat sanatının şâheserleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları DÖSİM.

Duran, G. (2009). Serlevha. *Türk diyanet vakfı islâm ansiklopedisi*, C.XXXVI, 567, İstanbul.

Esiner Özen, M. (2003). *Türk tezhip sanatı*. İstanbul: Gözen Kitap ve Yayınevi.

Küpeli, G. (2012). Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II.Bayezid Dönemi (1481-1512). Editör A. R. Özcan, *Hat ve Tezhip Sanatı,* (321-341). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Özkeçeci, İ., ve Özkeçeci, Ş. B. (2007). *Türk sanatında tezhip*. İstanbul: Seçil Ofset.

Sancaktutan, N. (2010). *Bir Safevi Devri Mushafının Tezyini Yönden Değerlendirilmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Tanındı, Z. (2004). Kitap ve tezhibi. Haz. H. İnalcık ve G. Renda, *Osmanlı uygarlığı* II, 865-891, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tanrıver Celasin, A. (2007). *Türk Tezhip Sanatında XIV. ve XVI. Yüzyıl Mushaf Gülleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

.....(2013). XVI. yüzyıl mushaf güllerinin süleymaniye kütüphanesinde bulunan üç kur'an-ı kerim kapsamında incelenmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, (17), 101-117.

Taşkale, F. (2009). XVIII. yüzyıl klasiği bir kur'an-ı kerim. *İSMEK El Sanatları Dergisi*. 16-21.

.....(2000). Kur'an-ı Kerim'de açan çiçekler. Editör I. C. Schick*, M. Uğur Derman 65. Yaş Armağanı*. (537-552). İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.

20. VE 21. YÜZYILDA SANAT EĞİTİMİ ÜZERİNE MODEL TASARILARI

Süleyman İRGİN
Yrd. Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi, suleymanirgin@gmail.com

ÖZET

Günümüz teçhizatları düşünce düzeneklerini ve sanatın doğasını doğrudan belirlediğine göre, buna ilişkin bir pozisyon da aralamak gerekmektedir. Ama teknolojik gelişmeler ışığında ülkemizin sanat ve sanat eğitimi olgusuna göz attığımızda neredeyse son elli yıla yayılan değişimleri ve gelişmeleri ciddi şekilde kaçırdığı ve bu bağlamda herhangi özgün bir eğitsel model oluşturamadığı da görülmektedir. Bunun en önemli nedenleri arasında tasarlayan ve üreten olan sanatçının güncel olguları yeterince içselleştiremediği ve sanatın bir dizi engellerle sanatsal karşı karşıya olduğu görülür. Bu durumda sanat adına var edilen tüm eğitsel kurumların çağın gereksinim ve işlerliğine göre yeniden organize ve tasarlanması da kaçınılmaz görünmektedir. Günümüz tasarlayıcısı yaşama dâhil olabilen, yeni verileri izleyebilen, teknolojiyle içli dışlı ya da farklı disiplinlerle ortak çalışma arenalarında yer alabilecek bir profesyonelliğe de hazırlanmak zorundadır. Bu, aynı zamanda sistemli biçimde yaşama dâhil olan tüm teçhizatların bu eksende sanat ve sanat eğitimine yararcı ve holistik (bütünsel) bir şekilde kullanıma dâhil edilmesini gerekli kılar. Özellikle 20. Yüzyılın sonlarında ve 21. Yüzyılın başlarından itibaren sanat eğitiminde geleneksel yöntemlerin dışlandığı ve çoklu yeni bir araçsallığın ve tasarı-modellerin araştırılmaya ve kullanılmaya başlandığı aşikârdır. Bundan dolayı modern iletişim bilişim sistemlerinin baş döndürücü kuşatmasıyla, bilgi ve iletişime dayalı bir görselliğin ya da estetiğin de ortaya çıktığı görülmektedir. Bu noktada, teknoloji ve sanat eğitimi ilişkisi içerisinde gelişen ve elektronik donanımlı aygıtlarla işlenen yeni bir olgular alanından söz etmek gerekmektedir. Çok sayıda aracın bir arada kullanıldığı (multimedia) tasarılardan da nasibini alan sanat ve sanat eğitimi yeniden üretim sürecinde sanatçının tanımını da farklı deformasyonlara uğratmıştır. Bugünün tasarlayanı ve üreteni yani sanatçısı, günümüz finansal bir döngü içinde belki de bir teknisyen gibi hareket etmek zorunda kalmıştır. Günümüzün sanatçısı, artık bir olgu üretmekten çok, tasarlayabilen ve belki de bu sürece filozof olarak eklemlenmesi gereken bir özneye dönüştü diyebiliriz. Bu bağlam ve eksende hem tasarlayan hem de tasarlanma sürecine dâhil olan sanatçı-özne, 21. yüzyılın en önemli sanat ve sanat eğitimi model tasarlayıcısı olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Sanatçı, Sanat Eğitimi ve Tasarı-Model

20th AND 21st CENTURY ART EDUCATION ON THE DRAFT MODEL

ABSTRACT

According to today's thinking apparatus and equipment directly determine the nature of art; it is necessary to position it on the range. But technological developments spanning almost fifty years, changes and developments Looking at the arts and art education in the light of the facts of our country seriously missed and in this context it is seen not create any unique educational model. It is seen that most of the major reasons for designing and producing artists of contemporary artistic phenomena cannot internalize enough and is facing a number of obstacles in the art. This case has been re-organized and designed according to

the requirements of age and functioning of all educational institutions in the name of art seem inevitable. Today's designer, which may include live, can follow the new data must be prepared by a professional familiar with the technology may be located in different disciplines or with the collaboration arena. It is also involved in a systematic manner all the equipment of live art and art education in this axis pragmatic and holistic (holistic) way makes it necessary to be included in use. Especially since the beginning of the 20th century and the 21st century at the end of the exclusion of traditional methods in art education and multi-instrumentalism and a new model it is obvious that draft-researched and have been used. Because of the dizzying siege of modern communications information systems, information and communication based on a visual or aesthetic is also seen to occur. At this point, technology and committed to developing and electronic devices equipped in the relationship of art education is necessary to mention a new phenomenon in the area. A large number of the vehicle used in a combination of (multimedia) in the reproduction process in the field of art and design education grant from the definition of artist has interfered in different deformation. The designs and produces today that artist, perhaps in today's financial cycle has been forced to act like a technician. Today's artist is no longer a phenomenon rather than produces, can design to this process and perhaps turned into a subject that should be added as a philosopher can say. In this context, and in both axes designed both artists involved in the designing process-subject, 21 has been the most important designers of the century art and art education model.
Key Words: Art, Artist, Art Education and Design-Model

GİRİŞ

20. ve 21. Yüzyılda teknolojik gelişmeler sonrasında sanat ve sanat eğitiminde önemli gelişmeler olmuştur. Bu gelişmeler bir yandan yeni sanat eğitimi üzerine paranoyak tartışmalar gündeme getirirken bir yandan da farklı fikirlerin ön plana çıkmasına ön ayak olmuştur. Ve sanat eğitimi bu bağlamda gittikçe klasik eğitim ve tasarı sisteminden uzaklaşmakta ve bir yandan da teknoloji destekli bir yapılanmaya doğru da gitmektedir. Günümüzde akımların (-izimler) yerini alan üslup ve anlayışların sayısının gittikçe kabarık olması sanat eğitimi için oldukça karakteristik bir yapı sergilemektedir. Artık tablo yoktur, daha çok reprodüksiyonunu (yeniden üretim) görürüz. İmaj üreten makinelerin etkisi ile resim, artık bir ara durak ya da nostaljik bir kimlik kazanmaya doğru gitmektedir. Bu bakımdan atölye (sınıf) ortamlarında resim yapma süreçleri büyük darbe yaşamaktadır.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacını genel olarak 20. ve 21. Yüzyılda sanat ve sanat eğitimi için ön görülen model ve tasarıların günümüze nasıl yansıyıp karakteristik özellik kazandığı ve bu model-tasarılarının sanat eğitimi alan bireylere nasıl bir yeti kazandıracağıdır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma, söz konusu amaçlara uygun literatür ışığında betimsel -tarama yöntemiyle yapılandırılmış olup, ilgili literatürün desteklediği görüş ve tespitler değerlendirilmiş ve irdelenmiştir.

Araştırmanın Bulguları

Sanat eğitimi; kişiye estetik yargı yapabilme konusunda yardımcı olmayı amaçlarken, yeni biçimleri hissedip, eğlenmeyi ve heyecanlarını doğru biçimlerde yönlendirmeyi öğretir. Sanatçı yetiştirmeye değil; yetiştirmek durumunda olduğu her kişiyi, yaratıcılığa yöneltip, onun bilgisel, bilişsel, duyusal ve duygusal eğitim ihtiyaçlarını karşılamaya yöneliktir. Yaratıcı güç ve potansiyelleri eğitmek, estetik düşünce ve bilinci örgütlemek için çalışır. Sanat, bireyin sosyal ilişkilerini ayarlamasını, işbirliği ve yardımlaşmayı, doğruyu seçme ve ifade edebilmeyi, bir işe başlayıp bitirme sevincini tatmayı, üretken olmayı sağladığı için gereklidir. Sanat eğitimi; gözlem yapma, özgün buluş ve kişisel yaklaşımları destekler, pratik düşünceyi geliştirir. Olayları, olmadan da beyinde gerçekleştirebilme gücünü arttırır. Bireyin el becerisini geliştirir ve sentez yapmasına yardımcı olur. Sanat eğitimi, güzel sanatların tüm alanlarını ve biçimlerini içine alan, okul içi ve okul dışı yaratıcı eğitimdir. Sanat eğitiminin amacı, yapılmış olanları yineleyen değil, yeni şeyler yapabilme yeterlilikleri olan insanları yetiştirmektir.

Sanat, eğitim bilimindeki birikimin ürünü olan çağdaş görüşler; kişinin bir bütün olarak sanatı anlaması, öğrenmesi iletişim ve etkileşime girmesi ile yaratıcı etkinlikte bulunmasını içermekte ve böylece sanat eğitimi alanı yeni ve çağdaş bir nitelik kazanmaktadır. Genel eğitim kapsamında sanat eğitimi, sanatların yasa ve tekniklerini kullanarak, bireye estetik kişilik kazandırmayı hedefleyen bir eğitim alanıdır. Sanat eğitimi sürecinde; algılama, bilgilenme, düşünme, tasarlama, yorumlama, ifade etme ve eleştirme davranışları, estetik ilkeler doğrultusunda sanatların dili kullanılarak edinilir. Bu eğitim alanında birey; resim, müzik, tiyatro, dans, şiir, öykü, roman, heykel, seramik, fotoğraf, yaratıcı drama, film, video gibi sınırsız sanat evreninden, kendine en uygun dili seçme şansına sahip olarak kendini ifade etme olanağı bulmaktadır. Sanat eğitimi, 2500 yıldır düşünürler ve devlet adamları tarafından ciddi olarak ele alınmaktadır. Efland'a göre batılı kültürün başlangıç yeri eski Yunanistan olarak kabul edilir ve Eflatun ile Aristo bu ülkede sadece eğitimle ilgili değil, eğitimde sanatın yeri hakkında da yazılar yazmışlardır. Eflatun ve Aristo'nun sanat ve eğitim üzerine yorumları toplumun hayatını sürdürmesini etkileyen önemli konular olarak politik yazılarında ortaya çıkar. Klasik Yunan ve Roma çağlarında sanatın bir yerinin olmasına karşın sanat yapmanın ve yapanların özel bir konumunun olup olmadığı tartışılmaktadır. Bu çağda eğitimli üst tabakanın "iyi bir hayat" ve "dengeli bir hayat" için eğitim aldıkları bilinmektedir.
Rönesans döneminde hümanist araştırma hareketi herkese yönelik genel eğitimi savunmuştur. Bu çağda ilk ve orta dereceli okullar kurulmuştur. Varlıklı ve ayrıcalıklı kesime verilen sanat eğitimi kültürel kimliği oluşturmayı ve estetik algılamayı geliştirmeyi amaçlamıştır. Rönesans'ta bilinen ilk sanat tarihçi olan Vasari 1562'de bir sanat akademisini başlatmıştır. Sanat akademilerinin müfredat programları deseni, gösteriyi, kuram oluşturmayı ve kültürün tartışılmasını içermiştir. Leonardo Da Vinci ise birbirini izleyen ve şematik iki boyutlu kopyalama, modellerden kopya, perspektif, iskeletten çalışma ve anatomik ayrıştırmadan oluşan program sırasını savunmuş ve uygulamıştır. Aydınlanma çağı ile birlikte "bilim ve neden" üzerinde yoğunlaşan bir dönem ve kralların düşmeye, krallıkların yok olmaya başladığı bir çağdır. Aydınlanma yıllarında serbest Pazar ekonomisinin ortaya çıktığı ve değer kazandığı görülür. 19. Yüzyıl, politik devrimlerin ve demokrasinin başlangıcının olduğu bir çağdır. Özgünlüğün ve hayal gücünün önem arz ettiği bir dönem

olmuştur. El işçiliğinin, zanaatın yerini seri üretim (fabrikasyon) almıştır. Ve bunun sonucu olarak da ürünlerin tasarım kalitesi düşmüş ve yok olmaya başlamıştır. 19. Yüzyıl boyunca Britanya'da Tasarım Okulları'nın (Schools Of Design) açıldığı, bunların 1852'den sonra Güzel Sanatlar Okulları (School Of Art) olarak yeniden isimlendirildikleri ve ardından desen derslerinin ilkokullarda bir ders olarak yer aldığı görülmüştür.

Sanat Eğitimi Fransız sanatçıların atölyelerinde desen ve yağlıboya ağırlıklı olarak öğleden önceleri ve kopya çalışması olarak da özellikle öğleden sonraları Louvre müzesinde bir ders olarak okutulmuştur. David ve Gros, bu tür atölyelere sahip kişiler olmuşlardır. Fransız Loncaları ise ticari kaygılarla hareket eden dekoratif sanatlar okulları haline gelmiştir. Akademi ve Atölyede çalışmalar daha sonraları canlı modelden desen çalışmalarına yönlendirilmiştir. Almanya'da 19. Yüzyılda sanat ticaret okulları vardı. Buralarda desene ve teknik yeteneklere yönelik eğitim verilirdi. İngiltere'de ise programlarında canlı modelden desen derslerine yer verilmeyen tasarım okullarının kurulduğu görülür. 19. Yüzyılda "South Kensington Tasarım Okulu'nun" şimdiki "Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi" bu yüzyılın başlarında sanat eğitmeni yetiştirmeye başladığı görülür. Mesleki anlamda sanat eğitimine bakıldığında 1795 Yılında Philadelphia'da Güzel Sanatlar Akademisi'nin kurulduğu anlaşılmaktadır. Daha sonraki yıllarda ise değişik yerlerde akademiler açılmıştır. Bu okullarda sanat eğitimi, tasarım eğitiminden ayrılmış olarak verilmiştir. Öte yandan bu yüzyılda kurulan "Pratt Enstitüsü ve Rhode Tasarım Okulu" gibi kurumlarda tasarım eğitimi görsel sanatlarla birleştirilerek verilmiştir.

20. Yüzyıl teknolojik gelişmeler sonrasında sanat eğitiminde önemli gelişmeler olmuştur. Bunlardan biri de mimar WALTER GROPIOUS tarafından 1919 Yılında Almanya'da kurulan "BAUHAUS GÜZEL SANATLAR OKULU" dur. İki ve üç boyutlu çalışan birçok sanatçıyı ve eğitmeni bünyesinde barındıran okul, "TASARIM" kavramını evrensel değerlerle desteklemiş ve okullaştırmıştır. "Sanat, müzelere konulmak üzere üretilmemelidir; sanat halk ile bütünleşerek halkın yararına ürün ortaya koymalıdır. Sanatçılar ve Zanaatkârlar bir çatı altında birleştirilmelidir." Düşüncesiyle hareket eden okul, "SANAT VE TASARIM OKULU" olarak tarihteki yerini almıştır. Okul 1933 yılında Nazi Hükümeti sebebiyle kapanmıştır.

Öte yandan teknolojik ürünlerin ortaya çıkması ve çeşitlilik göstermesi sonucu insanların estetik değer yargılarının oluşmaya başlaması "Estetik Eğitimi" ni ortaya çıkarmıştır. Bu konudaki ilk uygulamalara örnek olarak 1930'lu yıllarda ABD'nin MINESSOTTA eyaletinde ve hükümet tarafından desteklenen ve amacı toplumda estetik bir yargı geliştirmek olan "OWATTONA SANAT PROJESİ" gösterilebilir.

Projenin amaçlarına baktığımızda:

Toplumda estetik bir bilinç oluşturmak,

Sanatı müzelerden arındırmak ve halkın günlük yaşamına uyarlamak,

Okul ve kamu binalarının bahçelerini tasarlamak,

Evlerin dekorasyonunu düzenlemek,

Ticari alanlarda görsel açıdan ilginç tasarımlar kompoze etmek…gibi uygulamalara sahip olduğu görülür.

Son yıllarda sanat eğitimindeki gelişmelerin sonuçlarına baktığımızda hazırlanan programların deneysel çalışmalarla da desteklendiğini görmekteyiz. Bunlardan biri 1968 ve 1970 yılları arasında uygulanan "KATTERING İLKOKUL SANAT PROGRAMI" dır. Kattering Projesi Yöneticisi EISNER, bilgi kaynağı olarak ortaya konulan öğeleri:
Uygulamalı çalışmalar,
Sanat eleştirisi,
Sanat tarihi olarak vurgulamıştır.
Bu proje, izlediği ana konuların yanında yazılı bir müfredatı, sanat röprodüksiyonlarını, çevre ve müze gezilerini de içermektedir. Aynı yıllarda ABD'de 1962 Yılında "CEMREL" (Cental Mid-Western Regional Educational Laboratory) / (Merkezi Orta-Batı Bölgesi Eğitim Laboratuarı) denilen ve "Estetik Eğitim Programı" içeren bir müfredat geliştirme çalışmasının yapıldığını görmekteyiz. CEMREL çalışma grubunda ilgili araştırma konularının ilkokul öğrencilerinin hayatlarını zenginleştirdiği olgusu üzerinde çalışılmıştır. Bu program içerisinde sadece resim sanatı değil; sinema, edebiyat, tiyatro, müzik ve dans gibi sanatlar da yer almıştır.
Diğer bir çalışma ise "SWRL" (South West Regional Labaratory) / (Güneybatı Bölgesi Laboratuarı) denilen ve GREER, BRODY VE ARNHEIM tarafından geliştirilmiştir.
Bu çalışma içeriğine bakıldığında:
Sanat tarihi,
Estetik,
Sanat eleştirisi üzerine yapılan uygulamalı çalışmaları kapsadığını görmekteyiz.
BRENT ve MARJORI WILSON ortaya attıkları kopya kuramı ile eski kalıplaşmış inançları yıkarken, antropoloji ve sosyoloji alanındaki yeni gelişmeler sanat eğitiminde boy göstermeye başlamıştır. Çok Kültürlü ve Kültürlerarası Sanat Eğitimi'ni ve Sanat-Toplum ilişkilerini gündeme getirerek "Kültürel Okur-Yazarlık" ı vurgulamaya çalışmışlardır. Diğer yandan GILBERT CLARK ve ENID ZIMMERMAN, yetenekli çocuklar ve gençler üzerinde özel programlar önermişlerdir. Ve önerdikleri görüşler arasında "Ömür Boyu Öğrenme" düşüncesi, sanat eğitiminde de etkili olmaya başlamıştır. 21. yüzyılın başlarında "Görsel Sanatlar ve Tasarım" alanlarında yaşanan gelişmelerle birlikte sanat eğitiminde video, bilgisayar ve üçüncü bin'e yaklaşırken iletişim kaynaklarıyla bilişim teknolojilerinin etkili olduğu görülmüştür. Buna paralel olarak " Çok Kültürlü ve Kültürlerarası Sanat Eğitimi, Disiplinlerarası Sanat Eğitimi ve Post-Modern(ist) Sanat Eğitimi" gibi yeni modellerin birer eğitsel yenilik ve anlayış olarak boy gösterdiğini görmekteyiz. Jerome Bruner'in Amerika'da 1959 Yılında düzenlenen bir konferansa sunduğu, daha sonra "Process Of Education" (Eğitim Süreci) adlı bir kitap olarak yayınlanan raporundaki "Disiplinler" düşüncesi tüm ders alanlarıyla birlikte sanat eğitimini de etkilemiştir.
Manuel Barkan, "Through Art To Creativity" (Sanat Yoluyla Yaratıcılığa Doğru) kitabında sanatın öğretiminden söz ederken, bilişsel bir yaklaşımla sanat eğitiminde disiplin odaklı programları gündeme getirmiştir. 1960'lı yıllarda eğitimci Jerome Bruner'in eğitimde disiplin alanlarına ilişkin görüşlerinden de etkilenen Manuel Barkan, sanat eğitiminin son otuz beş yılını incelemiş ve bu alanın çağdışı ideolojik bir görünüm sergilediği sonucuna varmıştır. Bu etkiyle sanatın öğretiminden söz etmeye başlayan Barkan, sanat eğitiminin bir disiplin anlayışı çerçevesinde gerekli olduğunu belirtmiştir. ABD de 1983'te kurulan "Getty Sanat Eğitimcileri Enstitüsü" nde görevli uzman araştırmacılarının çalışmalarına başkanlık eden W.

Dwaine Greer, "DBAE" (Discipline Basic Art Education) / (Disipline Dayalı Sanat Eğitimi) olarak bir model ortaya koymuştur. Bu disiplin dört temel alandan oluşmaktadır: Estetik, Sanat Tarihi, Eleştiri ve Sanat Uygulamaları. Disipline dayalı sanat eğitimi, sanat öğretimini yaratıcılığa, sanatın değerine ve anlaşılmasına katkı yapan dört disiplinden birleştirilerek oluşturulmuş bir içeriğe sahiptir:

1-Estetik Çalışma: Genel anlamda sanatın doğası, sahası, işlevleri; sanatçı kimdir? Sanatın kökeni nedir ve değeri nereden gelmektedir? Gibi konularda bilgi vermeye ve inceleme yapmaya yöneliktir.

2-Sanat Tarihi Çalışması: Kişinin kendi kültürü ve dünya kültürel mirası hakkında bilgi ve inceleme yapmasının, öğrencinin sanata değer vermesinin ve anlamasının yanı sıra, karmaşık görüş açılarına hoşgörüyü geliştirir. Sanat tarihi araştırmasıyla bağlantılı olarak öğrenciler küresel oldukları kadar kendi kültürlerindeki sanat eserlerini incelemeye ve araştırmaya ihtiyaç duyarlar. Çünkü sanat eserleri geçmişin evrimsel kayıtlarıdır.

3-Sanatsal Uygulama Çalışması: Yeni bir eğilim değildir ama öğrencinin sanat yetenekleri, problem çözmeye yönelik yaklaşımları ve ayrıca anlamlı işaretlerle iletişim kurmak için hâlâ önemlidir. Atölye uygulamaları "Sorun Nasıl Çözülür? Bu Dikkatlice Nasıl Yapılır? Bu En İyi Nasıl Düzenlenir?" gibi sorular sorar.

4-Sanat Eleştirisi Çalışması: Kişinin sanatsal çalışması hakkında onun özgünlüğüne yönelik bir içsel ipuçları araştırması olarak bilgi ve incelemeyi araştırır. Sanat eleştirisi, Edmund Feldman'ın; betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı olmak üzere dört aşamaya ayırdığı şekliyle gerçekleştirilir. İnce ayrıntıların farkına varmak, iyi ve doğru yargıya varmak ve gereken yeni ilişkileri kurmak için bu basamaklar yoluyla yapılan eleştiri, görsel-okuryazarlığı ya da algıyı içine alır. Sanat eleştirisi, "Bu ne hakkındadır? Ayrıntıları nelerdir? Anlamı nedir? Neden iyidir veya neden kötüdür? Neden değerlidir?" gibi soruları yöneltir ve cevaplar arar.

Araştırmanın Sonuçları

Özetle sanat eğitimi, yaratıcılığın ön planda tutulduğu, eleştirel düşünmenin geliştirildiği, her öğrencinin kişisel gelişimi ve eğilimleri paralelinde yönlendirilmeye çalışıldığı, güvenilir bir eğitim çeşididir. Modernist dönem içerisinde sanat eğitiminin tüm dinamiğini oluşturan sanatsal tüm çabalar, postmodern içinde asli merkezinin dışına taşmıştır. Materyalinden imgelem biçimine, sanatçı kavrayışından izleyici alımlaşmamasına kadar sanatın tüm olasılıkları tartışıldığından, sanatın sonunun geldiğine dair teoriler gündeme gelmiştir. Sıfır olmaya giden sanat, ikiyüzlü sanat, sanat nesnesinin sonu, sanat tarihinin sonu ve sonunda sanatın sonu tartışmaları sanat eğitimi için içinden çıkılamaz bir rotaya sebebiyet vermiştir. Sonuç olarak bu tartışmaların sanat eğitimine yansıyan en önemli boyutu, sanat eğitiminde eleştirinin çok daha etkili ele alınmasıdır. 1960'larda sanatın gelişimine paralel olarak birçok Avrupa ülkesinde tartışılan ve bugün için gelişmiş ülkelerin sanat eğitimi programlarında ayrıcalıklı bir yere sahip olan "Görsel İletişim' adlı sanat pedagojisi bulunmaktadır. Bu bölümler arasında grafik sanatlar, endüstriyel sanatlar, fotoğraf, film, bilgisayar ve iletişime dayalı bir dizi görsel unsurun bir arada harmanlandığı bir sanat eğitimi anlayışı olarak ağırlığını her geçen gün hissettirmektedir. Bugün için gerekliliği tartışma götürmez olan bu alanların plastik sanatlar eğitimi veren kurumlarda sistemli bir biçimde programlanması ve diğer sanat dallarıyla eşgüdümlü olarak ele alınması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

ATLAR, C. M. (2009). Sanat Felsefesi Üzerine, İstanbul: Pan Yayıncılık
BENJAMIN, Walter (1994). Tekniğin Olanaklarıyla Yenideri Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı, Pasajlar (Çev: Ahmet Cemal), Istanbul: Yapı Kredi Yayınları
BOZKURT, N. (2004). Sanat ve Estetik Kuramları, Bursa: Asa Kitabevi
EFLAND, A. D. (1990). Art Education, New York-London: Columbia University Teacher Colloge Press
ETİKE, Serap. (1995). Sanat Eğitimi Yazıları, (1. Baskı), Ankara: İlke Kitabevi Yayınları
GERMANER, S. (1997). 1960 Sonrası Sanat, (1. Baskı), İstanbul: Kabalcı Yayınları
GOMBRICH, E. H. (2006). The Story of Art, London: Phaidon
KUMAR, K. (1999). Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları, (Çeviren: Mehmet Küçük). (1. Baskı). Ankara: Dost Yayınları
KUSPIT, D. (2010). (Çev. TEZGİDEN, Y.), Sanatın Sonu, İstanbul: Metis Yayıncılık
ÖZSOY, Vedat (2015). Görsel Sanatlar Eğitimi 3. Baskı, Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık

TÜRK SÜSLEME SANATLARINDA GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE BEREKETİN SEMBOLÜ "NAR" MOTİFİ

Yrd. Doç. Dr. Zeynep BALKANAL
Abant İzzet Baysal Üniversitesi, zbalkanal@gmail.com

Özet

Türkler, kültürel zenginliklerini kuşaktan kuşağa sanatlarına yansıtarak aktarmış ve sanatlarında çeşitli sembollere yer vermişlerdir. Bu sembollerden bir tanesi de bereket sembolü olarak literatüre geçen nar motifidir. Binlerce yıldır bereketin simgesi olan nar sembolik bir meyvedir. Nar motifi Türk süsleme sanatlarımızın hemen hemen hepsinde görülebilir. Bunlar, mimari, ahşap süsleme, mozaik eserler, kaat'ı, minyatür, tezhip, çini, kumaş, halı-kilim dokuma, mezar taşları, çorap, dantel, oya, cam işleri vb. dir. Süsleme unsurları arasında yer alan nar motifi, tılsımlı, koruyucu, ölümsüzlük, doğurganlık, bolluk ve bereket gibi anlamlarının yanı sıra dini bir sembol mahiyeti de taşımaktadır. Aynı zamanda Anadolu'da birçok inanç ve geleneğinde başkahramanı olmuştur. Birçok kültürde taşıdığı anlam benzerlikler göstermektedir. Türk sanatının hemen her döneminde ve çeşidinde süsleme unsuru olarak sıklıkla kullanılmıştır. Bildiride Türk süsleme sanatlarında görülen nar motiflerinin kullanıldığı eserlere yer verilmiştir. Bu çalışma ile çeşitli sanat başlıkları altında nar motifinin kullanımına dair örnekleri sunmak ve sembolik anlamlarına vurgu yapmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nar, Süsleme, Sembol, Bereket

THE MOTIVE OF "POMEGRANATE" AS THE SYMBOL OF FERTILITY IN TURKISH DECORATION ARTS FROM THE PAST TO THE PRESENT

Abstract

Turks reflected their cultural richness to arts from one generation to another and used various symbols at arts. One of these symbols is the motive of pomegranate, the symbol of fertility used in the literature. It is the fruit that has been used as the symbol of fertility for thousands of years. The motive of pomegranate could be seen in almost all of the Turkish decoration arts. These are architecture, wooden decoration, mosaic works, kaat'ı, miniature, gilding, tiling, cloth works, carpet-rug and weaving, grave stones, socks, lace work, glassware etc. Considered in decoration components, the motive of pomegranate has such meanings as talisman, protection, eternity, prolificacy, abundance and fertility, as well as having a religious content. At the same time, it has been the main figure in a great many faiths and traditions in Anatolia. The meaning it bears in many cultures has similarities. It has frequently been used as a decorative component at every period and sort of Turkish arts. In the current paper, the works using pomegranate motive under various art headings were studied. With the current study, it was aimed to present various samples with regard to the motive of pomegranate under different art headings and to make an emphasis on the symbolic meanings.

Key Words: Pomegranate, Ornamentation, Symbol, Plentitude

Giriş

Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütününe kültür denilmektedir (TDK, 2017). Geçmişten günümüze farklı toplumların benzer kültürlere sahip oldukları da görülmektedir.

İnsanoğlu, tarihin her döneminde bazı canlı varlıkların, hayali yaratıkların, bitkilerin, geometrik şekillerin ve nesnelerin bir takım büyülü güçlere ve sembolik anlamlara sahip olduklarını düşünerek, bunlara bazı özel anlamlar yüklemiştir. Böylece sanatçı bir yandan yaptığı sanat eserini süslerken, diğer yandan da bu motiflere yüklediği sembollerle onlara bir değer katarak kutsallaştırma çabası içine girmiştir. Örneğin, mezar taşlarının yüzeylerine işlenen kimi motifler (at, tüfek, kılıç, saz, tarak vs.) birer süsleme elemanı olmanın dışında, mezar sahibinin kadın veya erkek oluşuna, hayatta iken ne tür meslek veya mesleklerle uğraştığına, hatta kişinin kahraman veya savaşçı bir kimliğe sahip olup olmadığına işaret eden sembollere dönüşmüştür (Türkmen, 2007).

Arapça kökenli olan "Bereket" sözcüğü; bolluk, mutluluk, Tanrı vergisi anlamlarına gelmektedir. Türklerde bereket sembollerinin kullanım amacı, sonsuz mutluluk, bolluk dileğini ifade etmektir. Bereket kavramına Eski Anadolu Uygarlıklarında da inanılmış ve bunun için Tanrılara adaklar sunulmuştur. Meyvelerin yorumlara yol açan özelliği, çekirdekli bir yiyecek maddesi olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü çekirdek bir tohumdur ve neslin sürekliliğini güvence altına almaktadır. Meyveler içinde taşıdıkları taneler nedeniyle, dünyanın yumurtası olarak düşünülmüş ve farklı yorumları da beraberinde getirmiştir. Örneğin, bazen ölümsüzlük, bazen mutluluk, bazen de bereket sembolü olmuşlardır. Türklerde bereket sembolü olarak kullanılan meyve motiflerinden özellikle üzüm, nar, incir, kavun, karpuz, buğday başağı vb. taneli bitki ve meyveler genellikle doğurganlığın, bereketin ve hayat ağacının sembolü olarak eski çağlardan beri kullanılagelen süslemeler arasındadır (Gültekin, 2008).

Milattan önce 3200'lere dayanan belgelerle kanıtlı geçmişi olan Nar'ın, ilk zamanlar faydalarından çok cennetin yiyeceği olarak kabul edildiği ve kutsal sayıldığı görülmüştür. Dinlerin neredeyse hepsinde bir anlamı olan Nar ya da Punica Granatum, Yahudilikte doğruluğu simgelemektedir. Aynı zamanda kutsallık, bolluk ve doğurganlığın da simgesidir. Hristiyanlıkta Meryem ve İsa ikonalarında nar sonsuz hayat sembolü olarak görülmektedir. Dini süsleme sanatında sıklıkla kullanılan bir motif olan nar, din adamlarının giysilerinde ve duvarlarına asılan dinsel süsleme amaçlı kumaşlarda da görülmektedir. Müslümanların inancında ise cennet bahçelerinde nar ağaçlarının bol olduğu inancından dolayı nar, cennet meyvesi olarak görülmektedir. Zerdüştlükte tapınma ve dini törenlerde kullanılan nar ölümsüzlüğü, doğanın mükemmeliyetini ve bereketi simgelemektedir. Budizmde hayatın iyi etkilerini simgeleyen nar, mitolojide de doğurganlığın ve bereketin simgesidir (Fotoğraf 1).(http://birgunbiryerde.blogspot.com.tr/2013/02/simgesel-meyve-nar.html)



Fotoğraf 1. Uygur Duvar Resmi (Elinde Nar Tutan Bir Budist Tanrısı) (Çoruhlu, 2006)

En fazla da Zerdüşt ritüellerinde ve tapınma törenlerinde kullanılmış, kutsal sayılmıştır. İran mitolojisinde İsfendiyar'ın nar yedikten sonra yenilmez olduğu anlatılır. Zerdüşt dinine göre nar meyvesi, "urvaram" ya da "ağaç" olarak kabul edilir. Meyvenin farsça karşılığı, Sanskritçedeki Dalim'den gelmektedir. Tüm yıl boyu yeşil kalan nar bitkisi, ruhun ölmezliğini sembolize eder. Aynı zamanda bir tek narın içindeki binlerce parça, refah ve zenginliğin işareti olarak kabul edilir. Bu nedenle, çocukların taktis törenlerinde nar taneleri, pirinç ve kuru üzüm taneleri ile karıştırılarak etrafa serpilir (Karabacak, 2004). Nar bitkisinin İran ve Afganistan kökenli olduğu sanılmaktadır. Londra British Müzesinde Peter Mundy Albümü'nde bulunan minyatürde İranlı kadın elinde cennetin ve ölümsüzlüğün sembolü olan bir nar tutmaktadır (http://www.turkishculture.org/dia/index.php?lang=tr). (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2. İranlı Kadın Minyatürü Peter Mundy Albümü (http://www.turkishculture.org/dia/index.php?lang=tr)

Akdeniz bölgesinde yer alan ve kentte basılan sikkelerin yüzeylerinde yer alan "Nar" motifi "Side" kentinin anlamı ve simgesidir. Yunancada da "Nar" anlamına gelen "Side", birçok efsanelerdeki kadınların adıdır (Arık, 2009). M.Ö. 460 larda sikke basılmaya başlayan Side Kenti, ilk sikkelerinde nar motifini sıklıkla kullanmıştır (Fotoğraf 3-4).



Fotoğraf 3. Side Kentinde Basılan Sikke. Sikkede Side Kentinin simgesi olan "Nar" motifi görülmektedir (http://www.arkeorehberim.com).



Fotoğraf 4. M.Ö. 3. yüzyıldan bir Side sikkesi (http://apelasyon.com)

Tarihte kabartma heykellerde de nar motifinin kullanıldığı örneklerde görülmektedir (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 5. Asur kabartması (http://apelasyon.com)

Antik Mısır'da ölüler, ikinci yaşamın umuduyla, narla birlikte gömülmüşlerdir. Hatshepsut'un mezarında (M.Ö.1470) çok sayıda nar bulunmuştur. On dokuz kadar adak narı Amenhotep II'nin mezarında (M.Ö. 1450-1415) ele geçmiştir (Fotoğraf 6). Çok sayıda süs eşyası ve takılarda da nar motifine rastlanmaktadır (Fotoğraf 7). Tutankhamon'un mezarında ele geçen, gümüş nar biçimli kap, Mısır'da gümüşün nadir kullanılması nedeniyle ilginç bir örnektir (Fotoğraf 8) (http://apelasyon.com).



Fotoğraf 6. Antik Mısır duvar resmi (http://apelasyon.com)



Fotoğraf 7. Antik Mısır'dan takı örneği (http://apelasyon.com)



Fotoğraf 8. Tutankhamon'un mezarından ele geçen, gümüşten nar biçimli kap (http://apelasyon.com)

Nar motifi Roma İmparatorluk döneminde duvar resimleri ve mozaiklerde sıklıkla kullanılmıştır (Fotoğraf 9-10-11-12) (http://apelasyon.com).



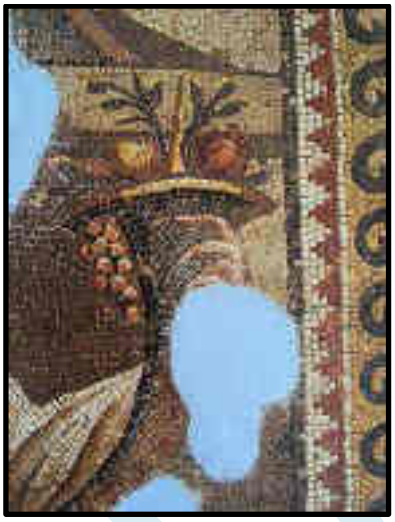
Fotoğraf: 9. Roma İmparatorluk döneminden nar motifli duvar resmi (http://apelasyon.com)



Fotoğraf: 10. Roma İmparatorluk döneminden nar motifli mozaik (http://apelasyon.com)



Fotoğraf 11. Roma dönemi mozaikte bir nar (https://arastan.com/journey/pomegranate-icon-silk-road)



Fotoğraf 12. MS 4. yüzyılın ilk yarısından olduğu düşünülen, Antakya Mozaik Müzesi'nde sergilenen Chresis tablosunda nar motifi (http://blog.kavrakoglu.com/nar-5)

M.Ö. 900-700 tarihlerinde Yunanistan'da bir kutsal alana adak olarak bırakılmış, pişmiş toprak nar örnekleri bulunmuştur (Fotoğraf 13) (http://www.sadecenar.com).



Fotoğraf: 13. M.Ö. 900-700 tarihlerinden Yunanistan'da bir kutsal alana adak olarak bırakılmış, pişmiş toprak nar örnekleri (http://www.sadecenar.com).

Osmanlı döneminde 18.yüzyılda sonra çok yaygınlaşan duvar süslemelerinde üzüm ve nar motifleri çok sık görülmüştür. Topkapı Sarayı'ndaki III. Ahmet'in yaptırmış olduğu yemiş odasının duvarlarında tabakta nar motifleri görülmektedir (Fotoğraf 14).



Fotoğraf 14. III. Ahmet'in Yemiş Odası Topkapı Sarayı Harem Dairesi (www.gorselsanatlar.org)

Anadolu'da bazı yörelerde adet ve geleneklerde nar kutsal sayılmaktadır. Halk inanışlarında farklı anlamlara gelen birçok gelenek göze çarpmaktadır. Bunlardan örneklendirecek olursak nar tanelerinin yeni gelin evine serpilerek bereket getireceğine inanılması ve düğün adetlerinde gelin eve girerken narın yere atılıp parçalanması yine evlerinin bereketli ve çocuklarının olması için yapıldığı göze çarpmaktadır. Ayrıca nar bilmecelerimize ve masallarımıza da konu olmuştur.

Türk Süsleme Sanatlarında "Nar" Motifi

Türk süsleme sanatlarımızda mimari, ahşap süsleme, mozaik eserler, kaat'ı, minyatür, tezhip, çini, kumaş, halı-kilim dokuma, mezar taşları, çorap, dantel, oya, cam işleri vb. de nar motiflerini sıkça görmekteyiz.

Minyatür

Nar motifi minyatürlerde hem meyve olarak hem de ağacı ve çiçeği şeklinde yer almıştır (Fotoğraf 15-16-17).



Fotoğraf 15. Molla Câmî tarafından XV. yüzyılda yazılan Nefehât'ül-Üns adlı minyatürlü yazmada bulunan tahtta oturan melek tasviri ve nar motifleri (And, 2007).



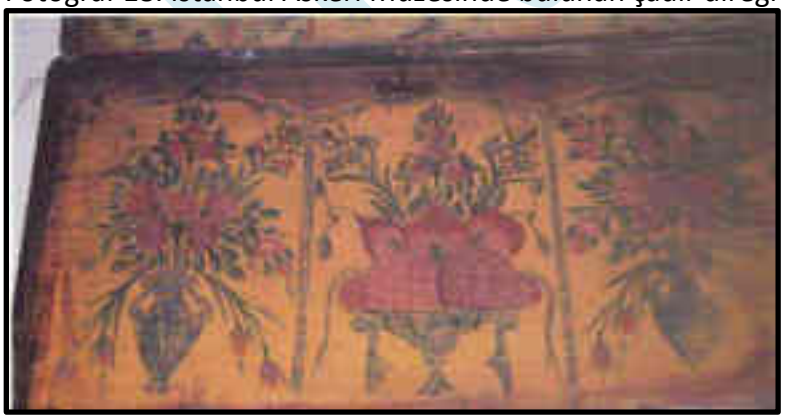

Fotoğraf 16-17. New York'ta Morgan Kütüphanesinde bulunan Mevlâna minyatürleri (http://www.erimsever.com/HzMevlana_Minyatur.htm)

Kalemişi

Kalemişi süslemelerinde görülen nar motifleri (Fotoğraf 18-19).



Fotoğraf 18. İstanbul Askeri Müzesinde bulunan çadır direği (Barışta, 1998)



Fotoğraf 19. Tokat'tan kalem işi nakışlı bir sandık süslemesi (Barışta, 1998)

Tezhip

Tezhip sanatında da süsleme unsuru olarak nar motifleri kullanılmıştır (Fotoğraf 20).



Fotoğraf 20. Muhibbi Divanı (Nuriosmaniye Kütüphanesi No 3873'teki Karamemi Tezhipli Nüshasının Tıpkıbasımı, 2001)

Hat

Hat sanatında bazı örneklerde nar bir motif olarak değil form olarak karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf 21).



Fotoğraf 21. Süleyman Berk Koleksiyonunda bulunan 1357 tarihli Besmele istifi nar formunda yazılmıştır (Özsayıner, 2008)

Çini

Nar motifi çini iç mekan süslemelerinde ve tabaklarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf 22-29).



Fotoğraf 22. Elinde nar tutan kadın figürü, Selçuklu Dönemi, Kubadabad Sarayı, sır altı tekniği (http://definetutkunlari.blogspot.com.tr/2011/06/selcuklu-donemi-kubadabad-cinileri.html)





Fotoğraf 23-24-25. Konya Karatay Müzesinde sergilenen, Beyşehir Kubadabad Sarayına ait nar motifli çiniler, Yapılış tarihi 1219-1236 (https://tr.pinterest.com/pin/536913586799752354/)




Fotoğraf 26-27. Nar Motifli Çini Tabaklar (http://www.minehediyelik.com)



Fotoğraf 28. Nar Motifli İznik Çinisi (http://sonkelimeler.blogspot.com.tr/2010/09/iznik-cinileri.html)



Fotoğraf 29. Berlin Devlet Müzesi-İslam Eserleri Müzesi. Nar dekora sahip plaka Türkiye (İznik) ila 1530-1540/Quarzfritte Seramik ve sır altı boyası (https:// tr.pinterest.com/pin/424323596114679633/)

İşleme

İşlemeler nar motifinin en yoğun şekilde kullanıldığı alanlardan biri olmuştur. Örtülerde, peşkirlerde, bohçalarda vb. örneklerde süsleme öğesi olarak kullanılmıştır (Fotoğraf 30-33).



Fotoğraf 30. Nar motifi içeren el işi işleme (https://onturk.org/2011/05/20/side-nar-ve-apollon/)



Fotoğraf 31. Nar motifli işleme örneği (https://tr.pinterest.com/pin/320388960980853032/)



Fotoğraf 32. 17. Yüzyıl gümüş işlemeli nar motifli örtü (http://www.turkishculture.org)



Fotoğraf 33. Nar motifli suzeni işleme (http://dagakactim.blogspot.com/2013/12/ozbekistan-notlari-2.html)

Oya

Nar motifi hem meyvesi hem de çiçeği olmak üzere tığ, boncuk, iğne gibi çeşitli oya türlerinde karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf 34-37).



Fotoğraf 34. Nar motifli oya örneği (https://tr.pinterest.com/pin/225954106285177388/)



Fotoğraf 35. Nar motifli oya örneği (https://tr.pinterest.com/pin/225954106285177388/)



Fotoğraf 36. Nar motifli oya örneği (https://tr.pinterest.com/pin/225954106285177388/)



Fotoğraf 37. Nar motifli oya örneği (https://tr.pinterest.com/pin/225954106285177388/)

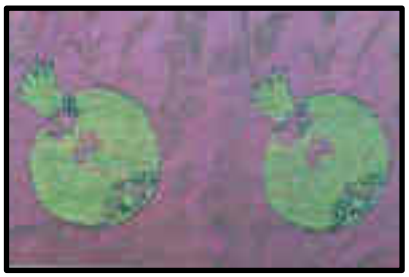
Kumaş

15. Yüzyıldan itibaren Türk kumaşlarında görülen bir motiftir. 16. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren nar motifi daha natüralist bir tarzda kumaşları süslemiştir (Arık, 2009). Nar motifi

Osmanlı kumaş sanatının önemli bir süsleme öğesi olmuş ve bilhassa saray kumaşlarında ve kaftanlarda çok kullanılmıştır (Fotoğraf 38-40).



Fotoğraf 38. Nar motifli ipek çocuk kaftanı17. Yüzyıl Topkapı Sarayı Müzesi (Arık, 2009)



Fotoğraf 39. Kaftandan detay (nar motifi) (Arık, 2009) (www.turkishculture.org)



Fotoğraf 40. Nar motifli kemha kumaş 16. Yüzyıl Konya Mevlana Müzesi (Gürsu, 1988)

Halı-Kilim Dokuma

Tarihsel miraslarımızdan biri olan dokuma sanatımızda halı, kilim, seccade vb. eserlerde süsleme unsuru olarak nar motifini görmek mümkündür (Fotoğraf 41-43).



Fotoğraf 41. Ersarı Beşir namazlık (Mülayim,1998)



Fotoğraf 42. Nar Motifli Halı (http://myhome.com.tr/portfolio/)



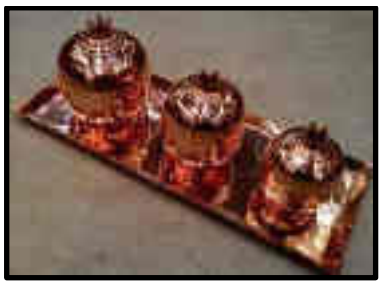
Fotoğraf 43. Nar Motifli Uşak Halısı, 17.yüzyıl sonu, İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi (Yetkin, 1991)

Bakır

Bakır işçiliğinde nar motifi ile hem kendi formunda hem de bir objeyi süsleme amaçlı yapılan örnekleri mevcuttur (Fotoğraf 44-45).



Fotoğraf 44. Nar figürlü bakır işleme (http://girlandkultursanat.com/2010/11/bakircikilta-kullanilan-aletler/)



Fotoğraf 45. Çekiç dövme bakır nar takım (http://www.toptanbakir.com)

Takı

Nar motifi takılarda çok kullanılan bir motiftir. Altın, gümüş, pırlanta, yakut, seramik, keçe, deri gibi malzemelerden yapılmış kolyeler, küpeler, yüzükler, broşlar, bilekliklerde nar motifi yoğun olarak görülmektedir (Fotoğraf 46-63).



Fotoğraf 46. Altın Nar Kolye (www.altinsepeti.com)



Fotoğraf 47. Gümüş Nar Kolye (https://tr.pinterest.com)



Fotoğraf 48. Pırlanta ve Yakut Taşları ile Süslenmiş Nar Motifli Kolye (https://referanstasarimlarim.wordpress.com)



Fotoğraf 49. Seramik Nar Kolyeler (https://tr.pinterest.com)



Fotoğraf 50. Seramik Nar Küpe (http://emeksensin.com)



Fotoğraf 51. Nar Küpe (https://tr.pinterest.com)



Fotoğraf 52. Nar Küpe (https://tr.pinterest.com)



Fotoğraf 53. Nar Küpe (https://tr.pinterest.com)



Fotoğraf 54. Gümüş Nar Yüzük (https://tr.pinterest.com)







Fotoğraf 55. Boncuk Nar Broş (https://tr.pinterest.com)

Fotoğraf 56. Boncuk Nar Broş (https://tr.pinterest.com)

Fotoğraf 57. Boncuk Nar Broş (https://tr.pinterest.com)



Fotoğraf 58. Boncuk Nar Broş (https://tr.pinterest.com)



Fotoğraf 59. Nar Broş (https://tr.pinterest.com)



Fotoğraf 60. Gümüş Nar Broş (https://tr.pinterest.com)



Fotoğraf 61. Deri Nar Bileklik (https://tr.pinterest.com)



Fotoğraf 62. Nar süslemeli saat (http://www.sanalmagaza.com.tr/carsi-kategorisi)



Fotoğraf 63. Keçeden yapılmış nar takı (https://tr.pinterest.com)

Seramik

Nar motifi bereketin sembolü olarak kabul edildiğinden dolayı özellikle seramik ev süslemelerinde talep edilmektedir. Bunun dışında seramik tabaklar, karolar gibi yerlerde de görülmektedir (Fotoğraf 64-66).





Fotoğraf 64-65. Seramik bereket nar takımları (http://www.iznikcinievi.com)



Fotoğraf 66. Nar motifli el yapımı karo seramik (https://bursahatirasi.com)

Tahta Baskı

Nar motifi tahta baskı süslemelerde de karşımıza çıkmaktadır (Fotoğraf 67-68).



Fotoğraf 67. Nar Motifli Tahta Baskı (Kuç, 2016)



Fotoğraf 68. Nar motifli tahta baskı ile kumaş çalışması (https://yenibiranlam.com/tag/kumas-baski/page/2/)

Taş işçiliği

Taçkapılar ve çeşmelerde görülen nar motifleri (Fotoğraf 69-71).



Fotoğraf 69. Sivas Gök Medrese Taçkapı'daki hayat ağacı ve nar motifleri (http://muhendisguncesi.com/wp-content/uploads/2015/12/CP_S205WcAAkT-y.jpg)



Fotoğraf 70. Birgi Ulu Camii kuzey taç kapıdaki nar motifleri (Çağlıtütüncügil, 2013).



Fotoğraf 71. Kasımpaşa'da Hacı Hüseyin Paşa çeşmesi (http://www.mustafacambaz.com)

Sonuç

Türk süsleme sanatlarında yer alan nar motifi sembolik değerinin yanı sıra birçok sanata da görsel bir katkı sağlamıştır. Bildiride sunulan örneklerden de görüleceği üzere nar motifi, geçmişten günümüze hem meyvesi hem de çiçekleri ile minyatür, mozaik eserler, tezhip, hat, çini, işleme, oya, kumaş, halı-kilim dokuma, bakır, takı, seramik, baskı ve taş işçiliği gibi farklı alanlarda süsleme öğesi olmuştur.

Kaynaklar

And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Anonim, (2001). *Nuriosmaiye K,ütüphanesi No 3873'teki Karamemi Tezhipli Nüshasının Tıpkıbasımı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Arık, S. (2009). Türk Dokumacılık Sanatında Nar Motifi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, Cilt:6, Sayı:1.

Barışta, H. Ö. (1998). *Türk El Sanatları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çağlıtütüncügil, E. (2013). Türk Süsleme Sanatında Nar: "Form, Köken ve İkonografik Anlamı". *TÜBAR-XXXIII-*/ 2013-Bahar, 61-92.

Çoruhlu, Y. (2006). Meyve Sunma Sahnelerinin Anlamı. *Meyve Kitabı.* İstanbul, 8-11.

Gültekin, E. (2008). Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* V. 3/5 Fall, 9-31.

Gürsu, N. (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler.* İstanbul: Redhouse Yayınevi.

Karabacak, D. (2004). Nar. S. 7/01 Nisan, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi07/deniz.karabacak_07.html adresinden 11 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

Kuç, E. (2016). Selçuklu Çini Motiflerinin Geleneksel Ağaç Baskı Kalıpları İle Giysi Tasarımlarında Kullanımına Dair Denemeler. Sanat ve *Tasarım Fakültesi Dergisi.* S. 1, 1-15.
Mülayim, S. (1998). Tanımsız Figürlerin İkonografisi. *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları*, 219-229.
Özsayıner, Z. C. (2008). Hat Sanatında Meyve İstifli Hatlar. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic.* V. 3/5 Fall.
TDK, (2017). http://tdk.gov.tr Güncel Türkçe Sözlük adresinden 09 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
Türkmen, F. (2007). Azerbaycan Mezar Kültüründe 'At'. *14. Kıbatek Edebiyat Sempozyumu,* 6-10 Ekim, Ankara, 247-256.
Yetkin, Ş. (1991). Türk Halı Sanatı. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
http://birgunbiryerde.blogspot.com.tr/2013/02/simgesel-meyve-nar.html adresinden 10 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.turkishculture.org/dia/index.php?lang=tr adresinden 10 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.arkeorehberim.com adresinden 11 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://apelasyon.com adresinden 11 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
https://arastan.com/journey/pomegranate-icon-silk-road adresinden 11 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://blog.kavrakoglu.com/nar-5 adresinden 12 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.sadecenar.com adresinden 12 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
www.gorselsanatlar.org adresinden 12 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.erimsever.com/HzMevlana_Minyatur.htm adresinden 12 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://definetutkunlari.blogspot.com.tr/2011/06/selcuklu-donemi-kubadabad-cinileri.html adresinden 12 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
https://tr.pinterest.com adresinden 12 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.minehediyelik.com adresinden 13 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://sonkelimeler.blogspot.com.tr/2010/09/iznik-cinileri.html adresinden 13 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
https://onturk.org/2011/05/20/side-nar-ve-apollon/) adresinden 13 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.turkishculture.org adresinden 14 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://dagakactim.blogspot.com/2013/12/ozbekistan-notlari-2.html adresinden 14 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://myhome.com.tr/portfolio/ adresinden 14 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://girlandkultursanat.com/2010/11/bakircikilta-kullanilan-aletler/ adresinden 14 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.toptanbakir.com adresinden 14 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
www.altinsepeti.com adresinden 14 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
https://referanstasarimlarim.wordpress.com adresinden 15 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://emeksensin.com adresinden 16 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.sanalmagaza.com.tr/carsi-kategorisi adresinden 16 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

http://www.iznikcinievi.com adresinden 17 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
https://bursahatirasi.com adresinden 17 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
https://yenibiranlam.com/tag/kumas-baski/page/2/ adresinden 17 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://muhendisguncesi.com/wp-content/uploads/2015/12/CP_S205WcAAkT-y.jpg adresinden 17 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.mustafacambaz.com adresinden 17 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

TÜRKİYE'DE YAŞAYAN İNSAN HAZİNELERİ VE KAYBOLMAYA YÜZ TUTMUŞ EL SANATLARI

Yrd.Doç.Dr. Birnaz ER Öğr.Gör.Zeliha SARIKAYA HÜNEREL

ÖZET

El sanatları bir ülkenin kültürel mirasını tanıtan en önemli değerler arasındadır. Kültürel miras somut kültürel miras ve somut olmayan kültürel miras olarak iki farklı kategoride incelenmektedir. Somut kültürel miras; arkeolojik, mimari yapıları, tarihi mekânları ve anıtları içine alan bilimsel-teknolojik eserler ile bunların gelecek kuşaklara aktarılmasını kapsar. Somut olmayan kültürel miras ise, destanlar, efsaneler, halk hikâyeleri, atasözleri, masallar, fıkralar vb; gösteri sanatlarını, toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenleri; doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamaları ve el sanatları geleneğini kapsamaktadır. Somut olmayan kültürel miras kapsamında, kaybolmaya yüz tutmuş sanatlarımıza dair farkındalık yaratılmakta ve bunların gelecek kuşaklara aktarılması için, el sanatları uygulayıcıları olan sanatçılar da tanıtılarak bu sanatçıların yaşayan insan hazineleri kapsamında korunma altına alınması ve mesleği uygulamaya teşvikleri sağlanmaktadır. Bu bildiride el sanatları alanında yaşayan insan hazineleri- uygulama alanları ve kaybolmaya yüz tutmuş el sanatları tanıtılacak ve bilgiler verilecektir.

Anahtar Kelimeler: El Sanatları, Yaşayan İnsan Hazineleri, Somut Olmayan Kültürel Miras

LIVING HUMAN TREASURES IN TURKEY AND DISAPPEARED HANDCRAFTS

ABSTRACT

Hand craft is one of the most important value that promotes cultural heritage. Cultural heritage has been examines in to two different categories. Such as, tangible cultural heritage and intangible cultural heritage. Tangible cultural heritage includes buildings, historic places, monuments, scientific-technological artifacts and also transmitting them through it from one generation to the next. İntangible cultural heritage includes oral traditions, performing arts, social practices, rituals, festive events, knowledge and practices concerning nature and the universe or the knowledge and skills to produce traditional crafts. Intangible cultural heritage provides awareness about disappeared handcrafts and also transmit them to future generations by proclaiming hand craft master as living human treasures to incentive them to application their professions.

In this research, living human treasures, their applications and disappeared handcrafts will be introduces and needed information will be given.

Key Words: Living Human Treasures, Hand Craft, Intangible Cultural Heritage

1.GİRİŞ

Kültürel miras bir toplumun varlığını sürdürebilmesi için en önemli unsurlardan birisidir. Kültür, bir toplumun kendisini tanımasını, yenileyebilmesini ve varlığını sağlam temellere dayandırarak, geçmişiyle geleceği arasında bağ kurmasını sağlar. Maddi ve manevi kültür olarak iki kısımda incelenebilen kültür kavramında, El Sanatları maddi kültürün bir öğesi

kapsamına girmektedir. Toplumların kendi kimliğine sahip çıkması, kültürel bilincin oluşması, kültür varlıklarını koruması, devam ettirmesi, gelecek kuşaklara aktarmasında farkındalık yaratmak; kültürü ortak paydada buluşturmak, sürdürülebilir barışa katkı sağlamak, uyum içinde olabilmek, yakınlaşmak, iletişim halinde olabilmek adına birleştirici bir bağ kurmak amacıyla UNESCO'nun "Kültürel Mirasın ve Çeşitliliğin Korunması, Yaratıcılığın Teşviki" kapsamında çok önemli katkıları bulunmaktadır.

UNESCO, arkasında güçlü bir kültür bileşeni olmayan hiçbir kalkınma çeşidinin sürdürülebilir olmayacağı görüşüyle hareket ederek, kültürler arasında karşılıklı anlayış ve diyaloğa dayanan insan merkezli bir yaklaşım hedeflemekte ve bu temeller üzerine oturtulan sürdürülebilir kalkınmanın mümkün olabileceğini savunmaktadır. Kültürün kalkınma strateji ve süreçlerinde hak ettiği yeri almasını temin edebilmek için UNESCO, üç temel yaklaşım belirlemiştir. Kültür ve kalkınma için dünya genelinde farkındalık yaratılmasına öncülük etmek, mirasın korunabilmesi için hükûmetler ve yerel yönetimleri desteklemek amacıyla yasal çerçeve ve çalışma araçları oluşturulmasına katkı sağlamak ve yaratıcı endüstrileri güçlendirerek, katılımcı toplumları teşvik etmektir (http://www.unesco.org.tr/dokumanlar/somut_olmayan_km/sokm_korunmasi.pdf).
UNESCO'nun geniş çevrelerce tanınan kültür sözleşmeleri, uluslararası işbirliği için benzersiz bir küresel platform sağlamakta, insan haklarına ve paylaşılan değerlere dayalı bütüncül kültür yönetimi sistemi kurmaktadır. Bu uluslararası anlaşmalar dünyanın arkeolojik alanlar da dâhil olmak üzere doğal ve kültürel mirası, sualtı kültürel ve somut olmayan kültürel mirası, müze koleksiyonları ve mirasın diğer formlarını korumak ve muhafaza etmek için çaba göstermekte, yaratıcılık, inovasyon ve dinamik kültür sektörlerinin ortaya çıkmasına destek olmaktadır. UNESCO'nun kültür sektörüyle ilişkili toplam on iki sözleşmesi bulunmaktadır. Anılan sözleşmelerden özellikle 2005 Kültürel İfadelerin Çeşitliliğinin Korunması ve Geliştirilmesi Sözleşmesi, 2003 Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi, 2001 Sualtı Kültürel Mirasının Korunması Sözleşmesi, 1972 Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunmasına Dair Sözleşme, 1970 Kültür Varlıklarının Kanunsuz İthal, İhraç ve Mülkiyet Transferinin Önlenmesi ve Yasaklanması İçin Alınacak Tedbirlerle İlgili Sözleşme, 1954 Silahlı Bir Çatışma Halinde Kültür Mallarının Korunmasına Dair Sözleşme olmak üzere altısı UNESCO'nun temel kültür sözleşmeleri olarak anılmaktadır. Türkiye, bu sözleşmelerden 2003 Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi, 1972 Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunmasına Dair Sözleşme, 1970 Kültür Varlıklarının Kanunsuz İthal, İhraç ve Mülkiyet Transferinin Önlenmesi ve Yasaklanması için Alınacak Tedbirlerle ilgili Sözleşme, 1954 Silahlı Bir Çatışma Halinde Kültür Mallarının Korunmasına Dair Sözleşme olmak üzere toplam dördüne taraftır(http://www.unesco.org.tr/dokumanlar/somut_olmayan_km/sokm_korunmasi.pdf).

2. SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS

Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) UNESCO tarafından; toplulukların, grupların ve kimi durumlarda bireylerin, kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgiler, beceriler ve bunlara ilişkin araçlar, gereçler ve kültürel mekânlar biçiminde tanımlanmaktadır
(http://unesco.org.tr/dokumanlar/somut_olmayan_km/sokum_bb.pdf)

Kuşaktan kuşağa aktarılan bu miras, toplulukların ve grupların çevreleriyle, doğayla ve tarihleriyle etkileşimlerine bağlı olarak, sürekli biçimde yeniden yaratılır ve bu onlara kimlik ve devamlılık duygusu verir; böylece kültürel çeşitliliğe ve insan yaratıcılığına duyulan saygıya katkıda bulunur (http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR,50837/somut-olmayan-kulturel-mirasin-korunmasi-sozlesmesi-hak-.html).

Somut olmayan kültürel miras, özellikle aşağıdaki alanlarda belirir:

-Somut olmayan kültürel mirasın aktarılmasında taşıyıcı işlevi gören dille birlikte sözlü gelenekler ve anlatımlar (destanlar, efsaneler, halk hikâyeleri, atasözleri, masallar, fıkralar vb.),

-Gösteri sanatları (Karagöz, meddah, kukla, halk tiyatrosu vb.),

-Toplumsal uygulamalar, ritüeller ve şölenler (nişan, düğün, doğum, Nevruz, vb. kutlamalar),

-Doğa ve evrenle ilgili bilgi ve uygulamalar (geleneksel yemekler, halk hekimliği, halk takvimi, halk meteorolojisi vb.),

-El sanatları geleneği (dokumacılık, nazar boncuğu, telkâri, bakırcılık, halk mimarisi)((http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR,50837/somut-olmayan-kulturel-mirasin-korunmasi sozlesmesi-hak-.html).

2.1 Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi Hakkında

Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Teşkilatı (UNESCO) 17 Ekim 2003 tarihinde Paris'te düzenlenen 32. Genel Konferansında, Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesini kabul etmiştir. Türkiye 19 Ocak 2006 tarihli ve 5448 sayılı Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesinin Uygun Bulunduğuna Dair Kanunla bu sürece dâhil olmuş ve 27 Mart 2006 tarihinde resmen taraf olmuştur.

Kültür ve Turizm Bakanlığının, 4848 Sayılı Teşkilat ve Görevleri Hakkındaki Kanununun 13. maddesine göre Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü icracı birim olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Bu sözleşme, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 19.01.2006 tarihli oturumunda kabul edilmiş ve Türkiye Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'ne 27 Mart 2006 tarihinde 45. Devlet olarak taraf olmuştur. (http://www.unesco.org.tr/dokumanlar/ somut_olmayan_km/TBMm.pdf)

Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesinin Amaçları ise:

- Somut olmayan kültürel mirası korumak;
- Somut olmayan kültürel mirasın taşıyıcısı konumundaki toplulukların, grupların ve bireylerin somut olmayan kültürel mirasına saygı göstermek;
- Somut olmayan kültürel mirasın önemi konusunda yerel, ulusal ve uluslararası düzeyde duyarlılığı arttırmak ve karşılıklı değerbilirliği sağlamak;
- Uluslararası işbirliği ve yardımlaşmayı sağlamak.

"Koruma" terimi, somut olmayan kültürel mirasın yaşayabilirliğini güvence altına alma anlamına gelir. Bu kavram; kimlik saptaması, belgeleme, araştırma, muhafaza, koruma, geliştirme, güçlendirme, örgün ve yaygın eğitim yoluyla kuşaktan kuşağa aktarma; kültürel mirasın değişik yanlarının canlandırılması gibi yöntemleri içerir.

2.2 Somut Olmayan Kültürel Miras Kapsamında Kaybolmaya Yüz Tutmuş El Sanatları Ve Yaşayan İnsan Hazineleri:

Somut olmayan kültürel miras kapsamında el sanatları geleneği, dokumacılık, nazar boncuğu, telkâri, bakırcılık, halk mimarisi gibi alanları kapsamaktadır. SOKÜM diğer alanlarda olduğu gibi el sanatları alanında da, alanın kapsamına giren sanatların bilim kurumlarınca

derlenmesini, araştırılmasını ve incelenmesini; arşiv ve dokümantasyon merkezlerinin oluşturularak gerekli envanterlerin korunması ve ilgililere ulaştırılabilmesini, bu alanlarda inceleme yapma olanağı sağlamayı, müzelerin kurulmasını sağlamayı; eğitim ve öğretim kurumlarında ders olarak okutulmasını, kitle iletişim araçlarında olumlu kültür değerleri olarak yer verilmesini ve ilgili topluluk, grup veya bireyler tarafından yaşatılmasını ve kuşaktan kuşağa aktarılmasını talep eden bir sözleşmedir.

Sokum sözleşmesi sayesinde gerek toplumda, gerek ilgili devlet kurumlarında el sanatlarına dair bir farkındalığın oluşması sağlanmıştır. Bu sözleşme kapsamında el sanatlarının milli kültüre olan katkısı bir kez daha anlaşılmış olup, yöresel sanatlara dair araştırmalar, incelemeler desteklenmiştir. Bu bağlamda çok sayıda proje desteklenmiş ve kaybolmaya yüz tutmuş el sanatlarının yeniden gün yüzüne çıkartılması, ustaların yeniden üretime teşvik edilmesi ve çıraklar yetiştirmesi sağlanmıştır. Günümüz gereksinmelerinin küreselleşme etkisiyle değişmesi sonucu kaybolmaya yüz tutmuş el sanatlarını korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak için el sanatları ürünlerinin kullanımlarına dair alternatif üretim biçimleri geliştirilmiş ve bu bağlamda coğrafi işaretler kapsamında el sanatlarının tescil edilmesi, kültür turizmi kapsamında hediyelik ve turistik eşya üretimi gibi başlıklar altında farkındalıklar sağlanmaya çalışılmıştır.

SOKÜM yaşayan insan hazineleri ödülünü alan sanatçılar UNESCO logosunu kullanabilmektedir. Bu sayede sanatçıların icra ettikleri sanatın marka değeri oluşmaktadır. Sanata dair bir farkındalık oluşmakta ve alandaki diğer sanatçılar için de teşvik edici bir unsur halini almaktadır. Söz konusu farkındalık sadece yerel düzeyde değil, uluslararası düzeyde de markalaşma yaratmakta ve kültür turizminin kapsamını geliştirerek ülke ekonomisine katkı sağlamaktadır. Bu nedenle ülkemizdeki sanatçılara UNESCO tarafından verilen "yaşayan insan hazineleri" unvanı töreni, Cumhurbaşkanlığı bünyesinde hazırlanan ve UNESCO temsilcileriyle alanda uzman kişilerin katıldığı özel bir protokolle verilmektedir. Bu tören de sanata ve sanatçıya ayrıca değer katmakta ve el sanatlarının kültürümüz içindeki önemi bir kez daha vurgulanmaktadır. Bu tür törenlerle el sanatlarının yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması sorumluluğunun, içi boş bir kavram olmadığı, mahalli, idari ve diğer yüksek kurumlarca da üstlenildiğini göstermektedir.

Kazanılan bu unvanla sadece el sanatlarına dair değil, ülkenin hem kendi sınırlarında hem de üye ülkeler kapsamında, uluslararası düzeyde tanınmasına, kültürel ve sosyo-ekonomik yönden kalkınmalarına da katkı sağlanmaktadır. UNESCO tarafından verilen bu teşvik edici unvanla el sanatlarının değeri artmakta, sanata dair bir bilinç oluşmakta, sanatın çağın olanaklarına uygun olarak gelişmesi ve bunu yürütecek genç çırakların yetişmesi anlamında da büyük katkı sağlanmaktadır. Yeni neslin yaratıcı gözüyle yeniden tasarlanan el sanatlarını tanıtması, geniş kitlelere yayılması ve kültürel çeşitliliğin artması sağlanmaktadır.

Unesco sokum kapsamında, el sanatları ustalarının ve icra ettikleri sanatlarının da korunması amacıyla "Yaşayan İnsan Hazineleri" başlığı altında, söz konusu toplulukların ve grupların kendi kültürel miraslarının bir parçası olarak tanımladıkları bilgi, beceri, değer, anlatım ve uygulamalardan oluşmaktadır. Bu miras, çoğunlukla nesilden nesle aktarılmaktadır. Ayrıca sürekli olarak sosyal ve kültürel çevredeki değişikliklere bağlı olarak, yeniden yaratılmaktadır. Fertlere, gruplara ve topluluklara bir kimlik ve devamlılık duygusu katarak sürdürülebilir kalkınmanın devamını da güvence altına almaktadır (http://www.unesco.org.tr/dokumanlar/somut_olmayan_km/)

Kaybolmaya yüz tutmuş el sanatları, küreselleşme sonucunda bireylerin üretim ve tüketim tercihlerinde gerçekleşen değişimler sonucunda, ticari, ekonomik, teknolojik ve kültürel değişim şartlarına ayak uyduramamış, bu süreçler sonunda üretim ve tüketim ömrünü tamamlamış geleneksel meslekler ve sanat alanlarını kapsamaktadır. Çağın gereklerine ayak uyduramayan el sanatları, nüfus artışıyla beraber yetişen genç kuşağın hem meslek grubu olarak hem de onların tüketim tercihlerini karşılayamamaktadır. Bu yoksunluğun en temel sebeplerinden bir tanesi de kuşağın söz konusu meslekler ve el sanatları hakkında yeterli bilgiye sahip olmaması, kentleşme nedeniyle üretim alanlarından uzak kalması, medya ve teknoloji gibi araçların tanıtıcı, özendirici amaçlı kullanılamamasıdır.

Ancak kaybolmaya yüz tutmuş el sanatları, bir milletin geleneklerini, göreneklerini, sanatsal anlayışını yaşam biçimlerini, beğenilerini, inanç sistemlerini günümüze ve gelecek kuşaklara aktaran kültürel mirasının en önemli belgeleri niteliğindedir. Bu sanatların günümüzde de yaşamaya devam etmesi, kendi kültür tarihimizi güvence altına almak, belgelendirmek ve ulus bilincini oluşturmak açısından son derece önemlidir. Bu nedenle bu sanatların kaybolmasını önlemek amacıyla bir devleti oluşturan tüm kurumların öncelikle halkını bilinçlendirmesi, mirasın farkına vardırması ve yeniden hayat aktarılması konusunda gerekli sorumluluğu üstlenmesi gerekmektedir. Bu kapsamda UNESCO önemli bir görevi yerine getirmektedir. Kültürel mirasın taşıyıcıları olan el sanatları ustalarını "Yaşayan İnsan Hazineleri" başlığı altında korumaya alarak üye olan devletlerin, kültürel miraslarının belli unsurlarını yeniden yaratmak ve yorumlamak açısından gerekli bilgi ve beceriye yüksek düzeyde sahip kişilerin toluma tekrar kazandırılmasını hedeflemektedir.

Yaşayan İnsan Hazineleri, somut olmayan kültürel mirasın belirli unsurlarının icra edilmesi ve yeniden yaratılması için gerekli olan bilgi ve becerileri yüksek derecede haiz olan kişileri ifade eder. Taraf devletlerin her biri, bu bilgi ve becerilerin taşıyıcılarını adlandıracak nitelikte, UNESCO tarafından önerilen "Yaşayan İnsan Hazineleri" başlığına uygun bir unvan tayin etmelidir. Mevcut sistemler içerisinde, şu unvanlar hali hazırda bulunmaktadır: Master of Art (Sanat Erbabı, üniversitelerdeki yüksek lisans derecesine denk bir unvan) (Fransa), Popüler El Sanatı Geleneği Zanaatkârı (Çek Cumhuriyeti), Yaşayan Ulusal Hazine (Kore Cumh.), Önemli Somut Olmayan Kültürel Eşya/Mülk Hamili (Japonya ve Kore Cumh.) (http://www.unesco.org.tr/dokumanlar/somut_olmayan_km/)

Yaşayan Ulusal İnsan Hazineleri sisteminin kurulmasındaki başlıca amaç, somut olmayan kültürel miras unsurlarının, yüksek bir tarihsel, sanatsal ve kültürel değer dâhilinde; uygulanması, canlandırılması veya yeniden yaratılması konusunda gerekli bilgi ve becerilerin korunmasıdır. Sistemle, halk arasında farkındalık yaratmak, sözleşmeye taraf devletlerin, kendi kültürel değerleri için sorumluluklarının gereğini yerine getirmeleri sağlamak hedeflenmiştir. Söz konusu hedeflerin alt başlıkları ise şöyle özetlenebilir:

Yaşayan insan hazinelerinin bilgi ve becerilerinin geliştirilmesi ve sürdürülmesi, sahip odlukları bilgi ve becerilerinin genç nesillere, resmî ya da gayrı resmî eğitim programları yoluyla aktarılması, ilgili somut olmayan kültürel mirasın görüntü ya da ses bantları veya yayımlar yoluyla belgelenmesi ve kaydedilmesine katkı sağlanması, bu bilgi ve becerilerin yayılması ve buna dayalı herhangi bir ilave görevi amaç edinmektir. Ayrıca, Yaşayan İnsan Hazineleri, aynı zamanda genç bireyleri somut olmayan kültürel miras unsurlarının canlandırılması veya yeniden yaratılması konusunda gerekli bilgi ve becerileri öğrenmek ve

kendilerine mal etmek konusunda ulusal çapta farkındalık yaratarak ve topluluklar içerisinde veya ulusal ya da uluslararası ölçekte destekleyerek teşvik etmelidir.
Yaşayan insan hazinelerinin belirlenmesinde, anlaşmaya taraf devletler somut olmayan kültürel mirasın korunması etkinlikleri çerçevesinde bu mirası yaratan, sürdüren ve aktaran bireylerin, toplulukların, mümkün olan en geniş biçimde katılımlarını sağlamaya ve onları bu konuda bilinçlendirerek cesaretlendirmekle yükümlüdür. Bu kapsamda taraf devletler, kendi sınırlarındaki somut olmayan kültürel mirasını korumak için, tespit amacıyla kapsamlı bir dosya hazırlayarak, komisyona sunar. Komisyon, alanda uzman devlet memuru, somut olmayan kültürel miras sahası araştırmacısı, bu alandaki bilgi ve becerilerin taşıyıcısı, topluluk temsilcisi, yerel bilirkişi ve çağrışımlı organlardan oluşmaktadır. Komisyonun birincil görevi, somut olmayan kültürel miras unsurlarının hangilerinin koruma konusunda öncelik arz eden unsur olarak saptanması gerektiğinin araştırılmasıdır. Komisyon, Yaşayan İnsan Hazinelerinin devamlı olarak kontrolünden, denetlenmesinden sorumludur.
Komisyon tarafından değerlendirilecek adayların adaylık başvuru bireysel ve ya bireyden ziyade topluluğun kimliğinin öne çıktığı toplu adaylık şeklinde olabilmektedir. Birçok durumda, Yaşayan İnsan Hazineleri'nin seçiminde nihai kararı Bakan verir; ancak her taraf devletin kendi idari yapısına göre, ilgili başka bir organ da bu görevi üstlenebilir.
Yaşayan İnsan Hazineleri seçimi listesi için komisyon tarafından belirlenen ölçütleri şunlardır:
Kişinin mesleğini icra etmedeki bilgi birikimi ve yetkinliği, kendisini sanatına adanmışlığı, sanat yaşamı boyunca kendisini, birikimini, becerisini geliştirme yeteneği, usta çırak ilişkisinde yetişmiş ve çıraklar yetiştirmiş, en az 10 yıllık ustalar arasından Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın teklifi ile UNESCO tarafından seçilir. (http://www.unesco.org.tr/dokumanlar/somut_olmayan_km/)

Ülkemizde bu komisyondan geçmiş ve UNECO ulusal envanterinde yer alann, el sanatları alanındaki Yaşayan İnsan Hazinelerinden bazıları ise:

02.0006 envanter numarası ile Çini Ustası Sıtkı OLÇAR(1948-2010), 02.0007 envanter numarası ile Keçe Ustası Mehmet GİRGİÇ, 02.0010 envanter numarası ile Hüsn-ü Hat Sanatçısı Hasan ÇELEBİ, 02.0012 envanter numarası ile Çini Ustası Mehmet GÜRSOY, 02.0013 envanter numarası ile Ebru Sanatçısı Fuat BAŞAR, 02.0015 envanter numarası ile Dokumacı ve Doğal Boyamacı Emine KARADAYI, 02.0017 envanter numarası ile Taş Ustası Tahsin KALENDER, 02.0019 envanter numarası ile Ahşap Baskı-Yazma Ustası Cemil KIZILKAYA, 02.0020 envanter numarası ile Nazar Boncuğu Ustası Mahmut SÜR, 02.0023 envanter numarası ile Minyatür Sanatçısı Cahide KESKİNER, 02.0024 envanter numarası ile Klasik Kitap Sanatçısı İslam SEÇEN, 02.0025 envanter numarası ile Sedefkâr Salih BALAKBABALAR, 02.0026 envanter numarası ile Kalemişi sanatçısı Muammer Semih İRTEŞ, 02.0027 0026 envanter numarası ile Keçe Ustası Ahmet Yaşar KOCATAŞ'tır.

Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanterine giren 110 unsurdan El Sanatları ile ilgili olanları ise şu şekildedir.
01.0013 envanter numarası ile Ebru Sanatı, 01.0019 envanter numarası ile Taş İşlemeciliği Geleneği, 01.0024 envanter numarası ile Bıçakçılık Geleneği, 01.0028 envanter numarası ile Çalgı Yapımcılığı, 01.0029 envanter numarası ile Çini Sanatı, 01.0031 envanter numarası ile

Çömlekçilik Geleneği, 01.0032 envanter numarası ile Edirnekâri Sanatı, 01.0035 envanter numarası ile Halı Dokuma Geleneği, 01.0041 envanter numarası ile Keçecilik Geleneği, 01.0042 envanter numarası ile Kilim Dokuma Geleneği, 01.0048 envanter numarası ile Lületaşı İşleme Sanatı, 01.0051 envanter numarası ile Oya Sanatı, 01.0052 envanter numarası ile Sepetçilik Geleneği, 01.0055 envanter numarası ile Telkâri Sanatı, 01.0059 envanter numarası ile Yazmacılık Geleneği, 01.0061 envanter numarası ile Ahşap Oymacılığı, 01.0065 envanter numarası ile Bakırcılık Geleneği, 01.0067 envanter numarası ile Bastonculuk Geleneği, 01.0076 envanter numarası ile Hat Sanatı, 01.0080 envanter numarası ile Kanaviçe İşleme Geleneği, 01.0082 envanter numarası ile Katı' Sanatı, 01.0086 envanter numarası ile Kündekâri Sanatı, 01.0089 envanter numarası ile Minyatür Sanatı, 01.0095 envanter numarası ile Saraçlık Geleneği, 01.0096 envanter numarası ile Sedef Kakma Sanatı, 01.0100 envanter numarası ile Tezhip Sanatı, 01.0102 envanter numarası ile Üfleme Cam ve Beykoz İşi Süsleme Sanatı, 01.0103 envanter numarası ile Yemenicilik Geleneği, 01.0104 envanter numarası ile Yorgancılık Geleneği, 01.0110 envanter numarası ile Tahta Kaşık Geleneği(http://aregem.kulturturizm.gov.tr).

SONUÇ

Türkiye'de Somut olmayan kültürel miras çalışmaları Kültür ve Turizm Bakanlığının Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü tarafından yürütülmektedir. Bu nedenle ülkemizde, Kültürel mirası koruma ile ilgili oluşturulması gereken bilinçten bu bakanlık sorumludur. Bu kapsamda zorunlu eğitim veren kurumların müfredatına kültürel miras ile ilgili derslerin konmasında, bu sayede gençlerde milli kültür bilincinin oluşturulmasında bakanlığın etkili olması gerekmektedir. Milli kültürümüzün korunması, farkındalık yaratılması konusunda diğer sivil toplum kuruluşlarını ve özel sektörü de harekete geçirerek sorumluluğunu paylaşmalıdır. Özellikle teknoloji, medya ve sosyal ağlar kullanılarak daha geniş kesimlerce el sanatları, tanıtıcı reklam ve grafik gibi görsel öğelerle geniş kitlelere tanıtılmalıdır.

UNESCO tarafından yürütülen ve milli değerlerin yeniden yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması konusunda el sanatları temel alınan kapsamlardan bir tanesidir. Bu kuruluş sayesinde el sanatlarının kaybolma sürecinin önüne geçilmiş, el sanatlarının yeniden canlandırılması ve topluma kazandırılarak yeni ustaların yetiştirilmesine zemin hazırlanmıştır. Türkiye el sanatları bakımından oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir. UNESCO'nun bu teşvik edici yönünden yararlanarak diğer el sanatlarını da bu kapsama alarak kendi milli kültürüne sahip çıkmalıdır. Yaşayan insan hazineleri kapsamında sanatçıları- ustaları sanatlarına sahip çıkmaya özendirmeli ve el sanatının, genç kuşakların yaratıcılığı ve devrin teknolojik olanaklar içinde nesilden nesile aktarılmasına katkı sağlamaları konusunda gerekli teşvik ve önlemler yerine getirilmelidir.

KAYNAKLAR

Altıntaş, K. Murat (2016). *Kaybolmaya Yüz Tutmuş Geleneksel Türk El Sanatkârlarının Karşı Karşıya Bulunduğu Ticari Sorunların Analizi* , Türk dünyası Sosyal Bilimler Dergisi,Sayı:177 Sf:157.

Basat, E.Metin (2013).*Somut Ve Somut Olmayan Kültürel Mirası Birlikte Koruyabilmek.* Milli folklor dergisi Yıl:25 Sayı:100, sf:100.

Karabaşa, Solmaz (2009). *Somut Olmayan Kültürel Miras Envanteri*, Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi, Sayı:7 sf:179.
Oğuz, M. Öcal(2008). *Türkiye'nin Somut Olmayan Kültürel Mirası,* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
Oğuz, M.Öcal(2013). *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?,* Geleneksel Yayınları, Ankara.
Oğuz, M. Öcal. *"UNESCO ve Geleneğin Ustaları*" Millî Folklor 77 (Bahar 2008c): 5-9.
Oğuz, M. Öcal, *"UNESCO ve İnsanlığın Sözlü ve Somut Olmayan Mirası Başyapıtları*", Millî Folklor 78 (Yaz 2008d):5-11.
Oğuz, M. Öcal. *"SOKÜM'ün Korunmasına Giden Yolda 1989 Tavsiye Kararı",* Millî Folklor 80 (Kış 2008b): 26-32
Şimşek, Gökçe (2013). *Somut Olmayan Kültür Mirası (SOKÜM) ve Kadın.* Mediterranean Journal of Humanities, Yıl:3 Sayı 1,Sf:225.
http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR,14765/somut-olmayan-kulturel-miras-tasiyicilarinin-tespit-ve-.html (erişim tarihi:9.05.2017)
http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR,11777/somut-olmayan-turk-kultur-mirasi-daire-baskanligi.html (erişim tarihi:8.05.2017)
http://www.unesco.org.tr/?page=11:129:5:turkce (erişim tarihi:8.05.2017)
http://www.unesco.org.tr/dokumanlar/somut_olmayan_km/SOKM_KORUNMASI.pdf (erişim tarihi:8.05.2017)
http://www.unesco.org.tr/dokumanlar/somut_olmayan_km/UNESCOYIH.pdf (erişim tarihi:9.05.2017)

MODANIN İNŞA ALANI "SANAT VE ZANAAT HAREKETİNİN" PAUL POİRET TASARIMLARMLARINDAKİ YANSILARI

Doç. Dr.Fatma KOÇ
Gazi Üniversitesi, fatmaturankoc@gmail.com
Sümeyya EMİROĞLU
Uzman, sumeyyakilic@hotmail.com

ÖZET

19. Yüzyılın sonlarına doğru moda daha önce biçimlendirilen tüm tarzlar ve giysi formlarının yeniden ele alınması ile köklü bir değişime uğratılarak gelişmiş ve ait olduğu dönemin sanat akımları ile trendlerin yansıtıldığı tasarımlarla tarihteki sürecine devam etmiştir. Giysi tasarımlarının sanatsal objelere dönüştürülmesi Sanat ve Zanaat (Arts&Crafts) Hareketi, Art Nouveau, Jugendstil, The Vienna Secession, Bauhaus okulu gibi sanatla zanaatı birleştiren akım ve düşünce okullarının etkileri ile gerçekleştirilmiştir. Modanın bir sanat dalı olduğunu, hem ürettiği eserler hem tasarım fikirlerinde kişisel görüşlerini her zaman dile getiren moda tasarımcısı Paul Poiret (1879-1944) "ben bir sanatçıyım, giysi üreticisi değil," diyerek kendini sınıflandırdığı ve tasarımlarına simgesel bir boyut katmak için isimler vermiştir. Bu çalışma; Paul Poiret'in modanın çehre değiştirmesinde etkili olan tarzına ek olarak, el üretimine dayanan malzeme ve süsleme özelliklerini sanatsal değer kazandırarak renklendirdiği tasarımlarındaki dönemin sanat anlayışı ile ele alarak tasarımlarındaki "Sanat ve Zanaat (Arts&Crafts) Hareketi" etkilerini incelemek amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Araştırma verilerine ulaşmak için doküman analizi yöntemi kullanılmış, sanatçının tasarımları üretildikleri tarihler göz önünde bulundurularak kronolojik olarak sınıflandırılmıştır. Sanatçının giysi tasarımlarının genel biçim, teknik özellikler, doku ve renklendirme değerleri tasarım ilke ve yöntemleri açısından ele alınarak analiz edilmiştir. Tasarımcının tasarladığı giysileri başka bir boyuta taşıyarak onu tasarım ya da sanat nesnesi olması durumunu ön plana çıkarması gerekçesinin bilinmesi genç tasarımcılara yol gösterici ve cesaretlendirici olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Zanaat, Sanat Akımları, Moda, Paul Poiret,

REFLECTIONS OF "ARTS AND CRAFTS MOVEMENT" WHICH IS THE CREATION FIELD OF FASHION ON PAUL POIRET DESIGNS

ABSTRACT

Towards the ends of 19th century, fashion developed by being exposed to a dramatic change with recontextualization of all designs and dress forms previously created and continued on its course in the history with the art movements of the period to which it belonged and designs on which trends were reflected. Transformation of dress designs into artistic objects was realized with the influences of trend and thought schools which combine art with craft such as Arts & Crafts Movement, Art Nouveau, Jugendstil, The Vienna Secession, and Bauhaus school. Paul Poiret, the fashion designer, (1879-1944), who had always expressed that the fashion is an art branch and his personal opinions both in the work of arts he created and the design ideas, classified himself by saying "I am an artist, not a dressmaker" and added symbolical dimensions to his designs.

This study has been planned and conducted in order to examine the influences of "Arts and Crafts Movement" on Paul Poiret's designs by discussing the hand-made materials and adornment characteristics with the sense of art of the period in his designs which he colored by adding artistic value to them in addition to his style which has been effective in the change of fashion. Document analysis method has been used to reach to research data and designs of the artist have been chronologically classified by the dates on which they were produced. General form, technical characteristics, texture, and coloring values of the dress designs of the artist have been analyzed in terms of designing principles and methods. Knowing the reason for the designer to carry the dresses which he designed to another dimension and to assert the fact of their being a design or art item shall be guiding and encouraging for young designers.
Key Words: Art, Craft, Art Movement, Fashion, Paul Poiret

GİRİŞ

Sanat, içinde bulunduğumuz modern dünyamızda dâhil ilk insanlardan itibaren hayatın hemen her alanında karşımıza çıkan bir kavramdır ve yaratıcılık ile hayal gücünün ifadesi olarak kullanılagelmiştir. Sanat, en yalın hali ile kişilerin duygu ve düşüncelerini ifade etmek için bir iletişim aracı olarak kullanılmış, estetik, irdeleme, inceleme, özgürlük, yaratma, yaşatma ve tüm bunları üretme şekli olarak kabul görmüştür.

Tarih boyunca neyin sanat olarak adlandırılacağına dair fikirler sürekli değişmiş, bu geniş kavrama zaman içinde değişik kısıtlamalar getirilip yeni tanımlar yapılmıştır. Açık olan nokta ise sanatın insanlığın evrensel bir değeri olduğu, kısıtlı veya değişik şekillerde bile olsa her kültürde kendine yer bulabilmiştir (Dilber, 2010). Sanatın ne olduğu konusu çağlara, toplumlara, üzerinde durulan sanat alanına göre farklılıklar göstermiştir. Sanat, insani bir faaliyettir ve sanatçıya bağlı bir ürün olarak sanatçının kişiliğinden ve orijinalliğinden de büyük ölçüde etkilenir ve bütün sanat eserleri kişilerde estetik bir zevk ve heyecan uyandırır; beğenilir ve takdir edilirler (Ergün, 2010).

16. ve 17. yüzyıldan önce “sanatçı” kelimesi yalnızca ressamlar, heykeltıraşlar, besteciler için değil aynı zamanda at arabacıları, ayakkabıcılar, simyacılar ve liberal sanatlar öğrencileri içinde kullanılan bir terim olmuş “sanatçı” ve “zanaatçı” terimleri birbirinin yerine kullanılmıştır. Shiner (2003) sanat ve zanaat kavramlarının kapsamını ”Genellikle sanat olarak çevirdiğimiz techne kelimesi, tıpkı Romalıların ars’ı gibi, bugün bizim zanaat dediğimiz şeyleri de içine almaktaydı. Technelars, marangozluk ve şiir, ayakkabıcılık ve tıp, heykelcilik ve at terbiyeciliği gibi birbirinden çok farklı alanları kapsamaktaydı. Gerçekte “techne ve ars” bir nesneler sınıfından ziyade, insanlardaki imal ve icra kabiliyetini işaret etmiştir. 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise artık ‘sanatçı’ güzel sanat eserlerinin yaratıcısı iken, ‘zanaatçı’ sadece faydalı ya da eğlenceli şeylerin yaratıcısı olarak görülmeye başlamıştır” şeklinde açıklamıştır.

Rönesans ile birlikte makineleşmenin gündelik hayatta her alana girdiği gibi sanat alanlarına da girmesi sonucu sanat ve zanaat arasında bir duvar yükselmeye başlamıştır. Sanat ve zanaat arasında ki ayrışma aynı zaman da ürünler için de güzel, estetik – faydalı ayrışmasını da beraberinde getirmiştir. Gelinen bu noktada önceden iç içe olan sanat ve zanaat kavramları birbirinden ayrılmış ve sanatçılar bir alanda ihtisaslaşan, güzel eserler yaratan özgür emekçi kişiler olarak görülürken, zanaatçılar faydalı işler yapan küçük kent soylusu olarak görülmeye başlanmıştır (Bunulday, 2001). Batı toplumlarında 18. Yüzyılın başlarından

itibaren sanat ve zanaat kavramları birbirinden ayrılmış ve giysi üretimine dayanan uygulamalar zanaat kavramı içerisinde sınıflandırılmıştır. Bu duruma tepki gösteren sanatçılar, daha estetik ve kaliteli sanat eserleri yaratmak için zanaatın sanatın ayrılmaz parçası olduğu görüşünü savunarak sanat ve zanaat ilişkisini destekler eserler oluşturmaya yönelmişlerdir. Söz konusu bu iki kavram öncelikle dekoratif sanatın öne çıkması gerektiğini savunmuş geleneksel yöntemlerle el işçiliğine dayalı ve ustanın bilgeliğini takdir eden bir tavrı öne çıkarmıştır.

Çağ dönümü olarak adlandırılan endüstri devrimi insan yaşamının, toplumsal yapısının ve toplum kültürünün büyük değişimlere uğramasına neden olmuştur. Günden güne artan makineleşme ve fabrikalar insan hayatının her noktasına girerek, insanlar arasında ayrışmaya zemin hazırlamıştır. Makineleşmenin hayatın her alanında olduğu gibi sanata da girmesi el işçiliğinin değerini düşürürken, estetikten yoksun üretimleri artırırken sanat – zanaat ayrışmasının da güçlenmesi neden olmuştur (Lehimler, 2004). Üretilen eserin faydadan ziyade sanat kaygısı ile oluşturulması o ürünün sanatsal boyutunu gündeme getirmiş, belli bir menfaat sağlamak amacıyla yapılan eserler ise daha çok zanaat ile ilişkilendirilmiştir. Bu ilişkinin ifade edilmesine olanak sağlayan fonksiyonel dekoratif sanat ile fonksiyonsuz güzel sanatlar arasındaki mücadele "Sanat ve Zanaat Hareketinin" (Arts and Crafts) oluşturulmasına zemin hazırlamıştır. Endüstri devriminin gündeme getirdiği üretim ve tüketim ürünlerine ilişkin olumsuz etkilere karşı ortaya çıkan "Sanat ve Zanaat Hareketi" estetiğin yanı sıra politik ve ekonomik mesajları da içinde barındıran bir akım olarak kabul görmüştür.

19. Yüzyılın sonlarına doğru moda daha önce biçimlendirilen tüm tarzlar ve giysi formlarının yeniden ele alınması ile köklü bir değişime uğratılarak gelişmiş ve ait olduğu dönemin sanat akımları ile trendlerin yansıtıldığı tasarımlarla tarihteki sürecine devam etmiştir. Giysi tasarımlarının sanatsal objelere dönüştürülmesi Sanat ve Zanaat Hareketi, (Arts&Crafts), Art Nouveau, Jugendstil, The Vienna Secession, Bauhaus okulu gibi sanatla zanaatı birleştiren akım ve düşünce okullarının etkileri ile gerçekleştirilmiştir. Moda tasarımcılarının sanat dünyası ile diğer bir şekilde kurduğu ilişki şekli ise sanat akımlarının içinde yer almak ya da kıyafetlerini sanat akımlarının ilke ve yöntemlerine göre tasarlamak olmuştur.

19. yüzyıldan itibaren bütün dekoratif sanat alanlarında "tasarım standartları" düşüşü kaygılara neden olmuş; bu kaygılar sanat ve zanaat hareketini ortaya çıkarmıştır. Bu hareketin savunucularından C. R. Ashbee hareketin ortaya çıkmasındaki sebebini "*İşte ve yaşamda standartlar ve standartların üretim ve üretici açısından korunması*" olarak tanımlamıştır (Yıldırım, 2014). Sanat ve zanaat hareketi, 19. yüzyılın ilk yarısından sonra, William Morris, önderliğinde, Victoria döneminin ucuz, seri ve kötü olarak nitelendirilen tasarımlarının niteliksizliğini vurgulayıp, endüstri devriminin sosyal, ahlaki, sanatsal karmaşasına karşı çıkan bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. William Morris ve Edward Jones doğaya sadık kalma koşulu ile zanaat ve sanatın birlikte olduğu, bitki, kuş ve hayvan motiflerini esin kaynağı olarak seçmiştir. Sosyalizmi ve John Ruskin'in makineleşmenin insani değerleri yitirdiği, ortaçağ anlayışına dönülmesi gerektiği fikrini benimseyen Morris, fabrikalaşmaya karşı çıkarak el işçiliğinin önemini vurgulamıştır (Dağbatıran, 1998).

Ortaçağ ruhunu yeniden canlandırmak ve sanat – zanaat ilişkisinin tıpkı ortaçağda olduğu düzeye gelmesini isteyen tasarımcı William Morris, mimar Philip Webb, ressam Ford Madox Brown ve Edward Burne Jones sanat ve zanaat hareketinin öncüleri arasında yer almıştır. Bu

öncüler tamamı el işçiliğinden oluşan mücevher, duvar kâğıdı, dokuma yüzeyler, mobilyadan oluşan birçok ürünler tasarlamıştır (Lehimler, 2004). Sanat ve Zanaat Hareketi'nin öncüleri ve takipçilerinin çalışmalarında savundukları genel amaç, tasarımda ve zanaatçılıkta yüksek standartlara ulaşabilmeyi teşvik etmek, toplumu endüstriyel sanatlarda görselliğin farkına varıp değerlendirme yapabilecek düzeye getirmek olarak görülmektedir. Bu bilinçlenmenin, estetik etkilenmenin, hem tasarımcıya hem de tüketiciye büyük bir onur kazandıracağı düşünülmüştür (Atlı, 1990).

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde sanat ve zanaat hareketi daha geniş kitlelere yayılmıştır. Sanatın için de bulunan tüm alanlarda belli kitlelerce tercih edilmiş ve böylece sanat her dalında yenilikçi, sanat ve zanaat özelliklerine sahip ürünler ortaya çıkmıştır. Böylelikle harekete duyulan ilgi artarak uluslar arası boyutlara taşınmıştır. Üretilen her üründe insan eli ve estetik kaygısının güdüldüğü akım, doğal form ve renkleri, doğal motifleri ve bunların iletim aracı el işçiliğini desteklemiştir. 1851 – 1900 yılları arasında varlığını sürdüren sanat ve zanaat hareketinin, tam olarak kaybolmadığı kendisinden sonra gelen bazı sanat akımlarının da, sanat ve zanaat hareketinin devamı niteliğinde olduğu bilinmektedir.. Bunlardan en yaygını Art Nouveau sanat akımı olarak bilinmektedir.

Art Nouveau'da tasarım yaklaşımlarının nasıl olacağına verilecek en iyi cevap "doğa" olmuştur. Doğa, insan ve kültür ilişkilerine baktığımızda bireyin üretim yapmaya olan yatkınlığı ve en değerli üretim aracını "el" olarak tanımlayan felsefi görüşü çıkış noktası olarak almak gerekmektedir Bu doğrultuda bir yaklaşım olarak 1890-1910 Art Nouveau hareketi, uluslararası nitelikte, dekoratif, estetik, egzotik, romantik ve bireysel bir üslubu benimsemiştir. Mimarlık, iç mekân tasarımı, endüstri tasarımı, grafik, moda gibi tüm tasarım sanatlarını kapsayan bu stilin görsel özellikleri doğa bileşenlerinin kullanıldığı çizgileri ve formları içermektedir. Bunlar; çiçek motifleri, kıvrak, eğik formlar, hayvan figürleri, kadın vücudu, organik biçimler ve akıcı yuvarlak çizgilerden oluşmaktadır (Karagöz, 2007).

Endüstri devriminin getirdiği makineleşmenin ve teknolojik refahın doğurduğu olumsuz etkilere tepki olarak ortaya çıkan sanat ve zanaat hareketi ve art nouveau sanat akımı resim, heykel, mimari, moda gibi alanlardan birçok sanatçı ve tasarımcıyı etkisini altına almıştır. Daha estetik ve daha kaliteli ürünler yaratmak için sanat ve zanaatın ayrılmaz bir bütün olduğunu düşünen sanatçılar ya da tasarımcılar söz konusu hareketi ve sanat akımlarını desteklemiştir ve eserlerini yaratırken akımların kurallarından, tarzından ve tavrından etkilenmiştir. Moda tarihine bakıldığı zaman modanın ve giyim kuşam kültürünün başka bir görünüme girmesine ve yön değiştirmesine neden olan moda tasarımcısı Paul Poiret söz konusu hareketin ve akımların ilkelerini tasarımlarında kullanan tasarımcılar arasında yerini almıştır.

1879 yılında Paris de dünyaya gelen Poiret, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın ilk yarısında moda dünyasının iflah olmaz, yaramaz çocuğu olarak görülmektedir. Sanata olan bağı ile yaşadığı döneme eşi benzeri olmayan zenginlik, zarafet ve yepyeni siluetler getirmiştir (Watson, 2004). Poiret ilk olarak 1903 yılında kadınları jüpondan, 1906'da korseden kurtarıp 1910'da kadın modasına harem pantolon ve şalvar etekleri getirmiştir. Başarı dolu meslek hayatının büyük bir bölümünde doğunun büyüsü, sanat ve zanaat ile beslendiği açıkça görülmüştür. Boncuk işlemeler, kürkler, yarı değerli taşlar, inci kolyeler, sorguçlu türbanlar, abajur biçimi kısa etekler, yarı saydam harem şalvarları ile teatral bir etki sunmuştur (Vassılıev, 2013).

Çağdaşları arasında 'Modanın Kralı' olarak adlandırılan Poiret'in tasarımları, modern sadeliği sebebiyle övülmüştür. Özellikle elbise kesimleri sade olarak nitelendirilmiş; yüzyılın sonunda diğer kadınlar tarafından giyilen kıyafetlerin aksine, Poiret korse ya da vatka kullanmamıştır. İmparatorluk modası ve antik stiller üzerine eğilmiş, bel çizgisi ve vücut kıvrımı vurgulandığı zamanlarda, göğüs altından itibaren bollaşan ve beli gizleyen kıyafetler tasarlamıştır. Uzun elbiselerin üzerine giyilecek süslü ya da şeffaf tunikler, kimono tarzı paltolar, şalvarlar ve doğu kökenli türbanlar tasarlamıştır (Lehnert, 1998).

Paul Poiret giyim kuşama getirdiği yenilikler, sanatsal denemeleri ile yaşadığı dönemden günümüze kadar örnek alınan bir tasarımcı olmuştur. Doğu kültürüne olan tutkusu, sanata olan merakı ile 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında moda da devrim yaratmış, kırılamayan giyim kuşam zincirlerini kırmıştır. Tasarımcının, ressam kökenli olması ve modanın da sanatın bir dalı olduğunu savunan düşüncesine paralel tasarımları daha da güçlü, özgün ve yenilikçi bir form alarak her biri sanat eserine dönüşmüştür. Geçmişten günümüze kadar birçok moda tasarımcısı, tasarımlarını yapmakta sanatsal form ve akımlardan faydalanmıştır. Poiret, sanat – moda ilişkisini kurup, tasarımlarını sanatsal form ve düşüncelere göre yorumlamış ve tasarımlarını sanat eserine dönüştürmeyi başarmıştır. Sanat ve zanaatın ayrılmaz bir bütün olduğunun savunucularından Paul Poiret'in neredeyse tüm tasarımlarında bu hareketi destekler nitelikte yoğun işlemeleri ön plana çıkardığı görülmektedir. Ayrıca tasarımcının, tasarımlarında kullandığı işlemelerin, çok renkliliğin de sanat ve zanaat hareketi ve devamındaki akım ve düşünceler (art nouveau, art deco, kübizm vb.) odaklı olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışma; Paul Poiret'in modanın çehre değiştirmesinde etkili olan tarzına ek olarak, el üretimine dayanan malzeme ve süsleme özelliklerini sanatsal değer kazandırarak renklendirdiği tasarımlarındaki 20. Yüzyılın başlarındaki sanat anlayışı ile ele alarak tasarımlarındaki "Sanat ve Zanaat (Arts and Crafts) Hareketi" ile "Art Nouveau sanat akımı" etkilerinin neler olduğunu incelemek amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Araştırma kapsamına alınan tasarımlar öncelikle üretildikleri tarihlere göre kronolojik olarak sıralanmış önemli özellikleri araştırmacılar tarafından geliştirilen tablolara işlenerek analiz edilmiş ve yorumlar getirilmiştir. Giysilere ait ayrıntılı görsellerin yer aldığı tablolardaki içeriğin oluşturulmasında trend, renk, form, doku ve süsleme özellikleri ile tasarım ilkeleri, tasarım prensipleri genel tanımlama vb. ilkeleri kullanılarak giysiler tanımlanmaya çalışılmıştır. Poiret'in tasarımların da Sanat ve Zanaat Hareketi ile Art Nouveau sanat akımı etkilerinin nasıl olduğunu analiz edebilmek ve yorumlayabilmek amacı ile aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

19. Yüzyıl sonu sanat ve zanaat hareketi ile art nouveau sanat akımının özellikleri nelerdir?
Sanat ve zanaat hareketinin Poiret tasarımlarındaki yansıları nelerdir?
Poiret tasarımlarında art nouveau sanat akımından etkilenmiş midir?
Tasarımcının tasarladığı giysileri başka bir boyuta taşıyarak onu tasarım ya da sanat nesnesi olması durumunu ön plana çıkarması gerekçesinin bilinmesi genç tasarımcılara yol gösterici ve cesaretlendirici olacağı düşünülmektedir.

YÖNTEM

Bu çalışma 20. Yüzyılda moda alanındaki gelişim ve değişimlerin Paul Poiret tasarımlarındaki etkisi ve sanatçının dönemin sanat hareketleri ve akımlarını tasarımlarına nasıl yansıttığını betimlemek amacıyla yapılan nitel bir doküman analizidir. Doküman analizi nitel

araştırmalarda veri toplama yöntemlerinden birisidir. Film, video, fotoğraf gibi görsel malzemeler bir araştırmanın temel veri toplama araçları olabileceği gibi gözlem ya da görüşme gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2006). Betimsel araştırma yönteminin kullanıldığı araştırmada giysilere ait örneklerin analiz edilebilmesi amacıyla araştırmacılar tarafından yarı yapılandırılmış gözlem formu hazırlanmıştır. Giysilerin özelliklerinin detaylandırıldığı gözlem formuna dönemin moda trendleri (1910-1915), form, renk -doku –süsleme, tasarım ilkeleri, tasarım prensipleri olmak üzere 5 farklı açıdan incelemek amacıyla oluşturulmuştur.

Paul Poiret sanat yaşamı boyunca, dönemin sanat özelliklerine paralel olarak pek çok sanat akımından etkilenmiş ve tasarımlarını bu akımların etkisi altında oluşturduğu bilinmektedir. Bu çalışmanın evrenini Paul Poiretin 1910 – 1913 yılları arasında dönemin sanat hareket olan sanat ve zanaat hareketi ve art Nouveau sanat akımı etkisi ile tasarladığı düşünülen giysileri oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise Poiret'in 1910 – 1913 yılları arasında tasarladığı dört adet özgün giysi tasarımı oluşturmaktadır. Moda tasarımı alanına farklı bir bakış açısı getirerek günümüz moda tasarımı alanında devrim niteliğinde katkıları olan sanatçının özgün tasarımları arasında yer alan iki adet "opera ceketi" ile bir adet "abajur elbise" ve bir adet "akşam elbisesi" araştırma kapsamına alınmıştır. Sanatçının daha önceki veya sonraki yıllarda farklı sanat akımlarından etkilenerek tasarladığı giysiler kapsam dışı bırakılmıştır.

Doküman analizi yöntemi ile ulaşılan araştırma verileri, John Holt tarafından editörlüğü yapılmış, Metropolitan müzesi tarafından kaynakları sağlanmış ve basılmış 'Poiret; King of Fashion' kitabında yer alan üç adet giysi ve "The Kyoto Costume Instute" web sitesi dijital arşivinden alınan bir adet giysi örneklem grubuna dâhil edilmiştir. Örneklem grubu, giysilerin üretim tarihine göre kronolojik sıralanmış ve giysilerin özelliklerinin tanımlanabilmesi amacıyla tablolara aktarılmıştır. Araştırma kapsamına alınan giysiler trend, form, renk, doku, süsleme, ile tasarım ilke ve prensipleri doğrultusunda analiz edilmiştir. Tüm detaylarının analiz edildiği giysilere ilişkin bilgiler doğrultusunda giysiler sanat ve zanaat ilişkisi ile dönemin sanat akımları açısından ele alınarak araştırmanın temelini oluşturan literatür kaynakları ile desteklenmiş ve yorumlanmaya çalışılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

İlkçağlardan, günümüze kadar uzanan sanat değişen ve gelişen zaman ile birlikte kimlik değiştirmiş, farklı tanımlamaların içine yerleştirilmiş ve birtakım unsurlardan ayrıştırılmıştır. Sanat ve zanaat geçmişte birbiri içinde yer alan kavramlarken ilerleyen zaman ile birlikte anlamlı ve anlamsız nedenler ile birbirinden soyutlanmıştır. Sanatı ve zanaatı kesin bir çizgi ile ayırmaya çalışan düşüncelerin yanı sıra ikisinin bir biri içinde var olduğu görüşünde olanlar olmuştur. 19. yüzyıla kadar toplum için sanat görüşü savunurken, 19.yüzyıl başında endüstri devrimi ile birlikte sanat, sanat içindir anlayışı ortaya çıkmıştır. Çünkü endüstri devrimi ile birlikte makineleşme çağı başlamış ve insanların kendi elleriyle şekillendirdikleri zanaat, sanattan ayrı düşünülmeye başlanmıştır. Paul Poiret'in 1910-1913 yılları arasında temelde sanat ve zanaat hareketi ve bu hareketin devamı niteliğinde görülen art nouveau sanat akımı etkisi ile tasarladığı düşünülen giysi tasarımlarına ilişkin seçilen örnekler aşağıda sunulmuştur. Tasarımcının 1910'lu yıllarda tasarladığı ve birçok farklı renk, model, süsleme özelliklerine sahip çeşitleri bulunan opera ceketleri arasından araştırmacılar tarafından seçilen ilk örnek olan kırmızı ve mor renkli opera ceketine ilişkin bilgilere Tablo 1'de yer verilmiştir.

Tablo 1: Kolları ve Yakası İşlemeli Kırmızı Renkli Opera Ceketi (1910) Görsel Analiz Tablosu

PAUL POİRET – Kolları ve Yakası İşlemeli Kırmızı Renkli Opera Ceketi (1910)	
 (1)  (2)  (6)  (3)  (4)  (5)	
TREND (1910-1915)	Korseli olarak kullanılan giysi formları ve vücut hatlarını ortaya çıkaran kadın modasının aksine uzun, bol ve salaş iç ve dış giysi Uzatılarak stilize edilen modern kadın imajı Giysi formunda doğu kültürü etkisi
FORM	* Delphos tarzı iç elbise ve uzun – bol pardesü * Elbise ve pardesü tek parça, simetrik *Pardesü bedenden çıkan, uzun kimono kollu ve geniş kol manşetli *Pardesü geniş yakalı ve yaka röveri dışa dönük *Pardesü önü, arkadan kısa biçimlendirilmiş etek ucu *Yaka hattı üzerinde, ön ortasından kapanmalı
RENK -DOKU -SÜSLEME	*Pempe ve tonları, mor, bej rengi *Yakın renkler ve tonların bir arada kullanımı ile uyum, üçüncü renk ile denge *Organik formda stilize çiçek motifleri *Süsleme unsurlarının giysi üzerine simetrik biçimde yerleşimden oluşan kompozisyon * Renklendirmede renkli boncukların işlenmesi *Boncukların işlenmesi ile doku oluşturma
TASARIM İLKELERİ	*Renklerin canlılık ve sıcaklık hissi vermesi *Doku parlaktır. *Giysi formu iç elbise ve pardesü simetrik

TASARIM PRENSİPLERİ	*Renk, işleme ve form özellikleri uyumludur ve bütünlük oluşturulmuştur. *Giyside pembe ve mor ile komşu renk uyumu, süslemede giysi ile tonsürton ve açık renk ile denge ve uyum sağlanmıştır. *Yaka, kol manşetleri ve pardesü etek ucunda aynı işleme unsurları kullanılarak tekrar, uyum ve denge oluşturulmuştur. * İşleme komposizyonunda de açık renk kullanımı ile hem giysiye hem de işlemeye vurgu ve ritim kazandırılmıştır. *Renkler, işlemeler, dokular ve formlar simetrik ve dengelidir. *Giysinin uyumlu renkleri ile birlik *ve uyum* kazandırılmıştır.
Kaynak	Fotoğraf 1/ 1,2,3,4,5; (Holt, 2007; 23) Fotoğraf 1/6; (http 2)

Tablo 1 incelendiğinde giysinin Mariona Fortuny tarafından gündeme getirilen kumaşı pliseleme tekniği ile oluşturulan ve 'delphos' adını verdiği elbise ve üzerine Poiret'in dış giysi olarak tasarladığı opera ceketi olmak üzere iki parçadan oluşmaktadır. Korsesiz elbise modelinin Poiret'in bu tasarımında iç elbise olarak kullandığı görülmektedir. Poiret'in çok sayıda farklı model ve tasarım özelliğine sahip Opera ceketinin ilk örneği sanat ve zanaat hareketinin önemli bir örneğidir. Ceket önden boydan boya açık, ayak bileklerine kadar uzun, arka etek boyu yere sürünecek şekilde kısa kuyruklu ve japone (bedenden çıkan uzun kol) kolludur. Ceket düz iplik doğrultusunda kesimi yapılan ön ortasının doğrultusunda takılan işlemeli bir yaka ile tamamlanmıştır. Ceketin kesimi simetrik olmasına rağmen kullanımda asimetrik bir uygulama yapılmıştır. Sağdan sola doğru kapatılan giysinin yaka röveri dışa dönerek zıt bir renk ile uygulanan astarın görünmesi sağlanmıştır. Bedenden çıkan uzun kola sahip dış giysinin kol uçlarında ve yaka üzerinde dönemin sanat akımları doğrultusunda motiflerden oluşan yoğun işlemeler yapılmıştır. İşleme ile manşet görünümü verildiği ve manşetin hemen üzerinde boncuk işlemesi ile kompozisyon oluşturulduğu ve ipliklerle püsküller oluşturulduğu görülmektedir.

Sanat ve zanaat hareketinin öncülerinden William Morris ve John Ruskin, Viktoryen dönemi stilin ve endüstri devrimi sonucu makineleşmenin sonucu olarak tasarımların estetik ve kaliteden uzaklaştığını düşünmüştür. Ruskin'e göre teknoloji, güzelliği ve kaliteyi yok etmektedir ve sanatçı eseri meydana getirirken zevk almamaktadır. Çünkü zanaat baştan sona zevk alınan bir faaliyet olarak görülmektedir. Zanaat'tan ayrılan tasarımların zevk alınmadan, kaliteden ödün verilerek yapıldığı düşünülmektedir (Bunulday, 2001). Sanat ve zanaatın bir bütün olduğunu düşünen ve tasarımlarında hem ressam kişiliği ile sanatçı hem de zanaatçı olarak yer alan Poiret'in giysi tasarımlarında sanat ve zanaat hareketinin etkileri görülmektedir. Dışta kullanılan opera ceketi incelendiğinde yaka, kol ucu, arka bel hattı ve arka etek ucuna işlenen boncuklarla çiçek, yaprak, dal gibi doğaya özgü unsurların yoğun işleme ile kompozisyon yapıldığı görülmektedir. Burada Poiret'in el işçiliğini kullanarak zanaatı ve oluşturduğu süsleme kompozisyonu ile de sanatsal özelliğini ön plana çıkarmıştır. Ayrıca süsleme unsurlarının doğaya özgü formlar olması Poiret'in doğal formları içeren Art Nouveau'yı da tasarımlarında kullandığını düşündürmektedir. Kompozisyon öğeleri, öylesine doğaya uygun renk ve doğal formlarda yapılmış ki tasarıma bakıldığında doğadan bir kesitin alınıp yerleştirildiği izlenimini vermektedir. Yani sanatın ve zanaatın bu tasarımda iç içe

geçirilerek bütünleştirildiği görülmektedir. Birçok yönden sanat ve zanaat hareketine işaret eden bu elbisede Poiret renkler ve işlemeler ile denge, vurgu ve bütünlük ilkelerini bir araya getirmektedir. İşlemelerin yaka, kol uçları, arka bel hattı ve etek ucunda kullanılması tasarımda dengeyi sağlarken bütünlüğü de işaret etmektedir. Kullanılan renklerin her biri canlı renkler olması ile giyside ritim ve bütünlüğü oluşturmaktadır. Dışa dönen yaka röverinin mor olması tasarımda lekeme yaparken, işlemelerde aynı renk kullanılması ile denge ve bütünlük sağlanmak istenmektedir. Doğal formların, botanik bezemelerin kullanıldığı, süsleme kompozisyonlarının tamamen işleme ile yapılması bu giysi tasarımında sanat ve zanaat dengeli bir bütünlük içinde yer aldığını göstermektedir.

Paul Poiret'e ait opera ceketlerinin farklı renk, model ve süsleme özelliklerine sahip, bej rengi ve siyahın kullanıldığı tasarıma ilişkin bilgilere Tablo – 2'de yer verilmiştir.

Tablo 2: Kolları ve Yakası Dantelli Bej Renkli Opera Ceketi (1911) Görsel Analiz Tablosu

<table>
<tr><td colspan="2">PAUL POİRET – Kolları ve Yakası Dantelli Bej Renkli Opera Ceketi (1911)</td></tr>
<tr><td colspan="2">  (1)
 (2)
 (6)
 (3)
 (4)
 (5)</td></tr>
<tr><td>TREND (1910-1915)</td><td>*Kadın bedenini şekillendiren dönem giysilerinin aksine kadın bedenini özgür bırakan stil
*Giysi formlarında oryantalizm ve doğu kültürü etkisi</td></tr>
<tr><td>FORM</td><td>*Tek parça ve tam boy formda dış giysi
*Biçimlendirmede Simetrik, kullanımda sağdan sol yan kalça hattında kruvaze kapanma asimetrikform
*Yaka çevresi boyunca dışa dönen ve sırt hattına kadar inen geniş yaka
*Önde V yaka formu ve dışa dönen yaka röveri</td></tr>
</table>

	*Bol formda dirseğe kadar yırtmaçlı uzun kol * Sol yan kalça hizasında kapanmayı sağlayan işlevsel ve dekoratif parça
RENK - DOKU - SÜSLEME	*Krem rengi ve tonları, siyah *Renk ile simetrik etkisi ve zıt renk uyumu *Organik formda çiçek, yaprak, dal nakışı *Nakışların giysi üzerine simetrik biçimde yerleşimden oluşan kompozisyon * Süsleme komposizyonunda giysi renginin tonunda iplikler ile el nakışı *Elde hazırlanmış dekoratif ve işlevsel kapanma aparatı
TASARIM İLKELERİ	*Renkler, sakinlih hissi veren nötr *Doku parlak ve jakar desenli *Giysi formu simetriktir.
TASARIM PRENSİPLERİ	*Renk, desen ve form özellikleri *uyum*ludur ve *bütünlük* oluşturulmuştur. *Giyside Siyah, Bej, ile zıt renk, süslemede giysi renginin tonları ile benzer renk uyumu kullanılmıştır. *Yaka ve kollarda aynı nakışları ve süslemeleri kullanarak bütünlük ve uyum sağlanmıştır. *Dışa dönen siyah yaka röveri ile kol yırtmaçlarından gözüken kolun iç kısmında siyah olması zıt renk ile lekemele yaparken, giysinin bütününde hareket ve kontrast oluşturmaktadır. *Süsleme ve komposizyon da vurgu, bütünlük, tekrar ve kontrast uyumundan faydalanılmıştır. *Renkler, dokular ve formların birliği ve uyumu ile giysi tamamında bütünlük sağlanmıştır. Giysinin kullanım biçimi ile hareket sağlanmıştır
Kaynak	Fotoğraf 2/1,2,3,4,5: (Holt, 2007;32) Fotoğraf 2/ 6: (http 2)

Tablo 2 incelendiğinde opera ceketinin, düz, bedeni sarmayan ve tam boy uzunlukta olduğu görülmektedir. Ceketin, simetrik, bedenden çıkan erkek yakalı ve dirsek – bilek arası yırtmaçlı, uzun, takma koldan oluşmaktadır. Bedenden çıkan erkek yakanın röverinin dışa dönmesi ve elbisenin rengi ile zıt renkte olması tasarım da vurgu ve dengeyi sağlamaktadır. Ön yaka uçlarından başlayan ve arka yaka çevresi boyunca devam eden, omuzdan sırta kadar inen ilave parça ise yakanın devamı gibi algılanmakta ve omuzlarda şal görünümü vermektedir. Elbisenin kolu düz ve takma kol formundadır ama oldukça bol ve yırtmaçlı olduğu görülmektedir. Simetrik olan elbise yan dikişte kruvaze kapanmalıdır ve bu kapanmanın elbise üzerinde süslemelerin yapıldığı ipliklere uyumlu, örgü ile hazırlandığı düşünülen, aksesuar görünümünde kapanma aparatı sağlandığı gözlenmektedir. Kapanma aparatı hem işlevsel hem de dekoratif amaçlı kullanılmıştır. Yaka ve kollar siyah renkteki ana kumaş üzerine altın rengi iplikler yardımı nakış ile süslenmiştir. Siyah ana kumaş üzerine altın renk iplikler ile yapılan nakış, elbisede dengeyi ve vurguyu sağlamıştır. V yaka görünümdeki, bedenden çıkan yakada, yaka açıklığından ten rengi ilave parça kullanıldığı görülmektedir. Bu parçanın dekolteyi kapatmak amacı ile eklendiği düşünülmektedir. Paul Poiret özgünlüğü, zıt renkleri bir arada kullanması, süsleme yöntemleri ve dönemin kadınını korselerden özgürleştirmesi ile bilinmektedir. Ayrıca sanatçı doğu kültürünü ilham kaynağı olarak,

kullanmış ve tasarımlarında, yaşadığı döneme yenilikler getirmiştir. Giyside buluşlar yaratarak, tasarımlarını günümüze taşımıştır (Mehrali, 2015). Mehrali'ye ek olarak Poiret'in tasarımların da sanat ve zanaatı bütünleştirdiği bunlara paralel olan sanat akımlarına da yer verdiği bilinmektedir. Bu tasarım için öncelikli olarak sanat ve zanaatın bir arada kullanımı göze çarparken ikinci sırada uzak doğu esintili giysi formunda oryantalizm ile uzak doğu kültürüne ilgi duyan art nouveau sanatı akımı izleri de hissedilmektedir.

Sanat ve zanaat hareketi el işçiliğinin sanatta ve tasarımda gerekliliğini savunurken tüm bunların Victoria döneminin aşırılığına karşılık daha yalın ve dengede olması gerektiği görüşünü savunmuştur. Ayrıca sanat ve zanaat hareketinde üretim alanı ne olursa olsun tasarımdan beklenen estetik ve insan eli ile yoğrulmuş olmasıdır. Tablo – 2'ye bakıldığı zaman giysinin yaka ve yaka çevresine ilave eklenen dekoratif parçanın ve kolların koyu renk zemin üzerine altın rengi iplikler ile işleme yardımı ile süslemeler yapıldığı görülmektedir. Dekoratif süsleme ile zanaatın ön plana çıkarıldığı yaka ve kollarda süsleme unsurlarında çiçek, yaprak gibi doğaya özgü formlar ile sanatsal bakış açısı kazandırıldığı düşünülmektedir. Ön bedende sağdan sola doğru kruvaze kapanmayı sağlayan dekoratif özelliklere sahip kapama aparatının, çiçek bezemeleri ile örülerek hazırlandığı görülmektedir. Giysinin dönemin vücut hatlarını belirginleştiren, kullanımı zor giyim kuşam trendlerinin aksine bedeni sarmayan, rahat bir kesime sahip ve tek parça olduğu görülmektedir. Yoğun işlemeli ve süsleme kompozisyonuna sahip ceketin sanat ve zanaat hareketine özgün bir örnek olduğu düşünülmektedir. Bej rengi ve siyahın bir arada kullanımı ile zıt renkler ile denge ve vurgu yapılırken, işleme ve kumaş renklerinin aynı olması tasarımda tekrar ve bütünlüğü sağlamaktadır. Nakış ile yapılan süslemelerin, yaka ve kollarda kullanımı tasarımda dengeyi ve tekrarı sağlamanın yanı sıra bütünlüğü ve uyumu da bir araya getirmektedir. Yoğun işlemelerin, doğal bezemelerin, doğal formların hâkim olduğu cekette, sanat ve zanaat hareketi etkisi ile art nouveau etkilerini yansıttığı görülmektedir.

Paul Poiret tarafından 1912 yılında, akşam elbisesi olarak özgün bir tasarım olarak tasarlanan ampir kesimli dekoratif süsleme detaylarına sahip giysiye ilişkin bilgiler Tablo 3'de verilmiştir.

Tablo 3: Ampir Kesim, Çiçekli Şifon Bej Renkli Akşam Elbisesi (1912) Görsel Analiz Tablosu

PAUL POİRET – Ampir Kesim Üç Katlı Çiçekli Şifon Bej Renkli Akşam Elbisesi (1912)		
 (1)	 (2)	 (6)

 (3)	 (4)	 (5)

TREND (1910-1915)	*Vücudu sıkı saran ve bel hattını ortaya çıkaran giysi formunun aksine bel hattını göğüs hattına taşıyan ampir tarz elbise *Korsesiz giysileri destekleyen düz, rahat stil *Giysi formu sade, süslemeler el işi doğal motifli
FORM	* Düz formda, tam boy, kolsuz, tek parça ve simetrik iç elbise *Organze ya da tül benzeri saydam kumaştan bedenden çıkan yarım kollu, yarım boy dış elbise *Tek renk organze kumaştan iç elbise ile dış elbisenin ara boyunda saydam ikinci bir iç elbise * Dış elbise derin V yakalı, ampir stilde ve göğüs altı büzgülü *İç elbise kare yakalı ve iç elbise ile dış elbise arasındaki ikinci iç elbise saydam kumaştan hacimli yakalı *Dış elbise derin V yakalı ve geniş kol ağzı *İç elbise, önü tam boy, arkası uzun biçimlendirilmiş etek ucu *Üç kademeli elbise formu, her biri simetrik, tek parça
RENK - DOKU - SÜSLEME	*Bej rengi ve tonları,yeşil, pembe, turuncu *Renk ile simetrik etki, tonlar arası ve açık renk uyumu *Bitkisel bezemeli, çiçek, yaprak süslemeleri *El işi boncuk süslemeli, çiçek ve yaprak motiflerinin giysi üzerine simetrik biçimde yerleştirilmesi ile oluşan komposizyon *Süsleme ve renklendirmenin renkli boncukların işlemenmesi ile oluşturulması *Göğüs altına yerleştirilen, romantik etki yaratan dekoratif süsleme çiçekleri
TASARIM İLKELERİ	*Renkler, romantiklik, sıcaklık ve sevgiyi hissi uyandıran *Doku parlaktır. *Giysi formu tüm kademelerde simetriktir
TASARIM PRENSİPLERİ	*Renk, desen ve form özellikleri *uyum*ludur ve *bütünlük* oluşturulmuştur. *Giyside bej rengi ile tonlarının kullanımı, süslemede pembe, yeşil, turuncu ile komşu renk uyumu kullanılmıştır. *Süsleme unsurlarında tekrar ile giyside denge ve bütünlük oluşturulmuş *Bej rengi giysi üzerine canlı renkler ile süsleme giysiye ritim ve vurgu sağlamıştır. *Giyside kullanılan renk tekrarları giysiye *ritim* oluşturulmuş ve *birlik-bütünlük* hissi sağlanmıştır.
Kaynak	Fotoğraf 3/1,2,3,4,5: (http1) Fotoğraf 3/6: (http 2)

Tablo 3, incelendiğinde, giysinin iç elbisenin tek parça, tam boy uzunlukta, simetrik ve kolsuz olduğu görülmektedir. İç elbisenin üzerine giyildiği düşünülen üst elbisenin ise kademe olarak yarım boy ve yarım boydan daha kısa tül, organze gibi saydam kumaştan oluşan, bedenden çıkan yarım kollu ve derin V yakalı olduğu görülmektedir. Genel form itibari ile bel hattının göğüs altına taşındığı ampir stil giysilerini andıran elbise dönemin giysi formlarının aksine düz, sade ve zarif bir görünüme sahiptir. Derin v yaka formuna sahip üst giysinin, kare yaka formuna sahip iç giysi bütünleşmektedir. Basit bir iç elbise üzerine konumlandırılan şeffaf dış elbisenin oldukça yoğun boncuk işlemelerine sahip olduğu görülmektedir. Dış elbise de göğüs altında yapılan büzgü ve dekoratif amaçlı kullanılan yapay çiçekler yardımı ile bel hattı, göğüs altında gözükmektedir. 1910'lu yıllarda modaya tekrar dönen ampir stilin Poiret tarafından da sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bunun nedeni olarak sanat ve zanaat hareketinin sadelikten yana olmasının yanı sıra Poiret'in kadın bedenini korse esaretinden kurtarma arzusu olduğu düşünülmektedir.

Poiret'in tasarımları, çağdaşları tarafından modern sadeliği sebebiyle övülmüştür. Özellikle elbise kesimleri sade olarak nitelendirilmiş; yüzyılın sonunda diğer kadınlar tarafından giyilen kıyafetlerin aksine, Poiret korse ya da vatka kullanmamıştır. İmparatorluk modası ve antik stiller üzerine eğilmiş, bel çizgisi ve vücut kıvrımı vurgulandığı zamanlarda, göğüs altından itibaren bollaşan ve beli gizleyen kıyafetler tasarlamıştır (Erdönmez, 2010). Sanat ve zanaat hareketi kapsamında giysiler ustalıkla dikilmekte, kaliteli materyal, farklı renk kompozisyonları ile özgünlük ön plana çıkarılmaktadır. Sanatsal yaklaşım ve düşüncelerle oluşturulan giysiler kaliteli, yüksek terzilik ve el işçiliği içermektedir. Poiret'in tasarımlarında renk kompozisyonları, süsleme kompozisyonları, yoğun işlemeli, kaliteli dikim, sanatsal bakış açısı hemen hepsi bir arada bulunmaktadır.

Yukarıdaki bilgilere göre Tablo 3'te zaman yarım boy, şeffaf üst elbisenin kol uçlarında, omuz başında, ön ortası sağ ve solunda sıralı bir biçimde ve etek ucunda tasarım da tekrar ve bütünlük ilkesi çerçevesinde boncuk işlemesinden yapılan çiçek bezemesi görülmektedir. Birbirlerini aynı hizada ve konumda takip eden süslemelerin zeminine ise yine işlemeler ile aynı renk ışıltılı boncuklar ile bordür şeklinde taş işlemesi yapıldığı görülmektedir. Üst giysinin, kol uçlarında ve göğüs altında aynı sayı ve aynı renkte çiçekler ile dekoratif süsleme yapıldığı görülmektedir. Çiçeklerin sıcak renkte olması, konumlandırıldığı noktalar giyside vurguyu sağlarken, tasarımın dikkat odağı olmaktadır. Yoğun bir biçimde işleme boncukların kullanıldığı şeffaf üst giyside canlı renklerin seçimi, süslemelerin kompozisyonu ve yerleşimi zanaatın yoğun olduğu kadar sanatsal bakış açısını da katmaktadır. Dekoratif süslemelerin son derece yoğun kullanılmasına rağmen renk, denge, uyum, bütünlük ilkelerinin bir arada bulunması nedeni ile giyside aşırılık yerine zarafet ön plana çıkmaktadır. Giysi süslemelerinin doğal formu, tasarımı doğadan alınmış bir resim kesiti haline dönüştürmektedir. Sanatın ayrı, zanaatın ayrı bir alan olduğunu düşünenlere adeta bir cevap niteliğinde olan giyside, renkler, vurgu, uyum, denge, bütünlük öğeleri Poiret'in sanatsal bakışını, süsleme öğeleri ve kompozisyonları ile zanaatçı kimliğini ortaya çıkarmaktadır.

Paul Poiret'in 1912 yılında 'Le Minaret' isimli bale gösterisi için tasarladığı kürklü abajur tuniğin farklı bir versiyonu olan 1913 yılında tasarlanan abajur elbiseye ilişkin bilgiler Tablo 4'de sunulmuştur.

Tablo 4: İki Parça Siyah ve Bej Renkli İşlemeli Abajur Tunik ve Etek (1913) Görsel Analiz Tablosu

PAUL POİRET –İki Parça Siyah ve Bej Renkli İşlemeli Abajur Tunik ve Etek (1913)	
 (1)  (2)  (6)  (3)  (4)  (5)	
TREND (1910-1915)	*Korseli olarak kullanılan giysi formları ve klasik kadın imajının aksine görünüm *Küçük adımlar artmayı gerektiren "hobble etek" modası *Korsesiz formların kullanımına şüpheli yaklaşım ve modern kadın imajı *Moda formlarında doğu etkisi
FORM	* Üst bedende uzun tunik ve alt bedende etek olmak üzere iki parça giysi formu *Simetrik form * Yüksek bel hattı, *Bel hattı büzgülü, sağdan sola doğru kapanan kruvaze V yaa, belden kesik tunik *Tuniğin önü kısa arkası uzun biçimlendirilmiş etek ucu *Tuniğin etek ucuna geçirilmiş sert malzeme ile oluşturulmuş abajur form * Alt bedende drapeli küçük adım atmayı sağlayan "hobble etek" formu * Geniş omuz formunu oluşturan Kimono kol ve geniş kol ağzı
RENK -DOKU -SÜSLEME	*Mor ve tonları, pembe ve tonları, yeşil, bej, siyah, *Renk ile asimetrik etkisi ve zıt renk uyumu *Bitkisel bezemeli stilize çiçek süslemeleri *Süslemelerin giysi üzerine asimetrik biçimde yerleşimden oluşan

	kompozisyon *Renklendirmede renkli boncukların işlenmesi *Pililerle biçimlendirilmiş, uçları püsküllü kuşak
TASARIM İLKELERİ	*Renkler, romantiklik ve sevgiyi hissi uyandıran *Doku parlaktır. *Giysi formu üst bedende simetrik, renk ile asimetrik, alt bedende asimetrik form
TASARIM PRENSİPLERİ	*Renk, desen ve form özellikleri uyumludur ve bütünlük oluşturulmuştur. *Giyside siyah, bej ile zıt renk, süslemede pembe, mor tonları ve yeşil ile komşu renk uyumu kullanılmıştır. *Vurgu(egemenlik) model ve süslemeye ayrı ayrı uygulanmıştır. *Renkler, dokular ve formlar A-simetrik dengelidir. *Üst bedende kullanılan renk tekrarları giysiye ritim oluşturulmuş ve birlik-bütünlük hissi sağlanmıştır. *Tuniğin etek ucu açılımı ve alt etek drapeleri ile hareket oluşturulmuştur. *Giysinin uyumlu renkleri ile birlik ve uyum kazandırılmıştır.
Kaynak	Fotoğraf 4/ 1,2,3,4,5: (Holt, 2007; 41) Fotoğraf 4/ 6: (http 2)

Tablo 4 incelendiğinde giysi, üst tunik ve alt etek olmak üzere iki parçadan meydana gelmektedir. Üst tuniğin derin V yakalı olduğu ve bedenden çıkan kolun yarım kol formunda olduğu görülmektedir. Tunikte kullanılan kemerin hemen göğüs altında konumlandırılması tıpkı ampir dönemde olduğu gibi bel hattının göğüs altında gözükmesini sağlamaktadır. Sağ ve sol göğüsten yukarısının farklı renklerde olması kemerin altında ekleme dikişlerinin olduğunu, kemerinde burada hem bu görüntüyü kapatmak adına hem de dekoratif olarak kullanıldığını düşündürmektedir. Tunik, göğüs altından hemen sonra etek ucuna kadar açılmakta ve etek ucunda geniş ve hacimli bir görüntüye ulaşmaktadır. Tuniğin altında düz renk ve dar forma sahip etek olduğu görülmektedir.

Poiret, birçok farklı materyali bir arada kullanarak giyilebilir sanat eserlerine dönüştürüp, insanları hipnotize edip, moda dünyasına yeni standartlar getirmesiyle tanınmaktadır. İşte bunlardan birisinin de 1912'den itibaren Le Minaret isimli bale için tasarladığı kürk süslemeli abajur tunik olduğu bilinmektedir (Watson, 2004). Poiret'in abajur elbise adı verilen bu formu kullanarak çeşitli renk ve özelliklerde birçok tasarım yaptığı bilinmektedir. Poiret'in yüksek belli uzun tunikleri, ateşli turuncu ve parıltılı gümüş rengi kimonoları özgür kadın profilinin ilk örnekleri kabul edilmektedir. Sadece parmak ucunu gösteren mütevazı Victoria Dönemi modasına kıyasla Poiret'in etek tasarımları daha kısa ve düzdür, ayak bileklerini göstermek için ideal giysilerdir. Etek boylarında meydana gelen değişiklikler kadınların elbiselerinin daha pratik olduğunu gösteren en önemli göstergelerden biri olmuştur. Poiret modaya, önceki yıllarda hafif renklerle yer değişmiş olan gri, leylak rengi ve mavi gibi parlak renkleri getirmiştir. Genellikle koyu kırmızı ya da pembe, parlak yeşil ya da sarı ve hatta kahverengi kadife, brokar ipek gibi harika kumaşlar kullanılmıştır. Ayrıca altın ve gümüş rengini, pulu ve işlemeyi bir araya getirilmiştir (Lehnert, 1998). Kaynaklı bu bilgilere göre Poiret'in sanat ve zanaatı bir araya getirirken giyim kuşam kültürüne farklı ve özgün formlar

ile katkıda bulunduğu ve tüm bunları yaparken sanat ve zanaat bütünlüğünden vazgeçmediği görülmektedir.

Sanat ve zanaat hareketi içerisinde doğu sanatı, art nouveau akımı, doğa bileşenleri ve işleme unsurlarını içermenin yanı sıra coşku, haz, bireysel yaratıcılık, heyecan ve üretimi de içermektedir. Tasarımlarında, doğu kültürüne olan tutkusunun yanı sıra renkleri kullanım biçimi, işleme bezemeleri ile sanatsal yönünü kullanması ve yoğun boncuk, ip işlemeler ile zanaatçı yönünü kullanan Poiret'in Tablo 4'deki tasarımı incelendiği zaman öncelikle bireysel yaratıcılığı, farklılığı ve yeni olanı keşfetme özellikleri görülmektedir. Ayrıca fikir, form ve genel görünüm ile başlı başına bir sanat eseri niteliği taşıyan giysinin dengeli ve uyumlu süslemeleri ve işlemeleri ile zanaatkâr bir tasarım ürünü olduğu söylenebilir. Abajur formundaki tunik üzerinde ve kollarda denge ve tekrar prensipleri çerçevesinde boncuk ve ipliklerin işlemesi ile çiçek, yaprak bezemelerinin işlemesinin yapıldığı görülmektedir. Giysinin kumaşında ve süsleme detaylarında açık ve koyu renklerin harmonisinden yararlanıldığı ve Poiret'in sanatçı özelliğinin yansıması olarak düşünülmektedir. Dönemin korseli kadın giysilerinin aksine kadın bedenini uzatarak stilize eden tasarımın yoğun işlemeleri ile oluşturulan dekoratif süslemeleri, yalın formu, kompozisyonu oluşturan renk armonisi ile sanat ve zanaat hareketinin ışığında özgün bir giysi olduğu görülmektedir. Giysinin oldukça basit ve sade bir formda olmasına rağmen aşırıya kaçılmadan yapılan süslemeleri ve kullanılan yumuşak renkleri ile göz dolduran bir tasarım olarak sunulmuştur.

SONUÇ

Bu çalışmada Paul Poiret'in 20. Yüzyılın başlarında ressam kişiliği ile birleştirdiği ve moda tasarımcılığı ile ürettiği tasarımlarının sanat hareketlerinin özelliklerini giysi tasarımlarına ne şekilde yansıttığı düşüncesi ile yola çıkılmıştır. Sanatçının tasarımlarında oluşturduğu özgünlük ve yaratıcı uygulamaların moda tasarımı alana getirilmiş olan devrim niteliğinde önemli bir yenilik olarak sunulmuş ve bu moda tasarımı alanında dönüm noktası olarak nitelendirilmiştir. Yeni çağa yeni bir yaklaşımla giriş yapan tasarımcının pek çok farklı özellik ve tekniğe sahip olarak ürettiği giysilerinin özelliklerinin incelenmesi moda tasarımı alanında kariyer sahibi olmak isteyen genç tasarımcılara yol gösterici olacak ve ışık tutacaktır. Sanatçının 1910-13 yıllarına tarihlendirilen farklı özelliklere sahip dört tasarımı nitel araştırma yöntemlerinden "içerik analizi" yöntemi ile analiz edilmiş ve tasarımlar alt problemlere yönelik genel özellikler, trend, renk, doku, süsleme, tasarım ilke ve prensipleri açısından incelenmiştir. Poiret'in tasarımlarında sanat ve zanaat hareketinin yansılarının alt problemler dâhilinde açıklanmaya çalışılmış ve aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Moda tasarımı alanına yeni bir bakış açısı getiren ve çehre değiştirmesinde önemli vurgular yapan Poiret'in araştırma kapsamında alınan giysileri ile dönemin trendleri yayınlanan literatür kapsamında karşılaştırıldığında farklılık açıkça görülmektedir. 20. Yüzyılın başında kadın vücudunu korselerle sararak biçimlendiren giysi trendlerinin aksine kadın bedenini özgür bırakan, korsesiz, rahat kullanımlı giysi formlarından oluştuğu;

Poiret'in giysi tasarımlarında canlı renkler kullanmasının yanı sıra, birden fazla rengi zıt renklerin ya da komşu renklerin uyumu ilkeleri çerçevesinde kullanarak renk kompozisyonları oluşturduğu;

Araştırma kapsamına alınan giysilerin tasarımında ve prensiplerinin kullanıldığı, Giysilerde renk, doku, alan, boşluk gibi tasarım ilkeleri ile bütünlük, uyum, denge, vurgu, ritim, koram vb. tasarım prensiplerini yoğunluklu olarak kullanıldığı;

Paul Poiret'in giysi tasarımlarında kullandığı yoğun işlemeli süslemeler ve kompozisyon özellikleri, malzemelerde seçilen renkler ile oluşturulan kompozisyon özellikleri ile yüzyılın başlarında sanat alanında önce "Sanat ve Zanaat Hareketi" ile başlayan daha sonra "art nouveua" sanat akımı ile devam eden yeni oluşumların etkilerini vurguladığı;

Poiret'in tasarımlarında birden fazla canlı ve doğal rengi kullanması, süslemelerde bitkisel bezemeli çiçek, yaprak, dal motiflerini organik formlarda kullanması, kadın bedeninin doğal duruşunu ifade eden modeller tasarlaması "sanat ve zanaat hareketini" kullanmasının yanısıra hareketin ardından gelen "art nouveua" sanat akımından da etkilendiği;

Moda tasarımcılığının yanı sıra ressam olarak bilinen Poiret'in tasarımlarındaki özgünlük, estetik değer ile tasarım ilke ve prensiplerini kullanması sanatçı kimliği ile, giysi formlarına getirdiği özgün uygulamaları, kullandığı dikim tekniği ve özellikleri (yaka, kol, kapama, cep vb.), süslemelerde kullandığı yoğun el işçiliği, süslemelerde kullandığı doğal çizgiler ve kompozisyonlar ile zanaatçı kimliğini ön plana çıkardığı sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Atlı, B. (1990). *Çağdaş Tasarımın Gelişim Sürecinden Bir Kesit'in Kumaş Desenine Yansıması.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Bunulday, S. (2001). *Bauhaus'un Türkiye'deki Sanat Eğitimine Etkileri ve Yansıması.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Dağbatıran, K. (1998). *19.Yüzyıl Avrupa Baskı Grafiği.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimlerler Enstitüsü, İstanbul.

Dilber, A. (2010). *Sanatsal Tekstillerin Endüstriyel Tekstil Tasarımında Uygulanışı.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Erdönmez, C. (2010). *1900-1950 Yılları Arasında Değişen Kadın Ayakkabı Modasına Yönelik Bir Araştırma.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Ergün, M. (2010). *Felsefeye Giriş: Estetik.* http://mustafaergun.com.tr/wordpress/wp-content/uploads/2015/11/sanatfelsefesi.pdf.html adresinden 7 Mart 2017 tarihinde alınmıştır.

Holt, J. (2007). *Poiret: King of Fashion.* New York: The Metropolitan Museum By Publısh

Karagöz, G. (2007). *Doğaya Öykünme; Art Nouveau Mimarlığı.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Lehimler, Z. (2004). *1880 – 1910 Yılları Arasında Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişiminde Yer Alan Yeni Sanat Hareketi.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Lehnert, G. (1998). *Fashion A Concise History.* London: Calman & King Books

Mehrali, N. (2015). *Moda Akımlarının Giysi Koleksiyonu Oluşturma Sürecine Etkisinin Araştırılması.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Shiner, L. (2003). *Sanatın İcadı (*çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orjinali 2001'de yayınlanmıştır).

Yıldırım, S. (2014). *Çağdaş Tasarımın Gelişim Sürecinde Art Nouveau Sanat Akımının Tekstil ve Modaya Yansıması.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Vassılıev, A. (2013). *Modada Oryantalizm*, *Oryantalizmin 1001 Yüzü*. İstanbul, Türkiye.

Watson, L. (2004). *Modaya Yön Verenler (*çev. G. Ayas). İstanbul: Güncel Yayınevi

http1. http://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1910s/KCI_151.html adresinden 28 Nisan 2017 tarihinde Tablo 3 (fotoğraf 1-2-3-4-5) verileri alınmıştır.

http2. https://tr.pinterest.com/.html adresinden 28 Nisan 2017 tarihinde Tablo 1-2-3-4 (fotoğraf 6) verileri alınmıştır.

PAZIRIK KURGANLARINDAN ÇIKAN KEÇELERDEKİ MİTOLOJİK HAYVAN ÖĞELERİNİN GÜNÜMÜZ KEÇE SANATÇILARININ ESERLERİNE YANSIMALARI

Gonca Yayan [1], Ezgi Denizaslanı [2]
[1] Yrd. Doç. Dr, Gazi Üniversitesi G.E.F. Güzel Sanatlar Bölümü, yayangonca@gmail.com
[2] Gazi Üniversitesi G.S.E. Birleşik Sanatlar Doktora Öğrencisi, ezgidenizaslani@gmail.com

Özet
Geçmişten günümüze kadar yaşamış bütün toplumlar; gelenek, görenek ve inançlarını pek çok sanat eserlerinde yansıtmışlardır. Atalarımız da yaşadıkları coğrafyada buldukları çeşitli (bitki, kemik, lif, tahta v.b.) pek çok malzemeyi bazen üsluplaştırarak bazen de stilize ederek motiflerle süslemişlerdir. Sanat eserlerine dönüştürmüşlerdir. Bu sanat eserleri kimi zaman bir oyada, kimi zaman bir ahşapta, halıda, kimi zaman da bir keçe de daima hayat buluştur. Bu sanat eserleri arasında keçe de Türk kültüründe yaygın olarak kullanılmıştır. Keçe, atalarımızın yaşadığı Orta Asya bozkırlarda bulunan hayvanların (keçi, koyun, tavşan, deve v.b.) yün ve kıllarının basınç ve sıcak su ile sıkıştırılmasından oluşan, atkısı ve çözgüsü olmayan dokunmamış kumaşlardır. Pazırık kazılarında gün yüzüne çıkan keçe örnekleri, dönemin kültürünü yansıttığından önemlidirler. Keçelerdeki mitolojik hayvan öğeleri, şaman kültüründeki motif ve renklerin farklı anlamlarıyla geçmiş ve günümüz arasındaki sözsüz bir iletişimin parçaları olmuşlardır. Bu gün, o dönemlerin kültürlerini yansıtan bu sanat eserleri ekonomik ve sosyal hayatta da sıklıkla kullanılmaktadır. Günümüzde de örf, adet ve geleneklerimizden beslenen keçe sanatımız, sanatçılarımızın yansıttığı duygu ve düşüncelerini yükledikleri anlamlarıyla da güzelleşmektedir. Konumuz itibari ile keçe sanatımızın mitolojik öğelerini günümüz keçe sanatçılarının eserlerine yansımalarını incelemeye çalışacağız.
Anahtar Kelimeler: Pazırık, Keçe, Şaman Kültürü, Mitoloji, Yansımalar

REFLECTIONS OF MYTHOLOGIC ANIMAL ELEMENTS IN FELTS FOUND IN PAZIRIK EXCAVATIONS TO PRESENT DAY ARTWORKS OF ARTISTS

Summary
All societies that lived from past to present day reflected their beliefs customs and traditions to artworks. Our ancestors decorated various materials (plants, bones, fiber, wood etc.) and transformed them to art works in the geography they lived sometimes via stylizing and sometimes via simplification. Those artworks sometimes exhibited itself on embroidery, sometimes on wood, carpet and sometimes on felt. Among those artworks felt is widely used in Turkish culture. Felt is a fabric that does not have weft and weaving and is formed by pressurizing hot water with wool and hair of animals (sheep, goat, rabbit, camel etc.) found in Central Asia where our ancestors lived. Felt samples that were discovered during Pazırık excavations are significant due to reflecting that era's culture. Mythological animal elements on felt became parts of non-verbal communication with different meanings of motif and color in shaman culture. Today those art works reflecting that era's culture are commonly used in social and economic life. Moreover, our art of felt that is nourished with custom and traditions becomes more beautiful with emotions and ideas reflected by our artists. Within

our scope we will try to examine mythological elements of our art of felt and its reflections artworks of felt artists.

Keywords: Pazırık, Felt, Shaman Culture, Mythology, Reflections

Giriş

Sanatların gelişim süreçleri ve sanat eserlerinin üretiminde ilk esin kaynağı geçmişten günümüze aktarılanlardır. Bu aktarımlar, gerek soyut gerek ise somut olan veriler olarak gruplandırılabilir. Soyut verileri, geçmişte var olan toplulukların yaşamları, gelenek, görenek ve inanışları oluştururken somut verileri de tarihi eserler, arkeolojik buluntular ve geçmiş yaşantılarda kullanılan her türlü üretimi kapsamaktadır.

İnsanoğlunun tarih sahnesine çıktığı andan itibaren oluşturduğu sanat eserleri ve bunun yanı sıra arkeolojik buluntular kurgan denilen mezarlarda muhafaza edilerek günümüze kadar gelmiştir. Cenaze töreni sırasında yapılan işlemler, ölen kişinin öteki dünyada bu dünyadakine benzer bir hayat yaşayacağına inanıldığını göstermektedir. Kurganın kalıcı bir yapı olarak inşa edilmesi, içerisinin oturulan bir evmiş gibi düşünülmesi, çoğu kere ölen kişinin atının, eşyalarının ve silahlarının beraberinde gömülmesi, hatta küçük sehpa tipi masalarda yiyeceklerin yer alması bu konuya işaret etmektedir. Ayrıca mezarın içinde ölüye sunulmuş çeşitli hediyeler de yer almaktadır.(Çoruhlu, 2002: 55)

Güncel Türkçe sözlüğünde kurgan, ilk çağda mezar üzerine toprak yığılarak yapılan küçük tepe[1]olarak açıklanmaktadır. Etimolojik olarak ise kurgan, Kur/Kor kökünden türemiş, kurulmuş yapı demektir. Korumak anlamı vardır. Korugan (kale) sözcüğü ile de bağlantılıdır.[2]

Altay dağlarında tahmini M.Ö. 3-6.yy la tarihlenen ilk kurganlar içerisinde Pazırık Kurganları, Türk sanatlarının Asya'daki doğuşu ve gelişimi hakkında bilgi verirken, güncel sanat eserleri içinde soyut ve somut veriler bakımından önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Altay dağları ve çevresinde özel olarak gelişen bu kültürün önemli özelliklerinden biri de bozkır kültürünü en iyi anlatan unsur olan, insanların tabiatüstü eğilimlerinden ortaya çıktığı düşünülen hayvan üslubunun (Durmuş, 2002: 15-24) ön hazırlayıcısı niteliğinde olmasıdır. (Ekim,2006: 6)

Pazırık kurganları, Güney Sibirya'nın Altay eteklerinde Pazırık mevkiinde MÖ 3.y.y. olarak tarihlenen kurgan, arkeolog Sergeilvanovich Rudenko'nun ve Natalia Polosmak tarafından bulunan M.Ö. 5.y.y. tarihlendirilen kurganda mumyalanmış cesetler ve çeşitli sanat eserleri ortaya çıkartılmıştır. Leningrad Hermitaj müzesinde sergilenen bu eserlerde birçok farklı teknikler ile yapılmış materyallerin yanı sıra halı, kumaş, renkli keçe, aplike örtüler, hayvan ve bitki desenli tekstil ürünleri yer almaktadır.

Bu eserlerin Orta Asya Türk sanatlarını anlayabilmemizde önemli bir kaynak olarak ışık tuttuğu bilenen bir gerçektir. Arkeolojik kazılar sonucunda elde edilen bu eserlerdeki üretim teknikleri, estetik unsurları ve kullanılan motifleri incelemeden önce o döneme ait insanların yaşayış biçimleri ve inanışlarına değinmek gerekmektedir.

Orta Asya'da bozkır hayatı sürdürmüş olan Hunlar, hayatta kalabilmek için doğa ile bütünleşirken farklı alanlardaki üretimleriyle de kendi üsluplarını oluşturmuşlardır. Bu üsluplarda şaman ya da kam adı verdikleri din adamları aracılığıyla gerçekleştirdikleri

[1] http://www.tdk.gov.tr/

[2] https://tr.wikipedia.org/wiki/Kurgan

inançlarını, üretimlerine de yansıtmışlardır. Bu şaman inanışlarına göre gözlemledikleri hayvanlara insanüstü anlamlar yüklemişlerdir. Çalışmamızda, Pazırık kurganından çıkartılan keçe buluntular üzerindeki hayvan desenlerinin üsluplaşma, renk kombinleri ve mitolojik unsurları bakımından inceleyerek günümüz keçe sanatına etkileri araştırılmıştır. Araştırılmalar sonucunda seçilen günümüz sanatçılarının eserlerindeki hayvan üslubu karşılaştırılmalı incelenmiştir.

Orta Asya Hayvan Üslubu ve Şamanizm

Orta Asya da göçebe topluluklar halinde yaşayan Hunların sanata karşı eğilimleri basit bir oyunda ibaret değildi. O dönemin sanatçıları hayvan üslubunu değişik açıdan görmekle ve belli kalıplar üzerinden işlemekle, geleneksel sembolizmi zorlamışlardır. Bu hayvan üslubundaki desenlerin temelinde, Hunların atalarının tabiatüstü kuvvetlere karşı olan eğilimlerinden ortaya çıktığı inancı yaygındır(Diyarbekirli, 1972: 114).

Türk dini inanışlarında doğadaki birtakım güçlere mukaddeslik vasfı verilmesi ve saygı gösterilmesi ile inanılması arasında farklılıklar mevcuttur.(Memmedov, 2002: 332) Yapılan literatür araştırmalarında erken dönem Türklerin tek tanrılı inanç sistemi içerisinde Şamanizm'in öğretileri sayesinde, hayvanların ruhları ile kendi ruhlarını bir tutarak daha güçlü ve doğa ile uyumlu bir yaşamı istedikleri gözlemlenmiştir.(Turan, 2002: 322)

Eski çağlara ait duvar resimlerinde şaman olarak tasvir edildiği düşünülen insan figürleri ile av, avcı, hayvan sahneleri, doğada içerisinde tanrısallaştırılıp sembollerle günümüze kadar ulaşmıştır.

Hayvan Üslubu

Bilindiği gibi insanlık tarihinin hâlihazırdaki en eski sanat eserleri mağara duvarlarındaki hayvan resimleridir. İnsanlık, en ilkel dönemlerden günümüze kadar, sanatın bütün dallarında hayvan figürlerine yer vermiştir. Meseleye Türkler açısından bakıldığında ilk hayvan figürleri, M.Ö. XVII. asırda, kayalarda ve çeşitli eşyalarda görülmüştür. (Çetindağ, 2002: 172) Yapılan arkeolojik çalışmalar sonucunda ortaya çıkan Pazırık kurganlarındaki buluntular, o dönemin yaşamları hakkında bize bilgi vermesinin ötesinde, süsleme sanatlarının ilk örnekleri olmuşlardır.

Nejat Diyarbekirli'nin Hun Sanatı adlı kitabında, Pazırık kurganı buluntuları üzerinden hayvan üslubunu şöyle tarif etmektedir;

Hunların hayatları bozkırda yaşayan hayvan dünyasına o kadar bağlı idi ki, ister istemez hayvanların yaşayışları hakkında çok derin bilgiler edinmişlerdi. Bu bilgiler ışığında, hayvanlarla ilgili anlatmak istediklerini büyük bir ustalıkla çizmişler, hareket halinde bulunan konuları inandırıcı bir gerçeklikle aksettirebilme başarısını göstermişlerdir. Dokumalarda, keçelerde, kılıç, mızrak ve bıçaklarda, at koşumlarında, eyerlerde, kılıç saplarında, maşrapaların kulplarında ve gövdelerinde hemen her tarafta hayvan figürleri yer vermişlerdir. Özellikle eyer ve eyer altı örtülerinde mücadele eden hayvan figürlerinin hareketli ve dinamik bir şekilde canlandırılması ustaca yapılmıştır.(Diyarbekirli, 1972: 123) Ayrıca bu hayvan figürlerinin yanı sıra, hayvan üslubu içerisinde yer alan doğaüstü fantastik yaratıklara da yer verilmiştir. (Aksu, 2002: 187)

Pazırık Kurganlarından Çıkan Keçe Buluntuları

Keçe, koyun yün liflerinin bazik ortamda sıkıştırılması ile yün liflerinin birbirine kenetlenmesi sonucu oluşturulan dokusuz, tekstil yüzeyleri olarak tanımlanmaktadır. Keçenin yapısal özellikleri nedeni ile kullanım alanları da çok geniştir.

Orta Asya'da keçe, çadırın dışında koruyucu olarak ve iç kısmında ise yaygı malzemesi olarak kullanılmıştır. Pazırık kurganlarında ortaya çıkan ve günümüze kadar gelebilen keçe örneklerinden, Türklerin keçeyi çok ileri düzeyde kullandıklarını, sanat eserlerine dönüştürdüklerini de görmekteyiz. Bu keçeler üzerinde, özellikle insan ve hayvan figürlerinin bulunması, hayvanların mücadele hâlindeyken tasvir edilmesi büyük bir sanat ustalığına işaret etmektedir. Çoğunlukla bu keçelerde kullanılan hayvan figürleri, Türk mitolojisinde tılsımlı kabul edilen aslan, grifon, kartal, geyik gibi hayvanlardır. Bazen tek başlarına işlenen bu figürlerin birçoğunda kartal-geyik, aslan-geyik mücadeleleri görülmektedir. Bu kompozisyonlarda iyiliğin kötülükle mücadelesi, Türklerle düşmanlarının kavgası sembolize edilmektedir.(Deniz, 2002: 198). Bu sembollerin oluşması ve anlamlandırılmasında dinlerin çeşitli ölçülerde etkileri de olmuştur. Güç, kuvvet, hâkimiyet ve hükümdarlığı sembolize eden hayvan sembollerinin yanı sıra olumsuz özellikleri ile öne çıkan hayvan sembolleri de Türkler tarfından kullanılmıştır. (Çatalbaş, 2011: 49)

Yapılan araştırmalar, Pazırık kültüründe gelişen hayvan üslubu eserlerde kullanılan renklerin de mitolojik ifadelere sahip olduğu ve tercih edilen renkler ile desenlerin anlam yönünden bir bütün oluşturduğunu göstermektedir. Bu çalışmada incelenecek olan keçe eserlerde kullanılan renklerin genel olarak temsil ettiği anlamlar şöyledir;

Doğu yönün simgesi olan mavi, göğün de rengi olmasından ötürü gök unsuruna işaret eden çeşitli öğelerin simgesi olarak yorumlanmaktadır. Bu anlamda beyaz, bazen de yeşil ile bir tutulmaktadır. Mavi renk sıfat olarak bir isimle kullanıldığında, Gök Tanrı yahut göksel ruhlar ile ilgili olduğu gözükmektedir. Güney yönünün sembolü olan kırmızı renk ise güneşi ve tüm savaş tanrılarının rengidir. Türklerin en eski inançlarından al ruhu ya da al ateş tanımlamaları, bir Ateş Tanrı'sının ya da koruyucu bir ruhun varlığında özdeşleşmiştir. Dolayısıyla, Türklerin eski dönemlerinden beri al bayrak kullanmaları, ateş kültü bağlamında ele alınmaktadır.(Ögel, 1995 C(II): 516) Ateşin, hükümdarlığın, aşkın, hazzın ve evliğin birtakım hususlarını ifade etmektedir. Türklerde, hem gök hem de yer unsurlarını sembolize eden kırmızı için olumlu ve olumsuz anlamlar içermektedir. Hükümdarlığın, gücün, ifadesi olarak kullanılmıştır. Türk kültüründe kuzey yönünün sembolü olan siyah, dünya mitolojilerinde ve simgeciliğinde siyah renk diğer adıyla kara renk çok olumsuz anlamlar için kullanılmıştır. Siyah, ezeli karanlık, boşluk, ölüm, matem, büyüsel kötülük, kargaşa ortamı, şeytan gibi kavramlar ile birlikte anılmaktadır. Kahverengi, saf olmayan ve kendini göstermeyen yer altı ateşiyle kil ve toprakla özdeşleşir. Bazı yorumculara göre kahverengi kullanmak, gelecek için sağlam ilişkiler kurma isteğinin göstergesidir. Turuncu, gökteki güneşle yeraltındaki ateşin ortasında bulunduğu var sayılan tanrı aşkına ulaşmanın olduğu kadar, ruhsal dengenin simgesel rengidir.(Ersoy, 2007: 456-457) Sarı renk genellikle güneşe ait bir simgedir. Işık ve altın sarısının olumlu unsurlardan akıl, idrak, sezgi ve iman gibi kavramları ifade etmektedir. Türklerde sarı renk merkezin rengi yani yaşanan ülkenin rengidir. Bu nedenle sarı renk yer unsurlarının sembolü olarak kabul edilmektedir. Beyaz renk çeşitli mitolojilerde en genel olarak ışığı, aydınlığı sembolize ettiği için olumlu kavramlar için kullanılmaktadır. Temizlik, masumiyet, saflık, kutsallık, kurtuluş ve ruhsal yetkiliği simgelemektedir. Pazırık kurganlarında çıkarılan keçe eserler üzerinde az miktarda bulunan yeşil renk doğanın sembolüdür. Yeşil denince genellikle ağaç ve orman akla gelmektedir. Bu sebep ile yeşil rengin tamamlayıcı rengi mavi olarak kabul edilir. Eski Türk metinlerinde bu iki rengin birbirleri yerine kullanıldığı görülmektedir.(Çoruhlu, 2012: 209-217)

Pazırık Kurganlarındaki keçe buluntuları üzerinde var olan hayvan motifleri içerisinde aslan, at, kuğu, balık, kartal, koç, keçi, koyun, geyik, grifon gibi pek çok hayvan figürü yer almaktadır.

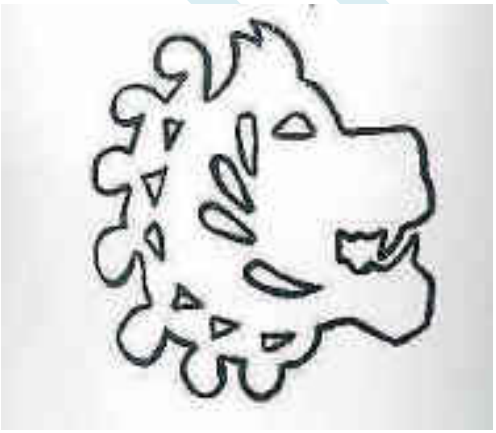
Aslan

Aslan figürleri ve onların sembolik olarak kullanışı daha ziyade Budizm'le görülmekle birlikte, Altaylar' da Pazırık kurganlarından kazılarda çıkarılan eserler üzerinde aslan veya aslan-grifon figürlerine rastlanması, bu sembolizmin Türkler' de çok daha erken devirlerden beri kullanıldığına işaret etmektedir.(Çoruhlu, 2014: 83). Türk mitolojisine bakıldığında, hayvan mücadele sahnelerinde aslan gök unsuruna uygun olarak zafer kazanan durumdadır, iyi-kötü, aydınlık-karanlık gibi kavram çiftlerinden olumlu tarafa karşılık gelmektedir. Savaş, iyinin kötüyü yenmesi, kuvvet ve kudretin simgesi olmuştur. Ayrıca aslanın postu ve yelesi de yiğitli sembolize etmiştir. (Çoruhlu, 2012: 159)

Şaman kültür inancında aslan, gökyüzü seyahatinde yardımcı ruhtur ve aynı zamanda güneş ve aydınlık sembolüdür. Aslan, güç, cesaret, şeref, sağlık, şehvet ve başarı timsali olarak özellikle de tehlikeli yolculuklara çıkmak zorunda oldukları için çok değerlidir.(Morris, 1999: 50). Dolayısıyla her bölgede kullanılmış, hükümdarın kudret ve kuvvetini sembolize etmiştir.(Yayan, 2014: 57). Aslan Türk Edebiyatında, Gök gürlemesinin bir sembolü gibi görülmüştür. Eski Türkler, gök gürlemesi için "kükreşmek" fiilini kullanırken bir nevi "bulutların kükremesi" ile aslana atıfta bulunmuşlardır.(Ögel, 1995(C.I): 289)

Çoğu toplumda aslanlar hayvan mücadele sahnelerinde koç, geyik, boğa gibi hayvanları avlarken çizilmiştir. Pazırık kültürüne ait eserlerde ise hayvan mücadele sahneleri sadece av-avcı ilişkisinden çok sembolize ettiği inanışlar doğrultusunda resmedilmiştir.(Beydiz, 2016: 13). Ayrıca şaman inancına göre gökyüzüne çıkmaya ve yer altına inmeye yardımcı bir ruh olduğuna inanılmıştır. (Beydiz, 2016: 25)

Kanatlı aslanlar, İslamiyet'ten önce belki uçma hassasına işaret eden kanatlarıyla ilahiliğe işaret edebilirler. Bunların bir kısmı yine hayvan mücadele sahneleri ile ilgili olarak düşünülmüştür. İç Asya'da kazılar sonucunda ele geçirilen sanat eserlerinde kanatlı aslan figürleri yeteri oranda tasvir edilmiştir.(Çoruhlu, 2014: 88)



Resim 1: Aslan başı motifinin birim çizimi (Çoruhlu, 2014: 282)



Resim 2: Aslan başı motifli keçe yaygı parçası M.Ö. 5.yy, Pazırık Bölgesi 1. Kurgan, Hemirtaj Müzesi, Rusya

Resim 1 de birim motifin çizimini gördüğümüz aslan başı Resim 2'de yer alan keçe yaygısında kırmızı ve mavi renklerle tasarlanmıştır. İki şerit arasında yerleştirilmiş bordür deseni içerisinde bu aslan başları yer alan eserin ebatları 135X100 cm olarak ölçülendirilmiştir. Burada tercih edilmiş renklerden mavi renk ile gökyüzünün de rengi yansıtılmıştır. Kırmızı renk ile hükümdarlığın gücüne vurgu yapılmıştır.



Resim 3: Keçe kemer parçası, M.Ö. 5.- 4.yy, Pazırık Bölgesi, 5. Kurgan, Hermitaj Müzesi, Rusya



Resim 4: Kemerden detay resmi

Resim 3 - 4 de gösterilen keçe, 5. Pazırık Kurganından çıkarılmıştır. Bu keçe parçasında yer alan gök unsuru olarak kabul edilen aslan figürü ile güce, mavi renk ile de gökyüzüne gönderme yapılmıştır. Resim incelendiğinde kemerde ince kürk şeritlerin üzerinde altın varakla perçinlendiği görülmektedir. Bu detay sayesinde kemerdeki zenginlik ve güç ifadesini altın ile yiğitliğin ve soyluluğun ifadesi ise kürkün kullanımı ile sağlanmıştır.



Resim 5: Pazırık 1. Kurganda çıkan keçe eyer üzerinde aslan-dağ keçisi mücadelesi



Resim 6: Mücadele sahnesinin çizimi (Çoruhlu, 2014: 281)

Resim 5 - 6 da, Kanatlı aslan figürünün yer aldığı keçe eyer örtüsü yer almaktadır. Pazırık 1. Kurganından çıkarılan bu eserde kanatlı aslan ile dağ keçisinin mücadelesinin anlatıldığı eğer örtüsünde kırmızı, siyah ve doğal lif rengi ile kompozisyon etkili hale getirilmiştir.



Resim 7: Pazırık 1. Kurgandan çıkarılan keçe eyere ait parça(34X21cm), Hermitaj Müzesi, Rusya

Resim 7 de görülen keçe örneğinde bozkır hayvan üslubundaki mücadele sahnesi, ajur tekniği denilen deri kesme işlemiyle oluşturulmuştur. Deriden oyularak hazırlanan bu parça dövme işlemiyle hazırlanan keçe eyer üzerine aplike edilmiştir. Ancak zaman içerisinde koparak ayrılmıştır. Aynı kurganda çıkarılan bir keçe eyerde (Bkz. Resim 14) bu parçanın ikizinin olduğu görülmektedir.

At

Türklerle ilgili pek çok efsane, destan ve hikâyede at, sahibinin yakın arkadaşı, zafer ortağı, en değerli varlığı sayılmıştır. Savaştaki faydaları dolayısıyla kuvvet ve kudret timsali olmuştur. At sürüleri ise zenginliğin ifadesi olarak görülmüştür. At, Kutadgu Bilig'de zamanın simgesidir(Beydiz, 2016: 57). Turfan metinlerinde at resimleri bazen maviye yani gökyüzü rengine boyanmıştır. (Roux, 2011: 35)

At, Türk kozmolojisinin çeşitli unsurlarına göre anlam kazanmaktadır; örneğin su unsurunun hayvan biçimli timsali attır. Öte yandan su kökenli atlar denilen ve sudan çıkan kanatlı atları anlatan efsaneler de bu unsurla ilgilidir. Ayrıca özellikle beyaz atların üzerinde beneklerinin bulunması da uğurlu sayılmakta olup yine bu unsurlarla ilişkilidir. Diğer tür efsanevi at ise gök kökenli at olarak anılırlar. Göğe mensup atlar kanatlı olarak düşünülmüşlerdir.(Çoruhlu, 2012: 141)

Pazırık kültürü ve atlı bozkır yaşantısı içerisinde Hunlar için at çok önemli bir varlıktır. Taşıdığı Şamanist unsurların yanı sıra süvarinin can yoldaşıdır. Savaş esnasında galibiyet göstergesi ve

ganimeti olarak atların kuyrukları kesilerek alınmıştır. Pazırık kurganlarında gömülen atların kuyruklarının ise düğümlü, örülü yahut kesilmiş olduğunu görmekteyiz. Bu davranışta matem ile birlikte yiğitliğin göstergesi olarak kabul edilmiştir.(Diyarbekirli,1972: 27-28)

Ayrıca Pazırık kurganından çıkan bir keçe eyer örtüsünde bulunan insan başı motifleri, at ile insanın birlikteliğini sembolize etmektedir. Güney Rusya'da görülen medusa motifleri ile bu motifler kıyaslayarak ortak noktalar araştırılmıştır. Bu araştırmalar sonucunda insan kafasının, sarkıtta kullanımı ile boynuzlu hayvan motifinin sembolik ve mitolojik bakımdan benzer tutulduğu ancak klasik medusa başı figürünün Altaylara özgü bir yorum olmadığı yönünde olmuştur. (Azarpay, 1959: 315) Ancak mitolojide bazı tanrı, insan, hayvan ve cin adı verilen yatıkların çok başlı gösterilmelerinin amacı, sahip olunan kafa sayısı kadar güçlerin çoğalması ya da farklı güçlere sahip olunduğunun göstermek isteğidir.(Ersoy,2007: 326)

Evin önünde at başının veya at nalının olması eve bereket getireceği, atın nefesinin hastalık gidereceği, at olan eve şeytan girmeyeceği, bazı evlere atın kafatasının asılmasıyla nazardan korunacağına inanılmıştır. (Beydili, 2004, 71). Bu inanışın izlerini günümüzde at nalı olarak görmekteyiz.



Resim 8:5. Pazırık kurganından çıkarılmış, keçe üzerine aplike olarak işlenmiş 4.5x6 m. ölçülerinde duvar örtüsü, Hermitaj Müzesi, Rusya

Resim 8 de gösterilen keçe örtüsündeki at figürleri, dört yön motifi ile oluşturulmuş bitkisel bordürlerin arasında yer almaktadır. Burada elindeki hayat ağacı ile bir tanrıça figürü tahta oturmuş durumdadır. Karşısında atının üzerinde bir Hun asilzadesi bulunmaktadır. Resim 9-10 incelendiğinde ise keçe yaygısındaki at ve süvarisinden oluşan desenlerdeki gerçekçi ayrıntıların yanı sıra aplike ve nakış işlemlerinin ustalığı da o dönemde Türk sanatlarının ne kadar gelişmiş olduğunu göstermektedir.



Resim 9: Keçe yaygının üzerindeki atlı asilzadelerden birim örneği



Resim 10: Keçe yaygıdaki at figüründen detay



Resim 11: 5. Pazırık kurganından çıkarılan at nalı desenli keçe eyer örtüsü(218X68), Hermitaj Müzesi, Rusya



Resim 12: Aplike tekniği ile desen oluşturulmuş keçeden detay görünümü

Resim 11 de yer alan 5. Pazırık Kurganından çıkarılan eyer örtüsünün zemini beyaz renkte olup, üzerine renkli keçeler aplike yapılmıştır. Bu keçe çalışmasında raportlu yüzey tasarımı ve onu çevreleyen bordürde at nalı desenleri görülmektedir. Resim 12 de detay görünümünde kullanılan renklere göre değişen birimler at nalı deseni ile uğur ve berekete vurgu yapılmıştır.

Kuğu

Dünya mitolojilerinde kuğu ile kız motifinin birlikte oluşu yaygındır. Bu motifin dayandığı esas fikir, yarı-ölü veya yarı kutsal bazı ruhların kuğu şekline girdiği inancıdır. Mitoloji

incelemelerinde böyle bir ruhun ve insanın şekil değiştirme haline metamorfoz (başkalaşma) denmektedir. Hint mitolojisinin ilk çağlarından beri bilhassa evlenmemiş ve bekâr kızların kuğuya dönüşüp, Lotus gölünde yüzdükleri görülmüştür.(Ögel, 1995, C.(I): 492).
Kuğu, daha çok Kuzey Türk destanları ile efsanelerinde önemli bir yer tutmaktadır. Kuğu saflık, zarafet, güzellik simgesi olmuştur. Kuğu ölümsüzlüğü temsil eder. Gökten geldiğine inanıldığından kutsal sayılmaktadır.(Ateş,1996: 157)
Türk mitolojisinde ve Şamanizm'de akkuş(kuğu) göksel unsurlarla alakalandırılan ve önemli tözlerden biridir. Göksel semboller taşımaktadır. Kuşların bu yardımcı özellikleri ve taşıdıkları göksel simgeler Şamanizm' de oldukça geniş yer bulmuştur.(Ünlü, 2012: 48-49)



Resim 13: 5. Pazırık kurganından çıkarılan kuğu formları (yükseklikleri 30 cm), Hermitaj Müzesi, Rusya

Resim 13 de gösterilen kuğuların gövdesi beyaz keçeden yapılmış ve ren geyiği tüyü ile içleri doldurulmuştur. Kuğuların kanat uçları, gagaları ve gözleri siyah keçeden yapılmıştır. Ayakları ise kızıl kahverenginde keçe ile tahta kazıklara sarılmıştır. Muhtemelen bu kuşlar, at arabası üzerine ya da cenaze çadırı üzerine oturtulmuştur. Hermitaj Müzesinin resim altı yazısında, Altay topluluğunda kuğu formunun ender görüldüğü ancak kuğu, evrenin üç bölgesinde hayatı sembolize ettiğini bizlere aktarmıştır.

Balık

Balık, Çin Mezopotamya ve Mısır gibi uygarlıkların tümünde bereket sembolü olarak kullanılmıştır. Doğanın en kolay ve cömertçe sunduğu varlıklardan birisi olması itibari ile de insanoğlu için vazgeçilmez besin öğesi olmuştur.(Şen, 2011: 70).
Orta Asya'nın yaşam koşullarında çoğunlukla Türkler atlı ve bozkır hayvanları ile ilişkili bir kavimdir. Bu sebepten ötürü eserlerinde balık veya balıkçılıkla ilgili desenler oldukça azdır. Ancak, bölgenin kuzey kısımlarında ırmak ve dere balıklarını avlayarak yaşamını sürdüren Türkler için, balık sembolü bolluk, bereket ve refahı temsil etmiştir.(Ögel, 1995: 534) .Günümüzde bu görüş devam ettiğini görmekteyiz. Altay yaradılış destanının bir kısmında balığın adı da geçmektedir. (Alp, 2009: 53) Destanda önemli bir yere sahip olan balıklar, dünyayı taşımak ve dengesini korumakla görevlendirilmiştir. Konumlarından dolayı hareket etmeleri halinde dünyada felaketlerin olduğu da destan içerisinde yer almıştır. Türk evren

biliminde, gök gürültüsü unsurunun hayvan biçimli temsili balık olarak görülmüştür. (Çoruhlu, 2012: 167)

Sibirya'daki bazı kavimlerden örnek olarak Tunguzların, yıldırım ve şimşek çıkaran efsanevi varlığının büyük bir balık olduğunu yazmıştır. Tunguzlar bu balığın, göğün en yüksek katlarında yaşadığına ve bulutlar içinde süzüldüğüne inandıklarını ve pulları ile yıldırım çaktırdına ve kuyruğu ile gök gürültüleri meydana getirdiğine inandıklarını aktarmıştır.(Ögel, 1995(C.II): 290-292).

Resim 14-15 de Altay yaradılış destanında bahsedilen, dünyayı taşıyarak dengede tutma görevinden ve gök gürültüsün hayvan temsili olan balık figürlerinin keçeden yapılmış eyer örtüsün etrafında dizilişini görmekteyiz. Balıklar deriden yapılmış içerisinden kesik at kılları geçirilmiştir. Bu keçe çalışmasında eyer üzerinde bozkır hayvan üslubunda mücadele sahnesi deriden oyulmuş ve aplik edilmiştir. Şamanizm'de hayvan ruhlarından yardım alma geleneği ile binicinin (süvari) dengesinin korunması ve düşmanlarına yiğitliğini göstererek korku salma düşüncesine sahip olduğunu yorumlayabiliriz.



Resim 14: 1. Pazırık kurganından çıkarılan balık figürlerinin bulunduğu eyer örtüsü(58X58 cm),Hermitaj Müzesi, Rusya



Resim 15: Eyerin at üzerinde ki görünümüne örnek

Kartal

Yapılan araştırmalar kartalın ve kartal cinsi yırtıcı kuşların Türk mitolojisinde çok önemli bir türeme sembolü olduğu göstermektedir. O kendisinden türenildiğine inanılan bir hayvan-ata veya hayvan-anadır. (Çoruhlu, 2014: 53)

Erken dönemlerden beri insanoğlunun kendi özelliklerini ile hayvanların sembolleri ile özdeştirdiklerini görmekteyiz. Asyalılara göre ise bu özdeştirme, doğurgan dişi ile yumurtanın sembolü olan kuşlardır. Bu nedenle tarih süreci içerisinde kartal ve akbaba gibi yırtıcı kuşların yanı sıra bütün kuşlar Asya genelinde kutsanmıştır. Mehmet Ateşe göre; İlk çağların sembolik kompozisyonlarının anlamları ancak şamanların ayinler sırasında sembolik davranışların ve sembolize edilenin çözülmesi ile açıklanabileceği, bu bağlamda Pazırık kurganlarından çıkan mücadele sahnelerinde yumurta ve plasenta arasındaki ilişkiden söz edildiği yönündedir. (Ateş, 2011: 126-127)

Türklerin milli simgelerinden olan kartal Şamanist uygulamalarda çok yaygın olarak görülmektedir. Gök Tanı'nın timsali olarak yahut şaman ruhunu ifade etmek amacıyla Dünya Ağacın tepesinde tasavvur edilmekteydi. (Çoruhlu, 2002: 133)



Resim 16: Pazırık 1. Kurgandan çıkarılan keçe eyer örtüsü, Hermitaj Müzesi, Rusya



Resim 17: Keçe eyerde bulunan sarkıtlardan detay görünümü (Azarpay,1959: 315)

Resim 16 da Pazırık kültürü hayvan üslubunda kartal ve geyiğin deriden oyularak tasarlanmış mücadele sahnesinin keçeden deri yüzeyine aplik edilmiştir. Pazırık 1. Kurganından çıkarılan bu Resim 17 de, keçenin sarkıtlarında bulunan geyik boynuzu ile uğura ve berekete, bu figürünün üzerinde ki insan figürü ile de kutsallığa vurgu yapılmıştır. Bu figürün deriden aplike yapılan kızıl renkli at kılları da savaş ve gücü temsil etmektedir.

Koç, Koyun, Keçi

Koyun özellikle de beyaz koç, gök tanrıya sunulan kurbanlar arasında yer almıştır. Bu nedenle gök unsuruna atıf edilen bütün özellikler koyun, koç, keçiler için söz konusudur.(Çoruhlu, 2011, 174-176). Doğu Altaylarda Pazırık'ta 1. Kurganda çıkan eşyalar arasında renk renk keçe eyer örtüleri bulunmaktadır. Bir örtünün iki tarafında üçer adet koçbaşı bulunmaktadır. Pazırık'ta bulunan atların bellerine konmuş saçaklı bir eser üzerinde koçboynuzlu motifler yer almaktadır.(Kırzıoğlu, 1995: 20-36)

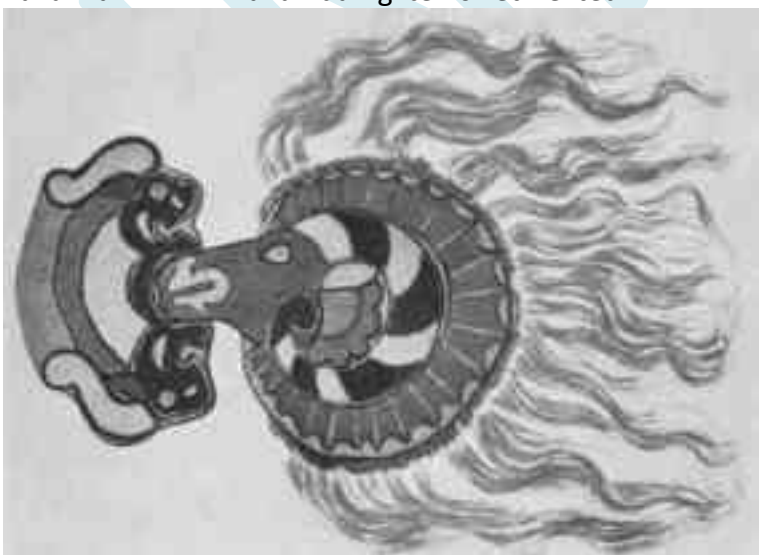
Zıt kavramların mücadelesini gösteren hayvan mücadele sahnelerinde koyun ve dağ keçileri mağlup, yani olumsuz tarafı temsil etmiştir. Koç ise gök ile ilgili ongun sayıldığından güç, kuvvet ve alplık sembolü olmuştur. Öte yandan koç ve ya dağ keçisi şekli, bazen hanedan arması olarak da kullanılmıştır. Bunu en güzel, Kültigin yazıtının doğu yüzündeki dağ keçisi şeklindeki sembol ifade etmektedir.(Çoruhlu,2002: 150)

Anadolu'da pek çok medeniyetin sanatlarını etkilemiş olan bu hayvanların işaret ettiği genel semboller (iyilik- kötülük, uğur- uğursuzluk vb.) değişmemiş, ancak kullanım alanları ile birlikte yeni anlamlar kazanmış ve çeşitlenmiştir.(Alp, 2009: 54) Anadolu kültüründe ana tanrıçadan sonra ya da onunla birlikte kullanılan motiftir. Ve günümüzde halen kullanılmaktadır.(Yayan, 2014: 52)



Resim 18: 1. Pazırık kurganından çıkarılan keçe eyer örtüsü (119X60 cm), Hermitaj Müzesi, Rusya

Resim 18 de görülen eserin kompozisyonunda av mücadele sahnesinde grifon ve dağ keçisi görülmektedir. Keçe eyerde hayvanların anatomik olarak duruşları, hareketin aktarılma biçimi ile ifadenin yoğunlaştırıldığını görmekteyiz. Eserde ilgi çekici diğer bir unsur ise eyer örtüsünün kenarlarında bulunan sarkıtlardır (Resim 19). İlk bakışta, yalnızca koçbaşı aplike figür içerisinde geçen kızıl renkli at kılı göze çarpmaktadır. Ancak, Hermitaj Müzesi resim altı yazından öğrenildiği üzere keçinin ağız kısmını çevreleyen desende boynuzlu kaplan figürleri yer almaktadır. Genellikle yer unsurun olarak keçiye, gök unsuru olarak kaplana vurgu yapılmıştır. Keçe eyerin sırt kısmında yer alan kompozisyonda karanlığın sembolü siyah keçide, aydınlığın sembolü sarı ve mavi renkleri ise grifonda kullanılmıştır. Zemin rengi olarak kullanılan kırmızı hükümdarlığı temsil etmektedir.



Resim 19: 1. Pazırık kurganından çıkarılan keçe eyer örtüsünden detay görünüm(Azarpay,1959: 320)



Resim 20: Pazırık 2. Kurgandan çıkarılan keçe malzemesinin kullanıldığı at maskesi(yükseklik 28 cm), Hermitaj Müzesi, Rusya



Resim 21: Pazırık 1. Kurgandan çıkarılan keçe malzemesinin kullanıldığı at maskesi(20X40X60cm), Hermitaj Müzesi, Rusya

Resim 20-21 de Pazırık kurganlarından çıkan at maskelerinde, koçboynuzlarının kuş yahut kanat formuyla birlikte kullanılmıştır. Keçeden yapılmış olan koçboynuzunun üzerinde yine keçeden üretilmiş kuş formu bulunmaktadır. Diğer resimde ise keçeden yapılmış maske üzeride yine keçeden koçboynuzu formu yer almaktadır. At maskelerinde keçe yüzey üzerine altın varakla kaplama yapılmıştır. Koçboynuzlarıyla bereket ve gök tanrıya vurgu yapılmıştır.



Resim 22: Keçeden eyer kemerinin parçası(27,5X20,5 cm), M.Ö. 6.yy, Pazırık 2. Kurganı, Hermitaj Müzesi, Rusya

Resim 22 Pazırık 2. Kurganından çıkan eserde koçbaşlarının ahşaptan oyulmuş ve altın varakla kaplandıktan sonra keçeden eyer parçasının üzerine aplik edildiğini görülmektedir.

Detaycı bir yaklaşımla üretilmiş bu motiflerde boynuzlardaki katmanların işlenişi göz alıcıdır. Bereket, kahramanlık güç ve erkeklik sembolü olan koçboynuzu motifi kullanılmıştır.

Geyik

Kutatgu Bilig'de "sigun" kelimesinin karşılığı olarak yaban sığırı, dağ keçisi, erkek geyik kullanılmıştır. Bilge Kağanın yazıtı batı yüzünün 5. Satırında "sigun" kelimesi görülmüş ve kelimeye geyik anlamı verilmiştir. Eski Anadolu Türkçe metinlerinde "sığın" yaban geyiği anlamına gelmektedir.(Abik, 2009: 19-20)

Geyik Türk mitolojisinde simgesel olarak geniş bir kullanıma sahiptir. Şaman ve şaman ayinlerinde, giysilerde ve şaman davulu üzerinde yer alan bir hayvandır. Türk topluluklarında totem olarak ta kullanılmıştır. Geyik de aslan gibi gök ve gök unsurları olarak değerlendirilmiştir. "Kurtta olduğu gibi olasılıkla çok erken devirlerde totem sayılmış olan geyiğin bu özelliği, Pazırlık kurganlarından birinden çıkarılmış atların başlarında geyik masklarının bulunuşundan da anlaşılmaktadır." Geyiğin, ebedi hayatın, ölümsüzlüğün sembolü olması Göktürk devrine kadar uzanır. Geyik masumiyet ve günahsızlık sembolü olarak kullanılmıştır. (Ünlü, 2012: 65-68)

Geyiğin boynuzları hayat ağacı, gökkuşağı v.s. ile bağlantılı olduğu kadar, Güneşinde alegorisidir. Türkler de, Geyiğin boynuzları hayat ağacı ve sonsuz yaşam döngüsünü ifade eder. Bunun yanında geyik Güneşin de sembolize eder. Çünkü geyik dişildir ve hayat verir. Türklerde geyik, Tanrıçanın özelliklede Tanrıça Umay ve Tanrıça Ak Ana'nın tezahürüdür. Türk ikonografisinde tanrıçalar "ak" renk simgeciliği ile ve "boynuzlu" olarak sembolize edilir. Tanrıça Umay Ana'nın üç dilimli tacı aslında üç tane boynuzdur. Tüm kadim tanrı ve tanrıçalar bolluk bereket ve yeniden doğuş sembolizmine bağlı olarak, boynuzlu ifade edilmiştir.(Beydili,2004: 77)



Resim 23: Keçe eyer örtüsü parçalarında aplik tekniğinde geyik motifleri M.Ö. 5.yy, Pazırık Bölgesi 2. Kurgan, Hemirtaj Müzesi, Rusya

Resim 23 de, Pazırık 2. Kurganından çıkarılan keçede geyik figürleri keçe eyer örtüsünün üzerinde yer almaktadır. Hayvan üslubunun karakteristik özellikleri içermektedir. Bu keçe geyik figürlerinde belirgin olarak sembolize edilen nokta, virgül yahut yay biçiminde çizgiler bulunmaktadır. Geyik üzerindeki bu desenler geyiğin hareketine göre şekil alırken, dinamik bir etki yaratmaktadır. Bu desenler beyaz keçe üzerine renkli keçelerin aplike edilmesiyle oluşturulmuştur.



Resim 24: Pazırık 1. Kurganından çıkarılan at maskesi(60X130 cm), Hermitaj Müzesi, Rusya



Resim 25: Maskenin at üzerinde ki görünümüne örnek illüstrasyonu

Resim 24-25 de Pazırık 1. Kurganından çıkarılan at maskesinde geyik boynuzlarının formu kullanıldığını görmekteyiz. Maskenin burun uzunluğu 60 cm, boynuz yüksekliği ise 130 cm olarak deri, keçe, altın ve at kılı ile oluşturulmuştur. Renkli keçeler için tercih edilen mavi, gök unsuruna atıfta bulunmuştur. Maskenin burun kısmında kullanılan mavi keçe üzerine altın parçaların işlendiği görülmektedir. Pazırk kültüründe kullanılan at maskelerinde gök unsuru boynuzların kullanımı sık karşılaşılan bir durumdur. Geyik boynuzlarının taşıdığı anlam göz önünde bulundurulduğunda, boynuz uçlarındaki kızıl at kılının kullanımı çok titizlikle düşünülüp, yiğitlik ve güç gibi ifadelerin yoğunlaştırıldığını söyleyebiliriz.

Grifon

Pazırık kurganlarından çıkarılan keçe örtülerin üzerinde geyik boynuzlarına sahip karışık yaratıklara da yer verilmiştir. Bu tarz hayali yaratıklar Şamanizm inancına göre yorumlanabilir.(Beydiz, 2016; 152) Grifon genel sembolik anlamına bağlı olarak göğü, şafağın söküşünün, güneşi temsil eden gök (yang) unsurunu işaret eden bir yaratıktır. Hikmeti, ilim, irfan, aydınlığa kavuşturma, uyanıklık kuvvet ve intikam onun özelliklerindendir. Ayrıca gövdesini oluşturan hayvanların güçlerinin bir araya gelmiş toplamı olarak görülmektedir. (Cooper,1992: 64-76)



Resim 26:Pazırık 2. Kurganından çıkarılan keçe eyer örtüsü, Hermitaj Müzesi, Rusya

Resim 26 da, Pazırık 2. Kurganından çıkarılan keçe eserde, aslan gövdeli ve kartal başlı kanatlı fantastik bir canavar olarak tasvir edilmiş grifonun güzel bir örneğini görülmektedir. Hermitaj Müzesinde sergilenen bu eyerin iki tarafında işlenmiş olup, sağ taraf 65X30, sol taraf 57X30 cm ölçülerindedir. Grifonun bedeni açık mavi iken pençe, boyun ve gaga siyah renkte keçelerle oluşturulmuş. Pençelerin üzerinde kırmızımsı üçgenler, kaburgaları işaretleyen renkli damla şekilli ilaveler ile pembe virgüller ile grifonun ibiği süslenmiştir. Aplike tekniği

uygulanan keçede, her parça sınır olarak süs dikişiyle çevrelenmiş, kanat, boynunu çevreleyen tüy kısmı ve tüm figür ana hatları nakışla vurgulanmıştır

Günümüz Keçe Üretimlerinde Mitolojik Hayvan Unsurları

Keçe ve keçecilik tarihinin ilk dönemlerinde, insanoğlunun korunma ve barınma ihtiyaçları için doğsa da, günümüz teknolojisinde keçe görsel bir obje olarak sanat ve sanatçıların ilgisini çekmektedir. Güncel keçe sanatı, dünyanın pek çok bölgesinde ve farklı alanlarında üretimleri ile karşımıza çıkmaktadır.

Araştırılan keçe ürünlerinde kullanılan araç ve gereçler ile uygulanan teknikler, kullanım alanlarına göre değişkenlik göstermektedir. Keçe ürünlerinde yöresel özellik taşıyan, renk, motif ve desenlerin yanı sıra gerçekçi anlatımlar ile doğayla iç içe olma duygusunu pekiştiren üretimler yapan sanatçılar da mevcuttur. Konumuz itibari ile keçe sanatında, mitolojik hayvan unsurlarından etkilenen 19 adet sanatçının 24 adet eserleri incelenmiştir. Bu çalışmalar içerisinde sanatçılar, hayvan unsurlarını 2 ve 3 boyutlu eserlerinde kullanmışlardır. Resim 27-28 de iğneli keçeleştirme teknikleri ile yapılmış aslan figürlerinden oluşan eserler gösterilmektedir.



Resim 27: Sara Renzuli, ABD



Resim 28: Kerri Conner Pajutee, ABD



Resim 29: Anna Petinati, Rusya



Resim 30: Ellu Bondar,Fillandiya

Resim 29 da, mitolojik anlatımlarda geçen kanatlı atlarından esinlenerek, iğneli keçeleştirme yöntemi ile oluşturulmuş eser gösterilmektedir. Resim 30 da ise sanatın yanı sıra at figürünün keçe işçiliği ile giyim tasarımında uygulanışı gösterilmektedir.



Resim 31: Macar sanatçı Gittinger Sára'nın keçeden eserleri

Resim 31 de gösterilen eserlerde at ve kanatlı at figürlerini çalışan sanatçı eserlerini dövme (tepme) keçe tekniğinde gerçekleştirmiştir.



Resim32: Raya Brown, İngiltere



Resim 33: Celapiu Celina Dębowska, Polonya

Resim 32 de Rus asıllı İngiliz sanatçı Raya Brown yapmış olduğu keçeden hediye kartında beyaz kuğuların su üzerindeki sahnesini çalışmış olduğu, Resim 33 de Polonyalı tasarımcı Celapiu Celina Dębowska'nın şal tasarımında kuğu figürü gösterilmektedir.



Resim 34: Helen Hovel, Yeni Zelanda



Resim 35: Irina Ugrinovich, Çek Cumhuriyeti

Resim 34 de Yeni Zelandalı sanatçı, Helen Hovel'ın balık formlarıyla oluşturduğu rüzgâr çanı tasarımı görülmektedir. Resim 35 de ise patik tasarımında balık desenlerinin kullanıldığı görülmektedir.



Resim 36: Yvonne Herbst, ABD



Resim 37: Alicja Piotrowska, Polonya

Resim 36 da Yvonne Herbst'in iğneli keçe yöntemi ile yapmış olduğu kartal heykeli gösterilmektedir. Yapılan araştırmalarda kartal ve kuş formlarının moda tasarımına yansımaları, kanat olgusuyla örtüştüğü görülmüştür. Bu düşüncelere örnek olarak Resim 37 da Polonyalı tasarımcıya ait keçe şalda kanat etkisi yaratılmıştır.



Resim 38: Tracey McCracken Palmer, ABD



Resim 39: Gladys Paulus, İngiltere

Resim 38 de Amerikalı sanatçının duvar panosu olarak tasarımında kırsal yaşam içerisinde koçu resmettiği görülmektedir. Resim 39 de ise moda aksesuar unsuru olarak şapka tasarımında koçboynuzlarından esinlenen Gladys Paulus'un çalışması gösterilmektedir.



Resim 40: Kiyoshi Mino, ABD

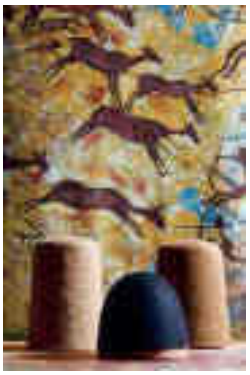


Resim 41: Jennifer Schermerhorn, ABD

Resim 40 da Kiyoshi Mino'nun iğneli keçeleştirme yöntemiyle oluşturduğu dağ keçisi heykeli gösterilmektedir. İğneli keçeleştirme yöntemi ile yapılan başka bir eser ise Jennifer Schermerhorn'a ait olup, dansçı kız figürü ile dağ keçisi konu olarak seçildiği Resim 41 de gösterilmektedir.



Resim 42: Gittinger Sára, Macaristan



Resim 43: Mehmet Girgiç, Türkiye

Resim 42-43 de, Dövme(tepme) keçe yöntemlerini kullanan sanatçılardan, Gittinger Sâra ve Mehmet Girgiç'e ait duvar resimlerinde geyik motiflerinin kullanıldığı gösterilmektedir. Geleneksel keçe sanatçımız Mehmet Girgiç' in eserinde geyik figürü av sahnesi içerisinde kullanılarak ilkel dönem duvar resimlerine atıfta bulunduğunu söyleyebiliriz.



Resim 44:
Kerri Conner Pajutee, ABD



Resim 45:
Arif Cön, Türkiye(Özyer, 2012:120)

Resim 44 de, iğneli keçeleştirme yöntemini kullanan Kerri Pajutee'nin gerçekçi bir uslup tercih ettiği ak geyik heykeli gösterilmektedir. Resim 45 de ise, dövme keçe yöntemi ile çalışmayı tercih eden keçe sanatçımız Arif Cön'e ait minder keçesi tasarımında geyik figürlerinin kullanıldığı gösterilmektedir.

Resim 46 da, dövme keçe tekniğiyle yapılmış grifon figürleri daha önce diğer eserlerde adı geçen Gittinger Sâra'ya ait duvar resmi ve minder tasarımı ile Resim 47-48 de Amerikalı sanatçılara ait üç oyutlu iğneli keçe tekniğiyle yapılmış grifon formları gösterilmektedir

INFAD



Resim 47: Hannah Stiles, ABD



Resim 48: Davina Behin Jones, ABD

SONUÇ

Geçmiş ve gelecek arasında bir köprü kurarak, bir dönem Türk toplumunun özelliklerini yansıtan keçe sanatı önemli bir belge niteliğindedir. Bizleri çepeçevre içine alan sanatlarda olduğu gibi keçe sanatındaki yansımalarıyla geçmişte pek çok ritüeller ve tasvirler o döneme ışık tutmuştur. Bu gün, özellikle Türk kültüründe kutsal sayılan bazen de doğaüstü olarak adlandırılan pek çok mitolojik unsur da keçe sanatıyla günümüze kadar gelmiştir. Kısaca genetik hafızamızda var olan bilgi inanç ve kutsal sayılan her türlü düşünce biçimini oluşturan mitler keçe sanatında hayat bulmuştur.

Türk mitolojisinde metafizik olayların, inançlara yansımaları mitolojik simgelerle olmuştur. Tanrı, tanrıça, atalar ve kutsal sayılan ruhların dışında, efsanevi hayvanlar da Türk mitolojisinde simgelerle çeşitli sanat eserlerinde kullanılmıştır. Bu mitolojik simgeler içerisinde hayvan figürleri duvar kabartmaları, halılarda özellikle de keçe sanatında ağırlıklı olarak resmedilmiştir. Hun dönemi Pazırık Kurganlarından çıkan keçe sanatına ait örneklerde bozkır iklimine has hayvanlar ile mücadele sahnelerinin dışında fantastik yaratık olarak tanımlanan grifonlara da mitolojik karakterler olarak rastlanmıştır.

Bu mitolojik hayvan üslubunda kullanılan renklerle de önemleri vurgulanmaya çalışılmıştır. Konumuzda yer alan bu mitolojik hayvan karakterlerine ait Pazırık buluntularından 17 eser incelenmiştir. Bu eserlerin üretim yöntemleri incelenmesi sonucunda; dövme(tepme) keçe ve keçelerin aplike edilmesi ve keçe üzeride nakış(süs) dikişlerinin olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca bu eserlerde kullanılan renkler yoğunluk sırasıyla şöyledir: Mavi, kırmızı, doğal lif tonları, siyah, turuncu, pembe, beyaz ve yeşildir.

Türklerin, İslamiyet sonrası hayvan üslubunda gerçekçi resmetme yerini stilizasyona bırakmış olduğunu yapılan geleneksel keçecilik araştırmalarında görmekteyiz. Anadolu geleneksel keçeciliğinde birçok motifte hayvanların adı geçse de gerçekçi anlatımlara ender rastlanmaktadır. Günümüzde de Anadolu keçeciliğinde hâlihazırda geleneksel üslup devam etmekte olup, yakın zamanda ise farklı alanlarda değişik üsluplaşma örneklerine rastlamaktayız.

Bugün, uluslararası keçe sanatçılarının eserlerinde, gerçek ve fantastik hayvan figürlerinin gerek iki boyutlu gerekse üç boyutlu bir üslup ile çalışıldığı görülmektedir. Orta Asya'dan batıya ve Kuzey Amerika'dan doğuya doğru Şamanist öğeler, sanat eserlerinde ve üretimlerinde sanatçıların esin kaynağı olmuştur. Şamanist yaşam öğretilerinde olduğu gibi doğa ile barışık yaşamak isteyen insanoğlu, günümüzde de kendini üstün görmek yerine doğanın bir parçası olarak, doğanın bütününe saygılı olunması gerektiğini düşünmektedir. Bu düşünce ile günümüz sanatçıları, hayvanların postları için avlanması yerine hayvana zarar vermeden liflerinden üretim yapılarak gerek giyim gerekse dekoratif öğeler için alternatifler yaratmışlardır. Keçe sanatçıları, çalışmamızda gösterilen bir birinden güzel eserler gibi, farklı alanlarda kullanılması ve insanların beğenilerine sunulması üzerine üretim yapmaktadırlar. Temennimiz keçe sanatımızın, Anadolu'nun her yerinde yaygınlaşırken geleneksel keçe motiflerinin yanı sıra, kültürel hazinemizin uzak geçmişine ait unsurların da güncel keçe sanatımızdaki yerinin artmasıdır.

Kaynakça

Abik, A. D. (2009). Kutatgu Bilig'de Hayvan Adları. Journals of TurkishStudies. Türklük Bilgisi Araştırmaları, 33(1), 1-32.

Aksu, H. (2002). Rumi Motifinin İlk Öncüleri. Yeni Türkiye Yayınları. Türkler Ansiklopedisi, C(4), 182-192.

Alp, K. Ö. (2009). Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş. Ankara: Eflatun Yayınları.

Ateş, M. (2002). Mitolojiler ve Semboller. İstanbul: Aksiseda Matbaası

Azarpay, G. (1959). Some Classical and Near Eastern Motifs in the Art of Pazyryk. Artibus Asiae Publishers. Vol.22, N(4), 313-339

Beydili, C. (2004). Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük. Ankara: Yurt Kitap-Yayın.

Beydiz, M. G. (2016). Mitolojiden Sanata Hayvan İmgesi. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Cooper, J. C.(1992). An Illustrated Encyclopedia of TraditionalSymbols. London: Thames&Hudson.

Çatalbaş, R. (2011)Türklerde Hayvan Sembolizmi Ve Din İlişkisi. TURAN-SAM. Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi, C.(3), s.(12), 49-60

Çetindağ, Y. (2002). Türk Kültüründe Hayvan ve Bitki Motifinin Seyri. Yeni Türkiye Yayınları. Türkler Ansiklopedisi, C.(4), 171-181.
Çoruhlu, Y. (1995). Türk Sanatında Deve Figürlerinin Sembolizmi. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü: Prof. Dr. Oktay Aslanapa'ya Armağan, 31(1-2),95-104.
Çoruhlu, Y. (2002). Hun Sanatı. Yeni Türkiye Yayınları. Türkler Ansiklopedisi, C.(4), 54-76.
Çoruhlu, Y. (2010). Erken devir Türk Sanatı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
Çoruhlu, Y. (2012). Türk Mitolojisinin Ana Hatları. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
Çoruhlu, Y. (2014). Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dini ve Edebi Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi. Konya: Kömen Yayınları.
Deniz, B. (2002). Orta Asya Türk Halı ve düz Dokuma Yaygıları. Yeni Türkiye Yayınları. Türkler Ansiklopedisi, C.(4), 198-207.
Diyarbekirli, N. (1972). Hun Sanatı. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
Durmuş, İ. (2002). İskit Kültürü. Yeni Türkiye Yayınları. Türkler Ansiklopedisi, C.(4),15-25
Ekim, Y. (2006). Pazırık Kurganları, Buluntuları ve Arkeolojik Açıdan Değerlendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: T.C. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Ana Bilim Dalı.
Ersoy. N. (2007). Semboller ve Yorumları. İstanbul: Dönence Yayınları.
Hergül, Ç. (2011). Türk Sanatında Deve ve Fil Figürleri. 3. Genç Bilim Adamları Sempozyumu. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Kırzıoğlu, N. G. (1995). Altaylardan Tuna Boyuna Ortak Türk Dünyası Ortak Motifler. Ankara: ABC Matbaası.
Morris, D., Çeviren: Harmancı, M. (1999).Koruyucu Tılsımlar. İstanbul: İnkılap Yayınları
Ögel, B. (1995). Türk Mitolojisi I.Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
Ögel, B. (1995). Türk Mitolojisi II.Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
Özyer, H. (2012). İzmir İli Tire İlçesinde Keçe Sanatının İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: T.C. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dekoratif Sanatlar Öğretmenliği Bilim Dalı
Roux, J.-P.,Çeviren: Kazancıgil, A. (2011). Türklerin Ve Moğolların Eski Dini. Ankara: İşaret Yayınları
Şen, A. (2011). Lezzetin Serüveni. Müze Dergisi, S(1), 70-71.
Turan, F. A. (2002). Eski Türklerde Tek Tanrı İnancı. Yeni Türkiye Yayınları. Türkler Ansiklopedisi, C.(3), 320-325
Ünlü, E. (2012). Erken Çağ Orta Asya Türk Şaman Geleneğinde Hayvan Figürleri ve Onların Seramik Sanatında Yorumları. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Tasarımı Ana Sanat Dalı.
Yayan, G. Ve Kılıç, A. (2014). Kahramanmaraş Sandıklarında Kullanılan Motif ve Sembollerin Dili. Ankara: Öncü Basımevi.
İnternet Kaynakça
http://gallery.ru/watch?ph=OSt-dPIdE(Resim:29)(12.04.2017)
http://magicwoolbyraya.com/gallery/wool-painting/(Resim:32)(27.04.2017)
http://www.gladyspaulus.co.uk/gallery-2/(Resim:39)(24.04.2017)
http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/search-results#search=Pazyryk&tab=WOA(Resimler:2-4,7,8,9,11-14,16,18,20-24,26)(12.04.2017)
http://www.konyaturistik.com/?p=1248(Resim:43)(25.04.2017)
http://www.nemez.gportal.hu/gindex.php?pg=35577970(Resimler: 31,42,46)(18.04.2017)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.58dd1802282006.39754156(07.04.2017)
http://www.turkotek.com/VB37/showthread.php?t=3201%20(Resim:10,)(15.04.2017)
https://davinabehinjones.wordpress.com/portfolio/fantasy-oddlings(Resim:48)(23.04.2017)
https://ellunhuopa.com/tuotteet/vaatteet/(Resim:30)(19.04.2017)
https://kerripajutee.com/woodland-wild/(Resimler:28,44)(02.04.2017)
https://tr.pinterest.com/pin/125678645827877828/(Resim:34)(26.04.2017)
https://tr.pinterest.com/pin/243194448605396209/(Resim:36)(23.04.2017)
https://tr.pinterest.com/pin/270497521343287939/(Resim:35)(26.04.2017)
https://tr.pinterest.com/pin/443534263290677605/(Resim:40)(23.04.2017)
https://tr.pinterest.com/pin/443534263290677899/(Resim:33)(16.04.2017)
https://tr.pinterest.com/pin/494059021594561061/(Resim:25)(03.04.2017)
https://tr.pinterest.com/pin/559150109959895256/(Resim:15)(03.04.2017)
https://tr.wikipedia.org/wiki/Kurgan(09.04.2017)
https://uk.pinterest.com/pin/243194448606810047/(Resim:41)(12.04.2017)
https://www.bonnieblinkstudio.com/current-works-for-sale.html(Resim:38)(07.04.2017)
https://www.etsy.com/listing/258100708/custom-made-needle-felted-griffin(Resim:47)(17.04.2017)
https://www.etsy.com/listing/262734817/impressive-wing-scarf-nuno-felted-winged?ref=shop_home_active_33(Resim:37)(02.04.2017)
https://www.flickr.com/photos/maystra/6911238162/in/album-72157629404305526/((Resim:9,10)(08.04.2017)
https://www.sarafinafiberart.com/articles.asp?id=254(Resim:27)(23.04.2017)

AHŞABA GÖNÜL VERMİŞ BİR USTA: BÜLENT ÖZTÜRK

Yrd.Doç.Dr.Gülten KURT
Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

ÖZET

El sanatları ürünleri; Türk kültürü içerisinde gelenek ve göreneğe bağlı olmakla birlikte günlük ihtiyaç ve sosyal hayatın gereksinimi olarak doğmuş, kullanılmış ve bu gün etnoğrafik eserler içerisinde kültürel mirasımız olarak yer almaktadır. Bu ürünler insanların ihtiyaçlarıyla birlikte yaşadığı coğrafyanın, bitki örtüsü ve doğal zenginliğine göre üretilmiş ve kullanılmıştır. El sanatları içerisin de ahşap, geçmişte kullanım alanı oldukça yaygın olan bir hammaddedir. Ahşap kullanım açısından bir çok avantaja sahip bir malzeme özelliği taşımaktadır. Bu nedenle yapılan ürünler çok çeşitli olmakla birlikte, doğal olmasıyla insana sıcak ve yakın bir malzeme olarak değerlendirilmektedir. Karadeniz bölgesinin ormanlarla kaplı olması, ahşaba duyulan ilgiyle birlikte üretimine de yansımış olduğu araştırmalarla ortaya konmaktadır. Giresun'da yaşayan ve el sanatlarında, ahşaba gönül vermiş ve bu alanda kendi kendini yetiştirmiş hem usta hem sanatçı olarak çalışmalarıyla, günden güne kaybolmaya yüz tutmuş sanatı, uyguladığı teknikler ve ürünlerle yaşatmaya ve aynı zamanda canlandırmaya çalışmaktadır. Bu çalışmayla; ahşap ustası ve sanatçısı Bülent Öztürk'ün, tamamen hobi olarak başladığı ama şu anda sayısız sergilerle kişilerin beğenisine sunduğu, bu ürün çeşitleri, malzeme özellikleri, boyutları ve yapım teknikleriyle birlikte değerlendirilerektir.

Anahtar kelime: Bülent Öztürk, ahşap ustası, el sanatları

A HANDICRAFT ARTIST DEVOTED TO WOODWORK: BÜLENT ÖZTÜRK

ABSTRACT

Handicraft art products emerged as a need in daily and social life depending on the customs and traditions in Turkish culture, have been used and take place as our cultural heritage within ethnographic works today. These products have been produced and used depending on the variety of vegetation and natural richness of the geography people live together with their needs. Woodwork in handicraft arts is a raw material used widely in the past. Wood has a peculiar feature with a great many advantages in terms of usage. For that reason, there are so many various products, and it is regarded as warm material close to human being because of natural characteristics. The fact that the Black Sea Region in Turkey is covered with forests, it is known that there is a need for woodwork in the researches carried out, so it has been reflected on its production. Some devoted masters and artists self-raised in the field of woodwork, living in Giresun try hard to revive and keep this art which is about to disappear alive with their techniques they apply to woodwork.

With the current study, the types of products, which the woodwork master and artist Bülent Öztürk started to produce as a hobby but improved it later on, exhibiting them for the taste of people, the sizes and the techniques of production will be investigated altogether.

Keyword: Bülent Öztürk, Handicraft, woodwork

Giriş

El sanatları ürünleri, Türk kültürü içerisinde gelenek ve göreneğe bağlı olmakla birlikte günlük ihtiyaç ve sosyal hayatın gereksinimi olarak doğmuş, kullanılmış ve bu gün etnoğrafik eserler içerisinde kültürel mirasımız olarak yer almaktadır. El sanatları içerisin de ahşap, geçmişte

kullanım alanı oldukça yaygın olan bir hammaddedir. Topraktan yukarı yükselen ve gittikçe incelerek dallanan kabuklu ve sert bitkilere Türkçe de yükselen anlamında“ ağmak” sözcüğünden gelen ağaç denmektedir. Hammaddesi doğal bir malzeme olan ağaç ile yapılan ürünler de “ahşap” sanatı olarak değerlendirilmektedir.

Bu sanatlar içerisinde ahşap sanatı gerek teknik gerek kapsamı alanı itibariyle oldukça geniş bir ürün yelpazesine sahiptir. Tarihi süreç içerisinde, Türk kültürünü oluşturan ahşap sanatlarının, pazırık kurganlarından başlayarak, günümüze kadar farklı kütürlerde, mimari elemanlarla birlikte, gereksinimler doğrultusunda günlük kullanım eşyalarına kadar bir çok ürün çeşidi bulunmaktadır. Tarihi süreç içerisinde Selçuk ve Beylikler döneminde, ahşap ustalarının yarattığı, özellikle cami tavanları, mihrapları, minber ve kapıları o dönemin kendine özgü ahşap tekniğinin özelliklerini yansıtmaktadır.

Osmanlı dönemine gelindiğinde sadeleşen eserler sehpa, kavukluk, yazı takımı, çekmece, sandık, kaşık, taht, kayık, rahle, Kur'an muhafazası gibi gündelik eşyalar olmakla beraber bu sanatın pencere, dolap kapağı, kiriş, konsol, tavan göbeği, mihrap, minber ve sanduka gibi mimarî yapıtlarda da uygulandığını görülmektedir.

Anadolu’nun doğal bitki örtüsüne bağlı olarak ahşap sanatı hemen hemen bütün bölgelerimiz de gelenek göreneğe ve günlük ihtiyaca bağlı olarak şekillenmiş ve birçok ahşap ürün çeşidi bu gün müzelerimiz de etnografik eser olarak yer almaktadır. Bu bölgeler içerisinde yer alan Karadeniz, farklı ağaç cinsleriyle zengin bir bitki örtüsüne sahiptir. Bu çeşitlilik günlük kullanım alanlarına sahip eşyaların yapımına ve kullanımına yansımaktadır. Bu ürünler insanların ihtiyaçlarıyla birlikte yaşadığı coğrafyanın, bitki örtüsü ve doğal zenginliğine göre üretilmiş ve kullanılmıştır. Ahşap kullanım açısından bir çok avantaja sahip bir malzeme özelliği taşımaktadır. Bu nedenle yapılan ürünler çok çeşitli olmakla birlikte, doğal olmasıyla insana sıcak ve yakın bir malzeme olarak değerlendirilmektedir.

Ağaç işçiliğinde yapılan ürün özelliğine bağlı olarak, daha çok ıhlamur, kestane, gürgen, ceviz, elma, armut, sedir, abanoz ve gül ağacı kullanılmaktadır. Kakma, boyama, kündekâri, kabartma-oyma, kafes, kaplama, yakma gibi tekniklerle yapılan ahşap eşyalar ve objeler günümüzde de özgün dekoratif eserler olarak kullanılmaktadır. Teknolojik gelişmeyle birlikte günümüz kullanım eşyalarının ve ihtiyaçların farklılaşmasıyla birlikte, ahşap ustaları oldukça azalmış ve bir çok yörede neredeyse yok olmuştur. Bu olumsuzluklara rağmen bazı yörelerde bu sıcak malzemeyi kullanarak, sanatsal anlamda eserler üreterek sanatı yaşatmaya ve öğretmeye devam etmek isteyen sanatçılar bulunmaktadır.

Bu sebeple ahşaba gönül vermiş Giresun’lu bir sanatçı Bülent Öztürk’ün eser özelliklerinin, teknik ve kullanım açısından incelenmesi araştırmamızın amacını oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın bulguları alan araştırması yöntemine dayalıdır. Bu çalışma 26-27 Nisan 2017 tarihlerinde Bülent Öztürk atölyesin de soru cevap şeklinde, görüşme yöntemiyle elde edilmiş verilere dayalı olarak hazırlanmıştır. Ayrıca görüşme sırasında fotoğraflar çekilerek toplanan veriler analiz edilerek tamamlanmıştır.

Bülent Öztürk

Bülent Öztürk, 1955 Yılında Çankırı’da dünyaya geldi lise mezunu, evli ve 2 çocuk babası. Şu anda Giresun merkezde ikamet eden Bülent usta, 2001 yılında emekli olduktan sonra, hayatını sanata adamıştır. Aslında küçük yaşlardan itibaren sanata duyduğu ilgi, farklı dallarıyla hayatına hep yön vermiştir. Babaeski de ilkokul sıralarında henüz 6 yaşındayken o

günün değerli hocalarından sanat müziği dersleri almıştır. 1990 yılında plastik kalem kutularına alternatif olarak kendi tasarımları olan ahşap kalem kutuları yapmaya başlayınca kendini ahşap sanatının içinde bulmuştur.



Bülent Öztürk



Kayık Planları

Bu merak aşka dönüşünce yöresel fındık sepetleri örmek, saz, cura gibi müzik aletlerinin yapımı derken, yaptığı araştırmalar ve uygulamalarla,"intersia" ve "marküteri" alanında kendini geliştirmiştir. Yöresel Ölçekli Giresun evleri, model gemiler ve sonrasında "naht" sanatına olan ilgisiyle birlikte yelpazesine bu sanatı da eklemiştir. Küçük çaplı kendi imkanları ölçüsünde oluşturduğu atölyesinde tek başına üretim yaparak çalışan Bülent usta, intersia, marküteri, naht teknikleriyle dekoratif amaçlı duvar panoları, şekerlik, kavukluk, mücevher kutusu, duvar saati, vb objeler, farklı ahşap teknikleriyle de Giresun evleri ve model gemilerini üretmektedir. Kültür Bakanlığı Devlet Sanatçısı ünvanını elde etmiş sanatçılarımız arasında yer alan Bülent Öztürk şimdiye kadar çalışmalarıyla Türkiye'nin farklı yerlerinde en az altmış sergi açtığını belirtmiştir.

Tamamen kendi imkanlarını kullanarak oluşturduğu küçük atölyesinde oldukça basit araçlar kullanarak inanılmaz güzellikte eserler meydana getirmektedir.

Kullanılan araçlar; Bülent Öztürk kendi çalışmaları için büyük parça keresteleri marangoz atölyesinde kestirerek küçük parçalar elde etmektedir. Kendi eserlerini üretmeye başladığında küçük atölyesi içinde bulunan bir küçük çalışma masası üzerinde, tamamen basit el aletleri kullanarak eserlerini büyük bir titizlikle meydana getirmektedir. Ahşap kıl testere, küçük el penseleri, ince uçlu biz, faklı boylarda oyma keşkeleri (bıçakları), farklı kalınlıkta zımpara törpü aletleri, maket bıçağı, değişik numaralarda boya fırçaları gibi basit aletleri kullanmaktadır.

Kullanılan Gereçler; Ceviz, gürgen, gül, meşe, ladin, kestane, Rus ladini adı verilen ağaç mamüllerini kullanmaktadır. Ayrıca çeşitli renklerde mat plastik boyalar, ahşap koruyucu, mat vernik, ahşap yapıştırıcı, derz dolgu malzemesi, oluklu kartonlar, kırılarak ufalanmış çakıl taşlarını kullanarak eserlerini meydana getirmektedir.




Naht Tekniği: Ağaç oymacılığı, hattatlık ve tezyinat sanatları bir araya gelince bir başka sanat doğmuştur; Naht. Hat sanatıyla yazılmış bir eserin kıl testereyle ahşap bir zemine kabartma tekniğinde uygulanması, başka bir deyişle ağaç üzerindeki desenin kıl testere ile oyularak çıkartılması sanatıdır. Üç boyutlu ahşap ürünlerle birlikte, kumaş zemin üzerine yapıştırılan iki boyutlu çalışmalarla panolar oluşturulmaktadır.


Mücevher kutusu


Ahşap Araba

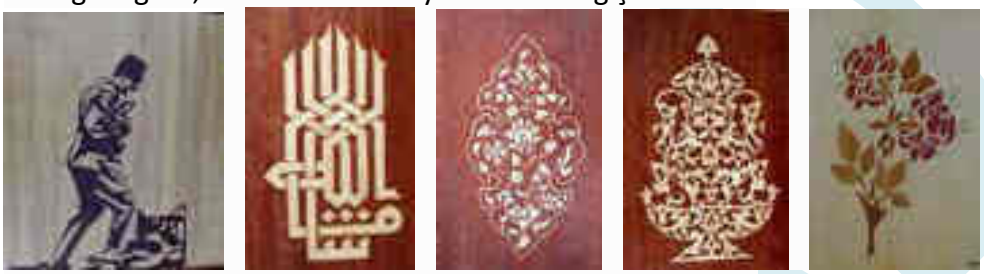

Desen çalışması

Usta kerestecilerden aldığı budaksız ceviz ve gürgen ağacını marangoz atölyesinde 1cm kalınlığında biçtirerek, iklim koşullarına bağlı olarak yazın 1 ay, kışın 2-3 ay kurumaya bırakmaktadır. Kurumuş olan parçalar 3 ile 6 mm arası atölye de kalınlık pulanyasın da inceltilmektedir. İnternetten veya marangoz arkadaşlarından, elde ettiği desenleri kullanmaktadır. Kağıda çizilmiş olan desen ahşap parça üzerine yapıştırmaktadır. Oyma masasında, çizilen desenin kenar ve orta boşluklarında yer alan parçalar, kıl testere ile tek tek kesilerek çıkartılır. Ana desen bütün olarak tek parça elde edilmektedir. Elde edilen parçalar, renkli veya renksiz ahşap koruyucu sürülerek verniklendikten sonra, çuha kumaş kaplı mdf. üzerine yapıştırılarak iki boyutlu çerçeve veya üç boyutlu, saatler, beşikler, şekerlik, mücevher sandığı, ve kızaklar yapılmaktadır. (Kat'ı tekniği gibi) Eser özelliği ve ebatlarına göre bir hafta ile yirmi gün arasında yapım süresi değişmektedir.

Marküteri Tekniği: Marküteri Sanatı, farlı renklerdeki ahşap kaplamaların kesilip oyularak, birbiri boşluğunu tamamlayacak şekilde iç içe yerleştirilmesiyle oluşturulmaktadır. Tamamen ağaçların doğal renkleri ile yapılan bir oyma ve tamamlama sanatıdır. Bu sanatın geçmişi eski Mısır'a kadar uzanmaktadır. Kraliçe Kleopatra'nın sarayında bu sanatı yapan ustalar tüm hünerlerini göstererek eserlerini Kleopatra'ya beğendirmek için birbirleriyle yarışmışlardır. İsmi bilinmeyen Mısırlı bir sanatkârın tasarımı tamamlanmış bir eşyanın üzerinde çeşitli geometrik şekilleri, öngördüğü motifleri yan yana getirerek mobilyalarda uygulaması sonucu ortaya çıkan eserler kraliçenin takdirini toplamıştır. Böylece Mısırlı sanatçıların kraliçe Kleopatra'yı memnun etme uğraşları sonucunda bu sanat doğmuştur. Sarayı süsleyen

eşyalar, daha sonraları Fransa, İran, Arabistan ve İtalya'ya da yayılmıştır. Osmanlıda da yaygınlaşan marküteri sanatı bizzat Fatih Sultan Mehmet Han tarafından da yapılmaktaydı. Osmanlı da bu kadar yaygınlaşan bu sanat daha sonra Marküteri unutulmaya yüz tutmuş ve günümüzde yok denecek kadar azalmıştır.

Bülent usta, gül, meşe, ladin ağacından kesilmiş kaplama ahşap malzemelerini Giresun'daki eski mobilyacılardan veya internetten sipariş vererek elde etmektedir. Oldukça özenli bir çalışma gerektiren marküteri tekniğinde birbirinden farklı iki renkli ahşabın bir araya getirilip bir biri boşluğunu tamamlayan parçalarla elde edilen desenlerdir. (kakma gibi) Günümüz teknolojilerinde lazerli kesimle bu sanatı dekorasyon amaçlı özel kuruluşlar uygulasalar da, en üst düzeyde, ahşap bilgisi ve el becerisi gerektiren bu eserleri, Bülent Usta geleneksel yöntem kullanarak tamamen elde üretmektedir. Bir ürünün tamamlanma süresi ürün özelliğine göre, bir hafta ile bir ay arasında değişmektedir.



Marküteri tekniği ile yapılmış eser örnekleri

Yapılacak ürün özelliğine göre belirlenen desen, tabanı oluşturan kaplama ahşap üzerine çizilmektedir. Her bir parça kesilmeden önce, kesim esnasında ahşabın inceliğinden kaynaklı kırılma ve düzgün bir kesim için amacıyla üzeri bantlanmaktadır. Her bir parça tek tek maket bıçağıyla kenar çizgilerinden kesilerek desen çıkartılarak boşluk bırakılmaktadır. Desen üzerinde boşluk bırakılan yere, tek tek istenen renkli kaplama parçası üzerine ince bir kalemle çıkartılan desen parçası çizilerek, her bir parça kesilmeden önce, aynı işlemle üzeri bantlanmaktadır. Bütün parçalar aynı işlem sırasıyla itinayla kesilerek, erkek ve dişi desen parçalar elde edilerek, ana motifte oyularak bırakılan boşluğa desen parçaları yerleştirilmektedir. Bütün desen tamamlandıktan sonra, 80 derece sanayi presinde preslenerek birbirine kaynaştırılarak sabitlendikten sonra, mat ahşap koruyu ve vernik sürülerek koruma altına alınan eserler, ince bir kontraplak üzerine yapıştırılarak panolar elde edilmektedir..

İntersia Tekniği: Latince olan İntersia kelimesi, her ne kadar bazı kaynaklarda, "kakmacılık" tekniği olarak çevrilse de, desenlerin alt ana zemine yapıştırılarak eserin boyut kazandırılmasıyla, kakma tekniğinden farklılık göstermektedir. Kakma tekniği farklı malzemelerden oluşan desen parçalarının, ana gövdede açılan boşluğa gömülmesiyle elde edilmektedir.




İntersia da ise, desen kağıt üzerine çizilerek her bir parça tek tek kesilmektedir. Deseni oluşturan parçalar, 5 mm ile 1,5 cm arası kalınlıkta istenen doğal renklerdeki ahşap üzerine yapıştırılmaktadır. Bülent usta bu çalışmalarında yağsız ladin veya kestane ağacını tercih etmektedir. Tek tek kıl testere ile kesilen parçaların her biri zımparayla temizlendikten sonra birbirini tamamlayacak şekilde yapıştırılarak bütün desen pazıl mantığıyla bir araya getirilerek tamamlanmaktadır. Alt zemini oluşturan ahşap parça, dış desen sınırlarından kesilerek zımparayla temizlendikten sonra parçalardan tamamlanan üst desen alt parçayla üst üste konularak yapıştırılmaktadır. İki katmandan oluşarak boyut kazandırılan eserin üzerine ahşap koruyucu ve mat vernik sürülerek tamamlanmaktadır.
Günümüzde dekoratif amaçlı duvar süsleri olarak kullanılan eserlerde renkli ahşap kullanıldığı gibi, parçalar istenilen renkler de boyanarak da kullanılmaktadır. Bülent usta internetten veya, elinde olan beğendiği desenlerden çalışmaktadır. Farklı özellik ve ebatlardaki eserleri üç ile onbeş gün arasında değişen zaman sürecinde tamamlamaktadır.




İntersia Tekniği ile Yapılmış Çalışma

Geleneksel Giresun evleri: 35/1, 70/1 ebatlarında gerçek mimari çizimlerden küçültülerek, ladin ve kestane ağacından elde edilen malzemeyle aslına uygun olarak, her bir parça tamamen elde yapılmaktadır. Kontraplak malzemeyle duvarları oluşturulan evler, örnek

alınan bir evin dış cephe özelliklerine göre, gri derz dolgu harçları kullanılarak, yörede lata adı verilen 1 cm kalınlığında ahşap çıtalarla duvar bölmeleri yerleştirilmektedir. Elde kırılarak hazırlanan çakıl taşları aslına uygun bir şekilde dış cephe üzerindeki çıta raları bunlarla doldurulmaktadır. Açılıp kapanarak hareketli kapı, pencere, merdiven ve ahşap korkulukların yapımında ladin ağacı kullanılmaktadır. Oluklu kartonların üzerine kat kat mat yağlı boya sürülerek elde edilen plastik malzeme kullanılarak evlerin çatıları örtülmektedir. Büyük bir özen ve özveriyle onbeş ila yirmi gün arasında yapımı değişen evler, içine bir elektrik düzeneği kurularak gece lambası olarak da kullanılmaktadır.




Giresun Model Evleri

Kayık Maketleri: Planları 35/1 oranında küçültülerek tamamen bire bir aynısı yapılan kayıkların yapımında kestane veya Rus ladini ahşap malzeme kullanılmaktadır. Tamamen el testeresi ile tek tek parçalar kesilerek birleştirilmektedir. Giresun balıkçı kayıklarıyla birlikte, bazı yörelere özgü kayıklar da ürün çeşitleri arasında bulunmaktadır.
İlk aşamada ahşap üzerine çizilen kalıpla ana omurgayı oluşturan gövde kesilmektedir. Ana omurgayı kesen hatları oluşturan küçük ara omurgalar kesilerek ana omurga üzerindeki yerlerine takılmaktadır. Oluşturulan ana omurga etrafına 5 mm den kesilen çıtalar tutkalla, ana omurga etrafına yapıştırılarak gövde oluşturulmaktadır.
Kayık üzerinde yer alan her türlü donanım ve teçhizatlar tek tek Bülent usta tarafından elde yapılarak yerine monte edilmektedir. Kayık özelliklerine göre, 40 cm ile 70-80 cm arası uzunluk boyları değişen, Bandırma vapuru, tekne, kayık, sandal, çektirme, yat, gulet vb gibi 21 çeşit kayık örneği bulunmaktadır.




Kamaralı Çırnık Sürmene Taka

Tıpkı tersanelerde olduğu gibi kalıplarını bölüm bölüm meydana getirip itina ile birleştirdiği maket gemilere kalafat çeken, zımpara yapan, macun ve boya işlemlerinin ardından aylarca emek vererek, gerçeğini aratmayan gemi maketleri üreten sanatkar Bülent Öztürk, bunlara motor montajı da ilave ederek maket gemileri neredeyse yüzer hale getirmektedir.

Sonuç: Bülent Öztürk atölyeye çalışmak üzere girdiğinde zaman kavramını unutarak tamamen çalışmalarına odaklandığını, atölyenin önüne bile adım atmadığını belirtmiştir. Sipariş üzerine değil tamamen kendi isteği doğrultusunda eserlerini üreterek bunları sergilerinde satışa sunmaktadır.

Hayatının önemli bir bölümünü çok az kişinin yaptığı bu çalışmalarına adayan usta ne yazık ki tüm diğer sanatçılarımız gibi, yerel yönetimlerin ilgisizliğine sitem etmektedir. Hiçbir bilgiyi saklamayan, en ince detayına kadar aktaran, çok sevdiği bu sanatı ve uyguladığı teknikleri, güzel bir atölye ortamında dileyen ve isteyen herkese öğretmek istediğini belirtmesine rağmen, henüz hiçbir kurumdan bu istediğine destek alamadığını belirtmektedir. Bir çok yabancı ülkeden vatandaşlık teflifi almasına rağmen ülkesinde kalarak elinden geldiğince ömrü yettiği kadar bu işe devam etmek ve tanıtmak istediğini belirtmiştir.

Teknolojinin gelişimiyle, el sanatlarımızın zanaat alanından çıkarak can çekiştiği bu dönemde, sanat alanında eserler üretmeye çalışan Bülent Öztürk gibi ve daha nice ustalarımıza, geç olmadan destek sağlanması gereği ortaya çıkmaktadır.

Kaynak Kişi

Bülent Öztürk

Kaynakça

http://www.topragizbiz.com/showthread.php/5531-naht-sanati-husn-u-naht-nedir-nasil-yapilir11.05.2017

http://www.mustafayurt.com/2016/04/naht-sanat-nedir.html 11.05.2017

http://www.unutulmussanatlar.com/2012/10/intarsia-sanat_57.html 11.05.2017

TÜRK RESMİNDE ALİ DÜZGÜN VE RESİMLERİ

Halit YABALAK(1) Emrah PEK(2)
Yüzüncü Yıl Üniversitesi

ÖZET

1954 Elazığ doğumlu olan sanatçı ilk ve orta eğitimini Elazığ da tamamladıktan sonra Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Eğitimi bölümünden mezun olmuştur. 1989 yılında sanatta yeterlilik ve master eğitimini tamamlamıştır.1994 yılında Prof.Dr. Beyaman KARAMAĞARALI ile doktora eğitimi tamamlayan sanatçı sanatsal yaşantısına resim öğretmeni olarak başlayan sanatçı yaşamının her döneminde sanata büyük önem vermiş resim yapmayı hayatının vazgeçilmezi olarak görmüştür. İçinde yaşadığı toplumun tüm değerlerini ve yaşantılarını resimlerinde büyük bir ustalıkla resmeden sanatçı eğitimi sırasında Bahattin AKAY, Oya KINIKLI, İhsan ÇAKICI ve Halil AKDENİZ gibi büyük sanatçılardan eğitim almış atölyelerinde çalışma imkânı bulmuş ve sanat sohbetlerine katılmıştır. Türk sanatında büyük öneme sahip sanatçılar ile birlikte çağdaş Türk resminin gelişmesine büyük katkı sağlayan sanatçı yaptığı çalışmalar ile Türk sanat tarihi içerisindeki yerini almıştır. Sanatçı kimliğinin yanında Türk sanat eğitiminin en önemli isimlerinden biri olan Düzgün 1980 yılında Gazi Eğitim Enstitüsünde görev yapmıştır. 1994 yılında büyük bir özveri örneği göstererek Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi bünyesinde Resim İş Eğitimi bölümünü kurarak başta Van olmak üzere tüm Anadolu'da ses getiren bir fidan ekmiş ve bu fidanın büyüyüp gölgesinde nice sanatçı ve eğitimcinin yetişmesine olanak sağlamıştır. Türk sanatında önemli yerlerde olan birçok sanatçının ustalığını yapan Düzgün sanat üretimi kadar sanatçı yetiştirmesiyle de büyük öneme sahiptir. İlk dönem resimlerinde, renkçi anlayışla yaptığı natürmortlarının yanında sahip olduğu sağlam desen anlayışıyla resimlerinde figüratif eğilim göstermiştir. Kendine has kompozisyon renk ve figür anlayışıyla çakışmalarına devam eden sanatçı 43 kişisel sergi sayısı yüzleri geçen karma sergiye katılmıştır. Ulusal ve uluslararası birçok sanat etkinliğinde düzenleyici, katılımcı ve jüri üyesi olarak yer alan sanatçının özel koleksiyonlar ve resmi kurumlarda birçok eseri bulunmaktadır. Sanatçı Van ve Ankara'da bulunan atölyelerinde çalışmalarına devam etmektedir.

GİRİŞ

Anıları arasında resim ile ilk tanışmasını 5 yaşında Elazığ'ın Palu ilçesinin Mağara köyünde yazın hasat döneminde harman yerinde toprak zemin üzerine ağaç parçasıyla Atatürk portresini çizmesinin heyecanını dut ağacına çıkıp oradan seyretmeyle dile getirir. Köy yerinde bulabildiği her alana resim yapmak ve çamurla küçük heykeller yapmak o zamandan hayatının yönünü belirlemede önemli bir rol almıştır.

6 yaşında Elazığ merkeze taşınan Düzgün'ün resim yapmayla ilgili heyecanından hiçbir şey kaybetmez, mahalle bakkalının tahta darabaları küçük ressam için kömür parçaları ile resim yapacağı bir tuvale dönüşmüştür. Resim yapma hevesi o kadar büyüktür ki kendinden büyük ağabeylerinin artan yağlı boyaları Düzgün için bulunmaz bir şans olmuş ve İlk yağlı boya çalışmalarını da bu artan boyalar ile yapmıştır. Sanatla ilgili herhangi bir eğitim almadan sadece içinde bastıramadığı tutkuyla yaptığı resimler ortaokula gitmeye başladığı döneme kadar devam etmiştir.

Düzgün, Ortaokulda profesyonel sanat desteği alma şansı ile karşılaşır, ünlü heykeltıraş Nurettin ORHAN okulda resim yapmaya çalışan Düzgün'ün resim öğretmenliğini yapar ve sanatsal olarak ressamın doğru yönlendirilmesini sağlar. Okulun duvar gazetesinde çizimleri sergilenen Düzgün resimlerinin sergilenmesini büyük mutluluk ile karşılar ve resim yapma hevesi büyür. Düzenli olarak okul gazetesi için çizdiği resimler resim alanında yapacağı büyük başarıların ilk basamağını oluşturur. Ortaokuldan sonra 1972 yılında Tunceli İlk Öğretmen Okulundan mezun olmuştur. Düzgün, Tunceli İlk Öğretmen Okulunda Ahmet AYDIN KAPTAN, İhsan ÇAKICI ve Aydemir ATALAY gibi büyük hocalardan ilk profesyonel desen ve resim eğitimini alma imkânı bulmuştur. Buradan aldığı eğitim ile 1972 yılında ilk sergisini açan sanatçı hayatının vazgeçilmez bir parçası olacak sergilerin ilkiyle sanat dünyasına adım atmıştır.

1974-77 yılları arasında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Eğitimi bölümünde sanat eğitimi alan Düzgün, burada büyük sanatçılardan desen ve boya eğitimi almıştır. Çağdaş Türk sanatına yön veren birçok sanatçıyla birlikte sohbetler etmiştir. Mezuniyeti sonrası 1980 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Eğitimi bölümünde müdür yardımcılığı ve hocalık yapmıştır.

Eğitimi boyunca birçok karma sergiye katılan Düzgün, 1987 yılında lisans eğitimini tamamlar ve mezuniyeti sonrası eğitim aldığı bölümde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlar. Ali Düzgün lisans eğitimi sonrası yüksek lisans ve doktora eğitimini de Gazi üniversitesinde tamamlamıştır.

1994 yılında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesinde göreve başlayan sanatçı burada dekan Yrd. Ve bölüm başkalığı görevlerinin yanında sanat eğitimciliğinde devam etmiştir. Eğitimci kimliği ile birçok lisans ve lisansüstü dersi veren sanatçı… Lisan üstü tezi yürütmüş ve bu çalışmalar ile alanda önemli bilimsel çalışmaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Lisans eğitiminde verdiği desen derslerinde sanat eğitimine yeni başlayan öğrencilerin sanat ile sağlam bir temel ile tanışmalarını sağlamış; eğitimi sırasında aldığı desen ve resim disiplinini öğlencileriyle paylaşan Düzgün birçok sanatçı adayının yetişmesini sağlamıştır.

RESİMLERİNDE DÖNEMLER

Dönem

Sanat hayatında sanatçının ilk dönemini oluşturan öğretmen okulu Ali Düzgün'ün sanatsal biçimini oluşturmasında da büyük yer tutar. Aldığı ilk sanat eğitimi ile figüratif resimler yapan sanatçı toplumsal konuları ele aldığı yağlı boya çalışmalarında grup halinde bulunan figürlerden oluşan kompozisyonlar resmetmiştir. 1970lerin toplumsal yapısı içerisinde sanat hayatında kendisine yol çizen sanatçı, dönemin fikri yapısını çözümlemiş konularını belirlerken dönemin bu fikirleri doğrultusunda biçimler oluşturmuştur.

Türk resminde 1970'li yıllarda toplumsal temalar resimler toplumu ilgilendiren konuları biçimsel olarak gerçekçi bir bakış açısından ele alan resimler, bir diğeri resimlerinde gerçekçilik anlayışıyla ajitasyon ve propaganda amaçlı yapılan resimler olarak tanımlanabilir(Tekinel, 2007). 1970'li yıllardaki toplumsal konuları işleyen Düzgün'ün resimlerindeki figüratif eğilimlerin ortaya çıkmasında toplumsal ve eleştirel gerçekçi anlayışta yaptığı resimlerin büyük katkısı olmuştur. "Ulusallık anlayışının tüm dünyada ve ülkemizde

yankılarının devam ettiği 1970'li yıllarda toplumsal gerçekçilik anlayışı sanatçıları topluma ve toplumsal olaylara yönlendirmiş ve bu yönelme içinde üretken sanatçıların özgünleşme, bireysel arayışları Türkiye de toplumsal gerçekçi resmin gelişmesinde oldukça etkili olmuştur.(Berksoy, 1998)

Dönemin getirdiği bu anlayış ile sanatsal çalışmalarına aralıksız devam eden sanatçının, figüratif çalışmalarının yanında desenleri ve natürmortları da önemli bir yer tutar. Bu dönem yaptığı desenler dönemin birçok önemli sanat ve edebiyat dergisinde yayınlanmıştır. 1972 yılında Töre, Hisar ve Türk Edebiyatı gibi dergilerde kapak çalışmaları başta olmak üzere çizdiği desenler yazılan yazıların değerli ve vazgeçilmez parçası olmuştur. Yaptığı yağlıboya çalışmalarında kedine has desen anlayışıyla figürü ustaca kullanan Düzgün paletinin renk zenginliği ile de ayrı bir öneme sahiptir. Paletinde toplumun gerçeklerini yansıtan sanatçı Anadolu'nun her karış toprağını, sevincini, çiçeğini büyük ustalıkla tuvale aktarmıştır. Elinde terbiye olan fırça adeta sanatçının parmaklarından birine dönüşmüş, işlediği konuların en içten şekilde hisseden sanatçı hissettiklerini usta bir heykeltıraş edasıyla forma dönüştürmüştür. Sanat hayatının temellerini oluşturan desenler her zaman Ali Düzgün için vazgeçilmez sanat ürünleri olmuştur. Düzgün'ün resimlerine ve desenlerine bakıldığı zaman İngres'in " desen resmin namusudur" sözü akla geliyor. Resimlerini oluştururken çizdiği desenler sergilenmek için hazırlanan sanat eserleri gibi itina ve ustalıkla çizilmiştir ki çoğu zaman tuval üzerine yaptığı etütler bitmiş birer resim olarak karşımıza çıkmaktadır. Düzgün'ün desenlerinde ustaca kullandığı taramalar, desenlerinde form oluşturmanın dışında sanatın en önemli elemanlarından olan çizginin ne kadar etkili olabileceğini gösterir. Desenlerinde canlı modelden çalışmayı yeğleyen sanatçı bazen de imgesel tasarımlar yapmıştır.

Dönem

Ali Düzgün 2000'li yıllarda geleneksel resim ve kompozisyon anlayışında sanatsal yaratmanın getirdiği sorumlulukla yeni biçim ve kompozisyon arayışları içine girmiştir. Bu doğrultuda sanatçının yoğun okumaları ve sürekli çalışması sonucunda sanatçı 2004 yılında resimlerine yön veren yeni kompozisyon anlayışının ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Yeni dönem resimlerinde laleyi anımsatan "V" kompozisyonunu kullanmaya başlamıştır. Resimlerinde kompozisyon oluştururken sanatın ilke ve elemanlarını ustaca kullanan DÜZGÜN dikey yüzeyde yarattığı diyagonal hatlar ile resimlerine hareket kazandırmış, resimlerinde yer alan yatay paftalar ile bu hareketi mükemmel bir şekilde dengelemiştir. Bu dönem yaptığı resimlerde minyatür, halı kilim ve vitray gibi geleneksel sanatların biçimsel özelliklerinden çağdaş yorumlar gerçekleştirmiştir.

Kitaplığında bulunan görsel hazineler arasında önemli bir yer tutan geleneksel Türk sanatlarına ait kitaplar sanatçının akademik çalışmalarının temellerini oluşturmaktadır. Yüksek lisans tezinde ünlü minyatür ustası Matrakça Nasuh'un çalışmalarını detaylı olarak inceleyen sanatçı bu çalışmalardan etkilenmiş ve bu etkiler sanatçının ikinci dönem resimlerinde çağdaş bir yorum ile yeniden hayat bulmuştur. Türk sanatına ve tarihine olan merakı sanatçının Matrakça Nasuh'un olan ilgisini arttırmış, kuramsal çalışmalarının yetkinliği resimlerinde yüzeyde oluşan biçimlerle kendisini göstermiştir. Matrakçı Nasuh'un İnsan figürünün yer almadığı harita özelliği gösteren şematik minyatürleri, Düzgün'ü etkisi altına almış ve Matrakcı'nın renk ve kompozisyon anlayışını kompozisyonlarında kendisine has bir

biçime dönüştürmüştür. Düzgün, resimlerinde kompozisyonu oluştururken arka planı etkilendiği Matrakcı'ının minyatürleri gibi şematik bir hal almıştır.
Makratcı Nasuh'un mimari ve doğa tasvirlerinin ağırlıklı olarak yer aldığı minyatürleri, dikkatli gözlemlere dayalı bir harita-resim özelliğini taşırlar. Bunun yanı sıra Kompozisyonun temel öğeleri olan renk, leke, ritm, vb. sanatın temel unsurları büyük ustalıkla ortaya konmaktadır. Matrakçı'nın minyatürleri Türk minyatür ve resim sanatına biçimsel öncülük yapacak bir geleneğin başlangıcını oluşturmuştur. Matrakçı'nın Bağdat, İstanbul'u betimlediği minyatürleri sanatsal anlatımın büyük ustalıkla sergilendiği çalışmalarının örneklerini arasındadır.[1] Çağdaş sanat tarihini etkileyen geleneksel Türk sanatı örnekleri olan bu çalışmalar Düzgün'e rehberlik yapmış, anlatımında gelenekselden beslenen ve buradan mükemmel eserler ortaya çıkaran Türk sanatçılarından biri haline gelmiştir. Batılı birçok sanatçının çok erken fark ettiği geleneksel Türk sanatları başta Picasso, Matisse, Gogen olmak üzere birçok sanatçıyı etkilemiştir. Resimlerinde doğu estetiğinin ve sanatının etkileri görülen Matisse, özellikle doğunun geleneksel sanat formları olan halı, minyatür, seramik, hat vb. sanat formlarından aldığı etkilerle çağdaş mekânlar geliştirmiştir. Matisse, kompozisyonlarını oluştururken mekan tasarımında kullandığı biçimler süsleme amacının dışında mekân tasarımını desteklemek için kullanmıştır(Schneider, 1990).

Ali Düzgün, batılı sanatçılar gibi yüzeysel biçim kaygıları gütmeyen içinde yaşadığı bizzat gelenekten getirdiği geleneksel değerleri, toplumun kültür öğelerini çağdaş sanat sürecinde özgün karakterler oluşturmuştur. Ali Düzgün, geleneksel halk sanatları, kilimler, motifler, heybeler, çoraplar, minyatür, bezemelere ve vitraylara batılı sanatçıların oryantalist bakışlarının aksine geleneksel bir değer kazandırmış, ve eserlerinde yeniden yorumlamıştır. Geleneksel olanın üzerinden çağdaş yorumlamalar ortaya çıkaran sanatçı resimlerinde tek bir rengin tonlarını kullanarak yüzeyde büyük ustalık göstermiş böylece geleneksel Türk resim anlayışı ile bağlarını koparmamıştır. Kendine özgü bir özelliği olan Türk minyatürlerinde, tasarım öğesi olan renk soyutlama aracı olarak düz, parlak olarak kullanılır, renk kullanımda gölgelendirmeden uzak sade olarak kullanılmaktadır.[2]

Ali Düzgün; yaptığı yorumlama da esinlendiği geleneksel sanat biçimleri kompozisyonunda işlediği Anadolu temasını da içine almaktadır. Bu noktada da Anadolu temasını işleyen Düzgün'ün resimlerinde biçimler geleneksel kalıplardan ayrılarak modern sanat çağdaş ürünlerine dönüşmüştür. Geleneksel Türk sanatlarına olan ilgisi sanatçının akademik çalışmalarında bir devamlılığa dönüşmüş doktora çalışması sırasında da bu konuda çok verimli çalışmalar yürütmüştür. Tezinde Türk sanatlarının önemi ile ilgili alıntı yap

Doktora eğitimini Prof. Dr. Beyhaman KARAMAĞARALI ile yapan Ali Düzgün, geleneksel Türk Resim Sanatında Kimlik Arayışı İsimli Tez Çalışması ile Türk sanatında önemli bir açığın kapanmasını sağlamıştır. Yaptığı tez çalışması sırasında Levni, Nakkaş Osman, Mehmed Siyah Kalem başta olmak üzere birçok büyük Türk sanatçının çalışmasını sanatsal ve felsefi açıdan değerlendirmiştir. Yaptığı incelemeler ve araştırmalar sonrası geleneksel sanatların en önemli örneklerinden olan minyatürlerden büyük haz almış ve resimlerinde minyatür etkilerinin artmasına neden olmuştur. Akademik çalışmalarının resimsel yansıması konusunda

[1] http://www.berussamusicart.com/turk-minyaturu-ii/
[2] http://www.envanter.gov.tr/belge/halk-kulturu/detay/29506

geleneksel Türk sanatının çağdaş yorumlanması için büyük çabalar gösteren sanatçı gerçekleştirdiği kompozisyon ve renk anlayışı ile bu çabaların karşılığını almıştır.
Ali Düzgün'ün resimlerinde doğayı ve figürleri stilize ederek soyut bir biçimde betimleme çabası yüzeyde ustaca yerleştirilmiş lekeler sayesinde batılı derinlik anlayışının aksine yüzey resmine ait iyi örnekler ortaya çıkmıştır. Düzgün'ün minyatürü andıran resimlerinde minyatür özelliği gösteren biçimsel benzerlikler bulunmaktadır. Resmin aksine Minyatür de, ışık-gölge etkisi aranmaz, minyatürde renkler düz sürülür; biçimler ve şekiller önem sıralarına göre birbirini kapatmayacak şekilde önden arkaya doğru ve yan yana dizilerek çizilir. Figürlerin yeri ve büyüklüğü önemlerine göre belirtilir, önemli kişiler daha büyük boyda ve ön tarafa yapılır. Minyatürde resimde bulunan derinlik perspektifinin aksine itibarı perspektif bulunur, biçimlerde uzaklık etkisi yoktur. Biçimlerde bulunan tüm ayrıntılar incelikle gösterilmeye çalışılır(KINIK & TOPAKLI, 2014).

Minyatürde birden fazla olay ya da konu aynı kompozisyon içerisinde verilebilmekte; gerektiğinde her sahne farklı düzlem alanlarına bölünerek betimlenebilmektedir. Minyatürde aynı zamanda aynı sayfada farklı uzamları aynı düzlemde gösterebilme fırsatı minyatür sanatçısına olayları eşzamanlılık içinde verebilme ve uzamın zaman içindeki değişmezliğini ve sürekliliğini sağlayabilmesine böylece; zamanın uzam üstündeki egemenliğini kompozisyonda ortaya koyulabilmesini sağlamıştır(Kahraman, 2005). Geleneksel sanatlardan biçimsel olarak yararlanan Ali Düzgün konu seçiminde içinde yaşadığı toplumun sosyolojik psikolojik ve kültürel değerlerine önem vermiş resimlerinde Anadolu'nun insanlarını betimlemiştir. Sanatçı yaptığı resimlerde kendisine has "V" kompozisyonlarda resmettiği Anadolu'ya ait değerleri resimlerinde ustaca ortaya koymaktadır. Sanatçı kimliğini kazanmada en önemli değerlerden biri olan sanatsal üretime olan hazzı ve özgünlük Düzgün'ün çalışmalarında kendisini kompozisyonda ve renkte göstermiştir. Resimlerine konu olan yerel motifler sanatçının çağdaş yorumu ile birleşerek sanatçıya has bir özgünlük yaratmıştır.

Resimsel çalışmalarına devam ettiği her dönemde yerel olan sanat değerlerinin çağdaş biçimlerle yeniden yorumlanması üzerine eserler veren sanatçı, Türk sanatı içinde büyük tartışmaların yaşandığı özgünlük, millilik, yerellik tartışmalarını biçimsel olarak tualinde çözmeye çalışmıştır. Çağdaş Türk Resminin iki temel sorunu olan "özgünlük" ve "yöresellik" ya da –genel anlamıyla "yerellik" kavramları zman içinde birbirine kolayca dönüşmektedir.

Bu kavramlar, çağdaş türk resim sanatında farklı anlayışlarının, bireysel veya grup olarak yeni eğilimlerinin doğmasında ve gelişmesinde büyük öneme sahiptirler. Yerellik kavramı bize özgü ya da bizi anımsatan bir figürü, doğa parçasını kompozisyona dahil etmeninin dışında, kompozisyonda yer alan bu unsurların bizde daha derin ve bizi ait köklü bağları içerir. Resimlerinde bu tür ilişkileri barındıran, kompozisyonunda işlediği konular ile daha köklü ve bize ait derin bir yaklaşım kazandırılan resimlerde yerellikten söz edilebilir. Biçimlerinde, öz'e uygun arayışlar içinde olmak, resimlerine konu olan biçimlerin bu kavramlar çerçevesinde çağdaş gözlerle yorumlamak, sanatçıyı yalın bir tasvirciliginötesine götürecek, sanatçının resimlerinde; kişiliği içeren, duyarlık içinde yapılmış kalıcılık eserlere dönüşecektir(Berksoy, 1998).

Anadolu'nun kültürünü ve toplumun değerleri kuru bir gözlemciliğin ötesinde, sanatçının biçimsel tavrını şekillendirmiş ve sanatçının yapıtlarında özgünlüğünün göstergesi

olmuştur. Ali Düzgün'ün resimlerinde seçtiği konular kadar konuları işleme biçimi rengi ve kompozisyonu ele alışı ile de özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Resimlerinde yerel konuları işleyen sanatçı özgünlüğü ile ulusal sanatçı kimliğini kanıtlama yolunda büyük başarılar sergilemiştir. Yaptığı sayısı binlerle ifade edilebilen resimleri, açtığı 43 kişisel ve sayıları yüzleri bulan ulusal ve uluslararası karma sergiler ile ulusal sanat camiası tarafından da kabul görmüştür. Evrensel sanat kriterlerinin temsili konusunda Türk sanatı için büyük rol oynayan sanatçının resimlerinde Anadolu'nun geleneksel giyimli kadınlarının yanında çağdaş giyimli kadınlarının bulunduğu resimleri adeta bir mozaiktir. Birlikte bütünleşen ve değer kazanan parçalar sanatçının elinde ölümsüz eserlere dönüşmüştür. Ali Düzgün'ün resimleri Tansuğ'un Çağdaş Türk figüratif resminde köy ve kent temalarının birbirine karşıt eğilimler oluşturmadığı aksine bir bütün olarak ortaya konulabileceği saptamasının ispatıdır(TANSUĞ, 1999).

Toplumun tüm kesimlerinin sanatçının tuvaline malzeme olması, sanatçının toplum ile olan sıkı ilişiklerine, iyi bir gözlemci, toplum bilimci olmasına ve içinde yaşadığı topluma yabancı olmamasına bağlıdır. Aristoteles sanatçının eserini meydana getirirken, duyuşsal katılım, çevre ve koşullar ile toplumun geçirdiği değişim sürecini özümsediğini, bu süreçte sorgulama ve tepki göstermektedir(Aristoteles, 1987). Ressam sanat hayatı boyunca yaşadığı toplum ile sıkı ilişkiler kurmuş; kompozisyonları oluştururken figürlerin sadece kompozisyon elemanı değil hayatın içinden ve hayatın gerçeği olduklarını izleyicisine aktarmayı başaran ender Türk sanatçılarından bir olmuştur.

Figüratif ağırlıklı bir resim anlayışın da İnsan figürünün, kompozisyonda yer alan herhangi bir peyzaj veya natürmort elemanı olmaktan çok, bir bütün olarak tinsel ve biçimsel özellikleri toplumsal yapısı ve niteliği ile bütün olarak algılanır. Böyle bir algılama; resimlere konu olan figürün salt bir kompozisyon öğesi değilde, yaşamın bireysel ve toplumsal yapısını yansıtan, kültürel ve tarihsel bir yapısı olan yaratma sürecine dönüştürür(Günay, 2011).

Toplumun biçimsel bir aynısı olmaya çalışan sanatçı kendi kimliğini oluşturmada sancılar çeken Türk resim sanatının kısa ama tartışmalı tarihinin; biçimsel ve tema olarak işlenen konular üzerine olan birçok tartışmanın mirası Ali Düzgün'ün sanat anlayışında da yerini bulmuştur. Bu tartışmalar Türk resim sanatında yerel konuların işlenmesi ve resmin bunun üzerine temellendirilmesi konusunda Türk sanatında büyük etkiler yaratmıştır. Bu tartışmaların temelinde yerellik ve millilik anlayışı sanatçılar arasında çeşitli görüş ayrılıklarını ortaya çıkarmış ve bu ayrılıklar kendilerinden sonra yetişen sanatçıların biçimlerini ve konularını oluşturmada önemli bir etken olmuştur. Çağdaşlaşma yolunda Türk resim sanatının ilk fikri ve felsefi tartışmaları bu konular kurulun ilk gruplardan günümüze önemini devam ettiren konular olmuştur. Bu tartışmalar arasında" Liman Sergisi adı verilen etkinliğin ardından, sanatçılar Yeniler adı altında birleşmiş ve özellikle Akademi dışındaki yazar ve sanatçılardan destek görmüşlerdir. Yeniler, sanat anlayışları ve toplum gerçekleri arasında bir ara yol çizerek bir sanatçı olarak var olmanın yolunu bulmaya çalışmışlardır. Diğer bir deyişle, kendilerinden önceki kuşağın sanat anlayışlarını topluma empoze etme yerine toplum içinden çıkan, onunla uzlaşmaya çalışan bir tavır ortaya koymuşlardır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yıllar önce d Grubu'na yönelttiği önerilerin, sadece d gurubunda değil sonraki kuşak sanatçıları tarafından benimsendiği ve değerlendirildiği görülmektedir. Sosyolog Hilmi Ziya Ülken 'in 1942 yılında yayınlanan Resim ve Cemiyet adlı kitabı türk resim sanatında yeni arayışlar içinde olan genç sanatçıların arayışları ve anlayışları ile örtüşmektedir. Günümüzde

sanatsal arayışlarına bir yol belirlemiş olan genç Türk ressamları artık halkevlerinde ve basın kurumlarında eserleri sergilemeye başlamışlardır. Bu genç sanatçılar eserlerinde millilik etrafında kenetlenmiş milli resim örnekleri ortaya koymuşlardır. Milli meselelere slogan atarak değil, bunları özümseyerek düşünsel ve duyuşsal söz geçten geçirerek bu meseleleri dünyaya duyurmaya başlamışlardır. Anadolu'nun birçok yerinden farklı sebeplerle İstanbula gelen bu genç ressamların eserlerini üretmelerinin zamanı gelmiştir(Ülken, 1942).

Yenilerin bu manifestosu Çağdaş Türk sanatının o yıllardan başlayarak gelen resimde milli - yerel konuların işlenmesi tartışmaları DÜZGÜN ün de içinde bulunduğu birçok ortamda konuşulmuş bu doğrultuda resimlerin yapılması konusunda Ali Düzgün'ün çalışmalarının örnek teşkil ettiği görülmüştür.

1940 larda Türk basınında başlayan sanat tartışmaları bakıldığında sanatta büyük etkisi olan batılı bir anlayışın karşısında yöresel içerikli resimlerin benimsendiği görülecektir.

Bu dönem ortaya birçok fikir çıkmış, Hilmi Ziya Ülken mili bir sanattın batılı soyut biçimlere sonradan yerel renkler eklenerek ortaya çıkarılamayacağını savunmuştur. Bunun karşısında (B. Belge), üretilen biçimlerin üzerinde bulunan Anadolu'ya ait renklerin biçimlerin yansıtacağı duyguların Türk insanı tarafından mutlaka anlaşılacağını ve sevileceğini öne sürmüştür. Bu tartışmalar arasında S. K. Yetkin önemli bir saptamada bulunur ve sanatta Batı'ya çevrilmiş olan gözlerin yeniden yurda çevrilmesinin elzem olduğunu dile getirmiştir. Bunlara benzer birçok görüşün tartışıldığı bir ortamda,

resimde Anadolu'ya ait betimlemelerin ve motiflerin, resimsel biçimlerinde çağdaş yaklaşımların kabul görmesi, Türk sanatının gelişmesine ve anlaşılmasına büyük yarar sağlayacağı ortak bir kabul görmüştür.

Bu görüşler arasında Türk resmine geniş bir konu oluşturan Anadolu'nun biçimlerinin tükenmez bir malzeme olduğu gerçeğinden hareketle yöresel bir sanatın savunulduğunu görmekle birlikte, resimlerde salt Anadolu temasının yöresellik bilinciyle ele almasının yetersiz olacağı görüşleri de ortaya çıkmıştır(Özsezgin, 1985).

Yapıtlarında Anadolu'nun geleneksel motiflerini renklerini işleyen Ali Düzgün, 1970'lerde Türk sanatında başlayan Anadolu, geleneksellik gibi tartışmaları resimlerinde görsel bir metne çevirdiği görülmektedir. Yaptığı resimlerde figürlerde kullandığı renkler Anadolu'nun her köşesinden bir kesit ve bu kesitin çağdaş bir yorumla işlendiği en iyi örneklerden birini oluşturur. Yaptığı resimlerde renk dengesini ustaca kullanan sanatçı sıcak ve soğuk renk dengesini ustaca kullanmıştır. "V" Kompozisyonlarını kalabalık figürlerle oluştururken mekânda lekelere yer veren sanatçı bu lekeler ile soyut sanatın büyük örneklerini oluşturmuştur.

ALİ DÜZGÜN'ÜN ESERLERİNDE RENK, IŞIK-GÖLGE, ZAMAN VE MEKÂN KULLANIMI

ALİ DÜZGÜN'ÜN ESERLERİNDE RENK KULLANIMI

Biçimlerin oluşturulmasında kullanılan renk nesne ve mekân biçimlendirilmesine yardımcı olur. Ali Düzgün resimlerinde kullanıldığı renkler ile biçimleri oluşturmakla kalmayıp renkleri kompozisyonun en değerli unsuru olarak izleyicinin karşısına sunmaktadır. Sanatçının her dönem eserlerinin plastik-estetik dilini ifade açısından ustalıkla kullandığı yağlıboya tekniği sanatçının resimlerinde resim en güçlü biçimde neyi ifade etmek istiyorsa

ona hizmet eden bir araçtır. Resimlerinde renklerin değerlerini kaybetmeden ver olmaları için büyük çaba harcayan sanatçının tuvallerinde yer alan zıtlıkların hâkimiyetinde oluşan büyük armoni izleyicinin ilk bakışta renklere bağlanmasını sağlamaktadır. Sanatçının resimlerinde kontrastları oluşturan tüm renkler birbiriyle uyum içerisindedir. Resimlerden kesitler alındığında bazen bütünde zıtlıklar üzerine kurulan renk dengesi alınan kesitte komşu renklerle oluşturulan veya sıcak-soğuk renk dengesi gözetilerek yapılan resimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Düzgün kompozisyonlarında pastel renklere önem vererek, sıcak-soğuk renk dengesini ustaca vurgulamaktadır.

ALİ DÜZGÜN'ÜN ESERLERİNDE ZAMAN-MEKÂN KULLANIMI

Ali Düzgün, resimlerinde mekân kullanımı farklılıklar göstermektedir. Sanatçı resimlerinde mekânı resmin görülmesini istediği biçimde inşa etmektedir. İlk dönem resimlerinde yer alan mekân izleyici üzerinde derinlik etkisi yaratmaktadır. Sanatçının son dönem çalışmalarında mekân sanatçıya özgü "V" kompozisyonun bir parçası haline gelmiştir. Düzgün, resimlerinde zaman- mekân kurgusunda merkeziyetçi bir anlayışla her bakışın kendisini içinde bulabileceği bir imge, bir biçim, ışık, renk mutlaka vardır. Sanatçının izleyiciyi resimlerine bağlayan izleyiciyi resmin içine dâhil eden figürlerine anlam kazandıran yapı ve izleyiciyle etkileşimi canlı tutan dinamiklik buralardan çıkarak yayılır. Resimlerde dinginlik veren resimsel plan özellikle dış yüzeydedir ve resmin merkezini oluşturan yığın halinde konumlandırılmış figürler göze en yakın planla adeta izleyicinin de içinde resmin bir parçası olmasını sağlar. Ali Düzgün'ün resimde öz-biçim sorunu, birbirinden bağımsız olarak ele alınamaz. Genellikle resim biçimleri doğadaki oluşu sıkı sıkıya izler ya da semboliktir.

ALİ DÜZGÜN'ÜN RESİMDE FİGÜR VE PORTRELER

Sanatçının resimlerinde figürlerde sanatçı geleneksel figür anlayışının dayatmasının dışında kendi biçimlerinin oluşmasını sağlayan üslubunun etkileriyle yoğurduğu bir figür anlayışıyla karşımıza çıkmaktadır. Düzgün'ün resimlerinde figürler sıklıkla karşımıza uzun boylu, orta kiloda, sağlam anatomileriyle betimlenmiştir. Figürler de anatomide sanatçının yorumu doğrultusunda yer alan bazı abartılara da rastlamak mümkündür. Kompozisyonda figürler, çoğunlukla durağan halleriyle tasvir edilmiştir. Resimlerinde yer alan figürler ince karakaşlı, kara gözlü, bakımlı yüzleri farklı renklerle betimlenmiş kadın figürleri tasarlayan sanatçı, resmin biçimine uygun buğday veya pembe tenli ve yaşadıkları bölgenin kıyafetleriyle tasvir edilmiştir. Sanatçının resimlerinde portreler, yüz anatomilerine uygun olarak genel biçim özelliklerine bağlı kalmaya çalışmakla birlikte, bazı resimlerinde kendi üslubunu dışa vuran bir tasarım ve uygulama gerçekleştirmiştir. Bu portreler arasında tekli figürlerin yer aldığı resimler örnek teşkil etmektedir.

RESİMLERE GÖÇ EDEN HAYATLAR

1994 yılına kadar Ankara'da çalışmalarına devam eden sanatçı özellikle 1970'li yıllarda başlayan köyden kente göçler, gece konutlaşma gibi toplumsal yapıyla ilgili değişimleri gözlemlemiş, resimlerinde özellikle bu tarz konulara geniş yer vermiştir. Bu dönem yapılan resimlere baktığımızsa temaların değiştiği gerçekçi resim anlayışında köyden kente göçenler sonrası meydana gelen yapıların resimlere konu olduğunu görmekteyiz. Kente göç eden köy yaşamının kentteki kültürel hayata uyumu, yaşadığı sorunlar, kente göç sonucunda oluşan

gecekondulaşma ve çarpık kentleşme gibi sosyolojik durumlar toplumsal gerçekçi resim anlayışının ve köylü temasını oluşturduğunu görmekteyiz. Geleneksel köylü temasında göçler ile birlikte konunun kapsamı ve biçimi

dönemin özelliklerine göre değişmiş ve şekillenmiştir. Türk resminde köylü temasını toplumsal gerçekçi anlayış çalışanların yanında, köy insanını, yaşantısını lirik bir yaklaşımla, peyzaj ağırlıklı olarak çalışanlar ressamlarda olmuştur(Hanay, 2009). Resimlerinde kendisinin yakından tanımladığı geleneksel köy temasını kent yaşamı ile sentezleyen sanatçı meydana gelen değişimleri resimlerinde işlemiştir. Kandinsky'nin yaptığı değerlendirme belirttiği gibi sanat ürünü, içinde bulunduğu çağın tanığı ve pek çok durumda duygularımızın kaynağıdır. Böyle bir durumda, medeniyetin her dönemi, bir daha tekrarı olmayacak olan, kendine has bir sanat meydana getirir(Kandinsky, 2001). Ressam Ali Düzgün de sanatçı çağının çocuğu olmalı doktrini ile ele aldığı konuların merkezi olan Köylü kadınlar, sanatçının en bilindik çalışmaları Anadolu köylü teması ve bu temayı toplumsal gerçekçi bir anlayışla el aldığı eserleridir. Düzgün insanların çektiği zorluluğa, göçe, beklentilerine ve hüzünlerine toplumsal gerçekçi bir bakış getirmiş ve bakışı da şiirsel ile ortaya koymuştur. Köyden kente göç eden insanları, kentleşmenin özellikle köy insanına getirdiği etkileri işleyen bir bakış ile köylü temasını da içine aldığı resimlerde Anadolu'nun her yerinden gelen insanlardan izler vardır. Sanatçı bu hayatlara yörelerine ait renklerle yeniden tuvallerinde hayat vermiştir. Yaptığı resimlerle toplumsal gerçekçi ressamlar arasında sayılan DÜZGÜN figürlere getirdiği yenilikçi anlayışla belli bir gruba dâhil olmamış bireysel farklılığını sürekli korumuştur.

Kemal İskender Türk resminde, soyut/figüratif evrensellik/yerellik ya da evrensellik/ulusallık, sentezciler/tekilcilik, toplumculuk/bireycilik gibi karşıt eğilimlerin gittikçe ayrıştığını, diğer taraftan bu eğilimlerin bazı bireysel ve grup girişimlerine dönüştürüldüğü bununda Türk resminde çeşitliliğinin başlangıcını vurgular. İskender'e göre bu dönemi beş ana eğilim altında sınıflandırılabiliriz 1) Soyut eğilimler, 2) Yenilikçi eğilimler, 3) Figür/soyut bireşiminde lirik arayışlar, 4) Toplumsal (gerçekçi) eğilimler, 5) Bireysel nitelikteki figüratif eğilimler(İskender, 1988).

KADIN VE DÖNÜŞÜM

Ali Düzgün eğitimci kişiliğiyle birlikte, Türk sanatına yepyeni ve çok önemli bir ivme kazandırmıştır. Çalışmalarında figüre büyük önem veren sanatçı çalışmalarında figür nesne-mekân birliğini ustaca kullanımıyla dikkati çekmiştir. Resimlerinde özellikle kadın figürlerine yer vermiş olan ressamın figürleri, çağdaş Türkiye'nin kentli ve köylü güzel, şık, yöresel ve çağdaş kıyafetleri içerisinde yer alan, tartışan, konuşan, kadına değer veren resimlerden oluşur. Her sanatçı zihnindeki biçimleri bir bedenle anlatma yolunu seçmiş ve o bedeni kendi beğenisiyle giydirmiş, istediği biçimlere sokmuştur. Sanatsal üretimde asıl olan da zihindeki imgeleri vücuda getirmek ve bunları izleyiciye aktarabilmektir.[3] Ali Düzgün'ün resimlerinde figürü ve onun anatomik yapısını ön plana çıkarmak için nötr bir arka plan kullanmış, figürlerin duruşları ve yüz ifadeleriyle figürün sosyal ve psikolojik durumunu, ruh halini yansıtmayı ustalıkla başarmıştır. Anadolu kadınını folklorik değerleriyle ele almış, kentli

[3] http://dspace.trakya.edu.tr/jspui/bitstream/1/901/1/BUKET%20SERDAR.pdf

kadını ise yenilikçi bir biçimle betimleyerek her iki kadını birlikte aynı kompozisyonda günümüz Türkiye'sinin sentezini gerçekleştirmiştir.

Figürü kendine has bir yaklaşımla ele alan ve kullandığı "v" kompozisyonda yan yana gelen pastel renkleri kullanmayı tercih eden Ali Düzgün bu renklerle bir armoni sağlamıştır. Yan yana ustalıkla getirdiği renkler birbirinin kuvvetini artırmış resimde yer alan figürün daha etkin olmasını sağlamıştır. Figür üzerinde canlı renk kullanmış, sağlam bir desen alt yapısı olan sanatçı bu sayede hem renkçi hem de figüratif olduğu göstermiştir. Resimlerinde Figürün bedeninde anatomik sağlamlığa önem vermiş, figür üzerinde çizgiselliğe ve renklerle oluşturduğu geometrik yapıyla biçimsel ustalığını sergilemiştir. Kontur kullanarak yapmış olduğu resimlerinde tekli ve grup insan figürünü resmin merkezinde bulunan "V" kompozisyona yerleştirilmiştir. Geleneksel sanatlardan etkilere resimlerinde çok yer vermiş, günümüz kadının gündelik hayatındaki yaşamını geleneksel motiflerin içine yerleştirmiştir. Çağımızın modernleşme hareketleri içinde Anadolu ve modern Türkiye arasında ortaya çıkan kıyafet farkındalığını resimlerinde biçimsel olarak vurgulamıştır.

Ali Düzgün'ün resimlerine konu olan kimlikleri belli olmayan bu kadınların adeta Anadolu'nun simgesi olmuştur. Düzgün'ün resimlerinde yer alan kadınların kimler olduğu belli olmamakla beraber çoğu geleneksel Anadolu kadın giyim ve özelliklerine sahiptir. Hayatın ötelenmiş ikinci plana itilmiş olan kadınlar Düzgün'ün resimlerinde, Resim yüzeyinin çoğunu kaplayacak şekilde resmedilmişlerdir. Sanatçı kompozisyondaki betimlediği kadınların, yüz ifadeleri, hareketleri, giyimleri ile toplumsal mesajlar vermeyi denemiş ve bunu başarmıştır. Ressam, oluşturduğu kompozisyon biçimi, portreleri, figürleriyle içinde yaşadığı ve beslendiği toplumla bağlarını sağlamlaştırmıştır. Bu durum sanatçının toplum gerçeklerini doğrudan yansıtan ve topluma mal olmuş bir sanatçı olarak anılmasına zemin hazırlamıştır.

Tahsin Hancıoğlu, Düzgün hakkında bir yazısında; resimleri plastik unsurların mutlak çağdaşlık endişelerinin himayesine sağılmaktan daha ziyade Anadolu'nun her anını, her yöresini, her insanını o anda yaşamaktadır. Sanatçı sağlam desenden yola çıkmasına rağmen, hiçbir zaman üç boyutluluğun saplantılısına kapılmamıştır. Yer yer tek figür, zamam zaman insanlar topluluğunu canlandırarak, hepsinde de Anadolu toprağını ve insanının kokusunu sindirmiştir. Ali Düzgün, çalışmalarında renk kontrastlarına çok önem verir, daha doğrusu renkçi bir anlatım tarzı vardır. Anadolu kadınlarının, sırmalı, rengârenk giysileri sanatçının paletinde kendini göstermiştir.

Sanatçının özellikle son çalışmaları yüzeyi mozaik gibi birçok parçaya bölerek, sanki Anadolu'nun bitmez tükenmez konularının hepsini bir arada göstermek istemiştir. Kalın fırça darbeleriyle doku elde eden sanatçı, bana Anadolu insanının toprağı işlemesini hatırlatmaktadır.

KAYNAKÇA

http://www.berussamusicart.com/turk-minyaturu-ii/
]http://www.envanter.gov.tr/belge/halk-kulturu/detay/29506
http://dspace.trakya.edu.tr/jspui/bitstream/1/901/1/BUKET%20SERDAR.pdf
http://dspace.trakya.edu.tr/jspui/bitstream/1/901/1/BUKET%20SERDAR.pdf

Aristoteles, P. (1987). Çev: İsmail Tunalı. *İstanbul: Remzi Kitabevi*.

Berksoy, F. (1998). *20. yüzyıl Batı ve Türk resminde toplumsal gerçekçilik*: F. Berksoy.
Günay, E. (2011). *Nuri iyem ve neşet günal'ın türk resim sanatı'ndaki yeri.* Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
Hanay, A. (2009). 1930 sonrası Türk resminde köylü teması.
İskender, K. (1988). Türk resminin dünü, bugünü ve geleceği. *Gergedan Kültür ve Sanat Dergisi, Türk Resim Sanatı Özel Sayısı, İstanbul*.
Kahraman, H. B. (2005). Sanatsal Gerçeklikler. *Olgular ve Öteleri*.
Kandinsky, W. (2001). On stage composition. *Figurative art*.
KINIK, M., & TOPAKLI, A. (2014). Levni Minyatürlerinde İllüstrasyon. *AKDENIZ SANAT DERGİSİ, 5*(10).
Özsezgin, K. (1985). Çağdaş Resmimizde Etkileşim Sorunu. *Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1*, 13-20.
Schneider, P. (1990). The Moroccan Hinge. *Matisse in Morocco, The Paintings and Drawings, 1912-1913*, 17-57.
TANSUĞ, S. (1999). Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, 4. bs., İstanbul, 1996. *Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitapevi, İstanbul*.
Tekinel, T. (2007). Türk resim sanatında çıplak.
Ülken, H. Z. (1942). *Resim ve cemiyet*: Üniversite Kitabevi.

GÜNÜMÜZ BEĞENİSİ VE KİTSCH

İsmet YÜKSEL
Yardımcı Doçent, Dumlupınar Üniversitesi, ismet.yuksel@dpu.edu.tr

ÖZET

Günümüz beğenisi; toplumların gereksinimleri, sosyal ve ekonomik yapıları, kültürel eğilimleri ve tarihsel birikimlerine göre farklılıklar göstermektedir. Bu beğeniler, farklı kültür yapılarının bir araya gelmesi ile tekrar tekrar şekillenmektedir. Endüstri ve teknoloji alanındaki hızlı gelişim popüler kültür ürünlerinin üretimlerini kolaylaştırmaktadır. Bununla birlikte tüketicinin ucuz ve kolay ulaşabileceği, özgün olmayan, seri üretim ve zanaatın ürünü olan eserler ortaya çıkmaktadır. Estetik değere sahip olmayan, taklit ve kötü kopya olan bu zanaat ürünler tüketiciyi, izleyiciyi sorgulamaya ve düşünmeye zorlamadan, aşırı duygusal içerikleri ile etkilemektedir. Kitsch olarak tanımlanan bu kavram zevksiz, kökeni belirsiz ve estetik değer taşımayan bir tasarım anlayışını nitelemek için kullanılmaktadır. Tüketici (İzleyici) ile basit, sıradan bir bağ kuran Kitsch, var olan duyguya doğrudan seslenmeyi seçer. Sanattaki dolaylı ifadeyi görmezden gelir. Sanatın tüm alanlarında karşılaşılabilecek bir olgu olan Kitsch seramik alanında da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel seramik üretim merkezlerinde, ticari kaygılar, izleyici beğenisi, popüler kültür gibi etkenlerle sanatsal değeri olmayan ürünler ortaya çıkması ve özgün tasarımların kaybolmasına sebep olmaktadır. Heinrich Klot'un "Tarihsel birikimi sulandırıp günümüze aktarmak, tarihle bağlantı kurmak anlamına gelmez" sözü Kitschteki bu uyumsuzluk sorununu ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Kitsch, Seramik, Popüler Kültür, Tüketim,

TODAYS PREFERENCE AND KITSCH

ABSTRACT

Todays preference range to society's needs, economic and social structure, cultural trend and historical accumulation. This preferences reshape again and again with combining different cultural structures. The rapid development in industry and technology facilitatesto produce popular culture products. For his reason there are works which are cheap and easily accessible by the consumer, which are the products of mass production and craftsmanship. These products, which do not have aesthetic value, are imitations and bad replicas, influence consumers with their emotional content, without questioning or forcing them to think. This concept, which is defined as a kitch, is described a design concept that is poor taste, faceless and aesthetic valueness. The Kitsch, who have contact ordinary with consumer , prefers to associate directly to sentimental idea. It is ignored to indirect emotional expression. Kitsch, which is a term that can be had in all fields of art, is often meet in the field of ceramics.In traditional ceramic centers commercial concerns, consumer preferances, popular culture cause to produce poor taste, excessive garishness product and disappear unique design.
Heinrich Klotz says "It does not mean to associate with the history that transfered historical accumulation with damage."

Key Words: Kitsch, Ceramic, Popular Culture, Consumption

KITSCH TANIM VE TARİHİ

Sözcük anlamı olarak sanatsal değeri olmayan, göstermelik, bayağı, yoz, rüküş gibi tanımlamalar yüklenebilen kitsch, estetik değeri pek bulunmayan, genel beğeni düzeyine indirgenmiş biçimlerin kullanıldığı, temel kaygısı sanatsal bir yapıya sahip olmak yerine, sanatsal gibi gösterilen bir etkilemeyle yoğun olarak tüketilmek üzere yapılandırılmış ürünleri tanımlamak için kullanılmaktadır.[1] Biçim ve anlam arasındaki çarpık ilişkiyi açıklamak için kullanılan "Kitsch" kavramı güncel bir eleştiri standardı olarak bilinmektedir.[2]

Bazı kaynaklara göre Kitsch kelimesi 19.yy'ın ikinci yarısında ucuz bir resim almak isteyen Münih'teki Amerikalı turistlerin bir taslak istemesinden türemiştir. Terimin plastik sanatlarda ilk kullanımı Almanya'da ortaya çıkmış, beğeni düzeyleri düşük Amerikalı ve İngiliz resim alıcıları için ucuz, estetik değeri olmayan, sıradan eserleri tanımlamak ile başlamıştır. İddiaya göre bu kelime, yüzeysel estetik deneyimlere hevesli alıcılar için üretilmiş değersiz çöpler için kullanılmaya başlanmıştır. Ama Mecklenburg diyalektiğinde zaten kitschen diye bir fiil vardı, anlamı ise sokaktan çamur toplamaktır. Aynı sözcüğün bir diğer anlamı "bir mobilyayı antika gibi göstermek"ken, aynı zamanda "ucuza satmak" anlamına gelen verkitschen diye de bir fiil vardır.[3]

Sanayi devrimi tüm alanları etkisi altına aldığı gibi sanatı da etkisi altına almıştır. Her şeyin bir tüketim nesnesi haline dönüştüğü bu dönemde genel beğeni ölçüleri ve estetik değerler sıradanlaşmış ve genelleşmiştir. Teknoloji alanındaki gelişmeler seri üretim olanaklarını kolaylaştırmış, sanatsal üretimler de yeniden üretilmiş ve çoğaltılmıştır. Sanatçılar da kitleleşen beğeniden uzaklaşamayarak bu doğrultuda eserler üretmeye başlamışlardır.

Sanat eserleri ekonomik kaygılar ile üretilmeye başlanmış, genel beğeni unsurlarına uygun eserler ortaya çıkarılmıştır. Bu eserler daha fazla kitleye ulaşma başarısı göstermiştir. Gerçek sanat eserleri ise çok daha küçük bir kitle tarafından anlaşılabilmiştir. Şüphesiz sanat eserlerinin ticari kaygılarla üretilmesinde kapitalizmin büyük bir etkisi olmuştur. Kapitalizmin sanatı meta olarak görmesi, sanatta değer kaybını ortaya çıkarmıştır. Sanatın popülerleşmesi toplum beğenisine uygun eserlerin ortaya çıkmasını sağlamış, böylelikle yüksek sanatın yerini halk sanatı almıştır. Orta sınıf olarak adlandırılan ve günümüzde büyük bir çoğunluğa sahip olan kitle, Kitsch'in tanıdık olması, ortalama olanı hedeflemesi, kolay tüketilen ve anlaşılabilir olması sebebiyle en büyük tüketicisi olmuşlardır. Bu özellikleri sebebiyle "kitsch en eğitimsiz izleyicinin bile yanındadır" Odd Nerdrum.

Ticari kaygılar ile orta sınıf için üretilmiş ucuz, kolay ulaşılabilir kitschin yanı sıra, üst sınıf için de kitschin varlığı görmezden gelinemez. Ucuz, basit olan kitschde bile her zaman bir zenginlik, bolluk, gösteriş vardır.

Resim, heykel, müzik, sinema, mimari gibi birçok alanda varlık gösterebilen kitch olgusu günümüz dünyası ve tüketim alışkanlıklarına hitap etmesinden dolayı toplumda geniş bir alana yayılmıştır. Heykel alanında; kalıplarla üretilmiş figürler, hayvanlar, biblolar, Müzik alanında; arabesk müzik, resim alanında; Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa tablosu kopyaları, Michelangelo'nun Adem'in Yaratılışı freski kopyaları, Bruno Amadio'nun "Ağlayan Çocuk" tablosu ilk akla gelen sanat alanındaki örneklerdir. Mimari alanında gecekondular ve tarihi

[1] Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine, Gonca İlbeyi Demir, Ütopya yayınevi, Ankara, 2009, s.17.
[2] Görsel Sanatlarda anlam ve algı, Prof.Güler Ertan, Hat Baskı, İstanbul 2016, s.110.
[3] Çirkinliğin Tarihi, Umberto Eco, Doğan Egmont yapımcılık, Milan, 2007, S.394.

binaların yan yana bulunması, modern binaların girişlerinde kullanılan antik sütunlar, anıtsal hayvan heykelleri gibi örnekler gösterilebilir. Bu örneklerdeki eserler, ürünler salt biçimsel kaygılarla üretilmiş, özgünlük yerine taklidi temel almaktadırlar.

Herkesin kendi uzmanlık alanına göre farklı bir biçimde yaklaştığı Kitsch, en kısa tanımıyla herhangi bir nesnenin mutlak işlevini aşıp, öylece ona iliştirilmiş olan eklenti daha doğrusu fazlalıktır.[4] Hızlı bir tüketim için eserlerde farklı nesneler uyum gözetmeksizin birlikte kullanılır, kullanılan biçimler net ve tek bir mesaj verir. Sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel etkilerle ortaya çıkan eserlerde anlam ve biçim arasındaki kopukluk bir anlam kargaşası ortaya çıkarmaktadır. Kitsch, eserde özgünlüğe izin vermez, kitlelerin aşina olduğu nesneleri tekrar kitlelerin önüne sunar. Değişikliğe olanak tanımaz. "Nesneleri olabildiğince standart ve hatta şematik bir biçimde gösterir."[5]

19.yüzyıldaki teknolojik, sosyal ve siyasi gelişmeler, kültürel yapıda etkili olmuş, kültürel yapının bir anlamda çözülmesi de kitschi yaygın, tanımlı ve belirgin bir konuma getirmiştir. Modernizm, kentsel-endüstriyel içerikli olan yanıyla geleneğin parçalanışını ifade ederken, aynı zamanda kır kökenli ve yeni kentli kimliğini de estetik potasına taşımış ve halk sanatı ile yüksek sanatı buluşturup, sentezleyerek postmodernizmin var oluşunu sağlamış ve kitschi içinde barındıran popüler sanatı oluşturmuştur.[6]

Kitsch 18.yy sonu yada 19.yy başlarından önceki herhangi bir şeyle bağlantılı olmaması sebebiyle, sadece terim olarak değil aynı zamanda kavram olarak modern olduğu söylenebilir. Estetik bir kategori olarak kaynağının Romantizm olduğu yönünde bir fikir birliği olsa da, Gotik, Rokoko ve Barok'un çağdaş formu olarak da ele alınmıştır.

Çok farklı yönleri olan kitsch üç farklı açıdan değerlendirilebilir. Birincisi; Wedekind'in ondan gotik ya da barok ya da rokokonun çağdaş bir biçimi olarak bahsettiği anlamda üsluptur. İkinci olasılık da sanatın toplu üretim ve dağılma sürecinde ortaya çıkan özgül kitsch öğeleri değerlendirmeye almaktır. Bu tür öğeler açıkça kasıtlı değildir (yani, daha en baştan kitsch üreticileri tarafından planlanmamıştır, modern teknolojinin sanat dünyasına müdahelesinin kaçınılmaz sonuçlarıdır). Üçüncü olasılık da kitschi tüketicinin, kitschin "estetik yalanını" kabul etmeye istekli olan ve sözde-sanatın niceliğinden ve çevresini saran anlık güzellikten koşullandığı için, sahici sanat eserlerini bile kitsch olarak algılayabilecek olan tüketicinin bakış açısını dikkate almaktır.[7]

KİTSCH SANAT ÖRNEKLERİ

Duygusallığın hakim olduğu kitch eserler kitleler tarafından kolaylıkla benimsenmiştir. Bu eserler yoğun bir duygusal etkiye sahip ve evrensel olarak kabul görmüşlerdir. Bruno Amadio'nun "Ağlayan Çocuk" tablosu geniş kitlelere ulaşmış kitsch örneklerinin başında gelmektedir.

Duygusallığı yaratan öğeler bireysel tercihlerle belirlenen seçenekler değil, evrensel kabul görmüş şeyler olmalıdır. Ağlayan bir çocuk resmi bu nedenle kitsch'dir. Hem tanıdık bildik bir duygusallığı vurgular, hem de o duygusallığı sorgulamamızı değil, aynen kabul etmemizi

[4] "Kitsch üzerine çeşitlemeler", Mehmet Ergüven, Türkiyede Sanat Dergisi, Mart-Nisan, 1992, S.3, s:28
[5] Kahraman, H. B. ; Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri s.237-252
[6] Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine, Gonca İlbeyi Demir, Ütopya yayınevi, Ankara, 2009, s.100.
[7] Modernliğin Beş Yüzü, Matei Calinescu, Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları,İstanbul, 2010, s.274.

mümkün kılar. Kübist bir yaklaşım ya da Duchamp'ın çalışma tekniği buna örnek olmaz. Çünkü o resmedişte gerçeği zorlayan, hiç değilse öteleyen bir yan vardır. Kitschin öznesi ise gerçekçi olmalıdır. Ne var ki bu gerçekçilik 19.yy'ın bir düşünce akımı da olan gerçekçilikle ve onun yaklaşımlarıyla karşılaştırılmamalıdır.[8]



Resim 1: Ağlayan Çocuk Portresi, Bruno Amadio
https://img.webme.com/pic/g/gizliilimler/crying_boy_2.jpg

Kitschin önemli temsilcilerinden Amerikalı sanatçı Jeff Koons genel zevke hitap eden, popüler kültür nesneleriyle ün kazanmış bir sanatçıdır. Sıradan, basit, ucuz nesneleri sanatsal bir ürün olarak sunmaktadır. Dönemin popüler ikonu Michael Jackson ve maymunu Bubles'in fotoğrafından esinlenerek porselenden yaptığı altın yaldızlı heykeli (Resim 2), Balon Çiçek, Asma Kalp gibi eserleri birçok müzede sergilenmiş ve yüksek fiyatlara alıcı bulmuştur. Günümüz kültürüne ayna tutan eserlerinde herhangi bir ironi olmadığını söyler.



Resim 2: "Michael Jackson and Bubles" Jeff Koons, porselen, 106.68 x 179.07 x 82.55 cm, 1988
https://en.wikipedia.org/wiki/File:Michael_Jackson_and_Bubbles_(porcelain_sculpture).jpg

[8] A.g.e. s.120.



Resim 3: Odd Nerdrum, Map Man, 2012, yağlı boya, 200.7 × 254 × 5.1 cm
https://www.artsy.net/artwork/odd-nerdrum-map-man

Kendisini bir kitsch sanatçısı olarak tanımlayan Odd Nerdrum, kitsche farklı bir boyut kazandırmaktadır. Sanatçı kitschi şöyle tanımlar. "Kitschin doğası öyledir ki, en korkunç halinde bile, heyecan verici bir biçimde güzel yapılır. Aynen bir buket çiçek resmi kadar güzel. Kitschte tamamlayıcı gölgelerin kullanımı ve özün olağanüstü varlığı aynı derecede güçlüdür. Şu çorak manzaranın ne kadar hoş olduğunu ve bu insanların bu evrende nasıl mükemmel bir şekilde yaşadıklarını göstermek istiyorum. Bunun neden bombalar, korku,ve dehşet veya insanların ne kadar yalnız olduklarıyla ilgili olması gerektiğini hiç anlamamışımdır. Benim için, terk edilmiş çorak bir yer güzeldir."[9]

Kitsch sadece düşük değildir. Kitschin aynı zamanda yüksek formları vardır ve Broch'un sözleriyle'Kitschte Wagner gibi Çaykovski gibi dehalar vardır.'[10]

TÜRKİYE'DE KİTSCH

Türkiye'de Kitsch'in ortaya çıkışı Osmanlı Devleti'nin 19.yy sonlarına rastlar. Coğrafi konumu gereği çok farklı kültürleri bir arada barındırmış ve bu kültürler sürekli etkileşim içerisinde olmuştur. 19.yy sonlarında Batıya açılma eğilimleri ile birlikte sanayileşme başlamıştır. Geleneksel olan, kendi kültürüne ait olan çoğu şeyi bırakıp Batıya özgü değerlerin özümsenmeden kullanılması ile birlikte Kitsch ortaya çıkmıştır. Doğu-Batı kültürleri arasında sıkışmış bu alanda kitsch hızlı bir gelişme göstermiştir.

Türkiye'de 1950'lerden sonra kentleşmenin hızla büyüdüğü dönemde, müzik, moda, mimari gibi birçok alanda kendine ait bir beğeni gelişmiştir. 1980'li yıllara kadar yerli kitsch olarak

[9] Kitsch Üzerine, Odd Nerdrum, Çev.A. Feyzi Korur, Mitos Boyut yayınları, İstanbul, 2010,s.16.
[10] Kitsch Üzerine, Odd Nerdrum, Çev.A. Feyzi Korur, Mitos Boyut yayınları, İstanbul, 2010,s.11.

tanımlanabilecek kendi ürettiği kitsch gelişme göstermiştir. Batılı ithal kitsch'in Türkiye'deki örnekleri ise turistik yörelerin konaklama tesislerinde, büyük kentlerdeki mağaza ve Avm'lerin mimari tasarımında ve insanlar için yapılan kimi konut dekorasyonlarında gözlemleniyor.[11] Turiste ilginç bir şey sunma kaygısı ithal kitsch'in günümüze kadar gelmesini sağlamıştır.

SERAMİK ALANINDA KİTSCH

Seramik alanında kitsch sanatsal amaçla üretilen ve ticari olarak üretilen hediyelik eşyalar olmak üzere iki grupta değerlendirilir. Sanatsal kaygılarla üretilen seramik eserlerde kitsch olgusunu bilinçli olarak kullanan çok sayıda sanatçı yoktur. Daha çok eserler popüler sanat eseri olarak tasarlanmış fakat biçimsel olarak Kitsch beğeniye zemin hazırlayan eserler olmuşlardır.



Resim 4: Jeff Koons, Pink Panther, 1988, sırlı porselen, 104,1 x 52 x 48,2 cm
https://stimulacra.wordpress.com/2013/01/23/jeff-koons-pink-panther/

Kitschi bilinçli olarak kullanan sanatçı Jeff Koons, popüler kültürün önemli simgelerinden Pembe Panter ve Jayne Mansfield'ı birlikte kullanmıştır.



Resim 5: Jessica Harrison, "Karen" (2013), Seramik,
https://hyperallergic.com/97690/bloody-bloody-boudoir-ladies-turning-kitsch-ceramics-into-horror/

Jessica Harrison çok tanıdık bir form olan porselen kadın bibloların üzerinde yaptığı değişiklikler ve eklemelerle eseri bambaşka bir forma sokmaktadır. Rahatsız edici, şiddet

[11] Görsel Sanatlarda anlam ve algı, Prof.Güler Ertan, Hat Baskı, İstanbul 2016, s.117.

içeren unsurları eserlerinde kullanır. Kuşkusuz form ve üzerine eklenen veya çıkarılan parçaların uyumsuzluğu bilinçli bir kitschin varlığına ortaya koymaktadır.

İkinci grupta değerlendirilebilecek olan ticari kaygılar ile üretilen hediyelik eşyalar kategorisinde karşımıza çıkan formlar genellikle tabaklar, biblolar, işlevsel ürünlerdir. Geleneksel seramik üretim merkezlerinde ticari kaygılar ile başlayan form ve desen değişimi, farklı kültürlere ait değerlerin kullanılmasıyla bozulmaya başlamıştır. Yüzyıllardır üretilmekte olan geleneksel desenler formlar popüler olanla birlikte sunulmaya çalışılmış, daha fazla ticari getiri amaçlanmıştır. Geleneksel çini desenlerinin şirin hayvan formlar üzerine işlenmesi, çini tabakların ortasına fotoğraf transferi, soğuk boyalar, yaldız gibi malzemeler ile tasarlanması farklı bir beğeni ortamı yaratmaya başlamış, ticari başarı arttıkça bu üretimler hız kazanarak çeşitlenmeye başlamıştır.

Halk sanatını oluşturan insanın yaratıcılığında geleneklerle beslenen, usta-çırak ilişkisine dayanan ve doğuştan gelen bir yetenek vardır. Ancak, korumasız yaratıcılık eğilimleri, üretim çıkarları için kullanıldığında farklı sorunları da beraberinde getirmektedir. Bir yandan yaratıcılık coşkusunun varlığı bir gerçek olarak kabul görürken, öte yandan aynı yaratıcılık tecimsel çıkarımlar adına kullanılır olmuştur. Böylece özgün ürün, yerini ne yazık ki değersiz ama gösterişli-yapay nesneye bırakmıştır. Böylece sanat izleyicisi-alıcısı, tüketiciye dönüşmüş ve değerli, özgün ürünlerin ucuz ve kolay elde edilebilen malzemelerle üretilmiş, özgünlüğünü yitirmiş benzerlerine yöneltilmiştir.[12]



Resim 6: Çini tabaklar
Fotoğraf: İsmet YÜKSEL



Resim 7: Çini bağlama
Fotoğraf: İsmet YÜKSEL

[12] Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine, Gonca İlbeyi Demir, Ütopya yayınevi, Ankara, 2009, s.100.

Kitsch üretiminde teknik bir başarısızlıktan söz etmek pek mümkün değildir. Aksine malzemenin, kullanılan tekniğin gereklilikleri en ince ayrıntısına kadar uygulanmaktadır. Örneğin bağlama formundaki çini eser (Resim 5), üzerindeki desenler ustalıkla işlenmiş, sırlanmıştır. Bu eseri kitsch olarak tanımlayabilecek şey bağlamanın çini form olarak üretilmesi, üzerindeki geleneksel çini motifleri ile uyumsuzluğu gibi unsurlardır. Kendi kültürümüze ait olan geleneksel bir müzik aleti ve geleneksel çini birbiri ile uyum göstermemektedir.



Resim 8: Maneki Neko-Japonya ve Çini Kedi Kütahya
Fotoğraf: İsmet YÜKSEL

Maneki- Neko Japon kültüründe çok önemli yeri olan ve özellikle tüccarların dükkânlarına bolluk ve bereket çağırdığına inandığı bir Japon halk sembolüdür. Geleneksel çini üretim merkezlerinde benzerlerine rastlayabildiğimiz bir formdur. Japonlar için kültürel bir değere sahip olan bu formun aynı işlevle veya amaçla farklı kültürlerde kullanılması mümkün değildir. Bu farklı kültürlere ait değerlerin ithal edilmesi ile kuşkusuz ortaya kitsch çıkmaktadır. Kedi formu üzerinde uygulanan çini motifleri hem hiçbir amaca hitap etmemektedir, hem de bir karmaşa ortaya çıkarmaktadır.



Resim 9: Çini hayvan figürleri
Fotoğraf: İsmet YÜKSEL

Çin'den ithal edilen birçok seramik ürün ucuz maliyetleri sebebiyle pazarda büyük bir yer kaplamaktadır. Yerli üretim yapan insanlar bu ürünlerle rekabet edebilmek adına basit, yüzeysel, ortalama bir tüketicinin hoşuna gidebilecek ürünler üretmeye başlamışlardır. Kendi

kültürümüze ait tanıdık desen ve renkler ile tüketicinin kendinden bir şeyler bulması hedeflenerek çabuk tüketilmesini sağlanmıştır.



Resim 10: Çini hayvan figürleri
Fotoğraf: İsmet YÜKSEL

SONUÇ

Günümüzde estetik kategorisi içerisinde yer alan kitsch, varlığını devam ettirmekte, hatta hızla gelişerek her alanda yaşamımızın içine girmektedir. Toplumun büyük bir çoğunluğunun beğeni ölçütlerine uyan bu olgunun estetik yetersizlik ve biçimsel uyumsuzluk özellikleri tartışmasız kabul görmektedir. Buna rağmen kullanılan malzeme büyük bir ustalıkla işlenmekte, teknik başarısı da üst seviyededir.

Teknik başarının üst seviyede olduğu bir alan olan geleneksel çini süslemelerinde kullanılan geometrik şekiller, bitkisel motifler, hayvan figürleri ve renk kompozisyonları karakteristik özellikleridir. Geleneksel üretim yapan atölyelerde ticari kaygıların işin içine girmesiyle, üretimlerde kullanılan bu geleneksel karakteristik özellikler hiçbir amaç gözetmeden popüler formlar üzerinde kullanılmış, ucuz, basit üretimler yapılmış dolayısıyla bir bozulma ortaya çıkmıştır. İnsanların da talep ettiği bu üretimler beğeni düzeylerinde değişim olmadığı sürece, üretimdeki ticari kaygılar sonlanmadığı sürece devam edecektir.

Önemli bir seramik merkezi olan Kütahya'da 14.yüzyıldan günümüze kesintisiz olarak varlığını sürdüren çini atölyeleri bize ait olan kültürü yaşatmaya çalışmaktadırlar. Sayıları her geçen gün azalan geleneksel çini üretimi yapan çiniciler ve atölyeleri bu geleneği korumaya çalışmakta ve kitsch üretimlerin önüne geçmek için savaş vermektedirler. Bu kültürün devamlılığı bilinçli üreticilere ve tüketicilere bağlıdır. Sanatsal eğitiminin ve birikiminin toplumun tüm kitlelerine yayılması ile gerçek sanat eserlerinin ayırımına varılabilmesi, kitsch beğeniyi azaltacak bir ortam sunacaktır.

KAYNAKÇA

ADORNO, Theodor W, Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi, Çev. Nihat Ülner- Mustafa Tüzel-Elçin Gen, ĠletiĢim Yayınları, 3. Baskı, 2008
BAUDRILLARD, Jean, Tüketim Toplumu Söylenceleri/ Yapıları, Ayrıntı Yayınları, 2008
DORFLES, Gillo, Kitsch, The World of Bad Taste, London; Studio Vista, 1969
Gonca İlbeyi Demir, Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine, Ütopya yayınevi, Ankara, 2009
Gonca İlbeyi Demir, Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine, Ütopya yayınevi, Ankara, 2009
Kahraman, H. B. ; Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri
KULKA, Tomas, Kitsch and Art, The Pennsylvania State Univeristy Press, 2002
Matei Calinescu, Çev. Sabri Gürses, Modernliğin Beş Yüzü, Küre Yayınları,cİstanbul, 2010
Mehmet Ergüven, "Kitsch üzerine çeşitlemeler", Türkiyede Sanat Dergisi, Mart-Nisan, 1992, Sayı 3
Odd Nerdrum, Çev.A. Feyzi Korur,Kitsch Üzerine, Mitos Boyut yayınları, İstanbul, 2010
Prof.Güler Ertan, Görsel Sanatlarda anlam ve algı, Hat Baskı, İstanbul 2016
Umberto Eco, Çirkinliğin Tarihi, Doğan Egmont yapımcılık, Milan, 2007

KONYA İLİ KENT KİMLİĞİ BAĞLAMINDA TASARIMDA KÜLTÜREL ÇAĞRIŞIM İZLERİ

Öğr.Gör.Dr. Mine ÖZTÜRK
Necmettin Erbakan Üniversitesi, mineozturk@konya.edu.tr
Doç.Dr. Mustafa KINIK
Necmettin Erbakan Üniversitesi, mevlutunal@outlook.com
Arş.Gör. Mevlüt ÜNAL
Necmettin Erbakan Üniversitesi, mevlutunal@outlook.com

ÖZET
Kültürel kimlik, bir bireyi veya toplumu diğerlerinden ayıran ya da ortak kılan nitelikler, öznel değerler ve ilişkiler bütünü, bir başka deyişle; bir özdeşlik ya da farklılık tanımlaması, bir aitlik problemidir. Kentlerin kimliklerinde kültürel süreklilik; orada yaşayan toplumun kimliğini, kaybetmeden, dönemin gerçeklerine bağlı olarak değişim içinde üretmesi olarak tanımlanabilir. Şehirler bu kültürel kimlik aktarımında görsel ve sanatsal değerlerini; sürekli değişen ve yenilenen, bozulmaya açık ama modern yaşama da ayak uydurmak zorunluluğu içinde geleceğe nasıl aktarabilir, sorusu Konya ili örneği üzerinden sorulmuştur. Kentte kamusal alanlarda, tasarımın görsel anlamda yaşamın günlük örneklerine ne şekilde yansıdığı, örnekler üzerinden araştırılmıştır.
Anahtar Kelimeler: Selçuklu Sanatı, Kültür, Tasarım, Konya, Kent Estetiği.

CULTURAL CONNOTATION MARKS IN THE CONTEXT OF KONYA CITY IDENTITY

ABSTRACT
Cultural identity is a belonging problem, a differency makes different a person or a community from others, a subjective values and relations complex, or in other words it is a definition of a consubstantiality or a discrepancy. Cultural continuity in city identities; can be defined as the community that lives there is being generative in changing but stays together to the reality of the term. It's been asked the question "How the cities, in this identity transferring, can transfer their visional and artistical merits to the future in the necessity of keep step with modern life what keeps changing and regenerating, sensitive to being perished" in exemplary of Konya City.
It's been researched that how rebound the designing to daily examples in the meaning of visuality at the city, in the public areas.
Keywords: Seljuk Art, Culture, Design, Konya, City Aesthetic,.

GİRİŞ

Her ülkenin sanatı, kültürünün bir yansımasıdır. Türkler çok kuvvetli maddi ve manevi kültürleri ile Anadolu'ya gelmişler ve dünyanın en zengin kültürlerinin hakim olduğu bu ülkede, Türk damgasını vurarak, kendi kültürlerini bir daha silinmeyecek bir şekilde yerleştirmişlerdir.

Anadolu'da kurulan Türk devletleri içinde kültürel bakımından en önemlilerinden sayılan Selçuklular, Anadolu'ya Türk çehresini veren büyük bir sanat yaratmışlardır (Yetkin, 1972:2). Anadolu Selçuklu Sanatı'nı oluşturan en büyük unsur olan Türk sanatının kökleri, Orta

Asya'ya kadar uzanır. Türk tarihi gibi, Türk sanatının da değişik coğrafyalarda yaşanmış, gerçekleşmiş uzun bir geçmişi vardır.

Selçuklu üslûbunun gelişme seyrinin, bazı yerlerde yoğun, bazı yerlerde ise daha az yoğun, bazen yabancı özelliklerin fazla bazen de tamamen yerli özelliklerle; fakat genel olarak çeşitli eğilimleri ve teknikleri birbirine karıştırarak oluştuğunu ve zaman içinde Anadolu Türk sanatını diğer İslâm bölgelerinden ayıran bir kimliğe kavuşturduğunu görmekteyiz (Kuban,1972:115).Türk sanatı, Türklerin tarihi seyir içerisinde yaşadıkları topraklar, sahip oldukları sosyal, siyasal, ekonomik ve kültür çevresine bağlı olarak oluşturdukları sanat ürünlerinin bütününü ifade eder(Karpuz,2002:39).Anadolu Selçuklu sanatı zengin bir sanat yelpazesine sahiptir. Selçuklu sanatı mimâri, çini, seramik, cild, ahşap, kumaş, dokuma, cam, minyatür, el sanatları, maden, alçı kabartma ve resim sanatları gibi farklı uygulamalardan oluşmuştur.

Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Anadolu Selçuklu devri eserleri bu coğrafyada birçok şehirde kendini göstermektedir ve Türk Sanatı için önemli bir yere sahiptir. Günümüzde birçok eserin de yerinde görülebildiği Anadolu Selçuklu şehri Konya bu manada kadim başkent olarak araştırma için önemli görülmüştür. Kentin oluşumu tarihi çok eskilere gitsede ikiyüzyıl gibi bir süre başkentlik yapmıştır. Görsel kent kimliği olarak her zaman bir Selçuklu şehridir ve bu şekilde yaşatılmak zorundadır. Anadolu'nun bir dönem en önemli merkezlerinden biri olmuş, Selçuklu hâkimiyeti ile çok sayıda sivil ve dini mimari esere kavuşmuştur. Bu deneyim şehirle çok derin bir kültürel bağ kurmuştur.

Cami, medrese, türbe, köşk ve kervansaray gibi yapılarında; taçkapı başta olmak üzere mihrap, sütun, sütun başlıkları ve kemerlerde görülen Anadolu Selçuklu klasik üslubu farklı desen ve motif örnekleriyle kendine özgü özelliklerde görülmektedir. Önemlilerinden biri de süslemeyi oluşturan geometrik motiflerdir. Bu desenler Anadolu Selçuklu sanatıyla adeta bütünleşmiş ve kimliğe bürünmüştür.

Bu araştırmayla Selçuklu Sanatı uygulama formlarından geometrik düzenlemelerin günümüz şehir yaşamının toplumsal alanlarında uygulama pratiklerine şekilde yansıdığı, örnekler üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır.

KENT KİMLİĞİ ve GÖRSEL KÜLTÜR

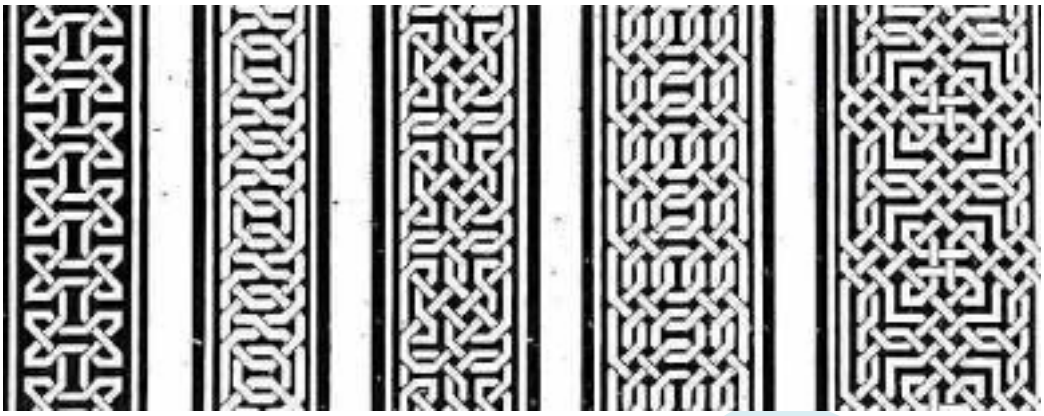
Günümüz kentlerinin en büyük sorunlarından birisi olan nüfus artışı ile birlikte yaşanan hızlı kentleşmesi; temelde ekonomik, teknolojik ve sosyal birtakım değişikliklere paralel olarak mevcut kent dokusunun çözülmesine neden olmuştur. (Krier, 1990). Günümüz kent mekânlarında yaşanan, ekonomik ve teknolojik değişimle biçimlenen bir dizi değişim ve dönüşümü; bazı örneklerde olumlu olmasa da günümüz kent kimliğinin bir parçası olarak değerlendirmek gerekmektedir. Kentsel görünümün (Townscape) insanlar üzerinde algılama ile oluşturduğu etki, kentsel imge kavramını beraberinde getirmektedir. Tasarımı, düzenlenişi, görünümü ve yapılarının mimarlık özellikleriyle, bir kentin insanda bıraktığı genel izlenim olarak tarif edilebilecek bu kavram (Bilsel ve ark., 1999); kentin kimliğinin, toplumsal belleğinin oluşmasında, algılama sonrasında gelen önemli bir süreçtir.

Kent kimliği; kent imgesini etkileyen, her kentte farklı ölçek ve yorumlarla kendine özgü nitelikler taşıyan, fiziksel, kültürel, sosyo-ekonomik, tarihsel ve biçimsel faktörlerle şekillenen, kentliler ve onların yaşam biçimlerinin oluşturduğu, sürekli gelişen ve

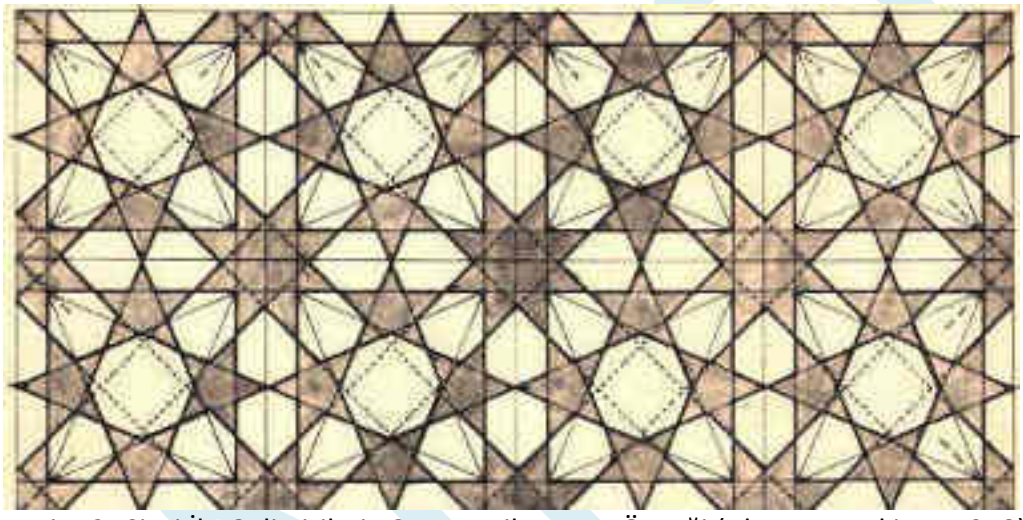
sürdürülebilir kent kavramını yaşatan, geçmişten geleceğe uzanan büyük bir sürecin ortaya çıkarttığı anlam yüklü bütünlüktür (Lynch, 1960). Mekân ve mekânın tarihi, kent kimliğinin ve kent kültürünün oluşturulması için kurucu niteliğe sahip unsurlardır. Bu nedenle günümüzün tektipleştirici etkilerinden kentleri korumak adına, kentlere yeni bir kimlik kazandırmaya çalışmaktan ziyade o kentin tarihine bakılarak, kentin kültürünün özgün karakterini oluşturan değerlerin keşfedilmesi ve bu özgünlüğün günün şartlarının gerekleriyle bütünleştirilerek kent kimliğinin sürekliliği sağlanmalıdır. Kentler geleneksel değerler ve deneyimler ışığında, günümüzün beraberinde getirdiği sosyal, kültürel veya fiziksel, estetik sorunlara daha etkili çözümler geliştirebileceklerdir. Bir kentin kimlik oluşum sürecinin en önemli girdisi olan tarihsel-kültürel mirasın değersizleştirilmesiyle; geçmiş ile gelecek arasında bağ kuran, kuşaklar arası iletişimi kolaylaştıran, kentin algılanabilirliğini okunabilirliğini arttıran eserlere sahip olması da şehri koruyamıyor ve aidiyet duygusunu pekiştiremeyen kentler içerik anlamında yok olmaktadır (Kutlu, 2008). Konya'nın tarihsel kent kültürü açısından zengin kaynaklara sahip olması onu bu anlamda bir adım öne çıkarmakta, kültürel ve geleneksel birtakım değerlere dayanma ve onlardan güç alma imkanı sağlamaktadır.
Bu noktadan bakıldığında kentte mevcut bulunan ve Anadolu Selçuklu Devleti izlerini taşıyan eserler kamu ve özel sektör açısından önemli bir çıkış noktasıdır. Her anlamda bu kaynaklardan doğru beslenildiğinde toplumsal geri dönüş yüksek olacaktır.

ANADOLU SELÇUKLU SANAT ÜSLUBU VE GEOMETRİ

Türklerin kendi sanat anlayışları doğrultusunda bir süsleme zevkine sahip oldukları ve tarih akışı içinde seçkin bir yeri doldurduğu günümüze kalan örneklerden açıkça görülmektedir. Anadolu Selçuklu mimarisinde, bitkisel, geometrik, yazı ve nadir olarak da figürlü süsleme ile yüzeyler tezyin edilmiştir. Erken dönemlerde doğudan getirdikleri, süsleme türlerini ve motifleri kullanmışlardır. Anadolu'ya yerleştikten sonra motifler zamanla dolgun ve tek başına "Selçuklu Şahsiyeti"ni kazanmıştır (Şimşir, 1990:7). Anadolu Selçuklu Sanatında geometrik süsleme bir düzen içindedir. Birbirini kesen altıgen şeritler, yıldız ve örgülü dekorlar, geçmeli dekorlar, geometrik kompozisyonu oluşturur. Bu dekorlar, küçük kare, baklava, dörtgen, yıldız, çokgen ve haç biçimli parçalardan oluşur. Kapalı geometrik düzenlemede motif kendi sınırları içinde bitmiş ve bütünleşmiştir. Açık geometrik düzenlemede ise çizgiler sonsuza değin sürecek biçimdedir. Geometrik düzenlemede kullanılan geçmeler ise belirli aralıklarla konulan noktaların sistemli bir şekilde birleştirilmesiyle oluşan bordürlerdir (Düzaratoğlu,1997). Geometrik kompozisyon ve bitkisel kompozisyonlar, binaların iç ve dış yüzeylerine yerleştirilmiştir. Bunun en güzel örneklerini, Konya, Beyşehir, Kayseri, Sivas, Akşehir, Çay, Malatya, Tokat ve Ankara gibi birçok şehirdeki Selçuklu yapılarında görülür.



Resim 1: Geçme (Zencerek) Örnekleri (Kılıçkan,1976).



Resim 2: Çizgi İle Geliştirilmiş Geometrik Desen Örneği (Akar Ve Keskiner,1978).

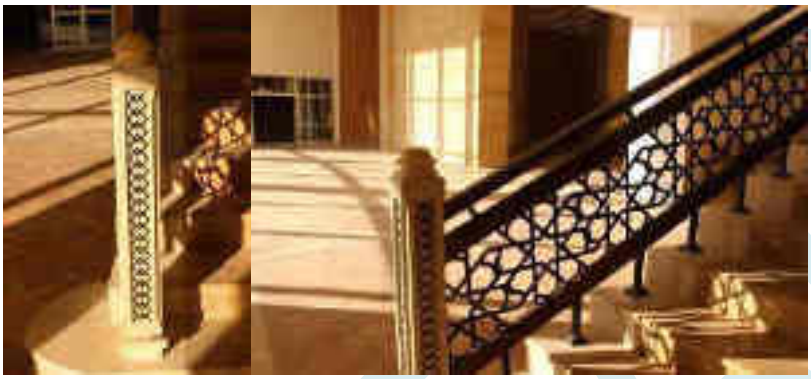
KONYA KENT İÇİ TOPLUMSAL ALAN UYGULAMA ÖRNEKLERİ



Resim 3: Selçuk Üniversitesi Müze Binası Ön Cephe Görünüm.



Resim 4: Müze Binası İç Mekan Fıskiyeli Orta Havuzu Ve Mermer Yer Kaplama Detayı.



Resim 5: Müze Binası İçi, Kat Arası Çıkış Merdiven Detayları.



Resim 6: Tramvay Dış Giydirme Örneği.



Resim 7: Büyükşehir Belediyesi Kamelya Uygulaması Detay.



Resim 8: Selçuk Üniversitesi Önü Yaya Üstgeçidi Ön Cephe Detayı.



Resim 9: Selçuk Üniversitesi Önü Yaya Üstgeçidi Cephe Giydirme ve Pencere Kesiti.



Resim 10: Üniversite Sosyal Tesis İç Mekan Salon Sütun Kaplamaları.



Resim 11: Sosyal Tesis Önü Açık Alan Zemin Düzenlemesi.



Resim 12: Konya Adliye Sarayı Cephe Giydirme Uygulamaları.



Resim 13: Üçler Mezarlığı Giriş Kapısı Mermer Cephe Uygulama Örnekleri.



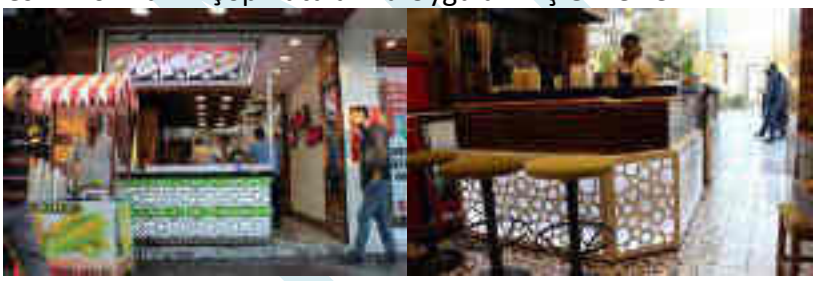
Resim 14: Üçler Mezarlığı Giriş Kapısı Mermer Cephe Uygulama Kesitleri.



Resim 15: Mevlana Meydanı Oturma Bankı Tasarım Uygulaması.



Resim 16: Farklı Çöp Kutularına Uygulanmış Örnekler.



Resim 13: Zeki Piknik Döner Restorant İç Ve Dış Uygulama.



Resim 14: Etliekmek Fırını İç Mekan Düzenleme Seramik Duvar Uygulaması.

SONUÇ

Araştırmayla Anadolu Selçuklu Sanatının görsel uygulama formlarından olan geometrik düzenlemeler, Konya kent merkezinde farklı yaşam alanlarda yoğun olarak kullanıldığı gözlenmiştir.

İncelenen örneklerin büyük bir kısmı kamu binaları ve kamunun sorumluluk alanlarıdır. Özellikle büyükşehir belediyesinin uygulamaları dikkat çekmektedir. Bunun programlı olarak uygulamaya konduğu düşünülmektedir.

Bir diğer önemli husus ise, bu görsel kültür hazinesi sayılan motif ve desenlerin nasıl bir bilinçle kullanıldığıdır. Desenlerin günlük veya dönemlik bir tüketim malzemesi olma riski olduğu görülmüştür. Sigara izmariti atılan kutudan, içecek reklamıyla içi içe kullanılan desen uygulamaları bu görsel mirası değersizleştirmektedir. Sadece sıradan biçim düzenlemesi olarak düşünülürse kültürel ve medeniyet derinliği insanların zihin dünyalarında yok edilecektir. Öncelikle bu örneklerin bir uygarlığın biçimsel mirası olduğu bilinci, uygulayıcı ve karar verenlerde de oluşturulmalıdır. Özellikle özel sektör pratiklerinin bir kısmında, tamamen geçici dekor kaygıları ile yapılmış mana derinliği olmayan tasarımlar görülmektedir. Kent kimliği ile mekânların estetik doku bütünlüğü olarak iyi ve kötü örnekleri şehirde görülmektedir. Bu mekânsal bütünleşmelerden, ortaya çıkan anlamlar ve yorumlar bütünleşmenin şekline bağlıdır. Bu mekânları dolduran insanlar bulundukları mekâna çağıyla bütünleşmiş kültürel değerler yüklüyor, mekâna bağlanıp çeşitli duygusal etkileşimde bulunuyorsa bu kent o zaman bir anlam, bir kimlik kazanacaktır. Bu durum dikkate alınmalı ve önemsenmelidir.

Kaynakça

BİLSEL, Fatma, ve diğer. (1999). “Kuramsal Yaklaşımlardan Kentsel Mekan Tasarımına”. 1. Ulusal Kentsel Tasarım Kongresi “Kentsel Tasarım Bir Tasarımlar Bütünü”. İstanbul. Mimar Sinan Üniversitesi.

DÜZARATOĞLU, Veciye. (1997).Anadolu Selçuklu devri çini desenlerinin günümüz yer ve duvar karosuna yansıması. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

KARPUZ, Haşim. (2002). İslâm Öncesi Türk Sanatının İslâmi Döneme Etkisi. Türkler, C.6. Ankara.
KUBAN, Doğan. (1972). Ortaçağ Anadolu-Türk Sanatı Kavramı Üzerine. Malazgirt Armağanı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
KRİER, Rob. (1990). "Typological Elements of the Concept of Urban Space", Obnibus Volume, Great Britain: Academy Editions.
KUTLU, Önder. (2008). "Under the Protection of Historical Heritage", World Historical Cities: The League of Historical Cities Bulletin, Kyoto, Japan, Vol. 46, March 2008 Issue.
LYNCH, K. (1960). "The Image of the City", The M.I.T Press, Cambridge,.
ŞİMŞİR, Zekeriya. (1990). Konya Selçuklu Çinilerinde Kullanılan Motifler. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.
YETKİN, Şerare. (1972). Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. İstanbul.

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE NURULLAH BERK VE KÜBİST ETKİLER

Yrd. Doç. Dr. Mustafa DİĞLER
Aksaray Üniversitesi, 001mustafadigler@gmail.com

Özet

Osmanlı İmparatorluğunun son yüzyılında Tanzimat ile birlikte başlayan Batılılaşma hareketleri, Osmanlı imparatorluğunun yıkılmasından sonra yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetiyle beraber somutlaştırılmıştır. Yeni Kurulan Türkiye Cumhuriyeti ile beraber demokratik bir toplumun oluşturulmasında Cumhuriyetin ilan edilmesi bu aşamada çok büyük bir adımdır. Böyle yenilikçi toplumsal yapılanma kendi kültürünü de oluşturmak zorundadır. Bu yeni kültürlenme kendisini resim sanatında da göstermiştir. Tüm gelişmelerle birlikte Nurullah Berk'in, Türk resim sanatının Batı resmi ile kurduğu ilişkide önemli yer tuttuğunu aklımızdan çıkarmamamız gerekir. Nurullah Berk'in resimlerinin çok eleştirilmiş olması, Berk'in kendisi bile kendisini "üçüncü sınıf ressam ve yazar" olduğunu ileri sürmesi, Nurullah Berk'in çalışmalarının değerini ve önemini azaltmaz. Toplumda meydana gelen değişim ve gelişimlerin çok hızlı olduğu böyle bir ortamda be değişimlere liderlik edenlerin işlerinin zor olduğunu unutmamamız gerekir. Nurullah Berk bu ilklerin yaşandığı ortamlarda belki bu anlamda ilk olmamıştır fakat çağdaş sanattaki yeni gelişmelere ayak uydurma isteği ile ilklere liderlik eden bir sanatçı olmuştur. Kendi kültürel dayanaklarından yoksun hareket edenlerin varlıklarını koruyabilmeleri hiçbir zaman mümkün olmamıştır. Her alanda olduğu gibi sanatta'da batıyı örnek almak, bu yeni oluşumun tabii sonuçlarından birisidir. Nurullah Berk' sanatında batıya yönelmesinde öğretmenliği, yazarlığı ve ressamlığı ile Türk kültür tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bununla birlikte Nurullah Berk Batı etkisinde hareket eden Türk Resmi'nde "Kübizm, Konstrüktivizm ve Ekspresyonizm kaygılarını Yeni Türkiye'ye getiren" sanatçılarımızın başında gelmektedir. Bu çalışmamızda yeni filizlenmeye başlayan Türkiye Cumhuriyetinde Türk resminin Batı'ya yönelmesinde önemli işlevler yerine getiren sanatçılarımızdan birisi olan aynı zamanda D Grubunun sözcülüğünü de yapan sanatçılarımızdan Nurullah Berk'in çağdaş Türk resmine yapmış olduğu katkıyı ve çalışmalarındaki Kübist ve Konstrüktivist anlayışların etkilerini irdeleyeceğiz. Bu çalışmada literatür taraması ve resim incelemesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nurullah Berk, Konstrüktivizm, Kübizm, Çağdaş, Türk , Resim

NURULLAH BERK AND CUBIST EFFECTS IN THE CONTEMPORARY TURKISH PICTURE

Abstract

Westernization movements that started with the Tanzimat in the last century of the Ottoman Empire were embodied with the newly established Republic of Turkey after the collapse of the Ottoman Empire. The declaration of the Republic in the establishment of a democratic society together with the newly established Republic of Turkey is a very big step at this stage. Such an innovative social structuring must also create its own culture. This new culture has also shown itself in painting. We must not forget from our mind that Nurullah Berk, together with all the developments, has an important place in relation with Western painting of Turkish painting art. The fact that Nurullah Berk's paintings are highly criticized suggests that Berk himself is himself a "third-rate painter and writer" and does not diminish the value and importance of Nurullah Berk's work. It is important to note that it is difficult

for those who lead change in such an environment that the changes and developments that are taking place in society are so fast. Nurullah Berk has not been the first in this sense of environment in the first place, but he has been an artist leading the firsts with the desire to keep up with the new developments in contemporary art. It has never been possible for those who act without their cultural foundation to protect their assets. Taking a picture of the west in art, as it is in every area, is one of the natural consequences of this new formation. Nurullah Berk 'has an important place in the history of Turkish culture with his teaching, writing and painting in the direction of his art in the west. Nurullah Berk, however, is at the forefront of our artists who brought the concerns of "Cubism, Constructivism and Expressionism to New Turkey" in Turkish Painting acted under Western influence. In this study, we will examine the effects of Nurat Berk's contribution to contemporary Turkish painting from our artists who also made the spokesman of D Group, one of our artists who have performed important functions in the Turkish Republic that started to sprout new trend in the west, and the effects of Cubist and Constructivist insights in their works. In this study, literature review and picture examination were done.

Key Words: Nurullah Berk, Cubism, Constructivism, Turkish, Contemporary, Picture

Giriş

Geleneksel çizgide ilerleyen Türk sanatı; 18. yüzyıldan itibaren belirginleşmeye başlayan batılılaşma hareketlerinin sonucunda, batı sanatının seyrine girmiştir. Böylece günümüze değin uzanan ve “Çağdaş Türk Sanatı” olarak isimlendirilen süreç ortaya çıkmıştır (Şahin, 2014, s. 5). 18.yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu’nda yeni bir sanat ortamının oluştuğu ve yeni bir resim anlayışının yerleştiği önemli bir dönemdir. Türk toplumunun yalnızca sanatının değil politik ve sosyal değişiminin, bir başka deyişle Batılılaşma dediğimiz her alanda ki kabuk değiştirme sürecinin başlangıcıdır (Başkan, 1991, s. 1) . Türk resminin gelişim çizgisi Cumhuriyet dönemiyle birlikte sosyal, kültürel ve düşünsel alanlardan etkilenerek ilerlemiştir. Cumhuriyet’le beraber sanat, çağdaşlaşma programına dayalı bir anlayış içinde Cumhuriyet’in ana ilkelerinden biri olan devletçilik kapsamında desteklenmiştir. Sanatı ve sanatçıyı kalkındırma, sanatı hakla buluşturma, halk arasında sanat zevkinin yayılmasında öncü olma gibi görevleri üstlenen devlet, yeni bir toplum yapısında halkla aydın arasında bir köprü olma görevini yüklenmiştir. Bireysel girişimlerle gerçekleştirilemeyecek olan kültür politikalarının yapıcı işlevini destekleyen devletin eğitim kurumlarının açılmasını, yetenekli sanatçıların yetiştirilmesini ve eğitim için yurtdışına gönderilmesini sağlaması ve sanat yapıtlarının alınmasında teşvik edici rolü üstlenmesi 1923–1950 yılları arasında uygulanan sanat politikasının temel taşları olmuştur. (Şahin, 2014, s 14)

20. yüzyılın ilk dönemlerinde Avrupa resim sanatında bir takım değişiklikler meydana gelmiştir. Bu değişiklikler eğitim için yurt dışına gönderilen genç ressamlarla etkisini göstermiştir. 1933 yılında yurda dönen genç ressamlar D Grubu ismi altında bütünleşip çağdaş sanat anlayışının içinde bulunduğu gecikmeye son vermek isteği ile batılı anlamda sanat eserleri üretmek için dayanışma içinde olmuşlardır. Tabiatta görülenin kopyasını yapmak yerine, tabiatı içselleştirerek geometrik ve plastik elemanlarla sunmak istemişlerdir. Bu istek çağdaş Türk resim sanatına, plastisizm, geometrikleştirme, kübikleştirme, dokusallaştırma ve lekeleştirme kavramlarını kazandırmıştır.(Çelebi, 2013, s. 3)

Nurullah Berk Türkiye Cumhuriyetinin yeni filizlenmeye başladığı böyle bir ortamda Türk resim sanatının Batı'ya yönelmesinde ve resim sanatımızın Batı resmine ayak uydurmasında önemli işlevleri yerine getiren sanatçılarımızdandır. Aynı zamanda D Grubunun sözcülüğünü de yapan Berk resim çalışmalarında batıda aldığı resim eğitiminden dolayı sanatsal üretimlerinde Kübist ve Konstrüktivist anlayışların etkilerini kullanmıştır.

Batı sanatının etkisi Berk'in resimlerinde bu etkinin bir biçim aktarma düzeyinde kalması, düşünsel yanlarının yeterince ele alınmamış olması Nurullah Berk'in resimlerine dekoratif bir nitelik kazandırmıştır. Anadolu'da uygulanan geleneksel el sanatlarımızın Berk resim çalışmalarını biçimlendirmede etkili olduğu düşünülmektedir.

Türk sanatçılarının üretimlerindeki soyutlama eğiliminin Müslüman ülkelerdeki tasvir yasağının oluşturduğu ifadelerle de örtüştüğünü ileri sürülebiliriz. Yaşanan tüm bu süreç açısından baktığımız zaman Nurullah Berk'in çalışmalarını ele alınıp incelemek zorundayız.

Türk Resmindeki Modernleşme Hareketleri "Müstakiller ve D Grubu"

Türkiye'de resim sanatının gelişimi gözden geçirildiğinde, tek tek sanatçılardan çok grup hareketleriyle yeni atılımlar yapıldığı izlenmektedir. Bu, belki de kısır bir sanat ortamının canlandırılmasında benzeri görüşleri paylaşan sanatçıların yarattıkları hareketlerin, bireysel çıkışlarından daha etkili olmasından kaynaklanmaktadır. Türk resim tarihinde grup hareketlerinin meydana gelmesinde genç ve yetenekli sanatçıların Batı ülkelerine topluca gönderilmelerinin etkili olduğu söylenebilir (Anonim, 2000, s. 25).

Bireysel olarak yapacakları sanat çalışmalarının yetersiz kalacağını ve tek tek çabalarının sanat ve sanatçı güvencesinin sağlanmasında kalıcı çözümler olamayacağını da görüyorlardı. Sanatçılar arasında olabilecek değer çekişmelerinin sanatı ve toplumu olumsuz yönde etkileyeceği konusunda fikir birliğine varıyorlardı. Ve bu şekilde gruplar ortaya çıktı (Başkan, 1994, s. 36).

Türk resim sanatının tarihsel süreci içinde oluşturulan derneklerin ikincisi olan "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği", Cumhuriyet Türkiye'sinde kurulan ilk sanatçı derneğidir. Yaşamları ve eğitim dönemleri, Osmanlı İmparatorluğunun yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına rastlamaktadır. Bu nedenle 'Müstakiller', yaşadıkları toplumun gelişimini izleyerek, okuyarak, düşünerek yetişmişlerdir. Avrupa'da eğitimlerini sürdüren Türk sanatçılar, ülkeye döndükten sonra bireysel olarak yapacakları sanat çalışmalarının yetersiz kalacağı konusunda fikir birliğine varmışlardı ve bu fikirsel birliktelik onları, 15 Nisan 1929'da "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adı altında birleştirmiştir. Bireysel sanat anlayışlarında yeni, özgün ve kalıcı değerlere ulaşarak Türk resim sanatının birikiminde önemli yerler almışlar ve girişimleriyle de sanatçıların sanatlarına verdikleri emek karşılığında yaşamlarını sağlamaları gerektiği gibi bir imgeyi sanatçılar arasında ve toplumda uyandırabilmişlerdir (Giray, 1997, s. 1320).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, sanatta bireysel anlayış ve yorum farkına özgürlük tanıyan, resim beğenisinin toplumun bütün katmanlarına yayılması gerektiğine inanan, mesleklerini icra ederek para kazanmak isteyen, tekelci zihniyete karşı, sanatçının korunması ve desteklenmesinin devletin kültür politikası içinde yer almasını talep eden bir meslek örgütü olmuştur (Şahin, 2014, s. 32). "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" üyelerini bir araya getiren neden, onların üslûpsal birliklerinden çok, farklı eğilimler gösteren ve çoğu zaman birbirine ters düşebilen anlayışlarıdır. Ürettikleri yapıtlar, portre, peyzaj, natürmortlar olarak çeşitlenirken uyguladıkları teknikler ve üslûplarla da birbirinden farklılık

göstermektedirler. Batıda öğrendikleri hemen her tür üslûpları Realizmden, Ekspresyonizme, Kübizmden, Konstrüktivizme dek uygulamaktadırlar (Ersoy, 1998, s. 25).

Türk resim sanatı içerisinde kişisel üslup arayışlarının (Türk resim sanatı içerisinde Müstakiller'den sonra) ikinci aşamasını, 1933 yılında beş ressam ve bir heykeltıraş (Cemal Tollu. Zeki Faik İzer. Nurullah Berk, Elif Naci, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu) tarafından kurulan "D Grubu" üyeleri tarafından bu üslup arayışlarına devam edildiğini görürüz.

D Grubu, Türk resminde, kendilerinden önceki Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği ile başlayan anıtsal ve inşacı biçim arayışlarını, Batı sanatında yer alan gelişmelerin etkisiyle, sonuna kadar zorlamış, Türk resmini gelecek yirmi beş yıl boyunca neredeyse tek başına yönlendirecek bir etkinlik göstermiştir. D Grubu sanatçılarının, Müstakillerden en belirgin farkı, belirgin bir estetiğin çevresinde toplanmış olmaları, eylem bakımından dayanışmalı hareket etmeleri ve getirmek istedikleri anlayışı savunuşlarında daha dinamik olmalarıydı (Turani ve Berk, 1981, s. 95).

D Grubu çağdaşlaşma yolunda Türk resmine yeni bir akım getirmemiştir. Ancak yeni akımlarla biçimsel benzerlik kurmaya çalışmışlardır. D Grubu sanatçıları başlangıçta, kübizmi çağdaşlaşmada bir çıkış noktası olarak görmüşlerdir. Dönemin birçok yazarının da kübizmi genç demokrasi rejiminin sanatı olarak tanıtmaları, sanatçıların kübizme yönelmelerinde itici güç olmuştur. Kübizmin biçimsel anlatım dilini kullanan Türk sanatçıları, kübizmin nesneleri parçalayıp, ayrıştırma ve yeni bir anlam ve görünüm altında sanatsal bir değer yaratma yerine, biçimlerin konturları ve hacim değerlerini geometrik olarak yorumlama yoluna giderek, kübik bir anlatım dili yakalamaya çalışmışlardır. D Grubu, kübizmi yazılarında hararetle savunmalarına karşın, 1950'lere doğru resimde uygulamaya başlamışlardır (Kılıç, 2001, s. 144).

Müstakiller, bir sanat hareketi çevresinde toplanmamalarına rağmen, birlikteliklerini sağlam temellere dayandırarak; planlı bir şekilde resim sanatının gelişimine yön vermek için çaba göstermişken, D Grubu daha serbest bir yaklaşım sergilemiştir. Nurullah Berk, d Grubu'nun yaklaşımını açıklarken; bu oluşumdan önceki birliktelikleri de eleştirerek ve biraz da yererek şu ifadeleri kullanmıştır: "San'at için san'at = 'D' grubu. O çığır açmayacak, Fakat san'ati resmiyetten, nizamnamelerden, maddelerden, dalaverelerden, cehaletten, eblehlikten kurtaracak. O san'atın kalp işi, dimağ işi, kültür işi olduğunu göstermeye çalışacak." (Pelvanoğlu, 2004, s. 31) Bu ifadeyle Berk, kendisinden önceki Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Müstakil Ressam ve Heykeltraşlar Birliği'nin nizamnamelerinin olduğu düşünüldüğünde, bunlara atıfta bulunulduğu anlaşılmaktadır. (Özgür, 2012, s. 15)

"Müstakiller sanatın yaygınlaşmasında Anadolu'ya açılımı önemserken, D Grubu, tersine, Batı'ya açılımı ve kent sergilerini önemser. Müstakiller sanat siyasalarını Halk Partisi'nin siyasasının bir uzantısı olarak görüyorken, D Grubu ise kapandığı yıllarda başlayacak olan daha liberal bir siyasayla koşutluk kurar. Müstakiller yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusalcılık görüşüyle ilişkiliyken, D Grubu ulusalcılığa Batı gözüyle ve Batı- Doğu sentezciliğiyle yaklaşır. Müstakiller figüratif kompozisyonlarında, özellikle halk kesimini, çalışanları konu edinirken, D Grubu daha kentli, daha modern ve daha Batılı konuları seçer. Müstakillerin sanat kavgaları daha köktenci olmasına karşın, D Grubu sanatta yenilikçilik ve uzlaşmacılık yandaşıdır. Müstakiller 'Toplum İçin Sanat' görüşüne yatkındırlar, D Grubu ise 'Sanat sanat içindir' düşüncesini benimser" (Beykal, 1988, s. 88).

Sanatsal duruşlarında farklılıklar hissedilse de, iki birliğin/grubun Türk resim sanatında aynı zor koşullar altında faaliyetler gerçekleştirdikleri bilinmektedir. Dönemin Türkiye'sindeki sanatın uygulamasına ilişkin şartlara bakıldığında, sergi açmaya uygun yerler bulmanın o kadar da kolay olmadığı bir realitedir. Hatta yaşanan bu sıkıntılı durumlar, Akbaba Karikatür Dergisi'nde de konu olarak kendisine yer bulmaya başlamıştır. Bu karikatürlerin Türk resim sanatı tarihine tanıklık etikleri ve belgesel bir nitelik taşıdıkları görülmektedir (Özgür, 2012, s. 16).

Nurullah Berk Resimlerindeki Kübist – Konstrüktivist Arayış ve Etkiler

Türk resminde 1940'lı yıllarla birlikte, birçok sanatçının ulusal bir sanat yaratma fikrinden yola çıkarak, Doğu - Batı sentezi üzerine bir yaklaşımla eserler ortaya koydukları bir sürecin yaşandığı görülmektedir. Nurullah Berk* de, Türkiye'ye özgü unsurları (minyatür, hat sanatı) Batılı bir bakış açısıyla gelen Kübizm / Konstrüktivizm anlayışlarıyla harmanladığı çalışmalarıyla bir sentez ortaya koymak istemiştir. Bu süreçte yaptığı resimlerle de, Türk resminde en çok eleştirilere maruz kalan sanatçıların başında gelmektedir. Onun bu tür bir sanatsal üretim içerisine girmesini anlamak açısından, aldığı sanat eğitimini incelemekte yarar vardır (Özgür, 2012, s. 120).

Nurullah Berk Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirdikten sonra 1924 yılında Paris'e kendi olanaklarıyla giden sanatçı Paris Ulusal Güzel Sanatlar Akademisi sınavını kazanarak Ernest Laurent Atölyesi'nde 1928 yılına dek öğrenim görmüştür. 1932'de tekrar gittiği Paris'te bu defa Andre Lhote ve Fernand Leger Atölyeleri'ne devam etmiştir (Çağa, 2002, s. 296).

Nurullah Berk, D Grubu'nun ilk yıllarında yaptığı soyut geometrik kompozisyonların yerini bir süre sonra gerçekçi bir yaklaşımın izlerini taşıyan kadın figürleri alacaktır. Ancak; bu resimlerde de kübizmin silindirik biçimlerinin ve resimde hacmi ortaya çıkarmaya çalışan keskin hatlı çizgilerin ağırlık taşıdığı izlenir. Daha sonraki yıllarda ise sanatçı yöresel motifleri kullanmaya ağırlık vererek, iki boyuta dayanan çizgiselliği benimsemiştir (Dal Yarar, 1983, s. 6)

Nurullah Berk'in resimlerindeki kadın portreleri Ütü Yapan Kadın ve Gergef İşleyen Kadın konulu resimleri Batılı kaynaklarla Türk sanatı sentezi yaratma çabasının ürünüdürler. Sanatçı bu resimleri yaptığında gerçekten gergef işleyen veya ütü yapan bir kızı resmetmemiş, minyatür renkleriyle kübist bir alt yapı üzerine biçimsel bir düzen kurmuştur (Şahin, 2014, s. 89)

Nurullah Berk'in eserlerini incelediğimiz zaman onun resimlerinin nesnenin yeni bir kavrayıştan çok, bir tür öykünme ile parçalandığını; Berk'in resimlerinde yerel motiflerle ilgi kurarak özgünleşme isteği, Anadolu halı ve kilimlerindeki geometrik örgülerin, camaltı (Cam altı resmi, camın arka yüzüne resim çizilmesi ve kullanılan renklerin üst üste gelmesi ile oluşan bir halk resmi türüdür) resimlerindeki ifadelerin Nurullah Berk'in resimlerine yansıdığını görmekteyiz. Belki de bu yüzden Nurullah Berk kendi sanatını oluştururken minyatürlere, yönelmiştir.

Nurullah Berk'in resimlerinde açıklamaya çalıştığımız bu ilgileri kolayca izleyebiliriz. Tekrar başa dönecek olursak, Nurullah Berk, Fransa dönüşünden sonra kurulan D Grubu'nun kurucuları arasında yer alır. Çallı kuşağının İzlenimci tutumuna karşı yeni bir tavır sergilediğini görürüz. Türk Resmi açısından önemli bir hareket olan D Grubu'nun kuramsal düzeyde sözcülüğünü de Nurullah Berk'in üstlendiğini görürüz. "Kübizmi, nesneleri parçalamaktan çok geometrik biçimlendirme olarak görmek; klasik anlayışın kompozisyon, desen, geometrik

inşa, ışık-gölge dağıtımı, biçim sadeliğini uygulamak gibi ilkeleri kuruluş amaçları olarak kabul eden gruptan, özellikle Nurullah Berk, Cemal Tollu konstrüktivist ve kübist eğilimli resimler yapmışlardır" (Yarar Dal, 1983, s. 7).

Nurullah Berk Türk resminde kübist ve geometrik üslubun ilk temsilcilerinden olmuştur. İlk zamanlarda soyut geometrik kompozisyonlar üzerinde çalışmış, daha sonra yerini gerçekçi bir yaklaşımın izlerini taşıyan kadın figürlerine bırakmıştır. "Ancak bu resimlerde de kübizmin silindirik biçimlerinin ve resminde hacmi ortaya çıkarmaya çalışan keskin hatlı çizgilerin aşırılığı görülmektedir" (Çelebi, 2013, s. 54).

1940'dan sonra D Grubu çatısı altında 'ulusal' nitelikli resme yönelmiştir. Doğunun iki boyutlu süslemeci ve soyut arabeskine yakınlık duymuş, Doğu'nun arabesk çizgi düzeniyle Batı'nın soyut şemacı duyarlılığını birleştirmiştir. Resimsel anlamda bir doğu Batı sentezi ağırlık kazanmıştır. Yani doğu kökenli süslemenin arabesk düzeninden, eski Türk hat sanatının çizgilerinden ve iki boyutlu Türk minyatürünün tasvir kalıplarından yola çıkmış, Batı süslemenin görsel şemalarına yönelmiştir (Özsezgin, 1983, s. 39).



Resim 1- Nurullah Berk Gergef İşleyen Kadın

Nurullah Berk yalnızca fırçasıyla değil aynı zamanda renkli bir kaleme sahip olmasıyla tanınmıştır. Sanat eğitimcisi, sanat yazarı, sanat eleştirmeni olarak birçok çalışmada bulunmuştur. Dünya Resim Sanatı ve Türk Resim Sanatı ile ilgili ilk yayınlar ilk makaleler, ilk eleştiri yazısı onun elinden çıkmıştır (Çelebi, 2013, s. 55).

Nurullah Berk'in en başarılı resimleri 1960 sonrası yaptıklarıdır. Nurullah Berk'in bu resimlerde oturmuş bir biçem gözlenmektedir. Berk'in minyatür ve hat sanatına ait geleneksel sanat eserleri ile kurduğu ilişki ona sanatında özgün bir kimlik kazandırmıştır. Dekoratif öğelerin ağırlıklı olarak kullanıldığı bu çalışmalarındaki en çarpıcı bölüm onun figürlerindeki ifade değişkenliğidir. Nurullah Berk figüratif bir resmi inatla sürdürmesine rağmen, onun figürleri iki tip anlatım içinde sergilenmektedirler. Nurullah Berk'in bu dönem resimlerindeki figürlerin yüz ifadelerinde, minyatüre benzeyen figür tiplemelerinin yanı sıra kollar ve ellerde ise kübist bir yapı gözlenmektedir. Renkler ise kontur çizgilerinin arasında düz yüzeyler oluşturmaktadır. Berk'in resimlerinde minyatürlerle kübizm arasındaki ikilem açıkça görülmektedir." "Nargile içen Adam" resminde gördüğümüz özellikler "Gergef işleyen kadın" resiminde de yer almaktadır. Bu resimde de yine konturlarla biçimler parçalanmış ve günlük yasamın sıradan bir yaşantısını ele almıştır.

Nurullah Berk'in ilk yapıtlarından itibaren Kübizm'e eğilim göstermesinde kendi anlatımıyla ,'ressamın öz mizacının ' da işlevi büyük olsa gerek... Bir akım, bir estetik zorla, yapmacık olarak benimsenip uygulanamaz. Berk'teki geometrik disiplin özlemi Kübizm'e sevgisinden çok, ya da bir o kadar, kendi öz niteliklerinin ürünüydü"(Erol, 1982, s. 21).

Nurullah Berk'te resimlerinde görülen katı disiplin anlayışı onu hep ara bir yerde tutmuştur. Bu yüzden Berk'in resimleri çok ölçülü hesaplı olmasının yanında dekoratif özelleri ağır basan çalışmalardır.

Nurullah Berk'in Eserlerindeki Kübist Öykünme Arayışları



Resim 2- Nurullah Berk, "İskambil Kâğıtlı Natürmort"

Nurullah Berk'in resimlerinde Kübist arayışların içerisine girdiğini ayrıca onun resimlerinde Batı etkisini hatta bunu bir adım daha ileriye götürerek Batı sanatı resim etkilerinden yola çıkarak bu resimlerden doğrudan uyarlamalar yaptığını görmemiz mümkün. Bu etkilenmenin en çarpıcı örnekleri arasında; özelikle Albert Moreau'nun resminden yola çıkarak yaptığı "Tayyareciler" (1933) çalışması ile Kübist hareketi içerisinde isimleri geçen birçok sanatçının da kullandığı iskambil imgesinin yer aldığı resimlerin farklı varyasyonlarını yaptığı "İskambil Kâğıtlı Natürmort" çalışmasıdır bize ışık tutmaktadır. Berk'in bu resimde mavi tonlarda boyanmış zemin üstüne kavuniçi, sarı ve yeşilin tonlarıyla beyaz kullanılmıştır. Masanın üstünü ya da masa örtüsünü simgeleyen ve sözünü ettiğimiz renkler de boyanmış yarım dairelerin arasına masadaki sürahi, meyve tabağı ve benzeri öğeleri simgeleyen çeşitli dörtgen ve geometrik biçimler yerleştirmiştir. Tabloya adını veren ve büyük olasılıkla biçimlerinden dolayı seçilen iskambil kâğıtları bu parçaların arasına serpiştirilmiştir. Berk'in bu resminde kullanmış olduğu objeleri tümüyle geometrik biçimlere dönüştürdüğünü görmekteyiz, Kübist bir kompozisyon oluşturan bu objelerin her biri, birbirinden kontur çizgileriyle ayrılmıştır. Nurullah Berk'in D Grubu'nun ilk yıllarında yaptığı bu türden geometrik kompozisyonları onu giderek iki boyutlu, yüzeysel yapımcı bir resme yöneltmiştir. Berk'in bu çizimleri, özellikle kadın portre ve çizimleri dikkat çekmektedir.

1970 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nda yaptığı bir konuşmada Berk; ortaya koyduğu çalışmalardaki Batı tesirini söylemekten çekinmediği gibi, Batı taklitçiliğine karşı Türk resminde bir "yaratamama" sorununun var olduğunu da ifade etmiştir. Konuşmasının devamında; Avrupa etkisiyle gelişen montaj sanatının Türk resmine getirdiği olumsuzluklara karşı kendisini de dâhil ederek, öz eleştiriyle, sanat uygulayıcılarının ne gibi bir duruş sergilemesi gerektiğini ise şu sözleriyle ifade etmiştir (Özkan, 2012, s. 123).

"Aşırma, kopya, Batı'yı adım adım izleme, aktarma hep montaj sanatının kollarıdır. Üstünlük kompleksleri içinde kıratlarına razı gelmeyen sanatçılar, kendi ruhlarına razı gelmeyen sanatçılar, kendi ruhlarını ve düşünüşlerini yapıtlarında gösteremeyince, kurtuluşu Batı taklitçiliğinde bulurlar. Yutturmaca. Haydi, dedim o konuşmada, bizden önceki kuşaklar yeni yeni alışıyorlardı Batı sanat anlayışına tekniklerine. Bu yüzden aktarıyor, izliyorlardı Avrupa'da yapılanları. Ya bize, biz olgunlara, siz gençlere ne oluyor? Daha alışamadık mı? Kafamız mı bomboş? Yaratma gücümüz mü sıfır. Kendimize has bir düşünüşümüz, bir duyuşumuz mu yok? Kölesi miyiz Frenkler'in ki ne yapıyorlarsa izliyor, maymun gibi tıpkısını yapmaktan haz duyuyoruz? Diyorlar ki: "Peki efendim ne yapalım? Milli sanat mı yapalım? Batı'ya bakmayalım da kilim motifi, çorap, çevre mi aktaralım?" Hayır efendim diyorum, ne Batı kopyacılığı, ne de çorap, çevre motifi. Kendimiz olalım. İçtenlikle, alçak gönüllükle kendimiz olalım. Gerçek büyüklüğe ve haslığa o zaman erişiriz" (Berk, 1970, s. 11).

Nurullah Berk'in yukarıdaki sözlerinden, kendisini de dâhil ederek, Türk resmine getirdiği eleştirel yaklaşımdaki samimiyeti çok net bir şekilde hissedilmektedir. Bu ifadeyi dile getirebilmek de bir sanatçı için önemli bir duruş sergilemek olarak görülmelidir. Nurullah

Berk, yoğun bir Batı ve Kübizm etkisi sonrasında yukarıdaki ifadelerinde de belirttiği gibi, resimlerinde bir kimlik arayışı sürecinde, içtenlik ve kendine has bir sanat dili yaratma çabası içerisine girmiştir. Nurullah Berk'in bu yaklaşımla ele aldığı çalışmalarında, Doğu'nun (Geleneksel Sanatlar) süsleme unsurlarının, Batı'nın Kübizm, Konstrüktivizm ve Soyutlama eğilimleriyle birleştirdiği bir hal almaya başladığı görülmektedir. Ancak bu sentez fikri, iki farklı karakter gösteren unsuru bir araya getirmenin sonucu oluşabilecek uyuşmazlıklar çıkması tehlikesini de bünyesinde barındırmaktadır (Özkan, 2012, s. 124).

Nurullah Berk Doğu- Batı sentezi fikrinden yola çıkarak, resimlerinde kaligrafik eğilimleri de bünyesinde barındıran, geometrik bir yüzey parçalanmasına dayalı resimler oluşturmuştur. Berk resimlerindeki Kaligrafik eğilimlerin yanı sıra, doğadan yola çıkarak bir soyutlama süreci içerisine girdiği çalışmalarında da, gün yüzüne çıkmaya başladığı görülmektedir.

Nurullah Berk'in Eserlerinde Doğa Kaynaklı Soyutlamalar

Nurullah Berk'in çalışmalarında dikkatimizi çeken, çalışmalarının hat sanatının etkisiyle gelişmesi ayrıca tuval yüzeyinin parçalamış ve parsellenmiş bir görünüm almış olamasıdır. Berk'in resimlerindeki bu parsellenmiş yüzeyler, yalın bir renk anlayışıyla, yüzey üzerinde fırça izleri hissedilmeyecek kadar düzgündür ayrıca titiz bir şekilde boyanmıştır. Nurullah Berk resimlerinde genellikle boyama tercihinde sade ve düz bir yaklaşım sergilemesiyle de, resimlerindeki basitleştirme sonucunda soyutlamaya giden yönünü ortaya koymaktadır.

Nurullah Berk'in Eserlerinde Kübist/ Konstrüktivist Eğilimler

Her ne kadar soyuta yaklaşan bir tutum izlemiş gibi görünen çalışmalar ortaya koymuşsa da, Berk'le özdeşleşen ve ilk akla gelen çalışmalar, onun Türk insanının yaşantısından detayları ele aldığı ve bunları Batılı bir bakış açısıyla, ancak, geleneksel sanatlardan aldığı motifler ile kaynaştırdığı Kübist / Konstrüktivizm kaynaklı soyutlamalardır. (Özkan, 2012, s. 125).

Boyamalardaki sadelik, hacimsel değerlere yer vermeyiş, figürleri geometrik parçalar ile çözümlediği bu çalışmalarında Berk, geleneksel sanatlara ait süsleme unsurlarını da kullanmaktadır. Bu süsleme unsurları, halk içinden sıradan insanların çevresini sardığı kaligrafik yaşam alanına dönüşerek, arabesk bir hal almaya başladığı da görülmektedir. Çalışmalarındaki önemli bir diğer nokta ise resmin temelinde yatan geometrik kurgudur. Figürlere ait yüz ve ellerdeki ayrıntılar kaldırıldığında yüzeyin dik, yatay ve diyagonal hareketlerle parçalanmasıyla, bir inşa havası elde edilmek istendiği anlaşılmaktadır. Bu, ona Lhote ve Léger ile gelen Kübizm'in geometrik alt yapısının devamlılığının görülmesi açısından önem taşımaktadır. Geometrik kurgu dışında Berk, Lhote'un Kübizm anlayışını açıkladığı bir yazısında, sanki onun sanatındaki stilize etme, süsleme ve dekoratifleştirme yönünden etkilenmiş olabileceğinin sinyallerini; "Kübizm'e gelince, Lhote, bu eğilime insancıl, ılımlı bir nitelik aşılamak istiyordu. Onca tabiatı biçimlendirmek, stilize etmek, dekoratif - süslemeci bir tatlılığa götürmekti… Tatlı kıvrımlı, dekoratif çizgisi, empresyonistlerininkine yakın, sıcak ve soğuklarla ustaca oynayan bir paleti vardı" (Berk, 1972, s. 5) diyerek vermektedir. Bu ifadesi, Nurullah Berk'in resimlerindeki dekoratifleşme ve süsleme eğiliminin anlaşılması açısından bizim için oldukça önemlidir.

Nurullah Berk, sadece resim çalışmalarıyla değil, Akademi'deki eğitmenliğiyle ve yazınsal alanda ortaya koyduğu çalışmalarla da, Türk resim sanatına önemli hizmetlerde bulunmuştur. Resimlerinde ise ortaya koyduğu Batı etkileşimli kübist / konstrüktivist / geometrik soyutlamalar ve bu etkileri ulusal bir resim anlayışı ile birleştirme çabası sonucu,

bir dekoratifleşme ve arabeskleşme tehlikesinin gündeme geldiği ve eleştirileri üzerine çekmiş olduğu anlaşılmaktadır (Özkan, 2012, s. 127).

Nurullah Berk'in sanatındaki kimlik arayışı içerisinde; resimlerinde bazen figürü saran, bazen de resimlerinde figürü oluşturan minyatür ve hat sanatı etkilerini, Batı sanatı etkileriyle bütünleştirdiği çalışmalarıyla, resimlerinde samimi bir yaklaşım sergilemektedir, onun çalışmalarında sanatçının içtenliğini, özgün ve kendine has bir sanatsal ifade yakalama çabasını ortaya koyduğunu gözlemleyebiliriz.

Ütücü Kadın - 1948, Dikiş Diken Kadın, 1949, Ütü Yapan Kadın - 1950, Boyacı İbrahim - 1950, Nakış- 1954, Nargile İçen Adam - 1958, 1955, 1957, 1960, 1966 ve 1977 tarihlerinde farklı varyasyonlarını yaptığı Gergef İşleyen vb. gibi çalışmaları kübist - konstüktivist anlayışa örnektir.


Resim 3- Nurullah Berk Nargile İçen Adam

Nurullah Berk'in "Nargile İçen Adam" resmi kübist bölünmeleri ve kalın siyah kontur çizgileriyle dikkatimizi çekmektedir. Onun bu resminde Batı sanatında gördüğümüz bir kübizm yoktur. Kübizm akımından biçimsel olarak yararlanmıştır, kübizm akımı onun resimlerinde farklı bir ifadeye kavuşmuştur. Konturların arası pürüzsüz ve yalın bir şekilde boyanmıştır. Sıcak ve soğuğun dengeli bir uyumunun göze çaptığı resimde Nurullah Berk yerel motifleri kübizme uygulamış böylece değişik bir doğu batı sentezi meydana getirmiştir..


Resim 4- Nurallah Berk, Ütü Yapan Kadın

Nurullah Berk'in Ütü Yapan Kadın resminde, ütülenen kumaşta ve arka plandaki kilim motiflerinde, Anadolu köylüsünün yaşamını oluşturan görsel elemanların Kübik bir stilizasyonu söz konusudur. Bu çalışmasında Berk resmini Matisse gibi düzleştirmesiyle üçüncü boyut etkisini en aza indirgemiştir. Berk resminde Anadolu kadınını remin ana merkezine yerleştirmesine rağmen, işlenen konunun ev merkezli bir yaşamı anlatıyor olmasıyla birlikte erkek egemen bir şekilde konuyu işlediği gözden kaçmıyor. Bu resimde Nurullah Berk kendine özgü alanı yakalamış gibidir. Bu resmindeki biçimlerde öteki resimlerinde olduğu gibi çok parçalı değildir. Resmindeki bölünmeler biçimi bozmayacak şekilde yer yer kontur çizgisi kullanmadan renkler ve tonlarla meydana getirmiştir. Önceki resimlerinde merkezi olan kompozisyon burada değişmiş, figür bu çalışmasında resmin ortasında değil sol tarafta yer almıştır. Gelenekksel biçimlerin üzerine bu resimde daha önemle durulmuş. Konu olarak yine gündelik hayatlardaki insan motifleri ele alınmıştır.

Nurullah Berk'in ilk yapıtlarından itibaren Kübizm'e eğilim göstermesinde kendi anlatımıyla ,'ressamın öz mizacının ' da işlevi büyük olsa gerek... Bir akım, bir estetik zorla, yapmacık olarak benimsenip uygulanamaz. Berk'teki geometrik disiplin özlemi Kübizm'e sevgisinden çok, ya da bir o kadar, kendi öz niteliklerinin ürünüydü" (Erol, 1982, s. 22). Nurullah Berk'in resimlerinde gözlemlenen katı disiplin anlayışı onu hep ara bir yerde tutmuştur. Bu yüzden

resimleri çok ölçülü hesaplı olmasının yanında dekoratif özelleri ağır basan çalışmalar olarak görünmektedir.

Sonuç

Osmanlının son dönemlerinde batılı anlamda resimler üretmek için Batı ile ilişki içerisine girmeye başlayarak, minyatürde gözlemlediğimiz iki boyutlu bakış açısını üç boyutlu tuval resmi mantığına yönelten Türk resim sanatı, Cumhuriyetin kurulması ile birlikte bu doğrultuda bir ivme kazanmıştır. Yeni Cumhuriyetle birlikte kendine has yeni bir resim sanatı ortaya koyma isteğindedir. Bu dönem Batı etkisinin yoğun bir şekilde hissedildiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ulusal/Evrensel, Doğu/Batı ve Geleneksel/Modern gibi kavramların yoğun olarak tartışıldığı bu süreçte, Türk resim sanatında Batı sanatı etkisinde kopya işler görüldüğü gibi aynı zamanda ulusal bir resim sanatı oluşturma eğilimi de gözlerden kaçmamaktadır. Aynı zamanda Batı resim sanatının da yeri geldiğinde Doğu sanatından etkilendiğinin farkına varan Türk ressamlarımız buradan yola çıkarak kendi kültür miraslarımızı batılı bir gözle ele aldığı yapıtlar da ortaya koymuşlardır. Bununla birlikte bu onların resimlerindeki biçim ve içerik problemlerinin yaşanmasını engelleyememiştir.

Avrupa'ya sanat eğitimi için gönderilen sanatçılarımızın buradaki sanatçılardan ve sanat hareketlerinden etkilenmeleri gayet normaldir. Sanatçılarımızı yeterli donanıma sahip olmadan Avrupa'ya göndermek ve onların Batılı anlamda sanat eğitimi almaları sağlandıktan sonra, bu sanatçılarımızı Batı taklidi işler üretmekle suçlamanın haksızlık olacağı kanısındayım. Ayrıca sanatçılarımızın Avrupa'da sanat eğitimlerini tamamlayıp o kültürü ve atmosferi yaşadıktan sonra dönmeleri ve sanat eğitimi veren özellikle Akademi ve yükseköğrenim kurumlarda görev almaları gerekirken Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki ortaöğretim kurumlarına gönderilmeleri de sanatçılarımızın sanatsal üretimleri açısından olumlu sonuçlar çıkarmadığını da gözlemliyoruz. Yani Avrupa' da sanat eğitimi alan sanatçılarımız yanlış yerlerde istihdam edilmişlerdir.

Aşırı derece de eleştirilmelerine rağmen Müstakiller ve sonrasında D Grubu'nun Batı sanatını izleyen yenilikçi yaklaşımları, Türk resim sanatının önünü açan bir etki meydana getirmiştir. Bu iki grup üzerinde yapılan eleştirel yaklaşımlar ve tartışmalar Türk resim sanatının gelişimi açısından yararlı olduğunu görebiliyoruz. Türk resim sanatında yaşanan bu bocalamalı gelişmelere 21. yüzyıldan bakıldığında; çok sağlıklı olmadığı görülse de, yaşandığı süreçteki eğitim sisteminin, kültürel ortamın, ekonomik koşulların ve siyasi gelişmelerin bunu kaçınılmaz kıldığı anlaşılmaktadır.

Nurullah Berk'in resmi tartışılmasının yanında Batı Sanatı'nda köklü değişmelere neden olmuş bir kübizm hareketinden yola çıkarak, sadece biçimsel benzerlikler nedeniyle, minyatüre, halk sanatlarına yaklaşan bir çizgide olması nedeniyle Türk resim sanatına kaynaklık edebilecek niteliktedir.

Nurullah Berk'in resimlerindeki soğukluğunun ve katılığının altında yatan neden, değişik kaynakların sadece biçimsel düzeyde ele alınmasından kaynaklandığı söyleyebiliriz. Nurullah Berk'in sanatında Kübizm ile İslam Sanatları arasında ilişki kurulabilir ama Berk ikisinin arasında bir yerde durmaktadır.

Kaynakça

Anonim. (2000, Mart). *1968 kuşağı sanatçıları*. Cumhuriyetin Yetmiş Beş Yılında Kültür ve Sanat-Sempozyum'nda sunulmuş bildirileri, Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul.

Başkan, S. (1991). *On Dokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları.* Ankara

Başkan, S. (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. Ankara: Çardaş Yayınları.
Berk, N.(1970). Plastik sanatın yankıları. *Varlık Dergisi*, *Sayı:752*, Mayıs 1970,İstanbul.
Berk, N. (1972) "Gerçekçi Bir Soyut André Lhote", Ankara Sanat, Sayı:77, Eylül 1972, Ankara.
Beykal, C. (1988). Müstakiller" ve "D Grubu. *Hürriyet Gösteri Sanat - Edebiyat Dergisi*, *Sayı: 87*. İstanbul.
Çağa, Barbaros-Sema. (2002). *Çağa Resim Koleksiyonu.* İstanbul.
Çelebi, T. (2013). *D Grubu'nun Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmine ve Eğitimine Katkısı.* Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
Dal Yarar, E. (1983). D Grubu ve Türk resmindeki yeri. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi,* 15 (2). Ankara.
Erol, T. (1982). Nurullah Berk üstüne*. Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 12*. Ankara.
Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk resim sanatı (1950'den 2000'e).* İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
Giray, K. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2. Cilt). İstanbul: YemYayın,
Kılıç, E. (2001). *Çağdaş Türk resminde bireyselleşme (1950-1970).* Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstütüsü, Erzurum.
Özgür, Ö. (2012). *Çağdaş Türk resminde soyut ve soyutlama yaklaşımları bağlamında yapı ve içerik sorunları.* Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir.
Özsezgin, K. (1983). 50 yıl sonra D Grubu. *Milliyet Sanat, Sayı:82,* Ekim1983, İstanbul
Pelvanoğlu, B. (2004). D Grubu'nun abecesi. *Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:539*, Şubat 2004 İstanbul.
Şahin, M. (2014). *Çağdaş Türk resminde kadın imgesi (1960 - 1980*). Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
Turanî, A., & Berk, N. (1981). *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi.* İstanbul: Tiglat Yayınları.

Resim Kaynakçası

Resim 1- Nurullah Berk Gergef İşleyen Kadın. https://renkdelisi.tr.gg/NURULLAH-BERK.htm adresinden 05 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
Resim 2- Nurullah Berk, İskambil Kâğıtlı Natürmort. https://userscontent2.emaze.com/images/02a57213-5254-4573-896a-b5b00f156e2d/7f415737c5d83831539fd09f212e1d93.jpg adresinden 05 Haziran 2017 tarihinde alınmıştır
Resim 3- Nurullah Berk Nargile İçen Adam. http://www.turkishculture.org/showpic.php?src=images/image_all/fine_art/visual_arts/paintings/2resim93.jpg adresinden 05 Haziran 2017 tarihinde alınmıştır.
Resim 4- Nurallah Berk, Ütü Yapan Kadın. http://www.turkishculture.org/showpic.php?src=images/image_all/fine_art/visual_arts/paintings/3resim11.jpg adersimden 05 Haziran 2017 tarihinde alınmıştır.

SANATÇININ KİŞİLİĞİNİN, SANAT ESERİ ÜRETİM SÜRECİNİN VE PSİKOLOJİK ALGILARININ RESİM SANATINA YANSIMALARI

Mustafa DİĞLER*, Uğur YILMAZ**

Özet

İnsan var olduğu andan itibaren içinde bulunduğu çevreyi gözler ve algılamaya çalışır. İnsan gördüğü ve algıladığı şeyleri kendi iç dünyasının sentezinden geçirerek ifade etme çabasındadır. Sanatçı iç dünyasının süzgecinden geçirdiği görüntüleri, bir birey olarak kendi özünü bulma ve keşfetme aracına dönüştürür. Sanatçının sanat aracılığıyla kendi öz varlığını keşfetme çabalarının nasıl bir süreçte ilerlediği, bu bağlamda karşısına çıkan sorunların nasıl çözüldüğü, üzerinde durulması gereken bir konu olduğu düşünülmektedir.

Sanatçı eserini ihtiyaç duyduğu şekiller ve biçimlerle tasarlar. Ürettiği eserin tek sorumlusu kendisidir. Kimi zaman plastik kurallar, teoriler sanatçı için kendi öz varlığını yansıtma konusunda sanatçıya engel oluşturabilir. Sanatçı doğa ile kurduğu ilişki sonucunda eserlerinde esinlendiği ya da taklit ettiği doğanın önderliğini kimi zaman kabul etmez ve onu değiştirme yoluna gidebilir. Bu yüzden doğadaki nesne kendi tanımı ve görünümüyle her zaman sanata konu olmayabilir. Sanatçı eserlerinde doğanın yapısıyla oynayarak kendi kişiliğine yönelik yeni ve özgün yapılar inşa etmeye çalışır.

Bu çalışmamızda "Sanatçı kişiliği nedir?" "Üretim süreci nasıl gerçekleşir?" "Sanatçıyı diğer insanlardan ayıran psikolojik algı nasıl oluşur?" gibi sorunlar üzerinde durulmuştur. Ek olarak çalışmada, sanatçıların içerisinde bulunduğu dönemin önemli toplumsal olaylarının sanat eserlerine nasıl iz bıraktığı, sanatçının öz varlığının sanatsal yöntemlerle nasıl ifade edilmeye çalışıldığı gibi konulara da değinilmiştir. Bu konular odağında sanat tarihinden seçilen üç önemli sanatçı (Francisco Goya, Max Beckmann ve Frida Kahlo) üzerinde durulmuştur. Araştırma kuramsal bir çalışmadır ve araştırmada veriler literatür taraması ile toplanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanatçı, Psikoloji, Algı, Resim, Üretim

THE REFLECTION OF THE ARTIST'S PERSONNEL, THE ART PRODUCTION PROCESS AND THE PSYCHOLOGICAL PERSPECTIVE OF THE PAINTING ART

Abstract

From the moment that man is present, he tries to perceive and perceive the environment he is in. Man is in an effort to express what he sees and perceives through the synthesis of his own inner world. The artist transforms the images of the inner world through the strainer into an instrument of discovery and exploration of her own self as an individual. It is thought that the way in which artists' efforts to discover their own existence through art is proceeding and how the problems facing this context are resolved is a matter to be emphasized.

Designs artist's work with shapes and objects that you need. He is the sole responsibility of the work he produces. Sometimes plastic laws, theories can obstruct the artist in reflecting his own self-existence for the artist. The artist sometimes does not accept the leadership of the nature inspired or imitated in his works as a result of the relationship he established with nature, and may go to change it. So the object in nature may not always be the subject of artificiality with its definition and appearance. The artist tries to construct new and original structures for his own personality by playing with the nature of his works.

In this work, we focus on the problems such as "What is artist personality?" "How does production process?" "How does psychological perception that separates artist from other people?". In addition, the study also deals with issues such as how important social events of the period in which the artists have left their mark on the art works, how the artist's self existence is tried to be expressed by artistic methods. These topics focus on three important artists (Francisco Goya, Max Beckmann and Frida Kahlo) selected from the art history. The research is a theoretical study and the data were gathered by literature review.
Key words: Artist, Psychology, Perception, Painting, Production

Giriş

Sanat, insanlık tarihinin her evresinde var olmuş, duyguların ve düşüncelerin estetik bir dille sunulmasında önemli bir konuma sahip olmuştur. Sanat bu konuma sahip olurken, içerisinde bulunduğu toplumun kültürel yapısına bağlı kalarak, maddi ve manevi değerleri bir sonraki nesillere aktarma konusunda da önemli görevler üstlenmiştir. Bu görevler sanatçılara, toplumla kurdukları iletişim bağlamında, belirli bir sanatsal duyarlılık içerisinde eserler üretmelerini sağlamıştır. Sanatçının toplumla olan bu ilişkisi, onu toplum ve toplumun tüm değerleri ile düşünmesini, üretmesini sağlamış, onu toplumun en önemli parçalarından birisi haline getirmiştir. Bu yüzden çoğu sanatçı, tarihten bugüne toplumun kültürel değerlerine bağlı kalarak bu değerlerin gelişimine katkı sağlamaya çalışan en önemli kişilerden olmuşlardır. Bu durumdan anlaşılacağı üzere sanat, sanatçı ve toplum birlikteliği birbirinden ayrı düşünülmeyecek, birbirini besleyen, geliştiren ve koruyan bir birlikteliktir.

Milletlerin kültür ve medeniyet göstergelerinden biri olan sanat, aynı zamanda toplumların geçmişleri, tarihi birikimleri hakkında da bilgiler sunmaktadır. İlk insandan günümüze kadar gelen uygarlıkları sahip oldukları eserlerinden tanımak mümkündür. Bu nedenle tarihte görülen her medeniyet, varlığını, gücünü, değer ve inançlarını gösteren sanat eserleri ortaya koymuştur (Özkeçeci, 2007, s. 90-91). Buradan hareketle sanat tarihinin insanlık tarihi kadar eski olduğu söylenebilir. Sanat, insan tarafından ve insanlık için var edilir. Konusu da dolaylı ve dolaysız olarak insandır (Erinç, 2004, s. 63).Yaşadığı toplumun ve medeniyetin bir üyesi olan insan yaşantısı içerisinde sanat eseri ile tanışır. Sanat eseri ile etkileşimi neticesinde birey, sanat eseri ile estetik bir ilgi kurar ve bu ilgi zaman içinde gelişerek olgunlaşır. Bireyin psikolojik dünyası artık onunla meşguldür, sanat eserine yüklediği yeni anlamlarla bir takım yorumlara ulaşabilir (Ökten, 2007, s. 78-83). Öyle ki sanat eseri; zevk, refah, iyi ahlak ve ruhsal özgürlük gibi hayatın dört amacına da bu yorumla ulaşmasına yardımcı olabilmektedir (Coomaraswamy, 1995, s. 48). Bu yönüyle sanat, hayatın daha anlamlı hale gelmesinde etkili bir araç olarak değerlendirilebilir.

İnsan, kendisinin dışındaki nesneleri kavradığı gibi kendi varlığını ve psikolojik yapısını da iç gözlem yoluyla kavrayıp bir bilinçlenme süreci yaşayabilir. Bu kavrayışa bilme de denilmektedir. İnsanın kendisini bilme serüveninde estetik etkilenme ve sanat/sanat eserinin etkilerine rastlanabilmektedir. Çünkü resim, mimarlık, heykel, edebiyat, müzik vb. gibi bütün sanatlar insan bilinci içerisinde yer alan işitme ve görme duyumlarıyla ilgilidir. Bilme, bilinç, kavrayış süreçlerine duyular eklenmeden sanatsal veya psikolojik yaşantıları anlamlandırmak zordur (Tunalı, 2008, s. 31-32). Bilme, bilinç, kavrayış, duyulardan söz ettiğimizde aynı zamanda insanın davranışlarına da atıf yapmış oluruz. Sanatın, estetik davranışların bir sonucu olması gibi psikoloji de insan davranışlarının inceleme alanını oluşturur. Dolayısıyla,

sanat ve sanat eserinin, estetik davranışın doğrudan veya dolaylı olarak psikolojinin inceleme sahasına girdiğini belirtebiliriz. İnsanın karmaşık psikolojik yapısı içerisinde, güzel ve güzelin oluşturduğu zevk, haz kadar sanatçı, izleyici ve sanat eserinin psikolojik yansıması ve analizinin de önemli bir yer işgal ettiğini ifade etmemiz gerekiyor. Başka bir deyişle insan ve oluşturduğu sanat yapıtının doğru anlaşılabilmesinin yollarından birini sanat psikolojisi oluşturmaktadır (Gürsu, 2015, s. 1030).

Sanatçı Kişiliği

Çok açıktır ki bireysel farklılıklardan kaynaklı olarak her kişinin kendine has bir karakteri ve bir kimliği vardır. Bunun anlamı her insanın birbirinden farklı sanatsal ürünler ortaya koyması demektir. Sanatçı olan kişi diğer kişilerde görülmeyen tasarı gücü, duyarlılık, çağrışım zenginliği, gerilim, sabır gibi özelliklere sahip olmasına ek olarak sanatçının algısı onu diğer kişilerden ayıran bir özellik olarak karşımıza çıkar (Yetkin, 1979, s. 9).

Ünlü Fransız heykel sanatçısı Auguste Rodin'in söylemiyle " sanat, dünyayı anlamak isteyen bir düşünce çabasıdır". Bu yüzden düşünme ve düşünebilme günümüz sanatçısının en önemli niteliklerinden biri olarak karşımıza çıkar.

Düşünme sorun çözme etkinliğine dönüştüğü zaman, bunun ilk aşaması doğal olarak sorun saptama olacaktır. Sorun saptama, görgü ve bilgi işidir. Dünya'ya, insana, insanlığa bakışta öznel bir tutumdur (Erinç, 2004, s. 92).

Sanatçılar diğer kişilerin fark edemedikleri, anlam veremedikleri, şaşkınlığa düştükleri olayları ya da çelişkileri gören, değerlendiren ve yorumlayan kişilerdir. Sanatçılar çoğu insanlardan farkı düşünebilir. Diğerleri için aşılması zor olarak görülen engeller sanatçı açısından kolaylıkla aşılabilecek engeller olarak değerlendirilebilir. Sanatçılar çevresindeki çelişkileri görüp, onları değerlendirip, onları özgün sonuçlara bağlayabilen kişilerdir.

Burada söz konusu olan şey sanatçının yer yer bilinçli yer yer de bilinçsiz yoldan kurduğu düşsel dünya ve sanatçının kişiliğidir. Bu kişiliğin yapısıyla ilgili olarak beş temel potansiyelin varlığından söz edebiliriz:

Gnoseolojik bilgi kuramsal potansiyel bu potansiyel kişiliğin doğal ve toplumsal çevre üstüne olduğu kadar kendinin bilgisiyle de edindiği ve bir araya getirdiği bildirimin çapı ve niteliğince belirlenir. Bu bildirime ulaşabilmesi kişinin kendine, Allah vergisi olan anlayış gücüne, yetişimine ve pratik deneyimine bağlıdır. Bu nedenle gnoseolojik potansiyel, alışılmış biçimde insan bilgi etkinliğine bağlı psikolojik nitelikleri kapsar.

Kişinin aksiyolojik potansiyeli ise etik, siyasal, dinsel ve estetik olanaklarda edinilmiş diğer yönlendirme sisteminin toplumsallaştırılması suretiyle belirlenir. Yani, kişinin idealleri, yaşamsal amaçları, kanıları ve çabalarıyla belirlenir. Dolayısıyla burada söz konusu olan şey, çoşkusal, istemsel ve düşünsel mekanizmalarca hazırlanıp ortaya sürülen şeyin kişinin dünya duyuşunda, dünya bakışında ve dünya görüşünde kendi anlatımının özellikleri ile bilincin psikolojik ve ideolojik boyutlarının birliğidir.

Kişinin üretken potansiyeli ise kişinin kendi edindiği ve kendisinin geliştirdiği yetenekleriyle yapıcı ya da yıkıcı, üretken ya da yeniden üretken olabilecek biçimde iş yapabilme gücüdür. Ek olarak herhangi bir çalışma alanlarında toplumsal, örgütsel ve ileri eleştirel bir etkinlik alanında çalışmalarını gerçekleştirebilmesi ölçüsü de bu konu içerisinde değerlendirilebilir.

Kişinin iletişimsel potansiyeli, kişinin başka insanlarla kurduğu ilişkilerin biçimi, özelliği, sürekliliği ve ölçüsüyle belirlenir. Bu bağlamda, sanatçı kendisini ve çevresini çok iyi tanıması

ve bilmesi gerekir. Sanatçı kendisini ve çevresini ne kadar çok tanır ve bilirse sanat aracılığı ile kurduğu iletişimin niteliği o kadar çok başarılı olacağı düşünülmektedir.
Kişinin sanatsal potansiyeli, kendi sanatsal gereksinmelerinin düzeyi, içeriği ve yoğunluğuyla ilişkilidir. Ve bu sanatsal gereksinimlerin nasıl karşılayışla da ilişkili bir kavramdır. Kişinin sanatsal eylemliliği meslek ya da mesleksel olmayan bir biçimde kendi üretiminde olduğu kadar sanat yapıtlarının "tüketiminde" de kendisini ortaya koyar (Kagan, 1993, s. 380-381).
Son olarak da sanatçı kişiliğinde önemli olan tinin enerjisinin, yani ışığının hangi dil veya hangi materyal olursa olsun o ışığı evreni saracak bir şekilde farklı yollar izleyerek en basit ve en yalın şekillerde hissettirebilmesidir. Bu bağlamda sanatçı üretken gerçekliğiyle dikkat çeken, kendi içsel dünyasını, tini görebilen, bir deha olarak nitelendirilir.

Üretkenlik ve Üretim Süreci

Her şeyden önce sanatsal betimleme gerçeklikle ne denli benzerlik gösterirse göstersin hiçbir zaman ne doğanın basit kopyası ne de bir olayın belgesel niteliğindeki bir fotoğrafı olmuştur (Kagan, 1993, s. 277).

İnsan üreterek varlığını anlatıma kavuşturur. Bu durumun, üretkenliğin var oluşunun zorunlu bir devamı olduğu söylenebilir. Kişinin kendisiyle dış dünya arasında var olduğunu hissettiği bir boşluğu doldurma ya da bir bağlantısızlığı giderme dürtüsünden doğduğu düşünülen üretkenlik olgusunun kişiye özgü olduğu gerçeği kabul edilebilir bir durumdur. Bu belirlemeden hareketle kişiye özgü bu özelliğin ortaya çıkış koşullarını betimleyen doğulu düşünür Kirişnamurti'ye göre "üretkenliği tetikleyen unsur hoşnutsuzluktur ve ancak hoşnutsuzluğun olgunlaşmasıyla üretkenlik süreci başlayabilir" (May, 2003, s. 25).

Bu sürece genel olarak bakıldığında çok sancılı dönemleri içinde barındırır. Bu sancılı dönmeler özellikle özgün bir sanat eseri ortaya konulacağı zaman kendisini gösterecektir. Örneğin, özgün bir sanat eseri ortaya koyabilmek için nasıl bir biçim dili kullanacağın, hangi renkleri nasıl kullanacağın, kompozisyon kurma biçimin, malzeme seçimin vs. gibi pek çok değişkenle sanatçı baş etmek zorundadır. Bütün bu sancılı sürece özgün bir cevap bulan sanatçı üretim bağlamında özgünlükten söz edebilecektir.

Üretkenlik öncelikli olarak imge olarak daha sonra ise malzeme olarak yansır. Bu durum ise kendisini bir sanat eserinde biçim, renk, kompozisyon şeklinde gösterir. İmgelem; zihin uzantısı bireyin fikirlerini belirtir (May, 2003, s. 126). Biçim ise sınırları çizer renk ile birlikte ruhsal bir armoni, içsel bir titreşim oluşturur. Bütün bunlar sanat eserinin zamandaki ve mekândaki yetkinliğiyle son bulur.

Üretme yetisi kendine özgü bir niteliktedir. Bu da sanatçının bilgi ve değerlendirme yolu ile sanatın içsel yani sanatın imgesel biçim haline dönüştürülmesi sürecinin dış biçim olarak, maddi olarak cisimlendirilmesidir (Kagan, 1993, s. 275). Bu cisimlendiriliş, üretken algı yetisiyle birlikte düşleme ve imgeleme yetisi katabilmek, bunun için de sezgi gücünü kullanabilmek demektir (Erinç, 2004, s. 94).

Sezgi bilinçsiz olarak duymadır. İnsan etkinliklerinin bütün biçimlerinde ortak bir etkiye sahip olması ile beraber bilginin zenginliğine bağlıdır yani bilginin karşıtı değildir (Kagan, 1993, s. 340). Bu bir tür gizil öğrenme gibidir. Arkasında bilgi ve yetenek vardır. Üretmek her şeyden önce sanatçının kendini dile getirmek üzere kendisini rahatsız eden duygulardan sıyrılmaktır. Kısacası üretim süreci biçim için duyulan tutkunun dışavurumudur.

Parçalanmaya karşı bir mücadeledir. Uyum ve bütünleşmeyi doğuracak olan yeni varlık türlerinin meydana getirilmesidir (May, 2003, s. 140).

Kişilik ve Bireysel Üretkenlik

Kişilik, "bir kimseye özgü belirgin özellik, manevi ve ruhsal niteliklerinin bütünü, şahsiyet" (TDK, 2017) biçiminde tanımlanmaktadır. Kişilik, çoğu zaman insan davranışlarının bütününde ve toplumsal yaşam içinde edindiği alışkanlıkları da içermektedir.

Çok sayıda araştırmacı, üretkenlik ve davranış özellikleri arasında çeşitli bağıntılar kurmak üzere araştırmalar yapmışlardır. Bu araştırmalar sonucunda üretkenliği kişilik özelliği olarak ele alanların yanı sıra, üretken kişinin belirgin özelliklerini onun kişiliği içinde tanımaya çalışanlara da rastlanmıştır. Üretkenliği kişilik özelliği olarak inceleyenler onu; bireyin değişken miktarlarda sahip olduğu ve durumlara bağlı olarak az çok ortaya çıkmaya elverişli bir tür özellik olarak tanımlamışlardır.

Yaratıcı bireyin belirli özelliklerini kişiliğin içinde tanımlamak üzere de çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Hicks ve Gullet'e göre üretkenlik düzeyi yüksek kişiler, bilgileri ile birlikte zihinsel yeteneklere sahip olurlarsa, değişik fikirlere ve yeni ilişkilere olanak tanıyabilirler. Diğer bir deyişle, hayal gücü, sezgi, duyarlılık ve esneklik gibi üretken kişinin zihinsel karakteristikleri, bilgi ile birleşme sonucunda değişik ve yeni davranışlara, yeni fikirlere kapı açarlar. Bilgi ve zihinsel yetenekler kadar önemli olan diğer bir üretkenlik öğesi de huydur. Üretken huyun karakteristikleri; belirsizlik için hoşgörü, kendine güven, uyumsuzluk ve duygusal anlamlılıktır (Hicks ve Ray, 1981, s. 199) Bu farklı yönler birbirleri ile çakışarak ve birbirlerini etkileyerek üretkenliği gerçekleştirirler.

Psikolojik Algı

Sezginin de işin içine girmesiyle birlikte sanat bilinç ile bilinç dışı arasında bir denge oluşturmaktadır. Psikolojik algıdan önce sanat psikolojisine kısaca değinmekte fayda var.

Sanat psikolojisi; herhangi bir sanat olgusunun oluşturduğu tutum ve davranışları, sanattaki psikolojik sorunları inceleyen bilim dalı olarak tarif edilmektedir. Erinç (2004, s. 13-53) sanatın süreç ve olgu olarak, bazı nesnelerin bireyde var olan duygu ve heyecan durumlarına bir uyarlamadan başka bir şey olmadığını belirtmektedir. Eğer algılarımız vasıtasıyla içselleştirdiğimiz bir anlatı, duyu ve heyecanlarımızla uyum içindeyse o bir sanattır ve hissedilen şeyin adı da estetik hazdır. Çünkü güzel olan ile insan arasında bir ilgi vardır. Güzel olan, insanda hoşlanma ve haz duyma hislerini oluşturur (Tunalı, 2008, s. 16). Yine sanat denildiğinde, sanat yapıtının izlenilmesi ile oluşturulması arasındaki ilişkilerin ve bunun yanı sıra bu süreçteki bilinçaltı olayların ve bilinçli eylemlerin araştırılması anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanat psikolojisinin çıkış noktası içe bakıştır ve yaşantılara dayanmaktadır (Weber, 1995, s. 11-13).

Sanat, her ne kadar psikoloji gibi bütünüyle bir anlama ve açıklama alanı olmasa da bir yönüyle bunu sağladığı katkı da inkâr edilemez görünmektedir. Şöyle ki, sanat eseri bizde bir şeylerin hissedilmesine, duyuş, seziş ve kavrayışla bir tecrübenin oluşmasına yol açabilmektedir. Sanatçı, bir sanat eserini ortaya koyarken, ağırlıklı olarak maddî bir şekilde telakki edilen nesnelere, ruhsal bir boyut kazandırmaktadır. Sanattaki bu ruhsal boyutun en önemli kaynağı; insanın "iç ben"i, psikolojik dünyasıdır. Fıtri olan sanat yeteneği ve faaliyeti, doğrudan doğruya insanın iç benliğindeki "yaratma" arzusunun somut tezahürlerinden biri

olarak görülebilir. Dolayısıyla sanatkâr için sanat, benlik duygusunun ayaklanması, yaratma ihtirasına dönüşme tehlikesini de barındırabilir (Çetişli, 2013, s. 47-48). Bununla birlikte sanatçının ender görülen, özgün bir kişilik tipi, estetik duyguları benliğinde duyumsamış sanatsal bir zevk sahibi, kendi iç dünyasına dalmaktan hoşlanan ve bu yönüyle psikolojinin kıyılarına yanaşmak zorunda olan duygulanma yetisine sahip kişi olduğu söylenebilir. Duygularda insanın psikolojik dünyasının en temel fenomenleridir (Aydeniz, 2009, s. 36-37; Weber, 1995, s. 20; Tunalı, 2008, s. 40). Sanatçının bu özellikleri ile diğer insanlardan ayrılmasında sahip olduğu yaratıcılık; kendiliğindenlik ve sınırlamalar arasında yaşadığı gerilimin katkısından da kaynaklanabilmektedir. Aynı zamanda biçim ve sembolleri dolaysızca ortaya koyan bu farklılıkta kültürlerinin tinsel anlamını dışa vuran, Jung'un Kolektif bilinçdışı dediği etkiyi de görebiliriz (May, 2003, s. 49-51). Nitekim Jung, sanat yapıtının simgesel olmakla birlikte kaynağını sanatçının bilinçdışından değil, insanlığın ortak mirası olan kolektif bilinçdışından aldığını ileri sürmektedir. Bu nedenle, her büyük sanat yapıtı nesneldir, sanatçıdan kişisel bir iz taşımaz. Sanatçının kişisel mesleği ilginç olsa bile her zaman sanatını açıklamaz. Bununla birlikte psikolojik mod denilen sanatsal yaratının bir tarzında insanın bilinçli yaşamından elde ettiği veriler, güçlü heyecanlar, önemli deneyimler, acılar, tutkular ve insan yazgısıyla bağlantılı olan her şey etkili olabilmektedir. (Jung, 1995, s. 12-14).

Sanat, sanatçının ruh hali ile ilgili bilgi vermekle kalmayıp aynı zamanda arınma, boşalma anlamlarına gelen katarsis'e de yol açabilmektedir. İlk kez Aristoteles (2001, s. 22) tarafından Yunan tragedya sanatında; korku ve acıma duygularının, ruhu tutkulardan arındırması olarak tanımlanan kathartik etki trajik bir olay, olgu sonrasındaki duygusal boşalmayı ifade ederken klasik psikanalizde ise baskı altına alınmış rahatsız edici yaşantıların bilinç yüzeyine çıkarılıp çözümlenmesi şeklinde kullanılagelmiştir (Enç, 1990, s. 33).

Bu konudaki ilk etkin çalışmaları Sigmund Freud yapmıştır. Freud'un psikoanalitik kuramına göre duyularımızın gerçek nedenini bilincimizle değil bilinçaltımızla aramalıyız (Erinç, 2004, s.100).

Freud'un araştırmaları insan her şeyden önce hazza dönük olduğu aralıksız onu aradığı noktasında toplanır. Çocuğun ilk yılları yapay uyguya yani hipnoza benzer. Çocuk bu yıllarda isteklerine eğilimlerine karşı koyan etkilerine açıktır. Bundan da çocuğun ve ergenin iç çatışmaları duygu sarsılmaları meydana gelir ki bunlar bilmeden yaptığı her işleme karışır. Toplumun çocuktan başlayarak her birimizin bilinç dışına ittiği arkaik insan ruhsallığının ifadesi olan ilkel eğilimleri bıraktığı halde onları bütünüyle yok edemediği gerçektir.

Din, ahlak ve törelerle yasalar yüzünden bilinç dışına itilen ama yok edilemeyen çeşitli eğilimler özellikle de cinsel etkiler toplumsal alışkanlıklarımızın kabuğu altında yaşamlarını sürdürürler. Bu arada bilince çıkmak için fırsat ararlarsa da bu pek olmaz. Freud düşüncesini kısaca şöyle tanırlar. Bilinçdışı ruhsallığın ta kendisidir, onun asıl gerçeğidir (Yetkin, 1979, s. 17).

Yalnız resim değil bütün sanat dalları da buna dâhildir. Bu durumda aktarılan düşüncelerin bizzat yaşanılması gerekmez gözlenilmesi ve içselleştirilmesi gerekir.

Salt benlik ise zamana bağlı olmayan hiçbir gereklilik tanımayan olaysal değişikliklerin etkilenmeden yani kendi değişmeden izleyen ve onları biçime sokan özgür bir kişiliktir. İnsanın bu iki içgüdüsü hem birbirinin karşıtı hem de birbirinin şartıdır. Bunları dengede tutup güzeli yoklayan sanat ussal güçlerin pekiştirilmesiyle üretken olur ve bu yetisini davranışa dönüştürerek sanat eseri üretir.

Sanatçıların gündelik, duygusuz ve sıradan olandan hoşlanmadıklarını, hep yeni arayış içinde bulunduklarını, yeni dünyalara açılma fikrini benimsediklerini böylece ”soyun yaratılmamış vicdanı”nın üreticileri olduklarını savunan May, üretme sürecinde sanatçının sıra dışı, yoğun bir süreç içinde bulunduğunu kabul eder. Kalp atışları hızlanır, kan basıncı yükselir, dikkati bir noktaya odaklanır, çevreyle bağlantısı kesilir, yeme, içmek, uyumak gibi fiziksel gereksinimlerini unutur, yorulmaksızın kesintisiz çalışır. “Sanatçının eserini oluştururken kaygı ya da korku duygusuyla değil sanatçıda mutluluk ya da haz kavramlarının yerine geçen coşku duygusuyla ürettiğini” öne sürer (May, 2003, s. 50).

Psikolojik algı, dışavurum, üretkenlik bunların hepsi bir süreci kapsar. Bilginin bütünleştiği tutkunun dışa vurulduğu orijinal bir süreçtir.

Sanatçılar kendi ruhsal dünyalarını keşfetmiş ve onu görünür kılmışlardır. Böylece ruhsal yaşantılarını ortaya koyan birkaç sanatçıya bakacak olursak kendilerine özgü biçimleri aradıkları kaynak her zaman bilinçaltı olmuştur.

Sanatçı ve Resim İncelemeleri

Francisco De Goya



Resim 1 - Goya 69 yaşında, kendi portresi (1815) Tuval üzerine yağlı boya, 46x54 cm.San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi

Goya 30 Mart 1746 yılında Kuzey İspanyanın Aragon bölgesinde küçük bir köy olan Fuendetodos’ da doğmuştur.

Resim 1 de Goya’nın 1815 te yaptığı oto portresi görülmektedir. Bu portre, Academia de San Fernando, Madrid’de bulunmaktadır. Eser sanatçının sanat dünyasına bıraktığı en güçlü ve etkileyici portrelerden biridir. Eserde Goya içsel bir gerçeklikle ruhunun derinliklerine bakar. Portrenin gözlerinde, yaşadığı büyük krizin ağırlığını ve kederini görürüz. Goya İspanya’nın sadece en sevilen saray ressamlarından biri olarak değil aynı zamanda klasik ustaların da sonuncularındandır.

Sanat tarihinde Goya’yı önemli bir noktaya taşıyan çalışmaları onun “Kara Resimleri” ve “Coprichos” adı verilen baskı gravür çalışmalarıdır. Bu resim ve baskı çalışmalarında Goya insanı son derece çirkin bir varlık olarak tüm karanlık yönlerini, tutkularını, zaaflarını, canavar ruhunu, açgözlülüğü, dönekliği, hasedi, nefreti ve acımasızlığı anlatmaya çalışır. Goya yaşadığı savaş yılları yüzünden bu kadar karamsar eserler ürettiğini söylemek mümkündür. Goya’nın “Kara Resimleri” savaş bittikten 10 yıl sonra “Sağır Adamın Evi” adını verdiği ve Madrid’den uzakta bir kasabada taşındığı ev de resimlerine konu olur. Ancak kara resimlerinde Goya’nın asıl amacı, insanı anlatmaktır. Bu resimler adeta birer karabasandır. İnsanı anlatabilecek en grotesk (garip- ürkütücü) haliyle yansıtır. Çizdikleri sıradan sefil insanlardır fakat bunlarda hiçbir şefkat acıma duygusu göremezsiniz. Ayrıca bu resimleri üretirken Goya sağır bir adamdır bu yüzden gözleri onun her şeyidir.



Resim 2-Goya “Uykunun Nedeni Canavarlar Üretir” 1797-1799 arası Caprichos resimlerinden 43.sü.

Goya’nın Caprichos resimlerinden 43. Resmi “Uykunun Nedeni Canavarlar Üretir” isimli çalışmasında; akıldan oldukça uzak, hayal gücü ürünü canavarlar görülür. Goya’nın bu eserindeki yarasalar

kirlilik ve şehveti yansıtmaktadır. Goya kimi çevreler tarafından büyü ile birlikte düşünülmüştür. Goya'nın konu seçimindeki amacı kötü düşünceleri aklından çıkarmak için caprichosları bir araç olarak kullanır. Son olarak Goya bir dışavurumcudur. Kısaca gerek biçim gerekse kullandığı renklerde siyah ve kahve tonlarına teslim oluşunda bir kez daha insana olan inancını yitirdiğini görebiliyoruz. Goya resimlerinde kullandığı yüz iadeleri çizgileri renk ve biçimleriyle insanı tedirgin eden ürperti meydana getirmektedir. Goya sıra dışı bir insandır, hiç kimse absürtün krallığında ondan daha fazla ilerlemeyi göze alamaz. Goya'nın eleştiri yönü her zaman serttir ve eşsiz bir sanat görüşü vardır.

Max Beckmann

Ünlü Alman ekspresyonist ressam Max Beckmann, 1884 de Leipzig'de doğdu ve New York' da ölmüştür. Max Beckmann, ekspresyonizm sanat akımının en önemli temsilcilerinden birisi olarak karşımıza çıkar. Beckmann'ın eserlerini dört ana grupta toplayabiliriz. Bunlar: 1905-1914 Berlin resimleri, 1915-1936 Frankfurt resimleri, 1937-1947 Amsterdam resimleri ve 1947-1950 Amerikan dönemi resimleridir. Uzun ve verimli geçen sanatsal yaşamı boyunca Beckmann'ın izlenimci yaklaşımla üretmiş olduğu eserleri yavaş yavaş dışavurumculuk anlayışına evrildiği görülmektedir. Beckmann'ın dışavurumcu resimleri figür merkezlidir. Beckmann'ın figürlerde abartılı bir deformasyon görülürken, mekan betimlemelerinde ise perspektiften yoksun, gözü yanılsatan bir anlayışın hakim olduğu görülmektedir.

Max Beckmann I. Dünya savaşında askere alınmıştır. Beckmann'ın sanatsal kimliğinin belirleme bu savaşın önemli rol oynadığı söylenmektedir. Bu savaşın sanatçı üzerinde bıraktığı izlerden midir tam olarak bilinmez ama sanatçı eserlerinde kapalı ve kalabalık mekânlarda sıkışıp kalmış figürleri ile gerilim gibi çeşitli duygusal ifadelere odaklandığı görülür.



Resim 3- Max Beckman " Aile Resmi" 1920 T.Ü.Y

Beckmann'ın "Aile Resmi" isimli bu eseri, ilk bakışta bilinen tiplerin klasik bir düzenlemesine dayanarak modern bir yorum içerisinde, duygu yüklü bir resim olarak karşımıza çıkar. Ancak resmin içeriği oldukça gergin, hareketli ve kalabalıktır. Resimde yer alan sekiz figür anatomik oransızlıkları ile dikkat çekmektedir. Resme bu durum büyük bir çarpıcılık katmaktadır. Yine, resmin mekanını oluşturan zemin döşemesi, duvar ve tavan, birbiri içerisine girmiş gibi çarpıtılarak yansıtıldığı görülür. Resimdeki figürler, onların hareketleri ve ev eşyaları resim yüzeyinde belirli bir sıkışıklık meydana getirmiştir. Resimdeki figürlerin yüz ifadelerindeki psikolojik izler ise izleyicinin dikkatini çeken en önemli unsurlardan birisidir. Figürler bu yüz ifadeleri ile fiziksel bir bozgunluk, ruhsal düzeyde bir çöküş izleyiciye yansıtmaktadır.

Frida Kahlo

F. Kahlo Meksikalı ünlü bir ressamdır. Ressam Diego Rivera'nın eşidir. Frida Kahlo resim çalışmalarının yanı sıra inişli çıkışlı özel yaşamı ve politik görüşleri ile de tanmış bir kişidir. Sanatçı altı yaşında iken geçirdiği çocuk felcinin sonucu olarak bir bacağı özürlü

kalmıştı. Sanatçının 19 yaşında geçirdiği trafik kazası ise bütün hayatını değiştirmiştir. Kazadan sonra bu ünlü sanatçının tüm hayatı hastane ve doktorlar arasında geçecek; omurgası ve sağ bacağında dinmeyen bir acıyla yaşayacak, 32 kez ameliyat edilecek ve 1954'te çocuk felci nedeniyle sakat olan sağ bacağı kangren yüzünden kesilecektir.

Kazadan bir ay sonra hastaneden çıkan Frida Kahlo, ailesinin teşviki ile sıkıntı ve acıdan kaçmak için resim yapmaya başlamıştır. Yatağının tavanındaki aynaya bakarak oto-portreler yapmıştır. Sanatçı resimleri için unutmayın düşlerimi değil kendi gerçekliğimi resmediyorum demiştir. Yaşamını sürdürebilmek için adeta resme dört elle sarılması gerektiğini hissetmiştir (Jamis, 2002, s. 25).

Frida bulunduğu ruh halini, duygularını resimlerine olağan üstü bir sanatsal anlayışla yansıtmıştır. Genel olarak küçük boyutlu çalışmalar üretmiş, koca bir dünyayı minyatürleştirmiştir ve içinden geldiği gibi kendisini ve çevresini resmetmiştir.



Resim 4- Frida Kahlo "Kesik Saçlı Oto Portresi" T.Ü.Y

Genellikle geleneksel Meksika kıyafetleri ve şık elbiseleri ile gördüğümüz Frida "Kesik Saçlı Oto Portre" isimli eserinde fazlasıyla maskülen görünmektedir. Sanatçının 1940 yılında yaptığı bu resimde sanatçının kendisi, sadakatsiz eşi Diego'nun elbiseleriyle görülmektedir. Elinde makas ve yerlerdeki saçlarıyla Frida, Diego'dan boşandıktan sonraki dönemini anlatmaktadır. Ek olarak eserde sanatçı, çalışmanın üst kısmında bir şarkının sözlerine ve notalarına yer vermiştir. Şarkının sözleri ise; "bak, eğer seni sevseydim, bu saçların için olurdu ama şu anda kelsin ve ben seni sevmiyorum" şeklinde çevrilmektedir. Diego'nun uzun saç sevdiğini ve Frida'nın bu çalışmasında kısa saçları, küpeleri dışındaki erkeksi görüntüsüyle meydan okurcasına bir duruş sergilediği söylenebilir. Bu çalışmasında Frida'nın ruhsal çöküntü halini açıkça görebilmekteyiz. Frida Kahlo'nun 1945 yılında yaptığı "Umitsiz" isimli resmi, doktorunun hazırladığı reçeteye göre beslenmesini konu almaktadır. Geçirdiği ameliyatlar ve hastalıklar yüzünden iştah sorunu yaşayan Frida'ya doktoru sürekli yatmasını ve iki saatte bir beslenmesini önermişti. Ünlü ressam bu çalışmasında zorunlu beslenme olayını konu edinmiş ve bundan ne kadar nefret ettiğini hayvan, kuru kafa figürleriyle betimlemiştir. Nitekim "Umutsuz" anlamına gelen "Without Hope" isimli bu tabloda Frida'nın ne kadar acı çektiği her halinden belli olmaktadır.



Resim 5- Frida Kahlo" Umitsiz" T.Ü.Y

Francisco Goya, Max Beckmann ve Frida Kahlo'nun çalışmalarında, renk ve biçim açısından sanatçıların kendilerini dile getiriş yöntemleri oldukça farklı ve etkilidir. Sanatçıların yaşadıkları dönemlerdeki savaşlar, ihtilaller ve kendileriyle ilgili ruhsal durumlar, eserlerine olanca çıplaklığı ile yansıdığı görülmektedir. Bu sanatçıların ortak özellikleri arasında kendi gerçekliklerini kendilerine özgü sanatsal dilleriyle ifade etmeleri yer almaktadır. Bu sanatçılar farklı sanatsal anlayışlara sahip olmalarına rağmen

içerik yönündeki benzerlikleri dikkatimizi çeken konuların başında gelmektedir. Bütün bu süreçlerde sanatçılar kendi gerçekliklerini keşfetme arayışı içerisinde olmuşlardır.

Sonuç

Güzelliğin somut bir tezahürü olan sanat insan hayatında oldukça önemli bir rol oynamaktadır. İnsanlığın var oluşundan bu yana varlığını sürdüren sanat, sadece güzel ve güzelliğin ifadesi olarak kalmamış, duyguları, psişik ruh hallerini de etkileyerek psikolojinin vazgeçilmez bir başvuru kaynağı haline gelmiştir. Sanatçının kişisel gelişimi ve kendini gerçekleştirmesi kadar toplumların estetik dönüşümlerinde de sanat etkili bir fonksiyon icra etmiştir. Toplumların oluşturduğu medeniyetlerin tarih, edebiyat ve kültürleri ile ilgili ilk elden bilgilere de yine ürettikleri sanat eserlerine bakılarak ulaşmak mümkün olmuştur.

Sanat tarihinde belirli bir yer edinmiş sanatçıların sanat eseri üretim süreçleri, belirli plastik kurallara (perstektif, oran-orantı, tekniksel yöntemler vs.) sırtını dönmesi ile başladığı görülür. Burada sanatçı kendi öz varlığını herhangi bir teknik ya da yöntemsel sınırın dışında tutarak sanatsal biçime dönüştürme çabasındadır. Sanat tarihine bakıldığı zaman sanatçılar için bu durum kimi zaman uzun çabalar gerektirdiği, kimi zaman ise bireysel farklılıklardan kaynaklanarak kendiliğinden belirli bir anlama dönüştüğü görülebilmektedir. Kısaca sanatsal üretim süreci, bir düşünceyle başlayıp, sanatçının öz varlığını biçim ve içerik olarak sanatsal malzemeye yansımanın dışavurumudur.

Ele aldığımız uygulama çalışmalarında Francisco Goya, Max Beckmann ve Frida Kahlo'nun yaşamlarındaki gerçeklerden hareketle kendi gerçeklerini ortaya koydukları ve dış gerçekleri kırarak iç dünyalarını ifade etmeye çalıştıkları görülmektedir. Bu sanatçıların iç dünyalarına dönük ifadeleri, eserlerinde kullandıkları biçimsel deformasyonlarla, özgün renklerle, abartılı çizgilerle, perspektif kurallarına aykırı mekan betimlemeleriyle ve süreç içinde kullandıkları araçlarla dışa vurma yoluna gittikleri görülmektedir.

Sonuç olarak sanatçı sanatsal yaratım süreci içerisinde yaşama ait gerçekliklerden hareketle kendi gerçekliğini ortaya koyma çabasındadır. Sanatçı, sanat yapıtında ele aldığı gerçeklik, bu gerçekliği evrenselliğe taşıması ve tarihsel süreç içinde sanatçının kazandığı kimlik bizlere, sanatçının kişiliği, sanat eseri üretim süreci ve psikolojik algıları bağlamında çeşitli ip uçları sunmaktadır.

Kaynakça

Aristoteles, (2001). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aydeniz, H. (2009). Din-Sanat İlişkisi ve Bunun Somut Bir Yansıması Olarak Mevlevî Semâ Âyini. *Erzurum: Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 32.* 35-51.

Enç, M. (1990). *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü.* Ankara: Karatepe Yayınları.

Erinç, S. M. (2004). *Sanat psikolojisine giriş.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Coomaraswamy, A. K. (1995). *Sanatın tabiatındaki başkalaşım* (N. Özdemiroğlu, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.

Çetişli, İ. (2013). İslam sanatlarının estetik temelleri ve nitelikleri. *Bizim Külliye, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, *54,* 45-51.

Gürsu, O. (2015). Sanat ve Psikoloji Etkileşimi: Geleneksel Türk- İslam Sanatları Merkezli Bir Okuma Denemesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 38* (8), 1028-1047

Hıcks, G. H. ve RAY,C. G. (1981). Management, 4. Ed., New York: Mc Graw-Hill Inc.

Jamis, R.(2002). *Frida Kahlo aşk ve acı* (H. U. Tanrıöver Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
Jung, C. G. (1995). *Ulysses ve Picasso üzerine denemeler* (M. Candan, Çev.). İstanbul: Düşün Yayınları
Kagan, M. (1993). *Estetik ve sanat dersleri* (A. Çalışlar, Çev.). Ankara: İmge Yayınevi.
Kesim, T. (2014, Mart 03). Geçmişten günümüze kişilik kavramı.
http://historicalsense.com/Archive! Fenerl l_l.htm sayfasından erişilmiştir.
May, R. (2003). *Yaratma cesareti* (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.
Ökten, S. (2007). Toplum, sanat ve estetik. *El Sanatları Dergisi (İSMEK), 3,* 78-83.
Özkeçeci, İ. (2007). Sanatın ruhu*. El Sanatları Dergisi (İSMEK), 3,* 90-98.
Tunalı, İ. (2008). *Estetik.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
Türk Dil Kurumu. (2017). Güncel Türkçe Sözlük. 04 Haziran 2017 tarihinde
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KİŞİLİK sayfasından erişilmiştir.
Weber, J. P. (1995). *Sanat psikolojisi* (İ. C. Erseven, Çev.). Ankara: Ürün Yayınları,
Yetkin, S. K. (1979). *Estetik ve ana sorunları.* İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Resim Kaynakçası
Resim1- http://lcivelekoglu.blogspot.com.tr/2014/04/186-yil-once-bugun-ispanyol-ressam-goya.html adresinden 15 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
Resim2- https://barbariclustre.tumblr.com/ adresinden 16 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
Resim3- http://www.onemforum.com/el-sanatlari-arsivi/376408-max-beckmann-eserleri.html adresinden 16 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
Resim4- https://paratic.com/frida-kahlo-kimdir-hayati-ve-eserleri/ adresinden 16 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
Resim5- https://onedio.com/haber/frida-kahlo-nun-birbirinden-guzel-eseleri-ve-hikayeleri-476859 adresinden 16 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

* Yrd. Doç. Dr. Mustafa DİĞLER Aksaray Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü 001mustafadigler@gmail.com
**Arş. Gör. Uğur YILMAZ Aksaray Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü uyilmaz.rssm@gmail.com

LI XIAOFENG'IN PORSELEN KOSTÜMLERİ

Oya AŞAN YÜKSEL
Dumlupınar Üniversitesi, oya.asan@dpu.edu.tr

ÖZET

Çin, dünyada seramik ve porselen üretiminin önemli merkezlerinden biri olarak günümüzde hala porselen üretimine devam etmektedir. Çin porselenlerindeki form, dekor, teknik ve estetik başarının dünyada uyandırdığı hayranlık, Çin ve porselenin birlikte anıldığı bir seramik kültürünü yaratmıştır. Yüzyıllar boyunca kusursuz eserler yaratan Çinli seramikçiler bu mirasın kuşaktan kuşağa aktarılması ile köklü bir geleneğe ev sahipliği yapmakla kalmayıp, aynı zamanda ortak bir kültür belleğinin oluşumunu da sağlamışlardır. Çin'deki porselen üretim geleneği, ülkenin değişen sosyal ve siyasi yapısından doğrudan etkilenmiştir. Bu geleneğin dönemin sanat akımlarıyla da doğrudan iletişim halinde olması porselen üretim tekniklerine farklı bakış açıları kazandırmıştır. Köklü bir seramik kültürüne sahip olan Çin, değişen bu sosyal ve siyasi yapı ile kurduğu diyaloglarla çağdaş seramik eserlerin günümüze kazandırılmasına büyük katkılar sağlamıştır. Günümüz Çağdaş Seramik sanatında, Çin porselen kültüründen ilham alarak kendi çağdaş eserlerini yaratan Li Xiaofeng, giyilebilir kostümler tasarlaması ile diğer sanatçılardan ayrılır. Çin'in farklı hanedanlık dönemlerinin kırık porselen parçalarını çalışmalarında kullanan sanatçı, geçmiş-şimdi, geleneksel-modern ikilemleri ile algılar üzerinde zıtlıkları gündeme getirir. Bu çalışma, tüketim ve moda anlayışına eleştirel bir bakış açısı getiren ve geri dönüşüm malzemesini yeniden bir sanat objesine dönüştüren Li Xiaofeng'in eserlerinin değerlendirilmesi yönündedir.

Anahtar Kelimeler: Çin Porselenleri, Çağdaş Seramik Sanatı, Moda, Li Xiaofeng, Porselen Kostümler

LI XIAOFENG'S PORCELAIN COSTUMES

ABSTRACT

Today China continues to produce porcelain as one of the important ceramic and porcelain production centers, in the world. The World fame of Chinese porcelain forms, decoration , technical and aesthetical achievement has created a ceramic culture which be mentioned as China and porcelain together. For centuries Chinese ceramicists, have created perfect works, with are passed down to next generation of this heritage have not only built a well-established tradition but also cultural memory's social formation at the same time. The tradition of porcelain production in China has been directly influenced by the changing social and political structure of the country. The fact that this tradition is also in direct contact with the art movements has gained different perspectives on porcelain production techniques. China, which has a deeply rooted ceramic culture, made great contributions with this changing social and political structure to bring contemporary ceramic arts to day. In today's Contemporary Ceramic art, Li Xiaofeng, who created his contemporary works inspired by Chinese porcelain culture is separated from other artists by designing wearable costumes. Artist who uses porcelain shards coming from the China's dynasties in different periods brings the contradictions on the perceptions with past-now traditional-modern dilemmas.This research is an analysis of Li Xiaofeng's Works, which brings a critical

perspective to the understanding of consumption and fashion and transforms the recycling material into an art object.

Key words: Chinese Porcelain, Contemporary Ceramic Art, Fashion, Li Xiaofeng, Porcelain Costumes.

LI XIAOFENG VE PORSELEN KOSTÜMLER

"Herbert Read, bir toplumun kültür seviyesini anlamak için o ülkede yer alan seramik eserlere bakılmasını önerir."

Çin dünyanın en eski medeniyetlerinden biri olarak geçmişten günümüze varlığını sürdürmektedir. Çin'in kompleks sosyal yapısı, içinde birçok değişimi barındıran tarihi, seramik ve porselenleri ile dünya kültür mirasında önemli bir yere sahiptir. Çin seramik ve porselenleri yapım amaçlarına ya da kronolojik sıralamaya göre gruplandırıldığında; bu çeşitliliğin Çin'in yaşam kültürü ile yakından ilintili olduğu gözümüze çarpar. Bu duruma ölü gömme törenleri sırasında kullanılan seramik eşya kullanımı iyi bir örnektir.

"Çinlilerin porseleni keşfetmeleri, şüphesiz ki tesadüfi bir şekilde olmamıştır. Ülkelerinde bulunan mevcut hammadde ve kaynakları kullanarak yaptıkları, yıllarca süren denemeler, üretimler, araştırma ve çalışmalar Çin'de porselenin 1000 yıllık varlığının sebepleridir. Çin'de ilk porselen üretiminin ne zaman yapıldığına dair birçok kaynakta farklı bilgilere ulaşılmaktadır. Beyaz, şeffaf porselenle kendi tarihini oluşturan Çin porselenleri, özellikle mavi-beyaz porselenleri ile dünya seramik tarihine de yön vermiştir."[1]

Köklü porselen geleneğinin yüzyıllar boyunca bir miras olarak nesilden nesile aktarılması Çağdaş Çin Seramik Sanatını da yakından etkilemiştir. Günümüz Çin Sanatı'nda, güncel gelişmeler ve tarihsel değişimlerle harmanlanarak tasarlanan yeni seramik eserler dikkat çekicidir. Li Xiaofeng sosyo-politik sorunlara ve tarihi olaylara odaklanma eğilimi ile Çağdaş Çin Seramik sanatında önemli bir yere sahip olan sanatçılardan birisidir. Li'nin eserlerinde "Çin Kültürü" temel çıkış noktasıdır. Ancak söz konusu olanın bu kadar köklü bir kültür olması sanatçının zor bir yaratımsal ve anlatımsal sürece girmesini de beraberinde getirmektedir. Li, geleneksel ve modern olanı bir arada kullanarak yenilikçi ve farklı fikirleri ile ön plana çıkmıştır. Li Xiaofeng 1965 yılında Çin Halk Cumhuriyeti'nin orta bölgesinde bulunan Hubei eyaletinde dünyaya gelmiştir. 2002 yılında Çin Merkez Güzel Sanatlar Akademisi (CAFA) duvar resmi bölümünden mezun olmuştur. Mezuniyetinin ardından Pekin'e yerleşen Xiaofeng, ilk sanat kariyerine duvar resmi yaparak başlamıştır. Daha sonraki dönemlerde üç boyutlu formların daha fazla ilgisini çektiğini anlayınca, yeni malzemeler ve arayışlara girmiştir. Sanatçı öğrenim hayatı boyunca edindiği klasik öğretileri ve teknikleri, günümüz çağdaş sanat yaklaşımları ile harmanlayarak yeni bir anlatım dili yaratmak için uzun ve meşakkatli bir çalışma dönemi geçirmiştir. Mermer, ağaç, cam gibi çeşitli malzemelerle denemeler yapmış, ancak istediği, hayal ettiği sonuçlara ulaşamamıştır. Arayış içerisinde olduğu bu dönemlerde, ayrıntılı olarak araştırdığı Ming-Qing hanedanlığı dönemlerine ait mavi beyaz porselen parçaları, antik kazılardan satın alarak Pekin'deki atölyesinde toplamaya başlamıştır. Uzun süren koleksiyonerlik döneminden sonra marjinal fikirleri ve yeni eserler üretebileceğine inancı ile, kırık porselen parçalarını kendi anlatım dilini ortaya koymak için kullanmaya karar vermiştir.

[1] Doherty Jack, Porcelain, A&C Black London, 2002 s. 9

Çin'deki en önemli seramik sanatçılarından biri olarak kabul edilen Li Xiaofeng, kırık porselen parçaları benzersiz kullanımı ile tanınır olmuştur. Sanatçı Song, Ming, Yuan ve Qing hanedanlarından kalan kırık porselenleri tekrar yorumlayıp farklı bir form ve gerçeklik yaratarak izleyiciye sunmaktadır.

Sanatçı eserlerini oluştururken ilk olarak; kazılardan satın aldığı porselen parçaları renk, doku, desen olarak birbirlerine uygun olanlarını seçip gruplayarak başlamaktadır. Sonraki aşama da birçok çizim yaparak yapmak istediği eserin kabaca tasarımına karar vermektedir. Bazen plastilin, kil ya da tel kullanarak bu tasarımların küçük maketlerini yapması, sanatçının tasarım sürecine olumlu bir katkıda bulunmaktadır. Sanatçı, tasarım sürecinin ardından, gruplandırdığı porselen parçaları keskin kenarlarını zımparalayarak temizlemekte ve birbirlerine monte etmek için, kenar kısımlarından delikler açmaktadır. Sanatçı bu kırık parçaları ile deri bir zemin üzerine çelik bir tel yardımı ile dikerek- giyilebilir porselen kostümlerini yaratmaktadır. Ceketler, yakalı t-shirtler, kravatlar, ayakkabılar ve çeşitli uzunluklardaki kadın elbiseleri sanatçının oluşturduğu kostümler arasında bulunmaktadır.



Resim 1: Li Xiaofeng Porselen Ayakkabı ve Elbise
Kaynakça: http://www.thatsitmag.com/blog/2016/4/29/made-in-china-art-porcelain-costumes-by-li-xiaofeng

Sanatçının bir kostümü bitirmesi yaklaşık üç ay sürmektedir. Üç ay sonunda ortaya çıkan kostümler binlerce küçük kırık porselen parçanın bir araya gelmiş halidir. Kostüm tamamen yeni bir gerçekliği, kültürü ve geçmişten günümüze aktarılan bir mirası temsil etmektedir. Sabırla yıllarca toprak altında bekleyen antik porselen parçalar, sanatçı tarafından yeniden yorumlanarak izleyiciye sunulmaktadır. Eserin izleyici ile olan karşılıklı etkileşimi sırasında arkeolojik kazılardan çıkmış kırık porselen parçaların kültürel kimliğinin, çağdaş bir eser üzerinde, yeniden algılanması ve hakkında yeniden düşündürülmesi amaçlanır.

Sanatçının kırık porselen parçalarını kullanarak tasarladığı ilk çalışması *"Beijing Memories"* Pekin Hatırası isimli Mao ceketidir. Çin tarihinde önemli bir yere sahip olan Mao Zedong ve kendisi ile özdeşleşen ceketi bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. "Ceket" yalnızca bir metadır. Bu eser şüphesiz ki geçmişle günümüz arasında bir diyalog yaratmaktadır. Çünkü Mao Zedung 1 Ekim 1949 da, Pekin'deki Tiananmen Meydanı'nda Çin Halk Cumhuriyeti'nin kuruluşunu ilan ettiği konuşmasını yaptığı sırada üzerinde batıda *"Mao Suit"* olarak bilinen, daha sonraları Kültür Devrimi ile özdeşleşen

bu ceket bulunmaktadır. Ceketin dört adet cebi Çin kültürüne göre denge ve simetriyi, Çin felsefesine göre ise doğruluk, adalet, dürüstlük ve utanma duygusunu temsil etmektedir. Ceketteki beş adet düğme, yasalar, kontrol, denetleme, yönetim ve yargıyı, koldaki üç düğme ise milliyetçilik, demokrasi ve halkın geçimini simgelemektedir. Kırık porselen parçalardan oluşan bu eser adeta Çin'in politik, kültürel ve sosyal değişimi ile bir bağ kurmamızı sağlayacak niteliktedir.



Resim 2"Beijing Memories" Pekin Hatırası Mao Ceketi Li Xiaofeng
Kaynakça: (https://designmixer.com.tr/2011/02/02/made-in-china-art-porcelain-costumes-by-li-xiaofeng/)

Günümüzde Çin'in her şeyi kopyaladığı algısının ön plana çıkarılması ile güncel medyanın, "Made in China" ürünlerinin her zaman düşük kalite ya da kötü bir imitasyon olarak nitelendirmesi, Çin'in ticaret alanında olduğu gibi sanat alanında da kötü bir üne sahip olmasına neden olmaktadır. Sanatçı her Çin yapımı ürünün kötü bir taklit ya da seri üretilen, düşük maliyetli işler olarak farklı bir kimlikle adlandırılmasının, Çin'deki çağdaş sanat ortamına ve işlere yapılan bir haksızlık olarak değerlendirmektedir. Bu sebeple yapmış olduğu eserlerle Çin'deki çağdaş sanat ortamına dikkat çekmek istemektedir.
Li, eserlerinin üretim sürecinde Çin kültüründe günlük, sıradan olan işlevsel porselen nesneleri nasıl farklı bir gerçekliğe dönüştüreceği konusunda birçok soruya cevap bularak, gelenekle yenilik arasında bir bağ kurmaya çalışmaktadır. İşlevini yadsıyarak farklı bir gerçekliğe dönüştürdüğü formlar, izleyicilere Çin kültürü ile ilgili uzun öyküler anlatmaktadırlar. Örneğin, Çin kültüründe vazonun uzun boynu yalnızca fonksiyonel bir özellik değildir, aynı zamanda güzelliği, zarafeti ve sosyal statüyü de temsil etmektedir.



Resim 3: Geleneksel Çin Elbiseleri

Kaynakça: http://littlelimpstiff14u2.tumblr.com/post/68411659471/li-xiaofeng-porcelain-fragments-from-the-ming

"Desenlerde kullanılan renklerde de benzer öyküler mevcuttur. Sanatçının eserlerinde kullanmış olduğu Ming mavisi, Çin Kültüründe canlılığı ve enerjiyi temsil ederken, kırmızı renk kan ve ömrü temsil etmektedir."[2]
"Dünyaca ünlü Lacoste firması, 2010 yılında sanatçıya markanın klasikleşen 3 düğmeli, yakalı t-shirtlerini kırık porselen parçaları kullanarak tasarlamasını teklif etmiştir. Li, bu tasarımı gerçekleştirmek için Erken Ming Dönemi'nin (1368 -1644) porselen kırıklarından oluşan bir tasarım hazırlamıştır. Ancak Çin Hükümeti'nin antik porselen parçaların yurtdışına çıkarılmasını yasaklaması sebebi ile; sanatçı bu tasarımı için kendi porselen formlarını ve desenlerini kullanmıştır. Uzun bir tasarım ve üretim süreci sonrasında ortaya çıkan formlar Lacoste'un kendi logosu da dahil olmak üzere, Ming Dönemi'ne ait çeşitli desenlerle dekorlanmıştır."[3]



Resim 4: Li Xiaofeng Lacoste için tasarlanan tshirt detayları.
Kaynakça: https://ifitshipitshere.blogspot.com.tr/2010/06/artist-li-xiaofeng-does-porcelain.html

Pişirim ve sırlama süreçlerinin ardından ortaya çıkan kaseler, tabaklar… vb t-shirt formunu oluşturacak şekilde kırılmış, zımpara ve delme işlemlerinden sonra parçalar çelik tellerle bir araya getirilerek t-shirt formu oluşturulmuştur. Yapımı tam üç ay süren bu porselen kostüm, ilk olarak France at the Musée des Arts et Müzesi'nde daha sonra Pekin'deki Red Gate Galleri'de sergilenmiştir. Sanatçının tasarladığı porselen t-shirt, Lacoste için üretilen *"en pahalı"* t-shirt olarak tarihe geçmiştir.

[2] Red Gate Galeri ile 06.04.2017 tarihinde mail yoluyla hazırlanan soru -cevaplar ile yapılan röportaj.
[3] Red Gate Galeri ile 06.04.2017 tarihinde mail yoluyla hazırlanan soru -cevaplar ile yapılan röportaj.



Resim 4: Li Xiaofeng, Lacoste Polo tshirt , 2010, 70 x 52 x 40 cm
Kaynakça:(http://www.thegoldenscope.com/2015/09/li-xiaofengs-fashion-sculptures/li-xiaofeng-lacoste-porcelain-polo-2010-front-2-photo-by-miko/)

"Sanatçı, Lacoste için kırık porselen parçalardan oluşturduğu porselen t-shirt 'in ardından, yine aynı markanın Holiday Collector Serisi için bir kadın ve bir erkek özel tasarım t-shirt desenleri tasarlamıştır. Qing Hükümdarlığı'nın (1644-1911), Kangxi Dönemi (1662-1772) mavi beyaz porselenlerinin lotus ve çocuk desenlerinden ilham alınarak oluşturulan tasarımlar, sınırlı sayıda üretilen özel tasarım t-shirtlerin baskı desenlerini oluşturmuştur. Kullanılan bu desenler, Çin kültüründe önemli bir yere ve anlama sahiptir. "Lotus", suyun altında balçığın içinde büyüyen bir bitki olması, gelişimini tamamlayınca su yüzüne çıkması sebebi ile saflık ve yeniden doğuşu simgelemektedir. Çocuk imgeleri ise doğurganlığın göstergesidir. Porselen desenlerinde bu çocuk imgelerin kullanımının ise daha farklı bir öyküsü vardır. Qing Hükümdarlığı (1644-1911) döneminde yüksek oranda bebek ölümleri yaşanmıştır. Bebek desenli porselen üretimi sayesinde, bebeklerin korunarak kutsanacağına ve yaşamlarının devamının sağlanacağına inanılmıştır."[4]



[4] Li Xiaofeng ile 06.04.2017 tarihinde mail yoluyla hazırlanan soru -cevaplar ile yapılan röportaj.

Resim 5: Li Xiaofeng'in, Lacoste için tasarladığı Kanghi Dönemi Çocuk deseni
Kaynakça:https://jingdaily.com/exclusive-li-xiaofengs-porcelain-polo-and-cotton-porcelain-polo-for-lacoste-unveiled-in-paris/

Çin porselen kültürünü yansıtan bu özel tasarım t-shirtlerden sadece 20.000 adet üretilmiş ve yine Çin kültürüne ait ipek keseler içinde sanatçının kendi adını taşıyan kırmızı bir mühürle satışa sunulmuştur.



Resim 5: Li Xiaofeng'in Lacosta için tasarladığı tshirtler
Kaynakça: (https://designmixer.files.wordpress.com/2011/02/img_0808-1024x768.jpg)

Sonuç:
Çin'in tarihsel sürecindeki sosyal, kültürel ve politik değişimlerinden arta kalan kırık porselen parçalar, temsil ettiği yeni anlamlarla, sanatçı tarafından farklı bir gerçekliğe dönüştürülmektedir. Sanatçı eserlerinde porselen malzemenin güçlü yapısı ve geçmişten günümüze kadar gelen mirası ile farklı ifade kazanımları elde etmeye çalışmaktadır. Kullanım eşyalarının kendi varoluş anlamlarını reddederek farklı bir nesneye dönüştürülmesi ile günümüz tüketim alışkanlıklarına eleştirel bir gönderme yapan sanatçı aynı zamanda Çin'in etnik kimliğinin de altının çizmektedir. Sanatçının arkeolojik kazılardan çıkan kültür nesnelerini dönüştürerek ürettiği giyilebilir porselen kostümler, seramik malzemenin kırılgan yapısı ile birleşmiştir. Bu durum kapitalist sistemin bir sonucu olan markalaşmaya bir başkaldırı niteliğindedir. Sanatçının dünyaca ünlü markalara yaptığı tasarımlarda Çin porselenlerini ön plana çıkararak, bir tüketim malzemesi gibi kullanması, tüketim ve moda anlayışına yeni bir ele alış olarak değerlendirilebilmektedir. Günümüz tüketim toplumunda kapitalist sistemin dayattığı güzellik ve estetik anlayışının bir moda haline gelmesi, kitleler arasında sınıf ayrımcılığına sebep olması, vb sebebi ile tüketim ve moda anlayışına eleştirel bir bakış açısı getirmekle beraber ironik bir anlayış sergilemektedir. Li'nin eserleri, Çin'de birçok galeride, bunun yanı sıra Paris, Dubai, Kore, Hong Kong, Amerika gibi birçok ülkede sergilenmektedir.

KAYNAKÇA

Kitap
Carswell John, Çin Seramikleri Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu, Vehbi Koç Vakfı, İstanbul,1995.
Cooper Emmanuel, 10000 Years Of Pottery, The British Museum, London, 2002.
Doherty Jack, Porcelain, A&C Black London, 2002.
Fisher W. Stanley, Fine Porcelain and Pottery, Gallery Press.
Fletcher, Hugo Morley, Techniques of The World's Great Master of Pottery and Ceramics, Phaidon. Christie's Oxford, 1984.
Haslam, Malcolm, Pottery, Orbis Publishing, Londra, 1972.
Kerr, Rose, Song Dynasty Ceramics, Victoria and Albert Museum Publications, Londra, 2004.
Wardell Sasha, Porcelain and Bone China, The Crowood Press, 2004.
Wood, Nigel, Chinese Glaze, A&C Black London, 1999.

İnternet Kaynakları

http://beautifuldecay.com/2015/08/03/li-xiaofeng-assembles-shards-ceramics-piece-piece-create-elaborate-clothing-can-wear/.
http://littlelimpstiff14u2.tumblr.com/post/68411659471/li-xiaofeng-porcelain-fragments-from-the-ming.
http://www.odditycentral.com/pics/the-amazing-porcelain-costumes-of-lixiaofeng.html.
http://www.redgategallery.com/Artists/Li_Xiaofeng-sculpture/index.html.
http://www.swirehotels.com/en/Arts-and-Sustainability/Arts/Our-Collection.aspx?section=The-Opposite-House&image=Beijing-Memory-1-by-Li-Xiaofeng
http://www.thatsitmag.com/blog/2016/4/29/made-in-china-art-porcelain-costumes-by-li-xiaofeng.
http://www.thegoldenscope.com/2015/09/li-xiaofengs-fashion-sculptures/li-xiaofeng-lacoste-porcelain-polo-2010-front-2-photo-by-miko/.
https://designmixer.com.tr/2011/02/02/made-in-china-art-porcelain-costumes-by-li-xiaofeng/.
https://designmixer.files.wordpress.com/2011/02/img_0808-1024x768.jpg.
https://ifitshipitshere.blogspot.com.tr/2010/06/artist-li-xiaofeng-does-porcelain.html.
https://jingdaily.com/exclusive-li-xiaofengs-porcelain-polo-and-cotton-porcelain-polo-for-lacoste-unveiled-in-paris/.
https://www.visualnews.com/2016/05/07/clothes-from-ceramics/.
https://www.yatzer.com/porcelain-polo-shirt-li-xiaofeng.
Li Xiaofeng ile 06.04.2017 tarihinde mail yoluyla hazırlanan soru -cevap ile yapılan röportaj.
Red Gate Galery ile 06.04.2017 tarihinde mail yoluyla hazırlanan soru -cevap ile yapılan röportaj.

MEKSİKA'DA BASKIRESİM "JOSE GUADALUPE POSADA"

Yrd.Doç.Dr. Selvihan Kılıç Ateş
Balıkesir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü

ÖZET

Yaşamın ekolojik, sosyal ve siyasal bütününden etkilenen baskıresim, her çağda sanatçının anlatımının daha geniş kitlelere ulaşması için etkili bir yöntem olmuştur. Meksika devrimi öncesi giderek artan diktatörlük karşısında halkı bilinçlendiren ve eğlendiren figürleri yaratan Jose Guadalupe Posada (1852-1913), ironik eserler üretmiş, Meksika'da baskıresmin gelişmesine büyük katkılar yapmıştır. Popüler imgeleri sosyal eleştiriyle beraber kullanarak en derin insani duyguları yansıtan Posada, eserlerini efsaneler ve trajedilerin grafiksel anlatımları ile betimlemiştir. Bu bildiri ile Meksika'da en önemli baskıresim sanatçılarından biri olan zamansal, coğrafi ve ideolojik sınırları aşan Jose Guadalupe Posada'nın siyasi ilişkilerden günlük yaşama, masallara ve efsanelere uzanan baskıresimleri ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Baskıresim, Meksika'da Baskıresim, Jose Guadalupe Posada

PRINTMAKING IN MEXICO "JOSE GUADALUPE POSADA"

ABSTRACT

Printmaking influenced by the ecological, social and political totality of life has become an effective method for the expression of artist in every age to reach wider masses. Jose Guadalupe Posada (1852-1913), who created the figures who consciously and amused the public in the face of the increasing dictatorship before the Mexican revolution, produced ironic works and made great contributions to the development of printmaking in Mexico. Posada, using popular imagery with social criticism and reflecting the deepest human emotions, depicts his works with graphical expressions of legends and tragedies. With this declaration, Jose Guadalupe Posada, one of the most important printmakers in Mexico, who transcends the temporal, geographical and ideological boundaries, will deal with the pressures of political relations ranging from daily life, to the masses and to the legends.

Key Words: Printmaking, Printmaking in Mexico, Jose Guadalupe Posada

GİRİŞ

Baskıresim, her çağda sanatçının daha geniş kitlelere ulaşması için etkili bir yöntem olmuştur. Mayalar ve Aztekler gibi kültürler, farklı araçlar kullanarak kâğıda veya kumaşa desen basmışlardır. Akordeon tarzı kitapların resimlerinde; ritüeller, savaşlar, kurbanlar ve hükümdarları konu alan efsaneleri içeren önemli yaşam olayları kaydedilmiştir. Fikirleri ve tarihsel anları belgelemek için kullanılan baskıresimler ve baskı teknikleri yıllar içinde büyük ölçüde değişmiştir. Baskıresimler, çok eski ve zengin bir baskı geleneğine sahip Meksika'nın tarihini anlamak için önemli bilgiler sağlamıştır.

Meksika devrimi öncesi giderek artan diktatörlük karşısında halkı bilinçlendiren ve eğlendiren figürler yaratan Jose Guadalupe Posada (1852-1913), popüler imgeleri sosyal eleştiri ile beraber kullanarak izleyicinin duyularına efsaneler ve trajedilerin grafiksel anlatımlarıyla

hitap etmiştir. Bu çalışma ile Meksika'da baskıresmin gelişmesinde en etkili sanatçılardan biri olarak bilinen Posada'nın coğrafi ve ideolojik sınırları aşan baskıresimleri ele alınmıştır.

MEKSİKA'DA BASKIRESİM

Meksika'da ağaç baskılardan, litografilere, linol baskılara ve gravürlere kadar üretim yapabilen tanınmış baskı ustaları yetişmiştir. Baskı teknikleri, Meksikalı sanatçıların eserlerinde, kültürel miraslarını keşfetmek ve Meksika kimliğini oluşturmak için önemli bir araç olmuştur. Baskıresimler, Meksika'nın eski kültürler, sömürge zamanları ya da belirli tarihsel dönemler hakkındaki temalar yoluyla Meksikalı olmanın neyi ifade ettiğini yansıtmıştır. İspanya, 1521'de bölgeyi ele geçirdiğinde antik tarihe ait birçok yazı ve kaynak yok edilmiştir. İspanyol misyonerler Meksika'da dinsel ideolojilerini yerli halka dayatmak amacıyla baskılardan yararlanmışlardır. Baskı illüstrasyonlar yoluyla halk ile iletişim kurmuş ve dil engellerini aşmışlardır. Böylelikle Hıristiyanlığı yaymak için kullanılan baskılar, Meksikada dini illüstrasyon üretmek için önemli bir yöntem haline gelmiştir. Yerli nüfusu geleneksel inançlarını Hristiyanlık lehine terk etmeye ikna etmek için İspanyollar tarafından dini imgelerle tasarlamış baskıresimler dağıtılmıştır. Bu nedenle, 16. ve 17. yüzyıllarda bakire, aziz ve melekleri vurgulayan dini baskıresimler yaratılmıştır. İspanyol yönetimi ve kültürel etkisi altındaki üç asırdan sonra yerli halklar ithal inançları ve ikonografiyi benimsemeye başlamışlardır. Sanatçılar, şeytanlar, kafatasları, Hıristiyan sembolleri ve yerli imgeleri kaynaştırmışlardır. Azteklerin insan kurbanı ritüelinden alınan, ölümü simgeleyen iskelet ve kafatası imgeleri sıklıkla kullanılmıştır. Yerli nüfus Hıristiyan ideolojiyi benimsediği için dini temalar içeren baskılar giderek yaygınlaşmıştır (Hughes, 2008, s170).

1800'lerde Meksikalı baskıresimciler halkın memnuniyetsizliği ifade etmek ve İspanyol denetimine direnmek için Meksika milliyetçiliğine teşvik eden temaları eserlerinde kullanmaya başlamışlardır. Ünlü Meksika devrimi yaşanmadan hemen önce, hiciv sanatını ve tartışma yaratan illüstrasyonları bir araya getirerek hükümet karşıtı tutum sergileyen bir akım ortaya çıkmıştır. Bu akımın en güzel örnekleri José Guadalupe Posada'nın (1852-1913), calaveras adı verilen renkli ve siyasi içerikli kurukafa biçimindeki karikatürleri içeren çalışmalarında görülmüştür. İspanyolca kelimeden 'kafatasları' için türetilen Calaveras, hem toplumdaki yozlaşmanın ölümcüllüğüne ilişkin bir metafor olarak kullanılmış hem de her yılın kasım ayında gerçekleştirilen ölüler günü kutlamalarını ifade etmiştir (Heller, 1958, s62).

JOSÉ GUADALUPE POSADA

Meksika halkını bilinçlendirmek için eserler üreten José Guadalupe Posada, Meksika'da siyasi karikatürlerin babası olarak tanınmıştır. Mexico City'de eğitim göremeyen, fakir kesimlere hitap eden çarpıcı haberlere yer veren dergiler ve gazeteler için birçok litografi hazırlamıştır. Posada, ulusal kahramanları, geleneksel sembolleri, kişisel zorlukları, çalışma koşullarını ve yoksulların günlük mücadelelerini konu almıştır. Ölümle alay eden sanatçı, bağımsız bir ulus olarak Meksika hayalini ortaya koymuştur (Wye, 2004, s124).

Posada, siyasi karikatürlerinin çoğunu Porfirio Díaz'ın diktatörlük rejimi sırasında yaratmıştır. Rejim, Posada'nın hiciv yüklü eserleri için zengin bir malzeme sunmuştur. Bu sayede sanatçı

bir dizi illüstrasyon, kitap kapağı ve popüler dergiler için karikatürler yapmıştır (Farthing, 2008, s436).

Başkan Díaz, yabancı yatırımcıları etkilemek ve Meksika'yı modern, sanayici bir ülke haline getirmek için ulusun üst sınıflarına, din adamlarına ve büyük toprak sahiplerine fayda sağlayan politikalarla, Meksika halkının ihtiyaçlarını göz ardı etmiştir. Meksika kültürleri üzerindeki Avrupa etkilerini desteklemiş ve Meksika'nın alt sınıflarını ihmal etmiştir. Meksika'nın eski yasalarını değiştirerek, tarımsal üretimini artırmak için tarım arazilerini büyük mülklere dönüştürmüştür. Díaz, bu sistemde çiftçilerin büyük sıkıntılar yaşamasına sebep olmuş ve ayrıca yasalarına direnen yerli nüfusa da şiddetle baskı uygulamıştır. Sonuç olarak, birçok çiftçi ve yerli halk iş için şehre göç etmek zorunda kalmış ve kentlerde büyük sıkıntılar yaşanmaya başlanmıştır (Lucie-Smith, 1993, s49). Posada eserlerinde kentli işçilerin, yoksul Meksikalıların yaşadıkları zorlukları vurgulamış ve kendi varlıklarından gurur duymalarına yardım etmiştir.

İroni ustası bir sanatçı olarak Posada, hem iyi hem de kötü yanlarıyla "gerçek" Meksika görünümünü ele almış ve tipik kentsel temaları tasvir etmiştir. Posada'nın baskılarında yaygın olarak, yoksulluk ve toplumsal adaletsizlikler karşısında yaşanan sıkıntılar ifade edilmiştir. Posada, baskılarında hükümeti eleştiren iskeletleri kullanmış ve günlük aktivitelere katılan canlılar olarak eğlenceli bir şekilde tasvir etmiştir. İskelet tasvirlerini popülerleştiren sanatçının iskeletleri, çoğunlukla iktidardaki ünlü isimleri andırmıştır. "La Calavea de la Catrina" adlı yapıtında sanatçı, başında gösterişli şapkasıyla sosyetik bir kadını iskelet şeklinde betimlemiştir. Bu sarsıcı ve ikonik imge "Ölüler Günü" için düzenlenen festivallerde sık sık kullanılmıştır (resim 1) (Sullivan, 2000, s21).



Resim 1. José Guadalupe Posada, "Calavera Catrina", Gravür, 1913.

Zengin bir anlatıma sahip ve çok yönlü bir sanatçı olan Posada, binlerce taş baskı, ağaç baskı, metal baskı eser yapmıştır. Meksika kültürünü eserlerinde anlatan Posada, halk için baskılar hazırlamıştır. Kültür, gelenek ve inanç sistemlerini tanıdık simgeler ekleyerek ilişkilendirmiştir. Meksika Hıristiyanlığının yerli imgelerle harmanlanmış bir sembolü olan Guadalupe'nin Bakiresi (resim 2), kolaylıkla tanımlanabilen bir şekilde tasvir edilmiştir. Posada'nın baskılarında Bakire görüntüsüyle beraber kullandığı Amerika Sabırı adlı bitki Meksika halkıyla bağlantılı bir simge olarak kullanılmıştır. Renkli baskılarında genellikle Meksika bayrağının renkleri olan yeşil, beyaz ve kırmızıyı sıklıkla kullanmıştır (resim 3) (Saff, 1978, s36).



Resim 2. José Guadalupe Posada, “Bir Amerika Sabrında Guadalupe'nin Mucizevi Hayali”.



Resim 3. José Guadalupe Posada, "İspanyol Dansı", 1890.

Yetenekli bir baskıresim ustası olan Posada, kasıtlı olarak ucuz, gayriresmi gazeteler için illüstrasyonlar tasarlamıştır. Posada, tipik olarak kentsel temaları tasvir etmiş, kırsal görüntüleri ise, birçok işçinin geride bıraktığı hayatı hatırlatmıştır(resim 4). Sanatçı eserlerinde geleneksel kıyafetler giymiş köylüleri de ele almıştır (resim 5).



Resim 4. José Guadalupe Posada, "Bir Sokak Sahnesi", 1864.



Resim 5. José Guadalupe Posada, “Çiftçi ve Şahinin Şiiri”.

MEKSİKA DEVRİMİ SONRASI BASKIRESİM

1917'de Díaz'ın devrilmesiyle otuz beş yıllık baskı ve eşitsizlik sona ermiştir. İdealizm ve popüler milliyetçiliğin devrimci ruhuyla beslenen ülke, Meksika kimliğini yeniden tanımlamaya başlamıştır. Yazar Octavio Paz, devrimi "Meksikalıların Meksika keşfi" olarak nitelendirmiştir. Devrimden sonra Meksika'nın yeni hükümeti, sanatçıları kültür işçisi olarak çalıştırmış ve sanatçıları kamu binalarının iç ve dış duvarlarında büyük ölçekli freskler boyamak için görevlendirmiştir. Bu duvar resmi hareketi, ülkenin okuma yazma bilmeyen halkını resimsel öyküleme yoluyla eğitmek amacıyla yapılmıştır. Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Jose Clemente Orozco, gibi Meksikalı sanatın büyük ustaları ile 20. yüzyılın başları Meksika'da heyecanlı ve dinamik zamanlardan biri olmuştur (Fletcher, 1992, s45).

Meksika Devrimini takiben “milliyetçilik ve komünizm” hakkında sosyal farkındalık yaratmak için baskıresimler etkili bir yöntem olarak kullanılmıştır (resim 6). Sanatçılar, sanat ile politikayı ayrılmaz olarak değerlendirmiş, Meksikalıları sanat, tarih, ulusal gurur ve kimlik yoluyla eğitmeyi amaçlamışlardır. Bununla birlikte baskılar; postalanabilir, basit, ucuz ve etkili dil olmuştur. Baskıresimler, sosyal, politik ve ekonomik haksızlıklarla ilgili endişeleri dile getirmiştir.



Resim 6. José Guadalupe Posada, “Calaveras Çok Satıyor”.

Mexico City'de Leopoldo Méndez (1902-1968), Luis Arenal (1908-1985) gibi Meksikalı baskı sanatçıları, TGP olarak bilinen (Taller de Gráfica Popular) Halk Baskı Atölyesi’ni 1937'de kurmuşlardır. TGP, sosyopolitik sanatın yaratılması için ortak bir merkez olmuş, Meksika'nın devrim sonrası idealizmini paylaşan sanatçıları biraraya getirmiştir. Baskı kolektifleri oluşturmak için birlikte çalışan sanatçılar, öncelikle ucuz ağaç ve linolyum baskılarının yaygınlaştırılması yoluyla geniş bir kitleye ulaşmayı amaçlamışlardır. Kültür, ulusal kimliğe olan bağlılık ve Meksika mirasının kutlanması konularında, baskı sanatçılarının çoğu eski görüntülerden ve heykelden esinlenmiştir (resim 7). Meksika'daki sosyal iklim, Meksika Devriminden sonraki yıllarda giderek daha politik hale gelmiş ve baskıresimlerde daha güçlü çizgiler kullanılmıştır. Toplumsal ve politik durumları açıklamak için sembollerden ve metaforlardan zengin bir dil yaratılmıştır (Castleman, 1976, s121).



Resim 7. Leopoldo Méndez, "Jose Guadalupe Posada" Linol Baskı, 60x90cm, 1953.

Meksika sanatı yıllar geçtikçe gelişmiş ve sanatçıların orijinal bakış açısı, Meksika sanatının temalarını, ortamlarını ve beklentilerini değiştirmiştir. Sanat kaçınılmaz olarak öncüllerinden etkilenmiş, yeni ve heyecan verici sanatsal ifadeler yaratılmıştır.

SONUÇ

En önemli Meksikalı sanatçılardan biri olan Jose Guadalupe Posada, kırk yıldan fazla baskıresim yapmış ve Meksika sanatı, Meksika tarihini ve kültürünü anlamamıza yardımcı olmuştur. 16 yaşında, bir litografi atölyesinde çırak olarak baskıresim yapmaya başlayan Posada, 1888 yılında kendi atölyesini açmıştır. Birçok Meksikalı sanatçıyı etkileyen Posada, her insani faaliyeti taklit eden Calavera'nın stilize ve hicivsel temsilciliğiyle, iskeletlerin ve kafataslarının görüntülerini değiştirmiştir. Aynı zamanda baskılarında, baskıcı Porfirio Diaz Rejimine karşı muhalefetini, toplumsal olaylara olan ilgisini, duyarlılığını ve eleştirilerini yansıtmıştır. Posada'nın çalışmaları bugün müzelerde barındırılmasına rağmen, ömrü boyunca geniş kitlelere ulaşabilmek için elden ele dolaşan baskıresimler yapmayı hedeflemiştir. Günümüzde, ölüler günü kutlamalarının baş aktörlerinden biri olan Posada'nın doğduğu şehir Aguascalientes'de Jose Guadalupe Posada Müzesi bulunmakta ve adına uluslararası baskıresim bienali düzenlenmektedir.

KAYNAKÇA

Castleman, R. (1976). Prints of the Twentieth Century: a History, New York: Thames and Hudson.
Charlot, J. (1964). Posada's Dance of Death, New York: The Pratt Graphic Art Center.
Farthing, S. (2008). Sanatın Tüm Öyküsü. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
Fletcher, V., O. Debroise, A. M. Maslach, L. S. Sims, Octavio Paz. (1992). Cross currents of Modernism: Four Latin American Pioneers. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.
Gamboa, F. (1944). Posada Printmaker To The Mexican People. Chicago: Mexico To The Art Institute Of Chicago.
Heller, J. (1958). Printmaking Today, California: Holt Rinehart Winston.

Hughes, A. D., Vernon-Morris, H. (2008). The Printmaking Bible: The Complete Guide to Materials and Techniques. Chronicle Books.
Ittmann, J., Shoemaker, I. H., Wechsler, J. M., Williams, L. W., (2006). Mexico and Modern Printmaking: A Revolution in the Graphic Arts, 1920–1950. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.
Lozano, L. M. (1999). Mexican Modern Art, 1900– 1950. Ottawa: National Gallery of Canada.
Lucie-Smith, E. (1993).Latin American Art of the 20th Century. London: Thames and Hudson.
Mock, M. (1996). Hojas Volantes: Jose Guadalupe Posada, The Corrido, And The Mexican Revolution. Texas: University of North Texas.
Saff, D., Sacilotto, D., (1978). Printmaking: History and Process. Holt, Rinehart and Winston.
Scott, A. (2014). "A Picture Is Worth A Thousand Words:" José Guadalupe Posada And Popular Perspectives Of The Porfiriato (1876-1910). Texas: A&M University College Station, Texas Christian University.
Scott, J. F., (1999). Latin American Art: Ancient to Modern. Gainesville: University Press of Florida.
Sullivan, E. (2000). Latin American Art In The Twentieth Century. New York: Phaidon Press.
Tyler, R. (1979). Posada's Mexico. Washington, D.C.:U.S. Government Printing Office.
Wye, D., Figura, S., Judith H., Livasgani, R., Montgomery, H., Roberts, J., Suzuki, S., Weitman, W. (2004). Artists & Prints: Masterworks from the Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art.

TÜRK SÜSLEME SANATLARIMIZDAN KAAT'I SANATI ve KURUTULMUŞ YAPRAKLAR ÜZERİNE KİLİM MOTİFLERİ İLE YENİ TASARIMLAR

Yrd. Doç. Dr. Zeynep BALKANAL
Abant İzzet Baysal Üniversitesi, zbalkanal@gmail.com

ÖZET

Türk kültüründe önemli bir yeri olduğu bilinen kitap sanatlarında çeşitli yapım ve süsleme tekniklerinin kullanıldığı bilinmektedir. Bunlardan kaat'ı tekniği özellikle kitap kapları ve süslemeleri içerisinde başlı başına bir yere sahiptir. Kaat'ı herhangi bir motif veya yazı örneğinin ince bir kâğıt veya deriden oyulması suretiyle meydana getirilen eserlere verilen addır. Çeşitli metinlerde kaat'ı sözcüğüne kat'ı, katığ, katıa, kağtı, katıacı vb. gibi değişik isimlerde rastlanmaktadır. Geçmişte bu süsleme dalının özellikle Türk kitap sanatları içerisinde yoğun olarak kullanıldığı gözlenmektedir. Bildiride kaat'ı sanatının farklı materyal ve tasarımlarla uygulanabilirliğini göstermek ve kaat'ı sanatına kilim motifleri ile farklı bir boyut kazandırmak amaçlanmıştır. "Türk Süsleme Sanatlarımızdan Kaat'ı Sanatı ve Kurutulmuş Yapraklar Üzerine Kilim Motifleri ile Yeni Tasarımlar" konulu bildiride kaat'ı sanatı hakkında bilgilere yer verilmiş ve kurutulmuş yapraklar üzerine kilim motifleri ile yapılmış farklı tasarımlardan örnekler, tasarımlarda kullanılan kilim motiflerinin anlamları ile sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kaat'ı, kâğıt oyma, kâğıt süsleme, motif

THE ART OF KAAT'I IN TURKISH DECORATION ARTS and NEW DESIGNS WITH RUG MOTIVES ON DRIED LEAVES

ABSTRACT

It is known that various production and decoration techniques in the book arts known to have a significant place in Turkish culture. Among these arts, the technique of kaat'ı has a particularly important place in book covers and decorations. Kaat'ı is the name given to the works made through carving any motive or manuscript out of a fine paper and leather. Various names have been used in different texts for the kaat'ı as "katıg", "kağtı", "kat'ı", "katıacı" etc. It is known that this art of decoration was used intensively in Turkish book arts in the past. It is aimed to show the applicability of the art of kaat'ı with various material and designs and make it obtain a different dimension through rug motives.

In the current paper titles "The Art of Kaat'ı in Turkish Decoration Arts and New Designs with Rug Motives on Dried Leaves", information about the art of kaat'ı was given and samples from different designs made from rug motives on dried leaves were given with the meanings of the rug motives used in designs.

Keywords: Kaat'ı, paper carving, paper decoration, motif

Giriş

Türk bezeme sanatlarının en güzel örneklerini oluşturan dallardan birisi olan kaat'ı; bir süsleme deseninin kâğıt veya derinin, uygun bir bıçakla, makasla oyulması, kesilmesi, istenilen bir zemine yapıştırılması işlemidir.

Herhangi bir tezyini motif veya yazı karakterinin kâğıttan kesilerek oyulması yoluyla yapılan ve tarihi kaynaklarımızda "kaat'ı" olarak adlandırılan ince kâğıt oymacılığı, eski Türk kitap sanatlarının en ilginç ve önemli kollarından biri olmak özelliğini taşımaktadır (Mesera, 1998).

Osmanlı sanatında kâğıt oymacılığı en parlak dönemini yaşamıştır. Gerek günümüze gelen eserlerin çokluğu gerekse bu sanatla ilgili bilgiler kâğıt oymacılığının bir sanat dalı olarak ele alındığını ortaya koymaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşü ile ciltçilik, hattatlık ve ebru gibi klasikleşmiş Türk sanatlarının gerilemesine paralel olarak kaat'ı sanatı da gerilemiş ve yok olmaya yüz tutmuştur. Günümüzde bu sanatın temsilcileri az da olsa, çalışmalarına devam etmekte ve bu sanatı yaşatmaya çalışmaktadırlar.

Kaat'ı sanatını Özönder, Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğünde, yazı veya motifi, küçük ve sivri kalemtıraşla kuralına göre kesip çıkararak başka bir yere yapıştırma sanatı olarak tanımlamıştır. Kaat'ı kesme, kesilme anlamına gelen Arapçadan Osmanlıcaya geçmiş bulunan kat kelimesinden gelir. Yapılan işleme "mukatta", sanatkârına "katta" (çoğulu "kattan") denir (Özönder, 2003). Kaat'ı kâğıt üzerine yazılmış güzel bir yazıyı veya motifleri oyarak başka bir madde üzerine yapıştırma işlemidir (Akar ve Keskiner, 1978). Kaat'ı, zaman içerisinde "kaatı", "katığ", "katıa", "kağtı", "katıacı", isimlerini alarak kullanılmıştır (Özönder, 2003).

Çok özenle kesilen, oyulan kâğıttan elde edilen desen ve desen zemini, negatif-pozitif parçalar olarak değerlendirilebilir. Esas desene "erkek oyma", oyulmuş iç kısımlara ise "dişi oyma" denir. Bu sanat filigre, silüet sanatı, dekopaj, kâğıt fligre, kâğıt kesme, silüet kesme, efşan diye adlandırılmaktadır (Özcan, 2007).

Kökleri Uzak Doğu'ya dayanan kaat'ı sanatı İslam aleminde XV. yüzyılda uygulanmaya başlamıştır. Bu sanatın kâğıt üzerindeki en eski örneklerine XV. ve XVI. yüzyıllarda Herat'ta yaşamış olan üstatların eserlerinde rastlanılmaktadır. Tarihçi Gelibolulu Mustafa Ali tarafından 1586 yılında yazılan ve hat, tezhip, minyatür, cilt ve oyma sanatları ile bunların ustalarından bahseden 'Menakıb-Hünerveran' adlı eserin 'Katı'an' (Oymacılar) bölümünde, bu dalın ilk ve en önemli temsilcisinin XV. yüzyılda Herat'ta yetişmiş ve orada eserler vermiş olan Abdullah Kaat'ı olduğu belirtilir. Yine aynı eserde, diğer kaat'ı ustaları arasında Abdullah Kaat'ı'nın oğlu ve aynı zamanda onun sanatını koruyan öğrencisi olan Şeyh Muhammed Dost Kaat'ı'dan, üstad babasının mertebesine yaklaşmış bir sanatkâr olarak söz edilirken, Şeyh Muhammed Dost'un öğrencisi Seng-i Ali Bedahşi ve hattat Mir Ali'nin oğlu Mevlâna Muhammed Bakır'ın da bu sahada seçkin üstatlardan olduğu ifade edilir. Mevlâna Muhammed Bakır genellikle babası Mir Ali'nin yazılarını oymuştur. Bu dönemde eser veren Heratlı kaat'ı ustalarının sanat kudretini en güzel şekilde ortaya koyan ince oyma yazılar, oyma tabiat tasvirleri ile çeşitli süslemeler, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde H. 2153 no.'da kayıtlı bulunan ve Fatih Albümü olarak bilinen eserde ve yine bu kütüphanedeki diğer albümlerde bulunmaktadır (Mesera, 1998).

Bu sanat kolunun köklerini (filigre) deri oymacılığına ve VI.-X. yüzyıllar arası Kopt (Eski Mısır, Kuzey Mezopotamya sanatı) kitap kapları ile VIII.-IX. yüzyıllar arası Uygur sanatına ait kitap

kaplarına dayandıran Filiz Çağman; Oymacılık sanatının kâğıda uygulanarak başlı başına bir sanat kolu haline gelişini XV. yüzyıl olarak açıklamaktadır. Yazılı kaynaklardan ve günümüze gelebilen örneklerden anlaşılacağı üzere XV. yüzyılın ikinci yarısında şimdi Afganistan toprakları üzerinde bulunan Herat'ta geliştirildiği sanılmaktadır (Çetintaş, 2001).

Kâğıt oyma sanatının Osmanlılara gelişi XVI. yüzyıl başlarındadır. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman Devri'nde kaatı'a türü incecik yazılar ve çeşitli tezyini motifler, çok sayıda değerli el yazmasının tezhipli bezemeleri yanında önemli süsleme unsurları olarak yer almıştır. Efşancı Mehmed, Benli Ali Çelebi, oğlu Abdülkerim Çelebi, Mehmed bin Gazanfer ve Mevlâna Kasım Arnavud gibi isimler bu sanatın ince uygulama tekniğini eserlerine en mükemmel biçimde aksettiren önemli kaat'ı ustalarıdır. Bu yüzyıla ait kaat'ı sanatını örnekleyen başlıca eserlerden bazıları, 1540 tarihinde Kanuni Sultan Süleyman'ın şehzadesi Mehmed için hattat Benli Ali Çelebi tarafından ta'lik ve nesih hatla kaat'ı olarak hazırlanmış Kırk Hadis (Hadis-i Erbain) (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, E. H. 2851) ile yine bu sanatkâr tarafından talik oyma yazılarla hazırlanarak Kanuni'ye sunulmuş olan bir şiir mecmuasıdır (Mecmua-yı Aş'ar, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, R. 1963). Ayrıca, Ali Çelebi'nin sanatkâr oğlu Abdülkerim Çelebi'nin eseri olan hat albümü (Topkapı Sarayı Müzesi, H. 2177), bu dala ait bir diğer önemli örnektir (Mesera, 1998). Fatih Sultan Mehmed'in saray nakış hanesinde, Baba nakkaşın nezareti altında yapılan köşeli ve şemseli ciltlerin kapak içlerinde, kusursuz güzellikte ve çok zengin rumi çiçekli kompozisyonlar içinde oyma eserler vardır (Ünver ve Mesara, 1980).

Sanat dünyasında büyük üslup değişimlerinin yaşandığı III. Ahmed ve I. Mahmud dönemlerinde kâğıt oyma sanatı, diğer sanat dallarında olduğu gibi batı zevkinin tesiri altında kalmıştır. Lale devri eserleri arasında manzara resimleri denilebilecek yeni bir tür olarak ortaya çıkmış. Bu dönemde kaat'ı da en ilgi çekici olanı da Cambazzade Osman imzalı 1723 tarihli T.S.M.K.H. 1924'de kayıtlı kâğıt oyma bahçedir (Ünver, 2010).

XVIII. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Derviş Hasan Eyyubi ise T.S.M.K.C.Y. 4631 no.'da kayıtlı kaat'ı çekmecesi ile bu dönemin zevkini tam manasıyla eserinde yansıtmış önemli sanatkarlardandır (Fotoğraf 2). Kâğıt oymacılığı XVIII. yüzyılda vazo içinde çiçek figürleri ve oyma yazı türündeki eserlerle canlılığını sürdürmeye devam etmiştir. Bu dalın göz alıcı kompozisyonları ile dopdolu, lakin sanatkarı bilinmeyen bir eseri de Ankara, Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivindeki Külliyat-ı Divan-ı Selim'dir (Fotoğraf 3-4). Yine aynı döneme ait diğer bir eser de Londra British Library, Or 13763 no.'da kayıtlı Türk şiir Antolojisi'dir (Ünver, 2010). Topkapı Sarayı Kitaplığı, Emanet Hazinesinde bulunan 'Halazade Mehmed' imzalı kaat'ı dönemin önemli eserlerindendir Beyaz erkek oyma yazılar, açık limonküfü renginde zemin üzerine yapıştırılmıştır (Fotoğraf 1). (Çığ, 1957).

Osmanlılarda XVI. yüzyılda böylesine gelişen kâğıt oymacılığı, bu büyük devletin gelenek ve sanatlarına merak duyan Batı dünyasının da ilgisini çekmiş, bu yüzyılın sonunda ve XVII. yüzyılın başlarında Avrupalılar bu dalı benimseyerek edindikleri örnekler yoluyla kendi sanatlarında bir yüzyıldan daha uzun süre hüküm sürecek ve silhouette (gölge resim) olarak tanımladıkları kendi tarz oyma figürlerini geliştirmişlerdir (Mesera, 1998).

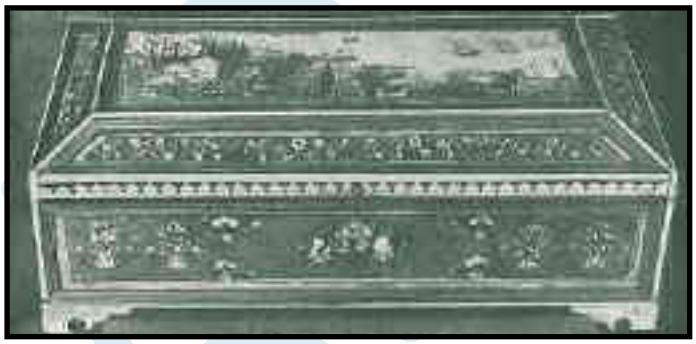
Bu sanatın örneklerine genellikle, cilt kapaklarında, albümlerde, el yazması eserlerde rastlanmaktadır. Hat örnekleri, çiçek motifleri, tabiat manzaraları ince ve zarif oymacılık tasvirleri olmuştur. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman devrinde kaat'ı, tezhipten sonraki en önemli süsleme sanatı olmuştur. Anadolu'ya gelen Batılı gezginler ülkelerine götürdükleri

eserler yoluyla, kaat'ı tekniğini Osmanlılardan Avrupa'ya taşımışlardır (http://www.bilgio.net).

Osmanlı Devleti'nin yükselişiyle, geleneksel süsleme sanatları da ilerlemiş, 16 ve 17. yüzyıllarda kaat'ı sanatı altın çağını yaşamıştır. Ancak 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde bu sanata ilgi giderek azalmıştır. 21. yüzyılın başında Ord. Prof. Süheyl Ünver'in araştırmaları, yok olma tehlikesi yaşayan kaat'ı sanatının günümüze kadar ulaşmasında önemli bir rol üstlenmiştir.



Fotoğraf: 1. Topkapı Sarayı Kitaplığı, Emanet Hazinesi 'Halazade Mehmed' imzalı eserin son sahifesi. Beyaz erkek oyma yazılar, açık limon küfü renginde zemin üzerine yapıştırılmıştır (Çığ, 1957).



Fotoğraf: 2. Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığında bulunan Derviş Hasan Eyyübi imzalı yazı çekmecesi (Çığ, 1957)



Fotoğraf: 3. XVIII. yüzyıl Mehmet Selim Divanı'ndan Kaat'ı çiçekli manzaralar (Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Müzesi) (Mesara, 1998)



Fotoğraf: 4. XVIII. yüzyıl Mehmet Selim Divanı'ndan Kaat'ı çiçekli manzaralar (Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Müzesi) (Mesara, 1998)

Kaat'ı desenleri üç yöntemle hazırlanır:

Simetrik Kesim Yöntemi: Bu uygulamada, bir defada dikkatli kesim yapılırsa erkek oyma ve dişi oyma olarak adlandırılan 2 ayrı oyma elde edilir. Oyulup desenin içinden çıkarılan parçaya erkek oyma, oyulan kısma ise dişi oyma denir.

Kat Kat Yapıştırma Yöntemi: Bu yöntemde, bir desen 7-8 kâğıt üst üste yapıştırılarak bir defada oyulur.
Deseni, Motifleri Tek Tek Oymak: Bu yöntemde motifler tek tek oyulur. Desenleri yapıştırırken ise yalın kat yapıştırma ve kat kat yapıştırma uygulanır.

Kaat'ı Sanatında Kullanılan Malzemeler

Kaat'ı sanatında renkli, aharlı, ebrulu, genellikle de mühreli orta kalınlıkta kâğıtlar tercih edilmektedir. Yapıştırıcı olarak nişasta muhallebisi kullanılır. Buğday nişastası su ile pişirilerek hazırlanan muhallebinin içine bir miktar şap katılır. Bu yapıştırıcının özelliği kuruduktan sonra yapıştırılan zeminde iz bırakmamasıdır.
Oyma için eskiden nevregen olarak bilinen eğri ve ağzı çok keskin bıçaklar kullanılmıştır (Fotoğraf 5). Kaat'ı tarzında çok sayıda eseri bulunan Süheyl Ünver, oyma işlemi için çok ince uçlu ufak ve keskin bir kalemtıraş kullanmıştır. Keskinin körleşen ucunu bileylemek için ince zımpara kâğıdından yararlanılır. Ufak yazılar ve süslerde, ikiye katlanarak yapılan simetrik

oymalarda makas uygun bir malzeme olmuştur. Günümüzde oymalarda kretuar bıçağı kullanılmaktadır (Fotoğraf 6).



Fotoğraf: 5. Oymacılıkta eskiden kullanılan keski aleti "nevregen" (Mesera, 1998)



Fotoğraf: 6. Kretuar Bıçağı

Kaat'ı tekniği yalnızca kâğıt üzerine uygulanan bir sanat değildir. Deride kaat'ı tekniği ile süslemelerin yapıldığı en önemli malzeme olarak karşımıza çıkar. Bilhassa ciltlerin iç kabında kaat'ı şemseler ve ahşap üzerine yapıştırılmış deri oymalar görülür. Bildiride kaat'ı tekniği kurutulmuş yapraklar üzerine uygulanmıştır.

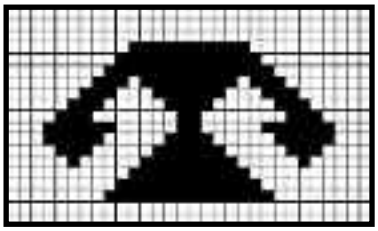
Kurutulmuş Yapraklar Üzerine Kilim Motifleri ile Yapılmış Kaat'ı Tasarımlardan Örnekler, Motif Çizimleri ve Anlamları



Fotoğraf: 7. Eli Belinde Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Fotoğraf: 8. Eli Belinde Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 1. Eli Belinde Motifi (Balkanal, 2017)

Eli Belinde Motifi

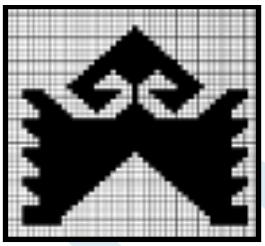
Annelik, doğurganlık, dişilik ve verimlilik sembolüdür. Aynı zamanda uğur, bereket, kısmet, mutluluk ve neşeyi de sembolize eder. Gelin kız ve çocuklu kız, ana kız gibi isimlerle de anılır. Pek çok yörede kullanılır. Anadolu halı ve düz dokuma yaygılarında insan figürü pek görünmez. Daha çok eli belinde diye anılan süslemeler insan figürüne benzetilir. Bu motif, kadını, doğurganlığı ve bereketi sembolize ettiği için kaba çuvallar üzerine sıralar halinde dokunması halinde Allah'ın bereketi arttıracağına işaret edilmiştir. Ayrıca kadının sinirli halini de gösterebilmektedir. Doğanın yeniden canlanmasını simgelemektedir. Bu nedenle her

dönemde Anadolu'da halı ve kilimlerimizde sıkça görülen bir sembol olmuştur (tr.wikipedia.org).

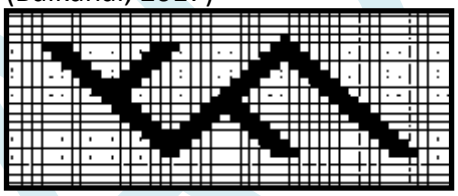
Anadolu'da üretilen dokumalarda günümüzde de çok yaygın olarak varlığını sürdüren ana tanrıça sembolü "Eli belinde motifi" kadını, bereketi, doğurganlığı simgelemekte, kadının Çatalhöyük'ten günümüze dek önem ve anlamını yitirmeden gelen pozisyonu ile paralel olarak taşıdığı sembolik anlamı korumaktadır (Erbek, 2002).



Fotoğraf: 9. Eli Belinde ve Yağlıkara (Dedikodu) Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 2. Eli Belinde Motifi (Balkanal, 2017)



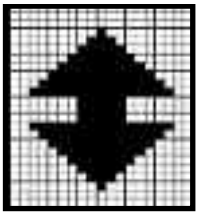
Çizim 3. Yağlıkara (Dedikodu) Motifi (Balkanal, 2017)

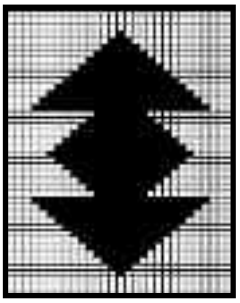


Fotoğraf: 10. Bukağı Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Fotoğraf: 11. Bukağı Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)





Çizim 4-5. Bukağı Motifi (Balkanal, 2017)

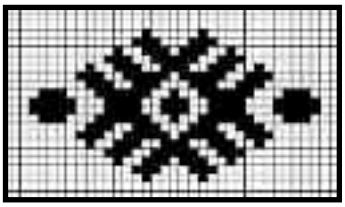
Bukağı Motifi

Bukağı kelimesi Türkçede atların ön iki ayağına takılan ve onların otlaktan uzaklaşmasını engelleyen iki halkadan oluşan ve onları birleştiren 60 cm'lik bir zincirin adıdır. Ailenin devamını simgeler. Aşk ve birleşimi sembolize eder. Nişan yüzüklerinin kırmızı kurdeleyle bağlanması da bu sembollerden biridir (Erbek, 2002). Sonsuza kadar birlikteliği simgeler.

Anadolu dokumalarında aile kurumunun sürekliliğini, âşıkların birbirine olan bağını ve her zaman bir arada olmaları gerektiğini anlatır (Sevim ve Canay, 2013).



Fotoğraf: 12. Pıtrak Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



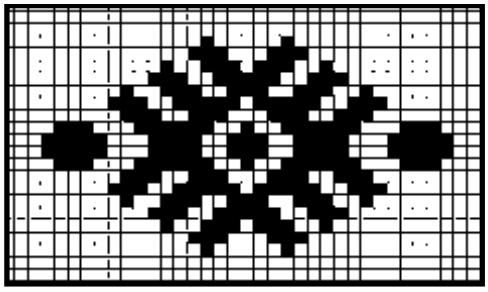
Çizim 6. Pıtrak Motifi (Balkanal, 2017)

Pıtrak Motifi

Anadolu'da, daha çok kurak yerlerde yetişen, aynı isimli bir dikenin, fındık tanesi büyüklüğündeki meyvesine "Pıtrak" denir. Üzerindeki tüyler sayesinde yapışkan bir özelliğe sahiptir (Cömert, 1995). Üzerindeki dikenlerin kötü gözü uzaklaştırdığına inanan Anadolu insanı, onu nazarlık motifi olarak tasvir etmiştir. Pıtrak gibi deyimi, ağaçlardaki bolluğu anlatır. Bu motif bereket simgesi olarak genellikle un çuvallarında, tandır örtülerinde pişmiş toprak kapların üzerinde kullanılmıştır (Erbek, 1986). Pıtrağın üzerindeki desenlerin kötü gözü uzaklaştırdığına inanan Anadolu insanı onu nazarlık motifi olarak kullanmıştır (Erbek 2002). Pıtrak, eşkenar dörtgen, kare, dikdörtgen şekillerinin dışında belirli uzunlukta yan yana sıralanmış çubuklar şeklinde yer almasıyla oluşan motiftir. Pıtrağın dikenli tohumlarının kötü gözünün etkilerinden koruduğuna inanıldığından dolayı el sanatlarında nazar motifi olarak kullanılmaktadır (Kayabaşı ve Yanar, 2013).



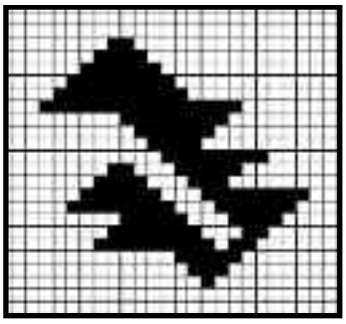
Fotoğraf: 13. Pıtrak ve Kuş Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



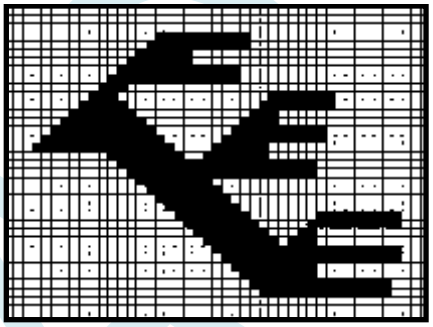
Çizim 7. Pıtrak Motifi (Balkanal, 2017)



Fotoğraf: 14. Tarla Kuşu Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



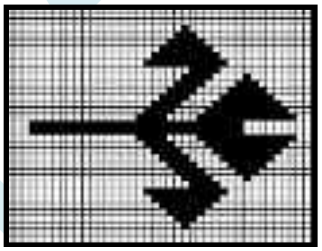
Çizim 8. Kuş Motifi (Balkanal, 2017)



Çizim 9. Tarla Kuşu (Balkanal, 2017)



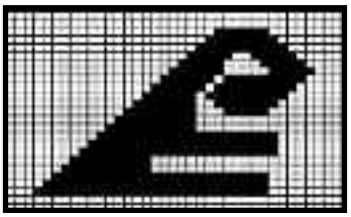
Fotoğraf: 15. Uçan Kuş Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 10. Uçan Kuş Motifi (Balkanal, 2017)



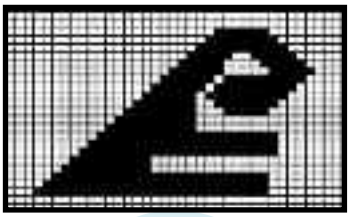
Fotoğraf: 16. Kuş Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



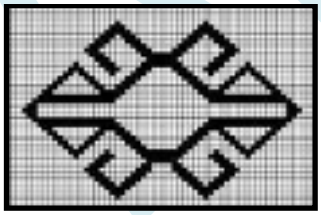
Çizim 11. Kuş Motifi (Balkanal, 2017)



Fotoğraf: 17. Kuş Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



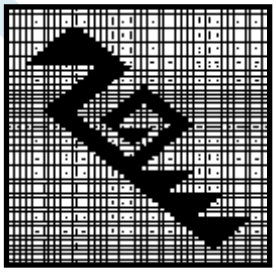
Çizim 12. Kuş Motifi (Balkanal, 2017)



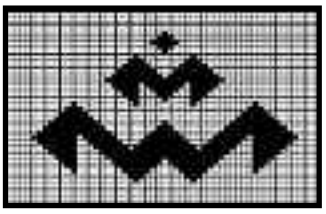
Çizim 13. Bereket Motifi (Balkanal, 2017)



Fotoğraf: 18. Kuş Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



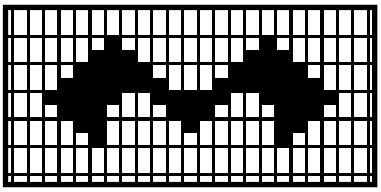
Çizim 14. Kuş Motifi (Balkanal, 2017)



Çizim 15. Kuş Motifi (Balkanal, 2017)



Fotoğraf: 19. Kuş Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 16. Kuş Motifi (Balkanal, 2017)

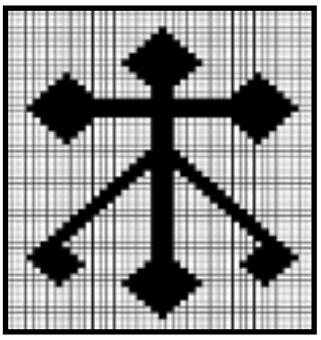
Kuş Motifi

Kilim motiflerinde kuş pek çok anlama gelmektedir. Kuş bazen sevgi, sevgili bazen ölen kişinin ruhudur. Kuş kadın ile özdeşleşmiştir. Kutsaldır, özlemdir, haber beklentisidir. Kuvvet ve kudreti temsil eder. Örneğin kartal Anadolu'da kurulmuş medeniyetlerin pek çoğunun sembolü olmuştur. Gökyüzünü temsil eden, gelecekten haber veren, ruhları öbür dünyaya götüren kutsal bir hayvan olarak kabul edilir. Kuş tarih boyunca olağanüstü bir yaratık olarak algılanmış ve adeta tanrılaştırılmıştır. Orhun kitabelerinde, Orta Asya Yakut Türklerinin, her insanın kuş şeklinde bir ruhu olduğuna, ölen kişinin ruhunun göğe yükselip kuş gibi uçtuğuna inandıklarından söz edilir. Kartal ve aslan motifleri 13. yüzyılda Selçuklu Devleti tarafından arma olarak kullanılmıştır. Selçuklu kartalı daha sonra 1435'de İmparator Sigismund tarafından Alman Bayrağına arma olarak alınmıştır. Osmanlı kadifelerinde, kumaşlarında, çinilerinde, mezar taşlarında stilize edilmiş tavus kuşu, hayat ağacı etrafında çift kuş, horoz, bülbül, kaz gibi hayvanların işlendiği görülmektedir (Erbek, 2002).

Türk dokumalarında çeşitli anlamlar ifade eden kuş; mutluluk, keyif ve sevginin sembolüdür. Güç ve kuvveti de simgeler. Kuş, Anadolu'da kurulmuş çeşitli yerleşimlerin ve İmparatorlukların sembolüdür. Kuşlar ayrıca ilahi mesajlara ve uzun bir yaşama işaret eder (Konuk, 2009).



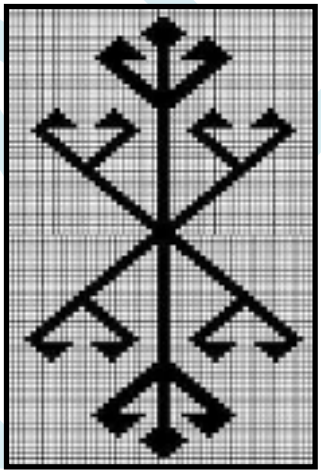
Fotoğraf: 20. Saçbağı Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



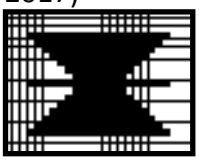
Çizim 17. Saçbağı Motifi (Balkanal, 2017)



Fotoğraf: 21. Saçbağı Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 18. Saçbağı Motifi (Balkanal, 2017)



Çizim 19. Kelebek Motifi (Balkanal, 2017)

Saç Bağı Motifi

Saç bağı motifi evlilik isteğinin olduğunu ifade eder. Anadolu kültüründe kadın duygularını toplum içinde sözle ifade edemez. Bu yüzden Anadolu kadınlarının duygularını ifade ederken kullandıkları motifsel bir dilleri vardır. Saç bağı motifi de evlilik isteğinin anlatılmasına yardımcı olan bir semboldür. Anadolu kadınları saçlarına verdiği toplama şekilleriyle duygularını dışa vurmaktadır. "Yeni evli genç kadın saçlarını çift örer ve uçlarına renkli ipliklerden süsler yapar" (Erbek, 2002) böylece insanlar bu saç bağlama yöntemiyle o kadının yeni evlenmiş olduğunu anlamaktadır. Anadolu'daki kadınlar, saçlarını biçimlendirerek,

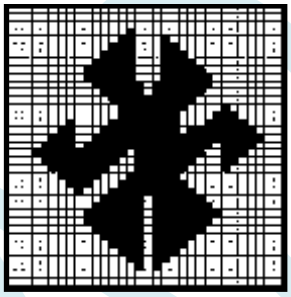
birçok olayı arzularını veya durumlarını simgesel olarak gösterebilir. Örneğin, yeni evli genç kızlar saçlarını örerler. Bu örgüye "Belik" denir. Uçlarına da renkli ipler takarlar. Dokumada saç bağı, motifi evlenme isteğini yansıtır. Kendi saçından dokumaya katan kadın, ölümsüzlük isteğini belirtir (Ergüder, 2009).

Kelebek Motifi

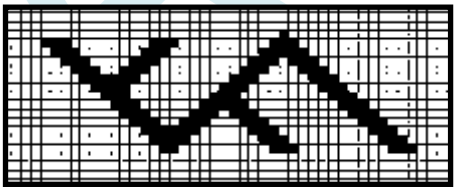
Kelebek motifi sonsuz mutluluğu ve bereketi ifade eder (Erbek, 2002). Özgür olma, hür olma isteğini dile getiren bu motif kilimlerde zemin ve bordür süslemesi olarak karşımıza çıkar (http://www.hakkarikulturturizm.gov.tr/TR,159362/hakkari-kulturunde-kullanilan-motifler.html).



Fotoğraf: 22. Akrep ve Yağlıkara (Dedikodu) Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 20. Akrep Motifi (Balkanal, 2017)



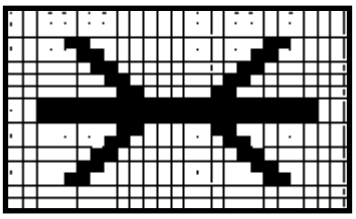
Çizim 21. Yağlıkara (Dedikodu) Motifi (Balkanal, 2017)

Akrep

Her an pusuda öldürmek üzere bekleyen akrep, kötü niyetin ve nedensiz kavganın bir simgesidir. Anadolu insanı evlerinde akrebin yürümesinin zor olduğu dokuma kilimler kullanır. Nasıl kendisini nazardan korumak için göz işaretli nazarlıklar kullanıyorsa, zararlı mahlukata karşı da kilimlerinde, dokumalarında akrep motifini kullanmaktadır (Erbek, 2002). Akrep motifi Anadolu'da kötülüklere karşı korunma amacıyla kullanılan motiflerden biridir. Dışarıdan gelebilecek düşman saldırılarına karşı koruma özelliği olduğuna inanılmaktadır (http://trend.mynet.com/motiflerin-gizli-dili-1037356). Halılara dokunan akrep motifi bu hayvana karşı koruma içgüdüsünü simgeler (Gümüştekin, 2011).



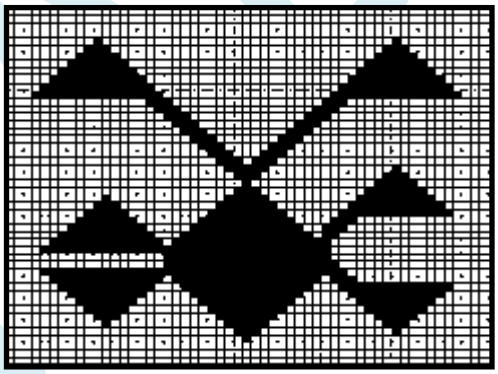
Fotoğraf: 23. Bereket Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 22. Bereket Motifi (Balkanal, 2017)



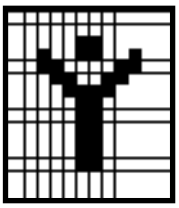
Fotoğraf: 24. Bereket Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 23. Bereket Motifi (Balkanal, 2017)



Fotoğraf: 25. İm-Bereket Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



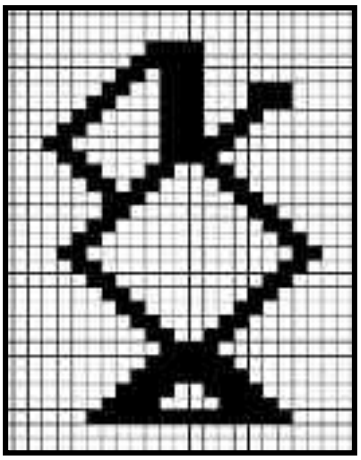
Çizim 24. İm-Bereket Motifi (Balkanal, 2017

Bereket Motifleri

Bereket ve uğur sembolleri sonsuz mutluluk isteğini ifade etmektedir. Genellikle kadın-erkek ilişkisini ve üremeyi simgelemektedir (Erbek, 2002). İm ve damgalar o kişinin ya da topluluğun sembolü olmuş ve onları temsil etmiştir. İm motifi de hayat ağacı motifi gibi ölümsüzlük ve bir neslin sürdürülmesi isteğine bağlı olarak yapılmaktadır (http://anadoluturkmenleri.com/anadolunun-kilim-motifleri-ve-anlamlari). İm/damgalar o kişinin, o toplunun varoluşunun simgesidir. Bu uygulama, hem soy ve aile adının sürdürülmesini, hem de aileye ait değerli eşyaların yitirilmemesini sağlamaktadır. Hatta üretilen her dokumanın, her araç gerecin hangi toplumun kültürü olduğunun gelecek nesiller tarafından bilinmesini sağlamıştır (Erbek, 2002).



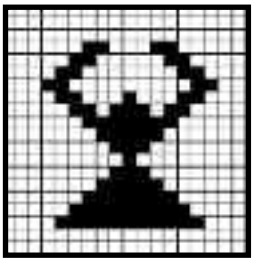
Fotoğraf: 26. İbrik Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 25. İbrik Motifi (Balkanal, 2017)



Fotoğraf: 27. İbrik Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



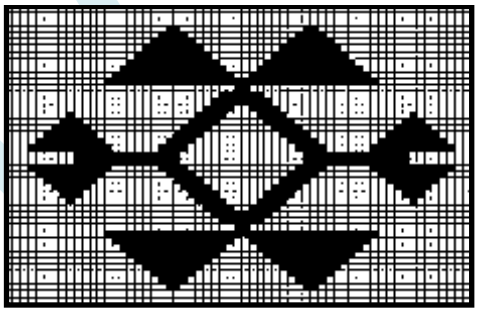
Çizim 26. İbrik Motifi (Balkanal, 2017)

İbrik Motifi

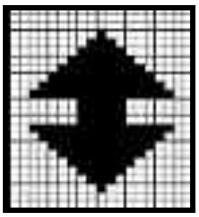
İbrik motifi su ve temizlik simgesidir. Özellikle seccadelerde ibrik motifi çok kullanılmıştır (Bayraktaroğlu, 1991). Saflığı ve temizliği sembolize eden motif, aynı zamanda hamileliği de simgeler (http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=122). İslam dininin şartlarından olan namazın, başlıca gereklerinden biri abdest almaktır. Abdest almada kullanılan ve böylelikle gündelik yaşamda daha çok yer bulan ibrik, temizliğin ve arınmanın sembolü olarak köylü dokumacının dokuduğu seccadelerde kandil yerine daha çok kullanılmıştır. (Etikan, 2007).



Fotoğraf: 28. Kurtağzı ve Bukağı Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 27. Kurtağzı Motifi (Balkanal, 2017)



Çizim 28. Bukağı Motifi (Balkanal, 2017)

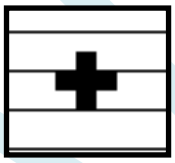
Kurtağzı Motifi

Kurtağzı motifi; kurt izi olarak da bilinmektedir. Hayvancılıkla uğraşılan yörelerde kurtlardan korunmak amacıyla kullanılmıştır (Erbek, 1988). Bu motif stilize edilmiş kurt ayağı ve kurt ağzı

şeklindedir. İyimserliğin ve korunmanın simgesi olan kurt karanlıkta görebilme yeteneğine sahip olduğu için ışığı ve güneşi sembolize etmektedir. Hititlere göre kurt tanrıların yoldaşı ayakdaşıdır. Anadolu dokumalarında kurt izi, kurt ağzı, canavar ayağı koruma amaçlı motiflerdir. Nasıl modern psikolojide bir şeyden kaçmak değil de üzerine gitmek esassa ilkel insan da bu yöntemi kullanarak kurt, akrep yılan gibi hayvanlardan birer parça üzerinde taşıma yolunu seçmiştir. Kurt dişi, akrep kuyruğu, yılan derisi gibi parçaları üzerinde taşıdığında kendisini koruyacağını düşünmüştür. Kilim seccadelerde tarak, parmak, canavar ayağı motifleri mihrap kısmını çevreleyen bordürlerde görülür. Bordürle zemin arasına yerleştirilen bu motifler, zeminler arası renk farklılıklarında dekoratif ve estetik bir nitelik kazandırır (Erbek, 2002).



Fotoğraf: 29. Göz Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 29. Göz Motifi (Balkanal, 2017)

Göz Motifi

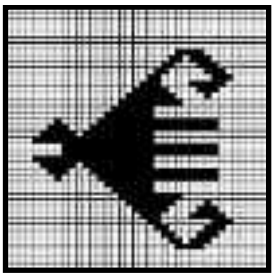
Halk arasında, gözün simgesel anlamlarını vurgulayan işitme gözü, gönül gözü gibi deyimler çok yaygındır. Nazar önlemlerinden birisi olan göz motifi, dokumalarda özelikle koçboynuzu, eli belinde ve bereket motiflerinin etrafında ya da içinde görülmektedir (Erbek, 2002). Sağ ve sol gözün birlikteliği güneş ve ayı temsil eder. Gözün verdiği zarar yine göz tarafından önlenir. Halk arasında, göz değmek, nazara gelmek şeklinde ifade edilen nazar ve uğur ile ilgili, doğaüstü inanışlar nedeniyle bir motif olarak kullanılır. Üçgen, kare, dikdörtgen, eşkenar dörtgen şeklinde göz motifleri vardır (Gümüştekin, 2011). Bazı insanların kötülüğe, zarara ve hatta ölüme bile sebep olan güçlü bakışları olduğuna inanılır. Göz motifleri, insan gözünün kem bakışlara karşı en iyi koruyucu olduğu inancından dolayı ortaya çıkarılarak dokumalarda kullanılmıştır (Konuk, 2009).



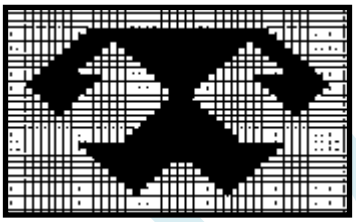
Fotoğraf: 30. Koç Başı-Koç Boynuzu ve Eli Belinde Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



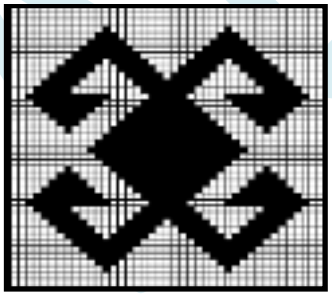
Fotoğraf: 31. Koç Boynuzu Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 30. Koç Başı-Koç Boynuzu Motifi (Balkanal, 2017)



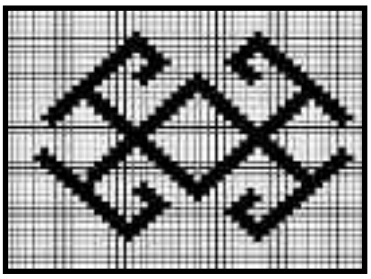
Çizim 31. Elibelinde Motifi (Balkanal, 2017)



Çizim 32. Koç Başı-Koç Boynuzu Motifi (Balkanal, 2017)



Fotoğraf: 32. Koç Başı-Koç Boynuzu Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



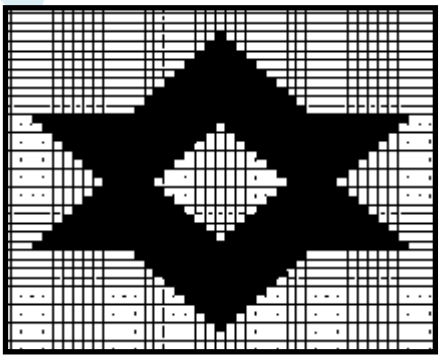
Çizim 33. Koç Başı-Koç Boynuzu Motifi (Balkanal, 2017)

Koç Başı-Koç Boynuzu Motifi

Bereket, kahramanlık, güç ve erkeklik sembolü olan koçboynuzu motifi, Anadolu kültüründe ana tanrıçadan sonra ya da onunla birlikte kullanılan bir motiftir. Boynuz sembolü, insanlık tarihinde her zaman güç, kuvvet timsali olan erkekle özdeşleştirilmiştir. Boynuz formunun yer aldığı motiflere, dokumacı kadınlar tarafından, boynuzlu yanış, koçlu yanış, gözlü koç, koç başı gibi isimler verilmiştir. Koçboynuzu motifi koçun önden, yandan ve tepeden görünüşü spiral, hilal gibi şekillerle stilize edilerek dokumalara aktarılmıştır. Anadolu da koçboynuzu motifli halı ve kilimler günümüzde de yaygındır. Bu motif, dokumaların genellikle göbek ve bordür kısımlarında kullanılır (Erbek, 2002).



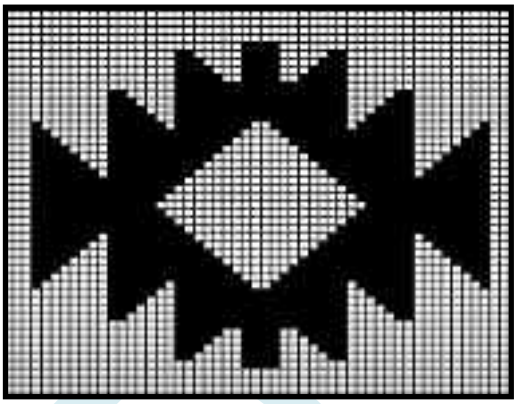
Fotoğraf: 33. Yıldız Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 34. Yıldız Motifi (Balkanal, 2017)



Fotoğraf: 34. Yıldız Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



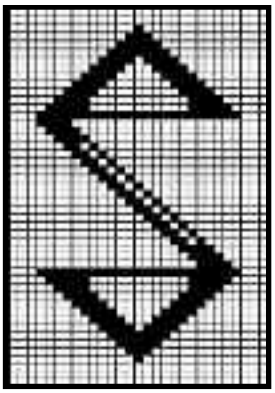
Çizim 35. Yıldız Motifi (Balkanal, 2017)

Yıldız Motifi

Anadolu dokumalarında mutluluk, iyilik, aydınlık, ışık ve kahramanlığı simgeler (Karahan, 1992). Genel adı, Mühr-ü Süleyman olan yıldız, Süleyman peygamberin yaşadığı yıllardan çok önceleri, Anadolu'da Frigya döneminden beri kullanılmaktadır (Durul, 1974). Dokumadaki zorluğu nedeniyle beş köşeli yıldıza, nadir rastlanır. Genellikle altı, sekiz veya daha çok köşeli yıldızlar yaygındır (Erbek, 1986). Türk-İslam dünyasında "Mühr-ü Süleyman" olarak bilinen altı kollu yıldız motifi, Yahudi ve Hıristiyan dünyasında "Davut Yıldızı" adıyla bilinmektedir (İbrahimgil, 2002). Beş kollu yıldızlar mükemmelliği, altı kollu yıldızlar evliliği, yedi kollu yıldızlar gökkuşağını ifade eder (www.hakkarikulturturizm.gov.tr). Ayrıca yedi köşeli yıldızın yedi sayısını ve gezegenlerle ilgili yedi alanı ve bireysel bütünlüğü sembolize ettiği bilinmektedir (http://anadoluturkmenleri.com).



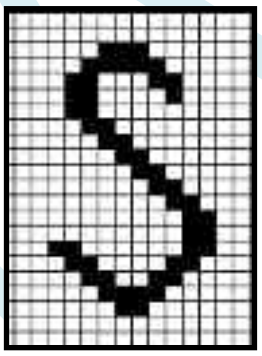
Fotoğraf: 35. Çengel Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 36. Çengel Motifi (Balkanal, 2017)



Fotoğraf: 36. Çengel Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



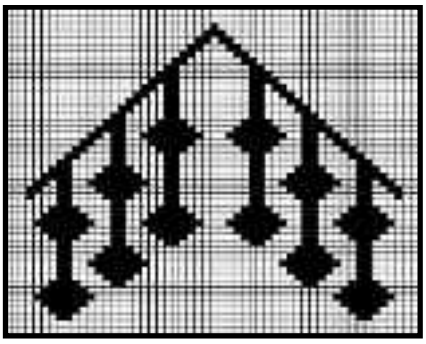
Çizim 37. Çengel Motifi (Balkanal, 2017)

Çengel (Çakmak) Motifi

Çengel motifi, Anadolu dokumalarında özellikle kilim ve halıda çok sık kullanılan bir motiftir. Kötü gözün etkisini yok etmek amacıyla kullanıldığı gibi, dişil ve eril kavramlar arasında bir köprü anlamında kullanılagelmiştir. Kadın-erkek, dağ-vadi, deniz-dalga, rüzgâr-su gibi zıt ve değişik kavramları, düzlemleri hatta odakları birleştiren hareketleri sembolize etmektedir. "S" harfi şeklindeki motif kilim, cicim ve halı dokumalarında dikey veya yatay konumda geometrik olarak stilize edilmek suretiyle kullanılmıştır. Nazardan korunmak amacıyla, sıklıkla, kilimlerin zemin motiflerinin arasına yerleştirilir. Anadolu'da nazarla ilgili bir motif olup "çakmak", eğri alabalık", "küçük karabalık" gibi çeşitli isimler alır (Erbek, 1986).



Fotoğraf: 37. Şamdan Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



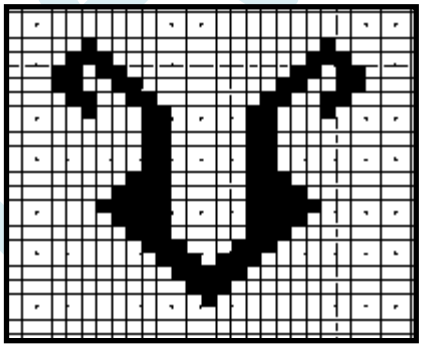
Çizim 38. Şamdan Motifi (Balkanal, 2017)

Şamdan Motifi

Şamdan motifleri kilim motifleri arasında çok sık görülmemektedir. Anadolu'da kilimlerde şamdan motifi hayatın aydınlanmasını sembolize etmektedir.



Fotoğraf: 38. Karnıyarık Motifli Kaat'ı Çalışması (Zeynep Balkanal)



Çizim 39. Karnıyarık Motifi (Balkanal, 2017)

Karnıyarık Motifi

Karnıyarık motifi doğuracak kadın anlamında kullanılmıştır (Durul, 1987). Gebeliği sembolize etmektedir.

Sonuç

Türk sanatlarında çok önemli bir yere sahip olan kaat'ı sanatı günümüzde deri, kâğıt gibi malzemeler üzerinde uygulanmaktadır. Bildiri kaat'ı sanatının farklı materyal ve tasarımlarla uygulanabilirliğini göstermekte ve kaat'ı sanatına kilim motifleri ile farklı bir boyut kazandırmaktadır. Kaat'ı sanatının farklı materyallerle kullanımını artırmak, günümüzde genç nesiller tarafından sürdürülmesini sağlamak, ulusal ve uluslararası düzeyde tanıtmak ve yaşatmak açısından yapılacak bilimsel ve sanatsal çalışmalar büyük önem taşımaktadır.

Kaynakça

Akar, A. ve Keskiner, C. (1978). *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif.* İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.

Bayraktaroğlu, S. (1991). Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün Halı-Kilim Tesbit ve Tescil Çalışmaları.
acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/895/Bayraktaroğlu.pdf
adresinden 11 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

Cömert, B. (1995). *Mitoloji ve İkonografi*. Ankara: H.Ü. Yayınları.

Çetintaş, V. (2001). Eyüplü Bir Sanatçı Derviş Hasan Eyyübi. *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla V. Eyüp Sultan Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri.* İstanbul:11-13 Mayıs, Eyüp Belediyesi Kültür Yayınları.

Çığ, K. (1957). Türk Oymacıları (Katığları) ve Eserleri. *Yıllık Araştırmalar Dergisi,* Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, (2), 159-179.

Durul, Y. (1974). Anadolu Kilimlerinin Teşhisi ve İmler. *I. Milletlerarası Türk Folklor Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri.*

Durul, Y. (1987). *Türk Kilim Motifleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Erbek, G. (1986). *Anadolu Motifleri Sergisi Sergi Kataloğu*. İzmir Resim ve Heykel Müzesi, İzmir Alman Kültür Merkezi.

Erbek, G. (1988). *Kilim Catalogue. No: 1*. İstanbul: Ana Basım A. Ş.

Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri,* Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ergüder, A. A. (2009). *Kars Yöresi Düz Dokumaları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Etikan, S. (2007). Seccade Halılarda Kullanılan Bazı Motifler ve Bu Motiflerin İslam Sanatında Yeri. *ICANAS 38, Uluslarası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi.* Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Gümüştekin, N. (2011). Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. December 1.

İbrahimgil, M. (2002). *Makedonya'da Türk Mimarisinde Görülen Sembolik Motifler*. Ankara.

Kayabaşı, N. ve Yanar, A. (2013). Türk El Sanatlarında Kullanılan Nazar Motifleri ve Alevilerde Nazar İnancı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi.* 65, 169-184.

Karahan, R. (1992). *Konya Müzelerinde Bulunan Kilimler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Konuk, M. (2009). *Karaman ve Çevresindeki Dokumalar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mesara, G. (1998). *Türk Sanatında İnce Kâğıt Oymacılığı (Katı').* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No: 215, Sanat Dizisi: 35, Minpa Basımevi.
Özcan, Y. (2007). Türk ve Çin İnce Kâğıt Oyma (Katı') Sanatının Kısa Karşılaştırması. Ankara: *Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Dergisi*, Yıl: 9, Sayı: 18, Sistem Ofset.
Özönder, H. (2003). *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri Terimleri Sözlüğü*. Konya: Sebat Ofset Matbaacılık.
Sevim, K. ve Canay, A. (2013). Anadolu'da Üretilen Kilim Motiflerinden Bukağı Motifi ve Bu Motiften Çıkan Seramik Çalışmalar. *İdil Sanat Dergisi*. 2(6), 60-70.
Ünver, A. S. ve Mesara G. (1980). *Türk İnce Oyma Sanatı Kaat'ı.* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No: 215, Sanat Dizisi: 35, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
Ünver, D. (2010). *Geçmişten Günümüze Miras Kaat'ı Sergisi.* http://ferihandiril.com/126/gecmisten-gunumuze-miras-kaati-sergisi adresinden 10 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.bilgio.net adresinden 10 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
tr.wikipedia.org adresinden 13 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://www.hakkarikulturturizm.gov.tr/TR,159362/hakkari-kulturunde-kullanilan-motifler.html adresinden 15 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://trend.mynet.com/motiflerin-gizli-dili-1037356 adresinden 15 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://anadoluturkmenleri.com/anadolunun-kilim-motifleri-ve-anlamlari adresinden 16 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=122 adresinden 16 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
www.hakkarikulturturizm.gov.tr adresinden 17 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
http://anadoluturkmenleri.com adresinden 17 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

SOFRA SERAMİKLERİNİN DÖNEM MODASI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Arş. Gör. Dr. Ayşe Gül ÇETİN
Dumlupınar Üniversitesi, aysegul.cetin@dpu.edu.tr

ÖZET

İnsanoğlu barınma, beslenme ve savunma ihtiyacını karşılamak için çeşitli araçlar yapmış, ilerleyen zamanlardabu araçları geliştirip, değiştirmiştir.Hayatta kalabilmek için yiyeceği malzemeyi saklama ihtiyacından dolayı, toprağı su ile karıştırarak seramik kaplar yapmıştır. Ateşin bulunması ve tekerleğin keşfinden sonra üretilenkaplarsofra seramiklerinin ilk örneklerini oluşturmuştur.

Ülkemizde 19.yy Osmanlı'nın batılılaşma hareketleri ve cumhuriyetin ilanı ile beş yıllık kalkınma planları çerçevesindeseramik fabrikaları kurulmuş ve sofra seramiklerinin üretim yöntemlerinde çeşitli gelişmeler olmuştur. Kurulan ilk fabrikalarda üretilen sofra seramiklerinde batının etkisi hakimdir. Fakat, hakim olan bu anlayış zamanla değişmiş form, dekor, teknik ve estetik anlamda yenilikler olmuştur. Üretilen yeni ürün tasarımlarında ise dönem özellikleri ön plana çıkmaya başlamıştır. Değişim ve geçici yenilik olarak ifade edilen moda, genellikle giyim kuşamla ilişkilendirilerek açıklansa da insan yaşamının her alanını kapsayan ve yaşama yön veren bir kavramdır. Moda, içinde bulunulan dönemin özelliklerini yansıtmaktadır veüretilen her ürün bu özellikler çevresinde kendini göstermektedir. Endüstriyel seramik üretimlerde dönemlerin modasını izlemek mümkündürve özellikle sofra seramiklerinde moda etkisi daha belirgin olarak görülmektedir. Bu çalışmada sofra seramikleri üretildikleri dönemlerin modası açısından incelenmiştir. Tabak, kase, fincan gibi günlük kullanım ürünleri olan sofra seramikleri form ve dekor olarak iki ayrı açıdan değerlendirilmiş, modanın bu ürünlere yansıması irdelenmiştir. Araştırma verileri tarama yöntemi ile elde edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sofra seramikleri, form, dekor, moda,

EXAMINATION OF TABLEWARE IN TERMS OF PERIOD FASHION

ABSTRACT

Human being has made various tool to meet the shelter, nutrition and defense requirements, these tools have been developed and changed in later periods. To survive, they need to keep foods so they have made pottery by mixing mud with water. After the invention of the fire and discovery of the wheel, potteries that were produced, were the first examples of tableware ceramics. In our country ceramics factories were established by Ottoman's westernization movement in 19th century and proclamation of the republic as a part of five-year development plan and various tableware production methods have been developed. West is seen that, in tablewares that was produced in the first factories, but this influnce has been changed, form, decoration, technical and aesthetic aspects have new approaches. It started to occure term property in the new products design. Fashion that is declared transmutation and temporary innovation, it is usually explained that related with clothes but it is covered and shaped all area in life. Fashion, reflects characteristics of today and all products are reveal itself with these specialityies. It is possible to observe. Industrial

ceramic productions fashion's at that periods and especially it is seem fashion of tableware more clearly. In this study, tableware have been analyzed that in terms production period of fashion. It has been examined daily usage tableware such as plate, bowl, cup as form and decoration technics, and reflection of fashion on these products. Survey datas were obtained with scanning method.
KeyWords: Tableware, form, decoration, fashion

Giriş

İlk insanlar hayatta kalabilmek için doğa ile mücadeleye başlamış, barınma ve beslenme ihtiyaçları için çeşitli araçlara gereksinim duymuşlar, gereksinim duydukları araçları olanakları dahilinde oluşturmuşlardır. Küçükerman (1996)'ın ifade ettiği gibi "tarihin ilk günlerinden bu yana, pek çok amaç için tasarım yapılmış ve bunların birikimi ile günümüze kadar gelebilen ürünler ortaya çıkmıştır". İnsanlar yiyeceklerini saklamak için toprağı su ile karıştırarak seramik kaplar yapmışlardır. Güner (2012)'in de belirttiği gibi insanların ateşi nasıl buldukları ve ne zaman kullanmaya başladıkları kesin olarak bilinmemektedir fakat ateşin bulunması seramik kapların pişirerek dayanıklı hale getirilmesinde önemli bir basamak olmuştur. M.Ö. 3500 yılında Sümerler tarafından tekerleğin keşfedilmesi seramik kap üretimine geçilmesin de aşılan başka bir basamaktır. Çarkta yapılan seramik kaplar çok sayıda üretilmeye başlanmış, daha düzgün formlar ortaya çıkmış ve pişirilerek mukavemeti artırılıp bugünlere kadar ulaşabilmiştir. Önceliğin tasarım ya da endüstriyel üretim olmadığı o zamanlarda yapılan seramik kaplar tamamen gereksinim odaklı olmakla birlikte sofra seramiklerinin ilk örneklerini de oluşturmuş ve tarihi insanlık tarihi ile başlayan seramikler günümüze kadar gelmiştir.

19. yüzyıldan itibaren, giderek gelişen Batılaşma hareketleri ve başta saray çevresi olmak üzere yemek ve sofra alışkanlıklarının değişmesi porselen sofra eşyası kullanımını gündeme getirmiş, 1845 Ferit Ahmet Paşa tarafından bir imalathane açılmış "Eser-i İstanbul" damgasını taşıyan tabaklar, bardaklar, sürahiler, duvar çinileri üretilmeye başlanmış, Osmanlı zevkini yansıtan çiçek ve bitki motifleri ile dekorlanmış ve imalathane sahibinin ölümüne kadar yaklaşık 20 yıl hizmet vermiştir (Türkiye'de seramik, 2003).

1892'de II. Abdülhamid tarafından Sevr Seramik Fabrikası örnek alınarak Yıldız Sarayı bahçesine Yıldız Porselen Fabrikası kurulmuştur. Getirtilen Fransız ustabaşılar ile sarayın sofra ve süs ihtiyaçlarını karşılamak için lüks üretim yapılırken; haklın kullanacağı çay ve kahve takımları, sürahiler de üretilmeye başlanmış; çiçek ve bitki motifleri, geometrik dekorlarla bezenmiştir. Bu dönemde ki üretimler Fransız porselenleri etkisinde kalmıştır. II. Abdulhamid'in tahtan inmesi ile fabrika kapanmış, farklı dönemlerde yeniden açılıp kapanan fabrika 1962'de Sümerbank'a devredilerek yeniden açılmıştır. Endüstriyel anlamda üretilen sofra seramiklerinin ilk örneklerinin görüldüğü bu yıllardaki üretimlerde batı etkisi görülmekte, batıda moda olan dekorlar Osmanlı'nın sofra seramikleri üretiminde yer almıştır. Sanayi devriminin batıda yaşanmış olmasının üstünde çok zaman geçmesine rağmen ülkemizde etkilerinin görülmesi Cumhuriyetin ilanından sonra olmuştur. Cumhuriyetin ilanından sonra beş yıllık kalkınma planları ile ülkede yeni sanayi hamleleri başlamış ve peş peşe seramik fabrikaları kurulmuştur.

Dr. Nejat F. Ezcazıbaşı, Almanya'daki kimya eğitiminin ardından Türkiye döndükten sonra 1940'larda İstanbul'da Eftim Patellas isimli bir iş adamı ile kahve fincanı üretimi yapmak için

anlaşmış ve seramik sofra eşyası üretmeye başlamıştır (Türkye'de seramik, 2003). Dikmen (1995)'in de belirttiği gibi "Türkiye'de, modern teknik ve normlara göre seri halinde imalat yapan seramik sanayinin kurulması, nispeten çok yenidir". "1950'li yılların sonları, 1960'lı yılların başları Türk Seramiği açısından çok önemlidir" (Çobanlı, 2007). Bu yıllarda kurulan Çanakkale Seramik Fabrikaları, Eczacıbaşı Seramik Fabrikası, Sümerbank Bozüyük Fabrikası, Taylan Seramik Fabrikası, Gorbon-Işıl Seramik Fabrikası gibi fabrikaların kurulması üretimin artmasını sağlamış, ilerleyen yıllarda ise yeni fabrikalar kurulmaya devam etmiştir.

Türk seramik üreticisi, endüstride rekabetin en önemli unsurlarından biri olan "farklılaşma"nın ancak yüksek tasarım gücü ile sağlanabileceği bilinci ile davranmaktadır (Türkiye'de Seramik, 2003). Dışa bağımlı tasarımlar yerine kendi tasarımcılarımızın eğitim alacağı okulların açılması ve tasarım fikrinin gelişmesi, farklılaşmanın tasarım ile olacağının anlaşılması 1990'lı yıllarda başlamıştır. İşlevselliğin ön planda olduğu, seri üretimin yapıldığı aynı zamanda estetik olan tasarımlar kendi fabrikalarımızda üretilmeye başlamıştır. Tasarım aşamasında zengin kültür mirasına sahip olan Anadolu'dan etkilenen ve dünyayı takip eden tasarımcılar modadan da etkilenmiş, dönem modası hem form hem de dekor açısından tasarımlara yansımıştır.

20.yy'ın başlarında Türkiye'de seramik fabrikaları kurulup, tasarımın önemi anlaşıp üretimler yapılırken, 18.yy ve sonrasında Dünyada tasarım anlamında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Sanayi devrimi, tasarım fikrinin gelişmesi, Arts and Crafts Hareketi, Bauhaus tasarım okulunun açılması, sanat akımlarının endüstriyel üretimlere yansıması Avrupa'da yaşanan önemli gelişmeler olmuştur.

Hızlı bir gelişim gösteren insanoğlu tarım devrimini gerçekleştirip yerleşik hayata geçtikten sonra tarihin en büyük adımlarından birini atmış, Sanayi Devrimi'ni gerçekleştirmiştir (Çetin, 2016). Sanayi Devrimi, kaliteli zanaatkarlığın tüm geleneklerini yok etmeye başlamış, el işçiliğinin yerini mekanik üretim, atölyenin yerini fabrika almıştır (Gombrich, 1999). Kırsaldan fabrika çevresine göçler başlamış ve kentlerde yaşayan insanlar çoğalmış, hız ve yoğun iş temposu insan hayatına girmiştir. Küçük atölyelerin kapanmaya başlaması, el işçiliğinin yerini makinelere bırakması ile üretim yöntemlerinde değişimler yaşanmıştır. El işçiliği ile yapılan, tek olan ürünler makinalarda çoğaltılmış bu durum tasarımda estetik kaygılardan uzaklaşılmasına neden olmuştur. İngiltere'de Kraliçe Victoria döneminde sanayi devrimi ile birlikte zaten önemli olan gösteriş, şatafat, süs makine ile üretilen ürünlere yansımış, estetik ve tasarından uzak olan ürünler ortaya çıkmıştır.

Victoria döneminin ucuz ve kötü, seri üretimine tepki göstererek geçmişteki el sanatlarına dönme amacı (Şaman & Duru, 2015), tasarım ürünlerin ve estetiğin makine üretimi ile olamayacağı inancı, Sanayi Devrimi'nin tepkisi olarak 1850'de İngiltere'de Arts and Craft hareketi ortaya çıkmış ve William Morris'in uygulamaları ile gerçekleştirilmiştir. "Arts and Craft Movemet'in amacı el sanatlarının, endüstri ve sanat dünyası içinde yerini almasını sağlamak, endüstrileşme ile birlikte yok olma tehlikesi geçiren sanatlara yeni araştırma kaynakları yaratmaktı" (Ağatekin, 1993).

Birçok sanat akımının gelişimine yön veren Arts and Crafts Hareketi 1919'da Almanya'da Bauhaus okulunun kurulmasında etkili olmuştur. Bauhaus sanayileşme ile hız kazanan, niteliksiz üretime çözüm bulmak amacıyla, kendisinden önceki girişimlerden farklı olarak toplum için çağdaş, estetik değerlerin yansıtıldığı ürünleri ortaya koymayı hedeflemiştir (Çetin, 2016). En önemli unsurun tasarım ve işlevsellik olduğu Bauhaus okulunda üretilen

ürünlerde estetik ve işlevselliğin birlikte olması ve Sanayi Devrimi ile oluşan sınıfların hepsine hitap edebilmesi öncellenmiştir. Üretilen bir ürün estetik aynı zaman da işlevsel olması ve çok sayıda üretilebilmesi, halkında bu ürünleri kullanmasının önünü açmıştır. Nazi Almanya'sında kurulan ve etkisi bütün dünyaya yayılan Bauhaus Okulu 14 yıllık süresi sonunda kapatılmıştır. Okul kapatıldıktan sonrada eğitimcileri farklı ülkelere dağılmış fakat Bauhaus tasarım anlayışı dünyayı etkisi almış ve bugün bile üretilen ürünlere etkisi yansımıştır. Endüstriyel tasarım için önemli olan işlevsellik, üretilebilirlik ve estetik anlayış Bauhaus okulu fikirlerinin üzerinde yükselmiştir. Bu süreçlerde ve sonrasında ortaya çıkan sanat akımları, yeni oluşumlar endüstriyel üretimleri de etkilemiştir. Endüstriyel seramik üretimlerde de etkisini göstermiştir.

Endüstriyel Seramik Sanatı, ihtiyaca dönük işlevlere hizmet eden, tamamen seri üretime yönelik, piyasa koşulları içinde gerçekleşen bir alandır (Uludağ, 1997). Piyasa koşulları içersinde gerçeklemesi endüstriyel seramik ürünlerin ekonomik değerinin de olduğunu göstermektedir ve bu değer moda ve tüketici talepleri ile birlikte hareket etmektedir. Üretilebilirlik ile birlikte satılabilir üretim amacındaki seramik fabrikaları dönem modasını yakından takip etmek ve üretimlerini bu paralel de yapmak durumundadır. Yüzü tüketime dönen 21. yy insanı için moda; kişiye, kişinin sosyo-ekonomik durumuna göre farklılık göstermekle beraber tam zamanında ya da az da olsa geriden olmak üzere takip etmekte, moda olan birçok nesneyi izlemekte ve tüketmektedir.

Moda

Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük modayı; "değişiklik gereksinimi veya süslenme özentisiyle toplum yaşamına giren geçici yenilik", "geçici olarak yeniliğe ve toplumsal beğeniye uygun olan" ifadeleri ile açıklamaktadır. Birçok sözlükte benzer anlam ile açıklanan moda kavramında ortak olan sözcük "geçici yenilik"dir. Bozbeyli (1998)'nin ifade ettiği gibi "üreticiler, perakendeciler ve tüketiciler için yenilik her şey demektir. Yenilik ilgi uyandırır başlangıçta kabul görür sonunda terk edilir. Moda kavramı budur ve insanoğlu kadar eskidir". "Moda geniş manada düşünüldüğünde, halk yığınlarının üzerinde birleştikleri bir genel eğilim, bir trend yada ortak değer hükmü olarak kabul edilebilir" (Gürsoy,2010). Benzer yaşam biçimindeki kişiler için ortak bir kavram olan moda insan yaşantısında birçok alanda karşı karşıya kalınmaktadır. Gürsoy (2010) kitabında "moda, sadece giyim kuşam dünyası ile ilgili değildir. Ev tekstilinden, ev dekorasyonuna, hediyelik eşyaya kadar birçok şey modanın etkisi altında kalabiliyor. Sık sık lokanta, bar, cadde, şehir vs. gibi birçok konuda tercihlerin değiştiği ve bir yönde yoğunlaştığı da görülüyor. Tüketici tavırlarının ve düşüncelerinin yoğunlaştığı yer ve kavramlar aslında, modanın kendisidir" açıklaması ile modanın alanını belirlemiştir.

"Moda, kapitalist sistemin mantığı içerisinde üretilip bireylerin farklılık ihtiyaçlarına cevap veriyormuş gibi görünse de diğer yandan, bir kollektivite içinde geleneksel yapıda bir aidiyetlik ve biraradalık duygusunu pekiştirme işlevine de sahip bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır" (Gençtürk Hızal, 2015). Moda; kendisi gibi düşündüğünü varsaydığı, kendisine benzediğine inanan insanların benzer şeyleri tüketme isteği başlığında toplanılan bir yeniliktir. Ayı zamanda bir pazarlama stratejisi olan moda tüketim kültüründen beslenerek tasarımcıların ellerinde şekillenmektedir.

"Aydınlanma, modernleşme, demokratikleşme, zaman anlayışındaki değişme, endüstrileşme, göç, şehirleşme, kadının toplumsal statüsündeki değişme, yükselen değer gençlik ideali, teknolojik kazanımlar, tasarımcılar, medya, meta estetiği, tüketim kültürü modanın başlaması, yaygınlaşması ve değişim döngüsünü hızlandırmasını etkileyen faktörlerdir. Bu faktörlerin hiçbiri diğerlerinden bağımsız değildir. Her biri diğerinin içinde doğan, gelişen, birbirini tetikleyen etkiye sahiptir" (Pektaş, 2015).

Moda; tarihsel süreç içerisinde, belki de başlangıçtan günümüze kadar var olan, varlığını yaşamın değişim ve gelişim sürecine paralel olarak sürdüren, bazen tekrarlanan ama çoğunlukla yeniden yaratılan bir olgudur. Kısaca moda; moda deyimiyle, bireysel hazzın evrensele yansıyan biçimidir. Modayı kabullenerek ya da reddederek, taklit ederek ya da kişisel yaratıcılığımızla şekillendirerek yaşama geçiriyor, bir başka deyişle onu yaşatıyoruz (Bilgen, 2002) .

Sofra Seramikleri ve Moda

"Sofra ve süs eşyası üretiminde Almanya, İngiltere, Fransa, Japonya, Çin, Hong Kong, Belçika, ABD ve İtalya önde gelen ülkelerdir" (Porselen, 2007). Türkiye, sofra seramikleri üretiminde pazarda bulunan bu ülkeler içerisinde yer almakta, pazara yön vermeye başlayarak kendi üretimini karşılayıp ithalat da yapabilmektedir. Tasarım anlamında dışa bağımlı olmayan, yurtiçi ve yurt dışında yapılan fuarlarda yer alan Türkiye artık kendi fabrikalarında kendi tasarımcıları ile çalışmaktadır. Üretilen sofra seramikleri, hem dekor hem de form açısından kendi kültürünün izlerini taşımakta ve Dünya tasarım trendlerini takip ederek üretimlerinde hem etkilenmekte hemde yön vermektedir.

Bugün evrensel bir sözcük olan moda, daha çok giyinmek eylemiyle, giysi ile ilgili bir terim olarak algılansa da bir olgu olarak en geniş anlamıyla, insanın yaşam biçimiyle bütünlenen kültürel etkinliklerin adıdır (Bike'den aktaran Arslan, 2003). Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere moda insan yaşamındaki her nesne için geçerli bir kavramdır. Endüstriyel yöntemlerle üretilen ve tüketilen bir meta olan sofra seramikleri, her kesimden insana hitap edebilecek tasarımlarla farklı kalitelerde üretilmekte ve bu ürünlerde modanın etkisi görülmektedir. Sofra seramiklerinde moda için giyim sektöründeki gibi keskin veriler söylemek mümkün değildir. Moda eğilimlerinin yansımasını tasarımlarda form, dekor ve renk kullanım biçimi olarak ifade etmek daha doğru olacaktır. Sektör modayı takip etmenin yanı sıra tüketici tercihlerini de gözeterek tasarımlar yapmaktadır. Modanın etkisinin hızla geniş kesimlere yayılması nedeniyle tüketicide içinde bulunduğu dönem modasını işaret eden yönlendirmeler yapmakta, moda olan ürünlere yönelmekte ve bunları kendi estetik beğenisi çerçevesinde satın almaktadır.

Osmanlıdan günümüze kadar Türk kültüründe yemek zamanı, masa düzeni ve hep birlikte yemek yemek önem verilen bir konu olmuştur. Türk aile yapısında yemek saatleri genellikle belirlidir, masaya her birlikte oturulur ve günün, olayların değerlendirmesi yapılarak etkileşimli bir ortam yaratılır. Bunun içindir ki değişen yaşam biçimi ile birlikte ailelerin evde olma saatleri farklılık gösterse de ve aileler ne kadar küçülsede yemek seremonisi varlığını hep sürdürmektedir.

Türk seramik sektöründe üretimi yapılan sofra seramikleri incelendiğinde 1990'lı yılların sonuna kadar form olarak yuvarlak, dekor olarak da küçük çiçeklerin kullanıldığı ürünler

görülmektedir. 2000 yılından sonra yaşam biçimlerindeki değişiklik, teknik ve teknolojideki ilerlemeler ve tüketicinin tercihlerinde bilinçlenmesi ve popüler kültürün insan hayatına daha çok girmesi ile form, dekor ve ürün yelpazesinde gelişme olmuştur. Sadece yemek takımı olarak algılanan sofra seramikleri günümüzde çeşitlenmiş çay takımları, kahvaltı takımları, kahvaltılıklar, sofraları tamamlayıcı ürünler yelpazeyi genişletmiştir.



Resim 1: Kahvaltılık



Resim 2: Çay takımı



Resim 3: Kahvaltı takımı



Resim 4: Çay takımı

Yoğun iş temposu, üretim-tüketim biçimindeki değişiklikler yaşam biçimlerini de değiştirmiştir. Kent de yaşayan nüfusunun artması insanların daha bireysel bir yaşam sürmesi ve çekirdek ailenin yaygınlaşması ile sonuçlanmış ve bu sonuçlar sofra seramiklerine minimal etkiler olarak yansımıştır. Hızlı yaşam süren insanlar işlevsel aynı zamanda estetik olan ürünlere yönelmişlerdir. Dekorlarda sadelik, geometrik çizgiler ve tek renk parçalar üretimlerde görülmektedir. Minimal etkiler sofra seramiklerine küçülen takımlar olarak da yansımıştır. İki kişilik, tek kişilik yemek ve kahvaltı takımları üretimlerinde artışlar olmuştur.


Resim 5: İki kişilik kahvaltı yakımı


Resim 6: Tek kişilik yemek takımı


Resim 7: Az dekorlu yemek takımı


Resim 8:Az dekorlu yemek takımı

Minimal etkiler aynı zamanda sofra seramiklerine rölyef olarak da yansımış, tek renk kullanılan seramiklerde dekor, rölyef ile yapılmıştır. Minimalizmin yansımasının yanı sıra estetik bir görüntü sunan ve orta yaş grubu tüketicinin tercihi olan bu seramikler şık ve daha pahalı görüntüsü ile sofralarda yer almıştır.


Resim 9:Rölyefli fincan takımı


Resim 10: Rölyefli tabak

"Modada renk tasarlanan üründe ilk ve en dikkat çekici, çoğu zaman ürünün tercih ya da reddedilme sebebidir"(Yetmen, 2016). 2000'li yıllardan önce sofra seramiklerinde renk sadece dekor olarak üretimlerde görülmektedir. Bilim, teknik ve teknolojideki gelişmeler, hammaddeye ulaşmakta ki kolaylık ve geliştirilen Ar-Ge laboratuvarları sayesinde sofra seramikleri üreten fabrikalarda geniş bir renk çeşitliliğine ulaşılmıştır. Her dönemin modası

olan renkler ve bu renklerin tonları ürünlerde görülmekte, tüketici ise renkli ürünlere yönelmektedir.



Resim 11: Renkli sofra seramikleri



Resim 12: Renkli sofra seramikleri

Sofra seramiklerinde beyaz renk kullanılmasının, hijyenin yanı sıra alışkanlıklar ve olanaklar ile de ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Renk çeşitliliğine ulaşabilen tasarımcılar daha özgür davranarak bu renkleri tasarımlarına taşımıştır. Otomotivden mobilya sektörüne kadar mat renklerin insan hayatına girmesi ve tercih edilir olması sofra seramiklerine de yansımıştır. Türk insanın alışkın olmadığı renkli seramikler ve özellikle siyah renkli yemek takımları sofralarda yerini almıştır.



Resim 13: Siyah yemek takımı



Resim 14: Siyah yemek takımı


Resim 15: İki renkli sofra seramikleri


Resim 16: İki renkli sofra seramikleri

Tüketim toplumu içerindeki birey kullandığı her üründen çok çabuk sıkılmakta ve bu paralelde ürünler yenilenmektedir. Bunun için sofra seramiklerinde takım yerine tek renkli parçalar tercih edilmekte ve her masa düzeni için farklı kombinler yapılmaktadır. Renkler ile kontrastlar yapılmakta, renk tonlarını kullanılmakta, dekorlu ve dekorsuz parçalar birbirleri ile kombinlenerek kullanılmaktadır. Sofra seramikleri üretimi yapan fabrikalar da bu eğilime uygun üretimler yaparak tüketiciye alternatifler sunmaktadır.


Resim 17: Kombinlenmiş takımlar


Resim 18: Kombinlenmiş takımlar


Resim 19: Tek parçalar


Resim 20: Tek parçalar

Sofra seramiklerinde el dekorlu butik ya da endüstriyel üretimler yapılmaktadır. Seramik fabrikalarının yanı sıra sadece butik üretim yapan bir sektörde oluşmuştur ve kişinin estetik beğenisi yönünde, kişiye özel tasarımlar üretilmektedir. Besemer (2006)'in de ifade ettiği gibi "günümüzün ürünleri işlevsel araçlar olmasının yanı sıra kişisel zevklerimizin ifadesi rolündedir. Bunlar hem ciddi hem de neşeli olabilen maddi dünyanın birer parçasıdır. Etrafımızda kim olduğumuzu ve nelere değer verdiğimizi gösteren şeylerden bir dünya yaratmamıza yardım eder". Son yılların modası olan bu üretimler ekonomik alım gücünün ve sosyal statüsünün bir göstergesi olarak da sunulmaktadır.



Resim 21: El dekorlu yemek takımı



Resim 22: El dekorlu yemek takımı



Resim 23: El dekorlu tabak



Resim 24: Butik üretim tabaklar



Resim 25: Butik üretim tabaklar



Resim 26: Butik üretimler

Giyim ve ev dekorasyonunda yansıması daha çok görülen, yaşam tarzı olarak ifade edilen country ve vintage ürünler sofra seramiklerinde dekor, form ve renk olarak etkisini göstermiştir. Genellikle çiçek, ağaç dalları ve ekoselerle dekorlanan; tozpembe, açık mavi gibi pastel tonların kullanıldığı sofra seramiklerinin dekorlarında yaşanmışlık etkisi ve kırsalı anımsatan bir etki yaratılmıştır.



Resim 27: Vintage yemek takımı



Resim 28: Vintage yemek takımı



Resim 29: Country yemek takımı



Resim 30: Country yemek takımı

2000'li yıllarda sofra seramiklerinde dekor anlamında moda etkisi görülürken formların tasarımında da yenilikler yaşanmıştır. Uzun yıllar üretimi yapılan yuvarlak formlu tabakların yanı sıra kare, üçgen, kalp, oval formlar ya da butik üretimlerde elde üretilen birbirinden farklı formlarda tabaklar ve takımlar üretilmektedir.



Resim 31: Yemek takımı



Resim 32:Yemek takımı



Resim 33: Yemek takımı



Resim 34: Yemek takımı

Popüler kültürün yansıması olan, insanları daha çok tüketmeye yönlendiren özel günler amacı ile de tasarımlar yapılmaktadır. Bütün ülkede karşılık bulan özel günlerde daha çok temaya özgü tasarımlar yapılmakta, üretildiği dönemde moda olan renkler ve görsel unsurlar kullanılmaktadır.



Resim 35: Anneler günü temalı seramikler



Resim 36: Sevgililer günü temalı kahvaltı takımı



Resim 37: Yeni yıl temalı fincan takımı

İnsanların yaşam alanlarının, bu alanların çerçevesinin daralması ile önemsedikleri konularda değişmeye ve genişlemeye başlamıştır. Yapılan her etkinlik ya da yaşanılan her duygunun hızla herkese gösterilme kaygısı ortaya çıkmıştır. Özenli hazırlanmış sofraların Türk aile yapısında önemli olması gerçeği ile birlikte 2000'li yıllar insanları sofralarına daha çok özen göstermektedir. Hazırlanan sofraları da sosyal ağlar aracılığı ile geniş kitlelere ulaştırma kaygısına girmişlerdir. Bu kaygılar daha özenli sofralar kurulması, yemek masasında uyum ve bütünlüğün sağlaması sonucunu doğurmuştur. Ticari kaygı güden seramik üreticileri, pazardaki bu potansiyelden hareketlere sofra seramiklerinde bütünleyici ürünlere yer

vermiştir. Peçete, masa örtüsü, cam bardaklar, tencereler, çaydanlıklar sofra seramiklerinde bütünlüğü sağlayıcı parçalar olmuştur.



Resim 38: Sofra seramiklerinde tamamlayıcı ürünler

Sonuç ve Öneriler

Yapılan araştırma sonucunda sofra seramikleri sektöründe moda trendlerinin yansıması görülmektedir fakat literatürde konu ile ilgili yeterli araştırma yapılmamış olması ve tek bir yayına sığdırılamayacak kadar derinliği olan bir konu olması ileriki araştırmalarda daha detaylı ve farklı boyutlardan incelenmesi zorunluluğunu doğurmuştur.

"çok moda", "modası geçmiş", "modayı takip etmek" gibi popüler söylemler hayatın her anında ve her konu ya da nesne için kullanılmaktadır. Tanımı yapılırken ifade edildiği gibi geçici yenilik yani moda sofra seramikleri için de geçerli bir olgu olmuştur. Evlerde kullanılan sofra seramiklerinin, ülkemizde çok sık yenilenmediği algısı zamanla kırmakta ve insanlar yaşamın her alanında aradığı değişikliği sofra seramikleri için de uygulamaktadır. Özellikle son dönem sofra seramikleri incelendiğinde modaya paralel bir üretim görülmektedir. Hız çağı olan günümüzde teknoloji, bilim ve bilgideki gelişmeler insan hayatını etkilediği ve insanların günde en az iki kez yemek masasında zaman geçirdiği gerçeği, sofra seramiklerinin de bu değişim içerisinde yer bulduğunu göstermektedir. Fakat sofra seramiklerinde modanın etkisini 1990'lı yılların sonunda izlemek daha çok mümkün olmuştur. Tasarım fikrinin gelişmesi ile birlikte teknik ve teknolojideki yenilik, bilginin daha hızlı yayılması, fabrikaların dünyayı takip edebileceği fuarlara katılması ve insanların ekonomik alım gücü bunda önemli bir etki sağlamıştır. Tunalı (2004)'nın da ifade ettiği gibi "… moda, insan ruhunda temellenen

yeni bir yaşam tarzı olarak, ilkellerden en uygar toplumlara gelinceye kadar nasıl var olmuşsa, bundan böyle de insanla beraber var olmaya devam edecektir".

KAYNAKÇA

Ağatekin, M. (1993). *Cumhuriyet sonrası çağdaş Türk seramik sanatının gelişimi ve anlatım dili yönünden değerlendirilmesi.* Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Arslan, K. (2009). *Moda tasarımı.* Müsiad Araştırma Raporları:60, İstanbul: Mavi Ofset.

Besemer, S. (2006). *Tarz çağında ürünler yaratma.* İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.

Bilgen, S. (2002). Moda ve Giyim. *Anadolu Sanat*, 12, 16-27.

Bozbeyli, M. (1998). Sofra eşyası sektöründe pazar trendleri, Türk Seramik Derneği, İstanbul. *III. Endüstriyel Seramik Tasarımı Seminerleri'nde sunulmuş bildiri.*

Çetin, A. G. (2016). *Meta estetiği kavramının endüstriyel seramik tasarım eğitimindeki yerinin üniversite ve fabrika bağlamında incelenmesi.* Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Çobanlı, Z. (2007). Modern seramik sanatı. G. Öney, Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri çini ve seramik sanatı* içinde (s. 380-440) İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Dikmen, M. O. (1995). *Prof. Dr. M. Orhan Dikmen Konuşması.* Türkiye'de Seramik Sanayii, Seminer,8-11.

Gençtürk Hızal, G. S. (2015). Bir iletişim Biçimi Olarak Moda: "Modus"un Sınırları, http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/23/665/8484.pdf adresinden 2 Ocak 2016 tarihinde alınmıştır.

Gombrich, E. H. (1999). *Sanatın öyküsü,* (E.Erduran, Ö. Erduran, Çev,) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Güner İ. (2012). Uygarlığın temel taşları. İ.Güven (Ed.), *Uygarlık tarihi* içinde (s. 469-504). Ankara: Pegem.

Gürsoy, A. T. (2010). *Giyim kültürü ve moda*. İstanbul: Ömür Matbaa.

Küçükerman, Ö. (1996). *Endüstri tasarımı endüstri tasarımı için ürün tasarımında yaratıcılık.* İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.

Pektaş, H. (2015).Moda ve küreselleşme.http://www.academia.edu/3287282/MODA_VE_K%C3%9CRESELLE%C5%9EME adresinden 15 Ocak 2016 tarihinde alınmıştır.

Şaman, N. & Duru, M. N. (2015). *Yirminci yüzyıldan günümüze takı*, Anadolu Bil Meslek Yüksek Okulu Dergisi, 40, 95-112.

Tunalı, İ. (2004). *Tasarım felsefesine giriş.* İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.

Türk Dil Kurumu (t.y.). Moda. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.591020ff070f06.48476819.

Uludağ, K. (1997). Seramik sanatının kimlik sorunu, *Anadolu Sanat*, 6, 142-153.

Yetmen, G. (2016). Moda tasarımında temel tasarım öğelerinin önemi. *İdil,* 5(22), 735-748.

……,(2007). *Porselen, seramik sofra ve süs eşyasında Portekiz örneği*, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayın No:2007-66.

……(2003). *Türkiye'de seramik toprakla ateşin öyküsü*. İstanbul: Uniform Matbaa.

Resimler Listesi

Resim 1 https://kutahyaporselen.com.tr/urun/pt07tks137485/
Resim 2 http://www.keramikashop.com/12-parca-kera-cay-takimi-marin-pmu2858
Resim 3 http://www.gural.com.tr/urun/44-parca-kahvalti-takimi-438555.html
Resim 4 https://www.krc.com.tr/urun/karaca-vanity-32-parca-cay-seti
Resim 5 http://www.keramikashop.com/8-parca-2-kisilik-ege-tomurcuk-kahvalti-seti-pmu3425
Resim 6 http://www.porselensepeti.com/trend-tek-kisilik-yemek-takimi#/-1/
Resim 7 https://tr.pinterest.com/pin/770115605000718818/
Resim 8 https://kutahyaporselen.com.tr/urun/hsr24y213273117/
Resim 9 https://kutahyaporselen.com.tr/urun/abkd17ts220/
Resim 10 https://tr.pinterest.com/pin/544583779918708469/
Resim 11 https://kutahyaporselen.com.tr/urun/prs24y2142675/
Resim 12 https://kutahyaporselen.com.tr/urun/prs24y2142671/
Resim 13 http://www.keramikashop.com/24-parca-6-kisilik-siyah-kosem-yemek-takimi-pmu3882
Resim 14: https://www.ikea.com.tr/urun-katalogu/yemek-odalari/sofralar/yemek-takimlari/60247490/dinera-yemek-takimi.aspx
Resim 15 https://tr.pinterest.com/pin/554998354057128530/
Resim 16 https://tr.pinterest.com/pin/86975836526438021/
Resim 17 https://kutahyaporselen.com.tr/urun/fly24y2142741/
Resim 18 https://tr.pinterest.com/pin/355643701797196004/
Resim 19 https://tr.pinterest.com/pin/54043264260157573/
Resim 20 https://tr.pinterest.com/pin/400679698069547311/
Resim 21 http://www.gural.com.tr/urun/gural-87-parca-yemek-takimi-744.html
Resim 22 http://urun.n11.com/yemek-takimi/gural-porselen-92-parca-yemek-takimi-el-dekoru-P91997759
Resim 23 https://tr.pinterest.com/pin/446067538070671257/
Resim 24https://tr.pinterest.com/pin/317363104976789047/
Resim 25 https://tr.pinterest.com/pin/398498267014233842/
Resim 26 https://tr.pinterest.com/pin/24206916724434038/
Resim 27 https://tr.pinterest.com/pin/216665432043943674/
Resim 28 https://tr.pinterest.com/pin/571464640204220096/
Resim 29 https://www.bernardo.com.tr/romantic-rose-yemek-takimi-p1024549-3307
Resim 30 https://pierrecardinhome.com/pierre-cardin-chelsy-49-parca-kahvalti-takimi
Resim 31 http://www.keramikashop.com/23-parca-6-kisilik-hera-kahvalti-seti-pmu3924
Resim 32 http://www.porselensepeti.com/kutahya-porselen-phaselis-83-parca-65122-desenli-yemek-takimi
Resim 33 http://www.porselensepeti.com/kutahya-porselen-nil-12-kisilik-83-parca-62742-desen-yemek-takimi?gclid=CKaAis3ClNQCFQ0R0wodgmkL5Q
Resim 34 https://www.bernardo.com.tr/honour-yemek-takimi-p1021765-3436
Resim 35 http://www.keramikashop.com/6-adet-kare-servis-tabagi-24-cm-anne-ogul-pmu3996
Resim 36 http://www.keramikashop.com/14-parca-2-kisilik-dolu-kalp-kahvalti-seti-pmu3465

Resim 37 https://tr.pinterest.com/pin/16255248624645874/
Resim 38 https://www.porland.com.tr/bodrum-38-parca-6-kisilik-kahvalti-takimi_81760?d=8869

INFAD

SANATTA METAFOR KAVRAMI VE JOYCE KOZLOFF

Yrd. Doç. Dr. Çiğdem M. CHATZOUDAS

ÖZET

Küreselleşme kavramının hayatımızda her alanda hissedildiği dönemde sanatçılar içinde yaşadığımız dünya ile ilişkilerini yeniden değerlendirmektedir. Bu eleştirel yaklaşım, çağdaş sanatta yeni ilham kaynakları yaratmış, yeni anlatım ve ifade yolları ortaya koymuştur. Bu bağlamda günlük hayatta sıkça kullandığımız, karşılaştığımız bir çok nesne, kavram, sanatçılar için bir metaphor haline gelmiş, sanat çalışmalarını zenginleştirmiştir. Bu araştırma, sanatta metaphor kavramını otaya koymaya çalışırken Joyce Kozloff'ın çalışmalarını bu anlamda değerlendirmektedir. Kozloff, çalışmalarının uzun süredir çalışmalarında haritayı resim, kolaj ve yerleştirme teknikleriyle kullanan bir sanatçıdır. Sanatçının çalışmalarında, metaphor kavramı sanatsal ifade yolu olarak ele alınırken çalışmalarının kavramsal altyapısı ve günümüz sanatına katkısı da değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Metafor, Harita, Kavram, Joyce Kozloff

The Concept of Metaphor in Contemporary Art and Joyce Kozloff

ABSTRACT

While in the present time when the conception of globalization is being felt in every field, artists reconsidered their perspective in the terms of relation in the world we live in. This intention let the contemporaray art create new inspiration, present new expression and narrative ways. In this regard, various familiar object where we use and encounter countless in daily life and transformed as an inspiration source or as a metaphor for the visual artist make their work enriched. This study, interpret artists Joyce Kozloff's works in the context of using metaphor in art. Kozloff, use map as an inspiration source which let her works use different techniques such as painting, collage and installation. While emphasizing Kozloff's work in context of metaphor, as a way of artistic representation with this paper, I would like to evaluate the value of concept behind the works and contributions and impact she made on contemporary visual art.

Keywords: Art, Metaphor, Map, Concept, Joyce Kozloff

GİRİŞ

Sanatı, çevrelendiği toplum yapış ve katmanlarından oluşan bağlantılar ağından koparmak mümkün değildir. Bu bakımdan felsefeden, sosyolojiye, psikolojiye ve politikaya sanatın tanımı yapılmaya çalışılmış, sanatın amacı, uygulama alanları, kavramsal altyapısı birçok araştırmaya, tartışmaya konu olmuştur. Sanat, toplumun olası güçleri, değişim ve dönüşümleriyle birlikte kendine yeni sorunsallar edinmiştir. "Sanatın kökleri üstüne düşünüp başlangıçtaki görevinin ne olduğunu anladıkça, toplumun değişmesi ile bu görevin de değişmesi ortaya yeni görevlerin çıkmış olduğunu görmüyor muyuz?"(Arnheim, 1997:1) 19. Yüzyıldan itibaren gelişen sanat anlayışı, günümüze değin çok farklı boyutları kapsayan sanat kavramı, sanatçının kendisini *özgürce* ortaya koyma çabasının yanında içinde yaşadığı

toplumun ifadesini yansıtır. 21.yüzyıla kadar gelen tüm akımlarda, sanat yapıtlarının içeriklerinde ve uygulama yöntemlerinde bu yansımayı görmek mümkündür. Günümüz sanatı açısından ise 1960 sonrası dönüm noktası olarak görülmektedir. Birçok kaynağa gore (Londra'daki Tate Modern'de bulunan çağdaş sanat yapıtlarının hepsi 1965 sonrasına işaret etmektedir.) sanat ve hayat ile arasındaki sınırların bulanıklaştığı, estetik degerlerin, içeriğin yeniden sorgulandığı bir dönemdir. Bu dönem Henri Lefebvre, Gaston Bachelard, Derrida ve Foccoault gibi düşünürlerin toplum, mekan, gerçeklik, zaman, sınırlar, insan ve politika üstüne teori ve bakış açıları sanatçıyı etkilemiş, sanat disiplinlerarası bir nitelik kazanmıştır.

Çağdaş sanatla birlikte, gerçek kavramının sorgulandığı, kavramların çoğulcu olarak irdelendiği sanatın salt yaratma aşamasının sorgulandığı bir dönem başlamıştır (Uçar, 2014: 14-15). Bu dönemde, akımlardan ya da bölgesel tarzlardan ziyade sanatçının bireyselliğinin, öteki olma halinin ve ifade özgünlüğün ortaya çıktığı sanat bir direnişe dönüşmüştür. Çağdaş sanat, malzeme, teknik ve düşünce boyutunda birçok yeni anlayışı, yönelimi kapsamıştır. "Çağdaş sanatçının çabası, sürekli yeniyi aramak, farklı kültürleri, yerel ve evrensel değerleri, toplumsal sorunları kendi süzgecinden ve plastik bir yaklaşımla sentezlemek olmalıdır. (Uçar, 2014 : 23). Sıklıkla metaforik bir düşünce yapısıyla çalışmalar üreten sanatçılar, Haritayı da sanatsal bir metafor olarak algılamış, onun sembolize ettiği değerler üzerinden yeni gerçekler ortaya koymuşlardır.
Bu tanımdan yola çıktığımızda, Amerikalı sanatçı Jojce Kozzloff'un sanatsal ve düşünsel tavrı örnek olarak görülmektedir. Kozloff'u incelediğim bu araştırmada, onun düşünce yapısını anlayabilmek için birinci bölümde sanatta metafor kavramı üzerinde durulmuş, ikinci bölüm ise Joyce Kozlooff sanatsal üretiminde farklı kültürlerden ilham alan, tarih, bilgi, coğrayaya ilgisiyle farklı kavramları ve küresel olguları birleştirerek özgün ifade dilini oluştururken haritayı metafor olarak kullanması incelenmiştir.

SANATTA METAFOR KAVRAMI

"Metafor" kelimesinin kökeni Yunanca "metaphora" kelimesidir ve "aktarma" anlamına gelmektedir (Fischer,2011). Metafor temelde anlamın bir sembolden bir sembole aktarımıdır. Ancak sadece dilbilimsel bir sorun olarak sınırlandırabileceği düşünülen metafor kavramı, görsel sanatlarda da kullanılmakta ve etkisini yıllardır göstermektedir. Bu konu hakkında geniş bir çalışma yapan Lakoff ve Johnson metaforu bir seyin, bir kavramın başka bir kavrama dayandırılarak anlatımı, aktarımı olarak görmektedir (2005: 276-278). Çağdaş sanatta kavramların eleştirel bakış açısı altında yeniden değerlendirilmesi, içerik kaznaması ile sanatçılar genellikle referans aldıkları imgeleri değişime uğratarak kullanmışlar, ya da metaforik bir anlatım yoluna yönelmişlerdir. "Metaforik düşünceyi kullanan sanatçılar, farklı imgeler arasında kavramsal bağlantılar kurarak izleyiciyi şaşırtırken düşüncelerini dolaylı bir yolla aktarmayı tercih etmektedir" (Kılıç, Bulut ve Altıntaş). Çağdaş sanatta yaygın olarak kullanılan metaforlardan biri de haritadır. Yeryüzünü sınırlar ile düzenleyen, sınırları anlamlandıran haritalar, gerçeklik algısı yaratması bağlamında sanatçıların ilgisini çekmiştir.

Georg Simmel; 'Sınırlarımızın bünyevi esnekliği ve yer değiştirmesi sonucunda, özümüzü şöyle bir paradoksla ifade edebiliriz: her yönden sınırlanmışızdır, hiçbir yönden sınırlanmamışızdır.' (Simmel, 2003:280). İfadesiyle kendini giderek daha da çok hissettiren

sınırların geçirgenliği ve belirsizliği üzerine fikirlerini ortaya koymuştur. Postmodernizmle birlikte mekânsal algıda da bir devrim gerçekleşmektedir. Artık mekân, matematik olarak hayal edilebilen, mülk edinebilen, ele geçirilebilen bir niteliğin dışında, kavramsal yönden yeni boyutlar kazanmış, sanal gerçeklikler eklenmiş, bellek ve kimlik ile ilişkilendirilmektedir.

Mekansal ve global (küresel) olguların bir gereksinimi olan harita; bireyin fiziksel olarak deneyimlediği ilişkiler ağının temsili olarak günlük yaşayışımızın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.Günlük Hayat ile sanatın içiçe geçtiği yeni sanat anlayışında harita sanatçıların gündemine girmiştir. Kendisi de bir sanatçı olan Ruth Watson, sanatta haritanın metaforik kullanmı üzerine yzadığı makalesinde bu durumu dile getirir. ”1960 ile 1970 lerde sanatta hayali haritaların kullanımı göreceli bir patlayış ile yaygınlık kazanmıştır. Bu on yıllık süreçten sonra da farklı yönelimleri ve temalarda çalışan birçok sanatçı, çalışmalarının bazılarında da ya da Joyce Kozzloff gibi çalışmalarının bütününde haritayı görsel bir mecazi etken olarak görmüşlerdir” (Watson, 2009).

JOYCE KOZLOFF

Amerikalı sanatçı Joyce Kozloff, (1942), 1975-1985 yılları arasında aktif olan 21. Yüzyılın son sanat hareketi olarak kabul edilen Pattern and Decoration kurucu üyelerindendir. P&D hareketi, kadınla bütünleştirilen ve kadın işi olarak görülen motifleri, dekorasyon, tekstil, işleme, gibi farklı materyalleri metafor olarak kullanarak sanat yaparak kendilerini ifade ederler. 1990’ların başlarından günümüze çalışmalarının merkezine ise haritaları koyar. Harita, Kozzloff icin ilham kaynağı olduğu gibi sanatsal anlatım yolu, bir metafor olarak kendini gösterir. Politik duyarlılığın, tarihsel farkındalık, ve öznel bakış açısıyla şekillendirdiği çalışmaları resim, kolaj, yerleşirme gibi farklı tekniklerden oluşur.



Resim 1: Joyce Kozloff, Targets (Hedefler), 2000. Yerleştirme. Kolaj, Resim.

Targets (Hedefler) adlı yerleştirmesi, Amerika’nın 1945-200 yılları içinde bombaladığı ele geçirmeye çalıştığı, işgal ettiği bölgelerin haritalarından oluşmuştur. Sanatçının küre şeklinde yerleştirdiği bu çalışma, izleyicinin içine girdiği bir küre şeklinde sunulmuştur. Bu bölgelerin haritalarıyla oluşturulan yeni bir dünya kurgusu söz konusudur.bu dünya göz ardı edilen, önemsnmeyen, acıları hala tam olarak sarılamayan bir dünyadır. Savaşa karşı bir tavır ortaya koyan bu çalışma, amerikan savaş tarihine bir eleştiri olarak okunabilir.



Resim 2: Hedefler/Targets (2000), Karışık teknik yerleştirme.(detay)



Resim 3: Spheres of Influence (Etkilerin dairesi) (2000) kolaj, resim ve baskı.

Haritanın temsil ettiği gerçeklik algısıyla oynamayı seven Kozloff, 'Boy's Art adlı serisinde gerçek ile kurgu arasında bir uzam yaratır. Burada, Sanat pratiğinin doğasındaki arada kalma (in-between) özelliği burada tekrar önemli hale gelmektedir. Her zaman gerçek ile fantazyanın arasında bir yerde konumlanan sanat, aslında kendini gerçekleştirici makine gibi yönlendirmektedir. (O'Sullivan Simon, 2006:34)



Resim 3: Joyce Kozloff, Boys' Art #9: Iwo Jima, 2001-2002Kağıt üzerine karışık teknik, 43x29,21 cm

Kozzloff için bu (in between) arada olma hali tüm çalışmalarında öne çıkar. Harita, sanatçı için bir metafor, insan ve zaman ve mekan ilişkisinin katmanlı ve eklektik yapısına uygun

düşen bir düzlem yaratmada kullandığı araçtır. Kozloff, Boy's Art serisinde, erkek çocuklarının içgüdüsel olarak savaşa merakı, savaş aletlerine, savaş araçlarına, savaşçılara olan merakını; kendi oğlu üzerinden gözlem yaparak sorgulamaktadır. İtalya da kaldığı rezidanstan edindiği savaş haritalarını eliyle kopya ettikten sonra oğlunun yapmış olduğu savaşa dair, silahlı tüfekli karakterleri, resim ve çizimleri kesip düzenleyerek üzerine eklemleyerek kolaj ve resimler oluşturur.



Resim 4: Joyce Kozloff, Boys' Art(Detay) : Iwo Jima, 2001-2002, Kağıt üzerine karışık teknik.

Savaş karşıtı olan sanatçı, savaşın izlerini, belgelerini haritalar aracılığıyla göstererek farkındalık yaratmaktadır. Kolaj çalışmalarından oluşan bu seride farklı görselleri üstüste koyarak farklı gerçeklikleri aynı platformda yaratırken, bir yandan erkek olma haline, erkekliğin ve savaş kavramlarının ilişkisine, çocukluktan başlayarak içgüdüsel olan savaş, şiddet, sınırlar, güç, işgal etme gibi kavramlarla ilişkisini sorgular. İkinci dünya savaşında kullanılmış tarihi bir gerçekliğin belgesi olan bu haritalar zamanı, geçmiş ve bugünü çizimler aracılığıyla aynı düzleme getirerek eş zamanlılık hissi de yaratır. Haritanın bilimsel ve tarihi gerçekliğini kaybettiği yada dönüştüğü bu resimler de sanatçı aslında harita nesnesini de yeniden sorgulamaya açar. Göstermek istediği, dünyaya ait imgelerle dolaylı bir anlatım yolu seçen Kozloff aslında en genel anlamda everenle ilişkisinin sınırsızlığını ve karmaşıklığını göstermeye çalışmaktadır.

Resim 5: Joyce Kozloff, Knowledge31: The Holy Land 1584 (1998)20.3 x 25.4 cm, manupilasyon, kolaj, harita, akrilik





Resim 6: Bodies of water cities of china 1997, 198x198 cm, kolaj, harita, akrilik

Haritalar bu anlamda onun çalışmalarında yol gösterici olduğu gibi bir metafor olarak değerlendirilmelidir. Insanlık tarihinin haritayla ilişkisi çok öncelere dayanır. Bu ilişki insanın hareketlerini, amaçlarını, yarattığı kültürü bşir nevi ortaya koyar. Harita ve sanatın metaforik

düşünce sisteminde işlevsel anlamda tutarlığı vardır. Çünkü haritalar, işlevsel anlamda açıklama değil, göstermek amacını taşır. Sanat da bir düşünceyi ve kavramı anlamlandırmayı, sorgulamayı amaçlar ve dünyayı kendi dünyasını ifade etme amacındadır. "Sanat, metafizik bilgi gibi görüntü olmayan dünyayı açıklama çabasında değil, gösterme çabasındadır." (Bourriaud, 2005: 43)



Resim 8: Çin Yakın (China is near) No:7, 2009, Kolaj, fotoğraf, dijital Baskı



Resim 9 : Çin Yakın (China is near) No:8, 2009, Kolaj, fotoğraf, dijital Baskı, resim akrilik.30,5x43,2 cm

2009 yılına tarihlenen serisinde (Resim8-9) kolaj farklı bir anlayış benimseyerek resim ve foroğraflarla kolajlar yapar. Bu seride Çin'in geleneksel haritasından yararlanarak onu dönüştürürken, kendi çektiği bölgeye ait fotoğraflardan seçme yaparak birlikte sergilemektedir. Bu yaklaşımla iki farklı görsel malzemenin dışında, zamansal bir karşıtlık yapmayı amaçlar. Bu resimlerde kullanılan haritalar Çin'in geleneksel yerleşim yerlerini, sınırlarını yine geleneksel tarzda tasvir ederken, sağda yerleştirilen fotoğraf, günümüzün pop imajlarından, tüketim toplumunun nesnelerinden görüntülerinden fragmanlar taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Arnheim, R. (1997). Art and Visual Perception, USA: University of California Press,
Bourriaud, N. (2005). İlişkisel Estetik (çev.Saadet Özen), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bulut Kılıç, İ. ve Altıntaş Osman. (2016). Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce :
İdil Sanat Dergisi, 2016, Cilt 5, Sayı 20, Volume 5.
Fischer,E.R. (2011). Art and Nature of Language and Thought. USA: Author House.
Harmon, K. Clemans, G.*(2009) The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*, Princeton Architectural Press.
Lakoff, G. Ve Johnson, M. (2005). Metaforlar; hayat, anlam ve dil (G.Y. Demir, Çev.) İstanbul: Paradigma yayınları (eserin orginali 2003 te yayınlandı).
Monmonier, M. (1996) How to lie with Maps, University of Chicago Press,
O'Sullivan Simon. (2006) Art Encounters Deleuze and Guattari/ Thought Beyond representation. Palgrave macmillan, New York.
Simmel, G. (2003) *Modern Kültürde Çatışma* (çev. T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen), İletişim Yayınları
Uçar A. (2014), Çağdaş Sanatta Kimlik, Süreç ve Yaratıcılık, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
Watson, R. (2009) Mapping and Contemporary Art, The Cartographic Journal Vol. 46 No. 4 pp. 293–307 Art & Cartography Special Issue, November 2009 # The British Cartographic Society 2009
Joyce Kozloff in conversation with Alexi Worth (2015) http://www.dcmooregallery.com/exhibitions/joyce-kozloff-maps-and-patterns adresinden 9 Mayıs tarihinde alınmıştır.

SONUÇ

Sanat, günümüzde sadece estetik değerler üretmenin yanında, toplumsal yaşamı etkin bir biçimde yansıtmak, eleştirel bir bakış açısıyla küreselleşen dünyadaki ilişkileri ortaya koymaya çalışan bilgi alanı da oluşturur. Jojce Kozloff'un yapıtlarında gördüğümüz eklektik estetik ve yüzeyde bütünlük oluşturan sembolik ifadeler, kültürel imgeler bu açıdan değerlendirilmelidir. Kozloff eserlerinde yaratıcılık, özgün fikir ve dekoratif öğelerin dışında ayrıca bilgi aktarımı, farkındalık yaratma çabasındadır. Kozloff'un bilgi, tarih ve coğrafya gibi ilgi alanları çalışmalarınında harita kullanımı tetiklediği görülmektedir. Bilgiyi özlelikle de tarihsel ve mekânsal bilgiyi esin kaynağı alarak insana ait olan değerlere, kültürlerarası diyaloğa hayranlığını, kimi zaman eleştirel bakışını dile getirir, aslında günümüzdeki parçalanmışlıkları bir yüzeyde bütünlüğe kavuşturmaktadır. Bu bütünlük etkisi, yarattığı yeni gerçekliklerle ve insanlık tarihine dair farkındalıkları ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda Jojce Kozloof, çağdaş sanat alanında; sanatçı kişiliği, sanatsal serüvendeki zenginlik, aydınlatıcı, yapıcı ve eleştirel yaklaşımı ile önemli bir yere sahiptir.

GİYSİ RENKLERİNİN İNSAN PSİKOLOJİSİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİNİN ARAŞTIRILMASI

Öğr. Gör. E. Elhan ÖZUS
Selçuk Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, elhanak@hotmail.com
Öğr. Gör. Filiz ERDEN
Selçuk Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, ferden@selcuk.edu.tr
Yrd. Doç. Dr. Selda GÜZEL ÖZTÜRK
Selçuk Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, seldaguzel@hotmail.com

ÖZET

İnsan psikolojisi değişkendir ve renklerin insanda uyandırdığı psikolojik ve fizyolojik etkiler yadsınamayacak kadar önemlidir. Renkler konusunda hepimizin bir fikri vardır. Her insanın sevdiği bir renk vardır ve insanlar bu renklerden sanıldığından daha çok etkilenirler. Ancak pek az kişi renklerin psikolojik etkilerinden haberdardır. Bu araştırma ile renklerin özellikleri, araştırılarak insanları bilgilendirerek fayda sağlamak düşünülmüştür. Örneğin canlı renkler bizi neşelendirirken donuk renkler içimizi sıkıntılı duygularla doldurmaktadır. Mavi soluk bir renktir. Yeşil bizi ahenge kavuşturur. Bir zihinsel uyarıcı olarak sarı rakipsizdir. Tüm bunlar düşünüldüğünde renkler yaşantımızın bütünleyici bir parçasıdır. Bu araştırmada üniversite öğrencilerinin renkler hakkında görüşleri ve renklerin psikolojileri üzerindeki etkileri incelenmiş ve renk tercihleri araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Renk, Psikoloji, İnsan, Giysi

STUDY ON EFFECTS OF CLOTHING COLORS ON HUMAN PSYCHOLOGY

ABSTRACT

Human psychology is very variable and the psychological and physiological effects stimulated by colors in people are inconvertible important. We all have different ideas on colors. Every person has a favorite color and people are influenced from these colors much more than it is guessed. However, a few is aware of psychological effects of colors. It is considered to inform and provide benefit for people by studying characteristics of colors by this study. For example, while vivid colors make us happier, dull colors fill us with troubled emotions. Blue is a lose color. Green gives us harmony. Yellow is unrivaled as a mental stimulant. Considering all these, colors are supplementary parts of our life. In this study, opinions of university students on colors and effects of colors on their psychologies have been analyzed and color preferences have been studied.

Keywords: Color, Psychology, People, Clothing

1.Giriş

İnsanoğlu var olduğu günden itibaren kendini ifade etmek ve düşüncelerini başkalarına aktarmak için farklı yollara başvurmuş ve farklı yollar kullanmıştır. Renk de iletişimin en doğal öğesi olarak bunlardan biridir. Bu nedenle toplumsal yaşamın her alanında aktif rol oynayan renklerin, insanlar için farklı bir iletişim aracı ve anlatım dili oluşturduğu yadsınamaz (Arıt, 2017). Renk, tarihin en eski çağlarından beri, savaş dönemlerinde korunma, gizlenme, resim sanatında güzel veya korkunç görünme gibi amaçlarla kullanılmaya başlanmıştır (Çelik, 2014). Giderek insanlardaki zevk unsuru renklere olan ilgiyi çoğaltırken bir taraftan da bazı

inanmalara bağlı olarak renkler bazı anlamlar kazanmış ve birtakım renkler bir taraftan sembol değerler kazanırken diğer taraftan da manevi milli değerler kazanmıştır (Genç, 1999).
Doğadaki varlıkların kendilerine özgü renkleri yoktur; yani renksizdirler. Bu yüzden karanlıkta varlıkların renklerini göremeyiz ancak bir ışık kaynağı olduğunda renkleri görebiliriz. Renk yapay ya da doğal tüm objelerden yansıyarak gelen ışınların göz ile algılanarak hissedildiği bir görüntüdür. Her insanda doğuştan var olan estetik kaygının en önemli öğelerinden biridir renk. Bu estetik kaygılar kalıtımsal olduğu gibi eğitim ile de ortaya çıkabilir. İnsanların yaşadıkları tüm olayların etkisi altında kaldıkları bir gerçektir. Her insan farklı bir dünya görüşüne ve ruh haline sahiptir. Farklı renklerden hoşlanıyor olmaları bu nedene bağlanabilir. Toplumların yaşadıkları olaylar karşısında renk seçimlerini farklılaştırdıkları görülmüştür. Ayrıca renklerin bireyin motivasyonunda katkı sağlayan önemli bir araç olduğu da bilinmektedir (Kahraman ve ark. 2016).
Renk, bireylerin fikir ve duygularını uyandırmakta akılda çeşitli çağrışımlar sağlamaktadır. Hemen hemen tüm renkler kendilerine özgü psikolojik özellikler taşımaktadır. Renklerin insan hayatı boyunca doğru yerlerde ve doğru bileşimlerle kullanılması iletilerin doğru algılanmasını meydana getirmektedir. Hayat boyunca renkler değişik amaçlarla kullanılmaya devam edecektir (Çelik, 2014).
Yaşamın her alanında insanları etkilemede, estetik ve rahatlık görüntüsü sağlamada denge unsuru olarak kullanılan renk, giysilerin tasarımında da önemli öğelerden biridir. Renkler, kişinin zevkini, renk uyumundaki bilgi ve becerisini ve kendine olan güvenini ifade ettiği gibi, giyim tarzı, ruh hali ve kişiliğini de yansıtarak giysilerin sembolik değerlerini oluştururlar. Renk beğenisi kültür düzeyine, yaş ve cinsiyete göre değişmektedir. İnsanlar psikolojik olarak doygun ve sıcak renklere olumlu, soğuk renklere olumsuz tepki gösterirler (Koca ve Koç, 2008).
Psikolojik etkilerine göre renkler sıcak ve soğuk olarak sınıflandırılır. 1Sıcak renkler, dalga boyu yüksek olan sarı, kırmızı ve turuncudan oluşur. Bunun yanı sıra dalga boyu daha düşük olan soğuk renkler ise mavi, mor ve yeşildir. Sıcak renkler daha çabuk algılanabildikleri ve görsel düzen içinde görünebilir olduğu için bize yakın olma hissi uyandırır (Uçar, 2004).Sıcak renkler, izleyeni uyarır ve neşelendirir. Fiziksel gücü, enerjiyi, dinamizmi arttırır, metabolizmayı hızlandırır; fazlası ise heyecan, yorgunluk, şiddet, saldırganlık ve konsantrasyon güçlüğü yaratabilir (Becer, 1999). Soğuk renklerin ise geriye çekilme etkisi vardır, uzaklık hissi doğurur (Uçar, 2004). Soğuk renkler ise yatıştırıcı ve dinlendiricidir; güven, huzur, üretkenlik, sorumluluk, düzen, ferahlık, barış, özgürlük gibi duyguları çağrıştırır. Soğuk renkler aşırı dozda kullanıldıklarında ise kasvetli, hatta moral bozucu, bir etki yaratabilirler; tembellik, ağırkanlılık, hayalperestlik, duygusallık uyandı- rabilirler(Gül ve ark,2015). Işığın tamamen yutulduğu ya da yansıtıldığı birer renksizlik durumu olan siyah ve beyazın ise meydana getirdiği bazı psikolojik çağrışımlar söz konusudur. Siyah, güç, tutku, otorite, ciddiyet, resmiyeti temsil ederken; beyazın temizlik, saflık, istikrar, teslimiyet gibi çağrışımları söz konusudur (Sagocak, 2005). Dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta renklerin pozitif-negatif etkilerini kontrol altına alabilmek için kullanılacak renk türünün, doymuşluk ve değerinin taşıdığı anlam açısından büyük öneme sahip olduğudur (Özdemir, 2005).
Renkler yaşamımızı şekillendirir, anlam katar. Sosyal hayatta kendimizi ifade eder. Psikolojimizi yansıtır. Kendimizi hissettiğimiz duruma göre giyim de renk tercihlerimiz günden

güne farklılık gösterebilir.Sadece giyim tercihlerimizde de değil kullandığımız her eşyanın renklerinden etkilenerek seçim yaparızRenklerin her biri duygularımızda farklı yansımalar yaratır. Beden sağlığımızı, kan akışımızı, zihinsel aktivitelerimizi etkiler psikolojik olarak rahatlatıcı, güven verici, sinirlendirici ortam yaratabilirler (Simav, 2012). Bunlar karamsarlık, üzüntü olabileceği gibi, neşelilik, canlılık da olabilir (Akgün, 2017). Renkler bireylerin çeşitli psikolojik dürtü, güdü ve ihtiyaçları üzerinde de etkili olmaktadır. Örneğin mavi, türkuaz ve yeşilin susuzluk duygusunu; turuncu, kırmızı ve sarının iştahı; kırmızının cinsellik güdüsünü; pastel tonların annelik ve şefkat duygusunu; mor, kırmızı, altın sarısı ve siyah gibi renklerin saygınlık duygusunu tetiklediği saptanmıştır (Soygüder, 2006). Renkler, bireylerin nesnelerin ağırlığını algılamasını da etkileyebilmektedir. Bir objenin ağırlığı sarı, yeşil, turuncu, mavi, kırmızı sıralamasına göre artmaktadır. Renkler, bireylerin mekanlar da geçirdiği süreyi algılamasında da etkin rol oynamaktadır. Sıcak renklerin egemen olduğu mekanlar da bireylerin geçirdikleri zaman algısı gerçek zamanın üstünde olurken; soğuk renklerin egemen olduğu mekanlarda gerçek sürenin altında olduğu tespit edilmiştir (Kılınçarslan, 2011).

Renkler, insanların kişiliğini, psikolojisini ve o rengi kullanan hakkında bilgi vermektedir. Buna göre bazı renklerin psikolojik etkilerini inceleyebiliriz

Beyaz; Beyaz ışığı yansıtan ve ortama ferahlık kazandırmakla birlikte enerji vericidir (Çelik, 2014). Beyaz renk saflığı, temizliği, masumiyeti, istikrarı, dürüstlüğü, devamlılığı ve iyiliği ifade eder. Birçok toplumda farklı anlamlar çağrıştırmıştır Bazı toplumlarda matem ve yas rengidir. Bazı ülkelerde matem rengi ise de, daha çok barışın ve tarafsızlığın simgesidir (Mazlum, 2011).

Mavi: Okyanus rengini anımsatan mavi soğuk, sakinleştirici, rahatlık sağlayan ve huzur veren bir renktir. Başarıyı çağrıştırır. Sonsuzluk, otorite ve verimliliğin sembolü olan bu renkten yola çıkılarak tasarlanan logolar mavi renklidir (Yılmaz, 2013). Giyside mavi, sosyal bir kişiliğin göstergesidir. Çevreye uyumu hatırlatır. Mavi giyenlerin ´ciddi ve iyi bir insan´ olduğu imajı yaygındır. Yatak odası, banyo ve çalışma odası için ideal renktir. Sinir sistemi bozukluğuna da bire birdir. Bu nedenle sıkıntılı olduğumuz zaman denizi ya da gölü seyrederek yatışmamız, sakinleşmemiz söz konusu olabilir (Anonim, 2017).

Sarı: Sarı renk gün ışığını, eğlenceyi, dünyayı, pozitif bakış açısını, zekayı, ümidi, liberalizmi, zenginliği, yalancılığı, zayıflığı, açgözlülüğü, yaşlanmayı, feminenliği, memnuniyeti, sosyalliği ve arkadaşlığı simgeler. Görüldüğü üzere sarı renk içinde pek çok zıtlığı barındıran bir renk türüdür. Bu yüzden sarı rengi kritik zamanlarda kullanmak yerine, arkadaş toplantılarında kullanabilirsiniz, çünkü sarı renk sosyal olmayı ve arkadaşlığı simgeler (Göktepe, 2017). Canlı sarı, kişiyi aktif yapar, solgun sarıysa, dinlendirir ve gevşetir. Renk terapistlerine göre bu renk, tüm renkler arasında genel kas sinirlerinin gücünü arttıran tek renktir (Martel, 1995).

Kırmızı: Kırmızı keskin ve canlı bir renk olması sebebiyle duygular ve kişilik üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Kırmızı renk kan basıncı, nabız, soluk alma artışına sebep olur. Kişilerin çabuk karar vermesi için beyin dalgalarını etkiler. Kırmızı kutlamanın, tutkunun, hırsın, liderliğin, gücünü, tehlikenin, enerjinin, ateşin, hızın, liderliğin, savaşın, öfkenin, kibrin sembolüdür (Göktepe, 2017). Heyecanı, gençliği, şehveti, hızı, adrenalini çağrıştıran bu renk birçok gençlik firmasının logosuna da örnek olup orada yerini almıştır. Levi's strauss, Little big, Puma, Nike, colins, collezion, rodi gibi gençliğe hitap eden firmaların logolarında da bu sebepten dolayı kırmızı rengine rastlamaktayız (Yılmaz, 2013).

Yeşil : Yeşil tabiatın temel renklerinden biridir. Huzuru vermesi, iç açıcı yapısı, güven ve rahatlık olguları ile bağdaşmasının yanısıra, gençliği, yeniliği, canlılığı ve umudu çağrıştırır. Cömertliği, uyumu ve paylaşımı teşvik ettiği de söylenir. Bazı finans kuruluşlarının logo ve grafik tasarım çalışmalarında yeşil renk bu sebeple tercih edilir. Üretkenliğe faydası olan bu renk, mutfaklarda, yapı girişlerinde ve sağlık kurumlarında kullanılır. Gözleri dinlendirmesi, rahatlık sağlaması da kullanım alanlarının artmasında etkilidir.Tembelliği tetiklediği söylenir, Rahatlamanın aşırısı, doğal olarak umursamazlığı tetikleyebilir. Çalışma alanlarında (öğrencilerin mümkün olduğunca çalışmaktan kaytarmayı düşüneceği ortamlarda) pek kullanılması tavsiye edilmez. İlginç bir şekilde kıskançlığı tetiklediği de söylenmektedir (Anonim, 2017).

Kahverengi : Kahverengi kullanım alanına göre farklı anlamlara bürünebilmektedir. Herhangi bir mekân için kullanılıyorsa mutsuz, kederli bir ortam yaratıp gelenleri bir an önce gitmek için teşvik edecektir (İzgören, 2000). Mobilyalarda ve duvarlarda bulunan kahverengi yoğunluğu bireyi huzursuz ederek bulundukları yerden uzaklaşmaları için harekete geçirebilir. Fakat bu renk sarı veya beyaz ile birleştirilirse dinlenme ve rahatlamaya yardımcı olacaktır. Bireyler kıyafetlerinde bu rengi kullanırlarsa resmiyetten uzak, rahat bir ortam sunabilirler. Yani kahverengi karşıdaki bireyin daha rahat hissederek düşüncelerini karşıya iletmelerinde itici bir güçtür (Çalışkan ve Kılıç, 2014).

Turuncu : Turuncu diğer renklerden kolay ayırt edilebilen ve güvenin simgelendiği bir renktir. Sıcak kanlı, girişken, yürekli, iyimser ve coşkulu bir renktir.Turuncu renk bir ürün ya da marka da kullanılmışsa ürün ya da markanın herkes için olduğu imajını verir.Turuncu rengin hakim olduğu işletmelere giren insanlar o kapıdan içeri rahatça girebileceklerini hissederler (Yılmaz, 2013).

Siyah: Asil bir renk olan siyah güç ve tutkuyu temsil eder. Giysi olarak kullanımında kişiye kolaylık sağlar. Her renk ve desende kombinlenebilir. Duygusallık ve hüznün rengidir. Geri planda kullanıldığında karamsarlık verir. Beyazla kullanıldığında etkilidir (Simav, 2012).

Mor: Gerçekleşmesi zor olan fikirler ve hüzür doğuran, düşündürücü bir renktir (Akgün, 2017). Mor, asalet, mistizm, utanç, hüzün, aşk ve aklın birleşimi, itibarın rengidir. Mor, büyük alanlarda görüldüğü taktirde korkutucu ve huzursuzluk veren bir renk olabilir (Özdemir, 2015).

Pembe : Değişmez derin aşkı simgeler. Bu rengin kadınsı bir anlamı vardır. Yumuşaklığın, uyumun, tutkuların göstergesidir(Zeybek, 2012).

Gri: Gri bağımsız kendine güvenen insanın rengi olup bizi dış etkilerden korur. (Akkın ve ark, 2004). Olgun, temkinli ve rahatlık telkin eden bir renktir (Akgün, 2017). Ciddiyet ve hareketsizliği çağrıştırır. Belki de bundan dolayı pek çok devlet kurumunda da çokca tercih edilen ve öne çıkan bir renktir. Ortama resmi ve tarafsız(nötr) bir hava katmaktadır. Bu yüzden politikacıların resmi yerlerde genel olarak gri takım elbise ya da kravat taktıklarını rahatlıkla görebilmekteyiz (Yılmaz, 2013).

Bu araştırma, üniversite gençliğinin giysi tercih ederken kullandıkları renkleri ve bu renklerin psikolojilerini etkileyip etkilemediğini ve bu renklerin kişide hangi duyguları yansıttığını tespit etmek amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Bu amaçla araştırmada üç alt problem benimsenmiştir. Bu problemler;

1. Öğrenciler giyim ihtiyaçlarını karşılarken hangi renkleri daha çok tercih etmektedirler?
2. Öğrencilerin giysi seçerken tercih ettikleri renkler psikolojilerini ne derece etkilemektedir.

3. Giysilerdeki renkler öğrencilerde hangi duyguları yansıtmaktadır?
Çalışma, gençlerin giysi tercih ederken kullandıkları renkler ve bu renklerin psikolojilerini ve duygu durumlarının etkilemesi ile ilgili görüşlerinin toplanması; hedef kitlesi gençler olan giysi üreticilerine yol gösterici olması açılarından önem taşımaktadır.

2. Materyal Ve Yöntem

Araştırmanın materyalini, Selçuk Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu kız öğrencilerin ağırlıklı olduğu 4 bölüm oluşturmaktadır. Araştırma izni, anket uygulanması için öğrencilerin ders öğretmenlerinden izin alınılarak belirli süreler içerisinde alınmıştır. Bu nedenle, araştırma örneklemini, öğrenciler arasından ölçme aracına cevap vermeyi kabul eden 270 kişi oluşturmuştur. Araştırma, anket yardımıyla elde edilen veriler ve konu ile ilgili literatür taraması sonucunda ulaşılabilen kaynaklar ile sınırlıdır. Öğrencilerin giyim ve renkler konusundaki görüşleri ile ilgili bilgileri toplayabilmek için anket formu hazırlanmıştır. Anket formunun hazırlanmasında araştırmacı tarafından hazırlanan sorulardan ve daha önce benzer çalışma yapan araştırmacıların sorularından ve ilgili literatürden faydalanılmıştır.
Anket iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm; öğrencilerin devam ettikleri üniversiteler, aylık net gelirleri, giyim ihtiyaçları ve onları karşılama biçimlerine yönelik demografik özelliklerini, ikinci bölüm ise öğrencilerin giysi tercih ederken kullandıkları renkler, bu renklerin psikolojilerine etkileyip etkilemedikleri ve renklerin duygu durumlarını etkilemelerine ilişkin görüşlerini ölçmeye yönelik sorulardan oluşmaktadır.
Veri analizinde spss paket programı kullanılmış ankete cevap veren öğrencilerin frekans analiz sonuçları alınmıştır.
Tablo 1'de Araştırmaya katılan öğrencilerin sınıf dağılımları verilmiştir.

Bölüm	Giyim Bölümü	65	24.1
	Ayakkabı Tasarımı Bölümü	28	10.4
	Gıda Bölümü	121	44.8
	Kimya Bölümü	56	20.7

N=270

3. Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde, anket yöntemi ile toplanan verilerden elde edilen bulgulara yer verilmiştir. İlk aşamada, katılımcıların demografik özellikleri ile birlikte bazı kişisel özellikleri incelenmiştir. İkinci aşamada giysi renklerinin seçimlerinde betimsel istatistikler incelenmiş olup ölçek de yer alan maddelere katılımcıların verdikleri yanıtların dağılımı frekans analizi ile belirlenmiştir.

Tablo 2 Kişisel Bilgilere İlişkin Frekans Analizi Sonuçları

	Seçenekler	n	%
Yaş	18-21	238	88.1
	22-25	23	8.5
	26-29	6	2.2
	29 ve üstü	3	1.1
Cinsiyet	Bayan	208	77
	Bay	62	23
Bölüm	Giyim Bölümü	65	24.1

	Ayakkabı Tasarımı Bölümü	28	10.4
	Gıda Bölümü	121	44.8
	Kimya Bölümü	56	20.7
Ailenin aylık geliri	1000 ve daha az	10	3.7
	1001-2000	131	48.5
	2001-3000	79	29.3
	3001-4000	32	11.9
	4001-5000	9	3.3
	5001 ve üzeri	9	3.3
Öğrenci aylık kişisel harcama	200 ve altı	74	27.4
	201-400	105	38.9
	401-700	67	24.8
	701-1000	20	7.4
	1001 ve üzeri	4	1.5
Barınma	Ailenin yanında	160	59.3
	Kredi Yurtlar Kurumu Yurdunda	40	14.8
	Özel öğrenci yurdunda	35	13
	Akraba ve tanıdık yanında	11	4.1
	Birkaç arkadaşla beraber kiralık bir evde	19	7
	Diğer	5	1.9
Anne eğitim durumu	Okur yazar değil	12	4.4
	Okur yazar	4	1.5
	İlkokul mezunu	159	58.9
	Ortaokul mezunu	68	25.2
	Lise mezunu	19	7
	Ön lisans mezunu	1	0.4
	Lisans mezunu	6	2.2
	Lisans üstü	1	0.4
Baba eğitim durumu	Okur yazar değil	1	0.4
	Okur yazar	3	1.1
	İlkokul mezunu	117	43.3
	Ortaokul mezunu	74	27.4
	Lise mezunu	57	21.1
	Ön lisans mezunu	7	2.6
	Lisans mezunu	8	3
	Lisans üstü	3	1.1

Tablo 2 ye göre Katılımcıların yaş dağılımları incelendiğin de araştırmaya katılan bireylerin %88.1' inin 18-21 yaş arasında diğer yaş grubundakilere oranla daha fazla olduğu görülmektedir. Cinsiyet dağılımları incelendiğinde araştırmaya katılan bireylerin %77'sinin bayan iken, %23' ünün de erkek olduğu gözlenmiştir. Cinsiyet dağılımları genel olarak incelendiğinde kadın katılımcılar erkeklere oranla daha fazladır.

Aylık gelirlerine göre dağılımları incelendiğinde araştırmaya katılan bireylerin %48. 5'ının 1001-2000 TL arasında, Kişisel harcama dağılımları incelendiğinde %38.9'unun 201-400 TL arasında diğer katılımcılara göre daha fazla olduğu görülmektedir. Barınma durumu dağılımlarına göre de %59.3' ünün aile yanında kalarak daha fazla sayıya sahip oldukları görülmektedir.

Katılımcıların anne ve baba eğitim dağılımları incelendiğinde anne eğitim durumunda en fazla dikkat çeken %58.9' unun ilkokul mezunu %25.2'sinin ortaokul mezunu olduğudur. Çok azda olsa % 4.4' ünün okur yazar olmadığı görülmektedir. Baba eğitim durumunda en fazla dikkat çeken %43.3' ünün ilkokul mezunu %27.4'ünün ortaokul mezunu olduğudur. Araştırmaya katılan bireylerin, babalarının annelerine göre eğitim dağılımlarına bakıldığında babalarının daha eğitimli oldukları görülmektedir.

Tablo 3 Renklerin Giysi Tercihlerini Etkileme Frekans Analizi Sonuçları

Renk Anketi	Kesinlikle katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle katılıyorum	
	n	%	n	%	N	%	n	%	n	%
Renk giysi alışverişimde tercihimi etkileyen en önemli faktördür.	52	19.3	23	8.5	28	10.4	73	27	94	34.8
Renklerin anlam taşıdığına inanırım	43	15.9	28	10.4	36	13.3	79	29.3	1	0.4
Renklerin insan psikolojisi üzerinde etkilidir	22	8.1	46	17.1	37	13.7	81	30	84	31.1
Tasarımını beğendiğim bir ürünü rengini beğenmesem bile alırım	103	38.1	52	19.3	53	19.6	25	9.3	37	13.7
Giyim alışverişi yaparken belirli renkleri tercih ederim	42	15.6	44	16.3	49	18.1	88	32.6	47	17.4
Mutlu olduğum zaman giysilerimde canlı renkler tercih ederim	47	17.4	42	15.6	39	14.4	75	27.8	67	24.8
Sıkıntılı zamanlarımda daha koyu renkler tercih ederim	49	18.1	51	18.9	52	19.3	59	21.9	59	21.9
Ruh halim renk tercihimi etkilemektedir	47	17.4	48	17.8	46	17	66	24.4	63	23.3

Tablo 3 e göre renklerin giysi alışverişlerinde tercihlerini etkileyen en önemli faktör olduğu dağılımları incelendiğinde %34.8' inin rengin giysi alışverişinde tercihlerini etkileyen önemli bir faktör olarak gördüklerini kesinlikle katıldıklarını belirtmişlerdir. Renklerin anlam taşıdığına inanma dağılımları incelendiğinde %29.3'ünün katıldığı, %15.9' unun de kesinlikle katılmadığı görülmektedir. Bu dağılımlara göre katılımcılar %29.3 ile daha fazla oranla renklerin anlam taşıdığına inanmaktadır.Renklerin insan psikolojisi üzerinde etkili olup olmadığı sorusuna %30' unun katıldığı, %31.1 inin kesinlikle katıldığını belirtmektedir. Bu dağılımlara göre katılımcıların %61.1'inin renklerin insan psikolojisi üzerinde etkili olduğu görüşüne sahip oldukları görülmektedir.

Tasarımını beğendiğim bir ürünün rengini beğenmesem bile alırım sorusuna dağılımlar incelendiğinde %38.1'inin kesinlikle katılmadığını, %19.3'ünün de katılmadığı görülmektedir. Bu dağılımlara bakıldığında katılımcıların %57.4' ü renk için tasarımını beğenmedikleri giysileri tercih etmemektedirler. Giyim alışverişi yaparken belirli renkleri tercih etme dağılımları incelendiğinde 32.6'sının katıldıkları %17.4'ünün kesinlikle katıldıkları gözlenmektedir. Bu dağılımlara göre araştırmaya katılanların %50' si alışverişlerinde belirli renkleri tercih etmektedirler.

Mutlu oldukları zaman giysilerinde canlı renkleri tercih etme dağılımları incelendiğinde, %27.8' i katıldıklarını, %24.8'i kesinlikle katıldıklarını %14.4'ü de kararsız kaldıklarını belirtmişlerdir. Dağılımların geneline bakıldığında %52.6' sının mutlu olduklarında canlı renkleri tercih ettikleri görülmektedir.

Sıkıntılı oldukları zaman giysilerinde daha koyu renkleri tercih etme dağılımları incelendiğinde, %21.9' u katıldıklarını, %21. 9'u kesinlikle katıldıklarını ve %19.3'ünün de kararsız kaldıkları gözlenmiştir. Bu dağılımlara göre katılımcıların %43.8'inin daha fazla oranla sıkıntılı olduklarında koyu renkleri tercih ettikleri görülmektedir. Ruh hallerinin renk tercihlerini etkileme dağılımları incelendiğinde ise, %24.4' ünün katıldıklarını, %23.3'ünün kesinlikle katıldıklarını %17'sinin de kararsız kaldığını belirttikleri, katılmayanlar ile kesinlikle katılmayanların kararsızlarla aynı oranlarda oldukları gözlenmiştir. Bu dağılımlara göre %47.7 ile katılımcılar daha fazla oranla ruh hallerinin renk tercihlerinde etkili olduğu görüşündedir.

Tablo 4 Renk tercihleri

		Giysi Tercihinde en çok tercih ettiğiniz renk	Yönde Olumsuz etkilediğiniz renk	yönde Olumlu etkilediğiniz renk	çekmek Dikkat istediğinizde kullandığınız renk	görmekten Çevrenizde duyduğunuz rahatsızlık renk	Kendinizi özel hissetmek tercih istediğinizde ettiğiniz renk	Sizi anlatan renk
Beyaz	N	68	10	66	46	3	68	48
	%	25.2	3.7	24.4	17	1.1	25.2	17.8
Gri	n	20	26	16	5	18	10	19
	%	7.4	9.6	5.9	1.9	6.7	3.7	7
Kahverengi	n	10	64	8	8	45	2	7
	%	3.7	23.7	3	3	16.7	0.7	2.6
Kırmızı	n	29	31	29	92	22	53	29
	%	10.7	11.5	10.7	34.1	8.1	19.6	10.7
Lacivert	n	33	10	18	16	17	19	15
	%	12.2	3.7	6.7	5.9	6.3	7	5.6
Mavi	n	75	5	85	25	3	55	66
	%	27.8	1.9	31.5	9.3	1.1	20.4	24.4
Mor	n	32	35	39	38	25	34	30
	%	11.9	13	14.4	14.1	9.3	12.6	11.1
Pembe	n	18	48	24	14	37	11	17
	%	6.7	17.8	8.9	5.2	13.7	4.1	6.3
Sarı	n	8	24	12	24	33	5	8

	%	3	8.9	4.4	8.9	12.2	1.9	3
Siyah	n	123	20	58	44	20	72	90
	%	45.6	7.4	21.5	16.3	7.4	26.7	33.3
Turuncu	n	7	62	5	5	96	3	5
	%	2.6	23	1.9	1.9	35.6	1.1	1.9
Yeşil	n	18	14	17	16	16	15	16
	%	6.7	5.2	6.3	5.9	5.9	5.6	5.9

Tablo 4' e göre Giysi seçerken en çok tercih ettikleri renk dağılımları incelendiğin de, %45.6'sının siyah, %27.8' inin mavi ve %25.2'sinin beyaz renk tercih ettikleri gözlenmiştir. Sarı ve turuncu rengin en az tercih edilen renkler arsında olduğu görülmektedir. Giysi seçerken olumsuz yönde etkilendikleri renk dağılımları incelendiğinde, %23.6'sı kahverengi, %23'ü mavi ve %17.8'si pembe rengi tercih etmektedir. Sarı ve turuncu rengin olumsuz olarak en az tercih edilen renkler arasında olduğu görülmektedir.

Giysi seçerken olumlu yönde etkilendikleri renk dağılımlarına göre, %21.5'inin mavi, %24.4'ünün beyaz ve %21.5'inin siyah renkten etkilendikleri gözlenmiştir. Kahverengi ve turuncu rengin olumlu olarak en az tercih edilen renkler arasında olduğu görülmektedir. Giysi seçerken dikkat çekmek istedikleri renk dağılımları incelendiğin de, %34.1'inin kırmızı, %17' sinin beyaz ve %16.3'ünün siyah rengi tercih etmişlerdir. Kahverengi, turuncu ve yeşil rengin en az tercih edilen renkler arasında olduğu görülmektedir. Çevrelerinde görmekten rahatsızlık duydukları renk dağılımları incelendiğin de, %35.6'nın turuncu, %16.7 'sinin kahverengi ve % 13.7' sinin pembe renginden rahatsızlık duydukları gözlenmiştir. Beyaz, mavi ve yeşil renk en az rahatsızlık duyulan renkler arasındadır.

Katılımcıların Kendilerini özel hissetmek istediklerinde tercih ettikleri renk dağılımları incelendiğinde, diğer renklere oranla en fazla %26.7'si siyah, %25.2 'si beyaz, % 20.4' ü mavi ve 19.6'sı kırmızı rengi tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Kahverengi ve turuncu renk en az tercih edilen renkler arasındadır. Kendilerini ifade eden renk dağılımları incelendiğin de, %33.3'ünün siyah, % 24.4' ünün mavi ve %17.8 'sinin beyaz rengin kendilerini ifade ettiklerini belirtmişler. Siyah, mavi ve beyaz renge oranla, Kahverengi, turuncu ve sarı rengin en az tercih edilen renkler arasında olduğu görülmektedir.

Bir çok Araştırma da insanların en çok mavi rengi sevdiklerini, bunu kırmızı ve yeşilin takip ettiğini göstermektedir (Kahraman ve ark, 2016). Mavinin" koruyucu etkisine inanılmış ve neredeyse tüm nazar boncuklarında bu renk kullanılmıştır.

Tablo 5. Renk tercihlerinin duygulara yansıması

		Güven	Heyecan	Ciddiyet	Tiksinme	Kasvet	Yorgunluk	Depresyon	Özgürlük	Yaratıcılık	Öfke	Hüzün	Masumiyet	Mutluluk	İçe Dönüklük
Beyaz	N	21	31	2	4	6	4	8	80	22	1	15	131	58	8
	%	7.8	11.5	0.7	1.5	2.2	1.5	3	29.6	8.1	0.4	5.6	48.5	21.5	3
Gri	N	17	5	18	24	51	78	42	13	9	21	32	10	7	53
	%	6.3	1.9	6.7	8.9	18.9	28.9	15.6	4.8	3.3	7.8	11.9	3.7	2.6	19.6
Kahverengi	N	3	2	9	48	54	53	38	3	4	30	25	3	4	41
	%	1.1	0.7	3.3	17.8	20	19.6	14.1	1.1	1.5	11.1	9.3	1.1	1.5	15.2
Kırmızı	N	32	105	8	17	12	7	8	18	32	47	9	9	36	9
	%	11.9	38.9	3	6.3	4.4	2.6	3	6.7	11.9	17.4	3.3	3.3	13.3	3.3
Lacivert	N	19	11	45	6	28	25	15	16	19	21	14	5	18	21
	%	7	4.1	16.7	2.2	10.4	9.3	5.6	5.9	7	7.8	5.2	1.9	6.7	7.8
Mavi	N	51	38	1	2	5	5	6	88	47	9	9	27	74	4
	%	18.9	14.1	0.4	0.7	1.9	1.9	2.2	32.6	17.4	3.3	3.3	10	27.4	1.5
Mor	N	13	34	6	13	13	14	30	15	39	10	8	14	36	12
	%	4.8	12.6	2.2	4.8	4.8	5.2	11.1	5.6	14.4	3.7	3	5.2	13.3	4.4
Pembe	N	7	33	1	29	7	2	6	19	10	5	5	36	40	8
	%	2.6	12.2	0.4	10.7	2.6	0.7	2.2	7	3.7	1.9	1.9	13.3	14.8	3
Sarı	N	11	25	6	20	10	4	13	19	24	11	8	11	28	10
	%	4.1	9.3	2.2	7.4	3.7	1.5	4.8	7	8.9	4.1	3	4.1	10.4	3.7
Siyah	N	66	17	173	13	28	29	55	17	15	58	87	14	22	52
	%	24.4	6.3	64.1	4.8	10.4	10.7	20.4	6.3	5.6	21.5	32.2	5.2	8.1	19.3
Turuncu	N	5	14	2	57	17	14	11	7	14	9	8	4	6	14
	%	1.9	5.2	0.7	21.1	6.3	5.2	4.1	2.6	5.2	3.3	3	1.5	2.2	5.2
Yeşil	N	19	9	7	15	7	7	6	30	30	4	10	15	31	13
	%	7	3.3	2.6	5.6	2.6	2.6	2.2	11.1	11.1	1.5	3.7	5.6	11.5	4.8

Tablo 5 de Renklerin katılımcılarda uyandırdığı duygu durumlarının dağılımları incelendiğinde renklerin her birinin farklı duygular yansıttığını her bir kişi de bu duyguların değiştiği görülmektedir. Dağılım da en fazla tercih edilen duygu durumları oranları incelendiğinde beyaz rengin; masumiyet, özgürlük ve mutluluk duygusunu, Kahverengin de en fazla; yorgunluk, tiksinme, içe dönüklülük ve depresyon duygularını yansıttığı görülmektedir.

Kırmızı renk; heyecan, öfke, mutluluk, yaratıcılık ve güven duygularını, Lacivert renk; ciddiyet ve kasvet duygularını yansıtmaktadır. Mavi renk; özgürlük, mutluluk, güven ve yaratıcılık, Mor renk; yaratıcılık, mutluluk ve heyecan, Pembe renk ise mutluluk, heyecan ve tiksinme duygularını yansıttığı görülmektedir.

Sarı renk; mutluluk, heyecan ve yaratıcılık, Siyah renk; ciddiyet, hüzün, güven, öfke ve depresyon, Turuncu renk; tiksinme, Yeşil renk; mutluluk, özgürlük ve yaratıcılık duygularını yansıtmaktadır.

4.Sonuç

Rengin, insanlık tarihinin başlangıcından günümüze bir anlatım aracı olarak duygu ve düşünceleri ifade ettiği görülmektedir. Bireylerin duygu ve düşüncelerini harekete geçirmenin yanı sıra çeşitli çağrışımlarda uyandırmaktadır. Renk kullanımında objelerin ayırt edilebilmesi için birçok yöntemler uygulanırken; renklerin anlamları, denge, uyum, zıtlık ve renk ilişkileri rehberlik etmektedir. Bütün renkler insan psikolojisi üzerinde çeşitli özellikler taşır. Bu özellikleri taşıyan renklerin doğru yer ve zamanda kullanılması doğru algılanmasına ve insan psikolojisini tedavi edici etkisi olmasına sebep olur (Çelik, 2014).

Renkler 'duygunun elçileridir' denebilir. Renkler satın alma alışkanlıklarımızda öyle etkilidir ki, yediden yetmişe devam etmektedir. Şüphesizdir ki, renkler insan ruhunda ve beyninde izler bırakır

Renklerin doğru kullanıldıklarında performansı ve verimliliği arttırıcı özelliklerinin yanısıra, bilinçsiz kullanıldıklarında yorulma, stres artışı gibi durumlar yaratabilir, görsel algılamayı düşürebilir, görme gücüne zarar verebilir, çalışanların hata oranını arttırabilir; yönlenme ve güvenliği olumsuz etkileyebili. (Sağocak, 2005).

Sonuçta, her rengin farklı çağrışımları olduğu, bunların topluma kültüre ve yaş cinsiyet gibi kullananın özelliklerine göre farklılaştığı söylenebilir. Ulaşılan sonuçlar itibariyle renk unsuru tek başına giysi tercihlerini etkileyen kuvvetli bir faktördür. Renklerin insan psikolojisi üzerinde etkili olduğu kişilerin ruh hallerinin, mutlu ve sıkıntılı olduğu zamanlar da farklı renkler tercih ettikleri görülmektedir.

Katılımcılara göre siyah, beyaz ve mavi en çok tercih edilen renkler arsındadır. Olumsuzluk olarak görülen, en az tercih edilen renkler arasında kahverengi ve turuncu rengin olduğu görülmektedir.

Siyah rengin ciddiyet, güven ve hüzün, beyaz rengin mutluluk masumiyet ve özgürlük mavi rengin ise güven, özgürlük, mutluluk ve yaratıcılık duygularını yansıttıkları görülmektedir.

Diğer araştırmalarda sıcak kanlı, girişken, yürekli, iyimser ve coşkulu bir renk olarak bilinen Turuncu renk, farklı olarak araştırmada ulaşılan sonuçlara göre katılımcıların büyük bir kısmı tarafından olumsuz etkilenilen, istenilmeyen tiksinç bir renk olarak yorumlanmıştır. Bunun nedeni araştırıldığında da okul binasında turuncu rengin hakim olduğu görülmüş bu nedenle de öğrencilerin bu rengi sevmedikleri olumsuz etkilendikleri tespit edilmiştir.

5. Kaynakça

Akgün, C, (2017). Renkler. http://www.ceyhunakgun.com/kutuphane/makaleler/renkler/ adresinden 8 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

Akgün, C, (2017). Renklerin Psikolojik Etkileri. http://www.ceyhunakgun.com/kutuphane/makaleler/renkpsikoloji/ adresinden 8 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

Akkın C., Eğrilmez, S., Afrashi, F.,(2004) .Renklerin İnsan Davranış ve Fizyolojilerine Etkileri.*Türk Oftalmoloji XXXVI. Kongresi*. Bildiriler Kitabı,İzmir: 274-282.

Anonim, (2017). renklerin-anlamları-özellikleri-ve-etkileri. https:// enformatikgezginler.Wordpress.com/2011/07/03/ Mayıs 2017 tarihinde indirilmiştir.

Arıt,B.,(2017). Hazır Giyimde Renk Faktörünün Tüketici Davranışları Üzerindeki Psikolojik Etkisinin Araştırılması. İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Moda ve Tekstil Tasarımı Programı: İstanbul.

Becer, E.,(1999). İletişim ve Grafik Tasarım. Ankara, Dost Yayınları

Çalışkan, N., Kılıç, E., (2014).Farklı Kültürlerde ve Eğitimsel Süreçte Renklerin Dili. Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi (KEFAD),15 (3), 69-85.
Çelik, M, (2014). Giysi Renklerinin İmaj Oluşturmadaki Rolü. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüs,Tekstil Ve Moda Tasarım Anasanat Dalı Tekstil Ve Moda Tasarım Sanat Dalı: İstanbul
Genç, R, (1999). Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler Ve Sarı Kırmızı Yeşil. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi BaşkanlığıYayınları.
Göktepe, A., K., (2017). Renklerin psikolojisi. http://www.sadecepsikoloji.com/uzman-yazilari/renklerin-psikolojisi/ adresinden 6 mayıs 2017 tarihinde indirilmiştir.
Gül, Y., Miman, M., Ege, F., ve Saraç, s., (2015). Eğitimde renk Ergonomisi Üzerine Bir Çalışma: Toros Üniversitesi Örneği, Süleyman Demirel Üniversitesi Mühendislik Bilimleri Ve Tasarım Dergisi, 3 (3), 419-424.
İzgören, A.Ş., (2000). Dikkat Vücudumuz Konuşuyor.Ankara. Academy Plus Yayınları.
Kahraman. N., Yıldırım,K., Atılgan A., (2016). Ürün Renginin Kalite Algısı Üzerine Etkisi. Social Sciences: A Fresh Start / Sosyal Bilimler: Yeni Bir Başlangıç 220-225.
Kılınçarslan S.,(2011) .İş Hayatındaki Kadının Giysi Seçiminde Renk Tercihi: Giresun Üniversitesi Örneği. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya.
Koca E., Koç F., (2008). Çalışan Kadınların Giysi Seçimleri Ve Renk Tercihleri. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 7 (24).171-200.
Martel,C.,(1995). Ben Enerjiyim. Arion Yayınevi, İstanbul
Mazlum, Ö., (2011).Rengin Kültürel Çağrışımları.
Özdemir T., (2005) .Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler.Ç.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14(2),391-402.
Sağocak, M. D., (2005). Ergonomik Tasarımda Renk. http://www.trakya.edu.tr/Enstituler/FenBilimleri/fenbilder/index.php Trakya Univ J Sci, 6(1): 77-83.
Simav, Ö.,(2012). Renklerin İnsan Psikolojisine Etkileri ve Dekorasyonda Kullanımları. http://www.tavsiyeediyorum.com/makale_8945.htm adresinden 10 Nisan 2017 tarihinde indirilmiştir.
Uçar, T.F., (2004). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkilap yayınları.
Yılmaz, R., (2013).Renklerin Gücü.http://www.ryilmaz.com/renklerin-gucu.html adresinden 8 Mayıs 2017 tarihinde indirilmiştir.
Yilmaz F.,B.,(2013). Renklerle Pazarlama Sanatı. http://www.pazarlamasyon.com/pazarlama/renklerle-pazarlama-sanati/ adresinden 10 Nisan 2017 tarihinde indirilmiştir.
Zeybek, I., (2002). Görsel iletişim ve Renklerin Aktardıkları. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2(12). 813-826.

TASARIM VE ÜRETİM BAĞLAMINDA ESKİ VE YENİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ: EGE BÖLGESİ KADIN GİYİM-KUŞAMI ÖRNEĞİ

Doç. Dr. Emine KOCA
Gazi Üniversitesi, kocaemine@gmail.com

Yrd. Doç. Dr. Zeynep KIRKINCIOĞLU
Atatürk Üniversitesi, zeynep060@hotmail.com

ÖZET

Gelenekli yaşamdan modern yaşama geçişin hızlanması ile değişen yaşam biçimleri, teknolojik gelişmeler ve özellikle moda kavramının yaygınlaşması giyim tarzlarında da değişime neden olarak, yöresel giyim tarzlarının değişimine ve giderek kullanımdan kalkmasına yol açmıştır. Görsel zenginliklerinin yanında kültürel pek çok unsuru da üzerinde barındıran yöresel giyim kuşam biçimleri ve onları oluşturan giysi parçaları, günümüzde çok az sayıda da olsa yeni üretimlerle yaşatılmaya çalışılmaktadır. Ancak pek çok bölgede, moda ve kişisel tercihler gibi tasarımdan kaynaklanan, malzeme temini, ekonomik kaygılar, üretim yöntem ve tekniklerini bilen ustaların azalması ve yeni ustaların yetişmemesi gibi üretimden kaynaklanan sorunlar nedeniyle yeni üretilen giysilerin özgün özelliklerini yitirerek değişime uğradığı veya yozlaştığı gözlenmektedir. Bu aynı zamanda kültürel değerlerin de değişerek geleceğe yanlış aktarılmasına zemin hazırlamaktadır. Kültür bir toplumun parçalarından beslenir ve kültürel miraslar bir sonraki jenerasyonun maddi ve manevi değerleri kavrayabilmesini sağlar. Kültürel miraslarımızdan biri olan giyim kuşam ürünlerinin değişime uğraması, yozlaşması veya yok olması, bir nevi kültür erezyonu anlamı taşıyacağın için, somut kültürel miraslarımızın korunması, saklanması, belgelenmesi, gelecek kuşaklara orijinal biçimleri ile yozlaştırılmadan iletilmesi önem taşımaktadır.

Çalışmada, Ege Bölgesinde yer alan Afyonkarahisar, Aydın, Denizli, İzmir, Kütahya, Muğla, Manisa ve Uşak olmak üzere 8 il ve çevresinde alan araştırması yapılmış, 4 adet göynek, 4 adet don, 4 adet entari, 4 adet cepken, 4 adet önlük, 2 adet arkalık, 2 adet kuşak olmak üzere toplam 24 adet giysi parçası örneğine ulaşılmıştır. Araştırmacılar tarafından ürünlerin fotoğrafları çekilmiş ve biçim, kesim, süsleme, malzeme, yöntem ve teknik özellikleri açısından ele alınarak incelenmiştir. İnceleme sonucunda kaynak kişilerden alınan bilgiler doğrultusunda, orijinal giysi parçaları ile sonradan üretilenler arasındaki belirtilen özelliklerdeki değişim ve farklılıklar belirlenmiş, eski ve yeni karşılaştırması yapılarak giyim kuşam ürünlerindeki değişim ve yozlaşma kültürel açıdan yorumlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelime: Ege bölgesi, kültür, giyim-kuşam, değişim, yozlaşma.

COMPARATIVE ANALYSIS OF OLD AND NEW IN THE CONTEXT OF DESIGN AND MANUFACTURING: EXAMPLE OF THE AEGEAN REGION WOMEN'S CLOTHING

ABSTRACT

The lifestyles changing with the acceleration of the transition from traditional life to modern life, technological developments and especially the widespread of the concept of fashion led to a change in the regional dressing styles and gradually made them go out of use by causing a change in the clothing styles as well. Nowadays, it is attempted to keep the regional

dressing styles which contain various cultural elements along with the visual richness and the clothing pieces which compose them alive with new productions, although in a very small number. However, in many regions, it is observed that newly manufactured clothes undergo a change or degenerate by losing their unique properties due to reasons resulting from the design such as fashion and personal preferences and resulting from the manufacturing such as the material supply, economic concerns, decrease in the number of the craftsmen who know the production methods and techniques, and not raising new craftsmen. This also provides a basis for the wrong transmission of cultural values to the future due to their change. Culture takes nourishment from the parts of a society, and the cultural heritage enables the next generation to comprehend the material and spiritual values. Since the fact that clothing products, which are one of our cultural heritages, undergo a change, degenerate or disappear bears a meaning of a cultural erosion in some way, protecting, preserving, documenting, and transmitting our tangible cultural heritage to the next generation in its original form without its getting degenerated bears importance.

In the study, a field study was carried out in 8 provinces located in the Aegean Region, being Afyonkarahisar, Aydın, Denizli, İzmir, Kütahya, Muğla, Manisa and Uşak, and their surroundings, the examples of 24 pieces of clothing in total, being 4 goeyneks (göynek), 4 pants (don), 4 dresses (entari), 4 boleros (cepken), 4 aprons (önluk), 2 waistcoats (arkalık) and 2 waistbands (kuşak), were reached. The photographs of the products were taken by the researchers, and they were examined by addressing them in terms of shape, cutting, decoration, material, method and technical features. As a result of the examination, the changes and differences in the features determined between the original clothing pieces and those produced later were determined in accordance with the information obtained from the source persons, and it was attempted to interpret the change and degeneration in the clothing products in the cultural aspect by making a comparison of old and new.

Keywords: Aegean region, culture, clothing, change, degeneration

Giriş

Bir toplumun maddi ve manevi değerlerinden, davranış kalıplarına kadar tüm yaşam biçimini kapsayan kültür, aynı zamanda toplumsal farklılıkları da yaratan en önemli faktörlerden biridir. Toplumu oluşturan bireylerin inançları, fikirleri, beğenileri, giyim kuşam biçimleri, belirli bir kültür ortamında gerçekleşir ve kültürel kimlikler tanımlanır. Bu nedenle kültür toplumun parçalarından beslenerek oluşur ve bireylerinin sosyal etkileşimi yoluyla nesiller boyu aktarılarak korunur. Bu aktarımda maddi ve manevi kültürel mirasların önemli rolü vardır. Kültürel miraslar bir sonraki jenerasyonun maddi ve manevi değerleri kavrayabilmesini sağlayan olgulardır. Maddi kültür varlıklarımızdan biri olan giyim kuşam ürünleri de bu misyonu yerine getiren değerler arasında yer almaktadır.

Giyim kuşam, insanoğlunun kültürel gelişim ve yaşam sürecinin kökeninde koruma amaçlı olmasına karşın, gelişim sürecinde geniş kültürel işlevler yüklenmiş bir olgudur. Ekolojik koşulların toplumsal ve kişisel değer yargılarının, törelerin, kültürel ve ekonomik koşulların biçimlendirdiği önemli bir kültürel öge, aynı zamanda da kültürün en önemli taşıyıcılarındandır (Vural vd., 2008). Bir toplumun gelceğinin kültürel yapısıyla doğru orantıda şekillenebileceği, toplumsal düzen ve bireyler arasındaki dayanışmanın kültür ortaklığı ile sağlanabileceği dikkate alındığında; bu kültürel değerlerin korunmasının önemi de ortaya

çıkmaktadır. Ancak son yüzyılın en önemli olguları arasında yer alan küreselleşme ile tek tipleşen yaşam tarzları, kültürel değişimi de beraberinde getirmiş ve özellikle farklı giyinme kültürlerinin de güncelliğini yitirmesine yol açmıştır. Bu durumda kitle iletişim araçlarının ulaştığı boyutla iletişim sürecinin hızlanması ile moda faktörünün kitleler üzerindeki egemenliği ve popüler kültür, göz ardı edilemeyecek önemli bir etkendir.

Kültürel değişme hemen hemen her toplumda çeşitli şekillerde insanların, toplumların etkileşmesi sonucu meydana gelmektedir. Fakat kültürel değişmenin iki yönünü ele almak gerekir. Bunlardan birincisi kültürel gelişmedir ki, bu toplumsal yapı için faydalı bir süreç olmakla birlikte diğeri kültürel yozlaşmadır ki, buda toplumsal yapıyı olumsuz yönde etkilemektedir (Şahin, 2011).

Yozlaşma, bir şeyin gerçek özelliklerinden uzaklaştırılması ya da uzaklaşması, "özünden ayrılma" olarak tanımlanmaktadır. Bir şey, gerçeğine bağlı kalmadığında, aslından uzaklaştığında, özündeki iyi şeyleri kaybettiğine yozlaşmış olur (Adaldan aktaran Aladağ, 2012). Kültürel değerlerin küçük değişikliklerle güncel bir biçime sokularak, zamanla özünden uzaklaşmış biçimlere dönüşmesi ve bu biçimlerin kültürü temsil eden öğeler olarak benimsenmesi, beraberinde kültürel yozlaşmayı getirmektedir. Pek çok faktörün etkisiyle ortaya çıkan bu durum maddi kültür varlıklarımızdan biri olan giyim-kuşam ürünlerinde sıklıkla karşılaşılan oldukça önemli bir sorun olarak görülmektedir.

Kişilik özellikleri ve değişiklik ihtiyacı olduğu kadar kültür ve medeniyet alanlarındaki hareketlilik, ekonomik olanak ve olanaksızlıklar, eski malzemenin bulunamaması, değişen beğeniler, zevkler, teknolojinin ilerlemesi, görünürlüğün ve ulaşılabilirliğin artması, moda vb. oluşumlar giysi ve giysilere ilişkin değişimleri etkileyen en önemli unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Koç ve Koca, 2016). Çok zengin giyim-kuşam kültürüne sahip olan ülkemizin her bölgesindeki giyim kuşam ürünlerindeki eski ve yeni biçimler arasındaki bu değişimlerin önlenmesi için gerekli farkındalığın oluşturulması gerekmektedir. Dolayısıyla halk giyim kuşamını oluşturan giysi parçalarının eski ve yeni biçimlerinin, tasarım özellikleri ve üretim teknikleri bağlamında uğradığı değişimlerin ortaya konması ile bu farkındalığın artırılmasına katkı sağlanacağı düşüncesi ile bu çalışma planlanıp yürütülmüştür.

Materyal ve Yöntem

Bu çalışmada, tasarım özellikleri ve üretim teknikleri açısından Ege Bölgesi kadın giyim kuşamının orijinal biçimleri ile günümüzde üretilen biçimleri arasındaki değişikliklerin ortaya konması amaçlanmıştır.

Çalışmada, Ege Bölgesinde yer alan Afyonkarahisar, Aydın, Denizli, İzmir, Kütahya, Muğla, Manisa ve Uşak olmak üzere 8 il ve çevresinde alan araştırması yapılmış, 4 adet göynek, 4 adet don, 4 adet entari, 4 adet cepken, 4 adet önlük, 2 adet arkalık, 2 adet kuşak olmak üzere toplam 24 adet eski ve yeni üretilmiş giysi parçasına ulaşılmıştır. Giysi örneklerinin fotoğrafları çekilerek, tasarım özellikleri ve üretim teknikleri açısından incelenmiştir. İnceleme sonucunda kaynak kişilerden alınan bilgiler doğrultusunda, orijinal giysi parçaları ile sonradan üretilenler arasındaki farklılıklar belirlenmiş, eski ve yeni karşılaştırması yapılarak giyim-kuşam ürünlerindeki değişim ve yozlaşma kültürel açıdan yorumlanmaya çalışılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Her toplumun beraberinde getirdiği tarihsel bir yaşanmışlığı vardır ve bu yaşanmışlık toplumun kültürel öğelerine yansıyarak geleneksel yapıyı oluşturmaktadır. Gelenekli yaşamdan modern yaşama geçiş, toplumları geleneksel yapılarından uzaklaştırırken, benimsenmiş olan maddi ve manevi açıdan pek çok formun değişimine de neden olmuştur. Değişen formları yani yozlaşmanın en belirgin örneklerini de giyim-kuşam ürünlerinde görmek mümkündür (Koca ve Kumaş, 2015).

Yapılan alan araştırmada, tüm bölgelerde olduğu gibi Ege Bölgesi kadın-giyim-kuşam ürünlerinin tasarım ve üretim bağlamında biçim değiştirerek, yerini günümüz teknoloji ve makineleşmesi sonucunda üretilen ürünlere bıraktığı gözlenmiştir. Giysi parçalarının biçiminden malzemesine, süsleme tekniğinden motifine kadar görülebilen bu değişiklikler, bütün olarak giyim-kuşamın görselliğine de yansımaktadır.



Fotoğraf 1: Uşak yöresi gelin giyim-kuşamı

Fotoğraf 1'de uşak gelin giyim-kuşamının eski ve yeni örneklerinde, kumaş, süsleme, biçim ve baş özelliklerindeki değişimin, giyim kuşamın genel görüntüsünü de etkilediği, iki fotoğraf arasındaki farklılıklarla açıkça görülmektedir.

Araştırma kapsamında ulaşılan giysi parçalarının eski ve yeni örneklerinde, tasarım ve üretimden kaynaklanan değişimlerin olduğu ve günümüzde bazı giysi parçalarının orijinal malzeme ve biçimlerinin, yaşlı kişiler haricinde neredeyse hiç bilinmediği ve yeni biçimlerinin benimsendiği görülmüştür. Özellikle yeni jenerasyon tarafından kabul görmüş olan bu durum, giyim kuşam kültüründeki yozlaşma örneği olarak yorumlanmaktadır.



Fotoğraf 2: Aydın yöresi göynek örnekleri

Fotoğraf 2'deki eski ve yeni göynek örnekleri tasarım özellikleri açısından incelendiğinde, kesim, biçim, dokuma ve süsleme açısından farklılıklar dikkat çekmektedir. Eski göynekte, dokuma genişliğinin kesimi ve biçimi belirlemesine karşın, yeni göynekte bürümcük dokumanın yerini pamuklu ve basma kumaşın aldığı görülmektedir.

Eskiden kadın halk giyim-kuşamında kullanılan göynekler incelendiğinde, inceliği, hafifliği, teri emme özelliğine sahip olması ve en önemlisi esneme özelliği ile vücudun şeklini alması bakımından, göyneklerin yapımında genellikle ipek, ipek pamuk veya ipek keten karışımı liflerden elde edilen bürümcük adı verilen dokumalar kullanılmıştır (Koca ve Vural, 2013). Fotoğraf 2 'de görülen sarı renkte bürümcük dokumadan yapılan göynek de bunun en güzel örneklerinden biridir. Koç ve Koca (2012:145) entari konulu çalışmalarında, el dokuma tezgâhlarının enlerinin belirli genişlikleri geçememesinden dolayı, kumaş enlerinin göyneklerin biçimlerinin oluşmasına özellik kattığını belirterek, uzun bir tarihi ve geniş bir alanı kapsayan Türk giysilerinde, kumaşların enleri doğrultusunda geliştirilen giysi biçimlerinde modelin aynı kaldığı, bedene ve kollara geçirilen eklerin boyutlarında farklılıklar oluştuğunu vurgulamışlardır.

Sarı Göynek, ön ortasında göğüs hizasına kadar kavisli bir şekilde uzanan V yakalı, beden ve kolu kapsayan bütün peşli ve boyu diz altında biten bir iç giysi olarak yapılmıştır. Beden ve kol altına bütün olarak yerleştirilen peş parçası ve pamuklu bürümcük dokuma kenarlarındaki kırmızıçizgiler giysinin dikkat çekici biçimsel özelliğidir. Fotoğraf 2'deki yeni üretim göyneğin kol ve beden kesiminin, yaka biçiminin tamamen farklı, giysi boyunun ise kalça hizasında olduğu görülmektedir. Yeşil renkte, pamuklu dokumadan yapılmış göyneğin, boyun çevresine göre şekillendirilmiş oyuntulu yakası, göğüs altına kadar uzanan bir yırtmaç ile sonlanmaktadır. Yırtmaç açıklığı 3 adet çıt çıt ile pili oluşturacak şekilde kapatılmıştır. Ön ortasının iki tarafına omuzdan başlayarak bel hattına kadar uzanan 4'er adet nervür dikiş yapılarak uçları serbest bırakılmıştır. Bedene düz olarak takılan kolları elde bulunan farklı dokuma parçalarından yapılmıştır. Giysinin görünmeyen kısımlarında basit ve eldeki artık dokumların kullanılması ekonomiklik adına yapılan bir uygulama olarak değerlendirilmekte ve pek çok yörede bu tür uygulamalara rastlanmaktadır.

Üretim teknikleri açısından incelendiğinde, eski göyneğin el dikişiyle birleştirildiği, yaka çevresi ve kol uçlarının tığ oyası ile süslendiği, yeni göyneğin ise makine dikişleriyle birleştirildiği ve süsleme özelliğinin olmadığı görülmektedir. Bu sonuçlar doğrultusunda Aydın yöresine ait göyneğin orijinal özelliklerinin değişime uğradığı ve yeni örneklerin yöresel giyimin bir parçası olarak sunulduğu, göyneklerdeki bu değişimin de yozlaşma boyutuna varacak düzeyde olduğu söylenebilir.



Fotoğraf 3: Denizli yöresi göynek örnekleri

Fotoğraf 3'te Denizli-Kızılcabölük yöresinde ulaşılan eski ve yeni göynek örnekleri tasarım özellikleri açısından incelendiğinde; kesim, biçim, dokuma ve süsleme açısından farklılıklar dikkat çekmektedir.

Eski göynek; ince hâkim yakalı, düşük kollu, yanları peşli, boyu dize kadar uzamaktadır. Göyneğin, yaka ve kollarının krem rengi, düz pamuklu, bedeninin ise bürümcük dokumadan yapıldığı gözlenmektedir. Bedene düz olarak takılan kolun altına kare kuş parçası yerleştirilmiştir. Fotoğraf 3'teki yeni üretim göynek ise, göğüs altına kadar uzayan yırtmaçlı ince hâkim yakası ve etek ucuna doğru genişleyen yan peşleri ile biçimsel olarak farklılık göstermektedir. Ön bedende göğüs hizasındaki robası koyu yeşil, jarse dokumadan, diğer kısımlar yeşil, beyaz, çiçekli pamuklu dokumadan yapılmıştır.

Üretim teknikleri açısından incelendiğinde, eski göyneğin el dikişiyle birleştirildiği, yaka çevresinin tığ oyası ile süslendiği, yeni göyneğin ise, makine dikişleriyle birleştirildiği ve süsleme özelliğinin olmadığı görülmektedir.

Fotoğraf 2 ve 3 teki Aydın ve Denizli yöresine ait eski ve yeni göynek örneklerinde biçimsel özellikler ve üretim teknikleri açısından önemli değişimlerin gözlendiğini söylemek mümkündür. Eski göynekler, doğal renginde bürümcük dokumadan yapılırken, günümüzdeki örneklerinde daha ekonomik, pamuklu, desenli kumaşların kullanılması, yaka, yırtmaç ve peş biçimlerinin farklılık göstermesi bu tespiti doğrulamaktadır. Günümüzde üretilen değişime uğramış göyneklerin, yöreye özgü giyim kuşamın bir parçası olarak benimsenerek sunulması, orijinal biçimlerin yitirilmesini ve yozlaşma sorununu gündeme getirmektedir.



Fotoğraf 4: İzmir yöresi don örnekleri

İzmir-Tire yöresine ait eski ve yeni don örnekleri tasarım özellikleri açısından incelendiğinde; kesim ve biçim açısından birbirine benzedikleri, ancak dokuma ve süsleme açısından farklılık gösterdikleri görülmektedir. Ağ kuş parçaları, paça ve bel uçkurları, ince krem rengi pamuklu dokuma ile astarları, yanlarındaki yırtmaç cepleri ve paçalara doğru daralan kesimleri, iki don örneğinin benzer özellikleridir. Ancak eski don örneğinin, paça uçlarına eklenmiş 15 cm uzunluğundaki krem rengi dokuma ve biye ile temizlenmiş paça uçları, sim kordon süslemesi ise ayırt edici tasarım özelliğini göstermektedir.

Üretim teknikleri açısından incelendiğinde, yeşil-beyaz yollu kutnu dokumadan üretilen eski donun el dikişleriyle birleştirildiği görülmektedir. Ayrıca cep yırtmacının kenarlarına sim kordon ile üzerine çiçek motifleri yerleştirilmiş, uçkur yeri ve birleştirme dikişleri de sim kordon ile suyolu deseni işlenerek süslenmiştir. Dışı mavi- siyah desenli, simli fabrikasyon dokumadan yapılmış olan yeni üretim donun ise, makine dikişleriyle birleştirildiği ve süsleme özelliğinin olmadığı görülmektedir.

Bu sonuçlar doğrultusunda, İzmir yöresine ait donların kesim ve biçim özellikleri açısından değişmediği, ancak kullanılan malzeme ve süsleme özellikleri açısından değişime uğradığı söylenebilir.



Fotoğraf 5: Muğla yöresi don örnekleri

Muğla-Milas yöresine ait don örnekleri tasarım özellikleri açısından incelendiğinde, kesim ve biçim açısından benzerlik gösterdiği, süsleme ve dokuma açısından ise farklılık gösterdiği Fotoğraf 5'te görülmektedir.

Eski don, beli ve paçası lastikle toplanmış, bol, dökümlü, paçalarının yanları işlemeli, beyaz patiskadan alt beden giysisi olarak tasarlanmıştır. Donun en önemli özelliği, her iki yanına aplike edilmiş işlemeli "yaneş" parçalarıdır. Yerli dokuma üzerine elde büküldükten sonra kök boya ile renklendirilmiş ipek ipliklerle işleme yapılmış bu parçalara yörede "yaneş" adı verilmektedir. Don ayağı olarak da bilinen yaneş, önden görünecek şekilde donun yanlarına aplike edilir. Bu donun tümüne "Ayakkabı" denilmektedir (Eren'den aktaran Özdemir, 2012). Pamuk, (2001:31) Milas kadın giysileri konulu çalışmasında; patiska olarak belirtilen kumaş üzerine, kumaş zemini görülmeyecek şekilde kanaviçe tek iğne tekniği ile işlenen parçanın yörede "yaneş" olarak adlandırıldığını ve bu parçanın donun yan kısmına dikildiğini belirtmiştir.

Günümüzde ise, yaneşli donun yerine, işlemesiz, beli ve paçası lastikle toplanan bol, dökümlü don kullanılmaktadır. Rengine göre isim alan pembe donun, bel kısmı 15 cm uzunluğunda, açık pembe pamuklu dokuma, kalan kısımları ise koyu pembe ipek dokumadan yapılmıştır. Belde, don dokumasından farklı, daha ince ve yumuşak dokuma kullanılmasının, ekonomik olmak, belin uçkurla toplanmasını kolaylaştırmak, büzgülerin giyen kişiyi rahatsız etmemesi ve kabarık görünümü engellemek için uygulanan bir yöntem olduğu düşünülmektedir.

Üretim teknikleri açısından incelendiğinde, eski donun el tezgâhında dokunmuş dokumadan yapıldığı ve el dikişiyle birleştirildiği, yaneş parçalarının da renkli ipliklerle elde işlenerek dona tutturulduğu görülmektedir. Yeni donun üretildiği kumaş, dikim tekniği açısından farklı olduğu ve süsleme özelliğinin olmadığı gözlenmektedir.

Fotoğraf 4 ve 5'deki eski ve yeni don örneklerinin tasarım özelliği açısından birbirine benzediği, ancak eski donların üretim yöntem ve tekniklerini bilen ustaların olmaması, orijinal kumaş, iplik vb. malzemelerin artık üretilmemesi veya pahalı olması nedeniyle kullanılmaması, giysilerin tasarım ve üretim açısından değişime uğramasına yol açtığını söylemek mümkündür. Kaynak kişilerle yapılan görüşmelerde, Kurnaz ve Yılmaz (2014) eskiden kullanılan donların maliyetinin fazla olması ve üretim sürecinin zahmetli olması sebebiyle artık üretilmediğini belirtmeleri, bu söylemi doğrular niteliktedir.



Fotoğraf 6: Uşak yöresi entari (üç peşli) örnekleri

Fotoğraf 6'da, Uşak-Ulubey yöresine ait eski ve yeni entarilerin kesim ve biçim açısından benzerlik gösterdiği, ancak kol ucu biçimi, süsleme ve dokuma özelliklerinde farklılıklar olduğu görülmektedir. Eski ve yeni entariler, bele kadar uzanan kavisli V yakalı, belden etek ucuna doğru açılan üçgen peşli, yanları yırtmaçlı, bedene düz olarak birleştirilen üçgen kuş kollu tasarlanmıştır. Ayrıca entarilerin uç uca olan ön kapaması, bel hattında biyeden yapılmış bağcık ile sağlanmıştır. Kol ucu biçimi incelendiğinde ise, eski entarinin kol ucunun serbest bırakıldığı, yeni entarinin kol ucunun küçük yırtmaç ile şekillendirildiği görülmektedir.

Yörede, "kara kadife" olarak adlandırılan ve adını kumaşından alan eski entari, siyah kadifeden yapılmış, sarı zemin üzerine desenli basma dokuma ile astarlanmıştır. Atlas entari olarak adlandırılan yeni üretim entari ise, yeşil saten kumaştan yapılmış, yeşil ve kırmızı pamuklu kumaş ile astarlanmıştır. İki entarinin de adını kumaşından alması benzer dikkat çekici özelliktir.

Üretim teknikleri açısından incelendiğinde, eski entarinin, yüzeyi renkli ipliklerle, zincir dikişi yapılarak stilize bitkisel motiflerle işlendiği, yeni üretim entarinin ise, tüm parçalarının makine dikişi ile birleştirildiği görülmektedir. Saten kumaşın dikiş hatlarında kaymayı engellemek amacıyla, entarinin tüm çevresi elde punto dikişi yapılmıştır. Bu sonuçlar doğrultusunda Uşak yöresine ait entarilerin biçimsel özelliklerinden daha çok üretim özellikleri açısından değişime uğradığı ve yeni örneklerin geleneksel yapıdan uzaklaştığı söylenebilir.



Fotoğraf 7: Denizli yöresi entari (üçetek) örnekleri

Fotoğraf 7'de, Denizli-Kızılcabölük yöresine ait eski ve yeni üretim iki entari örneği görülmektedir. Entariler tasarım özellikleri açısından incelendiğinde, kesim ve biçim açısından benzer özellikte oldukları ve görsel olarak çok fazla farklılık göstermedikleri

söylenebilir. Süsleme ve kumaşlarındaki farklılık ayırt edici özelliğidir. Eski ve yeni entarilerin tasarımında, göğüs üstüne kadar oyulmuş, U yaka biçiminin, arka yaka oyuntusuna takılan ince hâkim yaka ile tamamlandığı, boyunun ayak bileğine kadar olduğu, belden etek ucuna kadar genişleyen, ön ve yanlarda dilimli peş parçalarının bulunduğu, yanlarının yırtmaçlı olduğu, bedene düz birleştirilen uzun kollarının altına kare kuş parçası ile hareket rahatlığı verildiği, kol uçlarının manşetle toplandığı ve ön kapamasının 4 adet sıralı düğme ile sağlandığı görülmektedir. Mavi renkte, pamuklu saten dokumadan üretilen eski entarinin sağ tarafında, bel hizasında nakış ile süslenmiş gizli bir cep bulunması ile tasarımdaki farklılık öne çıkmıştır.

Üretim tekniklerine bakıldığında, her iki entarinin de makine dikişleri ile birleştirildiği, mavi entarinin, yaka, ön ortası, yan yırtmaçlar ve manşetlerinin gümüş metal renginde, harç ile süslendiği, kırmızı renkte desenli saten kumaştan yapılmış yeni üretim entarinin ise, iki sıra beyaz sutaşı ve beyaz makrome ipliği ile süslendiği belirlenmiştir.



Fotoğraf 8: Manisa yöresi üstlük örnekleri

Fotoğraf 8'deki eski ve yeni üstlük örnekleri tasarım özellikleri açısından incelendiğinde, kesim, biçim, dokuma ve süsleme açısından farklılıklar dikkat çekmektedir. Bordo renkli, çuha dokumadan tasarlanan eski cepken, hâkim yakalı, önü açık, uzun kollu, kare kuşlu, boyu bel hizasında kısa, üstlük olarak tasarlanmıştır. Turuncu, pamuklu kumaş ile astarlanmıştır.

Günümüzde kullanılan, yörede "kısa zıbın" olarak adlandırılan, gümüş simli dokumadan yapılmış, göğüs altına kadar uzanan boyda, kısa kollu, yanları peşli bir üstlüktür. Zıbının, sol ön kapama kenarına 5cm genişliğinde pat çalışılmıştır. Kısa aralıklarla yerleştirilmiş 4 adet çıt çıt kapaması sağlanan zıbın, dik yakalıdır. Bedene düz takılan kolları yan peşlerle birleşerek kare kol biçimini oluşturmuştur. Yan dikişte bulunan dokuma bağcıkla arkadan öne doğru bağlanmaktadır. Zıbın lame kumaştan yapılmış, krem rengi Amerikan bezi ile astarlanmıştır.

Üretim teknikleri açısından incelendiğinde eski üstlüğün el dikişiyle birleştirildiği, arka beden, ön beden, yaka ve kol uçlarının sim sırma tekniği ile stilize bitkisel ve spiral motifler yapılarak süslendiği, yeni üretim üstlüğün ise, makine dikişleriyle birleştirildiği, ön ortasına, omuzlara ve kol uçlarına siyah iplikle stilize geometrik ve bitkisel motifler ve farklı bir dokumadan fırfırla süsleme yapıldığı görülmektedir. Ayrıca bağcıkların ucu, kırmızı püskül, yeşil boru boncuk, gümüş pul ile süslenmiştir.

Manisa yöresine ait iki üstlük örneği karşılaştırıldığında, üstlüklerin orijinal özelliklerinin değişime uğradığı, sonuç olarak bu değişimin de geleneksel biçimden uzaklaşmış yeni biçimlerin oluşmasına yol açtığı söylenebilir.



Fotoğraf 9: Kütahya yöresi üstlük örnekleri

Fotoğraf 9'da eski ve yeni üstlüklerin biçimsel benzerlik göstermelerine rağmen, dokuma açısından farklılık gösterdikleri gözlenebilmektedir.

Kütahya yöresine ait eski ve yeni üretim üstlükler; yakasız, bel hizasında, uzun kollu, ön ortası uç uca kapamalı, bedene düz olarak takılan kare kuşlu kolları olan, tüm yüzeyi motif ile bezemeli üstlükler olup, biçimsel olarak birbirine benzedikleri görülmektedir. Siyah kadifeden yapılmış olan eski üstlüklerin tüm parçaları elde makine dikişi le birleştirilmiş ve tüm yüzeyi bitkisel motiflerle bezenerek elde işlenmiştir. Yeni üretim üstlük ise, yeşil pamuklu kumaştan yapılmış, tüm dikişleri makinede birleştirilmiş ve yüzeyindeki işlemeler de makinede yapılmıştır. İki üstlükte de dikkat çekici özellik yüzey işlemeleridir. Ancak motiflerin işleme tekniğinden, kompozisyonuna, ipliğinin renginden, türüne kadar yaşanan değişim Fotoğraf 9'da açıkça görülebilmektedir. Diğer giysi parçalarında olduğu gibi üstlüklerde de tasarım ve üretim açısından eski ve yeni arasında gözlenen bu değişim, geleneksel öğelerin özgünlüğünü yitirerek biçim değiştirmesi olarak görülmekte ve yozlaşmaya zemin hazırladığı düşünülmektedir.

Yöresel giyim kuşam biçimlerinin bütünlüğünü sağlayan en önemli unsurlar önlük, kuşak, örtü gibi giysi tamamlayıcılarıdır. Bölgede giysi parçalarında olduğu gibi giysi tamamlayıcıları da, biçim, malzeme, süsleme, motif vb. özellikleri ile değişimin etkisine girmiş ve eski yeni arasında her açıdan farklılıklar olmuştur.



Fotoğraf 10: Manisa yöresi önlük örnekleri

Fotoğraf 10'da Manisa yöresine ait eski ve yeni önlük örnekleri görülmektedir. Önlükler tasarım özellikleri açısından incelendiğinde, biçim ve kesim açısından birbirine benzemelerine rağmen, dokuma ve süsleme açısından çok farklı oldukları açıkça gözlenebilmektedir.

Eski önlük, belden diz hizasına kadar uzanan, dikdörtgen biçiminde dokunan iki parçanın oyulgama dikişi ile elde birleştirilmesi ile üretilmiştir. Önlük üzerine; ipliklerle çiçek ve dört muska motiflerinden stilize bitkisel ve geometrik motiflerin oluşturduğu desen yün ipliklerle işlenmiştir.

Günümüzde ise "çekki" olarak adlandırılan yeni önlükler dikdörtgen biçiminde tek parça fabrikasyon kumaşlardan üretilmektedir. Günümüzde üretilen önlükler etek ucuna fırfır geçirilerek süslenmekte ve yüzeylerine yapılan sitilize desenli süslemeler makine dikişi ile yapılmaktadır. Gelenekli yaşamda giyim kuşamda kullanılan dokumalar genellikle dokuma tezgahlarında üretilen yöreye özgü dokumalardır. Günümüzde bu özel üretim yöntemleri artık yok denecek kadar az miktarda yaşam bulabilmektedir. Malzemenin temini, ekonomik kısıtlar ve kolay ulaşılabilirlik gibi nedenlerle fabrikasyon kumaşlara eğilim her geçen gün artmaktadır. Bu durum, giyim kuşam ürünlerindeki eski ve yeni arasındaki değişimin nedenlerinden biri olarak görülmektedir.

Koç ve Koca (2016:771), halk giyim kuşamının yok olmasına ilişkin nedenlerle ilgili yaptığı çalışmalarında, dokuma ve tekstil sektöründeki hızlı ve modern gelişmeler ile yöresel ürün üreticilerinin, dokuma, işleme ustalarının rekabet edememesi durumunu gündeme getirdiğini, söz konusu ustaların sayılarının gün geçtikçe azalmakta ve yerine yeni ustalar yetiştirilmemekte olduğunu, sentetik renklendiriciler ve fabrikasyon kumaşlar el dokumacılığını pahalı ve çok zaman harcanılan meslek konumuna düşürdüğüne dikkat çekmiştir. Ayrıca günün değişen koşulları ile yörelerde kullanılan doğal hammaddelerin bulunamaması, üretimlerinin zor olması, ekonomik olmaması vb. etkenler üreticilerin kolay renklendirilebilen, ucuz, sentetik oranı yüksek ham maddelere yöneltti yorumuyla örtüşmektedir.



Fotoğraf 11: Afyonkarahisar yöresi fıta (önlük-peşkir) örnekleri

Fotoğraf 11'deki Afyonkarahisar yöresi eski ve yeni fıta örnekleri tasarım özellikleri açısından incelendiğinde, fıtanın biçim olarak değişime uğradığı ve dikdörtgen biçiminde bağcıklı önlük görünümü aldığı görülmektedir. Eski fıta kalın ve ince çizgili ipek dokumadan, kare biçiminde yapılmış olan eski fıta, uçlarından bele bağlanarak kullanılmaktaydı. Günümüzde kalın çizgili ve desenli fabrikasyon kumaştan büzgülü olarak üretilen fıta bele bağcıklarla bağlanmaktadır. Fıtanın önlük biçimine dönüştüğü bu durumun, yakın gelecekte fıtanın orijinal biçim ve kullanımının unutulmasına yol açacağı kaygısını gündeme getirmektedir.



Fotoğraf 12: Manisa yöresi arkalık örnekleri

Fotoğraf 12'de Manisa yöresine ait arkalıklar tasarım açısından incelendiğinde, kesim, biçim, dokuma ve süsleme açısından farklılıklar dikkat çekmektedir. Eski arkalık, üçgen biçiminde tasarlanmıştır. Yünler, siyah ve kahverengi renge boyandıktan sonra 40x40 cm ölçüsünde iki kare olacak biçimde dokunmaktadır. Kare parçalardan birisi (çizgili) tam olarak kullanılırken, diğeri ortadan ikiye bölünerek, iki üçgen şeklinde kullanılmıştır. Üçgenlerin ortasına kare parça getirilerek elde oyulgama dikişleriyle birleştirilerek, büyük bir üçgen parçası ile arkalık üretilmiş, üçgenin ortada kalan çizgili parçasının kenarlarına bol miktarda siyah renk püskül sarkıtılarak süslenmiştir.

Günümüzde kullanılan arkalık ise, renkli ipliklerin, kalın çizgili dokunması ile tek parça olarak, kare biçiminde üretilmiştir. Bele sarılması için iki köşesine yün iplikten bağcık tutturulmuş ve atkı ve çözgü iplikleri kenarlarda saçak olarak bırakılmıştır. İki örnekte tasarım ve üretim açısından görülen farklılıkların, aynı zamanda arkalıkların estetik görünümünü de değiştirdiği, bu durumda sadece geleneksel öğeler değil, görsel çekiciliğinde erezyona uğradığını söylemek doğru bir yaklaşım olacaktır.



Fotoğraf 13: Uşak yöresi kuşak örnekleri

Fotoğraf 13'teki Uşak yöresine ait kuşakların kesim, biçim ve süsleme açısından birbirine benzediği, dokuma açısından ise farklılık gösterdiği görülmektedir. İki kuşak örneği de kare biçiminde ve kenarları saçaklı olmasına rağmen, eskiden pamuk veya yün ipliklerden kendine özgü renk ve desenlerde üretilen kuşakların, günümüzde fabrikasyon kumaştan üretilmesi, eski ve yeni arasında üretim açısından yaşanan değişimi göstermektedir.

Fotoğraf 10, 11,12 ve 13'te yer alan yeni giysi tamamlayıcılarının hem tasarım hemde üretim açısından orijinal özelliklerinin değişime uğradığı ve bu değişimde; teknolojik ilerlemeler doğrultusunda tekstil sektörünün gelişmesi ile kullanımı, üretimi ve ulaşılabilirliği daha kolay olan fabrikasyon malzemelere talebin artmasının önemli rolü olduğu düşünülmektedir. Çağımızda geniş kitleler üzerinde hızlı ve büyük etkisi olan moda olgusunun yöresel giysilere olan talebi azalmasın da başlıca ve etkili faktörlerden biri olduğunu da göz ardı etmemek gerekmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Araştırmada; Ege Bölgesi halk giyim-kuşam ürünleri, biçim, kesim, süsleme, malzeme, yöntem ve teknik özellikleri açısından tasarım ve üretim bağlamında incelenmiş, orijinal giysi parçaları ile sonradan üretilenler arasındaki belirtilen özelliklerdeki değişim ve farklılıklar belirlenmiş, eski ve yeni karşılaştırması yapılmıştır. Eski ve yeni üretim giysi parçalarının tasarım özellikleri ve üretim teknikleri açısından incelenmesi sonucunda;

Tüm yörelerdeki giyim-kuşam ürünlerinin tasarım özelliklerinin, biçim, kesim ve süsleme açısından belirli oranlarda değişim gösterdiği, biçimsel olarak benzer görünmelerine rağmen, detaylardaki değişimin genel görünümlerini değiştirdiği gözlenmiştir.

Giyim-kuşam ürünlerinin üretim özellikleri açısından uğradığı değişimin tasarım özelliklerine göre daha fazla olduğu, eski ürünlerde el işçiliği yoğun olarak kullanılırken, yeni ürünlerde makineleşmenin etkisi görülmüştür. Doğal ve tezgâh dokumalarının yerini fabrikasyon pamuklu, sentetik kumaşların aldığı belirlenmiştir.

Eski ürünlerin el dikişleriyle, yeni ürünlerin ise, makine dikişleriyle birleştirildiği, eski ürünlerde süsleme özellikleri yoğun olarak görülürken, yeni ürünlerin süslemesiz veya daha az süslemeli olduğu görülmüştür. Eskiden elde örülen veya işlenen motiflerle süsleme yapılırken, günümüzde makine ile yapılan süslemeler kullanıldığı, süslemede kullanılan motif ve kompozisyonların değişime uğradığı belirlenmiştir. Doğal boya veya malzemelerden yapılan süslemeler yerini, günümüzde sentetik renklendiricilere ve makine ürünü malzemelere bırakmıştır.

Teknolojik gelişmelerin yaşamın her alanında etkin olduğu günümüzde, kültürel ürünlerine sahip çıkarak, yaşatmaya çalışan toplulukların varlığı, kültürel açıdan olumlu ve desteklenmesi gereken bir durumdur. Ancak, bu durumun her geçen yıl biraz daha azalması yitirilme ve unutulma kaygısını yaratmaktadır. Yapılan ilgili araştırmalarda olduğu gibi bu çalışmada da, makineleşmenin etkisi ile gelenekselleşmiş yöntem ve tekniklerin yerine maliyeti düşük, kolay tekniklerin kullanıldığı, işin uzmanı olan işleme, dokuma vb. ustalarının yetişmemesi gibi nedenlerle, eski halk giyim-kuşam ürünlerinin orijinal biçimlerinin değişime uğradığı ve zamanla benimsenen yeni biçimlerin yöresel öğeler olarak sunulması sonucu, kültürel bir yozlaşma yaşandığı gözlenmiştir. Zaten moda olgusunun etkisiyle birlikte gündemden kalkan geleneksel giyim kuşam ürünleri, uğradığı bu değişimle gelecek nesillere özünden farklı aktarılacak, dolayısıyla kültürel kayıplara da yol açacaktır. Günümüzde bu tür örneklere ülkemizin pek çok yöresinde oldukça fazla rastlamak mümkündür. Bu doğrultuda kültürel mirasımızın yok olmasına engellemek için, usta olarak bilinen kişilerin mesleklerini devam ettirmeleri ve kendisinden sonra mesleklerini devam ettirebilecek ustaları yetiştirmeleri konusunda gereken destek verilmelidir. Ayrıca bu ürünlerin yozlaştırılmaması, orijinal biçimlerinin korunması, saklanması ve geleceğimizi temsil edecek gençlere aktarılması için farkındalık yaratmak, bir sosyal sorumluluk olarak görülmeli, bu tür çalışmalar teşvik edilerek desteklenmelidir.

Kaynaklar

Aladağ, İ., (2012). Televizyon Dizilerinin Kültürel Yozlaşma Açısından İncelenmesi (Fırat Üniversitesi Öğrencileri Üzerinde Bir Alan Araştırması). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

Koç, F., Koca, E., (2012). The Clothing Culture Of The Turks, And The Entari (Part 2: The Entari). *Folk Life: Journal Of Ethnological Studies, 50*/2 141-168

Koca, E., Vural, T., (2013).Türk Halk Giyim Kuşamında Kullanılan Göynekler. *Vıı. Uluslararası Türk Kültürü Sanatı Ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu/ Sanat Etkinlikleri, Bakü,* Azerbaycan.

Koca, E., Kumaş N., (2015). Yitirilen Kültürel Değerler: Giresun İli Yöresel Gelin Giysileri. *Türk&İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl:2, Sayı: 2, Mart, 84-95.

Koç F., Koca E., (2016). Halk Giyim Kuşamının Yok Olmasına İlişkin Nedenler Ve Koruma Altına Alınması Gerekliliğinin 5n1k Yöntemi İle Analizi. *Turkish Studies Dergisi*, Volume 11/2 Winter 2016, 755-778.

Özdemir, M., (2012). Muğla İli Milas İlçesi Çomakdağ Köyü Geleneksel Kadın Kıyafeti. *Milli Folklor Dergisi,* 24(95), -355.

Pamuk, B. (2001). Muğla İli Milas İlçesi Çomak Dağ Köyleri Geleneksel Kadın Giysileri ve Çağdaş Tasarımlar. Sanatta Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Şahin, K. (2011). Kültürel Yozlaşmaya Neden Olan Bir Unsur Olarak Televizyon. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, 243-277.

Vural T., Koç F., Koca E., (2008). Yabancı Kültürlerin Osmanlı giyim kuşamına etkileri" CIEPO - 18 International Committee of Pre- Otoman and Otoman Studies. 18 Th Symposıum, Zagreb, Filozofski Fakultet Sveučilišta u Zagrebu Zagreb, August 25-30, (Balkan araştırma Enstitüsü yayını-1), s.155-172.

Kaynak Kişiler

K.K.1.Sultan ÖCEL 1954 doğumlu Afyonkarahisar-Dinar-Haydarlı

K.K.2.Naime BAĞLAN 1959 doğumlu Aydın Yenipazar

K.K.3.Selma Muhsine BALKAN Aydın-Yenipazar Halk Eğitim Merkezi El Sanatları Öğr.

K.K.4. Fatmana PELİT 1956 doğumlu Denizli-Tavas-Kızılcabölük beldesi

K.K.5.Zarife MERÇ 1934 doğumlu Denizli-Tavas-Kızılcabölük beldesi

K.K.6.Nazan DURA 1965 doğumlu Denizli-Tavas Halk Eğitim Merkezi Kızılcabölük El Sanatları Öğretmeni

K.K.7. Meryem TORAMAN İzmir-Tire Halk Eğitim Merkezi El Sanatları Öğretmeni

K.K.8.Pınar TUĞRUL İzmir-Tire Müzesi Arkeolog

K.K.9.Aynur İÇDİ 1965 doğumlu Kütahya Halk Eğitim Merkezi Nakış Öğretmeni

K.K.10.Fatma DOĞRU 1960 doğumlu Kütahya-Merkez-İn köyü

K.K.11.Elif MALKOÇ 1974 doğumlu Manisa Yunt Dağı Pelitalan köyü

K.K.12. Kezban ÇALLIK 1953 doğumlu Manisa Yunt Dağı Pelitalan köyü

K.K.13.Fahrettin ER 1964 doğumlu Manisa Merkez Efendi Hastanesi Üroloji Doktoru

K.K.14. Fatma YILMAZ 1966 doğumlu Muğla Milas İkiztaş köyü

K.K. 15.Huriye KURNAZ 1963 doğumlu Muğla Milas İkiztaş köyü

K.K.16.Mehmet-Fadime OĞUZ 1950 doğumlu Uşak-Banaz- Kızılhisar köyü

K.K.17.Nazmiye GEMCİOĞLU 1934 doğumlu Uşak- Çakırlar-Ciğerdede köyü

K.K.18.Sakine ALTUĞ 1964 doğumlu Uşak-Ulubey-Omurca köyü

K.K. 19.Akile-Mine ARAS 1978 doğumlu Uşak- Sivaslı-Erice köyü

K.K.20.Musa Berber Foto-Ayışığı Stüdyosu Uşak-Karahallı-Karbasan

MODA DERGİSİ YAYINCILIĞINDA BİR YETENEK: ALEXEY BRODOVITCH VE HARPER'S BAZAAR DERGİSİ

Arş. Gör. Eren Evin Kılıçkaya Boğ
Dumlupınar Üniversitesi, erenevin.kilickaya@dpu.edu.tr

Özet
Alexey Brodovitch'in Amerikan grafik tasarımında modern görsel dilin gelişmesinde can alıcı bir rolü vardır. 1898 yılında Rusya'da doğan Brodovitch, bir süre Paris'te çalışmış, daha sonra 1930 yılında Amerika'ya gelmiştir. Philadelphia Sanat Okulu'nda modern tasarım üzerine dersler verdikten sonra, açtığı bir sergide Harper's Bazaar adlı aylık kadın dergisinin yeni editörü Carmel Snow'un dikkatini çekmiştir. Alexey Brodovitch'in modern anlamdaki tasarımlarını beğenen Carmel Snow derginin görselliğini yenilemek amacıyla Alexey Brodovitch'i sanat yönetmeni olarak dergiye davet etmiştir. 1934 yılından 1958 yılına kadar Harper's Bazaar'ın sanat yönetmenliği görevini sürdüren Brodovitch, dergiye yepyeni bir soluk getirmesinin yanı sıra Amerikan moda yayıncılığını da derinden etkilemiştir. Alexey Brodovitch'in Harper's Bazaar dergisi için tasarladığı sayfa düzenlemeleri, olağan dışı fotoğrafları, cesur ve dikkat çekici tipografisi, asimetrik kompozisyonları ve en önemlisi dinamik beyaz alan kullanımı, modern dünyanın gerektirdiği yenilik ve gelişimi fazlasıyla karşılamıştır.
Anahtar Kelimeler: Alexey Brodovitch, Harper's Bazaar Dergisi, Moda Dergisi Yayıncılığı

A TALENT IN FASHION MAGAZINE PUBLISHING-ALEXEY BRODOVITCH AND HARPER'S BAZAAR MAGAZINE

Abstact
Alexey Brodovitch had a crucial role in development modern visual language in American graphic design. Brodovitch was born in 1898 in Russia, had worked in Paris for a time and afterwards in 1930 he came to America. After he was given Modern Design lessons in Philadelphia College of Art, in one of his exhibition he attracted attention of Carmel Snow who was the new editor of monthly woman magazine named Harper's Bazaar. Carmel Snow liked Alexey Brodovitch's modern designs and invited him to the magazine as an art director for the renewal of visuality. Brodovitch as an art director of Harper's Bazaar between the years 1934 to 1958, influenced deeply the American fashion magazine publishing besides he had given a totaly new breath to the magazine. Alexey Brodovitch's layout designs for Harper's Bazaar Magazine, extraordinary photographies, bold and arresting typography, assymetric compositions and above all dynamic white space usage, extremely satisfied innovation and development of the modern world requirements.
Keywords: Alexey Brodovitch, Harper's Bazaar Magazine, Fashion Magazine Publishing

Giriş

Televizyon ya da radyonun yaygın olmadığı zamanlarda, gazete ve dergi gibi medya ürünleri insanların tek bilgi kaynağı olmaları açısından önemli birer yere sahiptirler. Özellikle dergiler bilgi vermenin yanında eğlendirici özellikte olması ve reklamcılık açısından da önemli olduğu

için daha dikkate değer tasarımlara imza atmışlardır. Gazetelerden farklı olarak daha uzun süreliğine basılan dergilerde editörler, tasarımcılar, reklamcılar ve hatta okuyucular tarafından oluşturulan bir etkileşim söz konusudur. 19. Yüzyıldan başlamak üzere döneminin moda olan birçok akımını yansıtması bakımından da dergiler ayrı bir öneme sahiptirler.

Kadınların eğitim seviyelerinin artması ve iş dünyasına atılmalarıyla beraber ivme kazanan moda dergileri, tasarımcılar, fotoğrafçılar ve ürün sahipleri için kendilerini göstermenin en etkili yoluydular. Televizyon o dönemlerde henüz yaygın değildi ve dergilere rakip olabilecek bir görsel ürün yoktu.

1990'lı yıllarda Fortune dergisinin sanat yönetmeni olan Leo Lionni şöyle demiştir: "Dergi tasarımcılığı gibisi yoktur, mimari, heykel ve film elemanlarının devreye girdiği rasyonalist (akılcı) bir rüyadır (Heller, Finanore, 1997).

Moda Dergisi Yayıncılığı

Dergi yayıncılığını tarihi, ürünlerin reklam ihtiyacını karşılamak amacıyla hizmet vermelerine dayanmaktadır. Fakat bunu sağlarken aynı zamanda güçlü bir güvenirliğe de sahip olmaları beklenir, bu güvenirlik olmadan ne müşteriler ne de reklam verenler açısından süreklilik sağlanabilir. Dergi yayıncılığı hem bilgi vermek hem ikna etmek hem de eğlendirmek adına beklentileri karşılamalıdır.

Amerikan Grafik Tasarım tarihinde moda dergisi yayıncılığının önemi büyüktür. Moda ve tasarım kültürünün o dönemlerdeki baskın etkisi ve basılı medyanın tek görsel bilgi ve iletişim kaynağı olması sebebiyle tasarımcıların kendilerini göstermelerinde moda yayıncılığı önemli bir yer edinmiştir (Frost, 2003).

Avrupa modernizmi, Amerikalı izleyiciye moda ve iç mimarlık dergileri vasıtasıyla ulaşıyordu (Lupton ve Miller, 1996). 1920'lerde Vogue ve Vanity Fair adlı dergilerdeki illüstrasyonlar ve görseller Avrupa ve Amerika arasındaki görsel kültür alışverişinin birer simgesiydiler. Bu gelenek 1930'lardaki Alexey Brodovitch'in sanat yönetmeni olduğu 'Harper's Bazaar' ve Mehemed Fehmy Agha'nın tasarladığı 'Vogue' adlı dergilerde daha etkili bir şekilde devam ettirilmiştir. Agha, 1929 yılında Berlin'den Amerika'ya gelirken, çağdaşı Brodovitch ise Paris'ten gelmiştir ve her iki tasarımcı da Avrupa'nın modernist tasarım anlayışını Amerika'ya taşımada önemli katkı sahibidirler.

1930'larda sayfa tasarımlarında, siluetler, kenarı yırtılmış kağıtlar, elle çizilmiş başlıklar ve fotomontaj sıkça kullanılmaktaydı (Aynsley, 2001). Vanity Fair, Harper's Bazaar ve Vogue adlı dergiler, yayıncılığın altın çağını yaşamışlardır. 1950'lerin ortasından 1970'lerin sonuna kadar devam eden bu dönemde tasarımlarda, illüstrasyon ve fotoğraf kullanımında adeta bir devrim olmuştur.

Harper's Bazaar dergisinde sonraları sanat yönetmenliği yapmış olan Henry Wolf'a göre, dergi tasarımı tüm bir sayfa ile küçük küçük diğer elemanların ilişkisine dayanır (Heller, Finanore, 1997). Ünlü tasarımcı Milton Glaser ise, dergi tasarımcılığının 1980'lerde eski potansiyelini keybettiğinden, bunun sebebinin ise televizyonun baskınlığını artırması olarak göstermiştir, ona göre moda dergileri genelde kopyala yapıştır görünümündedirler (Heller,

Finanore, 1997). Günümüzde dergi tasarımlarında eskilerde olduğu gibi bir estetik kaygı bulunmaktadır. Estetik kaygı yerini reklam gelirlerine bırakmıştır.

Alexey Brodovitch

Alexey Brodovitch ününü hiç şüphesiz neredeyse çeyrek yüzyıl sanat yönetmenliği yaptığı Harper's Bazaar dergisine borçludur. Alexey Brodovitch'in bu ünü, Avrupa'da o dönem modern anlamdaki sadeleşmiş tasarım stillerini Amerikan tasarımına empoze etmesinde can alıcı bir rol oynamasına dayanır. Fotoğrafçılığa ve sinemaya olan merakı modern dergi tasarımlarının belkemiğini oluştururken, moda fotoğraflarını sayfada kullanım biçimi ve boşluk düzenlemesiyle de baskın bir tarz sahibi olmuştur.

Profesyonel başarılarının dışında zor bir hayatı olan Alexey Brodovitch 1898 yılında Rusya'da doğmuş, savaş sebebiyle ülkesini terk etmek zorunda kalıp, 1920 yılında ailesiyle birlikte Paris'e yerleşmiştir. Paris'teki sürgün yıllarına rağmen, işleri bir süre sonra yoluna girmiş ve 1924 yılında sanatçılar balosu için yaptığı bir afiş tasarımıyla birincilik ödülü almıştır. Paris'te 1925 yılında dekoratif sanatlar fuarında beş ödül birden alan Alexey Brodovitch, 'Arts et Metiers Graphiques' ve 'Cahiers d'Art' adlı dergilerde sayfa tasarımı üzerine tecrübe kazanmıştır.

Daha sonra 1930 yılında Amerika'ya gelmiş ve şu anki adı Philedelphia Sanat Okulu olan yerde reklamcılık üzerine dersler vermeye başlamıştır. 1934 yılında Harper's Bazaar dergisinin yeni editörü Bayan Carmel Snow tarafından fark edilmesiyle hayatı bir anda değişmiştir. Carmel Snow onun için şöyle demiştir: "Onun işlerinde bana ilham gibi gelen taze ve yeni bir sayfa düzenlemesi tekniği gördüm. Sayfanın dışına taşan, kesilen fotoğraflar, cesur ve ilgi çekici tipografi, 10 dakika içinde ona benimle bir şeyler içmesini teklif ettim ve sonrasında sanat yönetmeni olması için kontrat imzalattım" (Purcell, 2002).

Carmel Snow'un tabi ki bu değişiklik için dergini patronu olan William Randolph Hearst'den de onay alması gerekmiştir. Tasarım konusunda biraz tutucu olan Hearst, Alexey Brodovitch'in dergi için yaptığı taslak sayfaları gördükten sonra Carmel Snow'un fikirlerine güvenerek onu işe alması konusunda desteklemiştir.

Harper's Bazaar dergisinin 1934 yılından 1958 yılına kadar sanat yönetmenliği görevini üstlenen Alexey Brodovitch, dergide Man Ray, Salvador Dali ve A.M. Cassandre gibi sanatçıların ve Bill Brandt, Brassai ve Henri Cartier-Bresson gibi fotoğrafçıların işlerine yer vermiştir (Resim 1).

Sayfa tasarımlarında giderek mutlak bir sadeliğe doğru yönelen Alexey Brodovitch, 1950'lerle beraber kendine özgü bir beyaz alan kullanımını da moda dergisi yayıncılığında yaygınlaştırmıştır. O döneme göre beyaz alanı etkin bir şekilde kullanmak bir yenilik olarak görülmektedir. Aslına bakacak olursak sayfa üzerinde beyaz alanı etkin bir şekilde kullanmak modernlik ve sadelik ölçütü olarak karşımıza hala çıkmaktadır.



Resim 1– Harper's Bazaar dergisi için A. M. Cassandre tarafından tasarlanan kapaklar, (Purcell, 2002, s.60-61)

Harper's Bazaar ve Portfolio dergilerinin tasarımcısı Alexey Brodovitch'in sayfa tasarımları her zaman şaşırtıcı olmayı başarmıştır. Alexey Brodovitch, fotoğrafları bir film sahnesi gibi kullanarak film dili ve sayfa tasarımı arasında hoş bir paralellik yaratmıştır (Resim 2).



Resim 2– Harper's Bazaar dergisi için ön taslak (Purcell, 2002, s.56)

Derginin yönetim ofisinden Frances Mcfadalo'a göre onu çalışırken izlemek büyük bir zevktir. "Kısa bir süre içerisinde oluşan sayfalar, baskıya girmeden önce Carmel Snow'un odasında uyum içerisinde yerlere serilmiş sayfalar harika görünüyordu" demiştir (Purcell, 2002) (Resim 3).



Resim 3– Harper's Bazaar dergisi için çalışılırken (Purcell, 2002, s.65)

Alexey Brodovitch için dergideki modellerin üzerindeki kıyafetler sadece bir kumaştan ibaret değil, aynı zamanda bir yaşam biçiminin de simgesidir. 1958 yılında Harper's Bazaar dergisindeki görevinden ayrılan Alexey Brodovitch, daha sonra da kendinden sonraki jenerasyonu eğitmeye devam etmiş ve 1971 yılında hayatının son üç yılını geçirdiği Güney Fransa'daki küçük bir kasabada hayatını kaybetmiştir.

Harper's Bazaar Dergisi

James ve John Harper kardeşler, 1817 yılında New York'a bir basımevi kurmak için geldiklerinde henüz çok gençtirler. Daha sonra onlara Wesley ve Fletcher adındaki diğer iki kardeşin de katılmasıyla işleri büyütmüşler ve böylece 1800'lü yılların ortalarında 'Harper and Brothers' zamanındaki en güçlü basımevi haline gelmiştir. Önceleri tek sayfa işler basan şirket, okuryazar halkın sayısının gittikçe artmasıyla beraber, kitap ve dergi basımına da yönelmiştir. Şirketin resimli dergi anlamındaki ilk işi 1850 yılında basılan 'Harper's New Monthly Magazine' adlı 144 sayfalık dergi olmuştur (Resim 4). Daha sonra 1857 yılında buna ilave olarak haftalık bir dergi daha basılmaya başlanmıştır. Harper's Weekly adlı bu dergi daha çok haber barındırarak kendini 'medeniyetin güncesi (journal of civilisation)' olarak lanse etmiştir (Resim 5). Adını basımevi sahiplerinin soyadından alan Harper's Bazaar dergisi ise kadınlar için 1867 yılında basılmaya başlanmıştır.



Resim 4– Harper's Magazine dergisi (Meggs ve Perwis 2006, s.162)



Resim 5– Harper's Weekly dergisi (Meggs ve Perwis 2006, s.162)

1913 yılında gazeteci William Randolph Hearst tarafından satın alınan Harper's Bazaar dergisinin 1933 yılında editörü olan Carmel Snow Macar fotoğrafçı Martin Munkacsi'yi derginin fotoğrafçısı olarak işe almıştır. Munkacsi'nin fotoğraflarında Moholy-Nagy ve May Ray gibi usta sanatçıların dinamik görsel etkilerini görmek mümkündür. 1934 yılında Alexey Brodovitch'in sanat yönetmeni olarak kadroya katılmasıyla da dergi bambaşka bir dile

bürünmüş, metinler ve görseller arasında adeta müzikal bir akış duygusu hâkim olmaya başlamıştır. Alexey Brodovitch, kırpılmış, büyütülmüş ve birbirlerine yakın düzenlenen fotoğraflar ile sıra dışılığa vurgu yaparken, zıtlığı en baskın grafik eleman olarak kullanmıştır.

Amerika'da moda dergisi yayıncılığında etkili olan dört ismin – Erte (1892-1990), Mehemed Fehmy Agha (1896-1978), Alexey Brodovitch (1898-1971) ve Alexander Liberman (1912-1999) – Rusya doğumlu, Fransa'da eğitim almış göçmenlerden oluşması dikkat çekici bir tesadüftür. Erte 1924 yılından 1937 yılına kadar Harper's Bazaar dergisinin kapak tasarımlarına imza atmıştır (Resim 6).



Resim 6– Harper's Bazaar dergisi kapak tasarımları (Meggs ve Perwis 2006, s.338)

Harper's Bazaar dergisinde, Alexey Brodovitch'ten önceki sayfa tasarımlarında geleneksel bir düzenleme kullanılırken, Alexey Brodovitch'le beraber, dergi tamamıyla bir evrim geçirmiş, sıradanlaşan çerçeveleme tekniklerinin yerini sayfanın dışına taşan fotoğraflar, sıra dışı tipografi ve etkin beyaz alanlar almıştır. Alexey Brodovitch'in derginin tasarımındaki etkisi büyüktür, çünkü ondan önce Harper's Bazaar dergisi merkeze yerleşmiş fotoğraf karelerinden ibarettir. Onun sayfa tasarımlarıyla beraber dergisinin sadece görünümü değişmemiş aynı zamanda tüm derginin birbirini takip eden sayfalardaki ritmi ve akışı değişmiştir (Resim 7).


Resim 7– Harper's Bazaar'dan bir sayfa düzenlemesi (Purcell, 2002, s.76)

Paris Haute Couture (kişiye özel) tasarımlardan, modern hayat tarzlarından esintili çeşitli kültürel tatlar barındıran Carmel Snow editörlüğündeki Harper's Bazaar dergisi, Brodovitch'le

beraber daha taze ve yenilikçi bir görünüme kavuşmuştur. Okuyucu üzerinde şok etkisi yaratan, sürprizler barındıran ve film sahnesinden çıkmışcasına kurgulanan fotoğraflar kullanan Brodovitch dergide her ne kadar bunları kullanan tasarımcılara saygı duysa da grid (ızgara) ve modüler yapıdan uzak durmuştur.

Andy Grundberg'in de belirttiği üzere, Carmel Snow, Harper's Bazaar dergisinin muhteşem dönüşümündeki kılavuz olmuştur ve Alexey Brodovitch'in yirmi dört yılını bu dergide sanat yönetmeni olarak geçirmesindeki etkisini görmezden gelmek imkansızdır (Purcell, 2002).

Ne var ki Alexey Brodovitch'in yeteneği de mükemmel fotoğrafları ve yazıyı dergide yaratıcı bir biçimde bir araya getirmesinde yatmaktadır. 1935 tarihli Kasım sayısında Munkacsi'nin fotoğraflarını kullanarak akıcılık ve diyagonal vurguya gönderme yapmıştır. Sayfada yer alan dansçılar Ramon ve Renita'nın dansları bir film şeridi gibi düzenlenmiştir. Diğer sayfaya geçişi de yine bu kareler sayesinde olurken, yatayda döndürülmüş dansçılar Hollywood filmindeymişcesine yakından görülebilmişlerdir. Çerçevelerinden kurtulan fotoğraflardaki özgürlük hissi, atlama, koşma ve dans etme fikriyle uyum içindedirler (Resim 8).



Resim 8– Harper's Bazaar'dan bir sayfa düzenlemesi (Purcell, 2002, s.66)

O dönemki Harper's Bazaar dergisini çok renkli görmek pek mümkün değildir. İkinci renk çok gerekli durumlarda tercih edilirken, derginin hâkim rengi siyah ve beyazdır (Resim 9). Renk kullanımı eğer başlığı da etkileyecek bir durumsa tercih edilirken, bu gibi durumlarda rengi

desteklemek için yardımcı elemanlar da kullanmıştır. Örnekte Konu başlığı olan 'Ultra Violet (menekşe rengi)' yine aynı renkte kıyafetler ve dokularla desteklenmiştir (Resim 10,11).



Resim 9– Harper's Bazaar'dan bir sayfa düzenlemesi (Purcell, 2002, s.77)



Resim 10- Harper's Bazaar'dan bir sayfa düzenlemesi taslağı



Resim 11– Harper's Bazaar'dan bir sayfa düzenlemesi (Purcell, 2002, s.92-93)

Beyaz alan, zarif tipografi, baskın fotoğraflar ve modernist sanat akımlarının etkisi Harper's Bazaar dergisinin öne çıkan özelliklerdir. Alexander Liberman Alexey Brodovitch için şöyle demiştir: zariflik onun en güçlü özelliğiydi (Heller, 2004). Sayfa tasarımlarında da bu zarafetin izlerini görmek mümkün olmuştur.

Brodovitch, bir sanat yönetmeni olarak, fotoğrafları, illüstrasyonları, metinleri, sayfa üzerinde basitçe yerleştirmenin ötesinde, elemanların sayfa üzerinde aktif rol üstlenmelerine olanak sağlamıştır ve her bir elemanın sayfa üzerinde önemli bir rolü olduğunu göstermiştir. Brodovitch'in önemi, onun art arda gelen karşılıklı sayfalardaki elemanları bir akış içerisinde düzenlemesi yeteneğinden gelmektedir (Resim 12).



Resim 12–Harper's Bazaar'dan bir sayfa düzenlemesi, Mart 1954 (Purcell, 2002, s.90)

Görselliğin bir moda dergisi için öneminin farkında olan Brodovitch, derginin sayfalarında kullandığı fotoğrafları özenle seçmiştir. Brodovitch için kıyafetler sadece birer kumaş olmaktan çıkıp, modern hayatın modaya uygun şık birer simgesine dönüşmüştür. Brodovitch'in tasarımlarıyla yeni bir çığır açmasının en önemli nedeni, kompozisyon kurarken tasarıma nefes aldıracak boşlukların önemini ve bunların yarattığı estetiği ön plana çıkarmasıdır. Sanat tarihçisi R. Roger Remington, Amerikan Grafik Tasarımın dokuz öncüsü adlı yazısında şöyle demiştir: "Alexey Brodovitch'in yazı karakteri seçimi mesajın duygusuna göre belirlenmektedir. Bazen duyguyu vermek için okunaklılıktan çok metin bloklarının şekline vurgu yapmaktadır (Purcell, 2002) (Resim 13).



Resim 13–Harper's Bazaar, Mart 1936, Fotoğraf: Man Ray (Purcell, 2002, s.59)

Harper's Bazaar dergisinde sayfanın konusu ne olursa olsun, aynı zarafeti ve iç açıcılığı görmek mümkündür. Bektaş'a göre, Brodovitch, büyük boş alanlar bırakarak düzenlediği sayfalarda keskin kenarlı harf karakterlerini kullanarak ve metnin ve resimlerin akışında müzikal bir duygu izlenimi yaratmaya çalışarak, dergi tasarımına yeni bir yaklaşım getirmiştir (Kılıçkaya, 2007). Ayrıca kullandığı güçlü beyaz alanları, karşı sayfalarda tam sayfa fotoğraf kullanarak daha da enerjik hale getirmiştir (Resim 14).



Resim 14– Harper's Bazaar, Mart, 1938 (Purcell, 2002, s.58)

Sade geometrik formlar ve sayfadaki temiz bir beyaz alan arasındaki ilişkiye bakılacak olursa, Alexey Brodovitch'in tasarımları, yurttaşı El Lissitzsky'nin işlerinden izler taşıyor gibidir. Fakat

George Hernick, Alexey Brodovitch'in en büyük avantajının onu etkileyen kişisel bir stilden yoksun oluşundan bahsetmiştir (Purcell, 2002). Böylece her türlü denemeye kolaylıkla uyum sağlayabilmektedir. 1950'lerde Alexey Brodovitch, kültür, moda ve şöhretli kimseleri birbirleriyle bağdaştırarak onlara sayfalarında yer vermiştir (Resim 15).



Resim 15– Harper's Bazaar dergisinde Marlon Brando ve Frank Sinatra (Purcell, 2002, s.86)

Alexey Brodovitch sayfa tasarımlarında sadece fotoğraf kullanmamış, kendi el çizimlerine de yer vermiştir. Resim 10'da görülen örnekte ayakkabıları kendi çizimi ile tasvir etmiş, tekrarlayan formlar ile de bir ritim duygusu vermeye çalışmıştır (Resim 16).



Resim 16– Harper's Bazaar dergisindeki Alexey Brodovitch el çizimleri

Harper's Bazaar dergisinin kapaklarında da Alexey Brodovitch için vazgeçilmez olan sadelik, fotoğraf kesitleri ve beyaz alanlar görülmektedir (Resim 17, 18).



Resim 17–Harper's Bazaar kapak tasarımı, Nisan 1951 (Purcell, 2002, s.4)



Resim 18–Harper's Bazaar kapak tasarımı, Temmuz,1948 (Purcell, 2002, s.84)

Sonuç

1920'lerde ve 1930'larda, Amerika'daki dergilerde fotoğrafların etrafında sıklıkla süslü çerçeveler kullanılırdı. Diğer bir deyişle, birçok dergi standartlaşmış ve estetik duygu ve yenilikten yoksun olarak tasarlanmaktadır. Daha büyük fotoğraflar, daha fazla beyaz alan ve modern tipografi kullanımı ile bu standartlaşmış kalıbı yıkmak mümkün olmuştur.

Alexey Brodovitch'in grafik manipülasyonlarıyla beraber, fotografik kompozisyonlar ve okuyucular ortada buluşmuşlardır. Tasarımları, bir yaşama biçimine ya da deneyimine bir anlık bakış sunarken, kullandığı fotoğrafların net olmayan doğası, okuyucuların kendi isteklerini boş beyaz alanda yansıtmalarına olanak sağlamaktadır. Okuyucu boş alanlarda kendi imgeselliğini kurgular. Beyaz alanlar sayesinde, seyrek sayfalar, her ne kadar değerli yayın alanını ziyan etmiş gibi gözükse de sayfalar çok etkileyici durmaktadır.

Bir dergi hem metin yazısı hem de fotoğraf ya da illüstrasyon gibi görselleri aynı anda barındırması açısında her zaman grafik tasarımın önemli alanlarından birisi olmuştur. Basılı olsun ya da olmasın (elektronik dergiler) her iki durumda da bir tasarım süreci ve emek

gerektirir. Hatta çoklu sayfa barındırması açısından ve bu sayfalardaki tutarlılık dengesini iyi ayarlaması bakımından daha fazla emek ve özen gerektirebilir. Bir dergi tasarımında devam eden sayfalar arasındaki tutarlılığı sıkıcı olmadan sağlayabilmek gerçekten bir tasarım becerisi gerektirir. Görselliğin daha fazla ön planda olduğu moda dergisi yayıncılığında ise bu özelliklere daha fazla dikkat etmek gerekebilir, çünkü hedef kitle modayı takip eden, az da olsa zevk sahibi olan ve bunun karşılığında para ödeyen insanlardır.

Günümüzde yeni görünen aşina bir ortamı nasıl yaparım dan çok, yeni bir ortamı nasıl aşina hale getirebilirim tartışılmaktadır. Dergilerde eskiden olduğu gibi insanları çok şaşırtacak beklentileri görmek artık günümüzde pek mümkün değildir. Çünkü görsel bilginin artık pek çok farklı kaynağı bulunmaktadır ve bir dergi sayfası tasarımında yapılabilecek her şey de çoktan yapılmıştır.

Kaynakça

Aysnley, J. (2001). *A Century of Graphic Design.* London: Octopus Publishing.

Frost, C. (2003). *Designing for the Newspapers and Magazines.* New York: Routlegde.

Heller, S. (2004). *Design Literacy, Understanding Graphic Design.* New York: Allworth.

Heller, S. ve Finamore, M. (1997). *Design Culture, An Anthology of Writing from the AIGA Journal of Graphic Design.* New York: Allworth.

Kılıçkaya, E.E. (2007). *Grafik Tasarımda Görünmeyen Çoğunluk: Beyaz Alanlar.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Lupton, E. ve Miller, A. (1996). *Design, Writing, Research, Writing on Graphic Design.* New York: Phaidon.

Lupton, E. (2001). Post-Saturday Evening Post: Magazine Design and its Dis-contents. Editör S. Heller ve G. Ballance *Graphic Design History* (pp.41-48). New York: Allworth.

Meggs, P.B. ve Perwis, A.W. (2006). *Meggs's History of Graphic Design*. New York: John Wiley&Sons.

Purcell, K.W. (2002). *Alexey Brodovitch*, London: Phaidon.

19. YÜZYIL BATI MODA ETKİSİNİN ERZURUM KADIN GİYSİLERİNE YANSIMASI*

Fatma KOÇ** Mukadder AKSAKAL***

Özet

Osmanlı toplumunda modernleşme süreci 17. yüzyılda başlamış II. Mahmut döneminde toplumda homojen giyim biçimlerinin oluşturulması amacıyla getirilen reformlar ile özellikle giyim kuşamda yoğunlaşmıştır. 19. yüzyılda Batı toplumları ile olan yakın etkileşim maddi manevi birçok alanda değişimleri gerekli kılmış, modernleşme düşüncesiyle giyim kuşamda öncelikle erkek daha sonra da kadın giysilerinin değişmesinde etkili olmuştur. Batı etkisi ile oluşan yeni giysi biçimleri ortaya çıkmış pili, pens, kup ve balen gibi unsurlar literatüre girmiştir. Bu dönemde Türk kadını modaya uygun giyinmek amacıyla rahatlığı ön planda tutan doğu formlu giysiler yerine, bedenini batı tarzı etkiler ile biçimlendirmiş ve vücudunun şeklini ön plana çıkaran giysileri kullanmaya başlamıştır. Öncelikle İstanbul'da daha sonra da Anadolu'da kullanılmaya başlanan uzun eteklerden ve bedene balen ve penslerle oturtulmuş bluzlardan oluşan takımlar kadınların en çok kullandıkları giysiler arasında yer almıştır.

Bu çalışmada, Erzurum ve çevresinde kullanılan giysi biçimleri ile ilgili yapılan araştırma sonucunda ulaşılan batı etkisi ile biçimlendirilmiş etek bluz takımlardan oluşan kadın giysileri ele alınmıştır. Çalışma ulaşılabilen giysilerin malzeme, biçim, dikim, dikiş teknikleri ile kalıp özellikleri açısından analiz edilerek, dönemin moda kavramı içerisinde tanımlamak amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Araştırma, maddi ve manevi pek çok kültürel değere sahip olan modernleşme döneminin giyim kuşam kültürüne ışık tutmak, giyim kuşam özelliklerinin belgelendirilmesi ve ilgili literatüre katkıda bulunarak kaynak oluşturması gerekliliği açısından önemli bulunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk, Erzurum, kadın, etek- bluz, batı, moda, giyim-kuşam

THE REFLECTION OF THE 19TH CENTURY WEST FASHION EFFECT TO THE ERZURUM WOMAN'S GARMENTS

Abstract

The process of modernization in the Ottoman society started in the 17th century In the reign of Mahmut II. The reforms of this period aimed to the create homogenous clothing styles in the society and have mainly been focused upon clothing. The close interaction with The Western societies, influenced by the idea of modernization, in the nineteenth century created some necessity changes in the material and spiritual life of the Ottoman society. These changes showed itself primarily in the men's clothes and later in the women's

*Bu çalışma Mukadder Aksakal'ın Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Giyim Endüstrisi ve Giyim Sanatları Eğitimi Bölümünde yapmış olduğu "Erzurum Kadın Halk Giyim Kuşamının Tipolojik Sınıflaması Üzerine Bir Uygulama" konu başlıklı yüksek lisans tez çalışmasının verilerinin küçük bir bölümünden alıntı yapılarak oluşturulmuştur.

** Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, fatmaturankoc@gmail.com, 05063165247

*** Afyon Kocatepe Üniversitesi, Dinar MYO, Moda Tasarımı Bölümü, mukadderaksakal@gmail.com, 05052514382

garments. At this time new forms of clothing emerged in the Ottoman society with the influence of Western and some new terms such as pens, cups and balen, entered the literature. In this period, the Turkish woman changed their Eastern clothing style into the Western clothing style which was able to display their body shape. The new style firstly used in Istanbul and later in Anatolia, and long skirts, and blouses with bodice balen and pants were among the most preferred clothes of this fashion used by Turkish women.

In this study, the findings of the research on the clothes, which are worn in Erzurum and its region and mainly shaped by the Western influence, skirts and blouses are discussed. The study was planned and carried out to define the accessible garments according to the fashion of the time by analyzing their materials, forms, sewing, sewing techniques and mold characteristics. The research has been found to be important in terms of the necessity of sourcing the culture of clothing, documenting the characteristics of clothing and contributing to the related literature in the modernization period which has many cultural and moral cultural values.

Giriş

Giysilerimiz bölge, iklim, sosyal ekonomik şartlar, kültürel öğeler ve yaşam şartlarına göre farklılıklar içermektedir. Toplumların kullanmış oldukları giysiler medeniyetin ilerlemesine paralel olarak değişim göstermiştir. Giysiler kullanıldıkları yörenin kendine has özelliklerini içinde barındıran kültürel öğelerdir. Her toplumun kendi kültürel özelliklerini taşıyan, giyim kuşam biçimleri toplumun gelenek, görenek ve inançları ile şekillenmiştir. Medeniyetin ilerlemesine paralel olarak gündeme gelen moda kavramının sunduğu yeni oluşumlar, yaşam şartlarında meydana gelen değişimler giyim kuşam biçimlerini de etkilemiştir.

Yüzyıllar boyunca Türk giysilerinin ana unsurları altta çok geniş, belden büzülerek toplanan, paçaları bazen tasmalı, bazen büzgülü bilek üzerinden ayak üstüne dökülen şalvar, şalvarların üzerine bürümcük gömlekler, bu giysilerin üzerine ise önden boydan boya açık, yırtmaçlı, beli kemer veya kuşakla bağlanan bir üst entarisi ve bu entarilerin üzerine giyilen üstlükler oluşturmuştur (Koç, 2009) Yüzyıllar boyunca genel formunu koruyan Türk giyim kuşamı, 19. yüzyıla gelindiği zaman giysi biçimlerindeki görülen değişim dikkat çekicidir. Osmanlı da görülmeye başlayan modernleşme süreci ile birlikte giyim kuşam kültüründeki değişimler hız kazanmış II. Mahmut döneminde toplumda homojen giyim biçimlerinin oluşturulması amacıyla getirilen reformlar ile özellikle giyim kuşamda yoğunlaşmıştır.

19. yüzyılın başlarında modernleşme çabası içerisinde devlet eliyle giyim kuşamda yenilikler yapılmış, askeri ve kamu alanında yapılan yenilikler halkı da etkilemiş ve giyim kuşam biçimleri değişmeye başlamıştır. Reformlarla birlikte i giysilerde oluşan değişim daha sonra kadın giyim biçimlerinin değişiminde etkili olmuştur (Tezcan, 1999). Bu değişim kimi zaman baskın olan kültürlerin etkisi altında kalarak meydana gelmiştir. Giysilerde kullanılan renk, biçim, kumaş özellikleri ve aksesuarlar dahil toplumsal ve ulusal kültürü yansıtan en belirgin öğelerdendir. Kültürel birer öğe olan giysiler ait olduğu toplumların estetik değerlerini ve zevklerini yansıtırken, moda kavramıyla birlikte kişisel zevk ve estetik anlayışı yansıtır hale gelmiştir. Önceleri soylu sınıfın, asil zadelerin ve zenginlerin sahip olduğu ayrıcalığın bir işareti olarak kullanılan “şıklık” kavramı coğrafi boyutların küçülmesi ve kültürlerin birbirini etkilemesi ile alanını genişleterek ulaşılabilir hâle gelmiş ve “moda” kavramı ortaya çıkmıştır (Koç ve Koca, 2009). Moda, giyim kuşamın çok ötesinde insanoğlunun tüm toplumsal

etkinliklerini kapsayan bir olgu olarak kabul edilmektedir (Koç ve Koca, 2009). İçinde bulunduğumuz çağda sıkça duyduğumuz ve birçok alanda kullandığımız moda kelimesi Türk Dil Kurumu'nun web tabanlı sözlüğünde : "1. Değişiklik gereksinimi veya süslenme özentisiyle toplum yaşamına giren geçici yenilik. 2. Belirli bir süre etkin olan toplumsal beğeni, bir şeye karşı gösterilen aşırı düşkünlük. 3.Geçici olarak yeniliğe ve toplumsal beğeniye uygun olan" olarak tanımlanmıştır.

19. yüzyılın son çeyreğinde kadınların Avrupa modasını takip ederek kıyafetlerini modaya uygun şekilde biçimlendirdiği bir döneme girilmiştir. Özellikle 19. yüzyılda Fransız kültürünün Osmanlı sosyal hayatındaki etkisi giyim kuşam biçimlerinde kendini göstermiş ve Osmanlı kadını Fransız modasını takip eder hale gelmiştir. Kıyafetteki değişim modayı takip olgusunu da beraberinde getirmekte (Turan, 2013) ve böylelikle saray kadınları her türlü giysilerinin kumaşlarını ve aksesuarlarını Avrupa'ya ısmarlamaya başlamışlardır (Koç ve Koca, 2010).Giysilerde kullanılan malzemeler ve bunların üretimini özellikle Avrupalı terzilerin önce saraya ve sonra da İstanbul'a / Pera'ya gelip yerleşmeleri (Sağduyu, 2014) Avrupa tarzı giyim kuşam modellerinde üretimini yapmaları, Osmanlı kadının Avrupalı giyim kuşam özelliklerine ilgisini artırmış ve giyim biçimlerinde radikal değişime sebep olmuştur.

Batılılaşma düşüncesiyle giyim kuşamda görülen değişim öncelikle saray çevresinde ve İstanbul'da etkili olmuş daha sonra halk üzerinde ve Anadolu da etkisini göstermiştir. 19. yüzyılda kadın giysileri öncelikle Avrupa'dan getirtilen oyalar, danteller, yaldızlı geniş parlak harçlarla süslenmeye başlanmış (Gürtuna,1997), daha sonraları Batı etkisi ile oluşan yeni giysi biçimleri ortaya çıkmış pili, korsaj pens, kup ve balen gibi unsurlar giysilere uygulanmıştır. Moda dediğimiz şey günümüzde nasıl insanların giyim kuşam biçimleri üzerinde etkili oluyorsa 19. yüzyılın son çeyreğinde de bu etki görülmüş ve katlı giyim geleneğinin dışında üstü kısa, bedene oturmuş, içleri balenle dikleştirilmiş, nervür, dantel ve kurdelelerle süslü ceketler (Tezcan,2012) alta giyilen uzun eteklerle arka etek ön etekten uzun olan yeni giysi biçimleri görülmüştür.Öncelikle İstanbul'da daha sonra da Anadolu'da kullanılmaya başlanan uzun eteklerden ve bedene balen ve penslerle oturtulmuş bluzlardan oluşan takımlar kadınların en çok kullandıkları giysiler arasında yer almıştır.

Bu çalışmada, Erzurum ve çevresinde kullanılan giysi biçimleri ile ilgili yapılan araştırma sonucunda ulaşılan batı etkisi ile biçimlendirilmiş etek bluz takımlardan oluşan kadın giysilerine uygulanan terzilik uygulamalarının belirlenmesi amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Çalışma ulaşılabilen giysilerin malzeme, biçim, dikim, dikiş teknikleri ile kalıp özellikleri açısından analiz edilerek, dönemin moda kavramı içerisinde ele alınarak değerlendirilmiştir. Araştırma, maddi ve manevi pek çok kültürel değere sahip olan modernleşme döneminin giyim kuşam kültürüne ışık tutmak, giyim kuşam özelliklerinin belgelendirilmesi ve ilgili literatüre katkıda bulunarak kaynak oluşturması gerekliliği açısından önemli bulunmuştur. Yapılan bu çalışma, Batı etkisi ile oluşturulan giysilerin analizinin yapılarak bu konudaki çalışmalara örnek teşkil etmesi ve kaybolan değerlerin belgelendirilmesi gerekliliğini hedeflemektedir

Yöntem

Çalışma 19. yüzyıl batı moda etkisinin Erzurum kadın giysilerine yansıması konusunu betimlemek amacıyla yapılan nitel bir çalışmadır. Araştırmada kişilerden bilgi almak amacıyla yapılandırılmamış gözlem tekniği kullanılmış giysilere ait örnekler ise yarı yapılandırılmış gözlem tekniği ile betimlenmiştir.

Betimsel araştırma yönteminin kullanıldığı bu çalışmanın evrenini Erzurum ilinde 19. Yüzyılın sonlarına ve 20. Yüzyılın başlarına tarihlendirebileceğimiz ve Batı modası etkenine dayalı olarak biçimlendirilmiş kadın etek ve bluzlardan oluşan ikili takımlar oluşturmaktadır. Araştırmacılar tarafından Erzurum ilinde yapılan alan araştırması sonucunda farklı model özelliklerine sahip üç adet etek ve bluzdan oluşan ikili takım araştırmanın örneklemine dâhil edilmiştir. Öncelikle konuya ilişkin literatür taranmış daha sora araştırmacılar tarafından yörede yapılan saha araştırması sonucunda araştırma kapsamına dahil edilen ve birbirinden farklılık gösteren iki parçalı kadın giysileri alanın gerektirdiği bir sistematikle giysilerde kullanılan terzilik uygulamaları açısından analiz edilmiş, teknik özellikleri (malzeme, biçim, dikim, dikiş teknikleri ile kalıp özellikleri) açısından değerlendirilerek dönemin moda çizgileri doğrultusunda yorumlanmıştır.Araştırma kapsamına alınan giysilerin terzilik uygulamalarına ilişkin yapılacak çözümleme aşağıda belirtilen sınıflandırma açısından ele alınmıştır.

Beden formu ve dikimine ilişkin uygulamalar

Ön beden formu ve dikimi

Arka beden formu ve dikimi

Yaka formu, ön açıklığı ve dikimine ilişkin uygulamalar

Kol formu ve dikimine ilişkin uygulamalar

Dikiş ve dikim (cep, kup, pili, büzgü, astarlama vb.) tekniklerine ilişkin uygulamalar ile giyside kullanılan süsleme malzemeleri incelenerek analizi yapılmış ve yorumlanmıştır.

Bulgular ve Yorum

13. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar hüküm sürmüş Osmanlılarda kıyafetlerin genel biçim ve kesim nitelikleri benzer şekilde devam etmiş, 19. yüzyılda batılılaşmaya yönelik getirilen reformlar ile değişikliğe uğramaya başlamıştır. Bu durum kent merkezlerinde daha hızlı kırsal kesimde daha yavaş gerçekleşmiştir (Koç ve Aksakal, 2016). Osmanlıda kadın giyimi ile ilgili dönem dönem emir ve fermanlar yayınlanmış kadın giyim kuşamı ile ilgili biçimsel unsurlar ve renk gibi konularda yasaklamalar yapılmıştır (Koç ve Koca, 2010). Bu yasaklamaların genellikle sokak giysileri üzerine yapıldığı kadın ev içi giysilerine müdahale edilmediği görülmektedir.Osmanlı'da yüzyıllar boyu, benzer biçimsel öğelerden oluşan giyim kuşam kültürü modernleşme çabaları içerisinde radikal değişimler yaşamış geleneksel giyim unsurlarından tamamen farklılaşmıştır.Kadın modasının tam Batılı tarz kazanması19.yüzyılın son çeyreğine rastlar.Bu dönem üstü kısa, bedene oturmuş, içleri balenle dikleştirilmiş, nervür, dantel ve kurdelelerle süslü ceketler, alta giyilen uzun eteklerle tamamlanmıştır (Tezcan, 2012). Avrupai tarzda giyimi benimseyen Osmanlı kadını artık kat kat giyim geleneği yerine etek bluzlardan oluşan ikili takımları ve bedene oturtulmuş giysileri tercih etmeye başlamıştır (Görünür, 2011). 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı olarak tarihlendirilen dönemde Osmanlı kadını giysilerini Ermeni ve Rum terzilere diktirmiştir (Tezcan, 1988). Balen, pens, kup gibi unsurlarla bedene oturtulmuş giysi biçimleri yoğunlukla kullanılmaya başlamış ve bu giysiler gelinlik gibi törensel giysi olarak ta kullanılmıştır

Türk dil kurumu sözlüğünde "vücudun üst bölümüne giyilen, genellikle ince kumaştan yapılan veya iplikten örülen kadın giysisi olarak tanımlanan "bluz" 19. yüzyılların sonlarında Erzurum ilinde yaşayan kadınlarında kullandıkları giysi biçimi olmuştur. Araştırma kapsamında ulaşılan etek bluzdan oluşan takımlar yoğunlukla üst sınıf olarak nitelendirilen sosyo- ekonomik düzeyi yüksek kesim tarafından kullanılmıştır. Etek bluzdan oluşan takımların Erzurum ilinde de düğün giysi olarak kullanıldığı görülmüştür.

Etek bluz olarak iki parçadan oluşan Eflatun –Mor İpek Etek Bluz takımErzurumlu Dabakzade Enise hanımın gelinliği olarak "Nartos" isimli Ermeni terziye diktirilmiştir. 1930 yılında kıyafet balosunda kızı Remziye Erdenonur tarafından orijinal hali ile giyinmiştir. Cumhuriyetin 50. yılında tadilat yapılarak orijinal halinde mevcut olan etek ucuna ekli olan parça çıkartılmış ve bluzun pililerden oluşan üst kısmı yıprandığı için saten kumaşla yenilenmiş, kol ağzında ipek dantel yıprandığı için fisto ile değiştirilmiş ve kıyafet balosunda sergilenmiştir (KK1). Giysi günümüze kadar ulaşmış ve kullanılabilir durumda olan dönemin moda ve estetik anlayışını yansıtan etek bluz takımlarına önemli bir örnektir.





Fotoğraf 1: Etek Bluz Takım Model 1 (Belkıs Timurşahoğlu 1945 Ayşe Neslihan Hatunoğlu Albümünden)

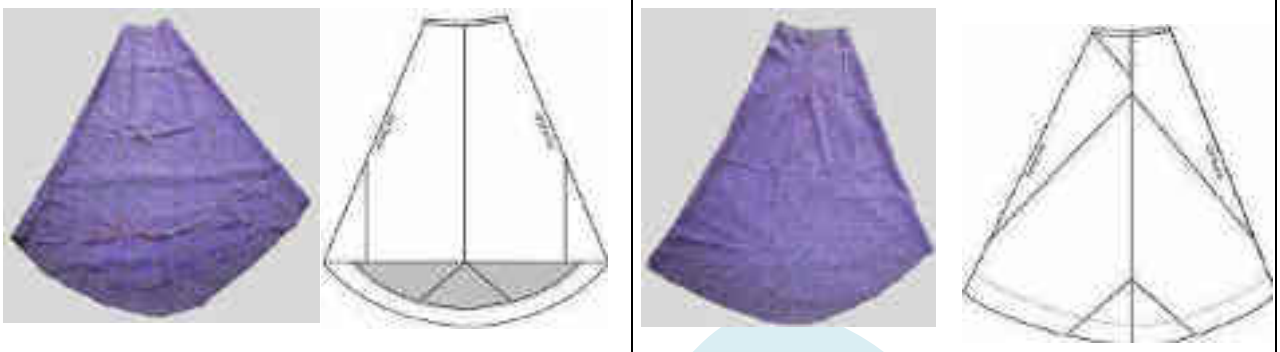
Fotoğraf 2-3: Etek Bluz Takım Model 1 (Nihal Soylu 1945 Ayşe Neslihan Hatunoğlu Albümünden)

Erzurum da yaşayan Dabakzade Enise Hanıma ait olan ve uzun etek ve bluz olmak üzere iki parçadan oluşan giysinin daha önce gelinlik olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Giysiye ilişkin görseller ve çizimler Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1 Eflatun –Mor İpek Etek Bluz Görsel Analiz Tablosu




Fotoğraf 4-5:Bluz Ön- Arka (Etek Bluz Takım 1)
Çizim 1-2:Bluz Ön- Arka (Etek Bluz Takım 1)



Fotoğraf 6-7: EtekÖn- Arka (Etek Bluz Takım 1)
Çizim 3-4: EtekÖn- Arka (Etek Bluz Takım 1)

Kaynak:Ayşe Neslihan Hatunoğlu özel koleksiyonu
Fotoğraf: Mukadder Aksakal
Çizim: Mukadder Aksakal

Tablo 1 incelendiğinde kumaşın tüm yüzeyine simetrik aralıklarla yerleştirilmiş küçük çiçek motiflerinden oluşan jakar dokumadan yapılmıştır. Lila rengi ile eflatun olarak iki renkli olarak tasarlanmış giysinin içi krem rengi kumaş ile astarlanmıştır. Bluz sağdan sola doğru asimetrik kapamalı, boynun etrafını saran dik yakalı, uzun kollu, bel ile kalça düşüklüğü arasında uzunlukta bele balenlerle oturtulmuştur. Etek bele oturmuş aşağıya doğru "A" formlu olarak açılan ayak bileklerine kadar uzunlukta, ön düz iplik arka etek verev olarak kesilmiş ve beline ince bir kemer geçirilmiştir. Arka etek ön eteğe göre daha uzun biçilmiş kullanıldığında hafif yere sürünecek şekilde kuyruğu bulunmaktadır. Bluz bedene takılan dik yakalı, sağdan sola doğru asimetrik kapamalıdır ve kapama agraf ile oluşturulmuştur. Ön bedende yaka ile aynı renkli kumaştan oluşturulan "V" şeklindeki roba uygulaması sağdan sola doğru ön kapamadan dışarıya taşarak arka roba ile birleşecek şekilde omuz çizgisinde kapatılmıştır. Aynı roba uygulaması arka bedene de uygulanmıştır. Ön ve arka robanın üzerinde pililer bulunmaktadır. Model uygulamalı takma kollar, bedene takılırken omuz yerine tam olarak oturtulmamıştır. Kol ağzı hazır harç ile süslenmiş, benzer harçlar roba kenarlarına da geçirilmiştir. Ön ortası dikişlidir ve bedenin sağında ve solunda ikişer adet derin pensleri bulunmaktadır. Arka ortası dikişlidir ve arka bedenin her iki tarafında birer adet kup bulunmaktadır. Bluz giyildiğinde arka etek ucunda godeler oluşturabilmek için bele kadar üç adet üçgen parça geçirilmiştir. Giysinin astarında ön ve arka bedeninde bulunan pens ve kuplarına balenler dikilmiştir.

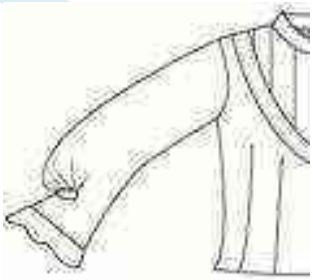





Fotoğraf 8: Bluzun İç dikişlerinin detayı

Fotoğraf 9: Bluzun yaka dikişlerinin detayı
Fotoğraf 10: bluzun kapama dikiş detayları
Fotoğraf 11: Bluzun İç dikişleri ve balen detayları

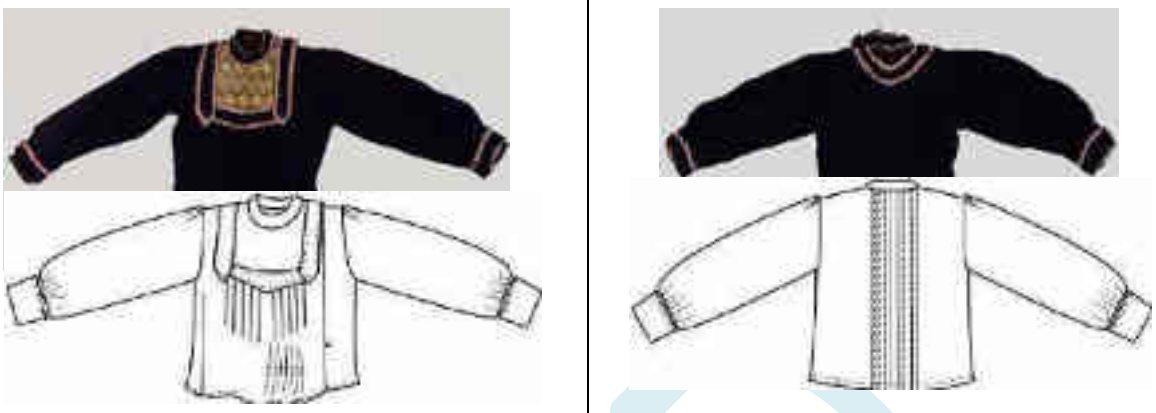
Bluz parçaları makinede düz dikiş tekniği ile birleştirilmiştir.Bluz Amerikan bezi ile astarlanmış ön ortasında farklı renkte pamuklu kumaş kullanılmıştır. Astar bedene dubleleme tekniği ile geçirilmiş ve parçaların birleştirilmesi yapılırken ana kumaş ila birlikte makinede düz dikiş tekniği ile birleştirilmiştir. Yaka ve etek ucu astarı için zemin kumaştan farklı renkte saten kumaş kullanılmış, ön ortası ve yaka astarları elde çırpma dikiş tekniği ile dikilmiştir. Giyside kullanılan süsleme harçları elde çırpma dikiş tekniği ile dikilmiştir.Giysi dikildikten sonra bedenin korseli giysi gibi durabilmesini sağlamak amacı ile pens ve kuplar üzerine elde çırpma dikiş tekniği ile balenler tutturulmuştur.

Fotoğraf 11: Bluz kol detayı
Çizim 3: Bluz çizimi kol detayı

Uzun kollu olan giysinin kolları bilek üzerinde büzgüler olacak şekilde model uygulamalı olarak çalışılmıştır. Kol ağzına geçirilen harçlar elde çırpma dikişi ile tutturulmuştur. Kol modeli dönemin moda etkenine bağlı olarak biçimlendirildiği görülmektedir.Giysinin ön eteği iki parçalı, yan dikişlerden kumaş katıdır ve etek ucundan eklidir. Arka etek iki parçadan oluşmaktadır ve eteğin rahat kullanılması için arka ortasından fermuarlıdır. Arka bel hattından fermuar kısmına doğru kesiklidir. Arka etek ucundan arka ortasına doğru verev kesiklidir. Dönemin Fransız moda etkisine bağlı olarak arka etek ön etekten uzundur ve etek ucu 5-6 cm genişliğinde içe doğru katlanmış ve elde baskı dikişi ile dikilmiştir. Etek astarsız olarak çalışılmış ve kemer bele elde baskı dikiş tekniği ile dikilmiştir.

Tablo 2 Pembe Fistolu Lacivert Etek Bluz Görsel Analiz Tablosu



Fotoğraf 12-13:Bluz Ön- Arka (Etek Bluz Takım 2)
Çizim 5-6 Bluz Ön- Arka (Etek Bluz Takım 2)



Fotoğraf 14-15: Etek Ön- Arka (Etek Bluz Takım 2)
Çizim 3-4EtekÖn- Arka (Etek Bluz Takım 2)

Kaynak: Asiye Orhan özel koleksiyonu
Fotoğraf: Mukadder Aksakal
Çizim: Mukadder Aksakal

Tablo 2 incelendiğinde etek bluz takımı, düz lacivert zemin kumaş üzerine pembe fistolar ile süslenmiş pamuklu kumaştan yapılmıştır. Giysi lacivert renkte pamuklu kumaş ile astarlanmıştır. Bluz sağdan sola doğru asimetrik kapamalı, boynun etrafını saran dik yakalı, uzun kollu, bel ile kalça düşüklüğü arasında uzunlukta ve bele pens ile oturtulmuştur. Etek bele oturmuş ve geniş formlu kalça ve etek uçları bol ve kabarık ayak bileklerine kadar uzunlukta ön etek diz hattına kadar uçları üçgen biçiminde kesikli ve diz hattından aşağısı pililidir.Arka etek ön eteğe göre daha uzun biçilmiş kullanıldığında hafif yere sürünecek şekilde kuyruğu bulunmaktadır.Bluz bedene takılan dik yakalı, sağdan sola doğru asimetrik kapamalıdır, iç astardan oluşan kapama agraf ile dış kısım kapaması ise çıt çıt ile

sağlanmıştır.Ön bedende dantel ile süslenmiş, kare şeklinde roba uygulaması bulunmakta ve robanın etrafına 5cmgenişliğinde uçları üçgen forma sahip parçalar dikilmiştir. Roba sağdan sola doğru ön kapamadan dışarıya taşarak omuz çizgisinde kapatılmıştır. Ön bedende roba kesiminin altından etek ucuna doğru sağ ve solda olmak üzere beşer adet serbest pili bulunmaktadır. Bel hattı kapama kısmına 10 cm olacak şekilde büzgü uygulanmıştır. Arka ortası kumaş katıdır ve bedenin sağında ve solunda olmak üzere üçer adet nervür bulunmaktadır ve nervürlere gaze dikişi çekilmiştir. Arka bedene süsleme harçları ile roba görüntüsü verilmiştir.Bedene takılan takma kollu, kol üstü ve kol ağzı büzgülü, çift katlı manşetlidir ve uzun kolludur.Kol ağzı hazır harç ile süslenmiştir ve benzer harçlar ön beden roba etrafına dikilmiştir.



Fotoğraf 16: Bluzun İç dikişlerinin detayı
Fotoğraf 17: Bluzun yaka dikişlerinin detayı
Fotoğraf 18: Bluzun kapama dikiş detayları

Bluz parçaları makinede düz dikiş tekniği ile birleştirilmiştir. Bluz pamuklu kumaşla astarlamış,sol beden ön ortası iç kısmı astar kumaştan çalışılmıştır. Astar bedene dubleleme tekniği ile geçirilmiş ve parçaların birleştirilmesi yapılırken ana kumaş ile birlikte makinede düz dikiş tekniği ile birleştirilmiştir. Yaka elde çırpma dikiş tekniği ile bedene geçirilmiştir.Süsleme malzemesi makinede düz dikiş tekniği ile dikilmiştir.

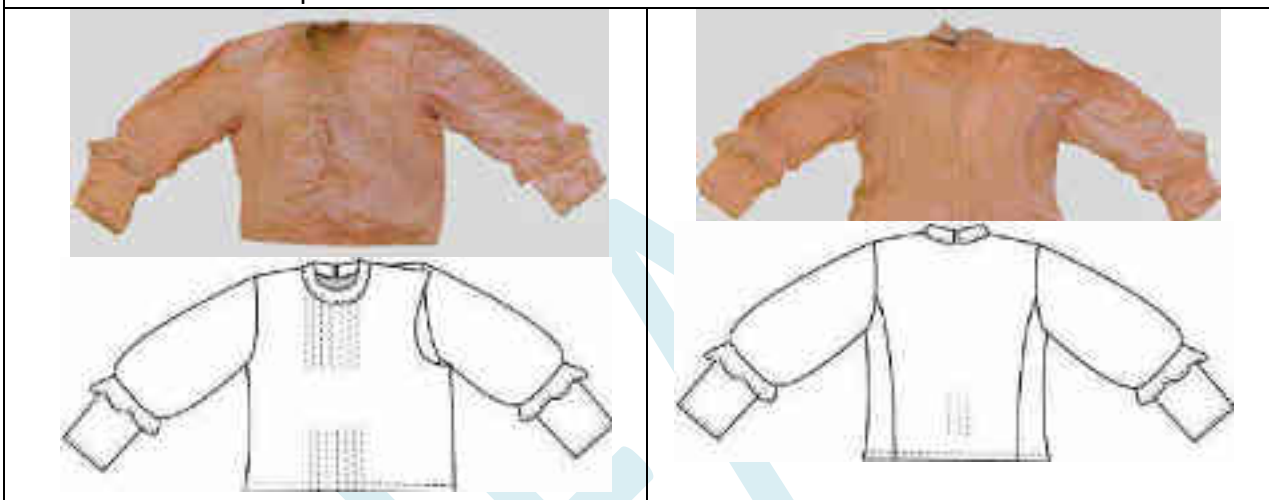


Fotoğraf 19: Bluz kol detayı
Fotoğraf 20: Bluz manşet detayı
Çizim 5: Bluz çizimi kol detayı

Bedene takılan takma kollu olan giysinin kol üstü ve kol ağzı büzgülüdür. Kol ağzı çift katlı manşetli ve uzun kolludur.Manşet ucu üçgen formludur ve hazır harç ile süslenmiştir. Süsleme malzemesi makinede düz dikiş tekniği ile dikilmiştir.Anadolu kadının daha öncesinde giysilerinde kullandıkları kol modellerinden farklı olarak büzgülü, manşetli ve takma kolların

dönemin moda etkenine dayalı olarak giysilerine uyguladığı görülmektedir. Giysinin ön eteği beş parçadan oluşmakta ve diz hattına kadar uçları üçgen formda kesimli ve diz hattından aşağısı pililidir.Arka etek iki parçadan oluşmaktadır ve dönemin Fransız moda etkeninde kabarık etek modasına bağlı olarak etek beli oldukça büzgülü ve arka etek ucu ön etekten uzundur.Etek ucuna 5-6 cm genişliğinde pervaz elde çırpma dikiş tekniği ile dikilmiştir. Eteğin rahat kullanılması için arka ortasından açıklık konulmuştur,beli kemerlidir ve kemer makinede düz dikiş tekniği ile dikilmiştir. Kemeri kapamak için agraf kullanılmıştır. Etek astarlı olarak çalışılmış ve pamuklu kumaş ile astarlanmıştır. Astar etek kalıbına göre kesilmiş, makinede düz dikiş tekniği ile dikilmiştir,

Tablo 3 Pudra Renkli İpek Etek Bluz Görsel Analiz Tablosu



Fotoğraf 21-22:Bluz Ön- Arka (Etek Bluz Takım 3)
Çizim 6-7 Bluz Ön- Arka (Etek Bluz Takım 3)



Fotoğraf 23-24: Etek Ön- Arka (Etek Bluz Takım 2)
Çizim 8-9 EtekÖn- Arka (Etek Bluz Takım 2)

Kaynak: Asiye Orhan özel koleksiyonundan
Fotoğraf: Mukadder Aksakal
Çizim: Mukadder Aksakal

Tablo 3 incelendiğinde pembe ipekli kumaştan yapılmış etek bluz takımı krem rengi fisto ile süslenmiş krem rengi kumaş ile astarlanmıştır.Bluz sağdan sola doğru asimetrik kapamalı, boynun etrafını saran dik yakalı, uzun kollu, bel ile kalça düşüklüğü arasında uzunlukta arka

bedende kuplarla bedene oturtulmuştur. Bluz ön beden yaka ve bel hattında nervürler bulunmaktadır. Etek bele oturmuş aşağıya doğru "A" formlu olarak açılan ayak bileklerine kadar uzunlukta,ön üç parçadan arka ise dört parçadan oluşmaktadır.Etek kemerli olarak çalışılmıştır.Arka etek ön eteğe göre daha uzun biçilmiş kullanıldığında hafif yere sürünecek şekilde kuyruğu bulunmaktadır.Bluz bedene takılan dik yakalı ve arka ortasında agraf ile kapamalıdır. Bluz sağdan sola doğru asimetrik kapamalıdır ve kapama agraf ile oluşturulmuştur. Ön beden sağdan sola doğru ön kapamadan dışarıya taşarak omuz çizgisinde kapatılmıştır. Bedene takılan model uygulamalı takama kollu, kol ağzı düz, üst kol ucu ise fırfırlıdır. Kol dirsek hattının aşağısına kadar geniş olarak çalışılmış ve bilek hattına kadar ise ayrı olarak dar formda kol çalışılarak geniş olan kol ucuna dikilmiştir. Kol model olarak ayrı iki parça olarak görünmesine rağmen bütündür.Kol fırfırlarında, kol ağzında ve yaka etrafında krem rengi harç ile süslenmiştir. Arka ortası kumaş katıdır ve arka bedenin her iki tarafında birer adet kup bulunmaktadır. Arka ortası bel hattında nervürler bulunmaktadır.





Fotoğraf 25: Bluzun İç dikişlerinin detayı
Fotoğraf 26: Bluzun ön beden dikişlerinin detayı
Fotoğraf 27: Bluzun yaka dikiş detayları

Bluz parçaları makinede düz dikiş tekniği ile birleştirilmiştir. Ön sol beden Amerikan bezinden çalışılmış, bedene pensler ile oturtulmuştur, kapama agraf ile sağlanmıştır.Bluz Amerikan bezi ile astarlanmış ve astar bedene dubleleme tekniği ile geçirilmiş ve parçaların birleştirilmesi yapılırken ana kumaş ile birlikte makinede düz dikiş tekniği ile birleştirilmiştir. Yaka elde baskı tekniği ile bedene geçirilmiştir. Giyside kullanılan süsleme harçları elde düz dikiş tekniği ile dikilmiştir.




Fotoğraf 28: Bluz kol detayı
Çizim 10: Bluz çizimi kol detayı

Uzun kollu olan giysinin kolları dirsek hattının aşağısına kadar geniş olarak çalışılmış ve bilek hattına kadar ise ayrı olarak dar formda çalışılarak geniş olan kol ucuna dikilmiştir. Kol modeli dönemin Fransız moda etkenine bağlı olarak biçimlendirildiği görülmektedir.Giysinin ön eteği üç parçalıdır ve etek ucunda "A" pili oluşturmak için üçgen parçalar eklenmiştir.Parçaların

üzerine hazır harç elde düz dikiş tekniği ile dikilmiştir. Arka etek dört parçalı ve ön etekten uzundur. Eteğin rahat kullanılması için arka ortasından açıklık konulmuştur, açıklığın sağında ve solunda birer adet pili bulunmaktadır. Beline ince bir kemer geçirilmiştir ve kemeri kapamak için agraf kullanılmıştır.

Sonuç

Yüzyıllar boyunca benzer kıyafetlerden oluşan Osmanlı giyim kuşamı 17. yüzyılda başlayıp, özellikle 19. yüzyılın son çeyreğinde Batı modasının etkisinde kalarak giyim kuşam biçimlerinde değişimler yaşamıştır. Batı moda etkisinin baskın hale geldiği 19. yüzyılın son çeyreğinde ilk önceleri süsleme gibi detaylarda görülen değişimlerin giderek giysi biçimlerine yansıdığı ve 19 yüzyıl sonu 20. yüzyılın başlarında tamamen Batı moda etkenine göre biçimlendirilmiş giysiler kullanılmaya başlanmıştır.

Giyim kuşamda meydana gelen değişim saray ve çevresinde başlamış daha sonra halka yayılmış ve en son olarak Anadolu halkını etkilemiştir. Bu değişim Erzurum kadın giyim kuşam biçiminde de etkili olmuş etek bluzdan oluşan iki parçalı takımlar giyilmiştir.

Bu çalışma 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı Batı etkisi ile oluşturulan giysilerin analizinin yapılarak Anadolu kadınının dönemin moda unsurları etkisinde kalarak giysilerindeki radikal değişimleri göstermeyi hedeflemiştir.

Araştırma kapsamında Erzurum ilinde yaşamış olan kişilere ait, Ayşe Neslihan Hatunoğlu ve Asiye Orhan'ın özel koleksiyonlarında muhafaza edilen ve günümüze kadar ulaşabilmiş üç adet etek ve bluzdan oluşan ikili takım incelenmiş, takımlar fotoğraflanarak çizimleri yapılmıştır. 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı olarak tarihlendirilen etek bluz takımlarında Batı moda etkisi pili, kup, balen gibi detaylar ile kapama, kol ve yaka model uygulamalarında ve etek boyu gibi detaylarda belirgin şekilde görülmüştür. İncelenen her üç etek bluz takımlarında dönemin moda özelliklerini yansıtan benzer özellikler tespit edilmiştir.Bunlar:

bluzlar asimetrik kapamalıdır
kapama sağdan sola doğru yapılmıştır
kapama sol omuz üzerinde asimetrik formda sağlanmıştır
kapama için agraf kullanılmıştır
bedene oturtabilmek için pens ve kuplar kullanılmıştır
bel ile kalça düşüklüğü arasında uzunluktadır
bedene takılan dik yaka kullanılmıştır
bluzlara roba kesimi uygulanmıştır
bedene takılan model uygulamalı kol kullanılmıştır
bluzlar astarlı olarak çalışılmıştır
bluzlar dubleleme yöntemiyle astarlanmıştır
bluz yakaları elde dikiş teknikleri ile bedene geçirilmiştir.
etek boyu ayak bileğine kadardır
etek ucuna doğru genişleyen A formda bir kesime sahiptir
etek beline kemer geçirilmiştir
arka etek boyu ön etekten uzun olacak şekilde kısa bir kuyruğa sahiptir
süsleme için hazır harçlar, nervürler ve büzgüler kullanılmıştır

Etek bluz takımlarında farklılık olarak, eflatun – mor ipek etek bluz takımın eteği astarsız olarak çalışılmış, etek beli için fermuar kullanılmış ve takımın kup kesimlerinin üzerine balenler dikilmiştir. Dönemin moda etkisine bağlı olarak korsaj görevi balenlerle sağlanmaya çalışıldığı düşünülmektedir. Pembe fistolu lacivert etek bluz takımın etek beli oldukça büzgülüdür, moda etkenine bağlı olarak kabarık etek modasına uygun olacak şekilde eteğe büzgüler ile kabarıklık verilmeye çalışılmıştır ve takımın kol ağzı çift katlı manşetli olarak çalışılmıştır. Pudra renkte ipek etek bluz takımın arka yaka ortası agrafla birleştirilmiştir.
19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı moda etkenine bağlı olarak etek bluzlardan oluşan takımların bluzları bedene oturtulmuş, alt kısımda kullanılan eteklerin uzun ve kısa bir kuyruğa sahip ve oldukça geniş olarak biçimlendirildiği görülmektedir. Araştırma kapsamında incelenen eflatun – mor ipek etek bluz takım Nartos adında Ermeni bir terziye diktirilmiştir. Takım günümüze kadar ulaşmış ve kullanılabilir durumdadır. Pembe fistolu lacivert etek bluz takım ile pudra renkte ipek etek bluz takım Fadime Armutlu' ya ait olup tören kıyafeti olarak mı veya yörede "gerilik" olarak isimlendirilen özel gün giysisi olarak mı kullanıldığı bilinmemektedir. Pembe fistolu lacivert etek bluz takım kullanılabilir durumdadır. Pudra renkte ipek etek bluz takım kumaşta yıpranmalar mevcut olup, saklama koşullarından dolayı oluşan lekelenmeler vardır. Araştırma kapsamında incelenen takımlar üst tabaka olarak adlandırılan sosyo-ekonomik düzeyi üst kişiler tarafından diktirilmiş ve kullanılmıştır.
Araştırma kapsamında incelenen etek bluzdan oluşan takımların incelenerek belgelendirilmesinin sağlanması ile kültürel değerleri gelecek nesillere aktarmak, ilgili literatüre ve tasarımcılara kaynak oluşturmak mümkün olacaktır.

Kaynakça

Görünür, L. (2010) *Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminden Kadın Giysileri, Sadberk Hanım Müzesi.* İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
Gürtuna, S., (1997).*Osmanlı Kadın Giysis.*Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
İpek, S., (2009). Haremin bayramlık elbiseleri: dikişçi Matmazel Kokona'nın defteri. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi* 1/2, 64-78. http://actaturcica.com/ adresinden 8 Mart 2017 tarihinde alınmıştır.
Turan, N.S., (2013). Modernleşmeyi semboller üzerinden okumak: Son dönem Osmanlı kadın kıyafetinde değişim ve toplumsal tartışmalar. *Kadın Araştırmaları Dergisi* 1/ 12, 103-138.
Koç, F., (2009). 18. yüzyıl minyatür sanatında Osmanlı kadın modası. *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi* 7, 82- 98.
Koç, F. ve Koca, E., (2009). Geleneksel giysi tarzlarının değişimi ve Türk modasının oluşumunda İstanbul. *7. Uluslar arası Türk Kültürü Kongresine sunulmuş bildiri.*
Koç, F. ve Koca, E.,(2010). Osmanlı kanunlarında giyim- kuşam yasakları. *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi* 10, 31- 50.
Koç, F., Aksakal, M. (2016). Erzurum müzesi kadın giysilerinde dönemin moda etkenine dayalı terzilik uygulamaları (1920-1950). *2. Uluslararası Çin'den Adriyatik'e Sosyal Bilimle Kongresine* sunulmuş bildiri.
Sağduyu, G.B., (2014). Modernleşme sürecinde Osmanlı'da terzilik ve terzilik eğitimine yönelik ilk hareketler. *XIII. Uluslararası İzmir Tekstil ve Hazır Giyim Sempozyumu"nda* bildiri olarak sunulmuştur.

Tezcan, H., (1988). Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yüzyılında Kadın Kıyafetlerinde Batılılaşma. *Sanat Dünyamız,* 37,48-49.İstanbul: Yapıkredi yayınları.
Tezcan, H., (1999). Topkapı Sarayı Müzesi Giyim Kuşam Koleksiyonu Saray Kıyafetleri Osmanlı, Editör G. Eren, 11, 515-539 Ankara: Yeni Türkiye yayınları.
Tezcan, H., (2012). Modanın tarihi dokümanları. *1. Uluslar arası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu"nda* bildiri olarak sunulmuştur.
Kaynak Kişiler
1. Ayşe Neslihan Hatunoğlu Erzurum / Merkez (1956) Emekli Memur (KK 1).
2. Asiye Orhan Erzurum / Merkez (1949) Emekli Öğretmen (KK 2).

TEKSTİL VE MODA TASARIMI EĞİTİMİNDE BİLGİSAYAR DESTEKLİ KUMAŞ TASARIMI SÜRECİNDE TASARIM-ÜRETİM VE BİLGİ İLİŞKİSİ

RELATIONSHIP BETWEEN DESIGN, OUTPUT AND KNOWLEDGE IN THE PROCESS OF CAD FABRIC DESIGNING IN EDUCATION OF TEXTILE AND FASHION DESIGN

Hande Bilvar*
S.Tuğba Arabalı Koşar**

Özet

Toplumların şekillenmesinde rol oynayan en önemli değişken olan eğitim gerek evrensel gerek ulusal perspektifte büyük bir öneme sahiptir. Aynı zamanda bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecidir (Ertürk, 1972, s.12).

Tekstil tasarımı eğitiminde ise, Türkiye'de yer alan sektöre tasarımcı yetiştiren gerek 4 yıllık eğitim veren Güzel Sanatlar Fakültelerinin tekstil tasarımı ya da tekstil ve moda tasarımı bölümlerindeki gerekse de 2 yıllık ön lisans programlarında sanayiye ara eleman yetiştirmek amacıyla bu alanlarda eğitim öğretim veren meslek yüksek okullarının tekstil tasarımı ya da tekstil ve moda tasarımı bölümlerinin temel amacının öğrencinin görsel algısını ve yaratıcı gücünü geliştirmek olduğu açıktır. Tekstil tasarımcı adayları bu bölümlerde tasarımlarını gerçekleştirirken yeteneklerini ve yaratıcı düşüncelerini tekstil endüstrisine uyarlamak üzere de eğitilmektedirler. Form ve fonksiyonelliğe bağlı yaratıcı gücü kullanırken tekstil endüstrisinin gelişimine ve teknolojisine ayak uydurmak, bölümlerin genel amaçlarını oluşturmaktadır. Bu sebeple; Tekstil tasarımı eğitimi veren kurum veya kuruluşlarda öğrencilerin bilgi ve becerisinin gelişmesine ve kabiliyetlerinin artarak tekstil endüstrisinde aranılan nitelikte kalifiye eleman olarak yetişmesi bakımından bilgisayar destekli tekstil tasarım programlarının kullanımının son derece önemli olduğu bilinmektedir.

Tekstil tasarımı eğitiminde bilgisayar teknolojisinin katkısı yaratma aşamasından uygulama sürecine kadar önemli bir yer tutmaktadır. Bununla birlikte, tekstil tasarımı eğitiminde bilgisayar destekli tasarım programlarının kullanımı öğrenciye zaman kazandırması kadar yeni tasarlanan bir dokuma ya da baskılı kumaşta kullanılacak parametrelerin belirlenmesi açısından da büyük kolaylık sağlamakta ve hata riskini en aza indirmektedir. Özellikle oluşturulan tasarımların simülasyonu alınabilen dokuma ya da baskı kumaş tasarım programlarında ortaya konulması, öğrencilerin farkındalıklarını sağlamakta ve tasarım yeteneklerinin geliştirilmesinde büyük önem taşımaktadır. Günümüzde gerek kültür aktarımı, bilim-teknoloji ve tasarım alanındaki gelişmelerin takip ve devamlılığı gerekse de sektörel kurum ve kuruluşlara nitelikli eleman yetiştirilmesi ile benzeri birçok görev eğitim kurumlarına yüklenmiştir. Bilgiyi hem aktaran hem de üreten bir yapıya sahip olması itibari

* Öğr. Gör. Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü

** Arş. Gör. Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü

ile eğitim kurumları; tüm gelişmeleri izlemek ve bu paralelde yenilenmek durumundadır. Aksi takdirde, çağının gereklerini yerine getiremeyen ve sonunda gerek duyulmayan, güncelden geri kalmış, âtıl duruma düşmeleri kaçınılmazdır. Bu çalışmanın temel amacı bilgisayar destekli tasarım programlarının tekstil tasarımı eğitiminde bir aracı olarak kullanılarak, eğitim sürecinde tasarım, üretim ve bilgi ilişkisi içerisindeki konumunu değerlendirmektir.

Anahtar Kelimeler: Tekstil ve Moda Tasarımı, Kumaş Tasarımı, Bilgisayar Destekli Tasarım, Bilgisayar Destekli Eğitim

ABSTRACT

One of the most important variables which plays roles in shaping communities, education is of significant value both in universal an in national perspectives. Education is the process in which to deliberately create a desirable change in an individual's behaviors through his own experiences (Ertürk, 1972 p 12). As for education of textile designing, however it is obvious that the main purpose of textile designing or textile and fashion designing departments in Fine Arts Faculties with four year curriculum which train designers and those in vocational colleges with two year curriculum aimed to prepare intermediary technicians to be employed by the related businesses is to develop visual perception and creative power of students. Candidates for textile designing are educated and trained in a way to adjust their skills and creative thinking to textile sector when they try to realize their own designings in the above - said departments, general aim of which is to keep in line with development and technology of textile business while using creative power based on form and functionality. Therefore, using CAD textile designing programs is known to be of great importance for students to be educated/trained in institutions with curriculum on textile designing as potential qualified employees sought by the related textile business.

Contribution of computer technology to textile designing education is of great importance from the phase of creation to the output processes. However, CAD programs in education of textile designing allow students to gain time, determine parameters to be used in newly - designed fabrics or printed cloths and decrease error risks. Employment of specifically formed designings in programs of simulatable textile or printed fabrics enables students to gain awareness and is thus important in developing their designing skills. It is educational institutions which are responsible for the fact that cultures should be transferred, developments in science, technology and designing be maintained and pursued and qualified employees be educated and trained for related sectoral corporations and institutions. Educational institutions of such nature as to transfer and produce knowledge should follow all related developments and be renovated accordingly. Otherwise, they would be inevitably in the fate of failing to meet requirements of the current age, remaining unneeded and obscures, being unupdated and dysfunctioning. The main purpose of the present study is to assess the position of CAD programs in relationship with designing, output and knowledge through education process using them in textile designing education/training.

Keywords: Textile and Fashion Design, Fabric Design, CAD, Computer Aided Education

Giriş

Tasarım, bir tasarlama eylemi sonucunda beliren ve asıl yapıtın gerçekleştirilmesi sırasında yönlendirici olan proje, çizim, maket gibi ürünlerin tümüdür. Tasarlama bir bütündür ve bir nesne, bir sistem ya da bir olayın amaçlanan bir sonuca göre tanımlanmasıdır (Alp, 2009:4). Bayazıt (2004:13)'e göre tasarım ise, bir amaca yönelmiş problem çözme eylemi olarak ve belirli şartlarda gerçek ihtiyaçların tümünün optimum çözümü olarak tanımlanmaktadır. Tekstil tasarımı ise yaratıcılığın ve işlevselliğin tekstil ürününün hem görsel hem de teknik tasarlanmasından üretim sürecine kadar geniş bir yelpazede yer almasıdır (Önlü,2004:90). Tekstil tasarımı; tasarım, teknoloji, sanat ve zanaat gibi çok etkin disiplinlerden öğretileri kapsamaktadır ve bu nedenle tekstil tasarım alanında her birine ayrı ayrı ihtiyaç duyulmaktadır. Tasarım odaklı eğitimlerin bilgisayar desteği ile verilme sürecinde salt görsel ve kuramsal anlatımlı tasarım derslerinin ön planda olduğu bir eğitimin günümüz için yeterli olamayacağı düşünülmektedir. Tekstil ve moda tasarımı eğitimi veren kurumlara yüklenen misyonları; tasarım, teknoloji, üretim ve bilgi ilişkisi bazında ele aldığımızda, kurumların üzerine düşen bu görevi yerine getirirken günümüze ulaşmış bilgi birikimini yeni nesillere iletmenin yanında bilgi üretmeyi de hedefleri arasına almış olduklarını görmekteyiz. Tasarım eğitiminin bilgi odaklı verildiği dört yıllık lisans eğitimi veren üniversitelerde ve iki yıllık meslek yüksek okullarında dikkat edilmesi gereken en önemli konu, bilginin öğrencilere teoriden uygulamaya geçiş yapabilecekleri en üst seviyede verilmesi gerekliliğidir. Bu bireylerin günün koşullarına göre ve hatta geleceği de düşünüp, kararlar alabilecek şekilde bilgilendirilip eğitilmesi gerekmektedir. Bu çerçevede, tasarım eğitimi veren kurumların sürekli olarak yenilenmesi gereği ortaya çıkmaktadır.

Türkiye'de bilgisayar destekli tekstil tasarım eğitiminin öneminin anlaşılmasına ilişkin ilk bilinçlenme, 90'lı yılların ortalarında başlamış, lisans düzeyinde tekstil ve moda tasarımı eğitimi veren ilk üniversitelerin başında ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Marmara Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakülteleri yer almıştır.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1995-1996 eğitim-öğretim döneminde Tekstil Tasarımı Bölümü'nde müfredata alınan bilgisayar destekli tasarım derslerinin uygulamalı bilgisi bölümde, teorik bilgisi ise Ege Üniversitesi Tekstil Mühendisliği Bölüm dersliklerinde ve mühendislik alanında yetkin eğitimciler tarafından verilmiştir. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü başta olmak üzere 1999 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Tasarımı Bölümü'nde kumaş tasarlama süreci içerisinde bilgisayar destekli eğitimin gereğinin anlaşılması üzerine bilgisayar destekli tasarım derslerinin programa dahil edilmesi kabul edilmiştir. Bununla birlikte gerek dokuma, baskı gerekse de giyim tasarım eğitimin de bilgisayar destekli tasarım derslerinin eğitim programlarında olması gerekliliği üzerinde durulmuştur. Bilgisayar desteği ile tasarıma çok sıcak bakmayan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tekstil Tasarımı Bölümünde ise 2004 yılında dersler müfredata eklenmiştir. Buna bağlı olarak da o güne kadar birçok tekstil tasarım dersinin temelini oluşturan kumaş ve malzeme bilgisi, kumaş yapısı, kumaş üretim ve analizi, baskı teknikleri, gibi dersleri desteklemek ve sektörün ihtiyaçları doğrultusunda ilerlemek amacıyla bilgisayar destekli kumaş tasarımı adı altında ayrı bir ders haline getirilmiştir.

Bu bildiride üç farklı üniversitenin lisans eğitimlerini kapsayan tekstil ve moda tasarımı bölümlerinde eğitim alan öğrencilerin bilgisayar destekli kumaş tasarımı programları ile verilen eğitimlerin günümüzde bilgi odaklı olarak nasıl şekil alması gerektiği eskizden tasarıma, tasarımdan üretime geçişte teknolojinin doğru bir biçimde nasıl kullanılması ve uygulamaya aktarılması gerekliliği üzerinde durulacaktır.

I.Tekstil Tasarımı Eğitiminde Bilgisayar Destekli Kumaş Tasarımı

İlk kez 1950'li yıllarda bilgisayar teknolojisinin gelişmesinden sonra 1980'li yıllarda bilgisayar destekli eğitim programları eğitime dahil edilmiş ve ilerleyen yıllarda tüm alanlarda teknoloji artık vazgeçilmez bir unsur halini almıştır. Bu gelişmenin kaçınılmaz bir sonu olarak bilgisayar destekli eğitimin günümüzde ilkokuldan lisans düzeyine kadar her alanda eğitimin bir parçası olduğu görülmektedir.

1980'li yıllarla birlikte bilgisayar teknolojisinde sağlanan bu gelişmeler tekstil alanına da yansımış, çeşitli tekstil tasarım yazılımlarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Günümüzde, Türkiye tekstil ve konfeksiyon üretim sanayilerinin hemen hemen hepsinde, yönetimden perakendeye, tasarımdan imalata kadar bilgisayar teknolojileri kullanılmaktadır. Tekstil Tasarımı alanında Bilgisayar destekli tasarım (CAD, Computer Aided Design) ve bilgisayar destekli üretim (CAM, computer aided manufacturing), tasarım ve üretim süreçlerinde kullanılan önemli bilgi teknolojileridir. Örme, dokuma ve baskılı kumaşların yapı ve desen tasarımı CAD sistemi ile yapıldıktan sonra CAM sayesinde kumaşların istenilen tasarım özelliklerine uygun olarak makine tarafından yapılan üretimi yönlendirip kontrol edilebilmektedir.

Bilgisayar teknolojilerinin kullanımı sektörde kaliteyi geliştirdiği gibi daha etkin bir verimlilik ve esnek bir imalat sürecine zemin hazırlayarak, süreç kontrolünü sağlayarak, müşteri talepleri ile üretim arasında bağlantı kurma becerisini de sağlamaktadır. Özellikle *"tasarım aşamasındaki eskiz hazırlama, renk varyantları oluşturma, model çeşitlemesi yapma, iplik seçimi gibi zaman alıcı ve el oyalayıcı işlerde tasarımcının yardımcısı olmaktadır. Belli bir fikrin kâğıda dökülmesi ve geliştirilmesi zaman alırken bilgisayarda bu çalışma dakikalara inmektedir"* (Şirin,2000:26)

Tekstil ve moda tasarımı eğitimi veren incelenen devlet kurumlarında Bilgisayar Destekli Kumaş Tasarımı sürecinde ise; CAD sistemleri, dokuma, örme ve baskı kumaş yüzeylerinin renk ve desen açısından tasarlanması, giyim tasarımında ise, giysi model tasarımı aşamalarında kullanılmakta ancak Cam sistemine yani ürüne dönüştürme aşamasına geçilememektedir.

Sanayide bilinen klasik üretim yöntemlerinin de bu gelişmelere paralel olarak bilgisayar teknolojisine bağlanması ve tekstil tasarım ile üretim sürecine geniş imkânlar getiren bu tasarım yazılımlarının yaygınlaşması ile eğitim kurumlarında tekstil desen tasarım yazılımlarına ihtiyaç doğmuş, bilgisayar destekli tekstil tasarım yazılımları eğitim programında yer alması gerekliliği ise kaçınılmaz olmuştur. Bu eğitimle birlikte bilgisayar okuryazarlık

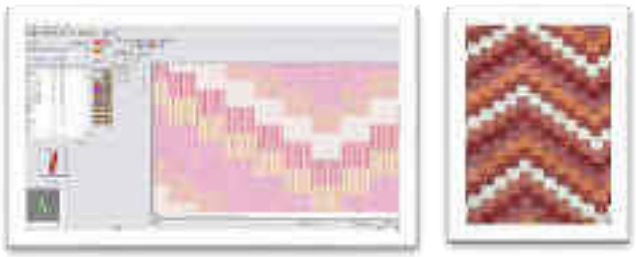
becerisi kazandırmayı, bilgisayarı oluşturan temel bileşenleri, tekstil sektöründe yaygın olarak kullanılan piksel ve vektörel tabanlı yazılımların çalışma ilkeleri ve kullanım alanlarını öğretmeyi amaçlayan bu dersler ile öğrenciler sektöre paralel bir tasarım süreciyle tanışma imkânı bulmuşlardır. Bu bağlamda sektörde yer alan bu yazılımlar ile tasarım üretim sürecinin gelişmesine paralel olarak üniversitelerin yetiştirdiği tasarımcıların da bu alanda geri kalmaması gerekliliği çok açıktır.

Tekstil ve Moda Tasarım Bölümlerinde eğitim- öğretim gören öğrencilere, Bilgisayar destekli tasarım programlarını kullanarak, dokuma ve örme kumaşlar için örgü tasarımı, kumaş yapısı ile ilgili hesaplamalar ile baskı desen tasarımlarının uygulamalı olarak öğretilmesi amaçlamaktadır. Bu eğitimler 90'lı yılarda fakültelerdeki eğitmenler tarafından verilirken, günümüzde üniversite-sanayi iş birliğini sağlamak adına üretimle bağlantılı alanında uzman adı geçen üniversitelerin tekstil tasarımı ya da tekstil ve moda tasarımı bölümlerinden mezun olan ya da gerekli eğitimleri tamamlayan yetkin kişilerce verilmektedir. Kendi mezun oldukları kurumun tasarım eğitimine ve aynı zamanda sektördeki üretim aşamaları hâkim olmaları nedeniyle derslerin verimliliğini artırttıkları düşünülmektedir. Öğrenciler aldıkları bu eğitimin sonunda bilgisayar destekli tasarım programlarında geometrik çizim, raportlama, düzenleme, renklendirme, varyant geliştirme gibi komutların yanında dokuma ve örme yapılarını oluşturma, baskı/nakış deseni oluşturma, giydirme simülasyonları gibi komutlarını kullanabilir ve hazırladıkları çizimler üzerinde yüzey efekt görünümleri oluşturabilmektedirler.

Dokuma tasarımı olarak ele aldığımızda armürlü ve jakarlı tezgahlar için bilgisayar destekli tasarım yazılımları tezgâha desen bilgisinin bilgisayar yardımıyla aktarılmasını sağlayan gelişmelerin ileri ürünleri olmuşlardır. Örgü ve desen geliştirme, renk üretme, tahar, armür, tarak planlarını hazırlanması, (Resim1- 2) farklı sıklık seçenekleriyle kumaş simülasyonu gibi temel fonksiyonlar hemen hemen tüm yazılımlarda bulunmakta tasarımcıya hız kazandırmaktadır (Başer,2005:438).



Resim1: Ned Graphics Programının armürlü dokuma modülü olan programında çalışılmış örgülendirme ve simülasyon örnekleri
(Neslihan Şirin Yaşar arşivi)



Resim 2: Ned Graphics Programının jakarlı dokuma
modülünde çalışılmış örgülendirme - simülasyonu ve üretilmiş kumaş örneği
(Aytül Apalak arşivi)

Baskı tasarımında ise; ister elde hazırlanmış olan motifleri içe aktarma yöntemiyle ister programın kendi içinde oluşturdukları motifleri kullanarak desen kompozisyonu oluşturma, ilk aşamada raportu belirlenmiş bir sayfada çalışma olanağı ile raportu anında görerek desen hazırlama, hazırlanan desenlerin baskı üretim şablonlarına aktarılmadan önce film aşamasını ekranda görerek ön müdahaleyi yapabilme, desenlerin hızlı ve kolay şekilde varyantlarını hazırlayabilme konularında zaman ve emek anlamında yardımcı bir unsur olmaktadır.(Resim 3-4)



Resim 3: Ned Graphics Programının baskı modülü olan Design&Repeat ve Easy Coloring programlarında çalışılmış baskı tasarımında desen ve varyant örneği.
*AYBOY baskı firması 2004/2005 sonbahar- kış koleksiyon çalışması



Resim 4: Ned Graphics Programının baskı modülü olan Design&Repeat ve Easy Coloring programlarında çalışılmış baskı tasarımının üretim Örneği

Moda tasarımında ise; programda hazırlanmış olan gerek dokuma gerekse baskı tasarımlarının üretimden önce giysi tasarımlarının üzerine simülasyon yöntemiyle giydirilip sunum paftalarının hızlı bir şekilde hazırlanmasına olanak sağlamaktadır. (Resim 5-6)



Resim 5: Çukurova Ünv. GSF Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü 2015 yılı Zeynep Gündüz adlı öğrencinin
Bilgisayar Destekli Tasarım ve Giysi Tasarımı dersi kapsamında çalışmaları.



Resim 6: Çukurova Ünv. GSF Tekstil ve Moda Tasarımı 2015 yılı Zeynep Gündüz adlı öğrencinin
Portfolyo hazırlığı kapsamında sunum paftası çalışmaları.

Sektörde firmalar tarafından paket program halinde sunulan yazılımlar yurtdışı kökenli olup yurtiçi mümessil firma aracılığı ile temin edilebilmektedir. Maliyetleri yüksek olduğundan dolayı devlet kurumlarında bütçe yetersizliği nedeniyle her kullanıcıya bir bilgisayar ve program sayısal olarak sağlanamamaktadır. Üniversitelerin Bilimsel Araştırma Projeleri biriminin olanakları ile öğretim elemanlarınca yürütülen projeler kapsamında hem bilgisayar hem de yazılıma yönelik dongle (lisans koruma anahtarı) sayıları arttırılabilmektedir. Bunun yanı sıra üniversite sanayi iş birliği sonucunda firmalar tarafından kurumlara hibe edilen yazılımlar da mevcuttur. Her iki şekilde de edinilmiş olan bu programların güvenliğini sağlamak nedeni ile her yıl şifre yenilemesi yapılmaktadır.

II. Bilgisayar Destekli Kumaş Tasarımı Sürecinde Tasarım-Üretim ve Bilgi İlişkisi

Tasarımın her boyutu öğrenme ve bilgi edinme temeline dayanmaktadır. Bu nedenle tasarımda öğrenme ve bilgi edinmenin sonu yoktur ve tasarımcı sürekli araştırma yapmak, kendini geliştirmek zorundadır (Doğan,1984:20) Uygulamalı sanatların bir dalı olan Tekstil tasarımında da tasarım süreci kurgu, eskiz ve yapıya dayanan bir süreci kapsamaktadır. Klasik yöntemlerle bu aşamalar el çizimi ile oluşturulmaktadır ancak 21.yüzyılda hızlı tüketim ve üretime bu klasik yöntemler ile yetişilememektedir. Tasarım sürecindeki kurgulama, eskiz ve en iyiye ulaşma yolundaki el çizimlerinin deneme yanılma aşamaları teknoloji ile daha hızlı ve pratik şekilde gerçekleşebilmektedir.

"*Günümüz teknolojilerinin birçoğu daha gerçekçi ve anlamlı öğrenme ortamları yaratmayı amaçlamaktadırlar. Bunlardan biri de bilgisayar ve bilgisayara dayalı ortamlardır. Bilgisayar destekli öğretim yönteminin geleneksel yöntemlere göre daha etkili olduğu ve öğrencilerin öğrenmeye karşı daha olumlu tutum sergiledikleri günümüzde kabul edilen bir gerçektir*" (Çalışkan, Şimşek, 1999:249).

Bilgiye kolay erişim ve yeni çağın hızlı tüketimi, geleneksel üretim yöntemlerini destekleyerek bilgisayar destekli tasarım programları ile yenilik yaratarak, öğrencilerin elde çizilmiş eskiz, kolaj veya tasarımlarını ya da grafik, fotoğraf vb görselleri tarayıp dijital ortama aktararak programların olanakları ile çoklu deneme yapma imkânı sunar ve böylece farklı bakış açıları geliştirebilirler. Form, arka plan, ön plan, renk ilişkisi ve renk skalasına ilişkin değişiklikler de dahil olmak üzere her türlü doku, örgü ve yapı hızlı bir şekilde test edilebilmektedir. Kumaş, yaratıcı ve teknik süreçler sonrasında ortaya çıkmış, dokusu, deseni ve rengi ile tam bir tasarım ürünüdür. Bu bağlamda hedef malzemesi kumaş olan ürün tasarımlarında, halihazırda estetik değer taşıyan bir ürüne baskı, dikiş ve nakış gibi alternatif tekniklerle artı bir değer yüklenmektedir. Bu açıdan malzeme konumundaki kumaşın tasarıma etkisi çoğu zaman şaşırtıcı sonuçlar ortaya koyabilir.

Kumaş tasarım sürecinin zaman alan ve bazı seçeneklerin denenmesini gerektiren çeşitli evreleri bulunmaktadır. Bu evreler bilgisayar işletim sistemleri altında program hazırlama tekniklerinin ve bilgisayar destekli tasarım programlarının geliştirilmesi ile hem hız kazanmakta hem de sanal ortamda gerçekleştirilen simülasyonlarla öğrencilere birçok seçeneği bir arada sunabilmektedir. *"Dokuma kumaş tasarımında çizgili ve ekoseli kumaşlar renk, doku iplik denemeleri ile çok hızlı bir şekilde tasarlanabilir. Motifli tasarımlar elektronik kalem yardımı ile hızlı bir şekilde çizilip örgülendirilebilir. Scanner yardımı ile kâğıt üzerindeki tasarım ekran üzerine taranıp örgülendirme ve üretim aşamasında hız kazanılabilir. İkinci yöntem ile sanat ve teknoloji daha kolay uyum sağlayabilir. Tasarımcı hem kalem fırça ve boya ile fikirlerini kâğıda yansıtma şansını kaybetmez, hem de üretim aşamasında bilgisayar teknolojisini kullanarak zamandan kazanmış olur* (Önlü, 2001:20). Bu da öğrencinin içerik, anlam ve fikirlerin iletişimi için daha fazla zaman ayırmasına olanak sağlamaktadır.

Bilgisayar destekli tekstil tasarım programları içerik olarak tasarım ve üretime yönelik olarak oluşturulduğundan tasarım aşamasında tekniği iyi kullanmak ve üretim parametrelerini de iyi bilmek ve öğrencilere aktarmak gerekmektedir. Eğitim kurumlarındaki bilgisayar ortamında

tasarımın ilk aşaması olan alan açmada bir sonraki üretim aşamasına geçilemese de teknik olarak makine parkurunun elverdiği ölçeklendirmeleri iyi bilmek gerekmektedir. Bu ve buna benzer teknik bilgi alt yapısı ile sektöre yönelik özel olarak geliştirilmiş tasarım programlarında bilgiyi doğru kullanıp tasarım süreci gerçekleştiğinde sonuçta ortaya çıkan nihai ürünün tasarımdan uzaklaşmadan neredeyse bire bir aynı ölçü ve görüntüde üretimde de elde edilebildiğini öğrencilere aktarmak ve bilgilendirme amaçlı bu programları kullanan tekstil firmalarına teknik geziler düzenlenmelidir.

Bu bağlamda salt teknoloji değil bu teknolojiyi kullanan öğrenci, mezun -tasarımcının hem üretim bilgisi hem de tasarım alt yapısının güçlü olması gerekmektedir. Bu donanımlara sahip bir tasarımcı bilgisayar programlarının desteği ile hem zamanını daha verimli kullanabilmekte hem deneme yanılmalarını maliyetsiz bir şekilde simülasyonlar ile dijital ortamda görebilme şansına sahip olmaktadır. Deneme sayısı çoğaldıkça tasarım anlamında en iyiye en mükemmele yaklaşma şansı da artmaktadır.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde 1997 yılında başlayan ve 1999 yılında biten Koordinatörlüğünü Yrd.Doç.Şerife Sezgin'in yapmış olduğu "Bilgisayar Destekli Dokumadan Desenli Giysilik Kumaş Tasarımlarının Geliştirilmesi ve Giysilik Kumaş Kataloğunun Hazırlanması ve 2000 yılında başlayıp 2003 yılında biten Koordinatörlüğünü o dönemde Yrd.Doç. olan Nesrin Önlü'nün yaptığı "Bilgisayar Destekli Dokumadan Desenli Giysilik Kumaş Tasarımlarının Geliştirilmesi ve Giysilik Kumaş Kataloğunun Hazırlanması" isimli proje ile halihazırda müfredatta yer alan Bilgisayar Destekli Kumaş Tasarımı dersleri program ve donanımın temin edilmesi ile teorik ve uygulamalı olarak işlenebilmiştir. Her iki projede de öğrencilerin oluşturduğu el çizimi tasarımlardan seçilerek bu tasarımlar belirlenen firmalara ürettirilmiş ve desen katalogları oluşturulmuştur. Marmara Üniversitesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitelerinin Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümlerinde de bu ve benzeri projelere yer verildiği görülmektedir.

Daha yakın bir sürece geldiğimizde ise Ala ve Çelik'in "Geliştirilmiş Bir Yerli Dokuma Desen Tasarım Programı" isimli makalelerinde Çukurova Üniversitesi yürütücülüğünde, Gülas firması ile birlikte yapılan SAN-TEZ projesi çalışmaları kapsamında dokuma desenleri ve üretim planlamasına yönelik çalışmalar için kullanılabilecek bir CAD/CAM programı olan, Dokuma Desen Tasarım Programı, DELPHIXE5 sürümü kullanılarak geliştirmişlerdir. Programın hedef kitlesinde eğitim kurumları ön planda olduğu için program menüsünde iplik, tezgâh ve üretim şartlarına yönelik veriler ve mamul kumaş parametrelerinin veya bir kumaş analizi sonucu elde edilen veriler kullanılarak ham kumaş parametreleri, dokuma işlemi için gerekli iplik miktarlarının hesaplanabildiği bir eğitim modülüne yer verdiklerini aktarmışlardır. Eğitim modülü ile öğrencilerin dokuma kumaşlara yönelik üretim hesaplamaları yaparken aynı zamanda sonuçların hangi formüller kullanılarak hesaplandığını da görebileceklerini belirtmişlerdir.

Tasarım aşamaları ve sonuç öğelerini birlikte sunan bir araç olması nedeniyle bilgisayarlar, eğitimde ulaşılmak istenilen ideal çizgiye varmada son derece faydalı araçlardır. Eğitimin bilgisayar destekli olarak yürütülmesi öğrencinin güdülenerek daha etkin bir biçimde

öğrenme faaliyetine katılmasını sağlar. Eğitmenlerin büyük çoğunluğu, kumaş tasarımı sürecinde bilgisayarın öğrencinin konuyu daha net kavrayabileceği faydalı bir araç olduğunu düşünmektedir. Teorik ve uygulamalı diğer tasarım dersleriyle birlikte uyum içerisinde yürütülüp, bir bütün olarak ele alındığında algılama sürecine destek olacağı açıktır.

Eğitim kurumlarındaki bilgisayar desteği ile kumaş tasarım sürecinde iş dünyasının ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde dersleri uyumlu hale getirmek ve uygulamaları etkinleştirmek, atölyelerin ise buna imkân verecek biçimde düzenlenmesi gerekmektedir. Eğitimcilerin görevi tasarım duyarlılığını eğitimin bütün aşamalarına yaymak, insana ve çevreye duyarlı, katma değeri yüksek tasarımlar yapabilecek yetkinlikte tasarımcılar yetiştirmektir. Aynı zamanda teknik gelişmeler ve yenilikler ne denli sınırsız olsa da önemli olanın tasarımcının ürettiği düşünceler ve tasarılar bütünüdür. Geleneksel yöntemler, fotoğraf, dijital teknolojiler ve daha birçok tekniğin her birinin tasarımcının düşüncesini aktarım sürecinde sadece birer araç olduğunun vurgulanması gerekmektedir.

Tekstil Tasarımı eğitimi mutlaka temel sanat eğitimi ile temellendirilmelidir. Tasarımcının sanatsal, yaratıcı, özgün, estetik, özgür ve yenilikçi eğitim ihtiyacı ancak temel sanat eğitimi ile karşılanabilmektedir. Tasarım fikrinin zihinde oluşup, geliştirilmesi, bu fikrin kâğıda veya bilgisayar ortamına aktarılmasına kadar tüm süreçler bu eğitimin desteği ile gerçekleşmektedir. Yapılacak tasarımların alt yapısını oluşturan bu eğitim süreci, tasarımcı adayının yaratıcı yönünü geliştirerek bilgisayar desteği ile yapacağı tasarım çalışmalarına zemin oluşturmaktadır.

Başaran ve Şirin (2013:96)'e göre; verimli bir eğitim anlayışı temel ilke olmalıdır. Tasarım ağırlıklı olan eğitim sürecinde endüstriye ve sanata dönük öğretim bu programların temelini oluşturmalıdır. Ancak son yıllarda hızla açılan birçoğu vakıf üniversitesine bağlı bölümlerle, devlet üniversitesine bağlı bölümler genellikle görsel sanat eğitimi yeterli düzeyde vermeden endüstriye yönelik tasarım eğitimine geçmiş, bazıları ise sadece üretim sürecine odaklı olarak kalmıştır. Oysaki tekstil ve moda tasarımı için de geçerli olan temel tasarım elemanlarını tanımadan, prensiplerini bilmeden, bunlarla yaşantılar kazanıp yaratıcı ve estetik beğeni kazanılmadan tasarım olamaz.

SONUÇ

Yapılan araştırmalar göstermektedir ki, bilgisayar teknolojisinin tekstil ve moda tasarımı alanında yapılan araştırmaların bugünkü düzeyi, bilgisayarların tekstil işletmelerinin karmaşık sorunlarının çözümünde pratik ve değerli sonuçlar vermesine olanak sağlamaktadır. Ülkemizde güzel sanatlar fakültelerinin ve meslek yüksek okullarının tekstil ve moda tasarımı eğitimi veren kurumlarında ise bilgisayar kullanımında görülen yaygınlık ve yoğunluk tekstil tasarımı alanında da etkilerini göstermektedir. Kurumlarca verilen bilgisayar destekli tekstil tasarımı eğitiminin sanatsal ve teknik tasarımı bütünleştirip, ürünün işlevselliğini göz ardı etmeksizin, bilgisayar desteği ile moda marka ilkesi doğrultusunda yeni ve özgün tasarımlar ortaya koymak ve bu bilgileri öğrencilere de aktararak, sektörün marka imajını oluşturabilecek özgün tasarımlar üretebilecek, eğitimli tasarımcı sorununu çözümlemek olmalıdır.

Tekstil tasarımında bilgisayarlar ve yazılımlar eskiz ve tasarım sürecini azaltıp zaman tasarrufu sağlasa da sadece birer araç oldukları unutulmamalıdır. Çünkü tasarım onu tasarlayan kişinin sanatsal kaygıları ile gerçekleşir, çizim sürecinde kazandıklarını kâğıda oradan da kumaşa yansıtır. Tasarımcı tasarımını geliştirmek için bilgisayar ve yazılımların veri biriktirme/sıralama, hesaplama, programlanabilme, görselleştirme yeteneklerinden yararlanabilir. Tamamıyla bilgisayarda gerçekleşen bir tasarım ise hazır öğelerin kullanımıyla ruhsal yaratıdan uzak ve sanatsal etkilerden yoksun olacaktır. Bu nedenle tekstil ve moda tasarımı eğitimi verilen kurumların üzerinde durduğu gibi mutlaka elde çizilen ana bir tasarım olmalıdır. Desen ve renk açısından farklı olasılıklar sunma, renk varyantları, üretim raporları geliştirilebilme konusunda da bilgisayarın olanaklarından yararlanılmalıdır.

Eğitim kurumlarında bilgisayar teknolojilerinin (donanım, yazılım) kullanılmasındaki amaç bilgi toplumu diye adlandırdığımız bu çağda, öğrenciyi bu hedef kültür gereksinimleri ile donatarak günlük pratikten daha hızlı, daha zengin ve daha deneysel ortamda tutarak, var olan yaratıcılıklarını daha da geliştirmektir. Bu dersle birlikte tekstil ve moda tasarımı programı öğrencilerinin öğrenme deneyimlerini geliştirmek, CAD/CAM teknolojisinin kullanımını teşvik etmek, en yeni tasarım ve üretim çözümleri konusunda teorik ve uygulamalı eğitimlerle donanım kazanmaları sağlanarak, öğrencilerin tekstil ve moda tasarımı sektörlerinde istihdamlarının arttırılmaları hedeflemelidir. Tasarımla ilgili sanayici, eğitimci, meslek örgütü ve kamu kuruluşu gibi farklı aktörler arasında iletişim ve iş birliğini güçlendirilerek önemi vurgulanmalıdır. Öğretim üyelerinin ve eğitmenlerinde tekstil ve moda tasarımına yönelik hazırlanan bilgisayar destekli programların eğitimlerine katılarak bu sistemlere ilişkin bilgilerini güncel tutmaları, çağdaş teknolojide belli bir yetkinliğe kavuşmalarının sağlanması da bir gerekliliktir.

KAYNAKÇA

Ala, Deniz Mutlu, Çelik, Nihat. (2015). Geliştirilmiş Bir Yerli Dokuma Desen Tasarım Programı, Tekstil ve Mühendis, 22: 99, 27-40.

Alp, K. Özlem. (2009). Uygulamalı Sanatlar Eğitiminde Tasarım, Yapı, İşlev, Estetik ve Algı Sorunu, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi. Haziran. Cilt: V1, Sayı:I, 48-59 http://efdergi.yyu.edu.tr

Bayazıt, N. (2004). Endüstriyel Tasarımcılar İçin Tasarlama Kuramları ve Metotları, Birsen Yayınevi, İstanbul.

Başaran Burcu, Şirin Nihat. (2013). Moda ve Tekstil Tasarımı Öğretim Programında Görsel Sanatlar Eğitimi, İdil, Cilt 2, Sayı 6 / Volume 2, Number 6

Başer, Güngör, (2005). Dokuma Tekniği ve Sanatı Cilt 2, Punto Yayıncılık, İzmir.

Çalışkan, H, Şimşek, Ali. (1999). Bilgisayar Destekli Öğretimin Tasarımlanmasında Öğrenme Bağlamı, Kurgu Dergisi S: 16,243-253

Demirbaş Z. Ali. (1999). Tekstil Baskıcılığı Açısından Bilgisayar Destekli Desen Tasarımı, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dilber, Fatma Belde Akyol. (2010). Sanatsal Tekstillerin Endüstriyel Tekstil Tasarımında Uygulanışı, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Anasanat Dalı Tekstil Tasarımı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Doğan, Nuri. (1984). Tasarımda İnsan Etmenleri ve Kültürel Özellikler, Günlük Ticaret Gazetesi Yayınevi, İstanbul

Ertürk, Selahattin. (1972). Eğitimde Program Geliştirme. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Basımevi.

Gürcüm, Banu Hatice ve Bulat, Fatma. (2016). Tekstil Tasarımında İnovatif Bir Yaratıcılık Aracı Olarak Lazer Kesim. İdil, 6 (28), s.107-130.

Oğuztaş, Başak Orbey. (1992). Tekstil Tasarımında Bilgisayar Kullanımı, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Önlü, Nesrin. (2004). "Yaratıcılık ve İşlevselliğin Tekstil Tasarımındaki Konumu", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(3), 85-96.

Önlü Nesrin. (2001). Dokuma Kumaş Tasarım ve üretiminde Cad /Cam Sistemlerinin Klanımı, Tekstil Maraton, sayı:52, Ocak/Şubat 1-2001

Sezgin, Şerife-Şirin, Neslihan (2000), Armürlü Ev Tekstili Kumaşların Bilgisayar Destekli Tasarımı, Ev Tekstili Dergisi, Kasım 2000, yıl7 sayı 27

Türker, E., (2006), *Dokuma Kumaş Yapılarının Bilgisayarda Tasarımı*, Tekstil ve Konfeksiyon Dergisi, 2006/2, 110-117

Türker, Halil, (2004), Bilgisayar Destekli Grafik Tasarımı Dersinin Gerekliliği, *Proc. 4th Int.Educational Technology Symposium,* Sakarya, Vol.I, 151-153.

Kaynak Kişiler

Prof. Betül Atlı
Prof. Nesrin Önlü
Yrd.Doç. Nuray Er
Öğr.Gör. Gül Bolulu
Öğr.Gör. Neslihan Yaşar
Öğr. Gör. Aytül Apalak

GELENEKSEL HALK DANSLARINDA KADIN: DİRSE HAN VE YAŞLUCUK HANIM'IN DANSI ÖRNEĞİ

Yrd. Doç. Dr. Neslihan ERTURAL

ÖZET

Bir milletin kültürünü ve geleneğini yansıtmada dans güçlü bir sembol ve iletişim aracıdır. Ayrıca halk dansları yapısında taşıdığı yerel ve ulusa ait kültürel özellikler ile toplum içinde kimlik oluşturmada önemli bir işleve sahiptir.

Bu bildiride, Dirse Han Oğlu Boğaç Han adlı edebi bir eserin söz ve dans ile kurgulanarak sahneye aktarılmasında ideal Türk kadın tipi oluşturmadaki rolü ve sahne performansında yüklendiği işlevler üzerinde durulacaktır. Ayrıca Dede Korkut Kitabı'nda yer alan kadın tiplerinden Dirse Han'ın eşi Yaşlucuk Hanım'ın halk tiyatrosu ile sahnede üst kurguda yer alışının etkileri ve diğer kadın tipleri ile ilişkisinde sahnede sözün gücünün anlatımı güçlendirmede sağladıkları etkiler içerik ve işlev bakımından değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Dans, halk tiyatrosu, kurgu, bellek.

ABSTRACT

Dance is a powerful symbol and communication tool in reflecting the nation's culture and tradition. It also has an important role in creating identity within the community with the local and national cultural characteristics it carries in its folk dances. In this report, the role of Dirse Han Oğlu Boğaç Han in the formation of an ideal Turkish woman type in the transfer of a literary work by speech and dance to the scene will be emphasized. In addition, the influences that Dirse Han's wife, Mrs. Yaşlucuk, of the women in the Dede Korkut Book, with the folk theater, on the stage, in relation to the effects of taking place in the upper furg and the other women's types, strengthened the expression of the power of the word on the stage will be evaluated in terms of content and function.

Key Words: Dance, folk theatre, fiction, memory

Türk toplumunda fedakârlığın, ahlakın, kutsallığın, anneliğin sembolü olan kadın, geçmişten günümüze halk bilimi, edebiyat, sosyoloji, tiyatro, sinema gibi alanlarda, halk bilgisine ait sözlü, işitsel, görsel eserler ve kurgular içinde çeşitli şekillerle değeri vurgulanmıştır. Özellikle Türk edebiyatında yazılı kaynaklar arasında yer alan destanlarda "Kendilerinden söz edilen, başarıları anlatılan kadın karakterler de az değildir. Bu durum sadece Türk destanları için değil, bütün dünya destanları için de geçerlidir." (Ekici, 2000), Destanlar oluşmadan önce mitlerin var olduğu bilinmekte, "kadın, Türk kültür ve edebiyatının içinde yerini alan önemli mitolojik unsurlardandır" (Yakıcı, 2015)

Edebiyat ve sanat alanında kadının önemini vurgulayan eserlerden biri de Dede Korkut Kitabıdır. Bu kitapta destan içinde öğütlere, özlü sözlere, atasözlere, dua ve beddualara sıkça yer verilmiştir. 2015 yılı Türk Dünyasında Dede Korkut yazmalarının bulunuşunun 100. Yılı kutlamaları kapsamında senaryosu tarafımızca yönetilen bir kurgu sahnelenmiştir. "Dede Korkut'un Dilinden Bir Kuruluş Destanı" adlı gösterinin zaman, mekân, konu, içerik ve icracısına ait özellikler bakımından Gaziantep'te ve üniversitede anlatmaya dayalı edebi bir eser olan Dede Korkut'un temsilinin ilk oluşu Gaziantep'te halk tiyatrosunun icrası bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Bu kurgunun mekânı, Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı ve Atatürk Kültür Merkezi'dir. İcracısı profesyonel

dansçılardan oluşan Türk Halk Oyunları Bölümü öğrencileri olmaktadır. Performansın içeriğini geleneksel halk dansları ve halk tiyatrosunun alt türlerinden seyirlik oyunlar ve orta oyunları, Dede Korkut Kitabı içinde yer alan on iki anlatma oluşturmaktadır.

Kurguda yer alan kadın tipler; başrolde ve üst kurguda anne rolünde Dirse Han'ın eşi "Han Kızı" veya "Yaşlucuk Hanım" adıyla anılan Dirse Han'ın eşi ve on iki anlatma içinde yer alan kadın tiplerindir. Kurguda destan anlatı tekniğinin kullanımı ile bir yandan sahnede seyirci üzerinde sözün gücünden yararlanılırken diğer yandan hareketle geleneğin estetik bir dışavurumu olan halk dansları icraları, halk tiyatrosunun icra teknikleri ile birleştirilerek tek bir kurguda ele alınmıştır. Amaç, kadının geçmişteki alp tipi rolü ile günümüz kadınına özgüven aşılamak ve Türk toplumu içinde "annenin kutsallığı", "eşine ve ailesine bağlı eş, nişanlı, hayat arkadaşı", "savaşta eşi ile mücadele eden" kadın tiplemeleri ile sadakatin ve iyiliğin en üst dorukta anlatıldığı eser sahne üzerinde; söz, dans ve müzik ile vurgulanarak kadının yaratılışından kültürümüz içinde değerli bir yere sahip olduğunu vurgulamaktır.

Biz bu bildiride, "Dede Korkut'un Dilinden Bir Kuruluş Destanı" adlı gösterinin, Dede Korkut Kitabı içinde bulunan on iki anlatma içinde yer alan ve ilk anlatma olan "Dirse Han Oğlu Boğaç Han" anlatmasının başrolde "Dirse Han'ın Eşi (Yaşlucuk Hanım)" ve daha sonra gösteriye sözleri ile katılan "Banu Çiçek", "Bayburt Tekfuru'nun Kızı", "Burla Hatun (Boyu Uzun Burla Hatun)", "Deli Dumrul'un Eşi", "Segrek'in Anası", "Selcen Hatun", "Günümüz Kadını" adlarıyla oluşturulan tiplerin ortak ve farklı kadın problemlerini tek bir kurguda yansıtmaktır.

Sahne icra ortamında söz ile eylem arasındaki felsefeyi tanımlayacak bir kuram Söz Edimleri Kuramıdır. Söz Edimleri Kuramı, John Langshaw (lengşa) Austin'in ortaya attığı ve öğrencisi John R. Searle'ün (sirl) geliştirdiği bir dil felsefesi kuramıdır. Aslında bir söz eylem kuramı olan bu kuram olan Auistin'in kuramı, Wittgenstein'in (witcinstin) dilin ana işlevi olguları betimlemek olan anlam kuramına itirazdan ortaya çıkmıştır. Kuram, konuşan ve dinleyen en az iki kişinin bulunduğu, konuşan kişinin ne söylüyorsa onu anlatmaya çalıştığı ve eğretilemelere başvurmadığı ciddi bir dilsel davranışı çözümler. Çözümlenmeye çalışılan dilsel davranış, bütün o dışarıda bırakılan dilsel davranış biçimlerinin kendisinden türetilebileceği düşünülen ilkel dilsel davranıştır. "How To Do Things With Works" çalışmasında dilin betimlemek, bildirmek dışında başka işlevleri olduğunu gösterir. Auistin, bir olgu bildiriyormuş gibi gözüken ancak doğru ya da yanlış olamayan tümceleri "edimseller"(performatives), olgu bildirimlerini de "gözlemleyiciler" (constatives) olarak adlandırılır. İletişim ortamında kendisini dinleyen kişiye edimsel bir tümce sözceleyen kişi bir şey bildirmekten çok daha fazlasını yapar. Auistin'e göre, iletişim ortamlarında bizi dinleyenlere bir tümce ürettiğimizde yerine getirdiğimiz edim anlamında bir söz ediminde bulunduğumuzda şu üç edimde bulunmuş olmaktayız. 1. Düzsöz edimi (locutionary act), 2. Edimsöz edimi (illocutionary act), 3. Etkisöz edimi (perlecutionary act) Auistin, başta edimseller için öne sürdüğü kuramını bütün dil kullanımına genelleyerek "bir şey söylemek, bir şey yapmaktır" şeklinde tanımlar. (Koç, 2015)

Düzsöz edimi; seslendirme, dillendirme ve anlamlandırma edimlerinden oluşur. Dilin imkan sağladığı sesleri/seslem, söz dağarcığını ve dilbilgisini/dillendirim ve bağlama göre anlamlandırımını kullanmaktır. Edimsöz edimi, düzsöz ediminde bulunan kişinin bu edimde bulunurken yerine getirdiği bir edimdir. Düzsöz düzeyinde anlam, edimsöz düzeyinde ise güç önemlidir. Auistin'e göre bir şey söylenirken yerine getiren bu edimler söylenen şeyin, yani

tümcelerin "edimsöz güçleri"dir. Auistin, edimsöz gücünü sınıflandırırken fiilerden faydalanır. Edimsöz edimlerinin zenginliğinin dilin fiil sayısıyla doğru orantılı olduğunu belirterek edimsöz güçlerini beş gruba ayırır. 1. Hüküm-belirticiler (nihai karar verme, hakim, hakem), 2. Erk-belirticiler (nüfuzun kullanımı yani atama yapmak, emretmek vb.), 4. Davranış-belirticiler (Tutum ve toplumsal davranışlar, özür dilemek, tebrik etmek, beddua etmek vb.), 5. Serimleyiciler (Auistin kararsız olmakla birlikte doğrulamak, düşüncesini belirtmek, tanıklık etmek, kabullenmek, çıkarımda bulunmak vb.) Ayrıca hangi türden olursa olsun edimsöz ediminin başarılı olmasını edimsözel etkilerin gerçekleşmesine bağlar: 1. Kavramın gerçekleşmesi (dinleyen tarafından anlaşılması), 2. Etkisi gösterme (değişiklik yaratma), 3. Gerekli tepkinin verilmesi ya da ardışık davranışın gösterilmesi (Emrin yerine getirilmesi, sözünde durulması vb.) olarak tanımlanır. (Koç, 2015)

Birinci boyda Bayındır Han'ın boğasının ve devesinin güreş sahnesinde, meydanda oynayan çocuklara "Kaç!" edimsöz edimiyle (emir) tehlikenin haber verilmesinin ardından diğer çocuklarda etkisöz eylem ardışık bir davranışa yol açmıştır, ancak Boğaç ardışık davranışı sergilemeyip mitin/sözünona emrettiği cesaretini gösterme fırsatını değerlendirmiştir. Birinci boyda Bayındır Han yılda bir toy düzenleyip İç Oğuz ve Dış Oğuz'u kızıl otağa, oğlu kızı olmayanı da kara otağa, kızı olanı kızıl otağa, oğlu kızı olmayanı da kara otağa kondurulmasını, altına kara keçe döşenmesini ve önüne kara koyun yahnisi getirilmesini, yerse yemesini yemezse çekip gitmesini emreder. "Oğlu kızı olmayanı Allah Ta'ala kargayuptur, biz dahi karguruz."diyerek emrini bildirir. Toya gelen Dirse Han'ın oğlu kızı yoktur. Uygulamadan habersiz bir şekilde kara otağa götürüldüğünde kötü bir durumun olduğunu sezer. Otağların ak, kızıl ve kara renkleri göstergebilimsel olarak da bir kodlama yapmakla birlikte hüküm belirtici bir edimsözdür. (karganmış/kötü/kara). Dirse Han, kara otağa kondurulduğunda edimsözel etkinin üç aşaması birden onda gerçekleşmiş ve etkisöz gücüyle (kara-terk et) Dirse Han toyu terk etmiştir. (Koç, 2015) Gösteride oluşturulan kurgu içinde söze eşlik eden müzik ve dansın edimsözü güçlendirici etkisini birlikte görelim. (Dede Korkut'un Dilinden Bir Kuruluş Destanı Gösteri, 11.30. dk.)

Bu kısımda Dirse Han'ın kırk yiğidi ve kırk ince belli kız, Türk halk danslarının kaşık türünden olan Cemilem adlı dansa ait "sürütme adımı" ile sahneye girerler. Dansa ait müzik Dursunbey Yöresi Barana sohbet toplantısında "Sohbete Giriş" adıyla Sabahtan Kavuştum Ben Bir Güzele adlı Balıkesir Dursunbey ilçesi türküsünün ezgisi olup, sözleri tarafımızda oluşturulmuştur. Türkü Prof. Dr. Metin Ekici koordinatörlüğünde gerçekleştirilen Somut Olmayan Kültürel Miras: Barana Projesi kapsamında Dursunbey alan araştırmaları sırasında derlenmiştir. (Ekici vd. 2010) Barana; müzik, söz, öğüt, dans ve yemek unsurlarının bulunduğu erkekler arasında yapılan bir toplantıdır. Barana toplantılarında gelenek içinde sohbete girişte bu türkünün söylenmesinin iki sebebi bulunmaktadır. Bunlardan biri erkeğin sevgiliye söylediği söz niteliğini taşımaktadır. Diğer bir işlevi ise bir Barana grubunun bir başka barana grubunu sohbet esnasında ziyaret etmesi de yine belli kurallar dâhilinde gerçekleşmektedir. "Baskın" olarak adlandırılan bu uygulamada, eğer içeride sohbet devam ediyorsa, misafir olarak gelen barana, sohbete ara verilmesini dışarıda bekler ve ara verildikten sonra "Sabahtan Kavuştum Ben Bir Güzele" türküsü ile misafir olarak geldiklerini ifade eder. (Ertural, 2011) Bu kısımda daha sonra Dirse Han da sohbete Burdur yöresi halk danslarına ait adım ile dans ederek sahneye girecek, kara keçeye oturtulmak istenecek, önüne kara etten kara yahni konulacak ve daha sonra kendisi toyu bu muamele neticesinde yine dans ederek çıkacaktır.

Bu sahnede seyirci üzerinde kuvvetli bir etkilenmenin oluştuğu gözlemlenmiştir. Bu etkilenmenin nedeni, geleneksel bir anlatının yine geleneksel müzik ve dans ile vurgulanarak halkın (seyircinin) belleğinde saklı olan müzik ve dans geleneğinin hatırlatma yoluyla tekrarlanması ile canlanmıştır. Halk bilgisi ürünlerinin "canlı" olma özelliği onun "sınırlı estetik olgu, yaratma ve sanat kaygısını da içerir. Başka bir ifadeyle bu tür yaratmalar belli oranda ustalık içerir. Geleneksel değerleri ifade eden halk bilgisi yaratmaları az da olsa ustalık anlayışı ile birleşince canlı hale gelir." (Ekici, 2002)

Ayrıca Dirse Han'ın dansı sahne üzerinde "toya girişi" doğaçlama olarak hazırlanmıştır. "Doğaçlama aslında, geleneksel yollarla kazanılan ve dansçının zihinsel ve kinestetik hafızasına kaydedilen dinamik modellere dayanan, spontan bir etkinlik" (Kurt, 2017) olarak tanımlanır. Bu sahnede doğaçlamanın tamamen geleneksel adımlarla hazırlanmış ve oyuncular bu sahneden spontan hareketler ile çıkmışlardır.

Dede Korkut boylarının sözedimleri açısından güçlü etkisöz eylemlere sahip olduğu söylenebilir. Aynı zamanda seslerden çok fazla faydalanılan anlatılarda müziğin de icra bağlamı açısından sözün etkisini artırma gücü ihmal edilmemiştir. Anlatıcının belleğini kullanmasını yardımcı olan sesler, tekrarlar, epitetler, etkisöz eylemler dinleyicide de güçlü bir odaklanma ve anlama eylemini sağlamaktadır. (Koç, 2015)

Kurgunun devamında Dirse Han eşi ile diyaloğu içinde; "çocuksuzluk", "çocuksuzluğun aile ve toplum ilişkisine yansıması", "eşler arasında kadının çocuksuzluk üzerine eşine verdiği çözüm önerisi", "kadının verdiği çözüm önerisini dinleyen eş ve önerinin işe yaraması", kadın bakış açısının sosyal hayat içinde problemlerin çözümüne olan olumlu katkıları çerçevesinde aktarılmıştır.

Dirse Han eşine gider ve eşine çocuksuzluğun nedenini sorgular. Bu sorgulama sonucunda Yaşlucuk Hanım'ın kendi içinde yaşadığı duygular kurgu içinde eyleme ve söze aktarılmıştır. Oyuncunun söylediği Tatar Ninnisinin oyuncunun sesinden canlı performans ile aktarımı ile böylece hak bilimi ürünlerinin geçmişte kalan bir unsur olmasından çıkıp eskinin müziğin anımsatma işlevinden yararlanma yoluyla yeniden canlandırılması ile hem metnin, hem müzik geleneğinin hem de ninni icrasının yaşatılarak sürdürülmesi sağlanmıştır. Yaşlucuk hanım boş bir belik ile ninni söyler. "Bişik Cırı" adlı bu ninni Tatar Türkçesinden Türkiye Türkçesine aktarılmış ve seslendirilmiştir. (Dede Korkut'un Dilinden Bir Kuruluş Destanı Gösteri, 19.09.dk.)

Kurguda bundan sonra destan içindeki anlatmalara ait üst kurgu ile bazen bağımlı bazen de bağımsız bir bağlam oluşturulmuştur. Her anlatıda başrolde olan kadın tipi ile yeni bir eylem kurgusu oluşturulmuştur. Yaşlucuk Hanım'ın çocuksuzluk özlemine karşı O'na teselli vermek ve hayata motive etmek için bir anne rolüyle Boyu Uzun Burla Hatun "Kazan Bey Oğlu Uruz'un Tutsak Olduğu Destan" adlı anlatı içinden Yaşlucuk Hanım'ın yanına çıkıp gelmiştir. Adeta O'na bir yandan kendi derdini anlatmakta diğer yandan Yaşlucuk Hanım'a dilek ile dilediği oğlunun başına gelenleri anlatarak erkek çocuk sahibi olmanın dahi toplum içinde ve hayatta bütün problemlerin çözümü olmadığını kendi problemleri çerçevesinde anlatılmış ve ayrıca annenin değeri ve kutsallığı vurgulanmıştır.

Boyu Uzun Burla Hatun tiplemesinden sonra "Bay Püre Oğlu Bamsı Beyrek" anlatmasında sevgili rolüyle "Banı Çiçek" sahneye çıkmıştır. Bu tiplemenin üst kurgudaki Yaşlucuk Hanım ile ortaklığı eşine sadık ve onu çok seven bir kadın oluşudur. Kurguda aşk, kurtarma, haksızlığa uğrama gibi eylemlere ait olaylar yer almaktadır. Bu tiplemede Banı Çiçek, Bamsı Beyreğe

olan sevgisini alt kurguda dile getirmiş ve Bamsı Beyreğin Yalancı Oğlu Yaltacuk adlı yakın arkadaşının yalanı ile düştükleri durum orijinal metindeki alkış ve kargışların yer alması eylemleri yumuşatılarak eserin mukkadime kısmında da yer alan öğüt niteliğindeki "yalan söz bu dünyada olmasa daha iyi, acı otlar gibi olması daha iyi" sözleri ile seyirci üzerinde etkisöz eyleme dönüştürülmüştür….. kurgu ve ayrıca anlatı içinde ile anlamı güçlendirerek pekiştirmiştir. (Dede Korkut'un Dilinden Bir Kuruluş Destanı Gösteri, 25.dk.)

Banı Çiçek tiplemesinden sonra "Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı" anlatmasında Selcen Hatun tiplemesi yer almıştır. Selcen Hatun tiplemesinde Yaşlucuk Hanım, Banı Çiçek tiplemesi ile sevgi ve aşk ortak eylem kurgusuna yanında Selcen Hatun'un eşine olan sadakati etrafında kurgulanmıştır. (Dede Korkut'un Dilinden Bir Kuruluş Destanı Gösteri, 26. dk.) Anlatıda bir kadının erkeğe olan üstünlüğünün erkek tarafından gurur meselesi yapılarak çok sevdiği Selcen Hatun'un canına kastına kadar gitmesi ve sonuçta Selcen Hatun ve Kan Turalı arasındaki kavganın dinerek barışla çözümlenmesiyle sonuçlanır. Burada seyirci üzerindeki etki söz olarak Selcen Hatun'un ağzından söz ve müzik ile "kader", "kibirlilik", "erkeğin kadının önerileri ile elde ettiği başarıdan komplesk duymaması gerektiği"; yine eserin mukaddimesi içinde yer alan öğüt sözlerden seçilerek "ezelden yazılmazsa kul başına kaza gelmez, ecel vakti gelmeyince kimse ölmez, gürüldeyip sular taşsa deniz olmaz, kibirlilik edeni Tanrı sevmez" nasihat içeren sözler ile etkisözün eyleme dönüşümü sağlanmıştır. Selcen Hatun bu sahnede Kan Turalı'yı sorgulamakta ve ondan anlatının sonunda barıştıklarına dair bir işaret vermeyerek seyirciyi neden-sonuç ilişkisi hakkında düşünmeye yönlendirmiştir. Anlatmanın sonunda üst anlatmaya benzer şekilde Yaşlucuk Hanım'ın eşi Dirse Han'a verdiği çözüm önerisini eşinin dinlediği gibi Kan Turalı da eşini dinleyecek ve barışacaklardır.

Selcen Hatun tiplemesinden sonra Burla Hatun tiplemesine tekrar yer verilmiştir. Bu defa yine annelik vasfı ön plana çıkarılmış, evladı için canını vermeye hazır bir anne anlatılmıştır. (Dede Korkut'un Dilinden Bir Kuruluş Destanı Gösteri, 28. dk.)

Burla Hatun tiplemesinden sonra "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul" anlatmasında yer alan Deli Dumrul'un hatunu tiplemesi ile Deli Dumrul ile Azrail'in pazarlığında kendi canından vazgeçen eş rolünde yer almaktadır. Anlatmalar içinde yer alan "gelim gidimli dünya, ahir son ucu ölümlü dünya" sözleri bu tiplemede yer alan kadının ağzından "kader", "ölüm", "Tanrıya yalvarma" sözleriyle birleştirerek Deli Dumrul'a hitap etmiş ve eyleme dönüştürmüştür.

Deli Dumrul'un hatunu tiplemesinden sonra "Uşun Koca Oğlu Segrek" anlatması ile Segrek'in eşi anlatmanın Oğuz ile Dış düşmanın çetin mücadelesinde Egrek ve Segrek adlı kardeşlerin düşmana karşı sırt sırta vererek verdikleri mücadele sırasında Segrek'in eşinin Segrek'i uzun bir zaman beklemesi anlatılmıştır. (Dede Korkut'un Dilinden Bir Kuruluş Destanı Gösteri, 31.10.dk.) ,

Segrek'in hatunu tiplemesinden sonra "Begil Oğlu Emren'in"anlatmasında asıl anlatı kovalamaca iken bu kurguda Emren'in eşi tiplemesi ile dedikodu ve sır tutamamanın bir aileye hatta topluma verdiği zararlar kadının ağzından etkisöz eyleme örnek verilecek nitelikte seyirciye aktarılmıştır.

Emren'in eşi tiplemesinden sonra "günümüz kadını" tiplemesi ile "Mona Roza" şiiri ile etkisöz eyleme dönüştürülmüş, toplumun kurtuluşunun kadına verilen değerden geçtiği öğüt niteliğindeki sözler ile erkek seyircilere yönelik bir kadının methedilmesi etkisi ile eyleme dönüştürülerek bir edebi tür olan şiir türü ile güçlendirilmiştir.

Kadın tiplerinin sahnede bulunduğu sahne boyunca sesli sözün psikodinamiği ve etkisi ile (Koç, 2015) kadının toplum içindeki rolü vurgulanmıştır. Nihayetinde Dede Korkut Kitabı içinde yer alan anlatmalar; "yazıya geçirilmiş dahi olsa kolektif anonimliğe yaslanan sözel belleğe ait bir yaratımdır" (Atay, 2015) Aslında anlatı geleneğinden derlenerek yazıya geçirilmiş, kollektif hafızada yer alan destan parçaları kadın oyuncuların sözlerinde tekrar vücut bulmuştur. İlk şeklindeki gibi tekrar anlatıya dönüşmüş, öne sürülen öneriler ile kadının toplumdaki yol göstericilik ve belirleyicilik özelliği vurgulanmıştır.

Dans, güçlü bir semboldür. Tek başına dünyayı değiştiremez ama değişimin gerçekleşmesinin araçlarından biridir. (Özbilgin vd., 2017) Tam bu noktada Yaşlucuk Hanım oturduğu yerden doğrularak eşinin yanına gitmiş ve bazı önerilerde bulunmuştur. Bu öneriler geleneksel adımlardan oluşturulan halk dansları ile güçlendirilmiştir. Eşlerin zorluklara karşı birlikteliğinin sembolü olarak başrol oyuncuları olan Dirse Han ve eşi ve zeybek dans karakterini yansıtan doğaçlama adımlardan oluşan bir koreografiyi bu sahnede icra etmişlerdir.

"Halk dansları (halk oyunları) halkın oyun oynama; bar tutma, halay çekme, hora tepme, halay sekme vb. kavramlarla adlandırdığı ait olduğu yörenin estetik görüşünü yansıtan harekete dayalı sanatsal ürünlerdir. Bir dans metni bu kurguda da görüldüğü gibi sadece koreografik bir yapıdan ibaret değildir. Aynı zamanda folklor, ritüel, sanat, eğitimsel, politik vb. verilen bir iletişim tipleri uyaranlarının, dans unsurlarının belirli yapısıyla kesin bir sosyal etkileşimle ilişkili olan bir "çerçeve işlevi" içerir. (Özbilgin vd., 2017)

İletişim işleminde dans, metinler, dekor, kostüm, sahneleme, kişilik alanı ve sosyal kurallar gibi koreografik olmayan bileşenleri birleştirir. Bu bileşenleri birleştirme rolündeki en güçlü etken gelenektir. Gelenek grupları birleştirir, insanları bir araya getirir, kişiye belli bir yere ait olma, belli bir yerin üyesi olma gibi duyguları hissettirir. Bu bağlamda Geleneksel Halk Danslarında sahne üzerindeki kadının rolü, kimlik oluşturmada bir sembol ve rol model olma açısından önemli bir yere sahiptir.

Toplumun kolektif bilincinin oluşumunda Dede Korkut anlatmalarında Dede Korkut'un kopuzu ve söyledikleri ile topluma ders vermesi, yol göstermesinde söz ne kadar değerli ise bir kültür metnini oluşturan, halkın belleğinde yer alan geleneksel müzik, dansların edebi anlatmalar aracılığıyla yeniden kurgulanarak sahneye taşınması da bir o kadar önemlidir. Halk anlatı geleneği içinde nasıl ki her anlatım bir yeniden yaratım ve icra ise halk danslarını temsili de ait olduğu sosyal bağlam ve zaman içinde her tekrarı yeniden yaratımdır. Kuşaktan kuşağa taşınarak aktarılır. Temsilidir ve temsilin bir konusu ve kahramanı var ise belli bir amaç için icra ediliyordur. Bu nokta edebi anlatmalar içinde yer alan karakter, tip ve kahramanların sahne teknikleri, halk dansları ve müziğinin daha faza kullanımı günümüzde rol model oluşturmada bir ihtiyaç ve kültürün gelecek kuşaklara taşınması açısından değerli bir araçtır.

KAYNAKLAR

Akgün, A., ve Çelik, M.E. (2015). Dede Korkut Hikâyelerinin Ronald B. Tobias'ın Kurgu Teorisine Göre İncelenmesi. *III. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi Bildiriler Kitabı.* http://tdae.ege.edu.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=673%3A2016-12-15-12-32-20&lang=tr

Atay, A. (2015). Edebi Eserin Yeniden Kurgulanması Bağlamında "Dede Qorqud (Anar)" Örneği. *III. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi Bildiriler Kitabı.* http://tdae.ege.edu.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=673%3A2016-12-15-12-32-20&lang=tr

Ekici, M. (2000). Dede Korkut Kitabı'nda Kadın Tipleri. Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni. *III. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi Bildiriler Kitabı.* http://tdae.ege.edu.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=673%3A2016-12-15-12-32-20&lang=tr

Ekici, M. (2002). Halk Bilim Araştırmalarında Üçüncü Boyut. Halk Kültürü ve Medya İlişkisi Uluslararası Sempozyumu.

Ertural, N. (2015). Bir Seyirlik Oyun Olarak Dede Korkut. *III. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi Bildiriler Kitabı.* http://tdae.ege.edu.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=673%3A2016-12-15-12-32-20&lang=tr

Ertural N., Aslan M., Oğuz T., Öner M. (2015). Dede Korkut'un Dilinden Bir Kuruluş Destanı Gösterisi http://gul6.bim.gantep.edu.tr/~tmdk/etkinlikler.html

Koç, A. (2015). Dede Korkut Kitabı'nda Sözün Gücü. *III. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi Bildiriler Kitabı*. http://tdae.ege.edu.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=673%3A2016-12-15-12-32-20&lang=tr

Kurt, B. (2017). Dansın Gücü ve Onun Sosyal ve Politik Kullanımı. Editör M.Ö. Özbilgin ve B.O. Kurtişoğlu, *Anca Gıurchescu ve Etnokoreoloji*, (ss. 33-44). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Özbilgin, M. Ö., ve Ekemen, G. K. (2017). Dansın Gücü ve Onun Sosyal ve Politik Kullanımı. Editör M.Ö. Özbilgin ve B.O. Kurtişoğlu, *Anca Gıurchescu ve Etnokoreoloji*, (ss. 25-32). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Yakıcı, A. (2015). Dede Korkut'ta Alp Tipi Bir Eş ve Bilge Bir Anne Olarak Kadın. *III. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi Bildiriler Kitabı.* http://tdae.ege.edu.tr/index.php?option=com_content&view=article&id=673%3A2016-12-15-12-32-20&lang=tr

*Bu bildiri, 2015 yılında Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü tarafından gerçekleştirilen "Dede Korkut'un Dilinden Bir Kuruluş Destanı" adlı gösteriden üretilerek yazılmıştır.

Gaziantep Üniversitesi, Yrd. Doç. Dr., neslihanertural@gmail.com

TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE MODA İLLÜSTRASYONU İLE SANAT AKIMLARI ARASINDAKİ İLİŞKİ

Yrd. Doç. Dr. Nihan AKDEMİR
İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi, nihan.akdemir@kemerburgaz.edu.tr

ÖZET

Kostümlerin ve kumaşların sanatçılara ilham kaynağı oldukları, bazen de bu öğelerin eserin bizzat konusu oldukları tarih boyunca yapılmış çalışmalarda izlenilen bir durumdur ve bu durum aslında modanın resmedilmesinin de ilk adımları olmuştur. Moda ve sanat arasında olan bağların bilinen durumuna istinaden, moda illüstrasyonunun gelişim ve değişim evrelerinde sanatın ve sanat akımlarının ne derecede etkin olduğu sorunsalı akla gelebilmektedir. Bu noktadan yola çıkılarak cevap aranan problem; tarihsel süreç içerisinde moda illüstrasyonu ile sanat akımları arasındaki ilişkinin var olduğu öngörüsünü literatür ve görsel tarama ayrıca karşılaştırma yöntemleriyle ortaya koyabilmektir. Bulgular; moda illüstrasyonu ile sanat ilişkisinin yaklaşık 15. Yüzyılda başladığını ve günümüz de devam ettiğini göstermektedir. Akımlarının tarihsel sürecinde ortaya konmuş eserler ile yaklaşık eş zamanlı olarak yapılmış moda illüstrasyonları arasında biçim ve içerik benzerliklerin olduğu sonucuna ulaşılan araştırma yazısı, aynı zamanda disiplinler arası etkileşiminin geçmişten günümüze devam ettiğini de göstermektedir.

Anahtar Kelimler: Sanat Akımları, Moda İllüstrasyonu, Etkileşim

RELATIONSHIP BETWEEN FASHION ILLUSTRATION AND ART MOVEMENTS IN HISTORICAL PROCESS

ABSTRACT

Throughout history, costumes and fabrics have been the inspiration for artists. Even sometimes these subjects became the subject of the work itself. We can know and see this from the artworks that have done throughout art history. This is in fact the first step towards the portrayal of fashion. In view of the familiarity of the links between fashion and art, one can imagine the problem of how art and art moverments are effective in the development and change phases of fashion illustrations. The problem that needs to be answered from this point is; to put fort the anticipation that there is a relationship between fashion illustrations and art movements in the historical process by using literature, visual screening and also comparison methods. Findings reveal that fashion illustrations and the art relationship begin in the 15th century and continue today. The research literature, which has reached the conclusion that there are similarities in form and content between the works put forward in the historical process of the currents and the fashion illustrations which are made at about the same time, also shows that the interdisciplinary interaction continues from past to today.

Keywords: Art movements, Fashion Illustration, Interaction

Giriş

Konuya başlarken öncelikle genel çerçevede illüstrasyon kavramına değinmek yerinde olacaktır. Türkçe karşılığı bezeme, resimleme olan bu terim birçok disiplinin kullandığı bir ifade yöntemidir ve kullanılan disiplin çerçevesinde teşvik etme, şaşırtma, esinlendirme, açıklama, eğitme gibi farklı işlevleri vardır. "İllüstrasyon artık canlı ve sürekli gelişmekte olan güçlü bir uygulamalı sanat biçimidir. Zengin bir tarihe sahip bu antik mecra, aynı zamanda her alanda çarpıcı imge ve mesajlar yaratabilen yaşamsal, dinamik, çağdaş bir ifade, yorum ve iletişim aracıdır" (Wigan, 2012:9).

Moda illüstrasyonu ise; açıklayan, örnekleyen çizim anlamında kullanılan "tasarımcının fikirlerini hızlıca eklemlendirmesine ve görsel olarak tasarım temalarını dile getirmesine olanak veren" terim anlamına gelmektedir (Ambrose ve Harris, 2012:252). Ayrıca moda illüstrasyonu "üretim le ilgili dikiş, kup gibi detaylar içermeyen, artistlik moda çizimi anlamında kullanılan bir terimdir. Üretilmesi düşünülen giysi tasarımlarının fikir olarak sunulmasının, basılı medyada yer alacak görsellerin resmedilmesinin ya da defilerde izlenen giysilerin hızlı bir şekilde kâğıda aktarılmasının bir yoludur" (Akdemir: 2016).

İlk moda illüstrasyonları, saray kostümlerini çizmek için bir hükümdara bağlı desinatörlerin ürünüdür diyen Waquet ve Laporte (2011: 45-46) on dördüncü yüzyılda kostüm kreasyonlarının kraliyet olaylarına bağlı olarak çeşitlendiğini belirtmişlerdir.

Giysilerin tarihi üzerine yapılan araştırmaların da önemli yardımcısı ve parçası olan moda illüstrasyonunun sanat ile ilişkisinin ise, 15. Yüzyılda İtalyan sanatçı Pisanello'nun (Antonio di Puccio Pisano) yaptığı çalışmaların, moda illüstrasysonunun ilk örnekleri olarak düşünülmesiyle başladığı söylenebilir.

Alt metinlerde detaylandırılacak olan bulgular, sanat akımları ve moda illüstrasyonu ilişkisinde, sanatın geçmişten günümüze ifade biçimlerinde moda illüstrasyonunun kendine bulduğu yer tarihsel sürecinde ele alınarak karşılaştırmalarla desteklenerek açıklanmıştır.

20. Yüzyıldan Önceki Dönemde Moda İllüstrasyonu ve Sanat Arasındaki Bağlar

15. yüzyılın başlarında İtalya'nın Floransa şehrinde ortaya çıkan Rönesans Sanatına ilişkin 1420'lerde gerçekleştirilen portre örnekleri, erken Rönesans dönemi portre sanatının karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Erken Rönesans döneminde portre sanatına ilişkin örnekler veren ressamlardan olan Antonio Pisanello'nun, Ferrara'nın yöneticilerinden Este ailesine mensup Ginevra d'Este'nin portresini gerçekleştirdiği (Este ailesine mensup olduğu, giysisindeki kulplu vazo motifinden anlaşılmaktadır (Bayer: 2007)), Resim 1'deki çalışması moda illüstrasyonunun tarihi açısından giysinin betimlenmesi noktasında önemli sayılmaktadır.

Resim 1. Antonio Pisanello, "Portrait of a princess Ginevra d'Este" , 1435-1449
http://allart.biz/up/photos/album/P/Pisanello/pisanello_1_portrait_of_princess.jpg



Çelik'in (2000: 9) en kısa tanımı ile çinko, bakır, tahta gibi yumuşak malzeme üzerine çizilen resmin kâğıda baskı yöntemi ile aktarılması olarak ifade ettiği gravür sanatına dair bazı sanatçıların bazı çalışmalarına moda illüstrasyonu bağlamında bakıldığında karşımıza giysinin resmedilmesi

durumu çıkmaktadır ki bu moda illüstrasyonunun temelini oluşturan en önemli unsurdur. Dolayısıyla 17.yüzyılda detaylı ve tanımlayıcı kabartmalar yapan Wenceslaus Hollar'ın ve Abraham Bosse'nin gravür çalışmalarının da moda illüstrasyonu açısından önemli olduğu söylenebilir (Resim 2-3). Ayrıca Sanchez Coello, Thomas Lawrance ve portre çalışmalarında giysiyi detaylı betimleyen Hans Holbein'in eserleri de moda illüstrasyon tarihi açısından dikkate alınması gereken çalışmalardır.



Resim2



Resim3

Resim2. Wenceslaus Hollar, Mercatoris Francofurtensis Vxor, 17th century, Gallery of Art, Washington D.C, https://www.artsy.net/artist/wenceslaus-hollar
Resim3. Abraham Bosse, The Valet
https://www.artsy.net/artwork/abraham-bosse-the-valet/download/abraham-bosse-the-valet.jpg

Fransızca 'yeni sanat' anlamına gelen ve 1880lerde ortaya çıkan, doruk noktasına ise 1892-1902 yılları arasında ulaşan, temel özellikleri arasında dinamik, akıcı, dalgalı, kıvrımlı çizgi ritmi olan, salt tasarıma hizmet eden soyutlamalar barındıran ve organik formlar özellikle bitki ve çiçeklere özgü kavisli çizgiler ile özdeşleşen Art Nouveau (Keser, 2009: 50) moda illüstrasyonunda da hayat bulmuştur. 19.yüzyılda belki de farkında olmadan moda illüstrasyonunun yolunu açan Alphonse Mucha'nın 1890larda resmettiği kıvrık, hareketli, dalgalanan çizgiler ve detaylı desenler arasındaki kabarık saçlı, durgun ve dramatik bir şıklığa sahip kadınlarının, Art Nouveau'nun yukarıda bahsedilen biçimsel izlerini taşıdığı Resim 4'te görülebilmektedir.

Aubrey Beardsley'in Victorya Döneminde yaptığı illüstrasyonlarında da Art Nouveau'nun yansıması görülmektedir. "Yarattığı siyah beyaz imgeler Art Nouveau akımıyla ve 1890ların 'Fin de Siécle' diye adlandırılan dönemiyle özdeşleşmiş, Brighton doğumlu İngiliz illüstratör ve sanat yönetmeni Aubrey Beardsley'in kavisli ve zarif çizgileri, negatif alan kullanımı ve güçlü tasarımı 19. Yüzyıl sonlarında Japon baskı resimlerinin batı sanatı üzerindeki etkilerinden payını bolca almıştır (Wigan, 2012: 41). Oscar Wilde'ın Fransızca yazdığı tek eseri olan Salomé için Beardsley tarafından hazırlanan Resim 5'de yer alan illüstrasyon; tavus kuşu tüyleri anımsatan tasarımlarla işlenmiş, uzun, akan bir giysinin içine sarılan kahramanı göstermektedir. Salomé, sanki onu baştan çıkarmaya ve yutmaya çalışıyormuş gibi, kendisinden çok etkilendiği genç adam üzerine tehdit edici bir açıda durmaktadır.

Aynı dönemlerde adını duyuran diğer önemli illüstratör Charles Dana Gibson'ın resmettiği kadınlar ise o dönem gerçek yaşamın içindeki kadınlar tarafından taklit edilmiştir. "Gibson's Girl" olarak literatüre geçen bu illüstrasyonlar, bir nevi moda ikonu olmuştur (Resim 6).



Resim 4



Resim 5



Resim 6

Resim 4. Alphonse Mucha, Painting, https://www.artsy.net/artwork/alphonse-mucha-painting-1
Resim5. Aubrey Beardsley, http://www.theartstory.org/artist-beardsley-aubrey-artworks.htm#pnt_1
Resim6. Charles Dana Gibson, https://americanillustration.org/project/charles-dana-gibson/

20. Yüzyılda Sanat Akımları İle Moda İllüstrasyonları Arasındaki Bağlar

Daha çok maddi ve teknolojik gelişmelerin dönemi olarak kabul edilen 19. Yüzyılın ardından klasik geleneğin yerini 20. yüzyılda yeni söylemlerle yön bulan sanat ortamı alamaya başlamıştır. 19. Yüzyılın sonlarında ve 20.Yüzyılın henüz başlarında varlığını gösteren kabaca İlkelcilik olarak ifade edilen Primitivizm hakkında Lynton'ın (2009: 13-14-15-16); "Batı toplumunda benimsenmiş olan sanat üsluplarından ve kavramlarından bir uzaklaşma olarak görülebilir" demektedir. İlkel toplumların sanatına yönelik ilgisinden beslenen bu eğilimin köken kelimesi 'primitif' aynı zamanda ket vurulmamış her türlü ifadeyi, örneğin çocukların ya da akıl hastalarının biçimsel dışavurumlarını da kapsamaktadır. Saf ve detaysız bir yaratma dürtüsünü barındıran primitif eserler, aynı zamanda sanatın her zamanki temel niteliklerine bir dönüş olarak da açıklanabilmektedir (Lynton, 2009: 16, Antmen, 2013: 35). 1900lerin başında kentleşmeye ve endüstrileşmeye tepki duyan romantik ruhu duyuran sanatçıların paylaştığı Primitivizm eğiliminin biçimsel dışavurumlarının benzerleri Resim 7'da yer alan illüstratör Paul Iribe'in 1908 yılındaki illüstrasyonunda hissedilebilmektedir. Çalışmada son derece naif bir anlatımla resimlenmiş kadın figürünün ve sofanın detaylardan arınmış görüntüleri yer almaktadır ki bu dışavurumsal ifade, Primitivizmin en belirgin özelliklerinden birisidir.



Resim 7. Paul Iribe, https://meappropriatestyle.com/tag/paul-iribe-illustrator/

Kübizm; Pablo Picasso'nun ilkel sanattan, Afrika masklarından, İberya heykellerinden ve Cézanne'nin eserlerindeki sadeliğin görsel etkisinden esinlenerek ortaya koyduğu çalışmalarıyla ve de Braque'nın vinil denilen bir tür kumaşı ve farklı kâğıtları tuvalin üzerinde kullanarak yaptığı çalışmalarıyla 1907 ile 1914 yılları arasında başlamıştır. Nesneleri ve geometrik düzlemi parçalayıp yeniden yapılandırma, derinliği ortadan kaldırma ve süjeyi bir dizi farklı bakış açısıyla ortaya koyma prensiplerini benimsemiş önemli bir akımdır (Wigan, 2012: 159). Çizgiye ve biçime odaklanarak yeni bir görsel dil yaratan Kübizmin etkisine Eduardo Benito ya da Joseph B. Platt'ın illüstrasyonlarında rastlanabilmektedir. Ayrıca benzer kübist hareketler 1980lerde Mats Gustafson ve Lozenzo Mattatotti gibi illüstratörler tarafından revize edilerek de kullanılmıştır (Morris, 2006: 84).







Resim 8 Resim9 Resim10

Resim8. Eduardo Garcia Benito Vogue Paris Cover,1926 https://tr.pinterest.com/pin/563653709583359698/

Resim9. Georges Braque Violin ve Şamdan,1910, http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-keman-ve-samdan-1444/

Resim10. Joseph B. PlattUK Vogue December 1924, https://ru.pinterest.com/pin/373306256581990194/

Hıza ve harekete yönelik ilgisi olan Fütürizmin ışık, enerji, ses titreşimleri gibi olgularının, aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölünerek ifade bulması, 1914lerde Fütürizmin öncü isimlerinden Giacomo Balla'nın fütürist erkek giysi tasarımlarında, Rojan'ın ve Sonia Delaunay'ın illüstrasyonlarında görülebilmektedir.





Resim 11 Resim12 Resim13

Resim12. Feodor Stephanovich Rojankovsky, Rojan Sports d'hiver. Quand la Bise Fut Venue, 1929 https://tr.pinterest.com/mickaeljourdan/feodor-rojankovsky/

Resim13. Giacomo Balla Mercury Passing Before the Sun, 1914. http://pictify.saatchigallery.com/67623/giacomo-balla-mercury-passing-before-the-sun-1914

Resim14. Sonia Delaunay 1923. https://tr.pinterest.com/explore/sonia-delaunay/?lp=true

Art Deco; "1920ler ve 1930larda popüler olan, eklektik, ulular arası ve dekoratif bir tasarım ve mimarlık akımıdır. Düzgün, keskin çizgiler, zikzaklar, geometrik biçimler ve motiflerle ayırt edilir. Art Deco'nun ayırıcı özellikleri iç mimariyi, ev eşyalarını ve kitap kapaklarından reklam afişlerine, moda çizimlerinden sahne tasarımlarına kadar illüstrasyonları da etkilemiştir" (Wigan, 2012: 33). Art Deco'nun stilistik özellikleri, dönemin ruhunu yansıtan Georges Barbier'in ve Erté'nin çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır (Resim 13-14). "Art Deco'da Mısır motiflerinin, lotus çiçeğinin, hiyaroglifflerin ve piramitlerin esintisini taşıyan stilize edilmiş geometrik formların ve şekillerin ayrıca çizgisel hareketlerin süslemeci ama yalın bir yaklaşımla söz konusudur" (Akdemir, 2016). Art Deco mimarinin önemli örneklerinden olan Chrysler Building ve Shell Building yapılarının detay görüntüleri ile Erté ve Barbier'in illüstrasyonları karşılaştırdığında da simetrinin, süslemeci fakat yalın ifadenin benzerliği görülmektedir (Resim 14-15).





Resim 14 Resim 15

Resim14: Erté, Flapper
http://ziegfeldgirl.tumblr.com/post/50105645879/hoodoothatvoodoo-erte-flapper
Chrysler Building detay,



https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/architecture-20c/a/van-alen-chrysler-building
Resim15: Georges Barbier, https://fr.pinterest.com/pin/421086633889510487/
Architectural Detail: Doorway of The Shell Building San Francisco

"Konstrüksiyon sözcüğü Birinci Dünya Savaşı sonrası- İkinci Dünya Savaşı öncesindeki ara dönemde en sık rastlanan sanatsal terimlerden biri olarak bir yöntem ama öte yandan modernlik ve ilerleme olgusunun sanatçılar tarafından nasıl algılandığını ortaya koyan bir kavramdır" (Antmen, 2013: 103-104). Temel biçimlere indirgenmiş geometrik sadeliğin aynı zamanda dinamik etkiyle bütünleşmesi bu akımın belirgin özelliğidir. Rus tasarımcı ve sanatçı Alexander Rodchenko'nun ve Rus sanatçı ve kostüm tasarımcısı Alexandra Exter'in illüstrasyonlarında konstrüktivizmim yansıması oldukça baskındır. Çizgilerin dinamizmi ile birleşen geometri, makine parçalarını andıran lekelerin bütüne geçişindeki etkiler aynı zamanda El Lissitzky'in iki boyutlu ve Antoine Pevsner'in üç boyutlu çalışmaları ile benzerlik içerisindedir (Resim 16-17).

Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin ve aklın ötesine yönelik arayışlarının yapıtlarına yansıma biçimlerinin, Schiaparelli'nin Shocking Parfümlerinin reklam illüstrasyonlarını yapan Resim 18'deki Marcel Vertès'in çalışmalarında da var olduğu açıktır. Bu çalışmalar; Chirico'nun Metafizik Resmi'nden ve Freud'çu psikanalizden etkilenen, hiçbir

ayrıntıyı kaçırmayan, rüya ve bilinçdışı öğelerini birleştiren, hiper gerçekçi üslubuyla birlikte optik yanılsamalar yaratan paranoyak eleştirel dönüşüm yöntemini kullanan Salvador Dali'nin (Buchholz ve diğerleri, 2012: 456) çalışmalarıyla karşılaştırıldığın da gerçeğin dışındaki yaklaşımın ifadesel benzerliği dikkat çekicidir. Bunda Schiaparelli'inin zaten sürrealist bir moda tasarımcı olması ve Dali ile birlikte ortak tasarımlara imza atmış olmasından kaynaklanması ve Schiaparelli'nin Vertés'i bu yöne sevk etmiş olması da olasıdır.






Resim 16 Resim 17

Resim16. Alexander Rodchenko, https://www.artsy.net/artwork/alexander-rodchenko-costume-design-for-we

Antoine Pevsner projection into space (1938-1939), https://thecharnelhouse.org/2015/02/22/naum-gabo-and-antoine-pevsner/antoine-pevsner-projection-into-space-1938-1939-bronze-oxidized-brass-and-black-marble-base-19-high/

Resim 17. El Lissitzky, Proun 2C , 1920 http://the189.com/architecture/kazimir-malevich-and-el-lissitzky-suprematism/

Alexandra Exter, Costume design for Romeo and Juliette, 1921,




https://www.flickr.com/photos/mtabraham/7011360147/in/album-72157629657788305/

Resim 18

Resim18: Marcel Vertès, https://tr.pinterest.com/pin/74942781269695252/

Salvador DaliThe Temptation of St Anthony,1946, http://listelist.com/surrealizm-salvador-dali-eserleri/

"1950'li yıllarda İngiltere'de ortaya çıkan ve 1960'lı yıllarda ABD'de gelişen sanat akımı Pop Art, tüketim kültürünün popüler imgeleri; ilan panoları, bant karikatürler, magazin reklamları ve piyasa ürünleri üzerine odaklanmıştır" (Keser, 2009: 257,258). Toplumun değişen değerlerine yönelik bir inancı yansıtan ve 20. Yüzyılda kent yaşamını soluyan kitle kültürünün akımı olan Pop Art'ın cesaretli tekniklerini, renklerini ve mizacını moda illüstrasyonunun diyarına getirenlerden ikisi Antonio Lopez ve karikatür stilinde seksi sofistike Parisli kadınlar çizen Kiraz olmuştur. Resim 19'da yer alan ve pop art ile özdeşleşen Andy Warhol'un çalışmasındaki renk coşkusu Lopez'in illüstrasyonunda da hissedilmektedir. Kiraz'ın çalışması ise sosyal ve tüketim kültürünün izdüşümü hissiyatı uyandırmaktadır.



Resim 19

Resim19. Antonio LópezBritish Vogue, Apr 15th 1968, http://www.fashionillustrationgallery.com/shop/british-vogue-apr-15th-1968-antonio-lopez/
Andy Warhol, http://sanatkaravani.com/andy-warholsanatin-son-evrimini-gerceklestirmek/
Kiraz, http://fr.hprints.com/item/47767/?u=1,6

Stephen Stipelman'in ve Tony Viramontes'in illüstrasyonları detaysız yalın çizgileriyle Minimalizmi andırırken, Amerikan Soyut Dışavurumcuların doğaçlama güçlü fırça darbelerinin etkisini de barındırmaktadır. Resim 20'de Stipelman'ın çalışması ile Williem de Kooning'in çalışmasını karşılaştırdığımızda, Amerikan soyut dışavurumcuların ortak özelliği olan bir resimsel bütünselliğin yakalanması noktasında örtüşmenin söz konusu olduğunu görebilmekteyiz. Ayrıca " "Kompozisyon oluştururken öğelerin birbiriyle ilişkisine değil, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açan bu tür kompozisyon anlayışı, soyut dışa vurumculuk akımını oluşturan sanatçıların her birinin kendi özgün resimsel diline karşın paylaşılan bir özelliktir" (Antmen, 2013:147-148). Bu noktadan bakıldığında Resim 21'de yer alan Viramontes'in illüstrasyonlarında kadın figürüne vurguladığı lekesel etkiler, Franz Kline'nin bütünsel boyasal etkilerini hissettirmektedir.

Resim 20 Resim 21

Resim 20. Williem de Kooning, Porch in a landscape1977 http://www.artnet.com/artists/willem-de-kooning/porch-in-a-landscape-9PTcT7fJ4q5ZUy9VG6akdQ2
Stephen Stipelman, http://asideofvogue.com/fashion-illustrations-steven-stipelman-2/
Resim21. Viramontes drawing of a Christian Dior evening dress for Le Figaro from 1986, https://www.1stdibs.com/introspective-magazine/tony-viramontes/
Franz Kline, Black Reflections, 1959, http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/64.146/

Nesne ve sanat arasındaki ilişkinin tartışıldığı, kabul gördüğü ya da reddedildiği süreçlerde atık ve buluntu nesnelerin sanata dâhil olması, moda illüstrasyonunda Zoltan'ın kumaş, çiçek, taş parçaları, organik yada inorganik malzemeleri fotoğraflarının yada çizimlerinin üzerinde kullanarak kolaj tekniğiyle hazırladığı üç boyutlu illüstrasyonlarında karşımıza çıkmaktadır (Resim 22).



Resim 22. Resim21: Zoltan; Morris, Bethan (2006) , s.91

Dijital (sayısal) sanat kavramı da moda illüstrasyonunda yer bulmuştur. Ancak çağdaş sanat olgusu çerçevesindeki dijital sanat, çoklu ortam sanatı ya da yeni medya sanatı gibi terimlerle de ifade edilmektedir. Çünkü "burada birçoğumuzun alışık olduğundan tamamen farklı bir galeri deneyimi sunar…izleyicilerin görece pasif bir biçimde görüntüye bakmak yerine çok algılı bir deneyim yaşamaya davet eder" (Whitham ve Pooke, 2013: 143-145). Moda illüstrasyonundaki dijital ortam ile çağdaş sanattaki dijital ortamın ortak noktası ise teknolojik donanım ve yazılımların iki disiplinde de kullanıyor oluşundan ileri gelmektedir. Jason Brooks ve Graham Rounthwaite da bu tarz sayısal (dijital) ortamları moda alanında kullanan illüstratörlerin öncülerindendir (Resim 23).



Resim 23
Resim 23. Jason Brooks, https://tr.pinterest.com/pin/545217098611752529/
Graham Rounthwaite https://tr.pinterest.com/pin/545217098611752529/

Sonuç

Elde edilen bulguların ışığında, sanat akımlarıyla paralel hareket eden moda illüstrasyonuyla karşılaşılmıştır. Gerek dönemsel gerek biçimsel olarak moda illüstrasyonu ve sanat akımları arasında bir ilişkinin var olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Aslında moda illüstrasyonlarının temelini oluşturan giysiyi resmetme eğilimi, giysinin birey toplum kültür ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde ve sanatın, sanat akımlarının kültür toplum ilişkisi de göz önünde bulundurulduğunda, aralarında etkileşim, benzerlik, eş zamanlılık gibi bağların olmaması şaşırtıcı olabilirdi. Aynı şekilde modanın geçmişten günümüze sanat ile olan ilişkisinin varlığı düşünüldüğünde de moda illüstrasyonu ve sanat akımları arasındaki paralelliğin olağan olması beklenen bir durumdur. Ancak araştırma yazısında fikirsel olarak tahmin edilen bu durum; literatürle, örneklerle ve karşılaştırmalarla ortaya konularak, fikirselliğin ötesine taşınmış ve daha önce yapılmış benzer bir incelemeye rastlanılmamış olmasından dolayı da alana katkı sağlamıştır.

Kaynakça

Akdemir, N. (2016), Moda İllüstrasyonunda Art Deco Etkisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı 37, Sayfa 183-197

Ambrose, G. ve Harris P. (2012), Görsel Moda Tasarımı Sözlüğü, İstanbul: Literatür Yayınları

Antmen, A. (2013), 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık

Bayer, C. (2007), Antik Roma'dan XX. Yüzyıla Değin Portre II, http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=152&bhcp=1 adresinden Mayıs 2017'de alınmıştır.

Buchholz, L. E., Bühler, G., Hille, P., Kaeppele, S. ve Stotland, I. (2012), Sanat, İstanbul: NTV Yayınları

Çelik, H. (2000), Gravür Sanatı, İstanbul: Engin Yayıncılık

Keser, N. (2009), Sanat Sözlüğü, Ankara: Ütopya Yayınevi

Lynton, N. (2009), Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi

Morris, B. (2006), Fashion Illustrator, NewYork: Harry N. Abrams, Inc.

Whitham,G. ve Pooke, G. (2013), Çağdaş Sanatı Anlamak, İstanbul: Optimist Yayım Dağıtım

Wigan, M. (2012), Görsel İllüstrasyon Sözlüğü, İstanbul: Literatür Yayınları

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE SERAMİK SANATINDA KÜL SIRLARININ ÖNEMİ

Öğr. Gör. Pınar BİÇİCİ ÇETİNKAYA[1]

Özet

Eski çağlarda, Çin'deki çömlekçi fırınlarının evrimi sonucu yüksek ısılarda pişirim yapılması olanağı doğmuştu. İ.Ö. 500 yıllarından bu yana, pişirim koşullarının sürekli gelişimiyle, Çin fırınlarının 1200 ^{0}C, hatta daha yüksek derecelere yükselmesi, ters alevli fırınların kullanılmaya başlanmasına ve Bitkisel Kül Sırlarının yapımına yol açtı. Kül sırları, Çin'de odunlu fırın pişirimlerinde seramik yüzey üzerinde küllerin birikip camsı bir tabaka oluşturmasıyla gözlenmiş ve rastlantı sonucu bulunmuştur. Üretimine ilk kez Çin' de M.Ö. 1000'lerde başlanmış seramik sanatında çok eski bir sır türüdür ve sahip olduğu doku ve estetik değerler nedeniyle günümüzde birçok seramik sanatçısı tarafından kullanılmaktadır. Günümüzde ise kül sırı, kül maddesinin seramik yüzeyler üzerinde tek başına ya da farklı ergitici maddeler ile birlikte sır olarak uygulanması sonucu elde edilmektedir. Gelişen modern yaşam ve şehirleşme, bitki küllerinin elde edilmesini zorlaştırdığı için son yıllarda bazı seramik sanatçıları tarafından yapay kil sırları da hazırlanmaktadır.

Bu çalışmada seramik sanatında özel bir konuma sahip olan kül sırlarının gelişimi ve seramik bünye üzerindeki etkileri araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kül, Sır, Seramik, Çin

THE IMPORTANCE OF ASH GLAZING IN SERAMIC ART FROM PAST TO PRESENT

Abstract

In old ages, the evolution of pottery furnaces in China gave rise to the possibility of cooking at high temperatures. Since 500 B.C. with the continuous development of firing conditions, the Chinese ovens have increased to 1200 ° C, even higher, led to the use of reverse-flame ovens and led to the construction of Vegetable Ash secrets. The ash glazing were observed as a coincidence as a result of gathering a glassy layer of ashes on the ceramic surface in the wood oven firing in China. It is a very ancient glazing in ceramic art that first started to be produced in 1000 BC in China and is used by many ceramic artists today due to its texture and aesthetic values. Nowadays, the result of applying ash glaze, ash substance on ceramic surfaces alone or with different smelting materials is obtained as a result. Since modern living and urbanization have made it difficult to obtain plant ashes, artificial ash glazes have been prepared by some ceramic artists in recent years.

In this study, the development of ash glazes which have a special position in ceramic art and its effects on the ceramic structure have been investigated.

Key Words: Ash, Glaze, Seramic, China

Giriş

Neolitik çağda ateş, su ve toprağın birlikteliği ile ortaya çıkan seramik, yüzyıllar boyu insanoğlunun günlük, kültürel, estetik v.b ihtiyaçlarının karşılamakta vazgeçilmez malzemelerden biri olmuştur. Halen devam eden bir serüvenin içinde seramiğin gelişimini bazen tesadüfî oluşumlar etkilemiş, bu oluşumlar üzerinde incelemeler yapılarak tesadüfler istemli durumlar haline getirilmiştir.

'Eski Çin çömleklerinin bir bölümünde görülen tek-yanlı sırlı kesimler, ancak fırının pişirim bölgesinde uçuşan küllerin parçalar üstüne çökerek ergimiş olmaları şeklinde açıklanır. ' (Rhodes ,1958). Daha sonraları bu parçaların üstüne bitkisel küller serpilerek ya da sıvanarak kullanılmaya başlandı ve zamanla geliştirilmeye başlandı. Pişirim ısılarının da yükseltilmesi ve kil ve feldspatla karıştırılarak istenilen kalıcılık ve sağlamlık elde edildi.

Kül sırları hemen hemen her türlü organik maddenin küllerinden oluşabilir. Kül sırlarının yapımında kullanılan malzemenin yetiştiği topraktan iklim koşulları, saflığı çalışmanın ilerleyişinin etkileyen faktörlerdendir.

Kül Sırlarının Özellikleri

Kül yanmış maddelerden geriye kalan, organik ve çoğunlukla da bitkisel maddelerin yanması sonucunda ortaya çıkan maden tuzlarına verilen isimdir. Bilindiği gibi odun külünün bileşiminde soda ve potas gibi yüksek miktarda alkaliler ile biraz da silis ile alüminyum bulunur. Bu nedenle bitkisel küllerin ergime derecelerinde bir miktar düşüş vardır (Ayta,1976) . Kül sırları ise seramik tarihinin en eski sırları olarak bilinir. Kül sırları, odunlu fırınlardaki hava akımı nedeniyle küllerin uçuşup, çömleklerin üzerine yapışması sonucunda ortaya çıkmıştır. Daha sonra kül, etkin olarak sır yapımında kullanılmaya başlamıştır. Kül sırları hemen hemen her türlü organik maddenin küllerinden oluşabilir. Çin ' de 8. ve 9. Yüzyıllar boyunca kül sırları demir içine astarlar üzerine uygulanmış ve saman renkli bir sır elde etmek için pişirilmiştir. Daha sonraki dönemlerde kül sırlarının sahip oldukları doku ve estetik değerler nedeniyle günümüzde birçok seramik sanatçısı tarafından beğeniyle kullanılmıştır.

Kül sırlarının bulunuşu ve üzerine yapılan çalışmalar geçen zaman içerisinde rastlantısal olmaktan çıkmış bilimsel araştırmalara dayanan, bölgesel malzemelerin de kül kaynağı olarak kullanıldığı çalışmalarla çeşitlilik gösteren bir boyut kazanmıştır. Kül sırlarının etkileyici görüntüleri ve sürprizli sonuçları bu alandaki araştırmaları çeşitlendirmektedir ve sahip olduğu doku ve estetik değerler nedeniyle günümüzde birçok seramik sanatçısı tarafından kullanılmaktadır. Özellikle Japonya ve Amerika olmak üzere birçok ülkede yaygın olarak kullanılan kül sırları bitki küllerinin dışında farklı tipte kül ile sır bünyeleri hazırlanarak kullanılmaktadır.

Kül sırı kül maddesinin seramik yüzeyler üzerinde tek başına ya da farklı ergitici maddeler ile birlikte sır olarak uygulanması sonucu oluşur. Doğal kül sırlarında ağaç, saman, çeşitli bitkiler, meyve kabukları gibi organik maddelerin yanması sonucunda küller ya serpilerek ya da püskürtülerek de uygulanabilir ya da sır bileşiği içerisinde kullanılarak uygulanabilir. Kullanılan bitkinin yapısına ve elde edilen külün içinde kullanıldığı sırın bileşimi ve pişirim sıcaklığına göre kül sırları farklılık gösterir. Sır bünyesinde kül oranı ne kadar fazla olursa sırın kalitesi ve esnekliği de o kadar fazla olur. Kül sırlarının yapımında kullanılan malzemenin yetiştiği topraklar, iklim koşulları, saflığı ve kaynağının devamlılığı çalışmanın ilerleyişini doğrudan etkileyen faktörlerdir.

Külün elde edilmesi için bitkiler yakılırken dışarıdan başka organik katkıların olmamasına dikkat edilir. Çünkü bu maddelerin küle karışması külün saflığını ve kalitesini bozar. Farklı fırınlarda ve pişirimlerde de farklı sonuçlar ortaya çıkar. Örneğin meşe külleriyle yapılan sırların pişirimi sırasında redüksiyon oluşurken elma ceviz külleriyle nötr ortam oluşur.

En başarılı kül sırı sonuçları bitkilerin kabukları ve dallarından elde edilen küllerin sır bünyesinde kullanılmasıyla elde edilir. Kül sır reçetesinde hammadde olarak kullanılabildiği gibi bisküvi üzerine ya da sırlanmış, pişirilmemiş seramik yüzeye sürülerek de uygulanabilir. Bitki küllerinin kimyasal içeriğine bakıldığında genelde % 10-15 Al_2O_3, % 30-70 SiO_2, % 15'e kadar Na_2O ve K_20, % 30' a kadar CaO ve az miktarda Fe_2O_3 olduğu görülür.



Şekil 1: Zeytin Ağacı Küllü Sırlı Tabak (Zehra Çobanlı)

Kül sırlarının hazırlanması

Kül sırlarının elde edilmesinde birçok değişken bir arada bulunduğundan farklı fırınlarda ve pişirimler sonuçları etkiler. Külün elde edilmesi için, bitkiler yakılırken dışarıdan gelebilecek organik katkıların olmamasına dikkat edilmelidir. Organik maddelerin olması külün kalitesini bozar. Külün saf olmasına dikkat edilmelidir. Farklı bitkilerin külleri ile hazırlanan sırların etkileri de farklı olabilir. Bu farklılık içeriklerindeki alkali oksit, SiO_2 ve demir oksit oranlarına bağlıdır. Eğer sırda herhangi bitki külü veya fındık, ceviz kabuğu tarzında kül kullanılacaksa öncelikle ayıklanıp temiz bir ortamda yakılması gerekir. Yaklaşık 850-900 ^{0}C'de kalsine edilir ve diğer sır yapıcı hammaddelerle kullanılarak reçeteler elde edilir. Daha sonra da renklendirici oksitler katılarak farklı renklerde sırlar elde edilir.



Şekil 2: Fındık Kabuğu Küllü Sırlı Vazo (Soner Genç)

Günümüzde kül sırları genellikle 1000-1200°C sıcaklıklarda güzel etkiler göstermektedir. Renklendirici oksitlerle renklendirildiklerinde çok güzel renk etkileri göstermektedir. Doğal kül sırları 1150°C'den itibaren oluşabildiklerinden bu sıcaklık ve daha yükseğine uygun olan bir çamur kullanılması ön şarttır. Daha düşük pişme sıcaklıklı çamurlar eriyip çökecektir. Seramik çamurunun içinde bulunan demir alevin etkisiyle turuncudan kırmızıya ateş renklerinin oluşumuna neden olur. Porselen çamurlarında neredeyse hiç demir olmadığından yüzeyde pembeleşmeler meydana gelir. Beyaz görünümlü fakat içinde çok az demir olduğunda çok çeşitli renkler elde edilebilir. Eğer görünümü kırmızı olan yani içeriğinde daha fazla demir olan bir çamur kullanılır ise çikolata kahverengisinden siyaha kadar renkler elde edilebilir. Porselen çamurlarında %25 den başlayan oranlarda feldspat bulunur. Feldspatın eritici rolü vardır, feldspatlı 24 çamurlarda diğer çamurlardan daha önce erimeler başlayacağından daha akışkan parlak yüzeyli seramikler oluştururlar.



Şekil :3 Kül sırlı bardak (John Roberts)

Sonuçlar

Kül sırlarının bulunuşu ve üzerine yapılan çalışmalar geçen zaman içerisinde rastlantısal olmaktan çıkmış bilimsel araştırmalara dayanan bölgesel malzemelerin de kül kaynağı olarak kullanıldığı çalışmalarla çeşitlilik gösteren bir boyut kazanmıştır.

Kül sırlarının etkileyici görüntüleri ve sürpriz sonuçları bu alandaki araştırmaları çeşitlendirmektedir. Kül sırlarının sahip oldukları doku ve estetik değeri nedeniyle günümüzde pek çok seramik sanatçısı tarafından kullanılmıştır. Gelişen modern yaşam ve şehirleşme, bitki küllerinin elde edilmesini zorlaştırdığı için son yıllarda bazı seramikçiler tarafından yapay (yalancı kül sırları) kül sırları da hazırlanmaktadır. (Şölenay, 2011)

Kaynakça

Genç, S. (2013) , Artistik Seramik Sırları, Boyut Yayınları, İstanbul.
Tizgöl, K,Gündeşlioğlu Demir,Ö., (2016) '' Bir Sera Atığı Olarak Patlıcan Dalı Külünün Düşük Dereceli Seramik Sırlarında Kullanımı'' Akdeniz Sanat Dergisi, cilt 9,sayı 18. 2016
Sarnıç K.Ö, Güllü,e.t., Yılmaz, Y., (2012), ' Defne Çekirdeği Külünün Sır Bileşeni Olarak Kullanılabilirliğinin Araştırılması (1000^0 C) , 5.pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiri Kitabı, s 311-319, Eskişehir.
Şölenay, E.(2011), 'Seramik Sanat Eğitiminde Sırlama ve Pişirme Yöntemleri El kitabı'
Tıchane, R. 'ash glazes', 1998.
Ayta,T. (1976), 'Toprak Sanatlarında Dekoratif Uygulama Yöntemleri' , İstanbul.
Rhodes D., (1958), ' Clay and Glazes For The Potter

ÇORAP MODASININ TARİHSEL SÜREÇTEKİ DEĞİŞİMİ

Dr. Saliha AĞAÇ[1], Merve BALKIŞ[2]

ÖZET

Başlangıçta sadece ayağı sıcak tutma ve örtünme amaçlı kullanılan çoraplar, zaman içerisinde giysilerin tamamlayıcısı rolünden sıyrılıp, neredeyse günümüz giysilerinin rolünü üstlenmiştir. Tarihsel süreç incelendiğinde 16. yy'nin sonlarına kadar elde örülerek üretilen çoraplar; örme makinasının keşfi, naylonun icat edilmesi; Spandex'in (Lycra) keşfedilmesi ve sonrasında hızla devam eden iplik üretim ve örme teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte, sanat akımları, müzik, sinema ve siyasi olaylardan da etkilenerek çorap modasını oluşturmuştur. Bu çalışma kapsamında tarihsel süreç içerisinde gerçekleşen teknolojik gelişmelerin, sanatsal, sosyal ve siyasal olayların çorap modasına yansımaları incelenmiştir. Yöntem olarak belgesel tarama yöntemi kullanılmıştır. Basılı kaynaklar ve internet kaynaklarından tarih içerisinde çorap modasının nasıl şekillendiği, nelerden etkilendiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışma sonucunda; 1920'lerde giysilerde kısalan etek boylarının çorapları ön plana çıkarması üzerine, çorap modasının gelişmeye başladığı görülmektedir. Teknolojik gelişmelerin tasarımlara yön vermesi ile çorap sektörü ve modası hızla şekillenmiştir. Çorap modasının sanat akımlarından dönemsel olarak etkilendiği ancak en çok op- art ve pop-art etkilerinin görüldüğü gözlemlenmiştir. Savaş ve toplumsal hareketler gibi olayların, tarihte çorap tasarımlarına ve üretimlerine yansıdığı bulgularına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çorap, Çorap modası, Çorap modası tarihi

THE CHANGES OF SOCKS FASHION AT THE HISTORICAL PROCESS

ABSTRACT

In the beginning, the socks, used for just warming and covering the feet, have been stripped of the complementary role of the garments over time, and almost assume the role of the clothes of today. When the historical process is examined, it is seen that the socks produced by hand knitting until the end of the 16th century; with the discover of knitting machine, invention of nylon and Spandex(Lycra), the rapid development of yarn production and knitting technologies, and influence of art movements, music, cinema and political events, formed socks fashion. Within the scope of this study, the reflections of technological developments, artistic, social and political events that took place in the historical process into socks fashion were examined. Documentary analyzing method was applied as a method. It has been tried to show how the fashion of socks is shaped in the history by using the printed and internet sources. In the results of working; It is seen that the fashion of socks started to develop after the shortened skirts in the 1920s, brought out the socks to the foreground. With the technological developments directing the designs, the sector and fashion of the sock has been shaped rapidly. It has been observed that socks fashion is affected periodically by artistic trends, but most op- art and pop-art influences are seen.

Key Words: Stockings, socks, stockings fashion, socks fashion, socks fashion history

1.GİRİŞ

Moda, büyük kitleleri etkisi altına alan; tarihi olaylar, teknolojik gelişmeler, sosyal, kültürel, ekonomik, psikolojik ve politik etkenler ile birlikte sürekli şekillenen ve değişen, davranış biçimi, üslup, tarz anlamlarına da gelen; fakat günümüzde yaygın olarak giysiler için kullanılan bir kavramdır (Waquet and Laporte, 2011:7-8; MÜSİAD- Moda Tasarımı, 2009: 37-56; Fogg, 2014:6-7; Jones, 2013:26-32; Süzmen, 2015:8; Yağlı, 2012: 161).

1920'lerde etek boylarının kısalması ile ön plana çıkan bayan çorapları, modanın etkisi altında, farklı aksesuarlar kullanılarak, farklı renklerde üretilmeye başlanmıştır (Onur, 2004:53; Blackman, 2013:12). Naylonun ve Lycra'nın keşfi ile başlayan çorap üretim teknolojilerindeki gelişmeler; lif, iplik ve örme teknolojilerindeki gelişmelerin sayesinde günümüz modasında önemli bir yer tutmaya başlamıştır (Yakut, 2013:4-9; İTKİB Genel Sekreterliği, 2014:1). Bu teknolojik gelişmeler, çoraplara konfor ve tasarım özellikleri kazandırmakta ve hızla gelişen sektörde rekabet ortamını arttırmaktadır. Yüksek rekabet ortamı içerisindeki üretici, rakiplerini geride bırakabilmek adına tasarıma yönlenmektedir. Çorap modasının hızla değiştiği günümüzde, nerdeyse her döneme ait, her çeşit çorap kullanılmaktadır. Bu bağlamda, çalışma kapsamında çorap modasının tarihsel süreç içerisindeki değişimi ve bu değişime sebep en belirgin akımlar, teknolojik gelişmeler, ekonomik, politik ve sosyal olaylar incelenmiştir.

2. YÖNTEM

Çalışma kapsamında, çorap modasının tarihsel süreçteki en önemli gelişmelerini incelemek ve sanat akımları, teknolojik gelişmeler, sosyal ve kültürel olayların çorap modası üzerindeki etkilerini görebilmek için internet ve basılı kaynaklar incelenerek belgesel tarama yöntemi uygulanmıştır. Varolan kayıt ve belgeleri inceleyerek yapılan veri toplama yöntemine belgesel tarama denir. Geçmiş dönemdeki olguların iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtları, araç-gereç, bina, heykel vb. kalıntılar ile bu olguların hakkında yazılan resmi veya özel yazılar, istatistikler, yaşam öyküleri vb. kalıntılar belgesel taramalarda kullanılabilinir (Akbaş, 2005:1). 1920'lerden itibaren etek boylarının kısalması ile çorabın ön plana çıkma durumundan dolayı, ağırlıklı olarak 20. ve 21. yüzyıllara ait görseller ilgili kitap, dergi ve internet kaynaklarından taranmıştır. Aynı dönemlere ait ilgili görseller, dönemin en belirgin akımları, teknolojik gelişmeleri, ekonomik, politik ve sosyal olayları da dikkate alınarak incelenmiştir.

3.BULGULAR

İnsanlık tarihinin başlangıcından beri ayağı korumak için kullanılan çoraplar, zamanla giysi modası ile birlikte şekillenerek, toplumda akımların etkisi ile birlikte çorap modasının oluşmasını sağlamıştır. Teknolojideki gelişmeler çorap sanayisinin de gelişmesini tetiklemiş ve bu alanda yapılan yenilikçi tasarımlar, preppy, bobysoxer gibi bazı tarzların en belirleyici özelliği olan çorabın, moda sektöründeki rolünün artmasını sağlamıştır. Zamanla çorabın bir aksesuar olarak olmaktan sıyrılıp, kendi modasını oluşturduğu görülmektedir.

Çorap modası da kimi zaman moda olan giysilerle şekillenmekte, kimi zaman giysinin rolünü üstlenip bir moda oluşturmaktadır. Tarihsel süreç incelendiğinde, Yunan şair Heseidos'un M. Ö. 8yy'da Piloi olarak adlandırılan hayvan kılından yapılmış bir ayakkabıdan bahsettiği

bilinmektedir (Yakut, 2013: 37; Çorap Sanayicileri Derneği [ÇSD], 2017). İlk örme çoraplar M. S. 800-1000 yılları arasında Mısır'da bulunmuştur (Gilson-Roberts, 2000:9).

Çorap tarihinin en önemli gelişmelerinden biri, 1589 yılında İngiliz William Lee'nin örme makinesini icat etmesidir. Kraliçe 1. Elizabeth bu icadın örgü işçilerine maddi anlamda zarar vereceği düşüncesiyle patent alınmasına izin vermemesi üzerine Lee Fransa'da Rouen'e yerleşir ve 16 şubat 1612'de Pierre de Caux ile çorap örme makinelerinin üretimi için sözleşme yapar. Böylece çorap makinesinin ilk ticari üretimi Fransa'da yapılmıştır (Yakut, 2013: 38; Britanicca, 2017; ÇSD 2017).

Lee`nin keşfinden sonra, 17. ve 18. yy'de çorap örme makineleri dünya genelinde kullanılmaya başlanmış, desenli ve süslü çoraplar örülmeye başlanmıştır (Knitting, 2009). Bu yıllarda Barok ve Rokoko Dönemlerinin ihtişamı, çoraplara da yansımış; çoraplar ipekli kumaşlardan fiyonklar, kurdeleler ve kordonlar ile süslenmiştir (Ertürk, 2013: 13).

Tarihsel süreç incelendiğinde, 20. yy'nin başlarında denize girmenin rağbet görmeye başlamasıyla birlikte kadınların yüzmek için Victoria Dönemine ait denizci üniformalarından esinlenerek tasarlanmış bol tuniklerin atına uzun paçalı içlik ve çoraplar giydikleri görülmektedir (Blackman, 2013: 100). Resim 1'de deniz elbisesinin altına giyilen çorap kullanımı görülmektedir.



Resim 1. 1916'da deniz elbisesi ile giyilen çoraplar (Blackman, 2013: 100)

I. Dünya Savaşı sonrasında, 1918'de tango merakı ile başlayan müzik ve dansın yükselişi, savaşın etkilerine meydan okumuş; moda, dans ve müziğin birlikte şekillendiği bir döneme geçilmiştir (Onur, 2004:53). 1920'lere kadar abartılı etekler giyen kadınlar, savaş sonrası dönemin vermiş olduğu etkiyle bu yıllarda daha sade giysiler giyinmeye başlamıştır. Erkek gibi kadın tipi, Coco Chanel'in 'à la garçonne' tarzı ile yaygınlaşmaya başlamıştır. Etek boyları, kısalmış; çarpıcı anlamına gelen 'flapper' kelimesi, özgür tarzda giyinen kadınlar için kullanılmıştır. Etek boylarındaki değişim şeffaf çorap ihtiyacını ortaya çıkarmış; jartiyer ve ince çorap 1920'lerin asi ve yaramaz görünümlü flapper kızlarının vazgeçilmezi haline gelmiştir. Daha önceleri yuvarlak makinelerle örülen ve buharlı ütülerle şekillendirilen, giyildiklerinde dizde ve bilekte bollaşan çoraplar, 1920'lerden itibaren bacağı sarmaya başlamıştı. Bu yıllarda çoraplar iki parça halinde üretilip birbirine dikiliyor; bej ya da ten rengi ipekten örülerek bacağın arkasındaki dikiş izi haricinde çıplak ten görüntüsü vermesi sağlanıyordu (Koç ve Koca, 2016: 134; Fogg,2014: 225; Ertürk, 2013:18; Wesen Bryant , 2013:13; Barbarosoğlu, 2013:35).

Amerikalı yazar F. Scott Fitzgerald 1925 yılında basılan 'Great Gatsby' adlı kitabını eşine ithaf etmiştir. Dönemin popüler ismi olan Zelda Fitzgerald'ın jartiyerli bir fotoğrafı Resim 2'de verilmiştir. 2013 yılında, Baz Luhrmann'ın yönetmenliğinde kitaptan uyarlanarak filmi çekilen 'Great Gatsby'de 1920'lerin modasına dair örnekler görülmektedir (Wesen Bryant , 2013:13; Twenties, 2013).



Resim 2. Zelda Fitzgerald (Twenties, 2013)

1920`li yıllarda spora olan ilginin artması ve kadınların spora yönelmesi ile modacılar spor giysilerine yönelik tasarımlar yapmaya başlamışlardır. Fransız tenis şampiyonu olan Suzanne Lenglen kortta ve kişisel hayatında Jean Patou tarafından giydiriliyordu. Tenis kıyafetinin altına giydiği beyaz uzun çorapları Resim 3'de görülmektedir (Blackman, 2013:106)



Resim 3. Fransız Tenis Şampiyonu Suzanne Lenglen'in spor çorapları (Blackman, 2013:106)

1925 yılı civarında Britanya ve Amerika'da erkek modasında paçaları nerdeyse 100 cm genişliğinde olan Oxford pantolonları ile radikal bir değişiklik yaşanmıştır. Oxford pantolonlar bu dönemde diz altı çorapların içerisine konularak da giyilmiştir (Resim 4) (Fogg,2014: 243).



Resim 4. 1925 yılı civarı Oxford pantolonlar ve çoraplar (Fogg,2014:243)

1930'lar, ilk sentetik lif olan poliamid lifinin keşfi ile çorap tarihinin en önemli gelişmelerinden birinin yaşandığı yıllardır. Naylon sözcüğü poliamid lifleri için kullanılan genel bir addır (Yakut, 2013:3; Tekstil Teknik, 2017). Bu döneme kadar ipekten üretilen çorapların yerini, Amerikan kimya şirketi olan Du Pont'un 1938`de ticari naylon üretmeye başlaması ile 1939 yılında, naylon çoraplar almaya başlamıştır (Fogg,2014:267). Du Pont, naylonun zamanla "çorap" kelimesinin yerine kullanılmasını amaçladığı için "Nylon" isminin patentini özellikle almamıştır (Naylon Çorap, 2017). Resim 5'de Du Pont'un naylon çorabı ilk sunumu ve Resim 6'da Du Pont firmasının naylon çorapla ilgili bir haberi verilmiştir.



Resim 5. Dupont standı naylon çorabın ilk sunumu (Naylon Çorap, 2017)



Resim 6. Dupont naylon çoraplarıyla ilgili haberler (Naylon Çorap , 2017)

1939'da başlayan II. Dünya Savaşı koşullarında üretim giyimden daha çok savaş malzemelerine yönelik yapılmıştır. Du Pont Naylon'u, ilk olarak çoraplar için kullanmış olsa da savaş sırasında paraşüt, ip ve çadır üretimi için kullanılmıştır (Albayrak, 2016: 550-551; Wesen Bryant, 2013:18; Radikal, 2009; Naylon Çorap, 2017). Bu dönemde ipek çorabın oldukça pahalı olması ve savaş etkileriyle beraber eski şöhretini kaybetmesi ile Max Factor Elizabeth Arden gibi şirketler çorap giyilmiş gibi gösteren bacak boyası üretmişlerdir. Ancak et sulu kahverengileştirme ve kakao daha ucuz ve etkili olduğundan bu boyalar pek tercih edilmemiştir (Blackman, 2013: 171; Koç ve Koca, 2016:136). Resim 7' de kadınların çorap görüntüsü elde edebilmek için bacak boyama yöntemine başvurdukları bir fotoğraf görülmektedir.



Resim 7. Çorap görüntüsü elde etmek için yapılan bacak boyama (Blackman, 2013:170)

II. Dünya Savaşı'nın günlük yaşama etkilerinin yoğun olduğu savaş döneminde, Almanya'da *Nazi* propagandası yapan Signal Dergisi'nin Fransızca baskısında Berlin dükkânlarındaki iç çamaşırları ve çorapları savaşın etkilerini görmezden gelirmişçesine neşeli resimlerle gösterilmiştir (Blackman, 2013:150). Resim 8'de derginin çorap ve çamaşır reklamı yapılan bir sayfası görülmektedir.



Resim 8. 1941 Savaş Dönemi Signal Dergisi (Blackman, 2013:151)

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'nın elit üniversitelerinde ilham alan preppy tarzı gençler arasında yaygınlaşması ile diz boyunda ekose eteklerin ve örgü kazakların altına bileğe doğru katlanan bobbysoxer tarzında (Resim 9) çoraplar kullanılmaya başlanmıştır. 'Bobby Soxer' Frank Sinatra öncülüğünde başlayan popüler müzik etkisindeki, 12-25 yaş arası genç kızların giyim tarzı olarak bilinmektedir (Fogg,2014: 308-311; Bobby Soxer, 2017).



Resim 9. 1940'lar Bobbysoxer çoraplar (Vintage, 2017)

1959 yılında Spandexin (Lycra) keşfedilmesi ile çorap tarihinde önemli bir gelişme daha yaşanmıştır. Dupont firmasının icadı olan Lycra, yüksek esneme özelliği sayesinde vücut formuna kolayca uyum sağlıyor olması sebebiyle spor giyimde ve çorap üretiminde kullanılmaya başlanmıştır (Çankaya, 2017; Mytights, 2017). Aynı yıl külotlu çorap ilk kez Amerika'da Allen Gant Senior tarafından icat edilmiş ve Kuzey Carolina'da Glen Raven Mills şirketi tarafından üretilmiştir (Turgut, 2010).

Minimalizm akımının moda üzerine etkisinin yoğun olarak görüldüğü bu yıllarda ve mini etek modası ile birlikte külotlu çorapların kullanımı artmıştır. Moda da minimalist yaklaşımların görüldüğü bu dönemin en iyi örneği Mary Quant'ın yenilikçi bakış açısıyla tasarlamış olduğu mini eteklerin ve elbiselerin moda olmasıdır. Külotlu çorabın kullanımının yayılması korse ve jartiyer kullanımının azalmasına yol açmıştır. Aynı dönemde Spandex (Elastan)'in icadı külotlu çorabı daha rahat kullanışlı ve şık hale getirmiştir (Ertürk, 2013: 21; ÇSD, 2017).

60'lı yıllarda mini giysilerin altına nerdeyse her renkte ve pek çok desende çoraplar kullanılmaya başlanmıştır. Çorap, bu yıllarda giysileri tamamlayan bir aksesuar olmaktan çıkmış başlı başına bir moda yaratmıştır (Resim 10).



Resim 10. 1960'larda çorap modası (1960's Fashion, 2017)

60'lar aynı zamanda op art akımının modaya etkilerinin yüksek oranda görüldüğü yıllar olduğu için, çorap modasında da bu akımın etkileri oldukça fazla görülmektedir (Resim 11).



Resim 11. Çorapta Op Art etkisi, Peggy Moffitt, Rudi Gernreich tasarımları giyerken (Icons, 2017)

Andy Warhol'un kısa filmlerinde rol alan, aynı zamanda Warhol`un ilham perisi oyuncu Edie Sedgwick 1960'lı yıllarda tarzı ile moda ikonu haline gelmiştir. Resim 12'de Sedgwick yüzeyi süslemeli çorabı ile görülmektedir (Blackman, 2013:238).



Resim 12. Andy Warhol tarafından çekilen Edie Sedgwicks fotoğrafı,çiçek aksesuarlı çoraplar (Vintag, 2012)

1950'li yılların sonunda ve 1960'larda Paris'te oldukça revaçta olan naylon çorap, ünlü modacılar tarafından da rağbet görmüştür. Coco Chanel, Jean Patou ve Christian Dior gibi modacılar DuPont'a sipariş vermiştir (Radikal, 2009). Naylon çorabın revaçta olduğu bu yıllarda, ünlü moda evleri ipek çoraptan da vazgeçmemiştir. Givenchy moda evinin 60'larda ürettiği ipek çoraplar Resim 13'de görülmektedir.



Resim 13. House of Givenchy 1960'lar ipek çorap (Met Museum, 2017)

1950'lerin başlarındaki Beatnik hareketini baz alan mevcut düzene ve sisteme karşı hippi akımının 70'lerde yaygınlaşması ile çiçekli ve geometrik desenlerde giysiler ve çoraplar kullanılmıştır (Milliyet, 2016). 1970'lerdeki yüksek platformlu ayakkabı modası yine renkli ve desenli çoraplar ile kombinlenmiştir. Diz altı ve diz üstü çoraplar bu dönemde oldukça fazla kullanılmıştır. Açık ayakkabılar ile birlikte çoraplar giyilmiştir (Resim 12-15).



Resim 14. 1970'ler diz üstü çorap modası (1970's fashion)



Resim 15. 1970'ler çorap modası (Fashion Style, 2017)

80'lerde yeni nesil naylon çorabı anne işi olarak görüldüğü için, renkli çoraplar daha çok tercih edilmiştir. Bu yıllarda uzun tişört veya elbiselerin altına renkli çoraplar giyilmiş, neon ve canlı renkler oldukça fazla kullanılmış, taytların üzerine kısa çoraplar giyilerek ya da külotlu çoraplarla tozluklar giyilerek kombinler yapılmıştır (Radikal, 2009)(Resim 16).



Resim 16. 1980'ler çorap ve tozluk modası (1980's Fashion, 2013)

80'lerde Lycra'lı streç dansçı giysileri, taytlar ve çoraplar spor salonlarında ve diskolarda da görülmeye başlanmıştır (Blackman 271). 1950'lerin sonunda icat edilen Lycra'nın bu dönemde tayt ve çoraplarda kullanımında artış yaşanmıştır.

90'larda Nirvana, Pearl Jam ve Sonic Youth gibi Grunge müzik gruplarının tarzından etkilenen gençler giyim tarzlarında kısa ve dizaltı çorapları tercih etmişlerdir (Blackman 298). Dağınık ve özgür bir tarza sahip bu giyim tarzında çoraplar ve tozluklar bu dağınık tarzın tamamlayıcısı olmuştur. Resim 17'de Grunge Akımının moda üzerinde yarattığı etki görülmektedir.



Resim 17. 1990'lar Grunge Modası (Blackman, 2013:299)

2000'li yıllarda ayak sağlığını koruyabilmek için terleme ve koku oluşumunu önlemek için termal konfora sahip çoraplar, mikrokapsüller sayesinde güzel koku yayan çoraplar, antibakteriyel, antifungal gibi özelliklere sahip fonksiyonel çoraplar üretilmeye başlanmıştır. Spor türleri için geliştirilen destekli çoraplar, kaçmayan çoraplar, vücudu sıkı gösteren toparlayıcı çoraplar, kaymaz tabanlı üretilen çoraplar, yine bu yıllarda teknolojik gelişmelerin sayesinde üretilmeye başlanmıştır. Geçmiş yılların aksine, günümüzde çeşitli renk ve desenlerde, her türde çoraplar kullanılmaktadır. Bunun bir örneği de, 1920'lerde sık olarak kullanılan file çorapların, dönem dönem kullanılıyor olmasına rağmen; 2017 yılında yeniden moda olmasıdır (Resim 18-19).



Resim 18. File Çorap (Yaşam, 2017)



Resim 19. File Çorap (Futulish, 2017)

2000'li yıllara kadar bayan çorapları üzerinde şekillenen çorap modası, erkek çoraplarında renkli desenler kullanılmaya başlaması ile bu yıllarda erkek modası üzerinde de etkili olmaya başlamıştır (Resim 20).



Resim 20. Jollie Socks, Autumn- Winter- 2015 (Jollie Socks, 2015)

Sosyal medyanın moda pazarlamasında bir araç olarak kullanımı, pazardaki rekabet gücünü arttırmış; tasarım ürünler daha fazla ön plana çıkmıştır (Cukul, 2012: 116)(Resim 21).



Resim 21. Çorapta Sürrealist Tasarımlar (CNNTürk, 2014).

4. SONUÇ

Günümüzde geçmiş tüm yıllara ait, her desende ve renkte çoraplar kullanılmaktadır. Malzeme teknolojilerindeki gelişmeler sayesinde konfor özelliklerine sahip fonksiyonel çoraplar; örme teknolojilerindeki gelişmeler ile farklı doku yapılarına sahip çoraplar üretilebilmektedir. Çorap tasarımları günümüz modasında etkin bir rol oynamakta ve çoğu zaman giysinin tamamlayıcısı rolünden çıkıp, giyim tarzında aktif rol üstlenmektedir.

Tarihsel sürece bakıldığında, 1589 yılında William Lee'nin çorap örme makinasını keşfi, 1938'de naylonun keşfi; 1959 yılında külotlu çorabın keşfi ve Lycra'nın keşfi çorap modası üzerinde önemli rol oynamıştır. 1960'larda minimalizm ve Op-art akımlarının giysilere yansıması, mini eteğin moda oluşu çorap modasını etkilemiş; 70'lerdeki siyasi olayların etkisinde modaya karşı bir tutum sergileyen gençler, abartıdan uzak doğal ve etnik desenlerde giysi ve çoraplar tercih etmiştir. 1980'ler çorapta ve giysilerde abartının ve canlı renklerin kullanıldığı bir dönem olmuş; 90'larda yeniden minimal yaklaşımlar sergilenmiştir. 2000'li yıllar teknolojik gelişmelerin tasarımları çeşitlendirdiği, çorap modasının en önemli hale geldiği yıllardır.

Sonuç olarak çorap modasının, teknolojik, ekonomik, politik, kültürel etkenlerle birlikte sanat akımlarından, sosyal medya araçlarından etkilendiği ve 2000'li yıllarda bu alanda çok çeşitli tasarımlar yapıldığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

Albayrak, E. A. (2016). İkinci Dünya Savaşı'nın (1939-1945) Kadın Giyimine Etkileri, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(35). s. 539-555

Akbaş, S. (2015). Belgesel Tarama- Spor Bilimleri Araştırma Yöntemleri Sunum Raporu. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Barbarosoğlu, F.(2013). *Moda ve Zihniyet.* İstanbul: İz Yayıncılık

Blackman, C. (2013). *Modanın Tarihi 1900'den Bugüne (Birinci Baskı)*. İstanbul: Kerasus Yayınevi, 391.

Cukul, D. (2012). Social Media As A Tool For Fashion Marketing: Success Of Mavi Jeans.*Akdeniz Sanat.*8(4). 116-120.

Ertürk, N. (2013). *Moda Tarihi, Moda Tasarım*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayını.

Fogg, Marnie. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü.* (çev.Gözgü, E.). İstanbul: Hayalperest Yayınları. (Eserin orjinali 2013' de yayımlandı).

İTKİB Genel Sekreterliği, (2014). Türkiye'de Çorap Ticaretinin Güncel Durumu ve Dünya Ticaretindeki Yeri. AR&GE Mevzuat Şubesi.İstanbul: (İstanbul Tekstil ve Konfeksiyon ihracatçıları Birliği)

Jones, S. J., & Kılıç, H. (2013). *Moda tasarımı*. İstanbul: Kerasus.

Koç, F. Ve Koca, E. (2006). Naylon Çorap Modasının Türk Kültürüne Yansımaları (1920-1960). VI. *Uluslararası Türk Sanatları, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri Kongresine Sunulmuş Bildiri*,133-138. Konya.

MÜSİAD (2009). Moda Tasarımı. MÜSİAD Araştırma Raporları:60. İstanbul: (Müstakil Sanayici ve İş Adamları Derneği).

Waquet, D., Laporte, M., & Ergüden, I. (2011). *Moda*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Gibson-Roberts, P. A. (2000). *Ethnic socks & stockings: a compendium of eastern design and technique*. Sioux Falls South Dakota: XRX

Onur, N.(2004). *Moda Bulaşıcıdır,* İstanbul: Epsilon

Özdemir, M. (2010). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343.

Süzmen, A. (2015). Modanın İktidarı, İstanbul: Siyah Beyaz.

Yağlı, S: (2012). Gündelik Hayatın Bir Alanı Olarak Moda Aracılığıyla Kültürün Yeniden İnşası, Akdeniz Sanat Dergisi. 7(4). 157-162.

Wesen Bryant, M. (2013), *Moda Çizimi Moda Tasarımcıları İçin İllüstrasyon Teknikleri,* Çev: Şükriye Yüksel, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.

Yakut, Y. (2013). *Çorapta Pratik Bilgiler.* Ankara: Nobel .

Elektronik Kaynakalar:

1960's Fashion. (2017). http://cdn.vintagedancer.com/wp-content/uploads/1960s-fashion-dresses-shoes-sunglasses-summer-colors1.jpg adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

1970's Fashion.(2017) . https://www.bloglovin.com/blogs/le-fashion-39894/45-incredible-street-style-shots-from-70s-4549011202 adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

1980's Fashion.(2013). http://hottrashvtg.blogspot.com.tr/2013/11/80s-sweaters-meets-cosby-sweater-and.html adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

Bobby Soxer, (2017). How to be a bobby soxer. http://www.queensofvintage.com/how-to-be-a-bobby-soxer/ adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

Britannica, (2017).William Lee. https://global.britannica.com/biography/William-Lee adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
CNNTürk, (2014). Sonbahar Çorap Modası. http://www.cnnturk.com/fotogaleri/yasam/kadinlarin-sonbahar-corap-modasi?page=4 adresinden 28 nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Çankaya, (2017). Naylon Çorabın Tarihi. Web: http://ari.cankaya.edu.tr/~figen/nayloncorabintarihi.htm adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
ÇSD, Çorap Sanayicileri Derneği (2017). Çorabın Tarihçesi. http://www.csd.org.tr/corabin-tarihcesi adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Fashion Style, (2017). 70's outfits. http://missdandy.tumblr.com/post/7343564679/clothes-shopping-fashion-style-accessories-jewelry-sale adresinden 28 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Futulish, (2017). Deu Onda Meia Arrastao. http://www.futilish.com/2017/02/deu-onda-meia-arrastao/ adresinden 28 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Twenties, (2013) . Twenties Fashion. Web: http://www.paperblog.fr/6383596/roaring-twenties/ adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Tekstil Teknik, (2017). Poliamid Lifleri. http://www.tekstilteknik.com/Referanslar/ELYAF/Elyafturu.asp?Kimim=24 adresinden 7 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Icons, (2017). Icons. http://www.iconhouse.com/article/icons/mastering-style-by-fashions-finest-iconoclasts adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Jollie Socks, (2015). Autumn Winter 15. https://jolliesocks.com/lookbook/autumn-winter-15/ adresinden 27 nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Knitting, (2009). Knitting.http://www.dijaski.net/gradivo/ang_ref_knitting_01?r=1 adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
MET MUSEUM, (2017). Collection. http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/86688 adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Mytights, (2017). Lycra History. http://www.mytights.com/ie/lycra-history adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Naylon Çorap, (2017). http://listelist.com/naylon-corap-tarihi/ adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Radikal, (2009). Naylon Çorap 70 yaşında. http://www.radikal.com.tr/hayat/naylon-corap-70-yasinda-960614/ adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Turgut, S. (2010). Külotlu Çorabın Tarihi.http://www.mytights.com/ie/lycra-history adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Vintage, (2017). 40s Socks and Stockings. http://vintagedancer.com/1940s/1940s-stockings-history/ adresinden 27 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

Yaşam, (2017). File Çorap. http://www.yasamtonu.com/2017-trendi-file-corap-nasil-giyilir/ adresinden 28 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

MEGARA KASELERİNİN SÜSLEME VE BİÇİM ÖZELLİKLERİ

Yard. Doç. Dr. H. Serdar MUTLU
İnönü Üniversitesi, hsmutlu@gmail.com

Özet

Helenistik Dönem seramik grupları arasında yer alan Megara kaseleri Anadolu'da önemli bir yere sahiptir. Bu kaseler, aynı dönemde yapılan metal kaseler kopya edilerek kilden üretilmişlerdir. Daha ucuz ve kolay temin edilmelerinden dolayı halkın büyük beğenisini kazanmış, Atina sınırlarını aşarak Akdeniz ve Karadeniz kıyı bölgelerinde kullanılmaya ve üretilmeye başlanmıştır. Bu çalışmada, Anadolu'da bulunan Helenistik Dönem Megara kaselerinin sınıflandırılmasında kullanılan yöntemler araştırılmıştır. Bu yöntemlerde çoğunlukla izlenen yol, kaselerin süsleme, biçim özellikleri ve kaselerin bulunduğu yer ismi ile anılması olmuştur. Her iki yöntem ile ilgili bilgiler bu araştırmada birlikte kullanılarak kaselerin süsleme ve biçim özelliklerinin tanımlanmaları yapılmıştır. Araştırmada literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Buna göre, Helenistik döneme özgü Megara kaselerin süsleme ve biçim özelliklerine göre sınıflandırılmaları incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Teorik ve görsel bilgi edinme yöntemi ile elde edilen veriler, araştırmanın tüm aşamalarında kullanılmıştır. Çalışma bulgularında, Anadolu'nun farklı merkezlerinde bulunan Helenistik Dönem Megara kaselerinin kronolojik ve tipolojik tanımlamaları yapılmıştır. Ayrıca her bir süsleme ve biçim özellikleri detaylandırılmıştır. Süslemede kabartmalar, çeşitli bitkiler, figürler ve süsleme özelliklerine göre örnekler verilmiştir. Böylece, farklı bilim ve sanat dallarında kendini geliştirecek kişilere yeni yorumlamalar ve sentezler yapma fırsatı, ayrıca Anadolu topraklarında bulunan bu kaselerin bir kültür varlığı olarak günümüzdeki izlerini geleceğe taşıma olanağı da araştırmacılara sunulmuş olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Helenistik, Seramik, Kalıp Yapımı Kase, Süsleme ve Biçim.

ORNAMENTAL AND FORMAL CHARACTERISTICS OF THE MEGARIAN BOWLS

Abstract

The Megarian bowls, among the Hellenistic period ceramic groups, take an important place in Asia Minor. These bowls were made of terracotta, imitating metal bowls made within the same period. Since they were cheaper and easier to supply, they gained great appreciation, and began to be imitated in the Mediterranean and Black Sea coastal regions, beyond the borders of Athens. This study analyzes the methods used to classify the Hellenistic Period Megarian bowls in Asia Minor. The procedure generally followed in these methods is to attribute to bowls by their ornaments, formal characteristics and the name of the place where they were discovered. Data regarding both methods were jointly used in this study to describe the ornamental and formal characteristics of the bowls. This paper uses literature review method. Accordingly, it examines and analyzes the classifications of the Megara bowls, pertain to the Hellenistic period, in terms of their ornamental and formal characteristics. Data obtained by theoretical and visual information gathering method are used at all stages of the research.In findings, the Hellenistic Period Megarian bowls located in different centers of Anatolia are chronologically and typologically described. In addition, each ornamental and formal characteristic is detailed. Regarding ornaments, examples were

provided in terms of reliefs, various plants, figures and pattern characteristics. In this way, people who want to improve themselves in different branches of science and art will have opportunity to explore new interpretations and syntheses. Additionally, researchers will be provided an opportunity to carry current traces of these bowls discovered in Anatolia as a cultural asset into the future.

Keywords: Hellenistic, Ceramic, Mould-made Bowl, Ornament and Form.

Giriş

Makedonya Kralı II. Philipos'un ölümünden sonra tahta geçen oğlu Büyük İskender (İ.Ö.336-223), on üç yılda sınırları Uzakdoğu'ya kadar uzanan bir imparatorluk kurmuştur. İmparatorluk bölgelere ayrılarak askeri generaller tarafından yönetilmiştir. Büyük İskender'in yaptığı askeri seferler, siyasi yönden olduğu kadar kültürel yönden de Mısır, Mezopotamya, İran ve Hint uygarlıklarıyla kaynaşarak Helen Uygarlığının doğmasını sağlamıştır (Özdemir, 2008). Helenizm kelimesi Alman tarihçi J.G. Droysen tarafından ilk kez tüm Yunan kültürlerinin toplamı olarak kullanılmıştır (Mansel, 1963).

Helenistik Dönemin siyasi politikası, doğu toplum ve kültürlerinde hiçbir zaman benimsenmemiş olmasına rağmen, kendi öz dillerini ve kültürlerini yaşayan toplumları da koruduğu görülmektedir (Bilici, Güngör, 2006). Helen Uygarlığı, Doğu kültürleri ile tanışmış ve tüm sanat dallarında olduğu gibi seramik sanatını da etkisi altına almıştır (Ana Britannica,10.C:562). Kentleşme ile uluslararası ticaretin gelişmiş ve Yunan sanatı ile seramikleri tüm Akdeniz kıyıları boyunca ihraç edilmeye başlanmıştır (Cumming, 2006). Böylece, Doğu seramikleri üretim, süsleme ve biçim özellikleri bakımından Yunan seramiklerinden etkilemiştir. Sanat ve kültür alanındaki bu gelişmeler, Büyük İskender'in İ.Ö.323 yılında Babil'de ölümünden sonra imparatorluğun parçalanmış ve Mısır'ın Romalılar tarafından (İ.Ö. 330-30) alınmasına kadar üç yüzyıl boyunca devam etmiştir(Gombrich, 1999).

Megara Kaseleri

O. Bendorf, Hellenistik Dönem'de tüm Akdeniz ve Karadeniz kıyı bölgelerinde yaygın olarak kullanılan kalıp yapımı kaselerin, Megara'da üretildiğini ileri sürmüş ve Megaralılar tarafından kullanılan γαυλός (gaulos) kaplarıyla bağlantılı olduğu sonucuna varmıştır (Bendorf 1883: 118). Ancak sonraki araştırmalar bu kaselerin Megara'ya ait olmadıklarını ortaya çıkarmıştır (Edwards 1975; Rotroff 1982; Rotroff ve Oliver 2003).

Megara kaselerinin ilk örnekleri İ.Ö.3.yüzyılda Atina'da üretilen metal kaselerin kilden taklit edilmesi ile ortaya çıkmıştır (Pagenstecher 1913; Courby,1922; Thompson 1934; Rotroff 1982; Anlağan 2000; Çorbacı 2007; Civelek ve Taş 2012).

Bu kaselerin dış yüzlerine kabartmalı işlenen palmet, sivri uçlu veya yuvarlatılmış taç yapraklar, eğreltiotu yaprakları ve lotus gibi bitkisel süslemeler Mısır'a özgü olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle erken örneklerin maden işlemede ünlü Aleksandreia'da ortaya çıktığı düşünülmektedir (Pagenstecher,1913; Thompson 1934). Burada bulunan kaselerin çoğunluğu daha geç tarihli Delos tipi kaseler olduğu bilinmektedir(Rotroff 1982: 7). En belirgin özellikleri, dış yüzeylerine kabartmalı bitkisel, geometrik ve figürlerin bir kompozisyon şeklinde uygulanmasıdır (Rotroff, 1982).



Fot:1 Helenistik Dönem metal kase.



Fot:2 Megara kase, İ.Ö.1.yy. (Anlağan, 2000: 160)

Helenistik Dönem sanatını yansıtan bu kompozisyonlar kaselerin tipolojisini ve kronolojisini belirlemede önemlidir. Megara kaselerinin üretim kalıpları ile ilgili bilgiler sınırlı olsa da ucuz ve kolay temin edilmesi nedeniyle halkın yoğun beğenisini kazanmıştır. Helenistik dönemde hangi tarihler arasında kullanıldığı kesin olmasa da İ.Ö. 3. yüzyılın başı ile İ.Ö.1.yüzyılın ortası olarak kabul edilmektedir. Nadir de olsa, İ.S. 2. yüzyıla kadar üretildiğine dair bilgilere rastlanmıştır (Waage, 1948; Kossatz, 1990). Anadolu'nun çeşitli merkezlerinde bulunan Megara kaseleri, Helenistik Dönem insanının günlük yaşam tarzını da yansıtmaktadır. Örneğin, Günümüz Yunanistan'ında görülen kış aylarında şarapla sıcak suyun ve yaz aylarında yer altında saklanan buzun karıştırılarak içilmesi, Antik Çağ'da da yapıldığının bir göstergesidir (Bouzek, 1974).

MEGARA KASELERİN BULUNTU MERKEZLERİ

Megara kaselerinin bulutu yerleri, Atina bölgesi ve Anadolu'nun Ege kıyıları ile Akdeniz'e kıyısı olan bazı Afrika ve Asya ülkeleridir. Buna göre;

Mısır: Megara kaselerinin ilk metal örnekleri, bugünkü Mısır'ın kuzeyinde yer alan İskenderiye'de bulunmuştur. Metal kaselerin, zor ve pahalı üretilmesi nedeniyle, daha ucuz ve kolay olan seramik taklitleri yapılmıştır. Bu nedenle araştırmalar Mısır'da yoğunlaşmıştır (Pagenstecher, 1913). Bölgede bulunan kaplar, Delos tipi kaseler olarak bilinmekte, megara kaseleri gibi şişkin ve boğumlu biçime sahip oldukları görülmektedir (Hausmann, 1959). Mısır'da bulunan kaselerin gövde etrafında, lotus yaprağı süslemeleri bulunmakta ve bu desenler dipte rozet biçimindeki madalyona kadar devam etmektedir. Bu kaselerin kalıpları Atina ve yakınlarında bulunan kaselerle biçimsel ortak özellikler göstermektedir (Yılmazer Çorbacı, 2009).

Kerameikos: Atina'nın kuzey batısında yer alan Kerameikos, diğer merkezlerden daha erken tarihte üretim yaptığı düşünülmektedir (Yılmazer Çorbacı, 2009). Bunun nedeni Kerameikos'ta ele geçen kapların yapım tekniği ve süslemelerinin Attika kaseleri ile benzer olmalarıdır (Schwabacher, 1941). Bu kapların arkeolojik, teknik ve biçimsel özellikleri İ.Ö.310-100 yılları arasında kullanıldıklarına işaret etmektedir (Yılmazer Çorbacı, 2009).



Fot:3 Mısır kasesi, (Parlasca, 1955: 135)



Fot:4 Kerameikos kasesi, (Schwabacher, 1941: 2)

Atina: Antik Yunan şehir devletlerinden biri olan Atina kazılarında İ.Ö.300-50 yıllarına tarihlenen çok sayıda megara kaseleri bulunmuştur (Thompson, 1934). Atina'da kaseler İ.Ö.86 yılına kadar üretildiği anlaşılmaktadır (Rotroff, 1982). Dönemin diğer merkezlerinde bulunan kaseler, Atina atölyelerinde üretilen kaselerden taklit edildiklerini, ticaret amaçlı ve sanat kaygısından yoksun olduklarını göstermektedir(Dereboylu, 1994).

Bergama: Arkeolojik çalışmalar, Bergama'da megara kase üretiminin İ.Ö.150 yılında başladığını ve bölgesel tüketimin yanında dış ticaret ürünü olarak da kullanıldığını göstermektedir (Schâfer, 1968; Yılmazer Çorbacı, 2009). Bunu sadece kaseler ve kase parçalarının değil, aynı zamanda alçı kalıplarının da ele geçirilmesi kanıtlamaktadır (Schâfer,

1968). Bergama kaselerinin üretiminde bölgedeki andezit tipli taşlar içeren iri taneli kırmızı killer kullanılmıştır. Bu yüzden dönemin diğer kalıp yapımı kaselerine göre daha kabadırlar (Dereboylu, 1994).



Foto:5 Atina Agora kasesi, (Rotroff, 1982: 10)



Fot:6 Bergama kasesi, (Schafer, 1968: 12)

Kyme: Anadolu'nun Ege kıyısında yer alan Kyme'de megara kaseleri diğer bölgelere göre daha kısa dönem kullanılmıştır (Yılmazer, Çorbacı, 2009). İ.Ö.2. yüzyıla tarihlenen buluntular arasında çok küçük kase parçaları ile çok sayıda kalıp bulunmuştur. Aynı zamanda hatalı üretilmiş kalıp yapımı kase parçalarına da rastlanmıştır (Bouzek, 1974).



Fot:7 Kyme kase kalıbı, (Bouzek, 1974: 1)

Delos: Anadolu'da bulunan megara kaselerin zengin bir üretim merkezidir. Delos tipi kaseler, Güney Ege Denizindeki Delos Adası'ndan ismini almıştır. Antik Delos'un liman kenti olması nedeniyle, Ege Denizi ve Akdeniz ülkelerine ihraç edilen kaselerle ilgili çelişkili bilgiler vardır. Bunlardan ilki, Delos'a kaselerin başka üretim merkezlerinden geldiği (Yılmazer Çorbacı, 2009), ikincisi, Delos'ta Menemakhos ve Monogramist adlı iki önemli atölyede üretildikleri(Kossatz, 1990) üçüncü görüş ise, İyonya bölgesindeki atölyelerde yapıldıkları düşüncesidir(Laumonier, 1977). Delos kazılarında binlerce kalıp yapımı kase parçası ele geçmesine karşın, üretimi doğrulayacak tek bir kalıp bulunamamıştır (Laumonier 1977). Ancak son yıllarda yapılan araştırmalarda Burdur-Kremna'da yedi kalıpta (Metin, 2015;77-84) ve Mainz Museum'da yirmiye yakın kalıpta ΑΡΤΕΜΕΟΥΣ ya da X ΚΡΑ şeklinde kazınmış usta ya da atölye sahibinin adını gösteren imzalı kalıplara rastlanmıştır. (Künzl, 2002).

Efes: Delos kaselerinin önemli üretim merkezlerinden birisi olan Efes'te üretimin yapıldığına dair bulgular, bazilikadan ele geçen megara kase ve kalıp parçaları olarak gösterilmektedir (Laumonier, 1977).



Fot:8 Delos Kasesi (Laumonier, 1977: 38)



Fot:9 Efes kasesi, (Laumonier, 1977: 38)

Priene: Aydın ili Söke bölgesinde bulunan Priene Antik Kenti kazılarında, bölgeye ait bir atölyede bol miktarda kalıp yapımı kase bulunmuştur. Bunların Delos kaseleriyle benzerliği, İ.Ö.2. yüzyılda Priene'de de Delos kaselerinin üretildiğine ve kullanıldığına işaret etmektedir (Zahn, 1904).

Milet: Milet antik kentinde megara kaselerine ait 4 kalıp bulunmuş olması, kaselerin bu merkezde üretildiğini göstermektedir. Bu bölgede megara kaselerin kullanıldığı ve İ.Ö.2 ve 1.yüzyıllarda üretildiği belirlenmiştir. Milet bölgesinde ele geçen kalıp yapımı kaselerin metal yapımı olanlarla benzerlikleri, burada Megara kaselerinin ilk örneklerinin olabileceği anlamına gelmektedir (Yılmazer Çorbacı, 2009).



Fot:10 Priene kasesi, (Reader, 1984: 71)



Fot:11 Milet Kasesi (Kossatz, 1990: 9).

Suriye ve Filistin: Antik dönemin Suriye ve Filistin bölgelerinde İ.Ö.200 ve İ.S.70 yılları arasında megara kaselerin üretildiği yapılan araştırmalar sonucunda ortaya çıkmıştır(Kossatz, 1990).

Antakya ve Tarsus: İ.Ö.3. ile İ.Ö.1. yüzyılın sonuna kadar üretim yapılan merkezlerdir (Waage, 1948: 2). Tarsus'taki buluntular Antakya ile benzerlik gösterdiği ve Anadolu'daki üretimin ilk örneklerinden olduğu anlaşılmaktadır (Yılmazer Çorbacı, 2009).



Fot:13 Antakya Kasesi (Civelek, Yener Taş, 2012)



Fot:12 Suriye kaseleri, (Anlağan, 2000)

MEGARA KASELERİN YAPIM VE PİŞİRİM ÖZELLİKLERİ

Megara kaseleri, kalıpla üretildikleri için hangi tarihte yapıldıkları belli değildir. Ancak kullanıldıkları dönem ve tarihi olaylar dikkate alındığında, kaselerin İ.Ö.4. yüzyılda üretilen metal kaselerin biçim, desen ve parlak astar özellikleri taklit edilerek aynı dönemde üretildikleri kabul edilmektedir (Vickers, 1986; Rotroff, 1982).

Megara kaseler biçim olarak Attika kaselerine benzemektedir. Bu kaseler yarı küre biçiminde şişkin gövdeli ve ağız kısmı dışa doğru genişlemektedir. Kasenin taban kısmında, süslemeyi tamamlayan bir madalyon bulunmaktadır (Dereboylu, 1994). Kaseler, tornada hazırlanan kalıplarda kulpsuz ve ayaksız üretilmişlerdir (Edwards, 1975). Kalıbın iç ve dış yüzeyi pürüzsüz olup tutma kolaylığı için tornada oluklar yapılmıştır. Süsleme motifleri kabartma oluşturacak şekilde stampa olarak kaseler henüz yaşken yüzeye basılmaktadır.

Megara kaselerinin bünye kalınlığı 5mm olup, ağız çapları 11,8-15,2cm ve yükseklikleri 5,2-9cm arasında değişmektedir(Civelek, Yener Taş, 2012). Dış yüzeyleri tamamen kabartma motifleri süslenmiştir (Yılmazer Çorbacı, 2012). Bu motiflerin sınır çizgileri kase ağzına paralel oluklar şeklinde, kalıp henüz yumuşak iken işlenmiştir (Karcı, 2006).

Kaselerde genellikle parlak astar (firnis) kullanılmıştır. Helenistik Dönem öncesinde açık renk kil ve koyu renk firnis kullanılmış ve daha sonra bu alışkanlık gri renkli kil ile koyu renkli firnis kullanımı şeklinde değişmiştir (Dereboylu, 1994). Kaselere % 63,5'inde kiremit rengi mikalı kil ve kırmızı-siyah firnis uygulanmıştır (Gürler, 1994: 39). İ.Ö.3. ve 2. yüzyılda firnis kalın, parlak ve metalik iken, Helenistik Dönemin sonlarında ince ve mat olarak görülmektedir (Dereboylu, 1994).





Fot: 15 Megara kase kalıbı, (Künzl, 2002: 174) Fot:14 Megara kase, (Künzl, 2002: 172)

Kaseler, fırına yerleştirilirken aralarına küçük kil halkaları konulmuş ve birbirleriyle teması engellenmiştir. Böylece fırında daha çok iç içe dizilen kaselerin pişirildiği ve kase üzerindeki madalyonda nadir de olsa kırmızı izler bıraktığı anlaşılmaktadır (Rotroff, 1982). Bu şekilde özensiz yapılan pişirimlerde oluşan kızıl-siyah renk lekeleri bazı durumlarda istenilerek yapıldığına da işaret etmektedir (Karcı, 2006).

KASELERİN BİÇİM VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ

Megara kaseleri biçim özelliklerine göre iki gruba ayrılır. Bunlardan ilki, Attika tipi olarak bilinen ve ağız kısmı dışa doğru genişleyen derin kaseler ve Delos tipi olan ağız kısmı içe dönük sığ kaselerdir. Görülüyor ki her iki tip kase grubu buluntu yerlerine göre isimlendirilmiştir.



Fot:16 Helenistik Dönem Megara kaseler, M.Ö.1.yy. ikinci yarısı, (Anlağan, 2000:160/62)

Megara kaseleri süsleme özelliklerine göre; bindirme yaprak süslemeli, bitkisel süslemeli, figür süslemeli, file süslemeli ve uzun taç yaprak süslemeli olmak üzere beş türde sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma yaygın olarak kabul edilmekle birlikte nadiren bazı kaselerin birden fazla türde süslendiği de görülmektedir (Rotroff, 1982). Ancak hepsinin ortak özelliği kabartmalı süslenmiş olmalarıdır. Buna göre kase süslemeleri kısaca aşağıda özetlenmiştir.

1. Bindirme Yaprak Süslemeli Kaseler: Bu grubun ilk üretimleri İ.Ö. 2. yüzyılda Atina'da yapılmış ve Helenistik Dönem sonuna kadar devam etmiştir. Kalitesi düşük olan bu kaseler İ.Ö.1. yüzyılda kaliteli ve ince işlendiği görülmektedir (Dereboylu, 1994). Genellikle bu grubta, küçük eğrelti otları ve lotus yaprak desenleri balık pulu şeklinde üst üste bindirilerek kasenin dış yüzeyini tamamen sarmaktadır (Yedidağ, 2011). Bu tip kaselerin üretildiği ilk dönemlerde küçük boyutlu yaprak bezemeleri daha geç dönemde büyük boyutlu yaprakların kullanıldığı düşünülmektedir (Civelek, Yener Taş, 2012). Kaselerin yapımında kullanılan kil sert ve gri renkli olup, firnis(astar) ise yarı mat ve metalik gri renkte olduğu görülmektedir (Dereboylu, 1994).



Fot:17 Bindirme yaprak süslemeli kase, Bergama, İ.Ö.2. yy. (Anlağan, 2000: 114, 115)

2. Bitkisel Süslemeli Kaseler: Bu kaselerin ilk örnekleri İ.Ö.3.yüzyılın sonları ile İ.Ö.2. yüzyılın ortalarına kadar metal kaseler taklit edilerek üretilmiştir (Karcı, 2006; Gürler, 1994; Rotroff, 1982). Bitkisel kaseler, teknik ve süsleme özellikleri bakımından çeşitlilik göstermektedir. Ağız çap ölçüleri 11,4 -14,2cm aralığında, yükseklikleri ise 5-9cm aralığında değişmektedir (Yılmazer Çorbacı, 2007). Mısır kültüründe kullanılan motifler ve madalyon etkileri bu kaselerde palmiye dalı ve lotus yaprakları şeklinde görülmektedir (Thompson, 1934). Kasenin dış yüzeyinde; küçük eğrelti otları, yuvarlanan damarlı yapraklar, çiçek ve yıldız rozetleri, asma dalı, üzüm salkımı, değişik biçimlerde lotus yaprakları, akantus yaprakları, tomurcuklu kıvrılmış dallar ve ince filizler dağınık halde bulunmaktadır (Civelek, Yener Taş, 2012). Bordür desenleri bitki bezemeli kaselerin hemen hepsinde farklıdır (Anlağan, 2000). Bu kaselerde bitkisel öğelerle birlikte, küçük kuş ve insan figürleri bitkisel desenlerin aralarında kullanıldığı görülmektedir (Rotroff, 1982).



Fot: 18 Bitkisel süslemeli kase, M.Ö. 2. yy. ın ikinci yarısı, (Anlağan, 2000: 58)

3. Figür Süslemeli Kaseler: İ.Ö.3. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan figürlü kaseler, aynı dönemde üretilen yaprak ve bitkisel süslemeli kaselerle birlikte görülmeye başlamıştır. İ.Ö.2. yüzyılda uzun taç yapraklı bezemelerin ortaya çıkmasıyla figürlü kaselerin üretimi Atina'da sona ermiştir. Bununla birlikte bazı üretim merkezlerinde kalıp yapımı kaseler ile birlikte üretilmeye devam ettiği görülmektedir (Karcı, 2006). Figürlü kaselerin ağızları dışa dönüktür ve çapları 9-15,2cm, yükseklikleri ise 5,2-9cm aralığında değişmektedir. Figürlerin yerleşimi oldukça serbest ve kasenin ağzı ile tabanı arasında tüm alana yerleştirilmiştir (Civelek, Yener Taş, 2012). Kaselerde kullanılan figürler; kuş türleri, aslanlar, yunuslar, eroslar, mitolojik karakterler ile gerçek yaşamdan alınan ok atan, kalkanlı ya da mızraklı savaşçı karakterler bulunmaktadır (Yedidağ, 2011). Figür süslemeli kaselerde firnisler iç ve dış yüzeylerde; akışkan, siyah, kırmızı ve kahverengi renklerde kullanılmıştır. Dış yüzey firnislerinde çoğunlukla pişirme kusurlarına bağlı lekeler görülmektedir (Dereboylu, 1994).



Fot:19 Figürlü kase, Bergama,M.Ö. 2. yy. ın ikinci yarısı, (Anlağan, 2000: 88, 89)

4. File (Ağ) Süslemeli Kaseler: Bu grubta, kasenin dış yüzeyini kaplayan beşgen veya altıgen bölümler eşit aralıklı file gibi işlenmiş ve içlerine motifler yerleştirilmiştir. Bazı kaynaklarda file, çokgen veya kaplumbağa kabuğu bezemeli kaseler olarak da geçmektedir(Gürler, 1994). Yüzeyi çokgenlere ayıran sınır çizgileri, genellikle küçük halkalar ya da boncuklar şeklinde sıralanmıştır. Bu bölümlerin içerisinde yıldız, papatya çiçekleri ve tomurcuklu filizler işlenmiştir (Rotroff, 1982). Kaselerin dış yüzeyindeki bordür içleri zeytin yaprağı ve zeytin taneleri ile süslenmiştir (Anlağan, 2000). Gordion'da üretilmiş bir cam kasede görülen file bezemeleri, kalıp yapımı kaselerde taklit edildiği düşünülmektedir. Ağ bezemeli kaseler Tarsus ve Delos gibi buluntu merkezlerinde de kullanılmıştır (Karcı, 2006; Civelek, Yener Taş, 2012).



Fot:20 File bezemeli kase, Bergama, İ.Ö. 2. Yüz yıl sonları, (Anlağan, 2000: 122, 123)

5. Uzun Taç Yapraklı Kaseler: Bu grup kaselerin ilk örnekleri, İ.Ö. 2. yüzyıl ortalarında Efes ve Bergama'da görülmüştür. Uzun taç yapraklı kaselerin artan bir taleple üretimi İ.Ö.1. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir (Civelek, Yener Taş, 2012). Bu kaseler, sade bir bordür altında madalyona kadar uzanan yuvarlak uçlu, uzun yaprak desenleri ile süslenmiştir. Bordür kısımları genellikle boş bırakılmıştır. Bordürlerin bazen iki ya da üç sıra şeklinde çevrelendiği kaselerde içerisine kabartma boncuk desenleri işlendiği görülmektedir. Madalyon ise, genellikle bir kabartma halka içerisinde yine merkezde bulunan daha küçük bir halkadan çıkan ve sıkı bir şekilde yerleştirilmiş uzun taç yapraklardan oluşmaktadır (Civelek, Yener Taş, 2012). Kullanılan uzun taç yaprakların genellikle iç damarları gösterilmemiş, bazı kaselerde ise iç kısımları olduğu gibi kabartma olarak işlenmiştir (Yedidağ, 2011). Bazılarında ise taç yapraklar arasında boncuk kabartmalar veya küçük yaprak kabartmaları bulunmaktadır (Edwards, 1975).



Fot:21 Uzun taç yapraklı kase, Efes, M.Ö. 2. Yy. ın ikinci yarısı, (Anlağan, 2000: 100, 101)

Sonuç

Büyük İskender İ.Ö.336-223 yıllarında kurduğu imparatorluğun sınırlarını Uzakdoğu'ya kadar genişletmiştir. Yaptığı askeri seferler siyasi olduğu kadar Yunan kültürünü de Doğu ülkelerine tanıtmış ve kaynaştırarak yeni bir uygarlık olan Helen Uygarlığının doğmasını sağlamıştır. Böylece, Yunan kültür ve sanatı Doğu kültür ve sanatını etkilemiştir. Seramik sanatı da üretim, süsleme ve biçim özellikleri açısından kendi payına düşeni almıştır.

Hellenistik Dönem'de Megara kaseleri tüm Akdeniz ve Karadeniz kıyı bölgelerine yayılmıştır. Bu kaseler genellikle yarı küresel gövdeli ve ayakta durması için kaide yerine küçük halka yapılmış kulpsuz içki kaplarıdır. Megara'da üretilip kullanıldığı düşünüldüğü için bu isimle anılmış, ancak daha sonraki araştırmalar bunu doğrulamamıştır. İlk örnekleri İ.Ö.3.yüzyılda Atina'da üretilen metal kaselerin kilden taklit edilmesi ile ortaya çıkmıştır. En belirgin özelliği, dış yüzeylerine kabartmalı bitkisel, geometrik ve figürlü kompozisyonların sarmal uygulanmasıdır.

Megara kaseleri Hellenistik Dönemden günümüze kadar yoğun olarak çalışılan konulardan biri olmuştur. Süsleme şekilleri kaselerin tipolojisi ve kronolojisini belirlemede önemli rol oynamaktadır. Kaseler yaygın kullanılmasına rağmen, üretim kalıplarıyla ilgili buluntuların azlığı nedeniyle çalışmalar sınırlı kalmıştır. Son yıllarda Anadolu'da Burdur-Kremna'da ele geçirilen yedi kalıp ile Mainz Museum'daki yirmi kalıpta görülen APTEMEOYΣ ya da X KPA şeklinde kazınmış usta imzalı kalıplarla benzerliği dikkat çekmiştir.

Megara kaseleri, günümüz Atina ve çevresi ile Anadolu'nun Ege kıyıları ve Akdeniz'e kıyısı olan bazı Afrika-Asya ülkeleri sıklıkla buluntu yerler olarak bilinmektedir. Bu merkezler; Mısır,

Kerameikos, Atina, Bergama, Kyme, Delos, Efes, Priene, Milet, Suriye, Filistin, Antakya ve Tarsus olarak belirlenmiştir.

Kaseler biçim özelliklerine göre iki gruba ayrılmıştır. Bunlardan ilki, Attika tipi olarak bilinen ve ağız kısmı dışa doğru genişleyen derin kaselerdir. İkincisi ise, Delos tipi kaseler olup ağız kısmı içe dönük sığ kaselerdir. Görülüyor ki her iki tip kase grubu buluntu yerlerine göre isimlendirilmiştir. Megara kaseleri farklı biçimlere sahip olsalar da hepsinde ortak özellik iç ve dış yüzeylerinin kabartmalarla süslenmiş olmalarıdır. Süsleme motifleri açısından beş çeşit kase görülmektedir. Bunlar; Bindirme yaprak süslemeli, bitkisel süslemeli, figür süslemeli, file süslemeli, ve uzun taç yaprak süslemeli kaselerdir. Bu sınıflandırma dışında nadiren de olsa bazı kaselerin birden fazla türde süsleme çeşitleriyle işlendiğine de rastlanılmaktadır.

Araştırma kapsamında, Anadolu'nun farklı merkezlerinde bulunan Helenistik Dönem Megara kaselerinin kronolojik ve tipolojik tanımlamaları yapılmış, süsleme ve biçim özellikleri detaylı olarak anlatılmıştır. Süslemelerde kullanılan kabartmalı motiflerin, çeşitli bitkilerin ve figürlere ait örneklerine yer verilmiştir. Böylelikle, farklı bilim ve sanat dallarında bu konuyla ilgili üretim, süsleme, biçim ve pişirim özelliklerine dair teorik ve görsel verilerin bir kaynakta toplanması amaçlanmıştır.

Kaselerin sanatçılar tarafından yeniden yorumlanması ve tasarlanması çağdaş seramik sanatına yeni ürünlerle katkılar sağlayacağı düşüncesi taşınmaktadır. Ayrıca, Helenistik Dönemin karakteristik kaselerinin Anadolu'da üretilip kullanılması, bir kültür varlığı olarak günümüzdeki müzelerden çıkartılıp, yaşamımıza ve geleceğe taşıma olanağını sağlamada bu çalışmanın bir temel oluşturması düşünülmektedir.

Kaynakça

Anlağan, T. (2000). Sadberk Hanım Müzesi Kalıplı Kaseler ve Kabartmalı Kaplar, s: 13, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı.

Bendrof, O. (1883). Griechische und sizilische Vasenbilder, I. Gvttentag, Leipzig, Berlin.

Bilici, H.,G., E. (2006). "Strabon'a göre Anadolu'da Ticaret", Arkeoloji ve Sanat Dergisi, S. 123, s. 19-28.

Bouzek, J. (1974). Anatolien Collection of Charles University, Kyme I, Prag.

Civelek, A. ve Taş. H.Y. (2012), "Adana Müzesi'nde Korunan Kalıp Yapımı Kaseler", Colloquium Anatolicum: Anadolu Sohbetleri, S. 9, s. 123 – 150.

Courby, F. (1922). Les vases grecs á Reliefs. E. de Brocard Ed, Rue de Médicis, s:169, Paris.

Cumming, R. (2006). Sanat, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Dereboylu, E. (1994). Daskyleion Helenistik Devir Seramiği, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Edwards, G. R. (1975). Corinthian Hellenistic Pottery, Corinth VII. American School of Classical Studies at Athens, Princeton.

Erkmen, B. (1986). Helenistik Dönem, Ana Britannica, Cilt: 10, s. 562.

Gombrich, E. H. (1999). Sanatın Öyküsü, s:108, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gürler, B. (1994). Metropolis'in Hellenistik Dönem Seramiği, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

Hausmann, U. (1959). Hellenistische Reliefbecher aus Attischen und Böotischen Werkstätten, Stuttgart.

Karcı, G. (2006). "Uşak Müzesi'ndeki Kalıp Yapımı Kaseler", İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
Kossatz, U. (1990). "Funde Aus Milet", Die Megarischen Becher.
Künzl, S. (2002). Ein Komplex von Formschüsseln für megarische Becher; die "Mainzer Werkstatt". Kataloge vor- und frühgeschichtlicher Altertümer 32.
Laumonıer, A. (1977). "La Céramique Hellenistic á Relief".
Mainz, L. A. (1978). La céramique hellenistique a reliefs, 1 Atelier, "Ioniens", Delos 31. Dépositaire Diffusion de Boccard. 2, Paris.
Mansel, A. M. (1963). "Ege ve Yunan Tarihi", Dünya Tarihi, XIII. Seri, S. 8a, s:472-478.
Metin, H. (2014). "Boubon'dan Bir Grup Kalıp Yapımı Kâse", CollOn 13: 243-260.
Metin, H. (2015). "Burdur Müzesi'nden Bir Kalıp Yapımı Kâse Baskısı", H. Metin vd. (yay.) Pisidia Yazıları Hacı Ali Ekinci Armağanı / Pisidian Essays in Honour of Hacı Ali Ekinci: 77-84. Ege Yayınları, İstanbul.
Özdemir, H. F. (2008). Yukarı Ova (Ceyhan Ovası) Helenistik Dönem Seramiği, Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
Pagenstecher, R. (1913). "Expedition Ernst von Sieglin II 3", Die Gefässe in Stein und Ton, S:65, Leipzig.
Rotroff, S. I ve A. Oliver (2003). The Hellenistic Pottery from Sardis: The Finds Through 1994. Archaeological Exploration of Sardis Monographs 12, Cambridge, Mass., London.
Rotroff, S. I. (1982). The Athenian Agora XXII, Hellenistic Pottery, Athenian Imported and Moldmade Bowls. The American School of Classical Studies at Athens, Princeton, New Jersey.
Schâfer, J. (1968). Hellenistische Keramik aus Pergamon, Berlin.
Schwabacher, W. (1941). "Hellenistische Reliefkeramik am Kerameikos", American Journal of Archaeology, S. 45.
Thompson, H. (1934). "Two Centuries of Hellenistic Poetry", Hesperia, S. 3, s. 311-480.
Vıckers, M., I. ve Oliver. A.J. (1986). From Silver To Ceramic, Oxford: Ashmolean Museum Productions.
Waage, F. O. (1948). "Hellenistic and Roman Tableware of North Syria", Antioc On The Orontes IV Part One: Ceramic and Islamic Coins: s. 1 - 60.
Yedidağ, T.Y. (2011). "Dorylaion'un Helenistik Dönem Keramikleri", İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
Yılmazer Çorbacı, H. (2007). "Mersin Müzesi'nde Bulunan Megara Kaseleri", Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 16, S. 2, s. 169-186, Adana.
Yılmazer Çorbacı, H. (2009). "Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde Bulunan Bir Grup Megara Kasesi", Arkeoloji ve Sanat, S. 130, s. 57 – 90.
Yılmazer Çorbacı, H. (2012). "Tarsus Müzesi Helenistik ve Helenistik – Roma Dönemi Kalıp Yapımı Kaseleri", Arkeoloji ve Sanat, S. 140, s. 75 - 90.
Zahn, R. (1904). Priene. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895- 1898, Berlin.

ÜNİVERSİTE-SANAYİ İŞBİRLİĞİ İLE DERİ SEKTÖRÜNÜN MARKALAŞMA VE TASARIM FAALİYETLERİNİN GELİŞTİRİLMESİ
(Uşak İli Deri Konfeksiyon Sanayi Örneği)

Yrd.Doç.Dr. Beyhan PAMUK
Uşak Üniversitesi,beyhan.pamuk@usak.edu.tr
Yrd.Doç.Dr. Şengül EROL
Uşak Üniversitesi,sengul.erol@usak.edu.tr
Dr. Cavit KAHYA[3]
Uşak Deri Organize Sanayii, ckahya@ukosb.org.tr

Özet

Deri sanayii, ihracat potansiyeli açısından Türkiye ekonomisinin "lokomotif" sektörlerinden biridir. Rekabet ortamının en yoğun olduğu sektörlerden biri olan Deri işleme sanayinde, İstanbul-Tuzla, İzmir-Menemen, Tekirdağ-Çorlu'dan sonra Uşak ili gelmektedir. Özellikle küçükbaş hayvan derisi işleme alanında uzmanlığını kanıtlamış olan Uşak ili, yıllardır sektörün en zahmetli ve zor sürecini üstlendiği halde, işlenmiş deriden giysi saracive, ayakkabı ve aksesuar üretemediği için deri sektörünün Uşak ekonomisine katkısı sınırlı kalmaktadır. Deri giysi üretme girişiminde bulunan birkaç firmanın başarısız olması, nihai ürün hevesini kırmış olup mevcut olan firma sayıları da gün geçtikçe azalmıştır. Bugün itibariyle Uşak'ta 82 deri işleme firması ve Uşak merkezde 14 dükkân ve atölye niteliğindeki işyerlerinde deri giysi dikim ve satışı yapılan firma faaliyet göstermektedir. Uşak'ta deri üretimi yapan işletmeler arasında birlikte hareket etme kültürünün yaygınlaşmamış olması, genelde perakende satış yapmakla yetinilmesi, markalaşmaya yönelik herhangi bir faaliyet gösterilmemesi satış ve pazarlama konusuna yeterince ağırlık verilmemesi gibi pek çok etken Uşak ilinde deri sektörünün gelişimini olumsuz etkilemektedir.

Bu çalışmada; Uşakta deri konfeksiyon üretimi yapan firmalara görüşme formu uygulanmış olup elde edilen veriler incelenerek markalaşma ve tasarım faaliyetlerine yönelik mevcut durumları belirlenmiştir. Ürün geliştirme, markalaşma, nitelikli insan gücü ihtiyaçlarına yönelik bilgilerin sistematik olarak incelenerek Uşak Üniversitesi – Uşak Karma (Deri) Organize Sanayi ile çözüm yolları oluşturulmasında üniversite-sanayi işbirliğinin önemi ve çözüm önerileri getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Uşak, Deri Konfeksiyon, Saraciye, Markalaşma, Üniversite-Sanayi

DEVELOPMENT OF BRANDING AND DESIGN ACTIVITIES OF THE LEATHER SECTOR WITH UNIVERSITY-INDUSTRY COOPERATION
(An Example of Uşak Province Leather Garment Industry)

Abstract

The leather industry is one of the "locomotive" sectors of the Turkish economy in terms of its export potential. In the leather processing industry, one of the sectors where the competition environment is most intense, Istanbul-Tuzla, İzmir-Menemen, and Tekirdağ-Çorlu are followed by Uşak province. Although Uşak province, which has proved its expertise especially in the field of processing ovine leather, has undertaken the hardest and most difficult process of the sector for years, the contribution of the leather sector to Uşak

economy is limited because it cannot produce clothes, accessories, and shoes from the processed leather. The failure of some companies attempting to produce leather clothes has discouraged from the final product, and the number of present companies has also decreased with each passing day. As of today, 82 leather processing companies in Uşak and 14 workplaces, being shops and workshops in the center of Uşak, where leather cloth sewing and sales are performed, are in service. Many factors such as the fact that the culture of acting in unison is not widespread among companies producing leather in Uşak, they are mostly content with the retail, they are not engaged in any activity aimed at branding, and that the issues of sales and marketing are not emphasized enough, adversely affect the development of the leather sector in Uşak. In this study, an interview form was applied to the companies producing leather garments in Uşak, and the current situations of the companies with regard to branding and design activities were determined by examining the obtained data. Information about the product development, branding, and qualified human power needs was systematically examined, and the importance of the university-industry cooperation and solution offers were introduced in creating solution ways with Uşak University – Uşak Mixed (Leather) Organized Industry.
Keywords: Uşak, Leather Garment, Leather Accessories, Branding, University-Industry

GİRİŞ

Bilginin üretildiği ve topluma yayıldığı kurumlar temel olarak üniversitelerdir. Toplumda katma değer ve zenginlik de sanayi aracılığıyla üretilir. Rekabetçiliğin en önemli unsuru şüphesiz yeni ürün geliştirme ve yeni teknolojiler üretebilmektir. Günümüzde teknoloji geliştirmenin yolu üniversitelerde yürütülen çalışmalarla bilginin üretilmesi ve akabinde, üretilen bilginin sanayide uygulamaya geçirilebilmesi ile mümkündür.

Sanayi, ülkedeki mevcut bilimsel ve teknolojik potansiyeli harekete geçirerek önceden yapılmış araştırma sonuçlarını üretime dönüştüren kesimdir. Ülkelerin kalkınmışlık düzeyini o ülkedeki sanayinin gelişmişlik düzeyi belirlemektedir. Bir ülkedeki sanayi dışa bağımlı olmadan kendi teknolojisini kendisi üretebiliyorsa, küreselleşen dünya pazarında rekabet şansı da o derece yüksek olacaktır. Sanayinin kendi teknolojisini üretebilmesi için teknolojiyi üretebilecek bilgiye kolayca ulaşabilmesi gerekir. Bu da ancak güçlü bir üniversite-sanayi işbirliği ile mümkündür (Yalçıntaş,2014,83)

Üniversite-sanayi işbirliği kavramı şu şekilde ifade edilebilir: "Üniversitelerin mevcut imkânları ile sanayinin mevcut imkânları birleştirilerek bilimsel, teknolojik ve ekonomik yönden gelişmeleri için yaptıkları sistemli çalışmalar bütünüdür. Diğer bir ifadeyle, üniversitelerdeki mevcut bilgi birikimi ve yetişmiş insan gücü ile sanayinin mevcut tecrübesi ve finansal gücünün bir sistem dahilinde birleştirilmesi sonucu ortaya çıkan bilimsel, teknolojik ve ekonomik faaliyetlerin bütünüdür" (İmamoğlu,2004)

İster teknoloji transfer edilsin isterse teknoloji üretilmeye çalışılsın, her iki durumda da yetişmiş insan gücüne ve bilgi birikimine ihtiyaç vardır. Bu iki unsurun kaynağı ise üniversiteler ve eğitim kurumlarıdır. Teknoloji transferinin üçüncü unsuru olan finansman kaynağı da sanayiciler olduğuna göre, bu üç unsurun bir araya getirilmesi (teknoloji üretilmesi) için üniversite ve sanayinin bir araya getirilmesi (işbirliğinin kurulması) gerekmektedir. Üniversite ve sanayi arasındaki iyi bir işbirliği hem üniversitenin, hem de sanayinin gelişmesinde ve güçlenmesinde çok önemli rol oynamaktadır. Gelişmiş ülkeler

incelendiğinde, üniversite-sanayi işbirliğine gereken önemin verildiği ve bu işbirliğinin çok iyi işletildiği görülmektedir.

Üniversitelerin yenilikleri üretme, izleme ve değerlendirme yoluyla sanayiye katkıda bulunması, işletmeleri küresel rekabette başarılı kılacak şekilde donanımlı insan gücünü yetiştirmesi, sanayinin üretim ve yönetim ile ilgili sorunlarına yardımcı olması, ancak üniversite-sanayi işbirliği ile sağlanacaktır (Bayrak ve Halis, 2003.66). Diğer bir ifadeyle, rekabette ayakta kalmak ve rekabet üstünlüğünü sürdürmek, işletmelerin ürünlerini, süreçlerini, yapılarını ve yönetim anlayışlarını sürekli geliştirebilmelerine bağlı olmaktadır(Yücel, Atlı,2014,154). Teknolojideki gelişme ve bu gelişmeye bağlı olarak ekonomik büyüme birçok araştırmaya konu olmuştur. Üniversite - Sanayi - Devlet birlikteliği ve kesişme alanları bir model olarak Etzkowitz tarafından da açıklanmıştır. Üçlü Sarmal (Triple Helix) adı verilen bu model daha sonra Leydesdorff tarafından geliştirilmiştir (Etzkowitz, Leydesdorff, 2000, 111). Bu model, kamu, özel sektör ve akademik dünya arasındaki inovasyona yönelik kurumsal ilişkileri üçlü sarmal yapıyla temsil etmekte ve bu ilişkileri, söz konusu yapının değişik seviyelerinde kurgulayıp bilginin sermaye olarak kullanılmasını açıklamaya çalışmaktadır. Pratikte de bu modele uygun birçok uygulama geliştirilmiştir (Kiper, 2010, 33).

Ülkemizde üniversite-sanayi işbirliği üretim sektörünün kalkınmasında önemli bir kulvar oluşturmaktadır. 10.Kalkınma planında "Sanayi sektörünün geliştirilmesinde kamu-sanayi işbirliğinin artırılması gerekmektedir. Kamu sanayi işbirliğinde özellikle üniversite sanayi işbirliğinin geliştirilmesi stratejik bir önem arz etmektedir" şeklinde ifadeler yer almaktadır. Ayrıca bu çalışmanın içerisinde yer alan Deri ve Deri Ürünleri Sektör raporlarında (2015) bu konunun önemi üzerinde durulmaktadır.

Bu çalışmada; Uşak İli ve çevresinin önemli geçim kaynaklarından biri olan deri sanayinde yer alan deri konfeksiyon üretimi yapan firma sayılarının gün geçtikçe azaldığı tespit edilmiş olup; bölge firmalarının mevcut durumlarını analiz etme, ürün geliştirme, markalaşma, nitelikli insan gücü ihtiyaçlarına yönelik bilgilerin sistematik olarak incelenerek üniversite – sanayi işbirliği içerisinde çözüm yolları oluşturulması amaçlanmaktadır.

Uşak Deri Konfeksiyon İmalat Sanayinin Mevcut Durumu

Deri sanayii, ihracat potansiyeli açısından Türkiye ekonomisinin "lokomotif" sektörlerinden biridir. Sektör, sahip olduğu tecrübe, rekabet gücü, üretim kapasitesi ile dünyanın en gelişmiş deri sanayilerinden biri olmayı başarmıştır. Toplam imalat sanayi üretimi içinde yüzde 10'un üzerinde bir paya sahip olan Türk Deri Sanayii, toplam istihdam içerisindeki yüzde 1.52'lik payı ile tüm sanayi sektörleri arasında 10. sırada yer almaktadır.(İSO,2015)

Uşak ilindeki deri firmaları Türkiye deri üretiminin % 54'ünü gerçekleştirmektedir. Özellikle küçükbaş hayvan derisi işleme alanında uzmanlığını kanıtlamış olan Uşak ili, yıllardır sektörün en zahmetli ve zor sürecini üstlendiği halde, işlenmiş deriden giysi, saraciye, ayakkabı ve aksesuar üretemediği için deri sektörünün Uşak ekonomisine katkısı sınırlı kalmaktadır. İstanbul, İzmir ve Antalya gibi illerde deri ürünleri üreten firmalar, Uşak'ta deri işleyen firmalardan çok daha fazla kazanç elde etmektedirler (UKOBS,2015).

Uşak ili deri imalat sanayinde yapılan araştırmalardan elde edilen bilgilere göre; tek ürün (küçükbaş hayvan derisi) ve tek pazara (Rusya) bağımlı kalınması, son iki yılda olduğu gibi,

Uşak'ta deri sektörünün sık sık krize girmesine ve sektörün gerilemesine neden olmaktadır. Deri giysi üretme girişiminde bulunan birkaç firmanın başarısız olması, nihai ürün üretim hevesini kırmıştır. Mevcut olan firma sayıları gün geçtikçe azalmaktadır 1997 yılı Uşak Ticaret Odası verilerinde 123 deri konfeksiyon firması kayıtlı iken 2017 yılında 14 deri konfeksiyon firması yer almaktadır. Bugün itibariyle Uşak'ta (Deri Karma Organize Sanayi Bölgesinde) 82 adet deri işleme firması bulunmaktadır. Deri işleyen firmalar, talebin gerilemesi ve tahsilâtlardaki uzun vadeler nedeniyle kapasitelerinin çok altında çalışmakta, bir kısmı da üretimlerine ara vermiş bulunmaktadır. Bugün Uşak ilinde deri konfeksiyon firmaları ayakta durma mücadelesi vermektedir.

YÖNTEM

Araştırmanın yönteminde, Uşak ilinde bulunan 14 deri konfeksiyon üretimi yapan firmanın tamamı araştırma kapsamında yer almış ve bu firmalara araştırma amacı doğrultusunda görüşme formu hazırlanmıştır. Yarı yapılanmış görüşme formunda firmaların işleyiş süreleri, üretim kapasiteleri, makine ve teçhizat alt yapıları, çalışan sayısı ve nitelikleri gibi soruların yanı sıra markalaşma ve tasarım faaliyetlerine yönelik mevcut durumları ve beklentileri ile ilgili elde edilen veriler aşağıda sunulmaktadır.

BULGULAR

Uşak merkezde yer alan 5 firma 30-32 yıl arası, 6 firma 22-26 yıl arası, 1 firma 9 yıl, 1 firmada 7 yıldır üretim yapmaktadır. Firmalarda 2 ile 6 çalışan bulunmaktadır. Çalışanların çoğu aile üyelerinden oluşurken (babası, eşi vb.) her firmada, firma sahibinin de yer aldığı usta dikici bulunmaktadır. Araştırmadaki firmalar talebin çok olduğu kış aylarında (Eylül/Nisan) üretim yaptıklarını yaz mevsimlerinde üretime ara verdiklerini veya üretim sayılarını azalttıklarını belirtmektedirler.

Firmalarda 2 ila 5 adet arasında üretim için makine bulunmakta ve bu makineler teknolojik donanıma sahip değillerdir. Ürün çeşitliliği incelendiğinde erkek giyimine yönelik mont, ceket, yelek, kadın giyimine yönelik ise mont, ceket, etek modelleri yer almaktadır. Firmalar internet üzerinden belirledikleri modellerin kalıplarını ya kendileri hazırlamakta veya İstanbul'da ilgili yerlerden kalıp tedariki sağlamaktadırlar. Yeterli alt yapı ve donanıma sahip olmadıkları için fason üretim yapamamaktalar. Sipariş üzerine çalışıyorlar. Deri giysi üreten firmalar; kapasitelerinin çok düşük olduğu, kapasitelerini arttıracak sermayeleri olmadığı, tahsilât yapamama endişesi ile uzun vadeli satış yapmaktan çekindikleri için büyüyemediklerini belirtmektedirler. Kendi tasarımları ve markaları ile üretim yapamamaktadırlar. Bu firmaların üretim ve satış yaptıkları işyerleri; ulaşım, dizayn ve görsel açısından işlerini geliştirmelerine uygun değildir. Kendi bünyelerinde ürettikleri deri giysilerin yanı sıra, Uşak dışından satın aldıkları kemer, çanta, cüzdan satmaktadırlar. Toplam kapasiteleri 50.000 adet olması gereken 14 firmada yıllık 15-20.000 adet deri giysi üretilmektedir.

Uşak'ta deri üretimi yapan işletmeler arasında birlikte hareket etme kültürünün yaygınlaşmamış olması, genelde perakende satış yapmakla yetinilmesi, markalaşmaya yönelik herhangi bir faaliyet gösterilmemesi satış ve pazarlama konusuna yeterince ağırlık

verilmemesi, satış ve pazarlama tecrübesi olan eleman çalıştırılmaması, üretimlerine katkı sağlayacak nitelikli işgücünün olmaması deri konfeksiyon sanayinin gelişememesinde önemli etken olarak görülmektedir.

Uşak ili ve çevresinin önemli geçim kaynaklarından biri olan deri sanayisinin ürün geliştirme, markalaşma ve nitelikli insan gücü ihtiyaçlarına karşılık; Uşak Üniversitesindeki mevcut bilgi birikimi ve yetişmiş insan gücü ile Uşak deri sanayinin mevcut tecrübesi bir sistem dahilinde birleştirilerek bilimsel, teknolojik ve ekonomik faaliyetlerle marka değeri yüksek ürün geliştirme ve tasarım faaliyetlerinin yapılması öncelikle bölge ve sonrasında ülke kalkınmasına yarar sağlayacaktır.

SONUÇ

Yapılan araştırmada elde edilen sonuçlar arasında firmaların marka değerli ürünleri oluşturamadıkları gibi tasarım faaliyetlerinin de yetersiz olduğu görülmektedir. Ürün çeşitliliğinin sağlanamaması, nitelikli iş gücünün yetersizliği, pazarlama ve satış stratejileri geliştirecek birimlerin firma içerisinde yer almaması, yeni teknolojilerin transfer edilememesi gibi önemli etkenler firmaların markalaşma yolunda büyük engel oluşturmaktadır. Günümüzde marka olmanın ya da marka sahibi olmanın önemini anlayan işletmelerin sayısı hızla artmaktadır. Kaliteli bir ürün ile özdeşleşen bir marka, bir işletmenin sahip olabileceği en değerli varlıklardan biridir. Bu varlığın katma değeri için, yapılması gereken etkili pazarlama iletişimi çabaları ile tüketicinin ve kitlelerin zihninde yer, doğru ve istenilen etkiyi oluşturabilmektedir (Zülfikar, 2005, Kaya, 2008). Marka işletme için önemli bir güç unsurudur. Marka ile, bir işletmenin ürünlerinin fiyat, kalite, hizmet, prestij ve şirketin hedef pazarındaki alıcılar için önemli olan diğer faktörler açısından konumlandırmasına yardımcı olmaktadır. Bu çalışmada Uşak Üniversitesi- Uşak Karma (Deri) Sanayi İşbirliği ile deri konfeksiyon imalatı yapan bölge firmalarının markalaşma ve tasarım faaliyetlerinin geliştirilmesi için yapılması gerekenler aşağıda sunulmaktadır.

Uşak Üniversitesi'nin mevcut bilgi birikimi ve alanında uzman öğretim elemanları ile Zafer Kalkınma Ajansı, Uşak Ticaret ve Sanayi Odası, Deri Karma OSB gibi kurumların mevcut imkânları birleştirilerek bilimsel, teknolojik ve ekonomik yönden firmaların gelişmesi için işbirliği sağlanmalıdır.

Üniversite'nin rehberliğinde yapılacak mevcut durum analizleri ile Uşak ili ve çevresinde yer alan işletmeler yerinde incelenerek, öncesinde hazırlanmış anket, görüşme formları vb. ölçüm araçları ile üretim faaliyetlerinde süreç analizi ve değer zincirlerine yönelik elde edilen istatistiksel veriler sistematik olarak incelenip analiz raporları oluşturulmalı, böylelikle bölge deri imalat ve konfeksiyon sanayinin güçlü ve zayıf yönleri belirlenmelidir.

Rekabet ortamının en yoğun olduğu sektörlerden biri olan deri sektöründe, kaliteli ürün elde etmek için mesleki yeterliliğe sahip kaliteli elemana ihtiyaç duyulmaktadır. Uşak İli deri konfeksiyon öncelikli olmak üzere saraciye ve ayakkabı, aksesuar üretimi yapan imalat sanayinin üretim yönü göz önüne alınarak nitelikli işgücü için mesleki becerileri geliştirici sürekli eğitim programları üniversite akademik personeli tarafından hazırlanarak nitelikli iş gücü sağlanmalıdır. Sanayi yöneticilerine işgücü verimini ve yönetim becerilerini arttırmaya yönelik seminerler düzenlenmelidir.

Uşak ili deri organize sanayinin imalat durumu incelendiğinde ürün geliştirme ve tasarım oluşturma faaliyetlerinin yeterli düzeyde olmadığı görülmektedir. Yüksek kalitede elde edilen işlenmiş derilerin katma değeri yüksek ürün haline dönüştürülmeden satışı gerçekleşmektedir. Bunun önemli sebeplerinden biri tasarım süreci ve ürün geliştirme faaliyetlerinin geliştirilmesine yönelik tecrübe, bilgi ve desteğin olmamasıdır. Bu nedenle moda sektörünün öngörülerine göre tasarım ürünlerinin oluşturulmasına yönelik firmalara eğitim, seminerler vb. düzenlenmelidir. Deri konfeksiyon sektöründe kalıp ve tasarım çalışmalarında Bilgisayar Destekli Programların kullanılmasını sağlamak için Üniversite ve Sanayi bölgesinde tasarım atölyeleri kurularak, bu alanda eğitim programları hazırlanmalıdır. Sektörde önemli katma değer kazandıran deri ayakkabı üretiminde bölgesel farkındalığın kazandırılması için çalışmalar yapılmalıdır.

Günümüzde hakim olan ağır rekabet koşulları tüketicide bir malı seçme konusunda zorluklara neden olmaktadır. Birbiri ile işlevsellik açısından aynı sayılabilecek birçok ürün piyasada yer almaktadır. Bu noktada tüketiciyi yönlendiren en önemli öge "marka" dır. Kısaca belirtmek gerekirse; tüm dünyada, gelişen teknoloji ve bilgi alışverişi ile birlikte müşterilerin kalite bilinci her geçen gün daha da artmakta ve müşteriler standartlara uygun ürünler talep etmektedirler. Değişen müşteri ihtiyaç ve beklentilerine cevap verebilecek kalite anlayışı ve uygulamalarının benimsendiği ve sürekliliğinin sağlandığı işletmeler, rakipleri karşısında üstünlüklerini koruyabileceklerdir. Uşak ili deri sektöründeki önemli sorunlarından biri de markalaşmaya yönelik faaliyetlerin yeterli olmamasıdır. İşletme yöneticilerine yönelik "Marka olmanın getirileri ve süreçte izlenecek yollar" hakkında seminer ve eğitim programları düzenleyerek markalaşma yolunda bilinç kazandırılmalıdır.

KAYNAKÇA

BAYRAK, S., ve MUHSIN, H.,(2003). "Öğretim Elemanları ve Sanayici Açısından Üniversite-Sanayi İşbirliğinin Değerlendirilmesi", Manas Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, 3 (5): 64-85.

ETZKOWITZ, H. LEYDESDORFF. L. (2000). *The Dynamics of Innovation From National Systemsand* Mode 2 To A Triple Helix Of University-Industry-Government Relations". Research Policy. Vol. 29 No. 2. ss.109-123

İMAMOĞLU, S.,(2004). Üniversite - Sanayi İşbirliği . Sayı: 3 Gebze İleri Teknoloji Enstitüsü e-Bülten

İstanbul Sanayi Odası (İSO),Deri Ve Deri Ürünleri İmalat Sanayi Raporları,2015

KAYA,Ö.,(2005) . Türk Deri Konfeksiyon Sektöründe Küçük Ölçekli İşletmelerin Markalaşma Düzeylerinin İncelenmesi , Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Giyim Endüstrisi Ve Giyim Sanatları Eğitimi Ana Bilim Dalı Giyim Sanatları Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Konya

KİPER, M., (2010). *Dünyada ve Türkiye'de Üniversite-Sanayi İşbirliği ve Bu Kapsamda Üniversite-Sanayi Ortak Araştırma Merkezleri Programı (ÜSAMP).* Türkiye Teknoloji Geliştirme Vakfı.

Uşak Karma-Deri Organize Sanayi (UKOS) Stratejik Plan 2012-2015

YALÇINTAŞ, M., (2014). Üniversite - Sanayi - Devlet İşbirliğinin Ülke Ekonomilerine Etkileri: Teknopark İstanbul Örneği. *Finansal Araştırmalar ve Çalışmalar Dergisi*. Cilt: 5 .Sayı: 10

YÜCEL, N.,ATLI Y.,(2014).Üniversite- Sanayi İşbirliğinin Önemi: Fırat Üniversitesi Öğretim Elemanları Üzerine Bir Araştırma,Süleyman Demirel Üniversitesi İkdisadi İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, C.19, S.3, s.153-168

ZÜLFİKAR, H.,2005, "Bu Markayı Nasıl Bilirdiniz?" www.gelisimplatformu.org

http://www.emo.org.tr/genel/bizden_detay.php?kod=46183&tipi=21&sube=0#.WTXf7evyjI

INFAD

"YOKOLMAYA YÜZ TUTMUŞ BİR KIRSALMİMARİ ÖRNEĞİ; DOĞU KARADENİZ SU DEĞİRMENLERİ"

Emre PINAR[1] Gözde ALTIPARMAKOĞLU[2] Kemal SAKARYA[3]

Özet

Karadeniz Bölgesinde su değirmenleri asla sadece bir değirmen olmamıştır. Şarkılara, şiirlere, destanlara ve efsanelere konu olmuş yapılar olmaları açısından Karadeniz kültürünü oluşturan değerler arasında yer almaktadırlar. Karadeniz bölgesinde su değirmenleri akarsular üzerine inşa edilebilen suyun gücünden faydalanarak dönen çark ve bununla birlikte hareketlenen iki taş arasında tahılların öğütülmesinde kullanılan mimari aynı zamanda da mekanik yapılar olarak tanımlanabilir. Söz konusu bu yapılar tek bir şahsa ya da aileye ait olabilirken bir köyün veya civar köylerin ortak kullanımına açık şekilde de kullanılmaktadırlar. Bu açıdan değerlendirildiğinde su değirmenleri işlevlerinin yanı sıra yılın bazı zamanlarında civar köylerden gelenlerin buluşma noktası olması açısından da sosyokültürel bir değer arz etmektedir. Karadeniz kırsal mimarisinin mühendislik prensipleri ile birleştiği bu yapılar geleneksel Karadeniz evleri ve serenderler kadar önemli bir yere sahiptirler. Günümüzde gerek teknolojinin gelişmesi ile gerekse bölgede mısır ve benzeri tahılların üretiminin azalması ile birçoğu unutulmaya yüz tutmuş ve kaderlerine terk edilmiş durumdadır. Değirmenlerin bir kısmı yanlış yenileme, onarım ve malzeme seçimleri sebebi ile yok olma tehlikesi altına girmiş, yenileme yapılan değirmenler ise geleneksel özelliklerini kaybetmiştir. Bölgede şu anda aktif olarak çalışan su değirmeni yok denecek kadar azdır. Bu çalışmanın amacı yok olmaya yüz tutmuş bir değer olan Doğu Karadeniz su değirmenleri ile ilgili farkındalık oluşturmaktır.

Anahtar kelimeler: Karadeniz, Su Değirmeni, Kırsal Mimari

A FACING EXTINCTION SAMPLE OF VERNACULAR ARCHITECTURE: WATER MILLS OF EASTERN BLACKSEA

Abstract

Water mills in the Black Sea Region have never been just a mill. These buildings are the values of black sea culture in terms of being the subject of songs, poems, epics, legends etc. In the Black Sea Region, water mills can be defined as architectural and mechanical structures used in the grinding of grains between two stone regions that are moved together with the wheel turning by benefiting from the power of the water and can be built on rivers. Although these structures may belong to a single person or family, they are also used for the common use of a village or neighboring villages. When considered from this point of view, water mills have socio-cultural importance in terms of being a meeting point of those coming from neighboring villages at some time of the year as well as their functions. These buildings, which are combined with engineering principles and Black sea vernacular architecture, are as important as the traditional Black Sea houses and serenders. Nowadays, with the development of technology, and with the decrease in the production of corn and similar grains in the region, many of them have been forgotten and left to their fate. Some of

[1] Arş.Gör. Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, pinare@cu.edu.tr
[2] Arş.Gör. Çukurova Üniversitesi, GSF, İç Mimarlık Bölümü, galtiparmakoglu@cu.edu.tr
[3] Arş.Gör. Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, ksakarya@cu.edu.tr

them have become in danger of extinction caused by wrong renewal, maintenance and material selection and some of them, which have been restored, lost their traditional aspects. In the Region, there are little or nothing water mills that work actively. The aim of this study is creating awareness about the water mills that facing extinction in Black Sea Region.
Keywords: Black Sea, Aater Mill, Vernacular Architecture

1.Giriş

Değirmenlerinin ismi "Öğüten araç" ya da "içinde öğütme işi yapılan yer" anlamları taşıyan değirmen sözcüğü Türkçe'dir ve "teg" (dönme, çevrilme) kökünden "irmen" ekiyle türetilen "tegirmen" (dönen, çevrilen) sözcüğünden gelmedir (Acar, Bir ve Kaçar, 2010). Zaman içerisinde değirmen olarak söylenilmeye başlanmış ve bu şekilde günümüze ulaşmıştır. Anadolu Selçuklularında ve Osmanlı Türkçesi'nde daha çok -Farsça'dan gelme- "âsiyâb" sözcüğü kullanıldığı bilinmektedir. Doğu Karadeniz'in Lazca konuşulan bölgelerindeki adı ise "karmate" dir.

"Ey çilekeş kadınlar öğütmeye son:
Öten horoz sabahyıldızını muştulasa bile artık sakin uyuyabilirsiniz; Değirmeni çevirmek için Demeter su perilerini görevlendirdi, işte orada ışıklarını su çarkının üzerinde saçıyorlar.
Bakın parıltıları dönen ekseni nasıl hızlı çeviriyor,
Boş ağır çarkı döndürerek açık denize koşuyorlar;
Eski günlerin zevklerini tadarak,
Toprak ananın meyvelerini huzur içinde yiyin."

Selanikli şair Antipater, M.S 1.yy'da su değirmenini bu dizelerle anlatmıştır. Sözü edilen bu değirmen Kelkit ırmağında kurulu bir değirmendir(Şenkal, 2015). Karadeniz bölgesinde akarsu sayısının fazla olması ve bu akarsuların 12 ay boyunca gür bir şekilde akışlarını sürdürmeleri dolayısı ile su değirmenlerinin çalışabilmesi açısından uygun bir ortam sağlamaktadır.

2.Su Değirmenleri

2.1. Su Değirmenlerinin Tarihi

Roma'nın Yunan tarihçisi ve dünyanın ilk coğrafyacısı olarak kabul edilen Strabon, M.Ö 1.yy'da yazdığı Geographika adlı eserinde, ilk su değirmeninin Mitridates Krallığı'nda, Yeşilırmak'ın bir kolu olan (günümüzdeki adı ile Niksar) Kelkit Çayı'nda M.Ö.4.yy'da bir Anadolu buluşu olarak ortaya çıktığını belirtmiştir ve bu değirmenin Anadolu insanı tarafından nasıl geliştirildiğini detaylı bir şekilde anlatmıştır. Kelkit Çayı, Karadeniz Bölgesi'nin iç tarafında, Tokat iline bağlı, çok gür akan derelerden biridir (Şenkal, 2015).

Türklerde değirmen olgusu Büyük Hun Devleti'ne (M.Ö. 220-M.S. 216) kadar uzanmaktadır. Göktürkler'e ait değirmen taşları, Kırgızlar'ın ayak değirmenleri, Hazarlar'ın kimi öğütücü araçları Türk değirmen kültürünün kalıntılarıdır. Kimi Çin kaynaklarında Uygur kentlerindeki

su değirmenlerinden söz edilmektedir (Demir, 1998). Sonraki araştırmalarda Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde de su değirmenlerinin yoğun olarak kullanıldığı görülmüştür. Hatta Osmanlı zamanında bir yerin yerleşim yeri (köy, kasaba yada ilçe) olarak nitelendirilebilmesi için o bölgede bir değirmenin bulunması şartı olduğu rivayet edilmektedir.

2.2. Su Değirmenlerinin Amacı

Su değirmenlerinin temel amacı; mısır, buğday gibi tahılların öğütülerek un haline getirilmesinde su gücünün kullanılarak insan gücü ve emeğinin azaltılması olarak tanımlanabilir.

2.3. Anadolu'da Su değirmeni Kullanımı

Su değirmenleri, istediği her yerde kendine yer bulamaz. Bu değirmenler; coğrafi şartlara ve suyun coşkusuna karşı direnebilecek, aynı zamanda da arazi koşulları ve suyla kendini bütünleştirebilecek bir mekâna ihtiyaç duymaktadır. Anadolu'nun coğrafi şartları ve fiziki özellikleri su değirmenleri için oldukça uygundur. Yüksek dağlardan akan suların bolluğu, değirmen kültürünü Anadolu'ya getiren ilk etmen olduğu söylenebilir. Anadolu'da su, köyün ortak malı olarak nitelendirilir. Zaman içinde su ile birlikte değirmenler de köylülerin ortak malı olmuştur. Akarsu yakınında veya üzerinde arazileri bulunan ailelerin ya da aile bireylerinin şahıslarına ait değirmenlerin olduğu da görülmektedir.



Şekil 1: Türkiye Su Haritası (DSİ)

2.4. Doğu Karadeniz Bölgesinde Su değirmeni Kullanımı

Doğu Karadeniz bölgesi gerek yağışın fazla olması gerekse akarsuların dik yamaçlardan aşağıya yüksek debili bir şekilde akması dolayısı ile su değirmenleri için oldukça uygun bir coğrafyadır. Ayrıca inşa malzemelerine erişim açısından değerlendirildiğinde de akarsu yatağına yakın mesafede olmaları ve bitki örtüsü dolayısı ile taş ve ahşap malzemeye kolay erişim sağlamaktadır. Bu durum Doğu Karadeniz Bölgesindeki değirmen yapılarının biçimlenişini belirleyen ana unsurlardan biridir.



Şekil 2: Doğu Karadeniz Havzası Su Haritası (DSİ)

Doğu Karadeniz Havzası olarak adlandırılan bölge şekil 2'de görüldüğü üzere batıda Ünye (Ordu) ilçesi, doğuda Gürcistan sınırı olan Sarp, kuzeyde Karadeniz sahili ve güneyde ise Gümüşhane ve ordunun iç kesimlerini kapsayan alandır. Bu bölge içerisindeki akarsuların dik yamaçlardan aşağıya doğru akışları neredeyse her akarsu ve kolları üzerinde değirmenlerin inşa edilmesi ve çalışabilmesi açısından oldukça elverişlidir.

Doğu Karadeniz bölgesinde değirmen asla sadece değirmen olmamıştır. Şarkılara, şiirlere, destanlara ve efsanelere konu olmuş yapılar olmaları açısından Doğu Karadeniz kültürünü oluşturan değerler arasında yer almaktadırlar. Kemer köprüler, doğu karadeniz evleri ve serenderler gibi değirmenler de Karadeniz'in tipik mimari özelliklerini ve doğal kaynakların kullanımını yansıtmaktadır. Bu nedenle adı geçen diğer mimari örnekler kadar önemli bir yer tutmaktadır.



Şekil 3: Doğu Karadeniz Su Değirmeni Örnekleri



Şekil 4: Hemşin Deresi ve Kolları (DSİ)

Bu çalışmada incelenen su değirmeni örnekleri Doğu Karadeniz havzası içerisinde bulunan bir alt havza olarak değerlendirebileceğimiz Hemşin ilçesi İle Pazar ilçesi arasında bulunan Hemşin deresi üzerindeki su değirmenleridir.



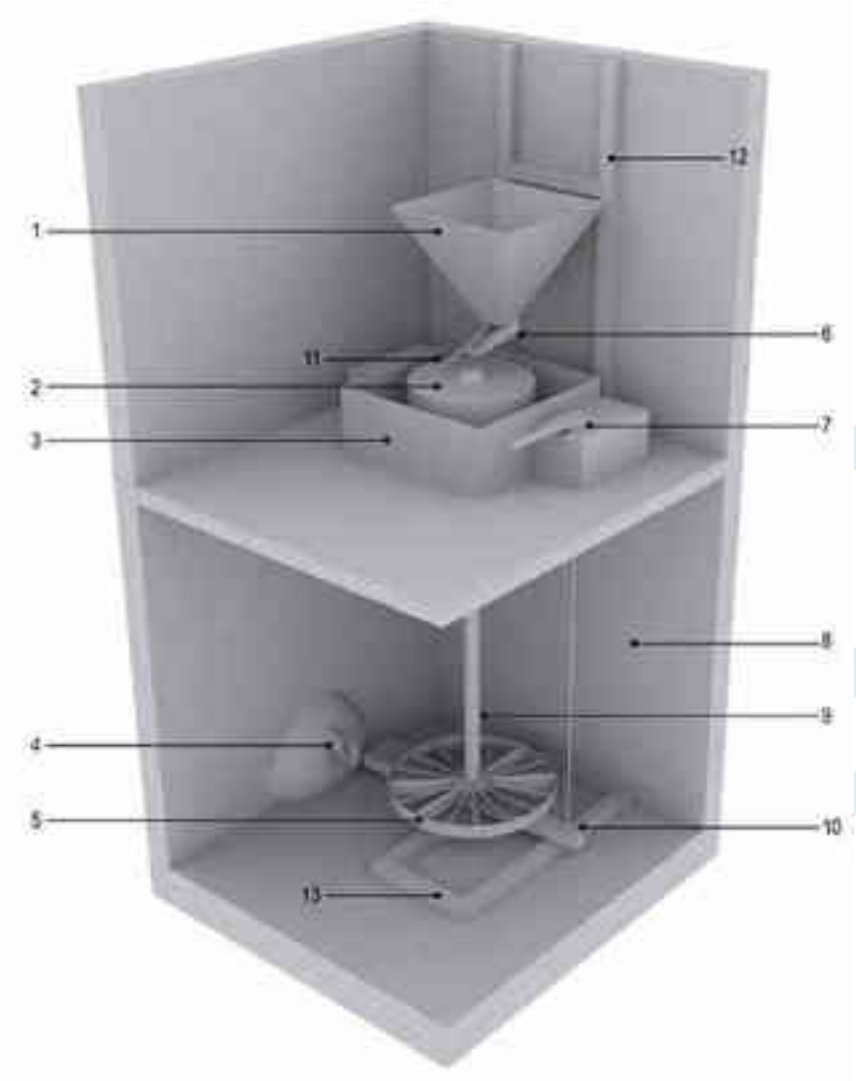
Şekil 5: Hemşin Deresi Üzerinde Bulunan Bir Değirmen

2.5.Yapısal Özellikler

Doğu Karadeniz bölgesinin genelinde olduğu gibi Hemşin deresi üzerindeki değirmenler de genel itibarı ile tek katlı yapılar olup değirmen taşının bulunduğu alanın alt tarafında domuzluk adı da verilen değirmen çarkının bulunduğu yer ile birlikte iki bölümden oluşmaktadır. Ortalama 4x4, 4x5, 4x6 gibi plan ölçülerine sahip olan değirmenlerin yükseklikleri bulundukları alanın arazi özelliğine göre değişkenlik göstermektedir. Çatıların genellikle düz dam şeklinde olduğu gözlemlenmiş fakat bu durum zaman içerisinde yıkılan beşik çatıların betonarme bir tabla ile yenilenmesinden kaynaklandığı öğrenilmiştir. Geleneksel Doğu Karadeniz değirmenlerinin çatı biçimlenişinin özgün yapılarda beşik çatı formunda olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Değirmen yapılarında kullanılan en yaygın malzeme taştır. Yapıların taş malzemeye yakın yerlerde inşa edilmesi, taşı yapının ana malzemesi yapmıştır. Bunun yanı sıra ahşap malzeme de yaygın olarak kullanılmıştır. Hemşin deresi üzerinde bulunan değirmenler bütünü ile taş malzemeden veya taş ve ahşap malzemenin ortak kullanımı ile inşa edildiği görülmüştür. Bu durum her iki malzemenin de bölgede bol miktarda bulunması ve kolay erişilebilir olmasıdır. Bir değirmen inşa edebilmek için sadece akarsu ve taş malzemenin bolca bulunması yeterli olmamaktadır. İçerisinde yüksek titreşime ve güçlü bir dönme momentine yol açan hareketli parçalar bulunduğundan yapının kendi kadar bulunduğu yer de mukavemetli olmalıdır. Değirmen inşa edilmeden önce akarsuya yakınlık, arazi şartları, aile hanesine uzaklık gibi özellikler göz ardı edilerek öncelikle akarsu yatağına yakın bir bölgede değirmen temeline destek olacak büyük hareketsiz bir kaya arandığı bilgisi alınmıştır.



Şekil 6: Sabit Kaya Çıkıntısına Yerleştirilmiş Değirmen Örneği



Şekil 6: Değirmen Bileşenleri

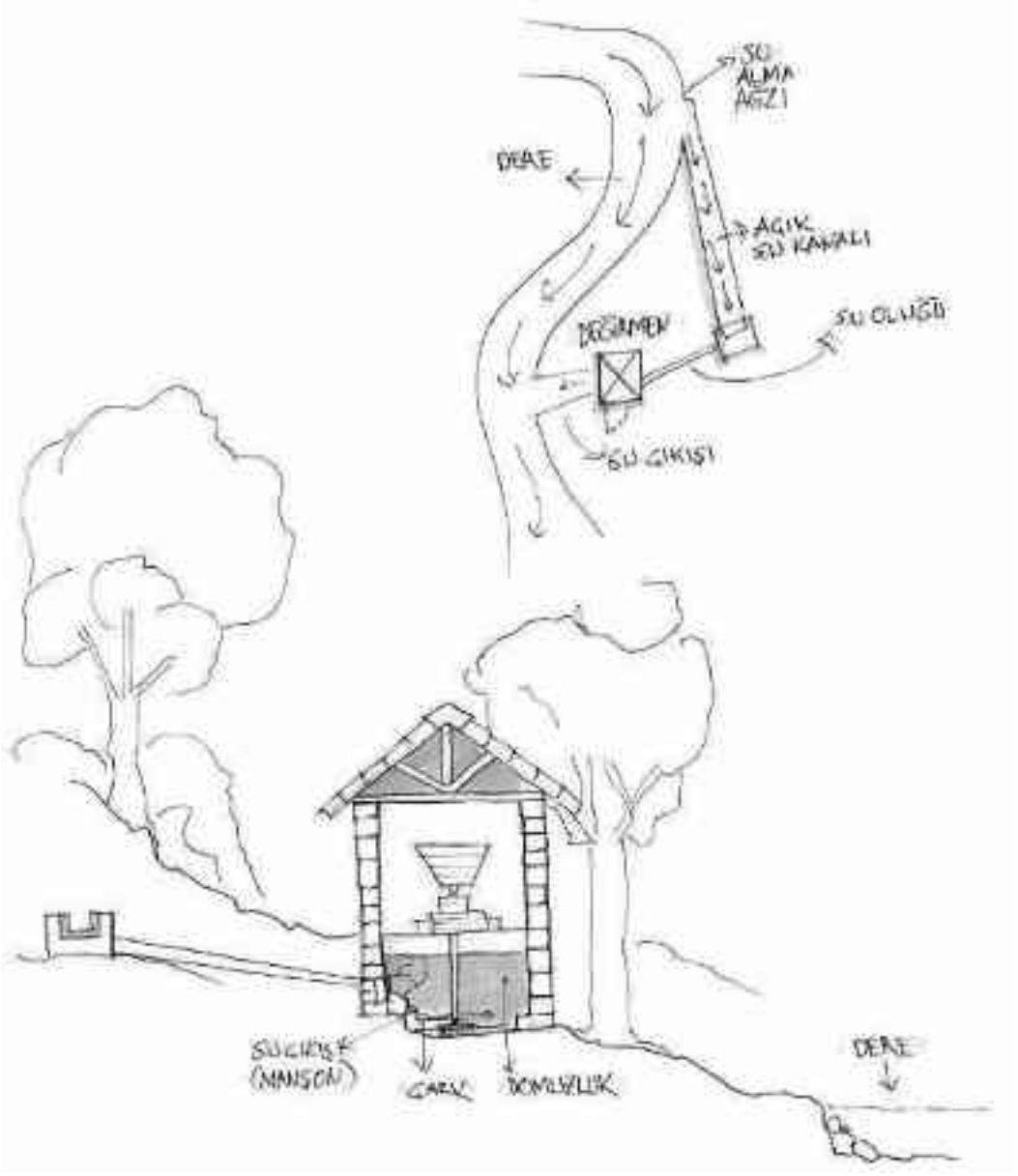
Şekil 6' da değirmen yapısının ifade edildiği bir 3 boyutlu modelleme çalışması yapılmış ve işaretlenen değirmen bileşenlerinin isimleri Tablo 1'de verilmiştir.

1	TAHIL DEPOSU
2	DEĞİRMEN TAŞI (55 cm)
3	UN HAZNESİ
4	SU ÇIKIŞ AĞZI
5	ÇARK (75 cm)
6	KÜÇÜK TAHIL DEPOSU
7	ÇARK AYAR KOLU
8	DOMUZLUK
9	MİL
10	ÇARK AYAR KALASI VE İPİ
11	ÇAKILDAK
12	DEĞİRMEN DİREĞİ
13	TABAN TAHTASI

Tablo 1: Değirmen Bileşenlerinin İsimleri

2.6.Çalışma Prensibi

Su değirmenlerinin çalışma prensibi türbin sistemine dayanmaktadır. Yüksek basınçlı su akışı oluşturmak için kademeli bir şekilde daraltılan kanallar içerisinden değirmen çarkına püskürtülen basınçlı su çarka dönme hareketi kazandırır bu çark sabit bir taş üzerine konumlandırılmış iç tarafında öğütücü dişler bulunan diğer bir taşı döndürerek içerisine kontrollü bir şekilde düşürülen tahılları öğütür. Un haline gelen tahıllar toplama haznelerinde biriktirilir. Hareketi sonlandırmak için kanal ile çark arasındaki bağlantı kesilir. Çalışma yapısına bakıldığında hidroelektirik üretim sistemleri ile benzerlik taşımaktadır.



Şekil 7: Su Değirmeni Çalışma Prensibi Eskizi



Şekil 8: Su Oluğu, Su Çıkışı ve Çark

Su olukları genellikle kara taştan yapılma olup su alma ağzı, açık su oluğu, kapalı su oluğu ve su çıkış ağzı bölümlerinden oluşmaktadır. Su alma ağzı akarsu yatağının uygun bir yerine yerleştirilir bu kanalın uzunluğu arazi şartlarına göre değişiklik göstermektedir. Kapalı su kanalının girişinde yapancı malzemeleri dışarıda tutmak için bir ızgara sistemi bulunmaktadır. Kapalı su kanalı ile su çıkış ağzı arasındaki kanal kademeli bir şekilde daraltılarak çarkı ve dolayısı ile değirmenin öğütücü taşını çevirmeye yetecek basınç oluşturulmaktadır.
Değirmen taşı tahıl öğütme işleminin gerçekleştiği bileşendir. Değirmen taşlarının sabit bir çap ölçüsü bulunmamaktadır. İhtiyaca göre veya akarsuyun büyüklüğüne ve şiddetinde göre farklı çaplarda üretilebilir. Değirmenlerde iki adet taş bulunmaktadır. Öğütme işlemi gerçekleşirken alt taş sabit durmakta üst taş ise hareket etmektedir. Üst taşta bulunan kanallar öğütme işlemini gerçekleştirir. Öğütme işlemi gerçekleşirken un haline gelen tahıllar taşları çevreleyen un haznesine dökülmektedir.



Şekil 8: Değirmen Taşları

Doğu Karadeniz mimari özelliklerinin mühendislik prensipleri ile birleştiği bu yapılar kırsal endüstri yapıları olarak değerlendirilebilir. Yalnızca bir kültür mirası olarak değil endüstriyel miras olarak da değerlendirilmeleri gerekliliği göz ardı edilmemelidir.

3.Sonuç ve Öneriler

Bir kültürel değer olarak tanımlayabileceğimiz değirmenler diğer birçok geleneksel unsur gibi teknolojiye direnemeyerek yok olma tehlikesi altına girmiştir. İncelenen birçok örnek bir miktar bakım yapılarak ya da sadece su kanalları temizlenerek işler vaziyete getirilebilir. Fakat tehlike sadece teknolojinin getirdikleri değildir. Karadeniz bölgesinde tahıl üretiminin azalması ve bölgenin göç vermesi de değirmenlerin unutulmasına neden olmuştur. Değirmenlerin korunması adına Gülferah ÖRS ÇORAPÇIOĞLU tarafından 2013 yılında «Doğu Karadeniz Örneğinde Su Değirmenlerinin Belgelenmesi ve Korunması Konusunda Bir Yöntem Araştırması» adında bir doktora tezi hazırlanmıştır. Doğu Karadeniz su değirmenlerinin korunması adına yapılan en kapsamlı çalışma bu çalışmadır.

Karakteristik Doğu Karadeniz yöresel mimarisinin mühendislik prensipleri ile birleştiği bu yapılar korunarak, onarılarak ya da yeniden işlevlendirilerek gelecek nesillere aktarılabilir. Çalışma prensibinin hidroelektrik üretim santralleri ile benzerlik göstermesi bu geleneksel yapıların birkaç ekleme ile yenilenebilir birer enerji kaynağına dönüştürülmesi mümkün görülmektedir. Çalışmada da bahsedildiği üzere her köyde bazı bölgelerde ise neredeyse her aileye ait bir değirmen bulunmaktadır. Bu durum göz önüne alındığında değirmenlerin enerji üretimi için kullanıldığında ciddi bir tasarruf sağlayacağı düşüncesi akılcı görülmektedir. Bu türden bir yeniden işlevlendirme çalışması değirmen yapılarının mevcut işlevini ve geleneksel tasarımını bozmayacak türden bir müdahale olacaktır.

Değirmenlerin onarılması ayrıca turistik açıdan da önem arz eden bir durumdur. Doğu Karadeniz yaylaları, kemer köprüleri, serenderler, Geleneksel yapılar gibi turistik özelliklerinin yanına eklenebilecek çalışır vaziyetteki değirmenler de ilgi görecektir. Ayrıca günümüzün organik - geleneksel beslenme alışkanlıklarına olan eğilimi destekleyen türden bir üretim tekniği olarak değerlendirildiğinde de kırsal üretimi ve beraberinde ekonomiyi hareketlendirebileceği düşüncesine ulaşılabilir.

Değirmenlerin onarılması gelecek kuşaklara kültür aktarımı yapılmasını da sağlayacaktır. Değirmenleri bir harabe olarak değerlendiren kuşak için bu yapıların Doğu Karadeniz kültürünü oluşturan yapı taşlarından biri olduğu ve kırsal endüstri yapısı olarak türünün özel örnekleri oldukları fikri aşılanabilir. Karadeniz'de değirmen sadece bir değirmen olmamıştır, öğütme sırası beklerken gelecek planlarının yapıldığı, şarkıların destanların söylendiği, hikâyelerin ve masalların anlatıldığı, neredeyse her Karadeniz ezgisinde adı geçen, hatta doğaüstü olayların gerçekleştiği rivayet edilen bu yaşayan kültür mekânları kaderine terk edilmemelidir.

Kaynakça

Acar, Ş., Bir, A. ve Kaçar, M. (2010). Datça'nın Su ve Yel Değirmenleri, Yapı Dergisi, http://www.yapidergisi.com/makaleicerik.aspx?MakaleNum=47. Erişim tarihi: 02.05.2017.

Bir, A.; Kayral, M., (1998). "Osmanlı Döneminde Anadolu'da Kullanıldığı Bilinen Alttan Çevirmeli Su Değirmenleri ve Su Kaldırma Düzenleri", Osmanlı Bilimi Araştırmaları, İ.Ü. Yayın No: 4111, C.II, s.173-186, İstanbul.

Bir, Atilla; Acar, M. Şinasi; Kaçar, Mustafa, (2012), Anadolu'nun Değirmenleri, Yem Yayınları, İstanbul.

Çorapçıoğlu, Ö.G.,(2015). Doğu Karadeniz Örneğinde Su Değirmenlerinin Belgelenmesi ve Korunması Konusunda Bir Yöntem Araştırması, Doktora Tezi, MSGSÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Restorasyon Yenileme ve Koruma Programı. İstanbul.

Demir, N. (1998). "Ordu Yöresinde Su Değirmenleri ve İlgili Terimler", Türk Halk Kültürü Araştırmaları 1997, Kültür Bakanlığı Yayınları 2176, s.28-46, Ankara.

Demir, Necati, (1997), "Ordu ve Yöresinde Su Değirmenleri", Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat, S. 33, s. 45-49, Ankara.

Gürses, Reşide; Karababa Taşkın, E. Banu (2007), "Anadolu'da Kaybolmakta Olan Bir Maddi Kültür Unsuru: Su Değirmenleri (Beypazarı Örneği)". Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildirileri, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, s. 645-667, Ankara.

Şenkal, S. (2015, Eylül). Gastronomika'nın Anadolu'sunda Değirmenler. https://medium.com/@gastronomika_tr/gastronomika-n%C4%B1n-anadolu-sunda-de%C4%9Firmenler-e12aa8c0bb61. Erişim Tarihi: 03.05.2017.

AV SPORCULARININ GİYSİLERİNDEN KAYNAKLANAN SORUNLARI VE BEKLENTİLERİ

Av Sporcularının Giysilerinden Kaynaklanan Sorunları ve Beklentileri" adlı tez çalışmasından üretilmiştir

Prof.Dr. Fatma ÖZTÜRK Öğr. Gör. Çağdaş ÖZDOĞAN

Özet

Tüm spor dallarında olduğu gibi av sporunun da kendisine uygun bir kıyafeti olmalıdır. Günümüzde avcılık sporlarında ve doğa sporlarında üretilen kıyafetler mevcut olsa da bu kıyafetler üzerine bilimsel çalışma yapılmamıştır. Bu çalışmada avcıların ihtiyaçları ve beklentileri araştırılarak en uygun av kıyafetlerinin nasıl olması gerektiğine yönelik bir öneri getirilmiştir. Av sporlarında kullanılan giysilerin tasarım özeliklerinin, vücuda uyumlu olup olmadığının, daha konforlu ve sağlıklı giyinme ihtiyacının öneminin belirlenmesi araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Bu amaçla tasarım ve ergonomi ile ilgili bilgilere ulaşılmış, kullanıcıların av giysilerinin özellikleri ve sorunlarıyla ilgili görüşlerini belirlemeye yönelik soruların yer aldığı anket formu hazırlanmıştır. Anket formu Türkiye'de av kıyafetlerini satışını yapan ve faaliyet gösteren işletmeler, kulüpler, dernek üyeleri ve birebir kullanan kişilerle yürütülmüştür. Bu çalışmada yüzölçümünün % 60'ı ormanlık alanlardan oluşan ve birçok av hayvanını içinde barındıran Batı Karadeniz bölgesinde bulunan Bolu ili pilot bölge seçilmiştir. Bolu ilindeki avcılar, örneklem kapsamına yapılmıştır. Bu kapsamda 162 avcı ile görüşülerek anket yoluyla veriler toplanmıştır. Elde edilen veriler SPSS 16 istatistik paket programı kullanılarak araştırmanın bulgularına ulaşılmış, araştırma sonuçları istatistiksel değerler halinde sunulmuştur. Elde edilen sonuçlar doğrultusunda avcıların av sporlarında kullandığı giysilerin, tasarım ve ergonomik özelliklerinin değişmesiyle kişilerin daha rahat hareket edebilmesi amaçlanmış ve daha sonra yapılacak bilimsel araştırmalara öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: rekreasyon, dış giyim, av kıyafeti, ergonomi

THE PROBLEMS AND EXPECTATIONS CAUSED THAT ARE HUNTING SPORTMEN'S CLOTHES

Abstract

As in every sport, hunting should be a suitable cloth for itself too. Although there are clothes produced in hunting sports and nature sports today, there is no scientific study on these clothes. In this study, the needs and expectations of hunters were investigated and a suggestion was made on how to find the most suitable hunting clothes. The aim of the research is to determine the design features of the clothes used in hunting sports, to be fit with the body and to determine the need for a more comfortable and healthy dressing. For this purpose, information on design and ergonomics has been reached, and a questionnaire has been prepared to include questions for users to determine their opinions on the characteristics and problems of hunting clothes. The questionnaire was apply on Turkey by employers, clubs and association members who acted in selling hunting clothes and individuals who used an individual. In this study, Bolu city where in the Black Sea was selected as the pilot region. They were sampled with hunters in Bolu province. In this context, 162 hunters were interviewed and data were gathered through questionnaires. The results obtained by using the SPSS 16 statistical package program were obtained and the results of the research were presented as statistical values. As a result of the obtained

results, suggestions for scientific researches to be made in the future have been presented in order that changing the clothing and design and ergonomics characteristics of the hunters used in hunting sports for more easily actions.

Key Words: recreation, outdoor clothing, hunting cloth, ergonomy

Giriş

Avlanma kavram olarak, insanlar tarafından gerçekleştirilen bir işi, bir fiili ifade eder. Sözlük anlamı olarak av; "karada veya denizde evcil olmayan hayvanları vurma veya yakalama işi; bir hayvanın, başka bir hayvanı yemek için yakalaması fiili" olarak tanımlanmaktadır (Diktaş, 2006).

Avcılık önceleri, karın doyurmak için son derece önemli bir gereksinim iken, günümüzde stres atmak için bir aktivite, bir spora dönüşmüştür. Özellikle insanlar kent hayatından uzaklaşıp doğa ile baş başa olmak, ruhsal ve bedensel yorgunluktan kurtulmak için avcılıkla uğraşmaktadırlar. Dışarıdan bakıldığında, bedensel yorgunluk ve zaman kaybı olarak görülen bu zevkli uğraş, aslında insan bedenine büyük faydaları olan ve insanın boş vakitlerini en iyi şekilde değerlendirebileceği bir etkinliktir.

İnsanların avcılık ile ilgilenmelerinin temel nedenleri araştırıldığında avcıların %95'lik oranla spor amacıyla avlandığı ortaya çıkmaktadır (Hafızoğulları, 2006).

Açık doğada ve ekseriyetle soğuk hava koşullarında yapılan bu spor, kendine özgü tasarımı olan giysilerin giyilmesini de zorunlu hale getirmiştir. Av sporcularının bu giysilerden kaynaklı sorunları ve beklentileri günümüzde gelişim göstermiş ve bununla ilgili sorunları olduğu görülmüştür. Dolayısıyla, bu konuda araştırma ihtiyacı ortaya çıkmıştır.

İnsanlığın yeni şeyleri keşfetme arzusundan dolayı teknolojiler gelişmiş ve bu şekilde insanoğlu sürekli kendisini yenilemiştir. Giyim endüstrisi, tasarım ve kumaş bilgisi de bu gelişmeler doğrultusunda kendini yenilemiş, sanayide ve birçok alanda yeni ufuklar açmıştır. Bu doğrultuda da av sporu giysileri oldukça gelişmiş ve günümüzdeki şekillerini almıştır.

Dünya tekstil sanayinin her kolu büyük bir teknolojik gelişim içerisinde bulunmaktadır. Tekstil sektörünün orta vadede özgün tasarım, kalite, verimlilik, pazarlama ve dağıtım yeteneklerinin geliştirilmesine, üst sınıf modaya yönelik ürünlerin ve teknik tekstillerin üretimine geçeceği öngörülmektedir (Coşkun, 2007).

Günümüzde tekstil sektörü çok ilerlemiş ve ihtiyaçlara yönelik gelişimi de halen devam etmektedir. Bu gelişim doğrultusunda da, şuanda kullanılan av giysileri, yeni teknolojik kumaşlarla üretilebilmekte ve zorlu doğa koşullarına karşı sporcu sağlığını korumaktadır.

Zorlu şartlarda spor yapan avcıların kullandığı kıyafetler, kötü çevre koşullarına maruz kalma riskini önlemek ve bu riskten korunmasını sağlamak veya bu riski azaltmak için giyilen koruyucu giysilerin özelliklerine sahip olmalıdır.

Av giysileri birçok unsur gibi, güneşin zararlı ultraviyole ışınlarından da koruma sağlamalıdır. Av esnasında havanın durumuna göre ultraviyole ışınlarına karşı korunmanın en sağlıklı yöntemi, bu özelliği olan giysilerin giyilmesidir.

Koruyucu giysiler kişinin kötü çevre koşullarına maruz kalma riskini önlemek, riskten korunmasını sağlamak, riski azaltmak için giyilen giysilerdir. Koruyucu giysi üretimi bu günkü tekstil üretimi içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir ve son yıllarda bu alanda önemli çalışmalar yapılmaktadır (Beyit, 2006).

Yöntem

Bu bölümde; araştırmanın modeli, evren ve örneklemi, veri toplama araç ve teknikleri, verilerin analizi ve değerlendirilmesi aşamalarında yapılan çalışmalara ilişkin bilgiler yer almaktadır.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmanın kapsamı " Av Sporcularının Giysilerinden Kaynaklanan Sorunları ve Beklentileri " olarak belirlenmiştir.

Bu araştırmada literatür tarama model yöntemi kullanılarak kitap, dergi, tez gibi çeşitli kaynaklar incelenerek kavramsal çerçeve oluşturulmuştur.

Bolu ilinde faaliyet gösteren kara avcılığı federasyonuna kayıtlı, dernek üyeleriyle, bu giysileri kullanan kişilerin görüşlerine başvurulup anket uygulanmıştır. Bu çerçevede araştırmanın yürütülmesinde ölçme aracı olan anket formlarından elde edilen veriler betimsel yöntem ile sunulmuştur. Anket formlarından elde edilen veriler değerlendirilerek analizleri yapılmıştır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, Karadeniz Bölgesinde yer alan Bolu il ve ilçelerindeki Doğa Koruma ve Milli Parklar Müdürlüğüne bağlı 400 avcıdan oluşmaktadır.

Örneklem ise; Bolu merkez ve Gerede ilçesini kapsamaktadır. Bu araştırma kapsamında, Bolu merkez ve Gerede ilçesinden tesadüfi örneklem (Random) yöntemiyle seçilmiş olan 162 avcıya anket uygulanmıştır. Elde edilen veriler ışığında istatistiksel analizler yapılmıştır.

Veri Toplama Yöntemi

Batı Karadeniz bölgesinde bulunan Bolu ili pilot bölge seçilmiştir. 15 deneyimli avcı üzerinden pilot çalışma yapılarak ön anket uygulanmıştır. Ankete katılanların ve uzman görüşlerinin önerileri doğrultusunda, anket son şekline getirilerek düzenlenmiştir.

Tasarım ve ergonomi ile ilgili bilgilere ulaşılmış ve kullanıcıların av giysilerinin özellikleri ve sorunlarıyla ilgili görüşlerini belirlemeye yönelik soruların yer aldığı son anket formu hazırlanmıştır.

Anket formu Bolu ilinde av kıyafetlerini satışını yapan ve faaliyet gösteren işletmeler, kulüp ve dernek üyeleri ve birebir kullanan kişiler ile yürütülmüştür. Örneklem hesaplama formülüne göre, % 90 güvenilirlik için 162 adet anket yapılması gerektiği tespit edilmiştir. Bu kapsamda 162 avcı ile görüşülerek anket yolu ile veriler toplanmıştır.

Bu araştırmada; literatür taraması, yaygın ağ (internet) üzerinden araştırma, avcı lokallerinde bulunup malûmat toplama etkinliklerine ilâveten; dernek üyeleri ve yörenin ileri gelen avcılarıyla, jandarma yetkilileriyle ve doğa koruma milli parklar görevlileriyle ayrı ayrı görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bütün görüşmeler sonucunda avcıların; aralarında iyi bir dayanışmada bulunan, tabiatı seven insanlar oldukları ortaya çıkmıştır. Ankete katılan kişilerin hemen hemen hepsi avcılığın boş bir zaman değerlendirmesinden çok bir tutku olduğu konusunda hem fikir olmuşlardır.

Seçilen yöntem uyarınca elde edilen veriler SPSS 16 istatistik paket programı kullanılarak araştırmanın bulgularına ulaşılmış, araştırma sonuçları istatistiksel değerler halinde sunulmuştur.

Verilerin Analizi

Ulaşılan ve görülen avcı kıyafetleri gruplandırılarak incelenmiş, giysiler değerlendirilerek analizleri yapılmıştır. Av sporu kıyafetlerinin kumaş, model, kalıp, kesim, süsleme ve diğer aksesuar özellikleri incelenerek öneriler getirilmiştir.

Hazırlanan anket formu ile Bolu ilinde yaşayan avcılarla görüşülerek giyinme kültürü ile ilgili elde edilecek veriler istatistiksel işlemlerle değerlendirilerek yorumlanmıştır.

Likert ölçekte bulunan her madde 5 ile 1 değeri arasında puanlandırılmıştır. Katılımcılardan her bir maddeyi (5)Kesinlikle Katılıyorum, (4)Katılıyorum, (3)Kararsızım, (2)Katılmıyorum, (1)Kesinlikle Katılmıyorum, seçeneklerinden birini kullanarak değerlendirmeleri istenmiştir. Görüşlere "Kesinlikle Katılıyorum" seçeneğini işaretleyen katılımcılara 5 puan verilirken, "Kesinlikle Katılmıyorum" diyen katılımcılara ise 1 puan verilmiştir. Bu çerçevede ankete katılan satış elemanları ve işverenlerin her bir maddeye verdikleri yanıtlardaki aldıkları puanlar toplanmıştır. Anketten alınan puan yükseldikçe satış elemanları ve işverenlerin duruma katılım oranlarının arttığı söylenebilir.

Araştırmada aritmetik ortalama değerleri;

5,00 – 4,50 Kesinlikle Katılıyorum,

4,49 – 3,50 Katılıyorum,

3,49 – 2,50 Kararsızım,

2,49 – 1,50 Katılmıyorum,

1,49 – 0 Kesinlikle katılmıyorum, değerleri arasında kabul edilip, yorumlanmıştır.

Araştırma verilerinin elde edilmesinde kullanılan ölçeklerin geçerlik ve güvenirliğini kanıtlamak amacıyla cronbach alpha (α) istatistiği kullanılmıştır. Cronbach alfa katsayısının değerlendirilmesinde uyulan değerlendirme ölçütü;

$0.00 \leq < 0.40$ ise ölçek güvenilir değildir.

$0.40 \leq < 0.60$ ise ölçek düşük güvenirliktedir.

$0.60 \leq < 0.80$ ise ölçek oldukça güvenirdir.

$0.80 \leq < 1.00$ ise ölçek yüksek derecede güvenirdir (Özdamar, 2002).

Milli Parklar ve Doğa Koruma Müdürlüğü'nde kayıtlı avcılara uygulanan, kullandıkları av kıyafetlerinin özellikleri hakkında görüşlerini bildirdikleri beşli likert ölçeğinin güvenirliğini ölçmek için Cronbach Alpha (α) istatiği = 0,843 olarak hesaplanmıştır. Bulunan bu sonuçlara göre ankette kullanılan 29 ölçekli maddelerin geçerlik ve güvenirlik test sınamasında yüksek derecede güvenir olduğu kabul edilmiştir.

Araştırmada, geliştirilen anket formundan elde edilen veriler analizlerde kullanılmıştır. Çalışmadan elde edilen veriler, SPSS 16 (Statiscal Packages for Social Science) istatistik paket programından yararlanılarak bilgisayar ortamına aktarılıp sonuçlar analiz edilmiştir. Verilerin değerlendirilmesi; elde edilen bulguların istatistik sonuçları tablolar haline getirilerek sonuçları yorumlanmıştır. Bulguların frekans, yüzde, aritmetik ortalama ve standart sapmaları hesaplanmıştır. Hazırlanılan anket formları 162 kayıtlı avcıya uygulanmıştır. Doldurulan tüm anketler eksiksiz ve hatasız kodlanmıştır.

Avcılara yöneltilen sorularda beşli likert ölçeği kullanılmıştır. Beşli likert ölçeğinin kullanıldığı sorular ile ilgili sayı, yüzde, aritmetik ortalama (x) ve standart sapma (ss), değerleri hesaplanmış ve tablolarda sunulmuştur.

Anket Güven Testi

Bolu ilindeki avcılara yapılan anketin 5'li likert testinin cronbach's alpha güven aralığı değeri tablo-1 de sunulmuştur.

Tablo-1. *Likert Testinin Cronbach's Alpha Güven Aralığı*

Güvenirlik İstatistikleri

Cronbach's Alpha	Öğe Sayısı
0,843	29

Dolayısıyla ölçek yüksek derecede güvenirdir.

Bulgular

Milli Parklar ve Doğa Koruma Müdürlüğü'nde kayıtlı avcıların kullanacakları av kıyafetlerinden beklentilerini belirlemeyi amaçlayan bu çalışmada; çalışmanın hedefine ulaşmak için örneklem grubuna uygulanan anketlerden elde edilen veriler istatistiksel değerlendirmeye tabi tutularak tablolar halinde aşağıda sunulmuştur. Seçilen avcı grubuna yöneltilen anket formlarından elde edilen verilerin, yüzdelik değerleri, aritmetik ortalamaları ve standart sapmaları tablolarda sunulmuştur.

Av sporlarını yapan kişilerin demografik özellikleri

Ülke toplumunun ataerkil bir aile yapısına sahip olması, avlanma etkinliğinin erkek işi olarak algılanması; avcıların cinsiyet dağılımını doğal olarak erkek egemen bir yapıya dönüşmesine neden olmuştur. Avcıların meslek durumları; çiftçi, işçi, esnaf, serbest meslek, sanayici, yüksek kademeli memur, memur, emekli ve diğer mesleklerdir (Bekiroğlu ve Okan, 2009). Avcı kültürü; avcının yaban hayvanlarının yaşamına, yaşama alanına ve hayvanların kendilerini, kendi doğal tarzlarına göre geliştirme hakkına müdahalesini en az düzeyde tutmasını, gereksiz öldürmelerden kaçınmasını, teknolojinin kendisine sağladığı üstünlüğü dışlayarak, avıyla eşit koşullarda mücadele etmesini ve hayvana kaçıp kurtulma şansı tanımasını gerektirmektedir (Şafak, 2009). Avcıların Ekonomik Özellikleri: Avcıların avlanma etkinliğinde bulunmak için yapmak zorunda oldukları harcamalar, avcılık çevresinde önemli bir sektörün oluşmasına yol açmaktadır. Ayrıca kırsal bir etkinlik olan avcılığın özellikle işgücünün bol, sermayenin kıt olduğu kırsal alanda yaratacağı ekonomik hareketlilik ve işlendirme olanağı ile kırsal kalkınmaya, doğal çevrenin korunmasına ve turizmin gelişmesine olanak tanıması, bu etkinliğin önemini bütün dünyada arttırmaktadır (Bekiroğlu ve Okan, 2009). Av sporu ile ilgilenen katılımcıların yaş aralığı dağılımı ile ilgili bulgular tablo-2 de sunulmuştur.

Tablo-2. *Yaş Aralığı*

Yaş Aralığı	Frekans	Yüzde	Kümülatif Yüzde
18-30	44	27,2	27,2
31-40	44	27,2	54,3
41-50	40	24,7	79,0
51-60	22	13,6	92,6
61 ve üzeri	12	7,4	100,0
Toplam	162	100,0	

Tablo-2 incelendiğinde; av sporlarının performans gerektiren bir spor olduğu, daha genç avcıların bu spora yöneldiği ve avcılık sporunun giderek popülaritesinin arttığı söylenebilir.
Av sporu ile ilgilenen katılımcıların eğitim durumları ile ilgili bulgular tablo-3 de sunulmuştur.

Tablo-3. *Eğitim Durumu*

Eğitim Durumu	Frekans	Yüzde	Kümülatif Yüzde
İlköğretim	49	30,2	30,2
Lise	60	37,0	67,3
Ön Lisans	20	12,3	79,6
Lisans	22	13,6	93,2
Lisans Üstü	11	6,8	100,0
Toplam	162	100,0	

Tablo-3 incelendiğinde; avcıların genellikle eğitim düzeylerinin düşük olduğu, av sporunun sorumluluk ve bilinç gerektirdiği düşünüldüğünde ise bu eğitim seviyelerinin yükseltilmesi gerektiği görülmektedir.

Av sporcularının giysilerinden kaynaklanan sorunlar

Av sporu yapanların avcı giysilerine yönelik likert yöntemi ile sorulan sorulara verilen cevapların istatistikî değerleri ile ilgili bulgular Tablo-4 te sunulmaktadır.

Tablo 4. *Likert Yöntemi ile Sorulan Sorulara Verilen Cevapların İstatistiki Değerleri*

Aşağıdaki ifadelere ne ölçüde katılıyorsunuz?	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Tamamen Katılıyorum		Ortalama	Standart Sapma
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
Kullandığım av kıyafeti hareketlerimi kısıtlıyor.	24	14,8	69	42,6	24	14,8	33	20,4	12	7,4	2,62963	1,17895
Avcı kıyafetim kullanım esnasında ses yapıyor.	16	9,9	45	27,8	37	22,8	42	25,9	22	13,6	3,05556	1,21711
Kullandığım av kıyafeti sürtünme sonucu aşınıyor.	10	6,2	28	17,3	22	13,6	63	38,9	39	24,1	3,57407	1,20458
Kullandığım av kıyafetim su geçiriyor.	18	11,1	27	16,7	24	14,8	48	29,6	45	27,8	3,46296	1,34736

Aşağıdaki ifadelere ne ölçüde katılıyorsunuz?	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Tamamen Katılıyorum		Ortalama	Standart Sapma
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
Kullandığım av kıyafetimin dikişlerinde sökülme oluyor.	11	6,8	29	17,9	44	27,2	56	34,6	22	13,6	3,30247	1,12061
Kullandığım av kıyafeti zor kuruyor.	15	9,3	51	31,5	25	15,4	48	29,6	23	14,2	3,08025	1,246
Av sırasında terleme sonrası havalandırmalar yetersiz oluyor.	12	7,4	18	11,1	36	22,2	44	27,2	52	32,1	3,65432	1,24272
Montların kolları hareket halindeyken rahatsızlık veriyor.	16	9,9	40	24,7	46	28,4	45	27,8	15	9,3	3,01852	1,13921
Pantolonun arka kısmı hareket halindeyken rahatsızlık veriyor.	32	19,8	48	29,6	42	25,9	27	16,7	13	8	2,6358	1,20432

Bolu ilinde av sporu yapan avcıların avcı giysilerine yönelik algılarına ilişkin aritmetik ortalama (x) ve standart sapma (ss) değerleri incelendiğinde; “av sırasında terleme sonrası havalandırmalar yetersiz oluyor (x=3,65, ss=1,24)”, “kullandığım av kıyafeti sürtünme sonucu aşınıyor (x=3,57, ss=1,20)” düşüncelerine av sporu yapanların katıldıkları sonucuna varılmıştır. Aritmetik ortalama aralığı 3,50-4,49 arasında olan av sporcularının katıldıkları görüşlerin bu şekilde oldukları görülmektedir.

Aritmetik ortalama ve standart sapma sonuçlarına göre “kararsızım” yanıtı seçenekler üzerinde şu şekilde incelenir; “kullandığım av kıyafetim su geçiriyor (x=3,46, ss=1,34)”, “kullandığım av kıyafetinin dikişlerinde sökülme oluyor (x=3,30, ss=1,12)”, “kullandığım av kıyafeti zor kuruyor (x=3,08, ss=1,24)”, “av kıyafetim kullanım esnasında ses yapıyor (x=3,05, ss=1,21)”, “montların kolları hareket halindeyken rahatsızlık veriyor (x=3,01, ss=1,13)”,

"pantolonun arka kısmı hareket halindeyken rahatsızlık veriyor (x=2,63, ss=1,20)", "kullandığım av kıyafeti hareketlerimi kısıtlıyor (x=2,62, ss=1,17)", sonuçlarına varılmıştır. Aritmetik ortalama değerleri 2,49-3,50 arasında olan özelliklerinin bu şekilde olduğu görülmektedir.

Av sporcularının giysilerinden beklentileri

Av sporu yapanların avcı giysilerine yönelik likert yöntemi ile sorulan sorulara verilen cevapların istatistiki değerleri ile ilgili bulgular Tablo-5 'da sunulmaktadır.

Tablo 5. *Likert Yöntemi ile Sorulan Sorulara Verilen Cevapların İstatistiki Değerleri*

Aşağıdaki ifadelere ne ölçüde katılıyorsunuz?	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Tamamen Katılıyorum		Ortalama	Standart Sapma
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
Av için özel bir kıyafet kullanıyorum.	9	5,6	6	3,7	11	6,8	58	35,8	78	48,1	4,17284	1,08393
Kullandığım av kıyafetinden memnunum.	7	4,3	8	4,9	24	14,8	62	37,7	61	37,7	4	1,05736
Av kıyafetlerinin anti-bakteriyel kumaşlardan olmasını beklerim.	12	7,4	13	8	18	11,1	49	30,2	70	43,2	3,93827	1,23957
Av kıyafetlerinin %100 pamuk kumaştan olmasını beklerim.	27	16,7	21	13	26	16	34	21	54	33,3	3,41358	1,47713
Av kıyafetlerinin pamuk-polyester karışımı kumaştan olmasını beklerim.	14	8,6	27	16,7	35	21,6	55	34	31	19,1	3,38272	1,21653
Kullandığım av kıyafetinin çift-taraflı	13	8	19	11,7	34	21	52	32,1	44	27,2	3,58642	1,22928

Aşağıdaki ifadelere ne ölçüde katılıyorsunuz?	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Tamamen Katılıyorum		Ortalama	Standart Sapma
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
kumaştan olmasını beklerim.												
Av kıyafetlerinin kolay temizlenebilme ve taşınabilme özelliğinin olmasını beklerim.	9	5,6	3	1,9	19	11,7	46	28,4	85	52,5	4,2037	1,08713
Av kıyafetlerinin iyi esneyebilme özelliğinin olmasını beklerim.	6	3,7	12	7,4	5	3,1	50	30,9	89	54,9	4,25926	1,07227
Av kıyafetlerinin nefes alabilir özellikte olmasını beklerim.	4	2,5	1	0,6	12	7,4	49	30,2	96	59,3	4,4321	0,85521
Avcı giysilerinde cep ve kapaklarının fermuarlı veya cırt bantlı olmasını beklerim.	12	7,4	4	2,5	4	2,5	59	36,4	83	51,2	4,21605	1,1241
Montların kol altında fermuar olması faydalı olur.	14	8,6	16	9,9	23	14,2	52	32,1	57	35,2	3,75309	1,27109
Montun bileklerinin lastikli olmasını beklerim.	29	17,9	31	19,1	21	13	43	26,5	38	23,5	3,18519	1,44559

Aşağıdaki ifadelere ne ölçüde katılıyorsunuz?	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Tamamen Katılıyorum		Ortalama	Standart Sapma
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%		
Mont yakasının istenildiğinde yukarı kaldırılıp kapatılmasını beklerim.	13	8	4	2,5	12	7,4	91	37,7	72	44,4	4,08025	1,15817
Montlarda kapüşonun fermuar ile takılıp çıkarılabilmesini beklerim.	8	4,9	4	2,5	15	9,3	54	33,3	81	50	4,20988	1,04811
Pantolon patletinin düğmeli olmasını beklerim.	16	9,9	27	16,7	40	24,7	52	32,1	27	16,7	3,29012	1,21421
Pantolon bileklerinin lastikli olmasını beklerim.	33	20,4	21	13	19	11,7	44	27,2	45	27,8	3,29012	1,50231
Av sırasında avcı yeleği kullanıyorum.	9	5,6	18	11,1	11	6,8	50	30,9	74	45,7	4	1,21584
Yeleğin arkasında avı taşımak için file olsun beklerim.	8	4,9	5	3,1	25	15,4	46	28,4	78	48,1	4,11728	1,09423
Yeleğin belirli bölgelerinin reflektörlü kumaştan olmasını beklerim.	12	7,4	7	4,3	34	21	57	35,2	52	32,1	3,80247	1,15742
Yeleğin ön bedeninde fişeklik olmasını beklerim.	11	6,8	9	5,6	30	18,5	50	30,9	62	38,3	3,88272	1,18157

Bolu ilinde av sporu yapan avcıların avcı giysilerine yönelik algılarına ilişkin aritmetik ortalama (x) ve standart sapma (ss) değerleri incelendiğinde; "av için özel bir kıyafet kullanıyorum (x= 4,17, ss= 1,08)", "kullandığım av kıyafetinden memnunum (x=4,00, ss= ,1,05)", "av kıyafetlerinin anti-bakteriyel kumaştan olmasını beklerim (x= 3,93, ss= 1,23)", "kullandığım av kıyafetlerinin çift taraflı olmasını beklerim (x=3,58, ss=1,22), "av kıyafetlerinin kolay temizlenebilme ve taşınabilme özeliğinin olmasını beklerim (x=4,20, ss=1,08)", "av kıyafetlerinin iyi esneyebilme özeliğinin olmasını beklerim (x=4,25, ss=1,07)", "av kıyafetlerinin nefes alabilir özelikte olmasını beklerim (x=4,43, ss=0,85)","avcı giysilerinde cep kapaklarının fermuarlı yada cırt bantlı olmasını beklerim (x=4,21, ss=1,12)", "montların kol altında fermuar olması faydalı olur (x=3,75, ss=1,27)", "mont yakasının istenildiğinde yukarı kaldırılıp kapatılmasını beklerim (x=4,08, ss=1,15)", "montlarda kapüşonun fermuar ile takılıp çıkarılmasını beklerim (x=4,20, ss=1,04)", "av sırasında avcı yeleği kullanıyorum (x=4,00, ss=1,21)", "yeleğin arkasında avı taşımak için file olsun beklerim (x=4,11, ss=1,09)", "yeleğin belirli bölgelerinin reflektörlü kumaştan olmasını beklerim (3,80, s=1,15)", "yeleğin ön bedeninde fişeklik olmasını beklerim (x=3,88, s=1,18)" düşüncelerine av sporu yapanların katıldıkları sonucuna varılmıştır. Aritmetik ortalama aralığı 3,50-4,49 arasında olan av sporcularının katıldıkları görüşlerin bu şekilde oldukları görülmektedir.

Aritmetik ortalama ve standart sapma sonuçlarına göre "kararsızım" yanıtı seçenekler üzerinde şu şekilde incelenir; "av kıyafetlerinin % 100 pamuklu kumaştan olmasını beklerim (x=3,41, ss=1,47)", "av kıyafetlerinin pamuk-polyester karışımı kumaştan olmasını beklerim (x=3,38, ss=1,21)", "montun bileklerinin lastikli olmasını beklerim (x=3,18, s=1,44)", "pantolon patletinin düğmeli olmasını beklerim (x=3,29, ss=1,21)", "pantolonun bileklerinin lastikli olmasını beklerim (x=3,29, ss=1,50)" sonuçlarına varılmıştır. Aritmetik ortalama değerleri 2,49-3,50 arasında olan özelliklerinin bu şekilde olduğu görülmektedir.

Sonuç

Av sporu ile ilgilenen katılımcıların yaş aralığı dağılımına bakıldığında Bolu ilinde avlanan avcıların büyük bir bölümünün 40 yaşının altında olduğu söylenebilir. Bu durum incelendiğinde; av sporlarının performans gerektiren bir spor olduğu, daha genç avcıların bu spora yöneldiği ve avcılık sporunun giderek popüleritesinin arttığı söylenebilir.

Bolu ilinde avlanan avcıların büyük bir bölümünün ilköğretim veya lise mezunu olduğu görülmüştür. Bu durum incelendiğinde; avcıların genellikle eğitim düzeylerinin düşük olduğu, av sporunun sorumluluk ve bilinç gerektirdiği düşünüldüğünde ise bu eğitim seviyelerinin yükseltilmesi gerektiği söylenebilir.

Avcıların büyük bir çoğunluğunun av için özel bir kıyafet kullandıkları görülmüştür. Buradan da av kıyafetlerinin popüleritesinin artacağını söylemek mümkündür.

Avcıların genellikle av kıyafetlerinin anti-bakteriyel kumaştan olmasını istedikleri ve kıyafetlerin % 100 pamuk kumaştan olmasını istedikleri görülmüştür. Avcıların kıyafetinin pamuk-polyester kumaştan olmasını isteyip istemedikleri sorulduğunda ise kararsız kaldıkları tespit edilmiştir. Buradan da avcıların aslında kumaş özellikleri hakkında pek bir bilgilerinin olmadığı söylenebilir.

Avcıların genellikle kullandıkları av kıyafetinin çift taraflı olmasını istedikleri görülmüştür. Bu tarz bir kıyafeti görmemiş olan avcıların ise kararsız kalmaları da oldukça doğaldır. Bazı av kıyafetlerinin kullanım esnasında ses yapabildiği, bir kısmının ise sürtünme sonucu aşındığı tespit edilmiştir. Yine bazı av kıyafetlerinin su geçirdiği tespit edilmiştir.

Yapılan araştırmada avcıların bir kısmının kıyafetlerinin zor kurumasını çok önemsemediği, daha çok avdaki performansı değerlendirdikleri görülmüştür. Ancak; avcıların bir kısmı kıyafetlerinde terleme sonrası havalandırmaların yetersiz olduğunu belirtmişlerdir.

Avcılar kıyafetlerinin kolay taşınabilir ve temizlenebilir özellikte olmasını, iyi esneyebilme ve nefes alabilir özellikte olmasını istedikleri görülmüştür. Avcıların giysilerinde cep kapaklarının ise fermuarlı veya cırt bantlı olmasını istedikleri görülmüştür.

Montların kollarının hareket halindeyken rahatsızlık verdiğini görülmektedir. Bu sorunun esnek kumaş ve iyi bir kalıp hazırlama ile aşacağını söylemek mümkündür. Montların kol altında ise genellikle fermuar olması istenmiştir. Avcıların bir kısmı mont ve pantolon bileklerinin lastikli olmasını tercih ederken, bir kısmının da tercih etmedikleri görülmüştür.

Avcılar mont yakasının istenildiğinde yukarı kaldırılıp kapatılmasını istedikleri görülmektedir. Kapüşonun da fermuar ile takılıp çıkarılmasının yüksek oranda istendiği görülmüştür.

Av sporları esnasında genellikle sporcular atlama, tırmanma ve koşma gibi aksiyonları oldukça çok yaptıklarından ötürü pantolonların ağ kısımları fazlaca gerilime maruz kalmakta ve yırtılmalar görülmektedir. Pantolonlar imal edilirken bu bölgenin dikişlerinin daha sağlam dikilmesi gereği görülmektedir.

Pantolon patletinin fermuarlı ya da düğmeli olmasının avcılar açısından fark etmediği görülmüştür.

Av sporu yapanların çoğunun avcı yeleği kullandığı tespit edilmiştir. Yeleğin arkasında avı taşımak için muhakkak file istenmektedir. Avcıların bir kısmı yeleğin belirli bölgelerinin reflektörlü kumaştan olmasını isterken, bir kısmı yapacağı av çeşidi nedeniyle istemektedir (parlama yapmaması için). Ayrıca sporcuların yeleğin ön bedeninde fişeklik olmasını istedikleri de görülmüştür.

KAYNAKÇA

Bekiroğlu, S. ve Okan, T. (2009). Avcıların demografik ve sosyoekonomik yapısı: Marmara ve Ege Bölgesi örneği. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, 1* (1), 295-308.

Beyit, A. (2006). *Nükleer, biyolojik ve kimyasal korunma amaçlı koruyucu Tekstillerin Türkiye'de üretilebilirliği.* Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Coşkun, E. (2007). *Akıllı tekstiller ve genel özellikleri.* Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Adana.

Diktaş, D. (2006). *Kara avcılığı kanununun uygulanmasından kaynaklanan hukuksal sorunlar.* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Hafızoğulları, S. (2006).*Tekirdağ ilinde yapılan kara avcılığının yaban hayatı üzerine etkileri ve avcılığın sosyo-ekonomik boyutları.* Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Tekirdağ.

Kaptan, S. (1998). *Bilimsel araştırma teknikleri ve istatistik yöntemleri.* Ankara: Rehber.

Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi.* Ankara: Nobel.

Özdamar, K. (2002). Paket programlar ile istatistiksel veri analizi. Kaan Yayınları, 4. Baskı, Eskişehir.

Şafak, İ. (2009). Avcı derneklerine üye avcıların kültürel özellikleri (İzmir ili örneği). *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, 1* (1), 327-344.

"TASARIM İLKELERİ"NİN MİMARİDEKİ YANSIMALARI: CARLO SCARPA ÖRNEĞİ

Gözde ALTIPARMAKOĞLU [4], Kemal SAKARYA[5], Emre PINAR[6]

Özet

Tasarım ilkeleri; uygulaması zorunlu olmayan ancak tasarım öğelerinin bir araya geldiklerinde anlamlı tasarımlar oluşturabilmelerine olanak tanıyan kılavuz niteliğinde tasarım kararlarıdır. Oran, ölçek, denge, uyum, hiyerarşi, bütünlük, ritim, datum gibi kavramlardan meydana gelen tasarım ilkeleri bir arada uygulanabileceği gibi yalnızca bir tanesi kullanılarak tasarım ana fikri de oluşturulabilmektedir. Modadan grafik tasarımına kadar sanatın ve tasarımın her alanında uygulanabilen bu ilkeler mimari tasarım için de vazgeçilmez başvuru kaynağıdır. Bu çalışmanın amacı; tasarım ilkelerinin mimari tasarımdaki yansımalarını, son yüzyılın en büyük "artizanı" olarak nitelendirilen ünlü tasarımcı ve mimar Carlo Scarpa'nın yapıtları üzerinden incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Tasarım ilkeleri, Mimari tasarım, Carlo Scarpa

REFLECTIONS OF DESIGN PRINCIPLES ON ARCHITECTURE: SAMPLE OF CARLO SCARPA

Abstract

Design principles are guiding design decisions that noncompulsory to implementation but allow for design elements to form meaningful designs when they come together. Design principles, consist of concepts such as rate, scale, balance, harmony, hierarchy, integrity, rhythm, datum, can be applied together or only one of them can be central theme of the design. These principles, which can be applied in all fields of art and design from fashion to graphic design, are also an essential reference guide for architectural design. The purpose of this study is examination of the reflections of design principles in architectural design in the case of famous designer and architect Carlo Scarpa's buildings.

Keywords: Design principles, Architectural design, Carlo Scarpa

1.Giriş

Tasarım alanlarında, görsel algılamayı geliştirmeye ve kuvvetlendirmeye yönelik birtakım imge ve kavramlar bulunmaktadır. "Temel tasarım ilkeleri" başlığı altında toplanan bu kavramlar, farklı biçimlerdeki elemanların düzenli ve birleşik bütün içerisinde varlıklarını bir arada uyumlu bir şekilde sürdürmelerini sağlayan görsel araçlardır. Modadan grafik tasarımına kadar sanatın ve tasarımın her alanında uygulanabilen tasarım ilkeleri; mimari tasarımda da üç boyutlu mekân düzenlemelerine dayanan birçok tasarım problemi ile ilişkilendirilerek uygulama alanı bulmaktadır. Bu çalışma; tasarım sürecinin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiş tasarım ilkelerinin, mimari tasarıma yansımasını son yüzyılın en büyük artizanı olarak nitelendiren Carlo Scarpa yapıtları üzerinden araştırma niteliğindedir. Burada amaç Carlo Scarpa'yı tanıtarak tasarım ilkelerinin neler olduğunu saptamak, kısaca tanımlamalarıyla birlikte görsel örneklerle desteklenerek mimari tasarımdaki uygulamalarını Scarpa'nın yapıtlarıyla ilişkilendirerek incelemektir.

[4] Arş.Gör. Çukurova Üniversitesi, GSF, İç Mimarlık Bölümü, galtiparmakoglu@cu.edu.tr
[5] Arş.Gör. Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, ksakarya@cu.edu.tr
[6] Arş.Gör. Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, pinare@cu.edu.tr

2. Carlo Scarpa

2.1. Carlo Scarpa Kimdir?

1906 yılında Venedik'te doğan Scarpa, 1920 yılında Accademia Reale di Belle Arti'ye kabul edildi. 1922 yılında öğrenci olarak Vincenzo Rinaldo'nun mimarlık bürosunda çalışmaya başladı ve 1926 yılında mimari çizim diplomasını aldı. Venedik Mimarlık Fakültesi'nde Profesör Guido Girilli'nin asistanı olan mimar, 1927 yılında kendi bürosunu açtı ve Cappellin Cam Fabrikası'nın sanat danışmanı oldu. 1933 yılında Venedik Mimarlık Fakültesi'ndeki derslerin yanı sıra Murano'da Venini Cam Fabrikası'nda 14 yıllık iş yaşamına başladı. 1954 yılında İtalyan-Amerikan Kültür Derneği'nde Roma'da müze tasarımı üzerine derslere giren ve 1962'de de iç tasarım profesörü olan mimar, 1965'te Verona'daki Castelvecchio Müzesi'yle IN-ARCH Ödülü'nü aldı. 1972 yılında mimarlık fakültesinin dekanı olmasıyla, Vicenza'ya taşınan Scarpa, 1978 yılında Sendai'de, Japonya'ya yaptığı bir ziyaret sırasında öldü. Katıldığı sergiler arasında 24. Venedik Bienali (1948), 29. Venedik Bienali (1958), Italia ’61 Ulusal Sergisi (1961), 33. Venedik Bienali (1966), Affreschi Fiorentini Sergisi (1969) ve Giorgio Morandi Sergisi (1970) yer almaktadır (Boyut yayın grubu, 2001).

2.2. Carlo Scarpa Mimarlığı

Asistanlığını yapmış olan Sergio Los tarafından 'Architetto-poeta' yani şair mimar olarak tanımlanan Scarpa'nın mimarlığı üç dönem olarak incelenebilir. Birinci dönemi Venedik'te Bienal ve Güzel Sanatlar Akademisi dolayısıyla tanıştığı sanatçı ve entellektüellerle olan etkileşiminden kaynaklanan, aynı zamanda Murano'da Venini cam atölyelerinden zanaatkarlığı deneyimlediği ve figüratif kültürle tanıştığı, Viyana ekolü ve Joseph Hoffmann'dan etkilendiği, Doğu kültürlerine olan ilgisinin geliştiği, F.L.Wright'ın yeni mekansal yaklaşımına ilgi duyduğu bir dönemdir. İkinci döneminde yoğunlukla müze ve sergi mekanları tasarlamıştır. Verona kentindeki Castelvecchio Müzesi'nin restorasyonu ve yeniden düzenlenmesi, Venedik'teki Olivetti Sunum mekanı, Palazzo Querini Stampalia'nın zemin kat ve avlusunun yeniden düzenlenmesi Los'a göre Scarpa'nın mimarlığının ikinci evresini oluşturmaktadır. Bu evre yapılarının içinde sergilenenlerle bütün oluşturduğu, içinde sergilenen kadar mimarisinin de sanatsal ifadeye ulaştığı bir dönemdir. Üçüncü evresi ise bir olgunluk dönemidir. Treviso'daki Brion aile mezarlığı bu döneminin başyapıtlarından biri ve bir anlamda Scarpa mimarisinin grameri niteliğindedir (Öztürk ve Gürel, 2009).

3. Carlo Scarpa Yapıtlarında Tasarım İlkeleri

Tasarım ilkeleri, yapılması zorunlu olan ve kural niteliğinde tasarım kararları değil, sadece tasarım öğelerinin mekân içinde anlaşılabilir modellere dönüşebilmeleri için yol gösterici bir kılavuz niteliğindedir (Ching, 2006). Tasarım elemanları tasarımı meydana getirirler. Tek başlarına birer öğe olan bu elemanların ilişkilendirilmeleri ve tasarımın anlamlı, algılanabilir hale getirilmesi temel tasarım elemanlarının birbirleri ile nasıl bağdaştıkları ve birleştikleri ile ortaya çıkar. Bu ilişki ve birleşimleri ise temel tasarım ilkelerini doğurur (Cihangiroğlu, 2014). Bir tasarımda, bu ilkelerden bir ya da bir kaçı kullanılabileceği gibi tamamı da kullanılabilmektedir. Bunlardan hangilerinin ne miktarda kullanılmasına yönelik herhangi bir kural yoktur, tamamen tasarımcının kararına bağlıdır.

Farklı kaynaklarda çeşitli sıralama ve sınıflandırmalarla ifade edilen tasarım ilkeleri F. Ching’in İç Mekân Tasarımı kitabında: Oran, Ölçek, Denge, Uyum, Bütünlük ve Çeşitlilik, Ritim, Vurgu (Ching, 2006) şeklinde yer alırken Mimarlık Biçim, Mekan ve Düzen isimli

kitabında ise düzenleme ilkeleri olarak: Eksen, Simetri, Hiyerarşi, Ritim, Datum (Düşey çizgisi; sıfır düzeyi), Dönüştürme (Ching, 2011) şeklinde yer almaktadır. Buradan yola çıkılarak ve farklı yazarların kaynaklarından da yararlanılarak, tasarım ilkeleri: Oran, Denge, Uyum, Bütünlük, Ritim, Vurgu, Hiyerarşi, Datum, başlıkları altında incelenebilir.

3.1. Oran

Bir parçanın diğer parçayla veya bütünle kurduğu veya bir nesnenin bir diğeriyle kurduğu büyüklük, miktar veya kademe ilişkisi olarak tanımlanabilir (Şekil 1). Oran; iki büyüklük arasındaki sayısal ilişki veya bütünle onu oluşturan elemanlar arasındaki sayısal ilişkiyi tanımlar (Çetinkaya, 2011). Geçmişten günümüze tasarımlar yapılırken belli oran sistemleri göz önüne alınmaktadır. Bu sistemler kimi zaman Le Corbusier'nin "Modulor"u gibi insan boyutuna dayanırken kimi zaman da Fibonacci serisi, Altın oran gibi birtakım geometrik ve aritmetik düzenlere dayanmaktadır.



Şekil 1: Oran(Türk, 2014)

Carlo Scarpa'nın 1969-70 yıllarında İtalya'nın Treviso kentinde Brion ailesi için tasarladığı mezarlıkta yer alan bölümlerden biri olan suyla çevrili şapelin cephesine bakıldığında, parçaların kendi içlerinde birbirleriyle orantılı bir şekilde kurgulandığı görülmektedir (Şekil 2).



Şekil 2: Scarpa ve Oran(Brion Aile Mezarlığı Şapeli, Treviso-İtalya, 1969-70)

3.2. Denge

Denge, bir yapıtın kompozisyonunda bütün parçaların görsel ağırlığının uyum içerisinde sunulmasıdır (Kaymakcan, 2006) (Şekil 3). Tasarımda görsel eşitliğin sağlanabilmesi için denge kavramına ihtiyaç duyulmaktadır.



Şekil 3: Denge (Türk, 2014)

Bir tasarımda denge; simetrik, asimetrik ve ışınsal olmak üzere üç farklı şekilde sağlanabilmektedir. Simetrik denge; tasarımın ortasından bir eksen geçtiği varsayılırsa, tasarımı oluşturan öğelerin o eksenin her iki tarafında miktar, büyüklük, renk, biçim vb. bakımından eşit bir biçimde dağılmasıdır. Asimetrik denge; aynı ve benzer öğeler kullanılmadan görsel olarak eşit ağırlıkta biçimlerce oluşturulan düzendir. Işınsal denge ise; tasarımı oluşturan elemanların belirli bir merkeze göre konumlandırılmasıdır.

Brion Aile Mezarlığı Şapeli'nin iç mekânına bakıldığında Scarpa'nın uyguladığı denge göze çarpmaktadır. Ortadan bir eksen geçtiği düşünülürse, tasarımı oluşturan öğelerin eksenin her iki tarafında birebir aynı şekilde konumlandırıldığı görülebilmektedir. Bu da tasarımda görsel olarak simetrik dengenin oluşmasına olanak tanımıştır.



Şekil 4: Scarpa ve Denge(Brion Aile Mezarlığı Şapeli, Treviso-İtalya, 1969-70)

3.3. Uyum

Uyum; bir tasarımı meydana getiren parçaların kendi içlerinde ve birbirleriyle oluşturdukları ahenk olarak tanımlanabilir. Uyum öğeler arasındaki renk, doku, malzeme, biçim benzerlikleri ve yakınlıkları gibi unsurlarla sağlanabilmektedir (Şekil 5).



Şekil 5: Uyum (Tschuggen Grand Hotel, Arosa-İsviçre, 2006, Mario Botta)

Scarpa'nın Castelvecchio Müzesi iç mekanına bakıldığında, malzeme, doku, renk ve form seçimlerinde birbirine yakın değerleri bir araya getirerek uyum sağladığı görülebilmektedir (Şekil 6).



Şekil 6: Scarpa ve Denge(Castelvecchio Müzesi, Verona-İtalya, 1954-67)

3.4. Bütünlük

Bir tasarımda yer alan elemanların her biri kendi işlevlerini yerine getirirken bir yandan da anlamlı bir bütünü oluşturmak için çalışırlar. Tasarımın bütünsel bir anlam kazanması bütünlük ilkesini ifade etmektedir (Şekil 7).



Şekil 7: Bütünlük(Türk, 2014)

Tasarımlarında detaylara oldukça fazla önem veren Scarpa, her bir öğeyi en ince detayına kadar düşünerek bütüncül bir tasarım ortaya koymaktadır. Farklı malzemelerin birleşim detayları, sergileme elemanları, elektrik panosunun detayı gibi pek çok öğe sonuçta ortaya çıkacak anlamlı bütünün parçasıdır (Şekil 8).



Şekil 8: Scarpa ve Bütünlük (Olivetti Showroom, Venedik-İtalya, 1957-58)

3.5. Ritim

Ritim, bir tasarımda belirli biçim, renk, çizgi, doku gibi öğelerin düzenli ve uyumlu bir şekilde tekrar etmesiyle oluşan bir kavramdır (Şekil 9).



Şekil 9: Ritim(Türk, 2014)

Venezuela Pavyonu'nun giriş cephesine bakıldığında, Scarpanın aynı biçim ve renkteki elemanların tekrarı ile ritmik bir tasarım meydana getirdiği görülmektedir (Şekil 10).



Şekil 10: Scarpa ve Ritim(Venezuelan Pavillon, Venedik-İtalya, 1953-56)

3.6. Vurgu

Bir tasarımda; önem verilen ve özellikle ön plana çıkartılmak istenen bir öğe veya özelliğin farklı bir biçimde boyutlandırılarak, dikkat çekici bir renk-doku verilerek, stratejik konumlandırma yapılarak vurgulanması olarak açıklanabilir. Tasarıma bakıldığında ilk olarak vurgu yapılan eleman göze çarpmaktadır (Şekil 9).



Şekil 11: Vurgu(Türk, 2014)

Olivetti Showroom'un giriş cephesinde Scarpa'nın vurgu kavramını kullandığı görülebilmektedir. Olivetti firmasının logosunu çağrıştıran form, cephe genelinde kullanılan malzeme ve renkten farklı olduğundan ilk olarak göze çarpmaktadır (Şekil 12).



Şekil 12: Scarpa ve Vurgu (Olivetti Showroom, Venedik-İtalya, 1957-58)

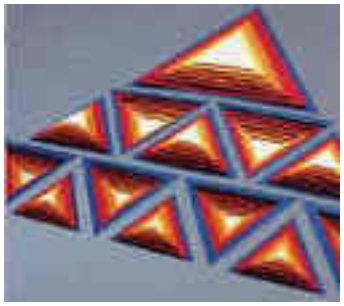
SCARPA'nın bir özelliği de "ilk basamak" vurgusudur. Her merdivenin karakterine uygun, onun genel plastiğini güçlendirici etkiye sahip bir çözüm görülür. Ancak hepsinin temel hedefi "uyarıcı, toplayıcı ve yönlendirici" olmalardır (Şekil 13) (Onat, 1999).



Şekil 13: Scarpa'nın ilk basamak vurgusu

3.7. Hiyerarşi

Tasarımı meydana getiren öğelerin aralarında belli bir oran ve düzen içinde kademelenerek dizin oluşturmasıyla hiyerarşi kavramı ortaya çıkmaktadır (Şekil 14).



Şekil 14: Hiyerarşi(Türk, 2014)

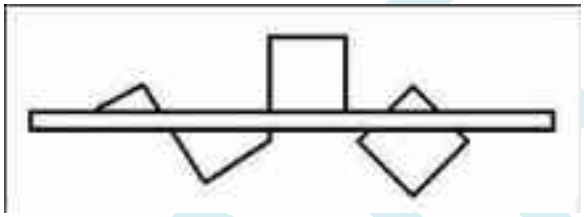
Brion Aile Mezarlığı içerisinde yer alan şapelin iç mekânında tavan detayına bakıldığında, Scarpa'nın tasarımında hiyerarşi kavramını yansıttığı yorumlanabilmektedir (Şekil 15).



Şekil 15: Scarpa ve Hiyerarşi(Brion Aile Mezarlığı Şapeli, Treviso-İtalya, 1969-70)

3.8. Datum

Datum kavramı, tasarımda yer alan öğelerin ilişki kurduğu çizgi, düzlem ya da hacmi ifade etmektedir (Şekil 16).



Şekil 16: Datum

Brion Aile Mezarlığı'nda alan içerisindeki su öğelerinin datum olarak kullanılan bir kanalla birbiriyle ilişkilendirilerek mezarların olduğu kısma kadar taşındığı görülmektedir (Şekil 17).



Şekil 17. Scarpa ve Datum(Brion Aile Mezarlığı, Treviso-İtalya, 1969-70)

4. Sonuç

Carlo Scarpa; mimarlığı en ince detayından bütüne kadar, bir zanaatkar inceliğinde ele alarak sanatsal ifade boyutuna ulaştırmış, çoğu zaman ifade edildiği gibi 20.yuzyılın en önemli zanaatkar mimarlarındandır. Bu bağlamda İtalya'da, Scarpa, yirminci yüzyılın en son artizanı olarak anılır (Yüksel,2012). Bu araştırmanın konusu olan Carlo Scarpa yapıtlarında, tasarım öğrencilerine eğitimlerinin ilk yılından itibaren verilmeye başlanan temel tasarım ilkelerinin somutlaşmış halleri rahatlıkla saptanabilmektedir. Bu anlamda, sanatın ve tasarım hemen hemen her alanında uygulanabilen bu kavramların mimari tasarımdaki yansımalarını görebilmek adına Scarpa yapıtlarının başırılı bir örnek olduğu sonucuna ulaşılabilmektedir. Bir tasarımın anlamlı bir bütün olabilmesi, aktarmak istediği ifadeleri başarılı bir şekilde iletebilmesi konusunda "tasarım ilkelerinin" mimaride de başvurulması gereken önemli bir kılavuz olduğunu söylemek mümkündür.

Kaynakça

Boyut Yayın Grubu. (2001). *Carlo Scarpa,* İstanbul.

Ching, F. (2006). *İç Mekan Tasarımı.* İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları

Ching, F. (2011). *Mimarlık, Biçim, Mekan ve Düzen.* İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları

Cihangiroğlu, M. (2014). *Atriumların Tasarım İlkeleri ve Örneklerle Mekansal Analizi.* Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Çetinkaya, Ç. (2011). *Tasarım ve Kavram İlişkisinin İç Mimarlık Temel Tasarım Eğitimi Kapsamındaki Yeri, Farklı İki Üniversite Örneği Üzerinden Temel Tasarım Eğitimi Üzerine Bir Araştırma.* Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.

Kaymakcan, M. (2006). *Yüksek Öğrenim Sanat Eğitiminde Temel Tasarım Eleman ve İlkelerinin Öğretimi ve Uygulamaları.* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Onat, N. (1999). Merdiven, Carlo Scarpa ve İlk Basamak. *Tasarım+Kuram Dergisi.* Sayı:1. 9-16.

Öztürk, A. ve Gürel, Y. (2009). Poetik Yapı Tektonikleriyle 'Architetto Poeta' Carlo Scarpa. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi* Cilt:XXII, Sayı:1.

Türk, E. (2014). Temel Tasarım İlkeleri. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü Bitirme çalışması.

Yüksel, H.Z. (2012). Şair Mimar Carlo Scarpa. *Seramik Türkiye Dergisi.* Mimari:41

İÇ MEKAN MOBİLYALARINDA RENK FAKTÖRÜNÜN ETKİSİ : AKDENİZ BÖLGESİ ÖRNEĞİ

Arş. Gör. Gülçin GÜNDÜZ
Toros Üniversitesi, Mersin, gulcin.unlu@toros.edu.tr
Öğr. Gör. Dr. Özlem USLU
Çukurova Üniversitesi, ozlemuslu.01@gmail.com

Özet

Yaşamımızda önemli bir yere sahip olan renkler, hepimiz için pek çok anlam içermektedir. Her rengin farklı psikolojik ve fizyolojik anlamları vardır. Renklerin bu anlamları; kültür, inanış, din, dil, öğrenilmiş kazanımlar, toplum gelenekleri, yaşam biçimi ve duygularımız ile değişiklik göstermektedir. Renk seçimlerimizi etkileyen bu etkenler bir iç mekanda tasarımcı için önemli bir değerlendirmedir. Renk seçimleri her insanın yaşam alanı ya da zamanın büyük bir kısmını geçirdiği mekanlarda, kişiliğini ve duygularını yansıtan anlamlar içermektedir. Bir iç mekana girdiğimizde mobilyalar dikkatimizi ilk çeken donatılardandır. Bu bağlamda mobilya renk seçimleri mekansal özellikler ve kullanıcı özellikleri ile doğrudan ilişkilidir. Yaşam alanlarındaki mobilya renk seçimlerimizi etkileyen unsurlar içinde kültürel özellikleri inceleyebilmek için öncelikle rengin tanımı, psikolojik anlamları ve kültürün tanımı yapılarak, Adana ve Mersin illerinde mevcut örneklerle, dünyadan örnekler karşılaştırılarak baskın renk seçimlerini ortaya koymaktadır. Her bölgenin kendine göre bir yaşam kültürü ve alışkanlıkları vardır. Bu yüzden bu araştırmada; Türkiye Akdeniz Bölgesi iç mekan mobilyalarındaki renk kavramının görsel kültür farklılıklarının ortaya konulması amaçlanmıştır. Mobilya renk seçimlerinde trend olan üretimler tercih edilse de, bölgesel etkilerle birlikte bir şehirden diğerine farklılıklar göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Renk, Mobilya, Psikoloji, Kültür, Akdeniz

EFFECT OF COLOR FACTOR ON INTERIOR FURNITURES: MEDITERRANEAN REGION EXAMPLE

Abstract

The colors that have an important place in our lives have many meanings for all of us. Each color has different psychological and physiological meanings. These meanings of colors; Culture, belief, religion, language, learned gains, community traditions, lifestyles and feelings. These factors, which affect our color choices, are an important consideration for an interior designer. Color choices include meanings that reflect personality and emotions in the spaces where every person has a living space or a large portion of time. When we enter an interior, furniture is the first thing that attracts our attention. In this context, furniture color choices are directly related to spatial characteristics and user characteristics. In order to be able to examine cultural characteristics in the elements affecting our furniture color choices in living spaces, firstly we define the color, psychological meanings and culture, and compare the examples in the city of Adana and Mersin with the examples from the world and reveal the dominant color choices. Each region has its own culture and habits of life. Therefore, in this research; It is aimed to reveal the visual culture differences of the color concept in the interior furniture of Mediterranean Region of Turkey. Although the trends in

furniture color choices are preferred, they show differences from one city to another with regional effects.
Keywords: Color, Furniture, Psychology, Culture, Mediterranean

Giriş

Rengin çeşitli kültürler ve inanç sistemlerinde insanlar üzerindeki etkileri, değişik coğrafya ve kültürlerde anlamsal farklılıklar göstermektedir. Renkler insanların duygu ve düşüncelerini anlatmada önemli bir etkendir. Farkında olmadan pek çok konuda kendimize yakın olan renkteki ürünlere sahip olmak isteriz. Psikolojik ve fizyolojik anlamlara sahip olan renkler, kullanıcılar üzerinden duygu ve düşüncelerini bize yansıtmaktadırlar. Daha önce de bahsedildiği gibi renklerin bir kısmı diğer renklere göre daha kolay fark edilme özelliğine sahipken bazıları da insan psikolojisini olumlu ya da olumsuz olarak etkileme gücüne sahiptir(Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004: 274). Buna ek olarak renkler psikolojik etkilerle birlikte kültürel anlamlar da içermektedir. Her rengin kültürden kültüre farklı anlamları vardır. Toplumlarda görsel kültür algılayışlarıyla renklere olan yaklaşımlar farklılıklar göstermektedir. Bir bölgede çok kullanılan renkler farklı bir kültürde hiç tercih edilmeyebilir.

İnsanların sahip olduğu mobilyalar da kişisel bir tanım içermektedir. Kullanıcılar kişisel mobilyaları ile kendilerini ifade etmektedirler. Bu anlamda mobilyalarda ki renk seçimleri de kullanıcılara anlam ve değer yüklemektedirler. Bundan dolayı mobilya tercihlerinde renk seçimi kültürel farklılıklara göre değişiklik gösterebilirler.

Mobilyada Renk Seçimini Etkileyen Faktörler

Psikolojik ve Fizyolojik Etkiler

Renk göz ile algılanan bir ışık tesiridir. Işığın eşya üzerine çarpması ile yansıyan ışınlardan gözümüzde meydana gelen duyumların her biri renktir. Psikolojik sistemde renk beynimizde uyanan bir duyumdur. Fizyolojik sistemde renk çeşitli ışık cinslerinin göz retinası üstündeki sinirler vasıtasıyla oluşturduğu fizyolojik olaylardır. Sinir sistemlerimizde renk mevcuttur. Fiziksel sistemde renk: Işığın hangi dalga uzunluklarını hangi oranda bulundurduğuna dair, ölçülerle rakamlarla ifade edilebilen değerleridir. Göz bu dalga titreşimlerini renk sinirleri vasıtasıyla beyne gönderir ve renk görülür (Çağlarca, 1993). Psikolojik sistemde renk beynimizde uyanan bir duyumdur. Renk bir duygudur ve insanların sinir sistemlerinde mevcuttur. Bazı renkler insanlar üzerinde pozitif etkiler yarattığı gibi bazıları ise negatif etkiler sağlar. Renklerin insanlar üzerinde bıraktığı psikolojik etkiler şekil 1'de verilmiştir. Örneğin kırmızı renk, tek bir obje üzerinde küçük bir alanı kaplasa bile etrafında yer alacak diğer renkler arasında öne çıkabilmektedir. Bu da rengin sadece estetik bir özellik değil, aynı zamanda bir duygulanım yarattığınıda gösterir.

RENK TÜRÜ	RENK TÜRÜNÜN ETKİLERİ
KIRMIZI	Canlılığın ve enerjinin simgesidir. Dikkat arttırıcı, ilgi çekici, hareketlilik sağlayıcı, duygusal olarak mutlu, kararlı etkiler yaratır.

	
TURUNCU 	Isıtıcı, neşe verici, zenginlik, şıklık, ışık ve verimliliği temsil eden bir renktir.
SARI 	Sevinç, verimlilik ve ışığın sembolü bir renktir. Kişilere ilham verir, sevinç ve duygu çoşkusu yaşatır.Hem canlılığı, hem de hüznü anlatabilir.
KAHVERENGİ 	Toprak ve ağaçların rengidir. Sağlam ve güvenilir bir his verir. Durağanlık, güçlülük, olgunluk ve güvenilirlilik mesajları verir.

YEŞİL 	Yeşil doğanın rengidir ve evrenseldir. Buna bağlı olarak yaşamı, gençliği, yenilenmeyi, ümitleri ve dinçliği simgeler. Sakinleştiricidir ve sinir sistemi üzerinde doğal bir etki yaratır.
MAVİ 	Mavi sakinlik, rahatlık, mutluluk duygudsu uyandırır. Kan basıncını dengeler, kalp atışını ve soluk alıp vermeyi düzenli hale getirir. Bu yüzden yatıştırıcı ve sakinleştirici etkisi vardır.
MOR 	Mor asalet, lüks, ihtişam, utanç, hüzün, aşk ve itibarın rengidir. Nevrotik duyguları açığa çıkarır. Sonsuz bir karamsarlık, karamsarlık, üzüntü ve karamsarlık duygusu verip, içe dönüklüğün rengidir.
BEYAZ 	Beyaz, saflığı, temizliği ve masumiyeti simgeler. Işığı yansıtır ve ortamı serin tutar. Görülebilir dalga boylarındaki tüm renkleri kapsayan bir renkttir. Eskiden beyazın doğla ışığın rengi olduğu bilinirdi ancak Newton, tam tersine beyazın tüm renklerin birleşimi olduğunu ispatlamıştır.
SİYAH	Siyah matemi, sefaleti ve ölümü simgeler. Siyah tartışmalı bir renkttir. Bir taraftan karanlık güçleri, suç, kötülük ile düşünülürken diğer taraftan sadakat, dayanıklılık, prestij ile ilişkilendirilir. Siyahta ışık olmadığı için kullanılan iç

	mekanda şatafatın ön plana çıkmasını sağlar.

Şekil 1. Renklerin Psikolojik Etkiler



Şekil 2. Renk Çemberi

Kırmızı, Sarı ve Mavi renkler esas ana renklerdir. Bu renkler biribirleriyle karıştırılırsa; Yeşil, Mor, Turuncu gibi ikinci dereceden tamamlayıcı renkler elde edilir. Renk çemberinde yan yana düşen renkler benzer renklerdir. Renk çemberinde birbirine göre karşılıklı düşen renklere kontras (komplemanter) renkler denir. Renk çemberi renkler ve renk ilişkilerini gösteren en iyi yol göstericidir. Bu çember üzerinde sıcak-soğuk renkler, kontras (zıt) renkler, monokrom renkler, tamamlayıcı (komplemanter) renkler görülmektedir. Bu özellikler rengin dalga boyuyla beraber değişiklik gösterir. Sıcak renkler, sarı, kırmızı ve turuncudan oluşur. Sarı ve kırmızı dünyadaki tüm sıcaklığın kaynağı olan güneşin rengi olmasıdır. Canlılık ve hareket uyandıran kırmızı kalp atışlarını da hızlandırır.

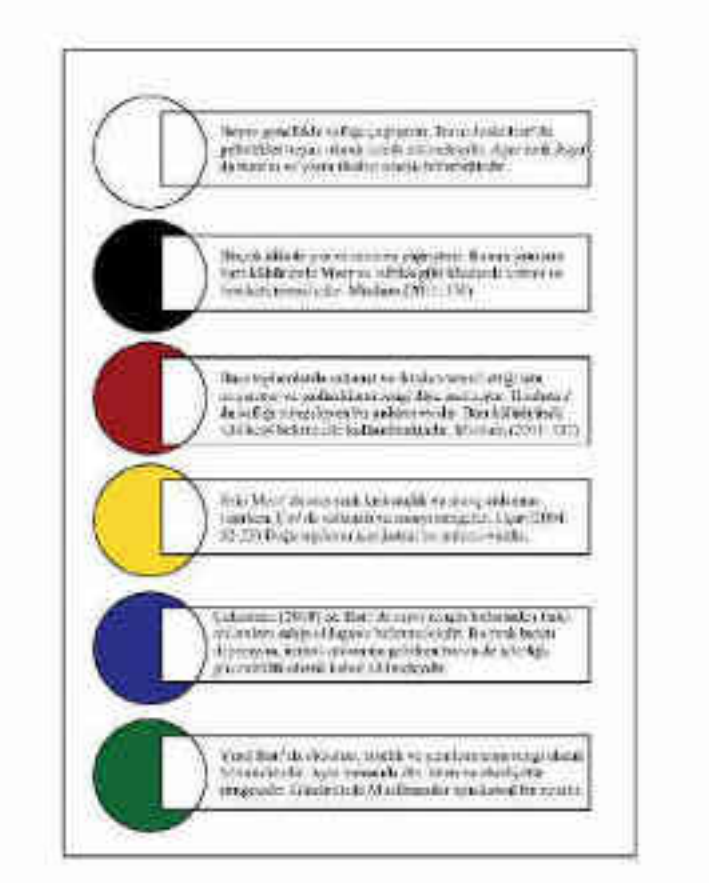
Soğuk renkler, dalga boyu daha düşük olan mavi, mor ve yeşilden oluşur. Deniz, su, gökyüzü rengidir. Sakinleştirici etkisiyle her zaman rahatlatıcı, sakinleştirici, genç ve dinamik bir renktir. Monokrom renkler, tek rengin tonlarından oluşan bir ifadedir. Sadece gri tonlardan oluşan bir renktir. Gri tonlamalı ya da siyah beyaz olarak adlandırılabilir. Tamamlayıcı renkler, bütünleyici ve tamamlayıcı renklerdir. Bir rengin tamamlayıcı rengi o rengin içinde bulunmayan renktir. Mesela kırmızı ve mavi renklerin karışımından mor renk elde edilir. Kontrast renkler, birbirlerine zıt renklerdir. Zıt iki rengin bir araya gelmesi ile oluşurlar. Bu birleşim göze daha canlı bir etki yaratır. Daha çok sıcak ve soğuk renklerin kontrastları oluşturulur.

Kültürel Etkiler

Kültürü sahip olunan bölgeye göre ya da yaratılış kaynaklarına göre tanımlayabiliriz. Kültürün ortak olan tanımlarından Erinç, Sıtkı (2004) tarafından ‘‘kültürün organik olduğu, yani başka bir deyişle kültür değişir ve gelişir. ’’, ‘‘hiçbir kültür öğesi durağan değildir, çünkü kültür kavramının varlığı için ön koşul, en az sayıda olsa bir insan topluluğunun ya da bu toplum içinde oluşu nedeni ile bir insanın varlığıdır. ’’ olarak tanımlanmaktadır.

Mazlum(2011: 135) ise kültürü “bir toplumun gelenek ve görenekleri, inanışları, düşünceleri, bilim ve sanatı” olarak ifade etmektedir. Dolayısıyla kültür o toplumun yaşam biçimi ve birikimidir.

Her bölgenin kültüründe yüzyıllar içinde oluşturduğu bir değerler bütünü vardır. Teknolojik gelişme ve küreselleşme ile birlikte görsel ve kültürel olan değerler günümüzde benzerlik gösterse de, bazı kültürel farklılıklar sürekliliğini korumaktadır. Kültür toplumun doğal çevresinden yani coğrafi ve iklim koşullarından etkilenir. Her bölgede buna bağlı olarak kendi kültür anlayışında kendi değerlerini dikkate alarak renk tercihlerini yapmaktadırlar. Bizim kendi kültürümüzde oluşan renk algısı her kültürde aynı algıya sahip olmayabilir. Toplumlarda görsel kültür algılayışlarıyla renklere olan yaklaşımlar farklılıklar göstermektedir. Bir bölgede çok kullanılan renkler farklı bir kültürde hiç tercih edilmeyebilir. Kültürel farklılıkları anlatan bazı renklerin farklı kültürlerdeki anlamları aşağıda tanımlandırılmaktadır.



Şekil 3. Renklerin Farklı Kültürlerdeki Anlamları

Renk; çeşitli kültürler ve inanç sistemlerinde insanlar üzerindeki etkileri, değişik coğrafya ve kültürlerde anlamsal farklılıklar göstermektedir. Akdeniz bölgesi kültürü bölgenin iklimi ile doğrudan ilişkilidir. Genellikle Akdeniz bölgesinde bulunan kıyı şeridi illeri yaklaşık yılın 340 günü güneş ışığı almaktadır. Bu gün ışığı etkisine bağlı olarak renk seçimleri önemli bir etmendir. Renkler insanların duygu ve düşüncelerini anlatmada önemli bir etkendir. İnsanlarda sahip olunan mobilyalar kişisel bir tanımdır ve renk seçimleri psikolojik anlamlar ifade etmektedir. Bu psikolojik anlamlar renklerin hem pozitif hem negatif duygu özelliklerini taşımaktadır. Kullanıcılar kişisel sahip oldukları mobilyaları ile kendilerini ifade etmektedirler. Renklerin mobilyalardaki etkileri kullanıcılara anlam ve değer yüklemektedir. Renklerin farklı kültürlerdeki anlamlarını ortaya koyabilmek için rengin ve kültürün tanımlarını yapmamız gerekmektedir.

Kullanıcı ve Renk İlişkisi

Kullanıcı özellikleri insanların renk seçimlerinde önemli bir yere sahiptir. Yaş, cinsiyet, refah koşulları, iklim şartları, tecrübeler ve etnik yapı kullanıcı kimliklerini oluşturan önemli unsurlardır. Her evin sahipleri kendini huzurlu ve rahat hissetmak için farklı renk tercihlerine sahiptirler. Herkesin dünyayı algılayış açısı farklı olduğu gibi renkleri algılayış açısı ve hissettirdiği duygularda farklıdır. Çok koyu tonların olduğu mekanlar da kimi insanlar huzursuz olurken, kimileri kendini rahat ve huzurlu hisseder. Bir konutta renklerle insanlar içi dünyalarını yansıtırlar. Renkleri bilimsel olarak kullanmak bu yüzden zorlayıcı olabilir. Çünkü bilimsel anlamları dışında herkesin renkler üzerinde farklı algıları vardır. Akdeniz Bölgesi' nde Mersin ve Adana illerinde uygulanmış örnekleri inceleyecek olursak kullanılan ağırlıklı renk seçimlerine örnekler verebiliriz.



Şekil 4. Bilgi Onur Mimarlık (2016), Mersin



Şekil 5. Bilgi Onur Mimarlık (2016), Mersin



Şekil 6. Bilgi Onur Mimarlık (2016), Mersin

Bu bölgede sabit ve hareketli mobilyalarda renklerin belirgin olarak beyaz ya da açık tonlardaki renkler olduğunu farkedebiliriz. Kültürel özelliklerin yanısıra bu tercihler iklim ve coğrafi özelliklerle de ilişkilidir. Mobilyalar günümüzde pek çok farklı renk tercihine sahip olarak üretilmektedir. Bu noktada trend faktörü ortaya çıksada yine de bu bölgede baskın olarak özellikle yaşam alanlarında beyaz tercih edilmektedir. Özellikle zeminde açık renkler tercih ediliyor, çünkü bölgenin iklimi kurak bir iklim tipine sahiptir. Bu yüzden de tozu iç mekanda fazla tutan ve gösteren renkler uygulanmamaktadır. Perde seçimlerinde de güneş ışığını gün içinde fazla alan Akdeniz Bölgesi illerinde, güneş ışığını emen ve yansıtmayan kumaş renkleri tercih edilir. Resim 4'deki iç mekanda monoton renk tonları kullanılmıştır. Beyaz ve krem tonlarının ağırlıklı olduğu bu tonlamada doğal malzemelerin renkleri dışında, iç mekanda belirleyici renkler yoktur. Bu tonlar iç mekanda ferahlık, temizlik ve sakinlik hisleri uyandırmaktadır.



Şekil 7. Bilgi Onur Mimarlık (2016), Mersin



Şekil 9. Ekim Mimarlık, Elif Kiriş (2015), Tuğra İnşaat, Adana



Şekil 10. Ekim Mimarlık, Elif Kiriş (2015), Tuğra İnşaat, Adana



Şekil 11. Ekim Mimarlık, Elif Kiriş (2015), Tuğra İnşaat, Adana



Şekil 12. Ekim Mimarlık, Elif Kiriş (2015), Bayraktaroğlu İnşaat, Adana

Farklı konut uygulamaları örneklerinde kullanılan mobilya renklerine dikkat çekmek istenmektedir. Kullanılan renkler Türkiye' de diğer bölgelerde de gözlemlenebilir fakat bu bölgede çoğunlukla tercih edilmesi ayırt edici bir özellik kazanmaktadır. Mersin ilini ele aldığımızda Akdeniz Bölgesi' nde bulunan en sıcak yazların geçtiği iklimlerden biridir. Güneş ışığının ve nemin yoğunluğu kullanıcılar üzerinde de etkili olmaktadır Kullanıcı profili bilinen bir bölgede tasarım tercihleri konusunda bize yönlendirmeler yapmaktadır. Bu farkı daha belirgin anlatabilmek için farklı bir kültürden iç mekan örnekleri ile karşılaştırılabilir.



Şekil 13. Arap Kültürü İç Mekan Örneği (Kaynak: http://www.vivense.com/blog), 2017



Şekil 14. Hint Kültürü İç Mekan Örneği (Kaynak: http://www.vivense.com/blog), 2017

Arap kültüründe etnik yapının ön planda olduğu bir mobilya ve renk tercihi görülmektedir. Sıcak renkler ve desenlerin yoğun kullanıldığı bir iç mekan tasarımıdır. Hint kültüründe ise pek çok objenin kutsa olmasıyla birlikte yine canlı renkler ön plandadır.



Şekil 15. Japon Kültürü İç Mekan Örneği (Kaynak: http://www.vivense.com/blog), 2017



Şekil 16. Fransız Kültürü İç Mekan Örneği (Kaynak: http://www.vivense.com/blog), 2017

Japon kültüründe evlerde çok az mobilya bulunur. Fransız mobilyaları zerafeti ve lüks özellikleri ile dünyada ünlü tasarımlara sahiptir. Farklı kültüre sahip ülkelerin tasarım örneklerini incelediğimizde renk tercihlerinin farklılık gösterdiğini anlayabiliyoruz.

Sonuç

Rengin iç mekan tasarımındaki önemi ile birlikte mevcut uygulamalar incelenerek mobilyalardaki baskın renk tercihleri incelenmiştir. Bunun sonucu olarak açık tonların daha yoğun kullanılmasının sebepleri değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler mekansal özellikler, bölgesel ve görsel kültürdeki etkiler ve kullanıcı kimliği gibi unsurlar gözönüne alınarak yapılmıştır. Farklı kültürlerdeki ülkelerin renkleri algılama biçimleriyle birlikte, Akdeniz Bölgesi örneği iç mekan tasarımları karşılaştırılarak bahsedilen faktörlerin fark yarattığı gözlemlenmiştir. Renk bir iç mekan tasarımında önemli öğelerden biridir. Bu yüzden mekan bütünlüğü, uygun renklerin kullanımı, doğru mobilya renklerini kullanmak iç mekan tasarımında önemli bir yere sahiptir. Bu çalışma tasarımcılar için kültürel farlılıklar göz önüne alındığında renk seçimlerinde yönlendirici bir unsur olabilir. İnsanların renklere değişik anlamlar yüklemeleri psikolojik etkilerinin yanında kültürel etkileride vardır. Mobilya renk seçimlerinde renk faktörünün etkisi hangi alanlarda karşımıza çıktığını görebiliriz. Çukurova bölgesi olarak iklimsel özellikler buradaki mobilya seçimlerinin açık tonlar olduğunu gözlemliyoruz.

Renklerin insan yaşamında özel bir önemi ve anlamı olup, düşünce sistemini anında değiştirebilme özelliği vardır. Aynı kültürden gelen kişiler arasında bile renklerin algılanışlarında farklılıklar yaşanırken, farklı kültürler arasında çok daha farklı algılar meydana

gelmektedir. Bu sebepten bu algılayış farklılıklar göz önüne alındığında mobilya renk faktörü oldukça önem kazanır.

Kaynakça

Akkın, C., Eğrilmez, S. ve Afrashi, F. (2004). Renklerin İnsan Davranış ve Fizyolojisine Etkileri. *Türk Oftalmoloji Derneği XXXVI. Kongresi*, 33, 274- 282

Aves, J. M. (1999). *Comfort Colors*: Rockport Publishers, Inc.

Barnard, M. (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*: Ütopya Yayınları

Chijiiwa, H. (1987). *Color Harmony*: Rockport Publishers, Inc.

Çağlarca, S. (1993). *Renk ve Armoni Kuralları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi

Erinç, M.S. (2004). *Kültür sanat, Sanat kültür*: Ütopya Yayınevi

Gabain, A. V. (1968). "Renklerin Sembolik Anlamları", Çeviren: Semih Tezcan, Türkoloji Dergisi, 3: 107-113

Kalaycığolu, H. & ARAS, U. (2015). İç Mekan Mobilyalarında Renk Faktörünün Etkisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2015; 14 (2): 391-402

Mazlum, Ö. Rengin Kültürel Çağrışımları, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 2011; 31 (12): 125-138

Özdemir, T. (2005). Renk Kavramı ve Konut İç Mekanında Tasarıma Etkileri. Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Ana Bilim Dalı/Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul

Özdemir, T. Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Faktörler, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2005; 14 (2): 391-402.

Poore, J. (1994). *Interior Color By Design*: Rockport Publishers, Inc.

Uygur, N. (1996). *Kültür Kuramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Willins, P. (1984). *Renk Terapisi*. İstanbul: Altın Yayınları

REKLAM İLLÜSTRASYONLARINDA PIN-UP STİLİ: TARİHÇESİ VE GÜNÜMÜZE YANSIMALARI

Güllü Yakar [7]

Özet

Reklamın etkililiği, kullanılan imgelerin izleyicinin hayal gücüne ve ihtiyaçlarına seslenebilmesi ile doğru orantılıdır. Bu bağlamda reklam illüstrasyonları; sanatçıya, fotoğrafik nesnelliğe oranla daha çok müdahale imkanı sağlar. Özellikle fotoğrafik tekniklerin sınırlı biçimde kullanılabildiği 20. yüzyılın ilk yarısı, illüstrasyonun yükseliş dönemidir. Bu dönemde Amerikan reklamcılığı, kadın figürlerinin cazibesi üzerine kurulu illüstrasyonlarla tasarım üslubunu şekillendirmiştir. Basılı reklam ve promosyon ürünlerinde kullanılan bu cezbedici kadın figürleri pin-up kızı kavramını yaratmış; izleyici üzerindeki etkisi sebebiyle pin-up figürleri reklamcılığın sınırlarını aşıp, basılı propaganda materyallerinde kullanılmaya başlanmıştır. Çalışmanın amacı, 20. yüzyılın ilk yarısına ait reklam illüstrasyonlarında pin-up stilini ve günümüz reklamlarındaki etkilerini betimlemektir.

Anahtar kelimeler: pin-up kızı, propaganda afişi, reklam illüstrasyonu.

PIN-UP STYLE IN ADVERTISEMENT ILLUSTRATIONS: A BRIEF HISTORY AND TODAY'S REFLECTIONS

Abstract

The effectiveness of the ad is directly proportional to the ability of the images used to touch upon the imagination and requirements of the viewer. In this context, advertising illustrations provides the artist with more intervention opportunities than photographic objectivity does. Allowing only for a limited use of photographic techniques in particular, the first half of the 20th century is the period of the rise of illustrations. With illustrations based on the attraction of female figures, American advertising has shaped the design style. These attractive female figures used in printed advertising and promotional products created the concept of "pin-up girl"; due to the influence on the audience, pin-up figures exceeded the limits of advertising and started to be used in printed propaganda materials. The aim of the study is to describe pin-up style in advertising illustrations for the first half of the 20th century and its effects on contemporary advertising.

Key words: pin-up girl, propaganda posters, advertising illustrations.

Giriş

Çıplaklık ve dişil cazibe içerikli görüntüler tarih öncesi çağlardan günümüz sanat eserlerine kadar kullanılmış; ancak bu görüntüler, grupların erişim alanından çıkıp kitlesel yayımcılık araçlarıyla geniş topluluklara ulaşmaya başladığında etik tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Güzellik yarışmalarından video kliplere pek çok konuda, kadın imgesinin metalaşması sorunu tartışılsa da; en kritik örnekler reklamlar olarak görülmektedir. Bu konuda karşıt bir yaklaşım olarak Berger'in ifadesi sunulabilir: Erkek olduğu varsayılan izleyicisine bakan kadın figür, Ingres ya da Bronzino'nun bir resmi [8] yahut "açık saçık dergilerden alınmış bir fotoğraf" olması farketmeksizin, kendini teşhir etmektedir. "Kendisine

[1] Yardımcı Doçent Doktor, Necmettin Erbakan Üniversitesi, gyakar@konya.edu.tr

[2] Bahsi geçen resimler, Ingres'in *Büyük Odalık* (1841) ve Bronzino'nun *Venüs, Küpid, Zaman ve Sevgi Alegorisi* eserleridir.

baktığını sandığı erkeğe –onu hiç tanımamasına karşın- nazla bakan kadın" (2008, s. 55) figürü, erkek imgelemini harekete geçirmeyi ve bir anlamda pasifize etmeyi amaçlar.

Etik ve sosyokültürel eleştirilere rağmen reklamcılığın, bahsedilen metalaştırma ya da teşhir yöntemlerine başvurduğu bilinmektedir. Özellikle Amerikan reklamcılığının bir dönemi, pin-up adı verilen tartışmalı imgeler üzerine kurulmuştur.

Pin-up İmgelerinin Gelişimi ve Temel Nitelikleri

Endüstriyelleşme ile birlikte basım tekniklerinde görülen gelişme, basılı materyal sayısında artış ve fiyatlarda azalma sağlamış; "Amerikan reklamcılığının altın çağı" olarak nitelenen 1880-1914 yılları arasında (Goodman, 1987, s.13) illüstratif görselleştirme de altın çağını yaşamıştır. Çok sayıda reklam ve promosyon ürünü arasından sıyrılmak için reklamcıların bulduğu çözüm kadın cazibesi temelli görüntülere başvurmak olmuştur. Dönemin iş gücünü oluşturan erkeklerin ofislerine ve çalışma alanlarına bu tip görüntüler içeren takvim, mıknatıslı tanıtım malzemeleri ve benzeri materyaller aracılığıyla girilmiştir. Bu materyallerde kullanılan kadın imgeleri belirli bir stereotiptedir: "Resimlerin birçoğu, kadınların çok az giyinik, elbisesinin kenarı kalkmış, iç çamaşırlı, mayolu ya da çıplak illüstrasyonlarını içeriyordu… İllüstrasyonlarda, kadınlar, bazen sadece bir havlu, peluş veya duş perdesi tarafından hafifçe örtünmüş ve derin göğüs dekolteleri vurgulanmıştı. Bu 'anlık' görüntülerin birçoğu kadınları, o dönem için namuslarını tehlikeye atacak pozlarda yakalıyordu. Örneğin havlu düşer veya elbise uçuşabilirdi… Bu resimlerin birçoğunda kadınlar okuyucu ile göz teması kuracak şekilde resmedilmişlerdi. Muzır gülümsemelerle, sanki cinsel anlamda ilgili ve cinsel ilişkiye açık olduklarını anlatıyorlardı. Bu 'muzır' görüntülerin çoğu, soyunmayı çıplaklığın kıyısına kadar götürüp çıplak bedeni hayal etmeyi okuyucuya bırakıyordu (Reichert'ten aktaran Fişekçi, 2007, s.20)". Bu ifadede betimlenen görüntü, Rokoko resmin temsilcilerinden Jean-Honore Fragonard'ın *Zorla Alınan Örtü* (1760-1770) eserini hatırlatır niteliktedir. Turani (2010, s. 492) Venüs serisinden bir konunun, Rokoko'da sakin bir pozdan anlık bir poza, tesadüfi bir izlenime götürüldüğü ve daha sonraları Empresyonist ressam Renoir'in bu "tatlı, sevimli, şehvani vücut biçimlendirmelerini miras olarak alacağını" ifade etmiştir.

Pin-up stili, doğrudan doğruya olmasa da, bu mirasın reklamcılık alanındaki devamı niteliğindedir. Şüphesiz, bu tarz görüntülerin sanat ve reklamdaki içerikleri benzer görünse de amaçları farklıdır. Bu hususta Theodor Adorno'nun sözleri referans olarak sunulabilir: "Sanat eserleri çileci ve utançsızdır; kültür endüstrisi ise pornografiktir, ama iffet taslar" (Yılmaz, 2005, s. 179). Burada değinilen kültür endüstrisi kavramı, kitle kültürü deyiminin yeni versiyonu olarak sunulmuştur. Kitle kültürü deyimi, kitlelerde kendiliğinden ortaya çıkan bir oluşumu tanımlarken; kültür endüstrisi deyimi, kitlelere kültür empoze eden bir tahakküm aracını ifade etmektedir. Reklamcılık da doğası gereği bir kültür endüstrisidir.

Küresel savaşlar ve buhranlar döneminde piyasadaki arz-talep dengesini sabit kılmak için başvurulan çözümler arasında, dişil cazibe imgeleri içeren pin-up illüstrasyonlar kullanıldığı görülmektedir. Reklamının tüm yıl boyunca göz önünde olmasını temin etmek isteyen firmalar; reklam ve promosyonlarında markalarıyla birlikte güzel ve alımlı kadın figürleri kullanmıştır. Pin-up kızı kavramının anlamı da buradan gelmektedir. "İğnele ve as" olarak Türkçe'ye çevrilebilecek bu kavram; posterler, takvimler gibi iğnelenip asılan ürünlerdeki poster kızı imgelerini betimlemektedir. Fişekçi (2007, s. 19) pin-up stilinin popülerleştiği tarihin 1930'lar olduğunu ifade etmektedir.



Resim 1. Petty, 1939, Old Gold Sigara Reklamı (SRITA, 2006)



Brown&Bigelow firması için illüstrasyon (Meisel, 2015)

Resim 2. Elvgren, 1953, Sailor Beware, Tuval üzerine yağlıboya, 76.2 - 61 cm

Tuval üzerine yağlıboya gibi klasik tekniklerin yanı sıra airbrush (pistole) ile püskürtme tekniği uygulamalarının görüldüğü illüstrasyonlar genelde dikkat çekici tek bir figür üzerine kuruludur. Arka plan bu etkiyi bozmayacak biçimde ve çoğunlukla tek renk bir fon niteliğindedir. Kompozisyon dikey düzlemde ikiye bölünerek, resim ve yazı alanları ayrıştırılır. Tipografik unsurlarda genel anlamda tutarlılık bulunmamakla birlikte; okunurluğu kolaylaştırmak için kalın biçemli yazı tipleri kullanıldığı görülmektedir. İnce biçemli/inceltilmiş ve tırnaklı yazı karakterlerinin gazete/dergi reklamlarında kullanıldığı ve harflerin düz bir hat yerine hareketli formlarda yerleştirildiği örnekler mevcuttur. İllüstrasyonlar, modelin istenen pozda fotoğraflanmasından sonra, bu fotoğraflar üzerinden çalışılarak tamamlanmıştır. Doğrudan fotoğraf kullanımının tercih edilmemesinin olası sebepleri arasında; fotoğraf işleme tekniklerinin henüz yaygınlaşmamış ya da yüksek maliyetli olması sayılabilir. Ancak illüstrasyonlar ve fotoğraflar arasında en dikkat çekici fark; figürü daha güzel ve çekici kılmak üzere –anatomik deformasyon sayılabilecek biçimde- yapılan değişikliklerdir. Amaç, erkek izleyicinin düş gücünü harekete geçirmektir; bu sebeple fotoğrafik gerçeklik, yerini fantezi kurgulara bırakmıştır.

Güzel ve alımlı kadın imgeleri, Amerika Birleşik Devletleri'nin Birinci ve İkinci Dünya Savaşları boyunca propaganda faaliyetlerinde de yer bulmuştur. Temelde vatanseverlik duygularına seslenmeyi amaçlayan propaganda afişleri; erkek işgücünü ordu için çalışmaya çağırmak amacıyla hazırlandığında, illüstratif ve retorik bakımdan özel biçimde planlanmıştır. Bektaş (1992, s. 56) insan figürlerinin gerçekçi bir şekilde betimlendiği bu afişlerde kadınların daha çok seks sembolü ve çekicilik unsuru olarak, genellikle Özgürlük Anıtı veya Colombia Anıtı gibi mecazi biçimlerde çizildiğini ifade etmektedir. Gomrad (2007, s. 8) "poster ve kartpostallardaki kadın görüntülerinin, savaştaki adamlar için ilham kaynağı" olduğunu; Goldstein'den aktaran Rosewarne (2007, s. 321) "pin-up görüntülerinin askerlerin moraline gerçekten katkıda bulunduğunun yetkililer tarafından tespit edildiğini", bir diğer anlamda bu görüntülerin kullanımının teşvik edildiğini ifade etmektedir.



Resim 3. Christy, 1917, Donanma Kuvvetlerine Katılım Afişi, Taşbaskı, 100,6 - 55 cm.

Resim 3'te, Birinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan Donanma Kuvvetleri tarafından hazırlanan bir afiş görülmektedir. Bu afişte söylev, kadınların savaş katılmak için fiziksel yönden kuvvetsiz ancak duygusal bakımdan istekli olduğu üzerinedir. Güzel bir kadın figürünün gülümser biçimde, feminen poz ve detaylarla illüstre edilmesi; alt metinde erkeklere yönelik hitabı kuvvetlendirmektedir. Sloganın ana metninde "Orduya katılmak için erkek olmayı dilerdim" ibaresi görülmektedir. Gözün optik hareketi ve okuma yönüne bağlı olarak -soldan sağa doğru- bakışlar her yeni satırda kadın figürüne dönmektedir. Sloganın ikinci bölümünde "Erkek ol ve yap (görev al)" sözleri, görsel hiyerarşi bakımından en alt sıradadır; küçük puntolarla ve dip kısma yerleştirilmiştir. Afişteki öğelerin, bahsedilen hiyerarşik biçimde dizilmesinde amaç; emir ifadesine gerek kalmaksızın mesajın iletilmesi ve bu vazifenin erkeklere uygun olduğunun feminenlik vurgusu üzerinden dolaylı olarak aktarılmasıdır. Afişin illüstratörü olan Christy'nin diğer çalışmalarında da, benzer söylev ve görseller tekrarlanmıştır. "I Want You for the Navy (1917)" afişinde kadın figür doğrudan erkek izleyicisinin gözlerine bakarken; "Donanma için seni istiyorum" sloganında "seni istiyorum" kelimeleri çift çizgi ile vurgulanmıştır.



Resim 4. Moran, 1944, Miss Liberty, Takvim için illüstrasyon.

Resim 4'te sunulan illüstrasyon, takvim sayfasında kullanılması sebebiyle pin-up kavramının tam bir karşılığı olarak gösterilebilir. "Milli savunma tahvilleri satın al" sloganını işaret eden güzel ve cinsel cazibe sahibi kadın figür, seyirciye hem yüzünü hem de vücudunu teşhir eden dinamik bir pozda ve mutlu görünmektedir. İllüstrasyon; mavi arka plan, beyaz-kırmızı kıyafetler, kadın figürünün şapkasındaki Amerikan bayrağı ile vatanseverlik imgeleri yüklüdür. Bu sebeple bir propaganda malzemesi olarak görülmesi muhtemeldir. Ancak illüstrasyonun altında promosyon şirketinin markası büyük ve kalın harflerle gösterilmiş, böylece ticari amaca da hizmet eder hale gelmiştir.



Resim 5. Elvgren, 1940, Coca Cola firması için illüstrasyon (Latturner, 2012).

Gün geçtikçe genişleyen bir alana ulaşan pin-up stili; gıda, giyim, kozmetik reklamlarında kullanılmaya başlanarak hedef kitlesini genişletmiştir (Resim 5). Ayrıca ordunun artan istihdam ihtiyacını karşılamak için kadınlara yönelik afişler hazırlanmıştır. Ancak bu versiyonlar, tipik pin-up görsellerinden daha muhafazakar nitelikte olabilmektedir. Buszek (2001) kadın izleyiciler için muhafazakar tutumun gerekli olmadığını, kadın okuyucuların pin-up stilini olduğu biçimiyle onayladığını ifade etmektedir. "Vargas [9] hayranlarının dörtte birini oluşturan kadınların; Vargas'ın çalışmalarını desteklemek, Varga Kızları'nın sitilini nasıl taklit edebilecekleri konusunda tavsiye istemek, nasıl pin-up illüstratörlüğü kariyeri yapabileceklerini öğrenmek hakkındaki mektupları dikkate alınırsa, Esquire'ın kadın okuyucuları için Varga Kızları yeterince ilgi çekicidir". Buszek, kadınların bu üsluba yönelik onaylayıcı tutum geliştirmesinin bir örneği olarak Jergen kozmetik firmasının "Be his pin-up girl (Onun pin-up kızı ol)" sloganını kullanan reklam kampanyasını göstermektedir. Varga Kızları illüstrasyonlarının kullanıldığı reklamlar; kadınları pin-up kızı gibi görünmeye teşvik etmekte ve pin-up kızlarının makyaj stillerini taklit edebilecekleri ürünleri tanıtmaktadır (Resim 6).



Resim 6. Vargas, 1943, Jergen Kozmetik reklamı (Marsh, 2009, s.131)

Eveline ve Booth (2002, s. 567) pin-up stilinin kadınlar üzerindeki etkisini "çalışan kadın" perspektifinden inceledikleri çalışmalarında; erkek çalışanların ofislerinde pin-up görüntüler içeren materyaller kullanmasını "maskülen hegamonyanın korunması" adına bir çaba olarak değerlendirmektedir. Diğer bir ifadeyle, erkek çalışanların cinsel içerikli bu görüntüleri kadın meslektaşları üzerinde bir yıldırma aracı olarak kullandıkları ifade edilebilir.

Günümüz Reklamcılığı ve İllüstrasyonlarında Pin-up Stili

Pin-up stili, en etkin olduğu dönemlerde bile ahlaki bakımdan eleştirilmiş olup; günümüz reklam etiği çerçevesinde bu tip görüntülerin kullanımının oldukça azaldığı ifade edilebilir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlaşmaya ve ucuzlamaya başlayan fotoğrafik üretim ve çoğaltım teknikleri, illüstrasyonun spesifik alanlar dışında kullanımının azalmasına

[3] Pin-up illüstasyonun önemli temsilcilerinden biri olan Vargas; Esquire, Playboy gibi erkeklere özel dergiler için çalışmıştır. Çizimleri diğer pin-up illüstratörlerinde olduğu gibi soyadla (Varga Kızları) anılmaktadır.

sebep olmuştur. Özellikle son on yıllık süreçte dijital teknolojilerdeki gelişim, fotoğraf işleme sürecini son derece kolaylaştırmıştır. Hayal edilen görsel anlatımı yaratmakta, fotoğraf işleme programları kullanıcılara büyük kolaylıklar getirmiştir. Günümüzde pin-up illüstrasyonlar vintage (klasikleşmiş) kategorisinde ele alınmakta; reklamcılık, ambalaj ve moda tasarımında konsept olarak kullanılmaktadır. Andrew Bawidamann, Kevin Clark, Anthony Guerra gibi illüstratörler, pin-up stilinin orijinal yapısına sadık kalarak fetiş unsuru niteliğindeki çalışmalarına devam etmektedir.



Resim 7. Von Unwerth, 2006, Lavazza Kahve Takvim Fotoğrafı



Resim 8. Bawidamann, 2003, SS Naughty illüstrasyonu.



Resim 9. The Balm firması kozmetik ürün ambalajı

Sonuç

Sanayileşme süreciyle artan seri üretimin işlerliğini sürdürme ihtiyacı, reklamcılık faaliyetlerine kritik bir önem yüklemiştir. Artan arz miktarını karşılayacak talep arayışında bulunan çözüm, reklamlarda dişil cazibe imgeleri kullanmak olarak görülmüş ve pin-up illüstrasyon stili gelişmiştir. Görüntüler her zaman ya da tamamıyla müstehcen içerikli olmasa dahi, hedef kitlenin erkek izleyiciler olduğu tartışmasızdır. Günümüzde yaygın biçimde kabul gören ve yaptırımlarla desteklenen reklamcılık etiği kapsamında, bu tarz görüntülerin kullanımı azalmış olmakla birlikte; bir dönemin tasarım anlayışında ve kitle kültüründe önemli etkiler yarattığı belirtilebilir.

Kaynakça

Bawidamann, A. (2003). *SS Naughty illustration.* http://www.thepinupfiles.com/bawidamann/BAWIDAMANN_img_12.jpg adresinden 19 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

Bektaş, D. (1992). *Çağdaş grafik tasarımın gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Buszek, M. E. (2001). *Of Varga girls and Riot grrrls: the Varga girl and WW II in the pin-up's feminist history*. http://www.lavision.ku.edu/html5/exhibitions/vargas/buszek.shtml adresinden 10 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

Eveline, J. ve Booth, M. (2002). Gender and sexuality in discourses of managerial control: the case of women miners. *Gender, Work and Organization*. 9(5), 556-578.

Fişekçi, K. (2007). Pop art' da kadın imgelemi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gomrad, M. E. (2007). Visual and verbal rhetoric ın Howard Chandler Christy's war-related posters of women during the World War I Era: a feminist. Master Thesis. University of Central Florida.

Latturner, C. (2012). *The art of Gil Elvgren*. http://www.coca-colacompany.com/stories/collectors-columns-art-of-gil-elvgren adresinden 4 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

Marsh, M. (2009). *Compacts and cosmetics: beauty from Victorian times to the present day*. South Yorkshire: Pen&Sword Books.

Meisel, L. K. (2015). *Gil Evgren, 1950-1959 Brown & Bigelow, The 50's: Sailor Beware*. http://www.gilelvgren.com/ge/paintingsDetail.php?id=34&categoryID=7# adresinden 2 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

Rosewarne, L. (2007). Pin-ups in public space: sexist outdoor advertising as sexual harassment. *Women's Studies International Forum*, 30. 313–325.

SRITA (Stanford Research Into the Impact of Advertising). (2006). *Old Gold Tobacco Advertisement*.http://tobacco.stanford.edu/tobacco_main/images.php?token2=fm_st224.php&token1=fm_img6601.php&theme_file=fm_mt031.php&theme_name=Propaganda%20Etc.&subtheme_name=1930%27s%20Elegance adresinden 21 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Von Unwerth, E. (2006). *The first class espresso experience, Lavazza Kahve 2006 takvimi fotoğrafı*. http://www.lavazza.com/en/lavazza-world/photography/calendars/ adresinden 12 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları

İZLENİMCİLİKTEN POP-ART'A YENİDEN YORUMLANAN İMGELER: MONET VE LICHTENSTEIN SERİLERİ

Güllü YAKAR
Yardımcı Doçent Doktor, Necmettin Erbakan Üniversitesi, gyakar@konya.edu.tr
Mustafa KINIK
Doçent Doktor, Necmettin Erbakan Üniversitesi, mkinik@konya.edu.tr

Özet

Post-modernizmin erken bir formu olan Pop Art; Kübizm, Dada gibi öncülleri ile benzer biçimde fotoğrafik imgeler, kolajlar ve yeniden üretim teknikleri kullanmıştır. Onu diğer sanat akımlarından farklı kılan; popüler kültürün ikonikleştirdiği imgeleri, değişen kent kültürünü, kitlesel üretim nesneleri ve tüketim alışkanlıklarını konu edinmesidir. Çizgi romanlardan alınan kareler, yüksek tirajlı gazete ve dergilerden görüntüler, çok satan ürünlerin ambalajları Pop Art'ın tipik imgeleridir. Pop Art'ta alışılmışın dışında imgelerin işlenmesi bakımından Lichtenstein'in Haystack, Water Lilies ve Cathedral serileri ele alınabilir. Bu seriler, Monet'nin aynı isimli serilerinin yeniden üretimidir. Monet'nin serilerinde görülen ışık ve gölgenin zengin renkleri, Lichtenstein'ın serilerinde en az sayıya iner. Ağırlıklı olarak özgün baskı teknikleriyle yeniden üretilen serilerde Lichtenstein tarzının bilinir izleri olan grafiksel ifade, kalın konturlar, geniş renk blokları ve düzgün noktalı yüzeyler görülür. Monet'nin detaylı tasvirciliğine getirilen bu mekanik yorum; çağdaş sanatın geldiği noktayı açıklar niteliktedir. Bahsedilen seriler arasındaki ilişkiyi betimlemek, çalışmanın amacını teşkil etmektedir.

Anahtar kelimeler: grafik sanatlar, özgün baskı, röprodüksiyon.

REINTERPRETED IMAGES FROM IMPRESSIONISM TO POP-ART: MONET'S AND LICHTENSTEIN'S SERIES

Abstract

Pop Art, an early form of Post-modenism; had used photographic images, collages and reproduction techniques in a similar way to its predecessors like Dadaism and Cubism. What differentiates Pop- Art from the other art movements is that it handles the subjects of popular culture's iconic images, the new dimension of the changing urban culture, objects of mass production and consumption habits. Scenes from comic books, images from newspapers and magazines with mass circulation or most-selling products' packages are typical images of Pop Art. Lichtenstein's Haystack, Water Lilies and Cathedral series can be considered as the examples of Pop- Art's usage of unaccustomed images. These series are reproductions of Monet's same named series. The rich colors of light and shadow found in Monet's series are least in number in Lichtenstein's series. Reproduced with mainly printmaking techniques; Lichtenstein's style's known traces of graphical expressions, thick contours, large color blocks and planes with uniform points are found in these series. This mechanical interpretation to Monet's detailed descriptive style is indicator of the state of contemporary art. Describing the relation about the aforementioned series constitutes the puspose of this study.

Keywords: graphic arts, printmaking, reproduction.

Giriş

Sanayi Devrimi'nin lokomotif ülkeleri olan İngiltere ve Amerika'da, üretimdeki artışla birlikte kent ve toplum yapısı bakımından köklü bir değişim yaşanmıştır. Sanayileşme süreci beraberinde reklamcılık ve yayıncılık faaliyetlerini getirmiş, seri üretimin işlerliğini sürdürecek tüketim temelli yeni bir kitle kültürü yaratılmıştır. "…geçici, tüketilebilir, ucuz, kitle üretimi, genç, zeki, yapmacık, seksi, şık ve büyük ticaret" gibi niteliklerle (Hamilton, 1982, s.28) popüler kültürün tüm göstergelerini yüklenen kentler; Post-Modernizm'in erken bir formu olan Pop Art'ın (Little, 2006, s.131) geliştiği yeni sanat odakları haline gelmiştir. Mevcut görselleştirme yöntemlerine fotoğrafın da eklenmesi ve kullanımının yaygınlaşmasıyla, Pop-Art sanatçısı teknik bakımından sınırsız bir özgürlüğe kavuşmuş; kolaj, fotomontaj, tipografi, illüstrasyon, özgün baskı gibi teknikleri kullanmıştır.

Yılmaz (2005, s. 28) fotoğrafın da içinde bulunduğu çoğaltım tekniklerinin, sanat yapıtından beklenen *biricik* olma niteliğini ortadan kaldırdığını belirtmektedir. Görüntü elde etme süresinin fotoğrafik tekniklerle kısalmasının İzlenimci ressamları etkilediği, anın görüntüsünü yakalamak için elden geldiğince hızlandıkları yönündeki ifadesi; bu dönemden itibaren sanat eserinde çoğaltım ve yeniden üretime varlık sahası kazandırmıştır. Dada ve Pop-Art'ın temel eylemleri de bu bağlamda değerlendirilerek "yeniden üretilebilir olanla yeniden üretme döngüsü" olarak özetlenebilir.

Pop-Art İmgeleri

Kent kültürü, kitlesel üretim, popüler kültür gibi tipik Pop Art konuları çerçevesinde eserler veren Pop-Art sanatçıları; ele aldıkları imgeler ve onları işleyiş biçimleriyle farklılaşmışlardır. Pop-Art'ın öncülerinden Richard Hamilton, çok satan gazete ve dergilerden kestiği imajlarla oluşturduğu kolaj ve fotomontajlarında; tüketim ekonomisi ve kent kültürü kavramlarını sorgulamıştır. Reklam illüstratörü olan Andy Warhol; Coca Cola şişeleri, Campbell konserveleri gibi Amerikan kitlesel üretiminden popüler metaları yüzey üzerinde ardı ardına tekrarlarken; reklam görsellerinin tek tipliğini taklit etmiştir. Ortaya çıkan görüntü, bir üretim bandı ya da bir süpermarket rafı tasviri niteliğindedir. Meta kavramına Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Elvis Presley, Muhammed Ali, Mao Zedong gibi dönemin Amerikan kültürü ikonlarını (Erden, 2012, s.25) ekleyerek, bu kişilerin fotoğrafik imgelerini özgün baskı çoğaltım teknikleri ile yeniden üretmiştir.

Özgün baskı çoğaltım tekniklerini kullanan bir diğer sanatçı Lichtenstein'dır. Büyük noktalar, kalın şeritler, geniş bloklarda canlı renkler kullanarak yarattığı grafiksel ifade, tarzını diğer Pop-Art sanatçılarından ayıran önemli bir niteliktir. Dönemin popüler kültür ürünlerinden olan çizgi roman sahnelerini yeniden yorumladığı eserleri, çalışmalarının en bilinen örnekleri oluşturmaktadır. Dönemin kentlerinin reklam imgeleriyle kuşatılmış olması sebebiyle; eserlerinde bu görüntülerden parçaları, yine reklam illüstrasyonları biçiminde düzenlemiştir. Geleneksel resim teknikleri kullanmakla birlikte, çoğaltılabilir tekniklere yoğunlaşmıştır. Bu çalışmalarında kullandığı emaye boyanın esasen inşaatlarda kullanıldığını belirten Turani

(2010, s. 728); malzeme tercihini "Pop sanatçısının adi, sıradan, pespaye şeyler seçmesi" ile ilişkilendirmiştir.

Çizgi roman ve reklam imgelerine yoğunlaşması, kitlesel çoğaltım tekniklerinde düşük görüntü kalitesi sonucu oluşan Ben-Day noktalarını [1] keşfetmesini sağlamıştır. Üçüncü hamur kağıtlara basılması sebebiyle pulp fiction (ucuz roman) olarak adlandırılan ve 1950'lerde yüksek tirajlar yakalayan kurgusal macera içerikli çizgi romanlarda görülen bu noktalar; renk, ton ve efekt yaratmak için kullanılmıştır. Dört temel renkte noktacıklar birbirine yakın mesafelerde, geniş aralıklarla veya örtüşecek biçimde dizilerek ikincil ve üçüncül renkler oluşturulmuş, rengin açık tonunu yaratmak için baskı yüzeyinin renginden faydalanılmıştır. Ben-Day noktaları esasen görüntünün tamamında dikkat çekici değildir. Ancak Lichtenstein, düşük kaliteli görüntüleri tepegöz yardımıyla büyüterek tuvale aktardığı için, onları olduklarından çok daha büyük boyutta kullanmıştır. Çizgi romanlara ilişkin analizleri sebebiyle, eserlerinde konuşma balonları ve patlama efektlerine de yer vermiştir.
Öncülü olan ressamların eserlerini yeniden üretmesi, Lichtenstein'in çalışmalarında dikkat çekici bir diğer unsurdur. Van Gogh'un *Bedroom at Arles (Arles'teki Yatak Odası)*, Picasso'nun *Woman with Flowered Hat (Çiçekli Şapkalı Kadın)*, Boccioni'nin *Horse and Rider and Buildings (At ve Binici ve Binalar)* gibi eserlerinin yanı sıra Monet'nin yedi serisinden üçünü yeniden üretmiştir. Resim 1 ve Resim 2, Lichtenstein'ın dışsal referanslarla yeniden ürettiği eserlerine örnektir.



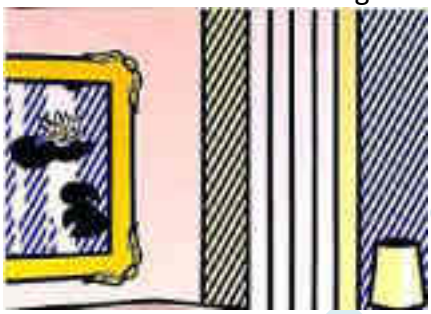


[3] Ben-Day noktaları, adını 1810-1889 tarihleri arasında yaşayan Amerikan gazete yayımcısı ve illüstratör Benjamin Day'den almıştır. Bu noktalar, çizim yüzeyine transfer edilebilen tabakalar halinde satılmaları ile ticari hale gelmiştir.

Resim 1. Van Gogh, 1888, Bedroom at Arles, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72.4 cm - 91.3 cm, Van Gogh Müzesi Koleksiyonu

Resim 2. Lichtenstein, 1992, Bedroom at Arles, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Magna, 320 - 420.4 cm, National Gallery of Art Koleksiyonu

Haystack serisindeki bir eserine Monet'nin 1888 tarihli *Plage de Juan-les-Pins* tablosundan bir referans ekleyen Lichtenstein; *Interior with Waterlilies (Nilüferli İç Mekan)* resminde, duvarlardaki çerçeve içine aynı yıl yaptığı Water Lilies (Nilüferler) eserini yerleştirmiştir (Resim 3-4). Bilske (2004) bu öz-referansçı tavrın, Lichtenstein'ın kariyeri boyunca çalışmalarında sabit bir unsur olduğunu belirtmektedir.



Resim 3. Lichtenstein, 1991, *Interior with Waterlilies* resminden detay, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Magna, 320 - 455.3 cm (Tate Modern Koleksiyonu)



Resim 4. Lichtenstein, 1991, Water Lilies, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Magna, 77,2 - 64,5 cm.

Monet ve Lichtenstein Serileri

Lichtenstein'ın Monet serilerini yeniden yorumlaması; Pop-Art'ın kavramsal dayanağı dışında kaldığı gibi, kendi eserleri arasında da farklılık göstermektedir. Monet, İzlenimcilik akımının diğer temsilcilerinde de görülebileceği üzere; doğadaki dinamizmi ışığın devinimi ile betimlemiştir. İmgenin ve rengin değişkenliğini göstermek için, aynı kompozisyonu farklı mevsimler ve günün farklı saatlerinde çalışarak seriler oluşturmuştur. Gölgelerin soğuk renklerle, ışığın sıcak renklerle aktarıldığı eserlerde; geniş bir skaladan seçilen tonlar, zamanın akışını göstermek için kısa ve titreşen fırça vuruşları ile uygulanmıştır.

Lichtenstein eserlerinde grafiksel bir üslup söz konusudur. Tek bir rengin bütün yüzeyi kapladığı ve hacim etkisine yer verilmediği görülmektedir. Serilerine yağlıboya ve magna [2] ile başlayarak bir anlamda yalınlaştırma etütleri hazırlamış; ardından özgün baskı [3] çoğaltıma geçmiştir.

Lichtenstein, yeniden yorumladığı serilerini; Monet'nin izlediği kronolojik sıralamayla yaratmıştır. Haystack, Rouen Cathedral ve Water Lilies başlıklı bu seriler, çalışmada aynı sıralama ile sunulmuştur.

Haystack (Saman Yığını) Serileri

Monet'in 1890-1891 yılları arasında tamamladığı yirmi beş yağlı boya tablodan oluşan seride; eserlerin ana figürünü, hasat mevsiminden sonra tarladaki saman yığınları oluşturmaktadır.

[4] Magna, renklerin canlı görünmesini sağlayan bir tür akrilik boya.

[5] Lichtenstein, özgün baskı çoğaltımda; serigrafi, taşbaskı, linol baskı ve rölyef tekniklerini kullanmıştır.

Mevsim değişimleri armonik renk ve biçimlerle aktarılmıştır. Bu seri; günün farklı saatleri, mevsimler ve ışık şartları gibi doğal varyasyonların algıdaki etkisini göstermek için tematik tekrarlara dayanan en erken Monet konusudur.



Resim 5. Monet, 1891, Haystack.
End of the Summer,
Tuval üzerine yağlıboya,
113,2-78,9cm, Musee d'Orsay Koleksiyonu.



Resim 6. Lichtenstein, 1969, Haystack
State III, Arjomari kağıdı üzerine taşbaskı
52,5 - 77,8 cm

Lichtenstein, Haystack serisini 1968-1969 yılları arasında üretmiştir. Monet'nin geniş renk skalası, Lichtenstein'ın serisinde; leke bloklarına indirgenmiştir. Bu bloklar; tamamlayıcı-yakın tamamlayıcı, akromatik renkler ya da bir rengin nüansları olmak üzere iki renkle gösterilmiş, baskı yüzeyinin rengi kullanılarak ya da siyah noktalar eklenerek tonal değerler yaratılmıştır. Noktalar arasında yıldız tramlar [4] görülür. Renk ve nokta öğeleri hacim etkisi yaratmaz, yüzeyin tümünde tek tiptir.

Rouen Cathedral (Rouen Katedrali) Serileri

Monet'nin 1892-1893 yıllarında yaptığı otuzdan fazla tablodan oluşan "Rouen Cathedral" serisi; Gotik mimari tarzda bir katedralin tasviridir. Bu seride etki, pastoral Haystack serisinden farklıdır. Serinin genelinde, hava koşullarına bağlı olarak koyu renkler kullanıldığı görülmektedir. Sivri kulelerin dikey hatları ile birlikte renk kullanımı, seriye gerilim etkisi kazandırmaktadır.





[6] Tram: görüntüdeki renk ve ton farklılıklarını tek renge indirgeyen nokta, çizgi ya da dokular.

Resim 7. Monet, 1892, Rouen Cathedral: the Portal, Grey Weather, Tuval üzerine yağlıboya, 113,2-78,9 cm, Musee d'Orsay Koleksiyonu.

Resim 8. Lichtenstein, 1969, Rouen Cathedral, Set 2, Tuval üzerine yağlıboya ve Magna, Ludvig Müzesi Koleksiyonu

Monet'in serisindeki gerilim etkisi, Lichtenstein'ın 1968-1969 yılları arasında yeniden yorumladığı seride, benzeşik renkler ve nüanslarla azaltılmıştır. Triptik [5] panellerde yan yana getirilen eserler, dinamik bir çağrışım yaratır.

Water Lilies (Nilüferler) Serileri

Monet, 1897 yılından ölüm tarihi olan 1926 yılına kadar yaklaşık 250 yağlıboya eserden meydana gelen Water Lilies Serisi'ni oluşturmuştur. Bu seri aynı zamanda, Lichtenstein'ın Monet serilerini yeniden yorumladığı son örnektir. Monet, diğer serilerinden farklı olarak bu seride eserlerden bazılarını dairevi alanla sınırlandırmış; Lichtenstein da kendi serisinde bu kullanımı referans almıştır. Serilerdeki renk kullanımı da benzer niteliktedir. Gölet üzerindeki gökyüzü ve ağaç yansımaları ile suyun rengi, durgun ve soğuk bir etki yaratırken; nilüferlerin renk ve dağılımı bu etkiyi nispeten kırar. Serilerdeki ortak noktalardan bir diğeri, her iki sanatçının da büyük boyutlarda yüzeyler [6] üzerinde çalışmış olmalarıdır.





[7] Üç panelden oluşan eser (TATE Art Terms, 2017)

[8] Monet 'nin Musée de l'orangerıe'deki "Les Nymphéas : Les Deux Saules" adlı resmi 200 x 1700 cm, Lichtenstein'in "Interior with Water Lilies" eseri 320 x 455,3 cm'dir.

Lichtenstein 1991-1993 yılları arasında oluşturduğu dokuz eserlik seriye; dokular, tek tip kalın şeritler ve kalın siyah konturlar ekleyerek anlatımında yeni bir biçime ulaşmıştır. Serigrafik çoğaltımın çoğunlukta olduğu eserler, vitrifiye emaye [7] malzeme üzerine basılmıştır. Tablolar, rölyef çerçevelerle tamamlanmıştır.

Sonuç

Çalışmanın konusu bağlamında değinilen yeniden üretilmiş seriler, sanat kavramının aynı yüzyıl içindeki değişimini betimlemektedir. Sanat eserinin yapısına ve sanatçının kimliğine ilişkin olarak Dada ile başlayan sorgulama, Pop-Art'ta devam etmiştir. Fotoğrafik imgelerin kullanımının yaygınlaşmasıyla bilinen tüm görselleştirme yöntemlerine ulaşan sanatçının amacı, artık, var olan çözümlemelerden yeni sentezler yaratmak ve dönemin ruhunu yansıtmak olmuştur. Lichtenstein da benzer bir yol izleyerek, figüratif resmin son temsilcilerinden Monet ile özdeşlik kurmuş ve Monet serilerine mekanik bir yorum getirmiştir. Öncüllerinin eserlerindeki imgelere ve kendi çalışmalarına göndermeler yaparak; bir anlamda, eserlerini ve sanatçı olarak kendi varlığını sorgulamıştır. Reklam ve sanat arasındaki etkileşimi irdelemiş, ikisi arasındaki sınırları kaldırarak; sanat eserini, reklam imgeleri gibi seri üretimin bir parçası haline getirmiştir.

Kaynakça

Bilske, M. (2004). *Interior with Water Lilies*. http://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-interior-with-waterlilies-t07339 adresinden 10 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

Erden, O. (2012). *Çağdaş sanat hakkında bilmeniz gereken herşey*. İstanbul: Boyut Matbaacılık.

Hamilton, R. (1982). *Letter to Peter and Alison Smithson, Richard Hamilton - collected words. 1953-1982*. Londra: Thames and Hudson.

Little, S. (2006). *…izmler: sanatı anlamak*. İstanbul: Yapı Yayın.

TATE Art Terms. (2017). *Triptych*. http://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/triptych adresinden 24 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

[9] Vitrifiye emaye/porselen emaye: öğütülmüş camın metalik malzeme ile birleştirilmesinden oluşan kompozit.

İÇ MEKAN DUVARLARINDA BİTKİSEL ÖGELERLE DESEN TASARIMI

Kemal SAKARYA[1] Emre PINAR[2] Gözde ALTIPARMAKOĞLU[3]

Özet

Dikey bahçeler, tasarım elemanı olarak bitkisel ögelerin kullanıldığı ve bu bitkilerin gövde, yaprak ve çiçek niteliklerine göre tasarımda değişkenlik göstererek tasarıma "can veren" uygulamalardır. Bu çalışmada, iç mekan duvarları için tasarlanabilecek dikey bahçeleri, uygulamalarına göre irdelemek amaçlanmıştır. Bir iç mekan duvarında kullanılmak üzere yapılacak yüzey tasarımının desensel etkilerini oluşturabilmek için gereken farklı uygulama alternatifleri olumlu ve olumsuz yönleriyle ele alınmıştır. Çalışma kapsamında Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi binası giriş katında yer alan duvar yüzeyinde, odağında Güzel Sanatlar Fakültesi logosunun yer aldığı bir bitkisel desen tasarımı planlanmıştır. Tasarlanan desenin duvar yüzeyine uygulanması için kullanılabilecek sistem çeşitleri irdelenerek, sistemin bakımı, desensel etkiyi yaratacak bitki türleri ve bitkiler arası renk armonisi özellikleri göz önünde bulundurularak tasarım ve uygulama önerilerinde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İç mekan, Dikey bahçe, Desen, Yüzey tasarımı

PATTERN DESIGN WITH VEGETAL ELEMENTS ON INDOOR SURFACES

Abstract

Vertical gardens are "life-giving" applications where vegetal elements are used as design elements and vary in design according to the stem, leaf and flower qualifications of these plants. The aim of this study is to examine the vertical gardens, which can be designed for indoor surfaces, according to their applications. The different application alternatives needed to create the patterned effects of the surface design to be used in an interior wall are discussed with positive and negative aspects. Within the scope of the study, a vegetal pattern design, which has the Cukurova University Fine Arts Faculty's logos at the center, has been planned on the wall surface located at the entrance floor of the Cukurova University Faculty of Fine Arts building. The system varieties that can be used to apply the designed pattern to the wall surface have been examined and the design and application suggestions have been made by taking into consideration the system maintenance, the plant species that will create the patterned effect and the color harmony characteristics between the plants.

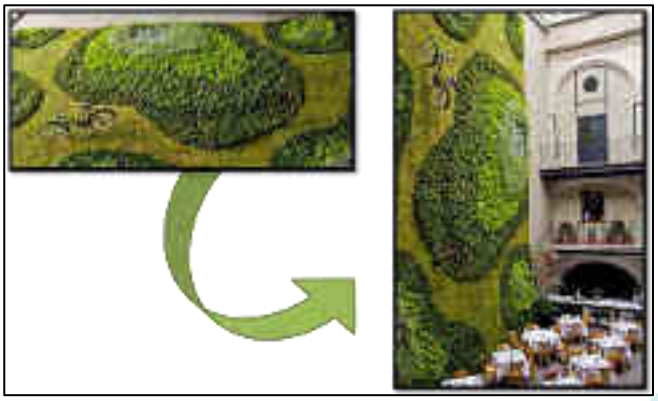
Keywords: Interior, Vertical Garden, Pattern, Surface Design

1. Giriş

Bitkilendirilmiş cephe sistemleri, günümüzün hızla gelişen yapılaşmasının olumsuz etkilerini azaltmak ve günlük yaşamını yapılı çevrelerin imkanları dahilinde geçiren kullanıcılara alternatif yeşil alanlar oluşturmak amacıyla üretilen, ekoloji ve estetiğin gözetildiği uygulamalardan biridir. *Dikey bahçe*, *yeşil duvar* ve *cephe bahçesi* gibi farklı isimlerle de adlandırılabilen ve bitkisel ögelerin çeşitli doğal ve yapay ekipmanlarla plan düzleminden

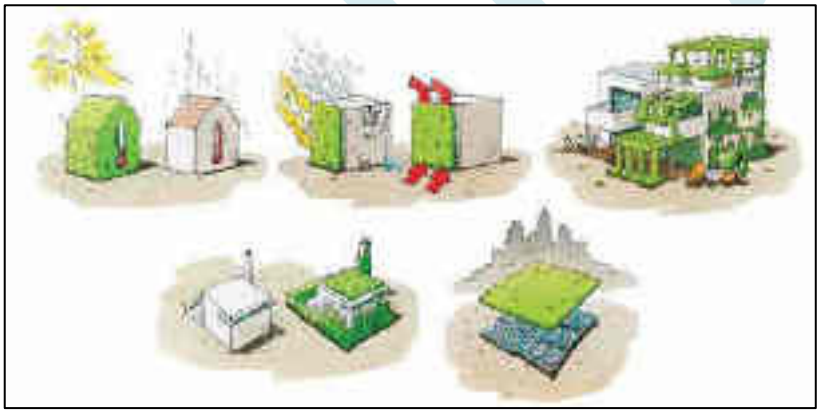
[1] Arş.Gör. Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, ksakarya@cu.edu.tr
[2] Arş.Gör. Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, pinare@cu.edu.tr
[3] Arş.Gör. Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, galtiparmakoglu@cu.edu.tr

cephe düzlemine aktarıldığı bitkilendirilmiş cephe sistemleri, çeşitli sosyolojik, ekolojik ve rekreatif hedeflerle tasarlanmakta ve uygulanmaktadır.



Şekil 1: Plan düzleminde bulunan bahçenin, cephe düzlemine aktarılması; Street Isabel la Catolica, Meksika'dan bir restoran duvarı
(Kaynak: URL-1)

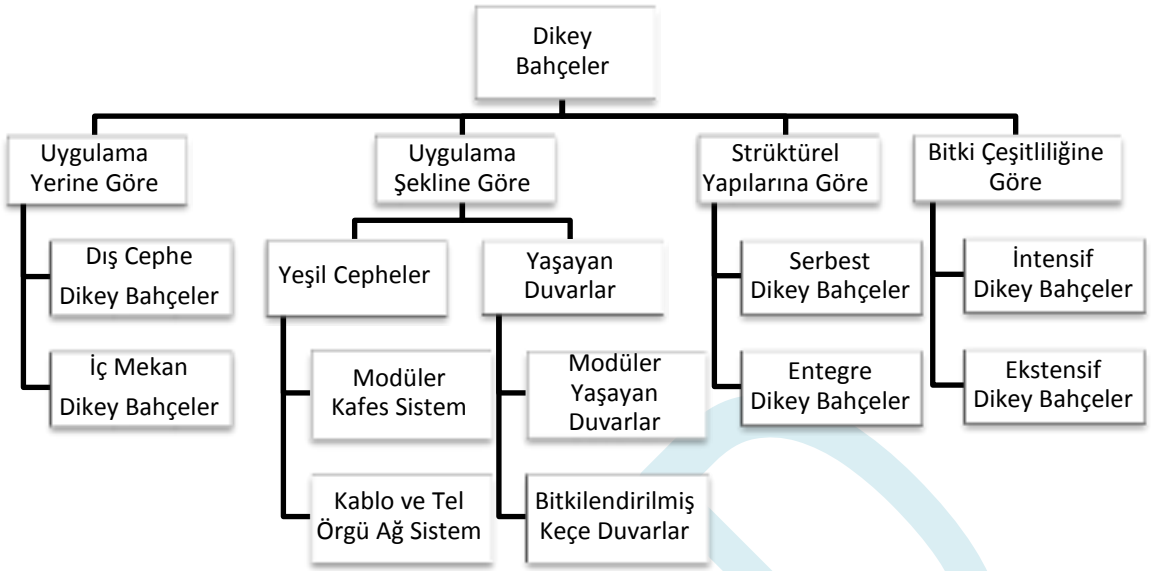
Gerek yapı cephelerine gerekse iç mekan duvarlarına uygulanabilen dikey bahçeler, yer aldıkları yapı ve mekanlara bazı faydalar sağlamaktadır. Örneğin duvar yüzeylerinde oluşturdukları doğal izolasyon sayesinde yapı iklimlendirme maliyetlerinden tasarruf edilebilmektedir. Yapı yüzeylerinde oluşturdukları habitatlarla biyoçeşitliliğe katkı sağlamakta, çevrede oluşan toz ve mikropları tutmakta, yağmur sularını kirletici kimyasal ve organik bileşiklerinden arındırabilmektedir. Bununla birlikte mekanlarda görsel estetik sağlamakta, dış ortamların gürültü seviyelerindeki rahatsız edici etkileri azaltılabilmektedir (İpekçi ve Yüksel, 2012).



Şekil 2: Dikey bahçelerin çeşitli faydalarını gösteren reklam görselleri (Kaynak: URL-2)

2. Dikey Bahçe Sistemlerinde Desen Tasarımı

Dikey bahçe sistemlerini uygulama yerine göre, uygulama şekline göre, strüktürel yapılarına göre ve sistemde kullanılacak bitki çeşitliliğine göre dört ana başlık altında sınıflandırmak mümkündür. Her sınıflandırma, tasarlanacak desenin yüzeye uygulanması için dikkate alınması gereken verileri tasarımcıya vermektedir.



Şekil 3: Dikey bahçelerinde sınıflandırma (Kaynak: Aygencel, 2011)

Bitkisel ögelerle desen tasarım sürecinde, desenin geometrik şekli, desenin yüzey üzerindeki konumu ve tercih edilen bitkisel elemanların yaprak dökme, çiçeklenme ve bakım isteme alışkanlıkları gibi önceden karar verilmesi gereken çeşitli değişkenler bulunmaktadır. Desenin geometrik şekline göre kullanılacak uygulama sistemi farklılık gösterebilmektedir. Desenin yüzey üzerinde kolay ulaşılabilir konumda olmasına göre seçilecek bitkilerin bakım gerektirme özelliklerinin dikkate alınması gerekmektedir. Bununla birlikte, kullanılacak bitkisel elemanların yetişme özellikleri de önem arz etmektedir. Kökleri korunan ve beslendikçe ömrünü devam ettiren bitkilerin tasarımda yer alabileceği gibi yosun benzeri bitkisel elemanlarla da çeşitli tasarımların uygulanması mümkün olabilmektedir.



Şekil 4: Yosun ve ahşap kullanılarak yapılmış bir desen tasarımı (Kaynak: URL-3)

Yosunlar desen tasarımında yüzey örtücü eleman olarak kullanılabilmektedir. Farklı renklerde üretilebilmekte ve bir arada kullanılarak tasarımda renk geçişleri sağlanabilmektedir. Kare-dikdörtgen şekillerde üretilen yosunlar, istenildiği takdirde düzgün doğrusal veya eğrisel formlarda kesilerek de kullanılabilmektedir.



Şekil 5: Yosunla yazılmış bir *Yeşil Yazı* örneği ve farklı renklerdeki yosunların bir arada kullanımı (Kaynak: URL-4)

Tasarlanan desenin modüler özellikte olması, kurulacak sistemde *Modüler Yaşayan Duvar* tipinin uygulanmasına imkan tanımaktadır. Bu sistemler en basit haliyle; içerisinde bitkilerin yer aldığı çokgen veya dairesel formlu modüllerin duvarlara sabitlenmiş konstrüksiyon elemanlarına yerleştirilmesiyle oluşturulur. Modüller içerisinde büyüme ortamı olan toprak, torf vb. malzemelerle dolu durumdadır. Toprak hacmi, kullanılan modül sayısına bağlı olarak yapıya ekstra yük getirdiği için sağlam bir konstrüksiyon montajını gerektirmektedir.



Şekil 6: Yaşayan duvarlarda kullanılan modüller (Kaynak: URL-5)



Şekil 7: Yaşayan duvar uygulamasından bir detay (Kaynak: URL-6)

Tasarlanacak desenin düzgün olmayan geometrilerde olması, bitkilerin belirli modüllerden bağımsız şekilde konumlanmalarını gerekmektedir. Bu durumda, dikey bahçenin uygulama sistemi olarak *Bitkilendirilmiş Keçe Duvar* kullanılması daha uygun olmaktadır. Bu sistemde bitkiler keçe cepler içerisine yerleştirilmektedir. Keçe malzeme, su tutucu özelliği sayesinde toprak işlevi görerek bitki büyüme ortamlarının görevini üstlenmekte, ayrıca yapısı itibariyle küflenmemekte ve homojen su dağılımına izin vermektedir.



Şekil 8: Bitkilendirilmiş keçe duvarlarda kullanılan keçe cepler (Kaynak: URL-7)

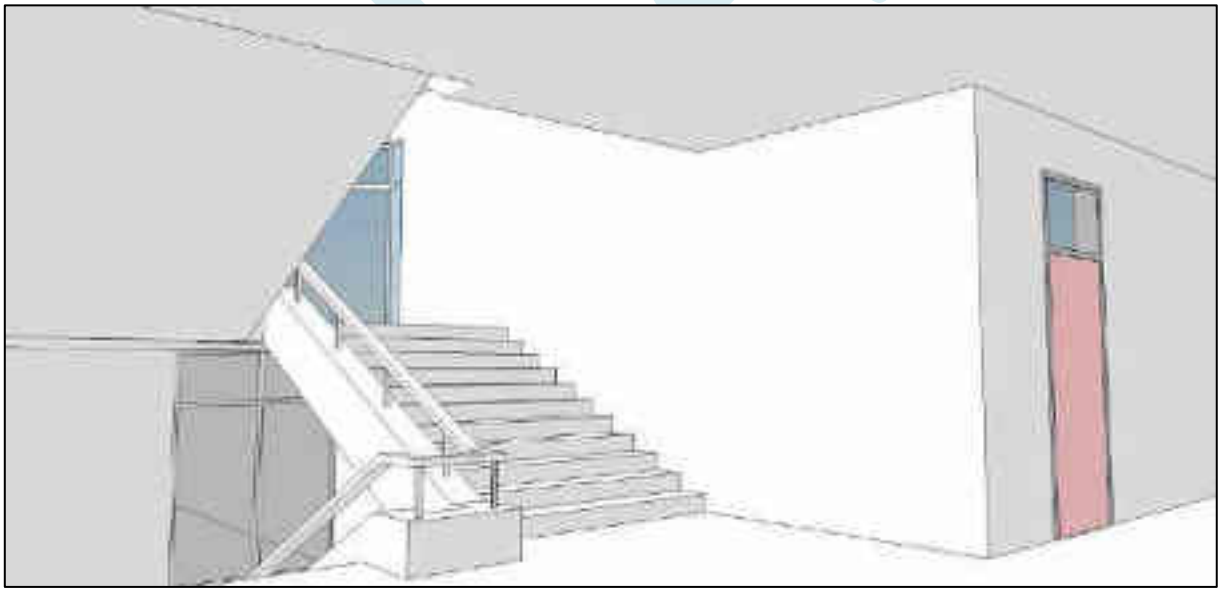
Keçe ceplerin sürekli nemli kalacak olmasından dolayı, duvar yüzeyinde bir yalıtım tabakasının kullanılması gerekmektedir. Bununla birlikte keçelerde biriken fazla su, damlalıklar aracılığıyla keçe tabakasının altlarında yer alan bir kapta toplanıp, devridaim pompası ile yeniden sulamada değerlendirilebilmektedir (Örnek, 2011).



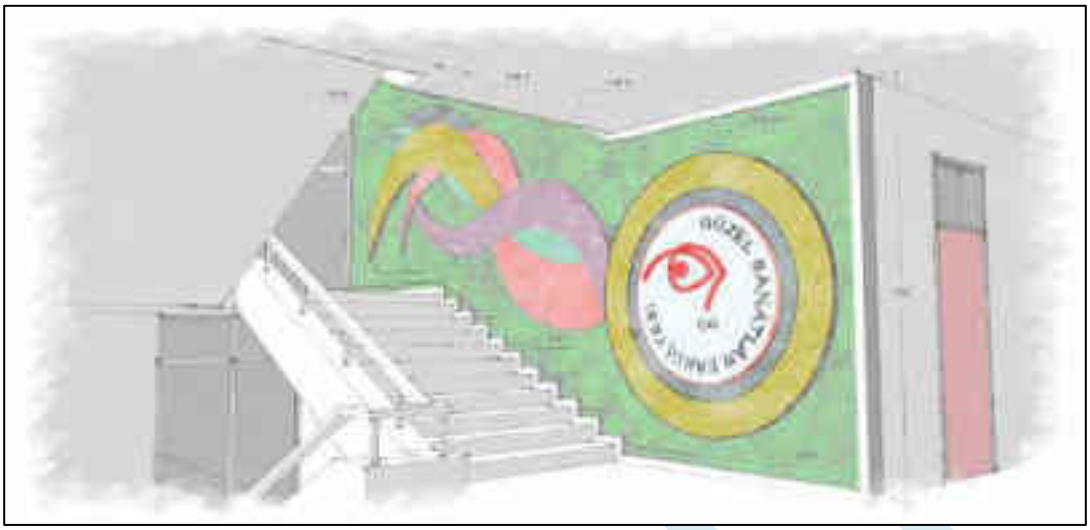
Şekil 9: Bitkilendirilmiş keçe duvar uygulamasından bir detay (Kaynak: URL-8)

3. Desen Tasarım ve Uygulama Sürecine Bir Örnek: Çukurova Üniversitesi Örneği

Bu çalışma kapsamında; Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi binası giriş katında yer alan duvar yüzeyinde, odağında Güzel Sanatlar Fakültesi logosunun yer aldığı bir bitkisel desen tasarımı planlanmış ve hazırlanan görsellerle uygulama süreci incelenmeye çalışılmıştır. Öncelikle Fakülte binasında yer alan boş duvar yüzeyleri incelenmiş ve desen tasarımının ana merdiven duvarında yer alması tercih edilmiştir. Böylece tamamlanmış desen oldukça dikkat çekici olabilecektir. Yüzeyin ölçüleri alınmış ve bilgisayar ortamında üç boyutlu olarak modellenmiştir.

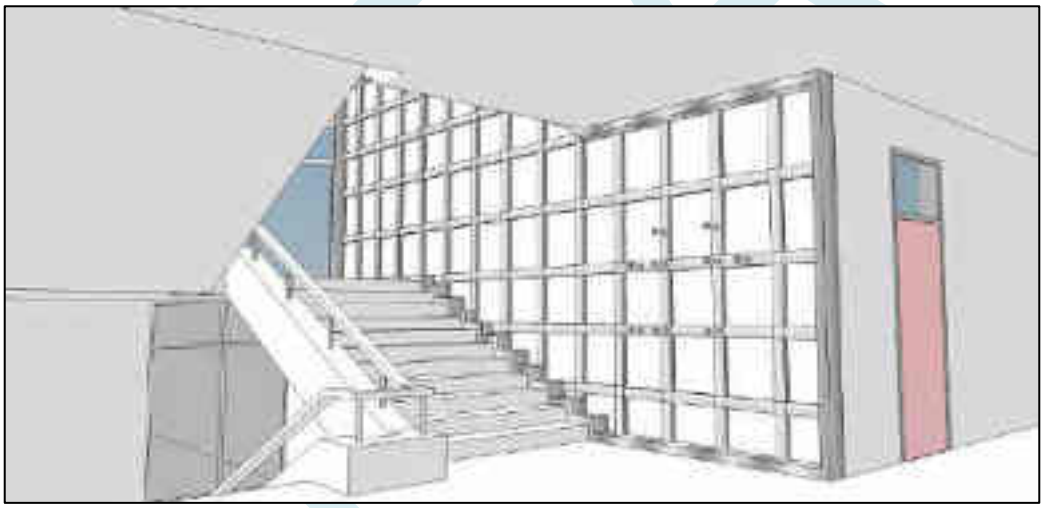


Daha sonra bu yüzeyin geometrisine göre bir desen eskizi hazırlanmıştır. Merdiven başlangıcındaki düz yüzeyde Fakülte logosu ve çevresinde bitkisel bir bant yerleştirilerek desenin odak noktası oluşturulmuştur. Desenin merdiven boyunca uzanan devamında ise Fakülte karakterine uygun dinamik çizgiler kullanılmış ve bitkisel ögelerde mümkün olduğunca çok renklilik tercih edilerek Güzel Sanatlar eğitiminin renkli atmosferi yansıtılmak amaçlanmıştır. Hazırlanan bu eskiz 3d modele yerleştirilmiş ve arka planda kalan duvar yüzeyinde kullanılan yüzey örtücü bitkisel elemanlarla desen tamamlanmıştır.



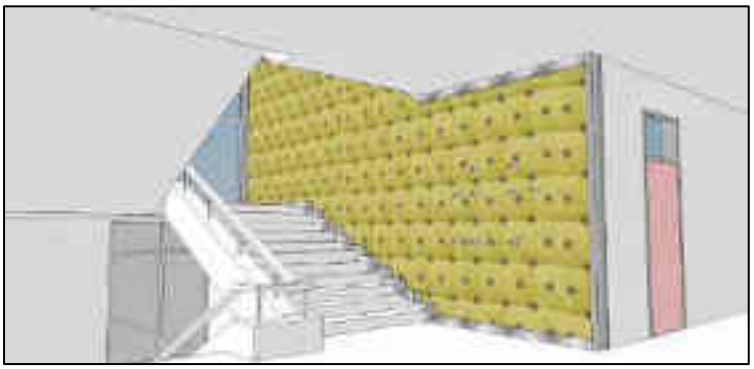
Şekil 11: Güzel Sanatlar Fakültesi giriş katında desen uygulamak üzere seçilen duvar yüzeyi

Bu aşamadan sonra tasarımın uygulama aşamasına geçilmektedir. Öncelikle bitkisel ögelerin yer alacağı yüzeyin sınırları belirlenir ve taşıyıcı sistem kurulumu yapılır. Kullanılacak farklı dikey bahçe sistemlerde yapıya etkiyecek yükler değişeceği için, uygulama sistemine önceden karar verilmeli ve taşıyıcı sistem kurulumuna ona göre başlanmalıdır. Bu uygulama için *Bitkilendirilmiş Keçe Duvar* sistemi tercih edilmiştir.



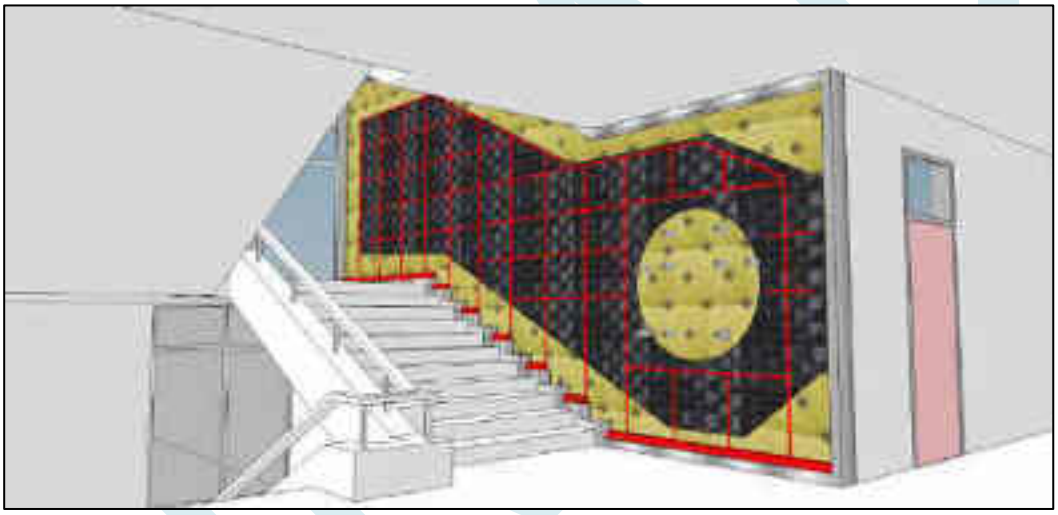
Şekil 12: Taşıyıcı sistem kurulumu

Bitkilendirilmiş Keçe Duvar sisteminde, keçe tabaka ile duvar yüzeyi arasında bir izolasyon tabakasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu yalıtım sürekli nemli kalacak keçe malzemenin duvar yüzeyine zarar vermesini engellemek için gerekmektedir. İzolasyon tabakası doğrudan duvar yüzeyine sabitlenebileceği gibi, taşıyıcı sistem elemanlarına da monte edilebilir. Kullanılan yalıtım malzemelerinin kesilebilir özellikte olması, karmaşık geometrili yüzeylerin tamamen kaplanabilmesine olanak tanımaktadır.



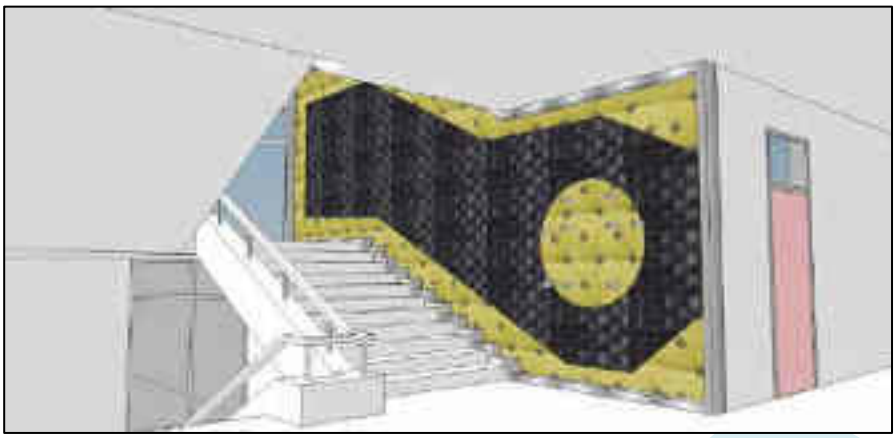
Şekil 13: İzolasyon tabakası montajı

Tasarlanan eskizin düzenli bir geometride olmaması, kullanılacak dikey bahçe sistemi için *Bitkilendirilmiş Keçe Duvar* sisteminin kullanılmasına bir başka gerekçe olmuştur. Keçe uygulamanın avantajı, deseni oluşturan her bir bitkinin desen üzerindeki koordinatlarına göre uygun keçe ceplere bitki yerleşimi yapılabilmesidir. Tüm yüzey keçeyle kaplanabileceği gibi sadece desenin uygulanacağı bölgeye de keçe tabaka monte edilebilir.



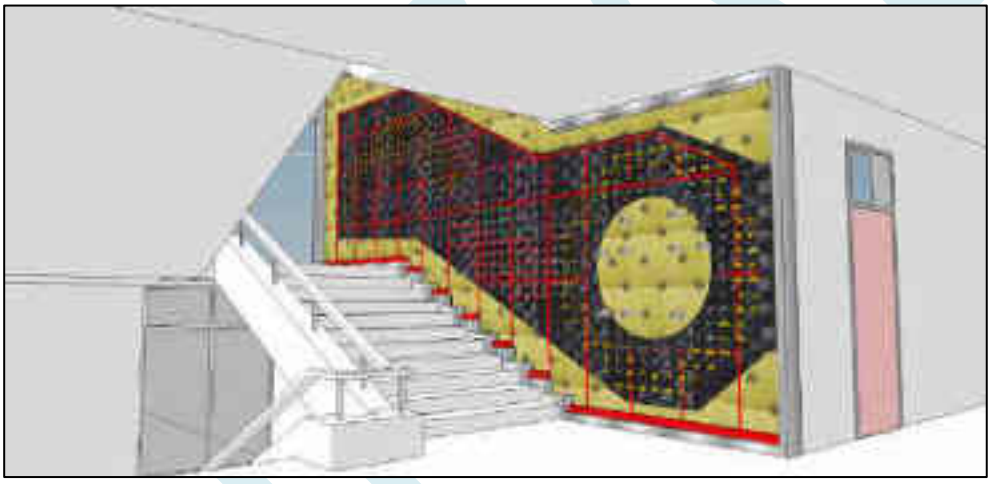
Şekil 14: Canlı desen uygulanacak bölgeye keçe tabakası montajı

Bitkinin büyüme ortamı olan keçe tabaka monte edildikten sonra sıra sulama sisteminin kurulumuna gelmektedir. Sistem olarak damla sulamanın kullanılması, uygulamanın bakım ihtiyacını azaltmaktadır. Saat ve gün olarak belirli periyodlarda sulamanın ayarlanabildiği sistemde farklı bitkiler için farklı sulama sıklığının ayarlanması da mümkün olabilmektedir. Bu sistemde bitkiler ihtiyaç duyduğu su, besin takviyesi ve gübreye sulama sistemi aracılığıyla erişmektedir.



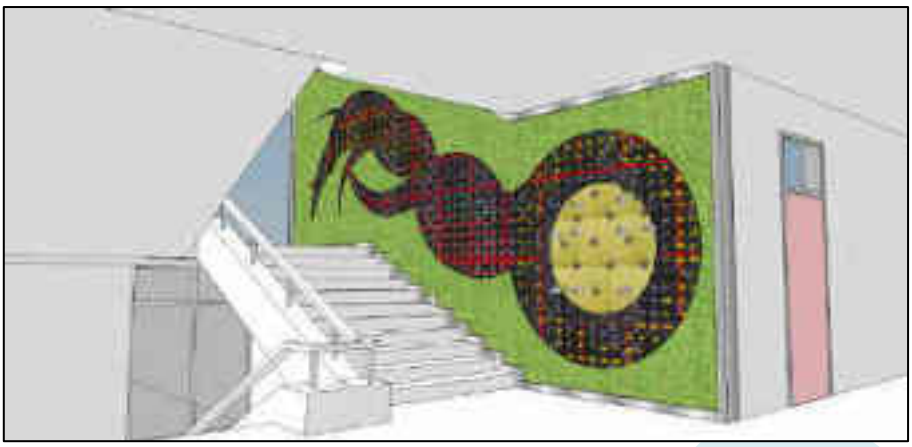
Şekil 15: Sulama sistemi kurulumu

Sulama sistemi kurulduktan sonra bitkilendirme aşaması başlamaktadır. Desenin şekline göre bir bitkilendirme planı hazırlanır ve bu planda keçe üzerindeki hangi cebe hangi bitkinin yerleştirileceği belirlenir. Daha sonra bu plana göre bitki listesi çıkarılır ve bitkiler temin edilir. Bitkilendirme aşamasına geçildiğinde her cep tek tek doldurularak desenin duvar üzerindeki yerleşimi tamamlanır.



Şekil 16: Bitkilendirme aşaması

Bitkilendirme aşaması tamamlandıktan sonra arka fonun uygulamasına geçilir. Yüzey örtücü olarak kullanılacak bitki türlerinin kararı uygulama yöntemini de etkileyecektir. Eğer bitkisel öge olarak sistemde yetişen bitki türleri kullanılacaksa, yüzeydeki boş cepler doldurularak örtme işlemi tamamlanabilir. Kullanılacak bitkisel ögeler yosun vb. türde ise desenin şablonu tüm yüzeyden çıkarılarak geri kalan kısımlar yosun tabakasıyla kaplanır. Bu örnekte bu uygulama yöntemi tercih edilmiştir.



Şekil 17: Yüzey örtücü yosun tabaka montajı

Arka fon uygulaması da tamamlandıktan sonra, desen üzerindeki organik olmayan elemanların yerleştirilmesi işlemine geçilir. Desende yer alan ve bitkisel olmayan aydınlatma, yazı, logo vb. elemanların kurulumu genellikle taşıyıcı sisteme monte edilir. Nemden etkilenmeyecek şekilde yüzeyden uzaklaştırılması ve/veya yükseltilmesine dikkat edilmelidir.



Şekil 18: Fakülte logosunun montajı

Kullanılan bitkilerin ihtiyaç duyduğu büyüme sürecinden sonra desen tamamlanarak son halini alır. Bitki türlerinin yapraklarındaki renk geçişleri, yaprak dökmeleri, çiçeklenme aşamaları vb. özellikler, tasarlanan deseni “canlandıran” başlıca unsurlardır. Bitkiler en uygun büyüklüğe geldikten sonra belirli periyodlarda bakımlarının yapılması ve gözetim altında tutulması uygun olacaktır.



Şekil 19: Yüzey deseninin tamamlanmış hali

4. Sonuç

Bitkisel ögelerle yapılan desen tasarımlarında desenin bitki türü, ışık gereksinimi ve mevsime göre değişkenlik gösterebilme potansiyeli bulunmaktadır. Bu sebepten dolayı, tasarımın amaç ve hedeflerine uygun bitki, konum ve sistem seçiminin yapılması önem arz etmektedir.

Hava sirkülasyonunun yoğun olduğu koridorlar üzerindeki duvarlarda soğuğa dirençli bitki türleri, gün içerisinde uzun süre güneş ışığına maruz kalan duvarlarda ise güneş ışığına dayanıklı bitki türleri seçimi yapılmalıdır. Böylece bitkilerin ömürleri rüzgar, soğuk hava ve güneş ışığı gibi çevresel etkilere bağlı olarak kısa sürmeyecektir.

Ayrıca tasarımın uygulanacağı dikey bahçe sistemlerinin de ulaşılabilirlik konusunda bitkinin bakım gerektiren ve gerektirmeyen özelliklerini karşılayabilir nitelikte olması gerekmektedir. Yaprak ve çiçek döken bitkilerde, dökülen parçaların mümkün olduğunca sık sık toplanarak zemin ve duvar yüzeylerinin bakımları ihmal edilmemelidir. Ayrıca budama isteyen bitki türlerinin yüzeyde ulaşılabilir noktalarda olması sistemin bakımı açısından uygun olacaktır.

Bununla birlikte mevcut duvar yüzeyinin bitki kökleri tarafından zarar görmemesi, farklı türlerdeki bitkilerin su ve gübre ihtiyaçlarının ayrı ayrı karşılanabilecek şekilde besleme yapılması, sulama ve gübreleme maddelerinin yapı yüzeyine sızarak nem ve küf oluşturmaması gibi kritik hususlar sistemin altyapı kurulumu aşamasında göz önünde bulundurulmalıdır.

Kaynakça

Aygencel, M. (2011). *Dikey yeşil sistemler* (p.16). Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

İpekçi, C. A. ve Yüksel, E. (2012). Bitkilendirilmiş yapı kabuğu sistemleri (p.10-11). *6. Ulusal Çatı & Cephe Sempozyumuna Sunulmuş Bildiri.*

Örnek, M. A. (2011). *Dikey bahçe tasarım sürecinde kullanılabilecek örnek tabanlı bir tasarım modeli önerisi* (p.36). Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

URL-1: https://moschultz.wordpress.com/2012/07/03/green-wall-mexico-city/

adresinden 13 Haziran 2016 tarihinde alınmıştır.
URL-2: http://www.jakob.com/download/attachments/324309/Green_G1_full_UK.pdf
adresinden 5 Haziran 2016 tarihinde alınmıştır.
URL-3: http://www.planteddesign.com/gallery-iron-source
adresinden 17 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
URL-4: http://www.flodeau.com/2012/12/vegetal-identity/
adresinden 17 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.
URL-5: http://margaritegarden.com/uploads/2015/05/herb-design-ideas-for-beginners.jpg
adresinden 8 Haziran 2016 tarihinde alınmıştır.
URL-6: https://paisagismolegal.files.wordpress.com/2013/05/500x375.jpg?w=640&h=480
adresinden 11 Haziran 2016 tarihinde alınmıştır.
URL-7: https://www.arredamento.it/orto-verticale_NG2.jpg
adresinden 11 Haziran 2016 tarihinde alınmıştır.
URL-8: https://art-travel-love.com/wp-content/uploads/2017/03/8-1.jpg?fit=800%2C602
adresinden 11 Haziran 2016 tarihinde alınmıştır.

DENİM ÜRÜNLERİN ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİ TARAFINDAN TERCİH EDİLMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Melek TUFAN, Elhan ÖZUS, Filiz ERDEN

Özet

18. yüzyıl Fransa'sından kalma basit bir kumaş olan Denim, bir ihtiyacın sonucunda gayet özensiz, son derece sıradan, oldukça geniş bir çapta ilk defa kullanılmaya başlandığı günden bu yana çok uzun zaman geçmiştir. İlk olarak 19. yüzyılda dayanıklılığı yüzünden servet arayışındaki Amerikan altın işçilerinin iş elbisesi için ideal bir kumaş olarak giyimde kullanılmaya başlanmıştır. Denim ürünler her yaş, meslek ve farklı cinsiyet grupları tarafından gündelik kıyafetlerin en yaygın kullanılanı olmuştur.

Bu çalışmada Selçuk Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu öğrencilerinin giysi tercihlerini, denim giysi tercihleri ve tercihlerini etkileyen faktörler incelenmiş, 300 öğrenciye anket yapılmış, sonuçlar SPSS 15 ile değerlendirilmiş tanımlayıcı istatistikler frekans ve yüzde tablolarıyla verilmiştir. Çalışmada amaç denim ürünlere olan talebin sebebinin araştırılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Denim, Giyim, Giyim tercihleri, Üniversite gençliği

A STUDY ON PREFERENCE OF UNIVERSITY STUDENTS FOR DENIM PRODUCTS

Abstract

It has been quite a long time since denim, as a simple, sloppy and extremely ordinary fabric in the 18th century France, has been extensively used for the first time as a need. Firstly, it has been begun to be used in overalls of American gold workers in search of fortune due to its durability in the 19th century. Denim products have always been the mostly used fabric in daily clothing by people from all ages, professions and genders.

In this study, the factors influencing the clothing preferences and denim preferences of Vocational High School of Technical Sciences of Selcuk University have been analyzed, a survey has been applied on 300 students, survey results have been evaluated by SPSS 15 and descriptive statistics have been given in frequency and percentage tables. The purpose of the study is to analyze the demand for denim products.

Keywords: Denim, Clothing, Clothing Preferences, University youth.

Giriş

Denim kumaş ilk olarak Fransa'nın Serge De Nimes bölgesinde dokunan 19. yüzyıl'a kadar farklı amaçlarda örtü olarak kullanılmakta olan kalın kaba bir kumaştır. Denim ismini de bu bölgeden almıştır ve başlangıçta "Serge De Nimes" veya "Tissu De Nimes" olarak adlandırılmıştır (Schrank ve ark. 2009).

Fransızca "Genes" diye geçen ve 16.yüzyılda İtalya'nın Cenova Limanı'na gidip gelen Cenevizli denizciler Serge De Nimes' den yapılmış olan pantolonları giyiyorlardı. Zaten blue-jeans ismi de "Blue de Geness' den (Cenevizli Mavisi) gelmektedir (Gündüz, 1995).

Dayanıklılığı ile ödüllendirilen Denim kumaş endüstrisinin başlangıcı 19.yy ortalarına rastlar. 1853 yılında Amerikalı bir madenci, New York'tan San Francisco'ya araba tentesi ve çadır bezi satmak amacıyla gelen ve Bavyera'lı bir göçmen olan Levi Strauss'a altın aradıkları

arazide giymek için dayanıklı kumaşlardan yapılmış pantolonlara ihtiyacı olduğunu söyledi. Levi Strauss da "Serge De Nimes" adı verilen bu dayanıklı kumaştan pantolon yaparsa bu işçilere satabileceğini düşündü ve bir pantolon dikti. Kısa sürede bu denim pantolon çok fazla rağbet gördü.

Kuskusuz bu dönemde Levi Strauss yüzyıla damgasını vuracak bir pantolon tasarladığını bilmemektedir ve denim kumasından ürettiği ilk pantolonlar hiçbir moda kaygısı taşımayan; işçilerin içinde rahat hareket etmesini sağlayacak, yüksek belli tulum niteliğindedir. Levi Strauss, Nimes' den alınan kumaşları boyatırken, o günün koşullarında solmayan-akmayan boya bulamıyordu. İlk denim ürünler (blue jeans) adının tersine, kiri göstermemesi amacıyla kahverengindeydi (Çalışlar ve Güler, 2004). Sonrasında ise için Levi Strauss kumaşları leke göstermeyecek lacivert renge boyamaya karar verdi (Anonim, 2017).

Kullanılan kumaş daha sonra Amerika'da "Denim" diye isimlendirilir. Denimin en önemli özelliği, yüksek bükümlü sağlam ipliklerle, sık dokunarak elde edilen tok ve dayanıklı bir kumaş olmasıdır (Gürsoy, 2010).

Denim başlarda iş elbiseleri ve kovboyların giysileri için mütevazi ve ideal bir kumaş olarak düşünülmüştür. Sağlam ve leke göstermediği için çiftliklerde çalışan Afrikalı zenci köleler ve Kızılderililere giydirildi (Anonim, 2017). Sınıf ayrımını belirten denim, asıl ününü ABD'nin bu ürünü önce iş giysisi ve ardından bir kültür öğesi haline getirmesi ile geniş kitleler tarafından beğenilerek kullanılmaya başlanmasıyla önemli bir moda ürünü haline gelmesi ile almıştır. Denim dünyanın gözde kumaşlarından biridir ve bugün giyim endüstrisinin en büyük bölümünü oluşturmaktadır.

Son 100 yıldır denim, kovboyların, işçilerin ve kölelerin rahat kullandığı kumaş türünden çıkarak, sokak kavgasının, gençlerin isyanının, cinsel çekiciliğin ve sürekli mücadelenin sembolü haline gelmiştir (Mcclendon, 2016). Denim pantolon, uzun tarihi ve zengin kültürel geçmişi ile Amerikan özgürlük hissi ile en yaygın şık giyim ürünleri olarak gelişti (Gordon, 1991; Miller ve Woodward, 2011). Bu nedenle, tüketiciler genellikle denim ürünleri kendi kavramlarını yaratmak, güçlendirmek ve iletişim kurmak ve anlamlı tüketici markası ilişkilerini kurmak için kullanıyorlar.

Denim tek başına bir giyim felsefesini yansıtmaya başlamıştır. Dünyada tüm ulusların ve çeşitli yaşlardan bütün insanlar tarafından kabul gören başka bir giyim türü yoktur. Denim evrenselleşerek kültürleri kaynaştırmış ve dünyada her gün birbirinden farklı değerlere sahip iki milyon insanı aynı kıyafette buluşturmuştur. Denim ürünlerin üretim şekillerinde değişikliğe gidilse de kullanılan malzeme hep aynı kalmıştır. Zaman içerisinde kendini hep yenilemiş her bir akımda farklı anlamlar yüklenmiştir. Hatta bir zamanlar aşınmış denim ürün giymek tükenmişliği, zavallılığı ve fakirliği gösterirken şimdi moda akımı olarak tüm bireyler tarafından "cool" (havalı) sıra dışı asiliği vurguladığı düşünülerek gönüllü tercih edilmektedir. Sadece moda olduğu için değil aynı zamanda taşıma kolaylığı, kullanım sırası rahatlığı, uygun maliyeti ve ütü yapmaya gerek duyulmadığı gibi çeşitli nedenlerden dolayı denim ürünlere daha fazla ilgi duyulmaktadır.

Amaç ve Önem

Gençlik döneminde insanın tüketim harcamaları içinde giyim harcamalarının payı diğer birçok harcama grubuna oranla önemli bir yer tutmaktadır (Bayraktar, 1995). Özellikle de gençlerin kimliklerini ifade edebilmeleri için, akran grupları ve de topluma kendilerini kabul

ettirebilmeleri önemlidir. Bu nedenle gençler, giysileri ile bu izlenimi yakalamak için çaba sarf ederler.

İşte bu çalışmanın temel amacı da üniversite öğrencisi gençlerin tekstil giyim ürün tercihleri, denim ürün tercihleri ve denim ürünleri satın almadaki temel unsurları saptamak amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür.

Bu amaçla araştırmada dört alt problem benimsenmiştir.

Bu problemler;

1. Öğrenciler giyim ihtiyaçlarını karşılarken nelere dikkat etmektedirler?
2. Öğrencileri giyim ihtiyaçlarında denim ürünlere ne kadar yer vermektedir?
3. Öğrencilerin denim ürün tüketim alışkanlıkları nelerdir?
4. Öğrenciler denim ürünlere hangi anlamları yüklemektedir?

Bu araştırma tüketicilerin denim ürün kullanımlarını belirlemeye yönelik yapılan yeterli araştırma olmadığı için önemlidir. Araştırmanın verileri, bu alanda faaliyet gösteren kurum ve kuruluşlara tüketici ihtiyaçları konusunda rehber olabilir. Bu araştırma bundan sonra bu alanda yapılacak alan araştırmalarına kaynak olabilir.

Materyal ve Yöntem

2016-2017 Bahar Dönemi Konya İli Alaeddin Keykubat yerleşkesinde Selçuk Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulunda örgün öğretim programında 19, ikinci öğretim programında 18 bölüm bulunmaktadır. Bu bölümlerde okuyan kayıtlı öğrenci sayısı 5840 tır. Öğrenci cinsiyet dağılımına bakıldığı zaman Yüksekokulda altı bölümde kız ve erkek öğrenci dağılımının homojene yakın olduğu görülmüştür. Araştırma 5840' ın % 5' ini veren dört bölüm öğrencilerini kapsamaktadır.

Bu araştırmanın materyalini, Selçuk Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulunda bulunan bölümlerden bu dört bölümde öğrenim gören öğrencilerden anket yardımı ile elde edilen veriler ve konu ilgili literatür taraması sonucunda ulaşılabilen kaynaklar oluşturmaktadır.

Araştırmada, konu ile ilgili literatür taraması sonucunda ulaşılabilen kaynaklar ve anket yardımıyla elde edilen veriler için betimsel yöntem (survey) kullanılmıştır. Betimsel modeli olayların, objelerin, kurumların ve çeşitleri alanların ne olduğunu; mevcut olayların önceki durumlarla ilişkisini dikkate alarak durumlar arasındaki etkileşimi açıklamaya çalışan araştırmalardır (Kaptan, 1993).

Üniversite öğrencisi gençlerin, tekstil giyim ürün tercihleri, denim ürün tercihleri ve denim ürünleri satın almadaki temel bilgileri toplayabilmek için anket formu hazırlanmıştır. Anket formunun hazırlanmasında araştırmacı tarafından hazırlanan sorulardan, daha önce benzer çalışma yapan araştırmacıların sorularından ve ilgili literatürlerden faydalanılmıştır.

Anket iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm; öğrencilerin devam ettikleri eğitimler, aylık gelirleri, ihtiyaçları ve onları karşılama biçimlerine yönelik demografik özelliklerini, ikinci bölüm ise öğrencilerin giysi tüketim alışkanlıkları, denim ürün tüketim alışkanlıkları, denim ürün tercihlerine ilişkin görüşlerini ölçmeye yönelik sorulardan oluşmaktadır.

Araştırma izni, anket uygulanması için okul idaresinden ve öğrencilerin ders sorumlusu öğretim elemanlarından belirlenmiş sürelerde alınmıştır. Bu dört bölümün öğrenci sayısı araştırma evrenini oluşturan öğrenci sayısının % 5'inden fazla olduğu için, araştırma örneklemini, öğrenciler arasından ölçme aracına cevap vermeyi kabul eden 300 kişi oluşturmuştur.

Veri analizinde SPSS 15 paket programı kullanılmış ankete cevap veren öğrencilerin frekans analiz sonuçları alınmış ve yüzde tablolarıyla verilmiştir.

Bulgular

Denim kumaşların üniversite öğrencileri tarafından tercihlerini belirlemek için planlanıp yürütülen araştırmada, katılımcılara uygulanan anket ile toplanan verilerden elde edilen, katılımcıların demografik ve sosyo - ekonomik özellikleri, giysi tüketim alışkanlıkları, denim giysi tüketim alışkanlıkları, denim giysi tercihlerine ilişkin bulgular aşağıda verilmiştir.

Tablo 1: Katılımcıların Sosyo-Ekonomik ve Demografik Özellikleri

Özellikler	Seçenekler	n	%
Cinsiyet	Bayan	214	71,3
	Bay	86	28,7
Yaş	18-20	204	68,0
	21-23	87	29,0
	24-26	7	2,3
	27 ve üstü	2	7
Program türü	Normal Öğretim	189	63,0
	İkinci Öğretim	111	37,0
Bölüm	Giyim Bölümü	75	25,0
	Ayakkabı Tasarımı Bölümü	22	7,3
	Gıda Bölümü	125	41,7
	Kimya Bölümü	78	26,0
Ailenin aylık geliri	1500 ve daha az	64	21,3
	1501-2500	142	47,3
	2501-3500	62	20,7
	3501 ve üzeri	32	10,7
Öğrenci aylık kişisel harcama	250 ve altı	104	34,7
	251-500	137	45,7
	501-750	41	13,7
	751 ve üzeri	18	6,0
Öğrenci burs alma durumu	Evet	51	17,0
	Hayır	244	81,3
Öğrenci çalışma durumu	Evet	106	35,3
	Hayır	194	64,7

Tablo 1: Katılımcıların Sosyo-Ekonomik ve Demografik Özellikleri

Özellikler	Seçenekler		n	%
Gelirini harcadığı gider kalemleri	Haberleşme	Evet	94	31,3
		Hayır	206	68,7
	Barınma	Evet	94	31,3
		Hayır	206	68,7
	Giyim	Evet	220	73,3
		Hayır	80	26,7
	Eğitim	Evet	205	68,3
		Hayır	95	31,7
	Ulaşım	Evet	198	66,0
		Hayır	102	34,0
	Sağlık	Evet	60	20,0
		Hayır	240	80,0
	Gıda	Evet	226	75,3
		Hayır	74	24,7
	Eğlence	Evet	105	35,0
		Hayır	195	65,0
Barınma	Ailenin yanında		165	55,0
	Birkaç arkadaşla beraber kiralık bir evde		47	15,7
	Özel öğrenci yurdunda		51	17,0
	Kredi Yurtlar Kurumu Yurdunda		24	8,0
	Akraba ve tanıdık yanında		11	3,7
	Diğer		2	7
Öğrencinin doğup büyüdüğü yer	Köy		17	5,7
	Kasaba		7	2,3
	İlçe		73	24,3
	İl merkezi		203	67,7
n:300				

Tablo 1' de katılımcıların sosyo-ekonomik ve demografik özellikleri verilmiştir. Katılımcıların %71,3 bayan, %23,8' ise bay, yaş dağılımı incelediğinde ise en fazla oranın %68 ile 18-20 yaş arasındaki üniversite gençlerinin oluşturduğu, %63 Normal Öğretim, %41,7 ile Gıda Bölümünde eğitim gördüğü görülmektedir.

Katılımcının aile gelirinde en çok %47,3 ile 1501-2500 TL, üniversite gençlerinin aylık kişisel harcamalarında ise %45,7 ile 251-500 TL aralığında olduğu görülmüştür. Katılımcıların %81,3' ünün herhangi bir işte çalışmadığı, %64,7' sinin burs almadığı görülmüştür.

Bu gençlerin gelirlerini 73,3 giyim, %68,3 eğitim ve %66,0 ulaşım gider kalemlerine harcadığı görülmüştür. Katılımcıların %55' inin ailesinin yaşında yaşadığı, yerleşim yerleri incelendiğinde %67,7' lük bir oranla büyük bir çoğunluğunun il merkezlerinde yaşadığı saptanmıştır.

Tablo 2: Katılımcıların Giyim Konusundaki Tutum ve Davranışları

Özellikler	Seçenekler		n	%
Kıyafet alma sıklığı	Haftada bir kez		26	8,7
	Haftada birkaç kez		20	6,7
	Birkaç ayda bir		44	14,7
	Ayda bir kez		70	23,3
	İhtiyaç halinde		140	46,6
Giyinme tarzınız hangisi	Spor		209	69,7
	Marjinal		23	7,7
	Metal		1	0,3
	Klasik		67	22,3
Kıyafet alırken aranan özellikler	Üzerinde güzel durması	Evet	182	60,6
		Hayır	118	39,3
	Rahat olması	Evet	216	72,0
		Hayır	84	28,0
	Kaliteli olması	Evet	167	55,7
		Hayır	133	44,3
	Marka olması	Evet	85	28,3
		Hayır	215	71,7
	Moda olması	Evet	103	34,3
		Hayır	197	65,7
	Ucuz olması	Evet	61	20,3
		Hayır	238	79,7
Giysi tercihlerinizi şekillendiren unsurlar	Fiyatı	Evet	153	51,0
		Hayır	147	49,0
	Markası	Evet	115	38,3
		Hayır	185	61,7
	Stili	Evet	215	71,7
		Hayır	85	28,3
	Kalitesi	Evet	196	65,3
		Hayır	104	34,7
	Vitrin düzeni	Evet	10	3,3
		Hayır	290	96,7
	Reklamlar	Evet	5	1,7
		Hayır	294	98,0
	Promosyonlar	Evet	36	12,0
		Hayır	264	88,0
n:300				

Tablo 2' de katılımcıların giyim konusundaki tutum ve davranışları verilmiştir. Katılımcıların en çok % 46,6' sı ihtiyaç halinde kıyafet aldıklarını %6.7 'sinin ise haftada birkaç kez aldığı, giyinme tarzlarının %69,7 ile en çok spor olduğu, %0,3 ile en az metal olduğu görülmüştür. Katılımcı üniversite gençleri kıyafet alırken, %72,0 'sinin rahat olması, % 60,6' sının üzerinde güzel durmasına, %55,7' sinin ise kaliteli olmasına önem verdikleri görülmüştür. Katılımcı üniversite gençleri kıyafet alımında %79,7'sinin ucuz olması, %71,7'sinin marka olması, %65,7 'sinin moda olmasının aranılan özelliklerde önemli olmadığı görülmüştür. Çetin (2016), tüketicilerin stillerini yansıtacak ve vücut yapılarına uygun olacak giysileri tercih etmelerinin kadın tüketiciler açısından önemli olduğu yapılan çalışmanın sonucunda vurgulamıştır. Katılımcıların giysi tercihlerini şekillendiren unsurlardan %71,1' inin stiline, %51,0' nın fiyatına önem verdiği, Erdel vd.(2013) çalışmalarındaki bulguların aksine giysi tercihlerini şekillendiren unsurlardan %96,7' sinin vitrin düzeni, %88,0' ının promosyonlara, %65,3' ünün kalitesi ve %61,7' sinin markasına önem vermediği görülmüştür.

Tablo 3: Katılımcıların Denim Ürünler Konusundaki Tutum ve Davranışları

Özellikler	Seçenekler	n	%
Giyimlerinizde denime yer veriyor musunuz?	Ara sıra kullanırım	117	39,0
	Genellikle kullanırım	129	43,0
	Her zaman kullanırım	42	14,0
	Hiçbir zaman kullanmam	12	4,0
En çok tercih edilen denim ürün	Pantolon	261	87,0
	Etek	4	1,3
	Mont	6	2,0
	Gömlek	24	8,0
	Takım	3	1,0
	Jean aksesuarları	2	0,7
Kaç tane denim ürüne sahipsiniz	1 -3 adet	172	57,3
	4-6 adet	84	28,0
	7-9 adet	22	7,3
	10adet ve üzeri	22	7,3
Bir yıl içinde kaç denim ürün alırsınız	1 adet	131	43,7
	2 adet	50	16,7
	3 adet	51	17,0
	4 adet	50	16,7
	5 adet ve üzeri	18	6,0
Yılın hangi dönemlerinde denim ürün alırsınız	Kampanya dönemlerinde	44	14,7
	Sezon sonlarında	18	6,0
	İlkbahar ve sonbaharda	22	7,3
	Özel günlerde	20	6,7
	Alışveriş yaptığım zamanlarda	111	37,0
	Her zaman alabilirim	85	28,3
Denim ürün alırken dikkat edilen unsurlar	Modaya uygun olması	Evet	277
		Hayır	23
	Bütçeme uygun olması	Evet	86

		Hayır	214
	Markasına	Evet	115
		Hayır	185
	Rahatlığına ve görünüşüne	Evet	276
		Hayır	22
	Hepsi	Evet	63
		Hayır	236
n:300			

Tablo 3' te katılımcıların denim ürünler konusundaki tutum ve davranışları verilmiştir. Katılımcı üniversite gençleri giyimlerinde denime yer verip vermediği sorusuna en çok %43,0' ının genellikle kullanırım en az %4,0' ının hiçbir zaman kullanmam dediği görülmüştür. Katılımcı üniversite gençlerin en çok tercih ettiği denim üründe %87,0' ının pantolonun, %0,7' sinin ise denim aksesuarların tercih edildiği görülmüştür. Erdem vd. (2010) çalışmalarında da en çok kullanılan denim ürün sorulduğunda ilk olarak yüksek bel düşük bel, dar kesim bol kesim, boru paça gibi pantolonun kullanımına yönelik teknik parçaların üzerinde yoğunlaşıldığı görülmüştür.

Katılımcı üniversite gençlerin sahip olduğu denim ürün sayısında en çok %57,3' ünün 1-3 adet, en az olarak ta %7,3' ünün 7-9 adet ile 10 ve üzeri adet ürüne sahip oldukları görülmüştür. Katılımcıların bir yıl içerisinde denim ürün satın alma sayısı sorusuna en çok %43,7' sinin 1 adet, en az ise %6,0' sının 5 adet ve üzeri aldığı görülmüştür.

Yılın hangi dönemlerinde denim ürün alırsınız sorusuna en çok %37,0' ının alışveriş yaptığım zamanlarda, en az %6,0' ının sezon sonlarında cevabının verildiği görülmüştür. Denim ürün alımında indirim dönemlerinin beklenmediği görülmüştür.

Üniversite gençlerinin denim ürün alırken dikkat ettiği unsurlardan, %92,3' ünün modaya uygun olmasına ve %92' sinin rahatlığına ve görünüşüne dikkat ettiği görülmüştür. Rahman (2011) çalışmasında, tüketicilerin rahatlık ve performansı denim pantolonun temel faydası olarak görmüşlerdir. Katılımcıların %71,3' ünün bütçeye uygunluğuna, %61,7' sinin markasına önem vermedikleri görülmüştür. Rahman (2011), tüketicilerin istedikleri denim ürünleri yüksek fiyatlardan gönüllü olarak alabileceklerini belirtmiştir.

Tablo 4: Katılımcıların Denim Ürünleri Satın Alma Tercihindeki Tutum ve Davranışları

Özellikler	Seçenekler	n	%
Denim ürün tercihinizde hangisi önemlidir	Tanınmış markalı denim ürünler	79	26,4
	Daha az tanınmış denim ürünler	15	5,0
	Tanınmış ve tanınmamış denim ürünler	64	21,3
	Tanınmış olmasına bakmam	142	47,3
Tanınmış markalı denim ürünleri tercih etme nedenleri	Uzun süre kullanılır olması	131	43,7
	Renk atmalarının daha az veya hiç olmaması	72	24,0
	Taşlama, yıpratma işlemlerinde kaliteli görüntü	33	11,0
	Markaların verdiği güvenceleri yerine getirmeleri	32	10,7
	Müşteri ihtiyaçlarına tam cevap vermeleri	32	10,7
Daha az tanınmış markalı denim ürünleri tercih etme nedenleri	Bütçeme uygunluğu	178	59,3
	Günün modasına uygun fiyata sahip olabiliyorum	49	16,3
	Markalı ürünlerden farkı olduğunu düşünmüyorum	33	11,0
	Daha çok sayıda sahip olabiliyorum	23	7,7
	Tercih etmiyorum	17	5,7
Tanınmış markalı ve az tanınmış markalı denim ürün arasında fark var mıdır?	Tanınmış markalı denim ürünler daha kaliteli	136	45,3
	Daha az tanınmış markalı ürünler daha kaliteli	10	3,3
	Tek farkı fiyatları	128	42,7
	Aralarında herhangi fark yok	26	8,7
n:300			

Tablo 4' te katılımcıların denim ürünleri satın alma tercihindeki tutum ve davranışları verilmiştir.

Katılımcıların denim ürün tercihlerinde bulunurken en çok %47,3' ünün tanınmış olmasına bakmadığı, en az %5,0 'inin daha az tanınmış ürünler tercih ettiği görülmüştür. Katılımcıların tanınmış markalı denim ürünleri tercih etme nedenlerinde de en çok %43,7' sinin uzun süreli kullanılır olması, en az olarak %10,7' sinin markaların verdiği güvenceleri yerine getirmeleri ile müşteri ihtiyaçlarına tam cevap vermelerinin önemli olduğu görülmüştür. Erdem vd. (2010), çalışmasında cevaplayıcıların, bir kot pantolon markası tercihinde bulunurlarken, ürünün kalitesinin beklentileri karşılayabilmesi, güvenilir olması ve ürün yelpazesinin genişliğinin büyük bir etkiye sahip olduğunu bulmuşlardır. Kıygır (2007), üniversite öğrencileri üzerine yaptığı bir araştırmada markalı bir giysiden çok dayanıklı, rahat ve kullanışlı olmasının beklendiğini bulunmuştur.

Katılımcı üniversite gençleri daha az tanınmış markalı denim ürünleri tercih etme nedenlerinde en çok %59,3' ünün bütçesine uygunluğu, %5,7' sinin ise daha az tanınmış markalı denim ürünleri tercih etmedikleri görülmüştür. Katılımcıların tanınmış markalı ve daha az tanınmış markalı denim ürünler arasında fark olup olmadığına sorusuna %45,3'

ünün tanınmış markalı denim ürünleri daha kaliteli bulduğunu, %3,3' ünün ise daha az tanınmış markalı denim ürünleri daha kaliteli bulduğu görülmüştür.

Tablo 5: Katılımcıların Denim Ürünlerin Spesifik Değerlendirme Durumları

Özellikler	Seçenekler	n	%
Denim üründe en çok tercih edilen renk	Mavi	114	38,0
	Buz mavi	21	7,0
	Siyah	105	35,0
	Gri	8	2,7
	Her renk ürün kullanabilirim	52	17,3
Denim ürün sembolize anlamı	Özgürlüğün sembolüdür	13	4,3
	Modern hayatın sembolüdür	38	12,7
	Gençliğin sembolüdür	81	27,0
	Rahatlığın sembolüdür	105	35,0
	Sembolik olarak bir şey ifade etmez	63	21,0
Denim ürünler yerine alternatif ürün düşünülmesi	Asla alternatif ürün düşünmem	35	11,7
	Olabilir ama tamamen çıkarmam	191	63,7
	Alternatif ürün bulduğumda denim ürün kullanmayabilirim	43	14,3
	Alternatif ürün bulduğumda kesinlikle denim ürün kullanmaya bilirim	31	10,3
n:300			

Tablo 5' te katılımcıların denim ürünlerin spesifik değerlendirme durumları verilmiştir. Üniversiteli genç tüketicilerin denim üründe en çok %38,0' ının mavi ile %35,0 'ının siyah, en az %2,7' sinin gri rengi tercih ettikleri görülmüştür. Katılımcı gençlerin denim ürünün sembolize anlamında en çok %35,0' ının rahatlık, en az ise %4,3' ünün ise özgürlükle bağdaştırdığı görülmüştür. Erdem vd.(2010), denimin zihinlerdeki çağrışımının rahatlık, mavi renk, kullanışlılık, özgürlük ve ütü istemez kavramlarına karşılık geldiğini belirtmişlerdir.

Katılımcı genç tüketiciler denim ürünler yerine alternatif ürün kullanılması düşüncesine en çok %63,7' sinin olabilir ama tamamen çıkarmam, en az %10,3'ünün alternatif ürün bulduğunda kesinlikle denim ürün kullanmayacağı görülmüştür. Shin vd.(2013), çalışmasında genç öğrencilerin denim pantolonun Amerikan sihri olarak tanımladığı görülmektedir.

Sonuçlar

Bu araştırma, üniversiteli genç tüketicilerin giysi tercihleri, denim ürün tercihleri, denim ürün kullanım oranlarının, zevklerinin belirlenmesi amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür.

Araştırma sonucunda katılımcı genç tüketicilerin çoğunluğunun bayan ve 18-20 yaş aralığında olduğu görülmektedir. Araştırmaya en fazla katılımın, normal öğretim ve gıda bölümü öğrencilerinden olduğu görülmüştür. Aile gelirlerinin ortalama 1501-2500 Tl aralığında, kendi harcamalarının ise 250-500 Tl arası olduğu görülmüştür. Katılımcıların çoğu burs almamakta ve çalışmamaktadırlar. Katılımcı genç üniversitelilerin gelirlerini giyim, ulaşım ve gıda ihtiyaçlarını karşılamak için kullandıkları görülmektedir. Katılımcıların büyük çoğunluğu ailesi ile il merkezinde yaşamaktadırlar.

Üniversiteli genç tüketicilerin çoğunluğunun spor giyim tarzına sahip olduğu ve ihtiyaç duydukları zaman alışveriş yaptıkları görülmektedir. Genç tüketicilerin kıyafet alımında üzerlerinde güzel durması ve rahatlığına önem verdikleri, giysi tercihlerinin şekillenmesinde ise giysinin fiyatının, stilinin ve kalitesinin önemli olduğu görülmüştür.

Üniversiteli genç katılımcılar denim ürünleri genellikle kullandıkları, ürün gruplarından en çok pantolonu tercih ettikleri ve 1-3 adet denim ürüne sahip oldukları görülmüştür. Katılımcıların alışveriş yaptıkları herhangi zamanlarda, modaya uygunluğu ve rahatlığına önem vererek yılda en az 1 denim ürün aldıkları görülmüştür.

Katılımcı genç tüketicilerin denim ürün alırken marka tanınırlığını aramadığı, tanınmış markalı denim ürünleri uzun süre kullanabileceği için, tanınmamış markalı ürünleri ise bütçesine uygun olduğu için seçtiğini fakat tanınmış markalı ürünleri daha kaliteli bulduğu görülmüştür.

Gençlerin en çok mavi rengi tercih ederek denim ürünü rahatlık ile sembolize ettikleri ve denim ürünün yerine alternatif ürün olsa bile denim ürünleri kullanmaktan vazgeçmeyeceklerini belirttikleri görülmüştür.

Bu araştırma giysi sektöründe denim ürün üzerine faaliyet gösteren işletmelere, kendileri için önemli bir pazarı oluşturan üniversite gençliğinin denim ürünler hakkındaki düşüncelerini ortaya koymaktadır. Araştırmanın bulguları arasında bu işletmelerin üretim ve pazarlama faaliyetlerinde kullanabilecekleri değerli bilgiler bulunmaktadır.

Kaynakça

Anonim, (2017). gecmisten-gunumuze-jeansin-tarihi. https:// dundenbugunejeans.wordpress.com/2014/12/04/Mayıs 2017 tarihinde indirilmiştir.

Bayraktar, F. (1995). Kadın Giyimi ve Temel Dikiş. Ankara: Sim Matbaa

Çalışlar, İ, ve Güneyli, Ö. (2000). Raftan Önce-Raftan Sonra 1. İstanbul: Mavi Jeans Yayınları

Çetin, K. (2016). Kadın Tüketicilerin Giysi Satın Alma Davranışları Ve Marka Bağımlılığı . *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.2, S.2, s.22-40.

Erdal, G., Erdal, H. ve Uzundal, H. (2013). Gaziosmanpaşa Üniversitesi Öğrencilerinin Marka Giyim Konusundaki Tutum Ve Davranışları Üzerine Bir Araştırma. *Gaziosmanpaşa Bilimsel Araştırma Dergisi*, 49-56. (Yayın No: 455879)

Erdem, Ş., Karsu, S., Memiş, E., Yıldız, O. (2010). Denim Pazarında Marka Konumlandırmalarının Karşılaştırılması. Marmara Üniversitesi. *İ.İ.B.F.* Year 2010, Vol. XXVIII, Issue I, p. 351-384.

Gordon, B. (1991). American Denim: Blue Jeans and Their Multiple Layers of Meaning. In P. A. Cunningham & S. V. Lab (Eds.), Dress and Popular Culture (pp. 31–45). Bowling Green, OH: Popular Press.

Gündüz, F. (1995). Kot Giyim Sanayii ve Kullanılan Dikiş Teknikleri. Ankara

Gürsoy, A.T. (2010). Giyim Kültürü ve Moda- Mesleki Bilgiler. Türkiye Tekstil Sanayi İşverenleri Sendikası, 704s.

Kaptan, S. (1993). Bilimsel Araştırma Teknikleri ve İstatistik Yöntemleri. Ankara: Tekışık Ofset.

Kıygır, G. (2007). Selçuk Üniversitesi Öğrencilerinin Giyimde Marka Yaklaşımları. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Mcclendon, E. (2016). Denim: Fashion's Frontier Hardcover – March 1

Miller, D., & Woodward, S. (2011). Global Denim. Oxford, UK: Berg.

N CHANDA, N. (2009). Küreselleşmenin Sıradışı Öyküsü. (D. Cenkçiler, Çev.). Ankara: ODTÜ Yayınları

Rahman, O. (2011). Understanding Consumers' Perceptions And Behaviors: Implications For Denim Jeans Design. *Journal Of Textile And Apparel Techology And Management*, 7 (1) : 1-16.

Schrank, J., Phıpps,R., ve Lombardo,J. (2009). Reading Blue Jeans Clothing and Culture. Editor R. Phipps, Chicago, ABD, 4s.

Shin, S., Fowler, D. & Lee, J. (2013). Teens and College Students Purchasing Decision Factors of Denim Jeans. *Fashion & Textile Research Journal*, 15 (6), 971-976.

Sullivan, j.(2006). Jeans: A Cultural History of an American Icon Hardcover. New York: Gotham Books.

GİYİM ÜRETİM TEKNOLOJİSİ PROGRAMI ÖĞRENCİLERİNİN MARKA KAVRAMINA BAKIŞ AÇISI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Öğr. Gör. Melike SOLMAZ CİLOŞOĞLU
Amasya Üniversitesi
melike.solmaz@amasya.edu.tr

Öğr. Gör. Erkan Türkmen DÖNMEZ
Amasya Üniversitesi
eturkmen.donmez@gmail.com

Özet

Geçmişten günümüze varlığını sürekli yenileyerek sürdüren moda kavramı birçok alanda karşımıza çıkmaktadır. Moda, dünya ticaretindeki engellerin kalkması ve artan rekabet ortamıyla birlikte özellikle hazır giyim sektöründeki işletmeleri kıyasıya bir mücadelenin içine çekmiştir. Rekabetin kıyasıya yaşandığı bu ortamda işletmelerin başarılı olabilmeleri, yüksek kâr marjlarını yakalayabilmeleri ve farklılık yaratabilmeleri için marka kavramını ön plana çıkaran etkin bir pazarlama çalışması yapmaları gerekmektedir. Bu çalışmaların başarı düzeyi tüketicilere ulaşma ve onları güdüleme derecesiyle doğru orantılı olarak değişmektedir. Bu anlamda yapılan araştırmada; Amasya Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Giyim Üretim Teknolojisi Bölümü Öğrencilerinin moda markalarına karşı bakış açılarını belirlenmeye çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda öğrencilere anket çalışması uygulanmıştır. Anketlerden elde edilen sonuçlara göre; öğrencilerinin sosyoekonomik ve demografik özellikleri tanımlanmış, moda markalarına ilişkin düşünceleri belirlenerek gerekli değerlendirmeler ve yorumlar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: moda kavramı, marka bilinci, anket çalışması

AN INVESTIGATION ON PERSPECTIVES OF STUDENTS IN CLOTH MANUFACTURING DEPARTMENT ON BRAND CONCEPT

Abstract

It is encountered in many areas with fashion concept which maintains its existence by renewing permanently. Fashion started to pull companies especially in apparel industry into strict struggle together with removing obstacles on World trade and increased competitive environment. Companies need to do efficient marketing by using brand concept to be succesful, have high profit margins and create difference in such competitive trade conditions. Success of marketing depends on rates of accession to customers and motivation of them. In this sense, a study was carried out to specify perpectives of students in Amasya University Technical Vocational School Cloth Manufacturing Techonology Programme in terms of fashion brands. In line with this purpose, survey study was applied to students. According to results came from survey, it was defined socioeconomic and demographic features of students, then it was determined opinions about fashion brands. Essential evaluations and interpretations were done in the light of survey results.

Keywords: fashion concept, brand conscious, survey study.

GİRİŞ

Küreselleşen dünyada firmalar arasındaki rekabetin boyutlarının hızla arttığı ve tüketicilerin beklentilerinin sürekli değişmesi üzerine pazarlama oldukça karmaşık bir duruma gelmiştir (Kotler, 2000 ve Erdal, Erdal ve Uzundal,2013). Bu anlamda marka, önemli

bir rekabet unsuru olarak öne çıkmış, pazarlama bileşenleri içerisinde gittikçe önem kazanmış ve özellikle pazarlama yöneticilerinin artık çok daha fazla üzerinde durmaya başladıkları bir kavram haline gelmiştir. Bu nedenle firmalar, ürünlerinin güçlerini tüketicilere hissettirebilmek için markayı kullanmaktadırlar (Çiftçi ve Cop, 2007 ve Erdal, Erdal ve Uzundal, 2013).

İyi bir marka adının; kısa ve sade, hecelemesi ve okunması kolay, anımsaması ve farkına varılması kolay, okunduğunda ve işitildiğinde hoşa gidici ve telaffuzu kolay, her dilde telaffuz edilebilir, herhangi bir reklam ortamına uyarlanabilir ve ürünle uyumlu olması gibi birçok özelliğinin bulunması gerektiği belirtilmektedir (Demirçalı, 2000 ve Erdal, Erdal ve Uzundal,2013). Bu bağlamda marka, üretici açısından talep oluşturmada ve bunun sürdürülebilirliğini sağlamada için çok büyük bir önem taşımaktadır. Marka, talep oluşturma konusunda firmanın üründen ve ürünün özelliklerinden daha etkili bir konumdadır. (Çoroğlu, 2002 ve Erdal, Erdal ve Uzundal,2013). Marka, etkili reklam ve diğer tutundurma çabaları kullanılarak ürün ve firma imajı oluşturmaya yardımcı olur. Marka sayesinde üretici, rakiplerinden farklı bir fiyat oluşturma olanağına kavuşabilir. Pek çok kuruluş fiyat dışı rekabeti tercih eder ve markalama belirli bir düzeyde bunu sağlamada yardımcı olur. Firmalar, belirli bir imaj ve ayırt edebilme özelliklerinden dolayı üretici markası yoluyla hedef pazarlarını belirli bir ölçüde koruyabilirler (Odabaşı ve Oyman, 2004 ve Erdal, Erdal ve Uzundal, 2013). Firmalar, iki veya daha fazla marka kullanarak, çoklu pazar bölümlerine de ulaşılabilirler (Evans ve Berman, 1992 ve Erdal, Erdal ve Uzundal, 2013).

Diğer taraftan, alacakları ürünün markalı olması tüketicilere, ürünü tanıma fırsatı sağlar ve hangi ürünün ihtiyaçlarını karşılayabilecek nitelikte olduğunu belirlemede yardımcı olur (Odabaşı ve Oyman, 2004 ve Erdal, Erdal ve Uzundal, 2013). Marka, ürüne bir anlam ve duygu yüklemeleri için tüketicilere yardım eder. Marka, satın alma kararlarında tam anlamıyla tüketiciye bir güven duygusu sağlar (Aaker, 1995 ve Erdal, Erdal ve Uzundal, 2013). Tüketicinin aldığı ürün markalıysa, tüketici sahip olduğu ürünün satış garantisi hizmetlerinin, ürüne sahip olduktan sonra da devam edeceğini ve aynı markayı her satın aldıklarında, aynı özellikleri, faydaları ve kaliteyi bulacaklarını bilirler (Akdeniz, 2003; Kotler ve Armstrong, 2004 ve Erdal, Erdal ve Uzundal,2013). Markalar, tüketiciler için alış-verişi uygunlaştırır, kolaylaştırır ve hızlılaştırır (Murphy ve Enis, 1985 ve Erdal, Erdal ve Uzundal,2013).

Marka tercihi en fazla gençler ve eğitim düzeyi yüksek tüketici kitlelerinde etkisini göstermektedir. Bu anlamda üniversite gençliği bir firmanın marka oluşturmadaki başarı ya da başarısızlığını gösteren en önemli tüketici gruplarından birisidir (Atılgan,2003 ve Erdal, Erdal ve Uzundal,2013). Diğer taraftan gençler, kimlik ve kişilik gelişimi sırasında kabul edilebilme arzularının hayat akışlarını daha derinden etkilemesinden dolayı özellikle giyim ürünlerindeki tüketimde markaya daha fazla önem vermektedirler. Bu bağlamda gençler, moda ve gündemdeki yeniliklerle daha açıktır. Üniversiteler ise bu genç nüfusun tercihlerine ülke genelinde fikir verecek nitelikte bir örneklem oluşturmaktadır (Erdal, Erdal ve Uzundal, 2013).

Bu araştırmada Amasya Üniversitesi Teknik Bilimler MYO Giyim Üretim Teknolojisi Programı öğrencilerinin giyimde markaya yaklaşımlarını ele almaktadır. Bu anlamda 50 öğrenci üzerinde yürütülen çalışmada, öğrencilerinin demografik, psikolojik ve sosyal faktörlerinin giyimde marka tercihleri üzerindeki etkisi incelenmeye çalışılmıştır. Veriler SPSS 23.0 programına girilmiştir ve sonuçları değerlendirilmiştir.

BULGULAR ve TARTIŞMA

Bu bölümde anketlerden elde edilen verilerin analizleri sonucunda hazırlanan tablolar ve yorumları yer almaktadır. Analizler öğrencilerin sosyo-ekonomik ve demografik, giyim konusundaki tutum ve davranışları, moda ve markaya ilişkin bakış açıları olmak üzere üç ana başlık altında yapılmıştır.

Tablo 1. Öğrencilerin Sosyo-Ekonomik ve Demografik Özellikleri

ÖZELLİK	FREKANS	YÜZDE
CİNSİYET		
Kadın	48	96
Erkek	2	4
YAŞ GRUBU		
18- 20	35	70
21- 23	12	24
24- 27	2	4
27 ve üstü	1	2
DOĞUP BÜYÜDÜĞÜ YER		
Köy	5	10
Kasaba	4	8
İlçe	22	44
İl Merkezi	19	38
YAŞADIĞI YER		
Aile Evi	14	28
Öğrenci Evi	4	8
Devlet Yurdu	14	28
Özel Yurt	18	36
AYLIK GELİR SEVİYESİ		
250- 500	23	46
500- 750	16	32
750- 1000	8	16
1000 ve üstü	3	6

Tablo 1'de anket uygulanan öğrencilerin sosyo-ekonomik ve demografik özelliklerine yer verilmiştir.

Ankete katılan öğrencilerin % 96'sı kadın, % 4'ü ise erkek öğrencilerden oluşmaktadır. Öğrencilerin yaş dağılımına bakıldığında % 70' i (18-20) , % 24' ü (21-23) , % 4' ü (24-27) , %2' si ise (27 ve üstü) olduğu görülmektedir. Büyük çoğunluğu 18-20 yaş arasındaki öğrencilerden oluşturmaktadır.

Öğrencilerin doğup büyüdükleri yerler incelendiğinde % 44'ünün ilçe % 38'inin ise il merkezi olduğu saptanmıştır. Bu durum anket yapılan öğrencilerin önemli bir kısmının markalı kıyafetler ve giyim alışverişi konusundaki bilgi ve kültür düzeylerinin köy veya kasabada yaşayanlara göre daha fazla olabileceği anlamına gelebilir.

Anket verilerine göre incelenen gelir durumlarında öğrencilerin % 46'sının 250-500 TL gibi düşük bir aylık gelir düzeyine sahip olduğu görülmektedir. Tablo 1'deki veriler

incelendiğinde; öğrencilerin beslenme, barınma, ulaşım ve eğitim gibi temel ihtiyaçları gelir seviyeleri ile kıyaslandığında, markalı giyim konusundaki isteklerinin çoğu zaman gerçekleşemediği görülebilir.

Tablo 2. Öğrencilerin Giyim Konusundaki Tutum ve Davranışları

TUTUM VE DAVRANIŞLAR	FREKANS	YÜZDE
Ortalama Giyim Alışverişi Sayısı		
Yılda iki defa	5	10
Yılda dört defa	8	16
Ayda bir defa	28	56
Ayda birden daha fazla	9	18
Markalı Ürünlerde Bireysel İhtiyaç mı/ moda faktörümü		
Bireysel İhtiyaç	30	60
Moda Faktörü	1	2
Her ikisi de	19	38
Giyim Alışverişindeki Temel Faktör		
İhtiyaç	30	60
Moda	5	10
Alışverişten zevk almak	4	8
Anlık kararlar	11	22
Markalı Ürün Tercih Edilen Giysi Grubu		
Ayakkabı, bot	22	44
Spor giyim, kot	5	10
İç giyim	11	22
Gömlek, t- şhirt, kazak	6	12
Etek, pantolon, şort	3	6
Palto, kaban, mont	1	2
Takım elbise	1	2
Mayo, deniz kıyafeti	1	2
Tek Bir Marka Tercih Edilen Giysi Grubu		
Ayakkabı, bot	19	38
Spor giyim, kot	4	8
İç giyim	11	22
Gömlek, t- şhirt, kazak	6	12
Etek, pantolon, şort	4	8
Palto, kaban, mont	4	8
Takım elbise	1	2
Mayo, deniz kıyafeti	1	2
Giysi Markalarında Dikkat Çeken Özellikler		
Marka ismi	25	50
Logo ve semboller	7	14
Sloganlar	2	4
Kısa şarkı	3	6
Ambalaj	4	8

Sunum ve raf düzeni	8	16
İnternet sitesi	1	2
Giysi Satın Alırken Tercih Edilen Özellik		
Moda olması	3	6
Kaliteli olması	13	26
Fiyat uygunluğu	13	26
Dikkat çekici olması	1	2
Hoşa gitmesi	2	4
Orjinal olması	1	2
Güzel durması	4	8
Rahat olması	13	26
Hazır Giyim Ürünlerinde Yerli Markamı/Yabancı Markamı		
Yerli markalar	11	22
Yabancı markalar	2	4
Her ikisi de	37	74
Hazır Giyim Ürünlerinde Yerli Markalar Başarılımı		
Evet	29	58
Hayır	3	6
Yeterli seviyede değil	18	36

Tablo 2'de öğrencilerin giyim konusundaki tutum ve davranışları verilmiştir. Buna göre öğrencilerin % 56 sının ayda 1 defa alışveriş yaptıklarını, % 60 öğrenciye göre de giyim alış-verişinin temel faktörünün ihtiyaç olduğunu görmekteyiz.

Ankete katılan öğrencilerin %44 ü markalı ürün tercihin de bulundukları giysi grubuna (Ayakkabı-bot) cevabını vermişlerdir. Yalnızca Tek bir markayı tercih ettikleri giysi grubuna ise % 38 i (Ayakkabı-bot), % 22'si (İç giyim) , % 12 si ise (Gömlek, t-shirt, kazak) olarak yanıtladıkları görülmektedir. Marka ile ilgili bu iki soruda (ayakkabı, bot) cevabı çoğunluğu oluşturmuştur. Öğrencilerin % 50'si giyim markalarında dikkatinizi çeken özellikler sorusuna (Marka ismi), % 16 sı (sunum ve raf düzeni), % 14 ü (logo ve semboller) cevabını verirken, (İnternet sitesi) %2'lik öğrenci tarafından cevaplanmıştır.

Ankete katılan öğrencilere göre giysi satın alırken tercih edilen özellikler (eşit ve aynı oranda yanıtlandığı için) rahatlık, kalite ve fiyat uygunluğu olarak belirlenmiştir. Bu sonuç öğrencilerin markadan daha fazla önem verdikleri özellikler olduğunu açığa çıkarmaktadır. Giyim ürünlerinde yerli marka mı / yabancı marka mı sorusuna öğrencilerin % 74 ü her ikisi de, % 22 si yerli markalar, % 4 ü ise yabancı markalar olarak cevapladığı görülmektedir. Öğrencilerin % 58 lik oranı giyim ürünlerin de yerli markaları başarılı bulurken, % 6 lık küçük bir oranı ise başarısız bulmuştur.

Tablo 3. Öğrencilerin Moda ve Markaya İlişkin Bakış Açıları

BAKIŞ AÇILARI	KESİNLİKLE KATILMIYOR	KATILMIYOR	KARARSIZ	KATILIYOR	KESİNLİKLE KATILIYOR	ORTALAMA PUAN
Köklü ve prestijli hazır giyim markalarını tercih ederim	6	8	48	36	2	3,20
Bilinirliliği yüksek hazır giyim markalarını tercih ederim	0	16	30	52	2	3,40
Bilinirliliği yüksek hazır giyim markalarının ürünleri kalitelidir	6	16	30	36	12	3,38
Bilinirliliği yüksek hazır giyim markalı ürünler ile modayı takip ederim	6	30	26	34	4	3,00
Bilinirliliği yüksek hazır giyim markalı ürünler belirli bir yaşam tarzını yansıtır	8	22	16	44	10	3,26
Bilinirliliği yüksek hazır giyim markalı ürünlerin tasarımı hoşuma gider	4	6	28	50	4	3,52
Bilinirliliği yüksek hazır giyim markalı ürünler rakiplerine	6	20	36	34	4	3,10

göre daha üstündür						
Markalı giysiler kişilere prestij kazandırır	12	34	24	28	2	2,74
Markalı giysiler tanınırlık ve bilinirliğe sahiptir	4	10	24	54	8	3,52
Markalı giysiler giyince kendime olan güvenim artar	10	58	12	18	2	2,62
Markalı giysiler giyince beğeni toplarım	10	54	18	18	0	2,60

Tablo 3' de öğrencilerin moda ve markaya ilişkin bakış açıları verilmiştir. Buna göre öğrenciler köklü ve prestijli markaları tercih ederim sorusuna net bir cevap verememiştir ve çoğunluk bu konu da kararsız olduklarını bildirmişlerdir.

Öğrencilerin % 54 ü bilinirliği ve tanınırlığı yüksek hazır giyim markalarını tercih edeceklerini vurgulamışlardır.

Bilinirliği yüksek hazır giyim markalarının ürünlerinin kaliteli olduğu ve bu markalarla modanın takip edildiği soruları konusunda öğrenciler eşit oranda katılıyorum ve katılmıyorum yanıtı vermişlerdir. Bu durumda soruda belirtilen kriterlerin öğrencilerin gözünde önemli olmadığı sonucuna varılabilir.

Anket verilerine göre, öğrencilerin % 54 ü markalı ürünlerin belirli bir yaşam tarzını yansıttığını ve bu tasarımların hoşa gittiğini düşünürken, yaklaşık % 15 i de bu fikre katılmadıklarını bildirmişlerdir.

Markalı giysiler kişilere prestij kazandırır cümlesine öğrencilerin % 46 sı katılmazken, % 30u katılmakta ve % 24 ü ise kararsız olduğu ifade etmektedir. Sonuç olarak çoğunluk öğrencilerin katılmadığı yönünde yoğunlaşmaktadır.

Tablo 3 verilerine göre, öğrencilerin kendilerine olan güvenleri ve beğeni toplamaları markalı giysiler giymeleri ile ilgili değildir. Bu durum öğrencinin giysinin içinde kendini rahat hissetmesi, kendine yakışan giysiyi bulması ve öğrenci bütçesine uygun ve kaliteli olması ile bağlantılı olabilir.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, Amasya Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Giyim Üretim Teknolojisi Bölümü öğrencilerinin moda markalarına karşı bakış açısı incelenmiştir. Bu bölümde öğrenim görmekte olan 50 öğrenci ile yüz yüze görüşme yöntemi kullanılarak anket yapılmıştır.

Bu anketlerden elde edilen sonuçlara göre öğrencilerinin yarısından fazlası giysi satın alırken yüksek markadan ziyade bütçelerine uygun ve kaliteli olmasına dikkat ettiklerini belirtmişlerdir. Bununla birlikte ankete katılanların giyim üretim teknolojisi programı öğrencileri olması sebebiyle üretim aşamalarını ve maliyetlerini bilmeleri, yüksek markalı giysilerden kaçınmalarına sebep olan etkenlerden bir tanesidir.

Öğrencilerin büyük çoğunluğunun sadece ihtiyaçları olduğunda giysi aldıkları tespit edilmiştir. Bu durumun öğrencilerin aylık gelir seviyesi ile bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz.

Öğrencilerin giyim alış-verişlerinde aradıkları özellikler arasında "rahatlık, kalite ve fiyat" eşit ve en çok tercih edilen özellikler olmuştur. Öğrenciler genel olarak, giysilerin uzun süre kullanıma dayanıklı olması, vücutlarına uygun olması, içinde rahat hissetmesi, fiyatının uygun olması, kaliteli ve moda olmasını istemişlerdir.

Öğrenciler, markalı giyim gruplarından alış-veriş yapacakları zamanlarda ise tercihlerini (çoğunluğu) Ayakkabı-bot gruplarından yana kullanmışlardır. Bu durum öğrencilerin markalı ürünlerden en az bir tanesine sahip olduğunu ancak genel tercihlerinde satın alacakları ürünlerin markalı olmasına dikkat etmediklerini göstermektedir. Ayrıca öğrencilerin marka tercihi yaparken yerli ve yabancı markalar arasında belirgin bir ayırım yapmadıkları belirlenmiştir. Bu durumun Türkiye'de giyim sektörünün artan bir hızla büyüme göstermesi, özellikle yerli markaların yabancı markalarla rekabet edebilir düzeye gelmesi ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz.

Bu çalışmaya katılan öğrenciler, markalı giysilerin öz güvenlerini artırmaya yardımcı olması ve diğer insanlardan beğeni toplamaları açısından üzerlerinde etkili olmadıklarını savunmaktadırlar. Bunun sebebi ise kişilerin markalı giysiler almamalarına rağmen, kendilerine yakıştırdığı, içinde rahat hissettiği, zarif ve bütçesine uygun giysiler tedarik edebilecek olmalarıdır. Önemli olan kişinin kendi vücudunu tanıması, vücut özelliklerine göre nelerin kişiye yakışabileceği tespitinde bulunabilmesi, sezonun belli başlı trendlerinden haberdar olması, gidilecek mekâna ve zamana uygun giysi seçimi ve bütçesini doğru kullanabilmesidir.

TEŞEKKÜR

Bu yayın Amasya Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) tarafından desteklenmiştir (Proje No: FMB-BAP 15-0156).

KAYNAKLAR

Aaker, D. A., 1995. Strategic Market Management. New York: John Wıley&Sons, Inc,

Akdeniz, A., 2003. "Marka Yaratma ve Kalite İlişkisi", *Pazarlama Dünyası Dergisi*, 17: 29.

Atılgan T.,2003. "Ege Üniversitesi Öğrencilerinin Tekstil Ürünlerinin Markaları Hakkındaki Görüşleri Üzerine Bir Araştırma", *Ege Akademik Bakış Dergisi*, 3:1-2.

Çifçi S., Cop, R., 2007. "Marka ve Marka Yönetimi Kavramları: Üniversite Öğrencilerinin Kot Pantolon Marka Tercihlerine Yönelik Bir Araştırma", *Finans Politik & Ekonomik Yorumlar* 512: 69-88.

Çoroglu,C., 2002. "Modern İsletmelerde Pazarlama ve Satış Yönetimi", Alfa basım, İstanbul.

Demirçalı, R. 2000. *"Uluslararası Pazarlara Açılma Sürecinde Bulunan Türk İşletmelerinin Marka Oluşturma Çabalarında Çok Uluslu İşletmelerin Deneyimleri",* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Erdal, G., Erdal, H. ve Uzundal, H., 2013. " Gaziosmanpaşa Üniversitesi Öğrencilerinin Marka Giyim Konusundaki Tutum ve Davranışları Üzerine Bir Araştırma", *Gaziosmanpaşa Bilimsel Araştırma Dergisi*, 4: 49-56.
Evans, J. R., Barry B., 1992. "Marketing", *McMillan Publishing Company*, New York.
Kotler, P., 2000. "Pazarlama", *Sistem Yayıncılık*, İstanbul.
Kotler, P., Gary A., 2004. "Principles of Marketing", *Pearson-Prentice Hall Education International*, New Jersey.
Murphy, P. E., Ben, M.E., 1985. "Marketing Glenwiew", London.
Odabaşı, Y., Oyman, M., 2004. "Pazarlama İletişimi Yönetimi", *Mediacat Yayınları*, İstanbul.

INFAD

DERİ KONFEKSİYON İŞLETMELERİNİN MARKALAŞMA DÜZEYLERİNİN BELİRLENMESİNE YÖNELİK BİR ARAŞTIRMA: UŞAK ÖRNEĞİ

Yrd. Doç. Necla KUDUZ
Uşak University Academy of Applied Science
Yrd. Doç. Şengül EROL
Uşak University Faculty of Fine Arts

ÖZET

İnsanoğlunun çok çeşitli ihtiyaçlarını gidermek için kullandığı malzemelerden biri olan deri; ilkel çağlarda örtünme amaçlı kullanılmakta iken; günümüzde görsel açıdan göze hitap etmesi, sağlığa uygunluğu, soğuktan koruması gibi sebeplerle giyim sektöründe kullanılmakta; ek olarak saraciye ürünlerinde süs eşyalarında, aksesuarlarda, mobilyalarda vb. pek çok alanda kullanılmaktadır. Deri; saygınlık ve statü sembolü olarak da algılanmaktadır. Türkiye ekonomisinin en dinamik sektörlerinden olan deri sektörü; sahip olduğu tecrübe, rekabet gücü ve üretim kapasitesi ile gelişmiş bir sektör olmayı başarmıştır. Türkiye'de deri sektöründe geçmişten beri süregelen güçlü bir işleme geleneği bulunmaktadır ve dolayısıyla Türkiye kaliteli deri üretiminde söz sahibi ülkelerden biridir. Özellikle küçükbaş deri işleme açısından değerlendirildiğinde dünyada üretilen derinin önemli bir kısmı Türk deri sektörü tarafından işlenmektedir. Son yıllarda moda, tasarım, markalaşma konusunda da önemli ilerlemeler yaşanan deri sektöründe; işletmelerin rekabet edebilmeleri, varlıklarını devam ettirebilmeleri, pazar paylarını artırabilmelerinin yolu pazarlama faaliyetlerinin etkin bir şekilde yürütülmesi sonucu, tüketici zihninde kalacak markalar oluşturmakla mümkündür. Bu çalışmada deri konfeksiyon sektöründeki işletmelerin tüketici zihninde yer etmesi için markalaşmanın önemi ve yararları ve Uşak ilinde bulunan deri konfeksiyon işletmelerinin markalaşma düzeylerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Deri, Deri Sektörü, Marka, Markalaşma.

A STUDY TOWARD DETERMINING BRANDING LEVELS OF BUSINESSES OF LEATHER CLOTHING SECTOR: SAMPLE OF UŞAK

ÖZET

While leather, one of the materials human being uses to meet its various needs, was used for the purpose of covering itself in the primitive ages, nowadays, it is used in clothing sector due to the fact that it addresses to eyes from visual point of view, that it is suitable for health, and that it protects from cold weather. In addition, it is also used in leather accessories, ornaments, accessories, furniture and many areas similar to these. Leather is also perceived as prestige and status symbol. Leather sector, one of the most dynamic sectors of Turkish economy, succeeded in becoming a developed sector with the experience, competitive power, and production capacity it has. In leather sector in Turkey, there is a strong processing tradition continuing from the past to now and thus, Turkey is one of the countries having a voice in production of high quality leather. When especially evaluated in terms of small cattle leather processing, a considerable part of the leather in the world is processed by Turkish leather sector In recent years, in leather sector, where important improvements are also experienced about fashion, design, and branding, that businesses can compete, survive, and increase their market shares,

as a result of effectively carrying out marketing activities, is possible through forming brands to survive in the mind of consumer In this study, for the businesses in leather sector to stick consumer's mind, it was aimed to identify the importance and benefits of branding and branding levels of leather clothing businesses that are present in the province Uşak.
Keywords: Leather, Leather Sector, Brand, Branding.

Giriş

Markalaşmak en basit ifade ile işletmelerin rakipleri arasından sıyrılması demektir. Marka yaratarak rakipleri arasından sıyrılan bir işletme tüketici zihninde daha çabuk yer edecektir. Marka yaratma; işletmelere ürünün talep edilmesi, tüketici tatminini artırma, rakipleri arasından sıyrılma, işletmeye olan güvenin artması vb... pek çok alanda yarar sağlamaktadır. Bir işletme ne kadar markalaşabilmişse ekonomik dalgalanmalardan da o ölçüde az etkilenmektedir; çünkü tüketiciler marka olmuş işletmelere her zaman –etik dışı bir faaliyet gerçekleştirmediği sürece- güvenmekte ve tanınmış markaları tercih etmektedir. Güçlü markalar toplumsal konularda ve sosyal sorumluluk projelerinde daha aktif olduklarından sürekli göz önündedirler dolayısıyla akılda kalıcılıkları daha fazladır. Türk ekonomisinde giderek artan ölçüde öneme sahip olan deri sektörü hızla büyümekte, yüksek tutarda deri ürünleri ihracatı gerçekleştirilmektedir. Türkiye'de deri işleme sanayi; İstanbul-Tuzla, İzmir-Menemen, Tekirdağ-Çorlu, Uşak, Bursa, Balıkesir-Gönen, Bolu-Gerede, Isparta, Hatay, Manisa-Kula'da yoğunlaşmış bulunmaktadır. Bu işletmelerin rekabet ortamında ayakta kalabilmeleri ve rakipleri arasından sıyrılabilmeleri, pazar paylarını artırabilmeleri için kalıcı şekilde marka yaratmaları gerekmektedir. Bu çalışma ile Uşak ilinde faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmelerinin markalaşma hakkındaki tutum ve algıları, markalaşmaya verdikleri önem ve markalaşma düzeylerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bunun için, önce marka ve marka yönetimi açıklanmış, markanın tanımı yapılarak; tarihçesi ve öneminden bahsedilmiş, markalaşmanın öneminden bahsedilerek; markalaşmanın tüketici satın alma davranışlarındaki etkisi anlatılmıştır. Daha sonra deri sektörünün genel durumundan ve deri sektöründeki markalaşmadan bahsedilmiştir. Çalışmanın uygulama bölümünde ise araştırmanın amacı, alt amaçlar, araştırmanın önemi açıklanmış; araştırmanın modeli, evren ve örneklem, varsayımlar, kapsam ve sınırlılıklar, veri toplama, analiz tekniği ile ilgili bilgiler verilmiş; araştırma kapsamındaki işletmeler ile ilgili genel bulgular ve araştırma kapsamındaki işletmelerin markalaşma düzeyleri ile ilgili bulgulara yer verilmiş; elde edilen bulgular doğrultusunda birtakım sonuçlara ulaşılmış ve önerilerde bulunulmuştur.

Marka ve Marka Yönetimi

Yaratıldığı günden itibaren; pazarda doğru bir şekilde yol alıp; en iyi konuma gelebilmesi ve varlığını sürdürülebilmesi için yapılan tüm çalışmalar marka yönetimi olarak adlandırılmaktadır. Marka yönetimi; işletmelerin stratejik yönetim ve ona bağlı stratejik planlama ve uygulamaları ile uyumlu olmak zorundadır. Bu nedenle marka yönetimi ve planlama süreci, genel işletme stratejilerinden ayrı düşünülemez (Uztuğ, 2003). Marka yönetimi; özellikle tüketicinin tekrarlanan satın alma davranışları, satış rakamlarının artırılması, promosyon maliyetlerinin azaltılması ve işletmenin rekabete karşı dayanıklı olmasına yardımcı olur. Zahmetli bir süreç olan marka yaratma işlemi, sonrasında işletmeye kâr olarak geri gelmektedir (Aktaran; Ergün, 2011). Günümüzde iyi yönetilen markalar,

tüketiciler tarafından yüksek bir kalitenin göstergesi olarak kabul edilmekte ve işletmeler etkin bir marka yönetimi ile Pazar payı artışı elde edebilmektedir (O'Neill ve Mattila, 2004). Marka yönetim süreci pazar analizi ile başlamaktadır. Pazar analizi yapıldıktan sonra işletme kendisinin ve rakip işletmelerin de analizini yapmalıdır. İşletme ve marka ile ilgili analizler yapıldıktan sonra izlenecek stratejiler belirlenmeli, işletmenin önünde bulunan seçenekler kontrol edilmeli, ön test uygulaması yapılmalıdır. Ön test yapmanın en yaygın hali reklamlardır. Son aşamada ise yapılan tüm çalışmaların değerlendirilmesi yapılır (Demir, 2006).

1.1. Marka Kavramı ve Tanımı

Günümüzde marka kavramı; pazarlama bileşenleri içerisinde gittikçe önemli hale gelen ve pazarlama yöneticilerinin üzerinde daha fazla durdukları bir kavram haline gelmiştir. İşletmeler, ürünlerinin tüketici zihninde kalıcı halde olması için markayı kullanmaktadır. Dilimize İtalyanca'dan giren marka kelimesi Türk Dil kurumu Sözlüğü'nde (TDK Sözlüğü); "Bir ticari malı, herhangi bir nesneyi tanıtmaya, benzerlerinden ayırmaya yarayan özel isim veya işaret" şeklinde tanımlanmaktadır (Çifçi, Cop ,2007). Amerikan Pazarlama Birliği işletmeye yönelik marka tanımını şu şekilde yapmıştır: "Bir satıcının ya da satıcılar grubunun mal ve hizmetlerini tanımlayan ve onları rakiplerinden ayırt etmeyi amaçlayan bir isim, terim, işaret, sembol, şekil ya da bunların kombinasyonudur" (Wood, 2000). 556 sayılı KHK'de marka; "Bir işletme mal veya hizmetlerini bir başka işletmenin mal veya hizmetlerinden ayırt etmeyi sağlaması koşuluyla, kişi adları dahil, özellikle sözcükler, şekiller, harfler, sayılar, malların biçimi veya ambalajları gibi çizimle görüntülenebilen veya benzer biçimde ifade edilebilen baskı yoluyla yayınlanabilen ve çoğaltılabilen her türlü işaretleri içerir" şeklinde tanımlanmaktadır.(556 sayılı Markaların Korunması Hakkında KHK, 24.06.1995). Türk Patent ve Marka Kurumu'na göre ise marka; "Bir işletmenin mal veya hizmetlerini bir başka işletmenin mal veya hizmetlerinden ayırt etmeyi sağlaması koşuluyla kişi adları dâhil, özellikle sözcükler, şekiller, harfler, sayılar, malların biçimi veya ambalajları gibi çizimle görüntülenebilen veya benzer biçimde ifade edilebilen, baskı yoluyla yayınlanabilen ve çoğaltılabilen her türlü işaret" olarak tanımlanmaktadır (http://www.turkpatent.gov.tr). Sonuç olarak marka; tüketicilerin ürünü tanıması için önemli bir unsurdur. Ürün hakkında tüketiciyi bilgilendirerek, ürünün kolayca hatırlanmasını ve satın alınmasını sağlar. Marka; ürünün kalitesi hakkında tüketicilere güvence vererek, işletme ve ürün imajının yerleşmesini kolaylaştırır. Marka; tüketicinin ürün için hem içsel (ne kadar düşündükleri ile ilgili) hem de dışsal araştırma maliyetlerini azaltır (Keller, 2003).

1.2. Marka Tarihçesi ve Önemi

Markanın tarihçesi kimi araştırmacılara göre Eski Mısır'lılara, kimine göre Eski Yunan'lılara kadar uzanmaktadır. Ustaların ürettiği nesnelerin gerçek kalitesini anlatmak için bu ürünlerin üzerine bir işaret koymaları ile başlayan süreç; ürün kullanımının yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte ürün kalitesi ve kaynağını (kökenini) gösterme çabasına dönüşmüştür. Örneğin; Roma ve Yunan lambalarında, Çin porselenlerinde ve M.Ö. 1300'lü yıllarda Hindistan'da tescilli markaların (trademark) kullanıldığı görülmektedir (Karpat, 2000). Marka; ürünün işlevsel amacının ötesinde o ürünün değerini arttıran bir isim, sembol ya da tasarım olup; ürün üretilmekte, marka ise yaratılmaktadır. Ürün zaman içinde değişebilirken marka daha akılda kalıcı olmakta, değişim göstermektedir (Özpınar, 2006). Tüketiciler için marka; bir ürünü

tanımanın en kolay yolu olup; üründen memnun oldukları ve ihtiyaçlarını karşıladığı sürece, o ürünü tercih etmelerine sebep olur. Marka; ürünün menşeini gösterir, kalite güvencesini ve garantisini taşır (Baykal, 1999). Marka; işletmenin çalışması için zorunlu herhangi bir donanım gibi değerlendirilebilir. Pazarlama yöneticisi, bir marka oluşturduğunda ve "marka değeri"ni artırdığında gerçekte işletmenin toplam değeri artmaktadır (Tenekecioğlu, 2000).

1.3. Marka Çeşitleri

Ticari marka (Trademark) , bir üreticinin ürettiği ürünlerin diğerlerinden farklılaşmasını, üreticiye ait mülkiyetin yasal açıdan korunmasını sağlamaktadır. Böylece üreticinin marka ismi ya da marka adına ilişkin kişisel haklarını kazanılmasına olanak vermektedir (Aktuğlu, 2004). *Üretici Markaları;* ürünün markasının o ürünü üreten işletme tarafından ad verilmesi şeklidir (Kotler ve Armstrong, 2004). Nestle, Daimler Benz, Apple vb... birçok endüstriyel ürün üreten işletme kendi markalarını kullanmaktadır. *Aile Markası;* tek bir işletmenin adı ve sembolü altında satılan ürün grubuna verilen isimdir. Tek bir ürünün reklamının aynı ismi taşıyan bütün ürün grubu açısından da tanıtımını sağlar. Aile markasını benimseyen işletmeler, yeni marka ismi oluşturmak gibi zahmetlere girmezler ve yeni ürün tanıtımında fazla çaba harcamazlar. Örneğin; Koç grubu yeni bir ürün çıkardığında bu markanın zaten hazır bir tüketicisi bulunmaktadır. Herhangi bir işletme ya da birlik ismi olmadan, birden fazla kategoride aynı marka isminin kullanılmasıdır (Keller, 2003). *Dağıtıcı Markası;* üretici markasının aksine aracı kurumların markasını ifade etmektedir. *Lisanslı Marka;* Çoğu üreticinin, kendi marka isimlerini oluşturmaları büyük maliyet ve zaman gerektirir. Bazı işletmeler, diğer üreticiler tarafından oluşturulan isim veya sembollerin lisansını almak yoluyla mal ya da hizmetlerini markalama yolunu seçmektedirler (Pride ve Ferrell, 1987). *Ana Marka/Alt Marka;* destekleyici, birlikte belirleyici ve belirleyici şeklinde ortaya çıkar. Bu üç durum şu şekilde özetlenebilir (Pira, Kocabaş, Yeniçeri, 2005). Birincisi ana marka, alt markanın destekleyicisi olarak kullanılabilir. Bu durumda alt marka ikisi arasında baskın olandır ve müşterilerin ürünü veya hizmeti satın alma kararını belirler. İkinci durumda ana marka ve alt marka birlikte belirleyici (co-drivers) olabilir. Bu durumda tüketiciler üzerinde eşit etkiye sahiptirler. Üçüncüsü ise ana marka belirleyici olarak kendi birincil etkisini koruyabilir. Alt marka ise tanıtıcı olarak, yani tüketicilerin tanıdıkları mal ve hizmeti küçük değişikliklerle sunmaya devam ettiği mesajını vermektedir. Markaları birbirinden ayıran fark çok küçük olduğundan ana marka zarar görebilir. Tanıtıcı alt marka sadece daha düşük kaliteli bir ürün anlamına geldiği takdirde ana markanın yıpranma riski daha büyüktür. Tanıtıcı alt marka (descriptor) farklı bir uygulama anlamına geldiği veya farklı bir hedef pazara hitap ettiği takdirde risk asgariye inmiş olur (Ergün, 2011). *Hat Markaları;* bir grup ürün belirli bir isim altında toplanmaktadır. Bu hat içinde yer alan bütün ürünler benzer bir alanla ilgilidir. Aynı kalite ve değer seviyesinde konumlanırlar (Randall, 2005). İşletmenin, tüm ürünler için değil de sadece satışlarında ya da fiziksel özelliklerinde benzerlikler olan özel hat/dizin içerisindeki ürünler için aile markasının ya da aynı marka isminin kullanılması şeklidir (Skinner, 1990)

1.4. Markalaşmanın Nedeni ve Önemi

Marka; işletmenin en değerli parçasıdır ve onun benzer ürünler üreten işletmelerden kolay bir şekilde ayırt edilmesini sağlayan en önemli unsurdur. Tüketiciler için, sahip oldukları ve sürekli aldıkları ürün markaları kendilerine prestij sağlar. Pek çok insan için Rolex saat

takmak, Mercedes marka arabaya binmek bir ayrıcalıktır (Ar, 2004). Marka ismi ile üretici; rakiplerinden farklı bir fiyat oluşturma imkânına sahip olmaktadır. Bu durum, özellikle fiyat dışı rekabeti tercih eden işletmeler için önemlidir. Çünkü markalaşma fiyat dışı rekebeti önemli ölçüde sağlamaktadır (Gökdemir ve Uğur, 2007: 68).

1.4.1. Markanın Tüketici Satınalma Davranışları Üzerindeki Etkisi

Tüketicilerin kendileri hakkındaki imajları, benlik kavramlarının özellikle marka tercihleri üzerindeki etkisi, tüketici davranışı araştırmalarında 1950'lerden beri incelenen bir konudur. Geleneksel olarak tanımlanan tüketici davranışı yaklaşımlarının benlik ve toplumsal kimlik özelindeki araştırmaları, tekrar gündeme gelmiştir. Post modern tüketici yaklaşımı da benlik ve kimlik kavramlarına tüketim olgusu/kültürü merkezli yeni bir görüş açısı getirmektedir (Uztuğ, 2003). Marka; tüketicinin satın alma karar sürecinde oldukça önemli bir unsurdur. Markalar tüketiciye işletme ve ürün hakkında bilgi vererek alışverişi kolaylaştırır, güven sağlar, tüketicinin korunmasını sağlar ve herhangi bir sorun ile karşı karşıya kalındığında yasalara uygun şekilde hakkını aramasına yardımcı olur. Diğer yandan bazı tüketiciler ürünün fiziksel özelliklerinden ziyade ya da ek olarak sembolik değerlerine önem verirler. Markalı olan ürünleri kullanarak psikolojik tatmin sağlarlar. Marka; tüketiciye alışveriş esnasında zamandan tasarruf sağlar.

1.4.2. Türkiye'de Markalaşma

Günümüze gelinceye kadar pazarlama iletişimi denince akla gelen reklam olmuştur. Tarihsel süreç içerisinde olayların gelişimi şu şekilde olmuştur: "Sanayici teşvikleri alıp tesisleri kurdu, bayi teşkilatı oluşturdu ve mallar kanala akmaya başladı. Sorun yaşandığında veya satışları artırmak istediğinde reklam ajansına gitti ve bir reklam istedi. Kendisi için bir marka inşa etmesini veya marka iletişimi yapmasını değil". (Borça, 2006). Diğer yandan pek çok işletme için de marka denince şık bir isim, güzel bir ambalaj ve dikkat çekici bir reklam aklam gelmektedir. Oysa marka/markalaşma bunları da içermekle beraber bunlardan çok daha fazla bir kavramdır. Türk işletmelerinin markalaşması konusunda ve küresel pazardaki durumu konusunda pek çok araştırma yapılmıştır. Philip Kotler'e göre stratejik marka yolculuğuna düşük maliyetli, ortalama kaliteli yerli üretimle başlanmakta; ikinci basamakta, düşük maliyetli, kaliteli yerli ürünler ortaya çıkmakta; üçüncü basamakta yabancı şirketler için onların markalarıyla kaliteli bir üretime geçilmektedir. Diğer bir ifadeyle, fason üretime geçilmektedir. Daha sonra sırasıyla bölgesel ve dünya markaları doğabilmektedir. Kotler'e göre Türkiye bu anlamda henüz üçüncü basamakta yer alıyor. Dünya markası olabilmek için satışlarının yüzde 60'ının ABD, Asya ve Avrupa'da yapılması gerektiği için Kotler'e göre Türkiye'nin dünya markası hatta bölgesel markası yok denilebilir. Türkiye'nin rekabet gücünü arttırabilmesi için öncelikle "Made in Turkey" markasına yatırım yapması ve kalitesiz ürün üretimine izin vermemesi gerekiyor (Capital Aylık İş ve Ekonomi Dergisi,2007:276).

Marka yönetiminin bir sistem olarak örgütlenmesi gerekliliği, dünya'da bile 1927'de ortaya çıkmış, 1950 sonrasında popüler hale gelmiştir. Türkiye'de ise ilk uygulamaları 1970'lerde Unilever vb. yabancı işletmelerin gelmesiyle başlamış, 1990'lı yıllara gelindiğinde ise marka yönetimi konusunda yeterli özen gösterilmeye başlanmıştır. Bu süreçte en büyük etki küreselleşme ve bilginin yoğun ve hızlı kullanımı olmuştur. Bu sayede küresel dünyanın bir aktörü olarak pazarlarda yerini almaya başlayan Türk işletmeleri; ülkedeki pazar ortamının ve

tüketim yapısının değişmesiyle yabancı kuruluşlarla işbirliği yapma ya da yabancı pazarlarda faaliyette bulunmaya başlamışlardır (Aktuğlu, 2008).

Deri Sektörünün Genel Durumu

Anadolu, eski çağlarda deri üretim merkezi olarak bilinmekteydi. Hititler M.Ö. 3000 yıllarında büyük bir imparatorluk kurmuş; M.Ö.1000-1200 yılları arasında en parlak dönemini yaşamış ve bu yıllarda alüminyum ile tabaklama sanatı çok gelişmiştir. Hititlerin en parlak dönemi olan M.Ö. 1650 yıllarında Girit adasının güney kıyılarındaki kazılardan çıkartılan bir kap ve kabın üzerinde yer alan üç prensten her birinin üzerinde fil derisinden bitkisel tabaklamaya tabi tutulmuş giysiler bulunmuştur. Bu da bitkisel tabaklamanın Anadolu'dan Girit'e oradan da Yunanlılara ulaştığını göstermektedir. Bunun yanı sıra eski Yunan eserlerinde İyonluların iyi kaliteli sağlam deriler yaptıklarından bahsedilmektedir. Sonraki zamanlarda Romalılarda deri giysi ve sandaletler toplum hayatında çok önemli bir yere sahip olmuştur. Boğazköy ve Alişar'da yapılan kazılarda M.Ö. 2800 yılına ait bir çocuk mezarında deri parçalar bulunmuştur. Tarihi kaynaklardan elde edilen bilgilere göre Urfa, Diyarbakır ve Van illerinin bulunduğu yörelerde M.Ö. 1400 yıllarında yaşamış olan Mitanniler'de de dericiliğin çok ileri olduğu anlaşılmaktadır. Roma ve Bizanslılardan sonra Anadolu'ya hakim olan Selçuklu ve Osmanlı Türkleri de dericilik sanatına katkılarda bulunmuşlardır. Osmanlı döneminde dericilik, Ahilik ile birlikte güçlenmiş; deri Osmanlı ordusunun temel kullanma malzemesi haline gelmiştir. Sektör, faaliyetlerini Anadolu'da küçük atölyelerle sürdürürken İstanbul'un keşfinden sonra 1463 yılında Fatih Sultan Mehmet İstanbul Saraçhanesini yaptırmış ve adına Saraçhane-i Kebir denmiştir. Daha önce başka yerlerde çalışan saraçlar buraya nakledilmiş ve bu olayı bir fermanla da belgelemiştir. Bu fermanla saraçlığa ait eşyanın yalnız saraçhanede bulunan saraçlar tarafından yapılacağı, başka yerlerde bu işlemin ve bu işlere ait ticaretin yapılamayacağı bildirilmiştir. Söz konusu imtiyazlar 1906 yılına kadar devam etmiştir.

Türkiye'de dericilik Osmanlı İmparatorluğu'nun yükseliş döneminde çok gelişmiş, XVI ve XVII. Yüzyıllarda en parlak devrini yaşamıştır. Savaş gereçlerinin büyük bir kısmı, savaş elbiseleri, deri hurçlar, çok sayıda kitap cildi, ordunun ayakkabı üretimi yapılmıştır. XVIII. Yüzyılda Avrupa pazarları işlenmiş Türk derilerini tercih eder olmuşlardır. Fransa ve İngiltere'den deri işleme sanatını öğrenmek üzere bazı kimselerin Türkiye'ye geldikleri bilinmektedir. Türk deri sanayii çok eski ve köklü yapıya sahip olmasına rağmen Cumhuriyetin ilk yıllarında babadan oğula geçen ve lonca karakterini muhafaza eden bir işkolu olarak varlığını devam ettirmiştir. Planlı dönemlerde de dericiliğe önem verilmiş ancak gerek teknik gerekse de finansal güçlükler nedeniyle Avrupa Ülkelerinin gerisinde kalınmıştır. Keza zanaatın zamanla sanayiye dönüşmesi, işin özünde ileri teknolojinin yer alması, rekabet koşulları, çevre kirliliği olgusu dericiliğin belli bölgelerde deri organize bölgelerinde yer alması sonucunu yaratmıştır(Günay, 2004).

2.1. Dünya'da Deri Ürünleri ve Deri Sektörü

Emek yoğun bir sanayi olan deri ve deri mamulleri sektöründe, emek maliyetlerinin yüksekliği ve çevre kirliliği gibi nedenlerin yanında kaynaklarını daha yüksek gelir sağlayan teknoloji ve bilgi yoğun sektörlere tahsis eden gelişmiş ülkeler, lider oldukları bu sektörü 1980'li yıllarda terk etmeye başlamışlardır. Ham deri işlemeciliği az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelere doğru kaymıştır (Ekonomi Bakanlığı, 2016)

Geçtiğimiz otuz yıl zarfında dünya deri sektöründe yaşanan bu gelişmeleri tanımlayan sözcük, "üretimde yer değişmesidir". Bu dönemde dericilik kuzeyden güneye, batıdan doğuya daha doğrusu uzak doğuya doğru göç etmektedir. Deri sektöründe önde gelen ülkeler önemlerini yitirmiş, yeni ülkeler önemli konuma gelmiştir. Bazı ülkelerde deri sektörü önemli kayıplara uğrarken; bazı sayılı ülkelerde de şaşırtıcı gelişmeler yaşanmaktadır. Günümüzde deri ve deri ürünlerinde önde gelen ülkeler arasında, özellikle İtalya ve Çin'in ayrı bir yeri bulunmaktadır. Deri ve deri ürünlerinde ilk sıralarda yer alan İtalya; gerek kalite gerek tasarım açısından sektörü yönlendirmektedir (ISO, 2004).İtalya, çok gelişmiş tabaklama sektörü, modern aksesuar üreticileri ve yenilikçi tasarımları sayesinde kaliteli, markalaşmış, son modayı yansıtan ve yüksek fiyatlı ürünleri ile dünyadaki üst gelir gruplarına hitap etmektedir.
Çin ise İtalya'nın tam tersine, Hong Kong, Hindistan ve Pakistan'la birlikte dünyanın en önemli ucuz deri giyim eşyası üreticilerindendir.
Dünya deri giyim ve aksesuarları toplam ihracatı 2014 yılında 9,51 milyar dolar seviyesinde gerçekleşmiştir. Çin ve İtalya dışında dünya ihracatında pay sahibi olan ülkeler Hindistan, Pakistan ve Hong Kong'tur. Ülkemiz % 2,3'lük payı ile dünya deri giyim ihracatında 11. sırada yer almaktadır.
Dünya deri giyim eşyası ithalatı, 2014 yılında %3,0 oranında artışla 9 milyar dolar seviyesinde gerçekleşmiştir. En önemli ithalatçılar ABD, Almanya, Fransa ve Hong Kong'dur.
(Ekonomi Bakanlığı, 2016)

2.2. Türkiye'de Deri Sektörü

Deri sektörü, 1970'lerden beri Türk ekonomisinde giderek artan önemde bir rol oynamıştır. Özellikle son 15-20 yılda, sektör hızla gelişmesini sürdürmüş ve yurtiçi geniş ham deri kaynaklarının yanı sıra, önemli ölçüde ithal ham madde kaynaklarını da kullanarak yüksek tutarda deri ürünleri ihracatı gerçekleştirilmiştir.
1990'lı yıllarda ihracatın gelişmesindeki en büyük etken, Rusya Federasyonu ve Doğu Avrupa ülkelerine gerçekleştirilen ihracattaki artış ve bu ülkelerden gelen turistlere yönelik satışlar olmuştur. 90'lı yıllarda gerek yurtiçi gerek yurtdışı deri ve deri ürünleri talebindeki yüksek oranlı artışlar sayesinde, deri sektöründe büyük yatırımlar gerçekleştirilmiş, üretim kapasitesi önemli oranda artmıştır. 1998 Rusya krizi sonucu azalan üretim, 2000'li yıllarda, sektörün alternatif pazarlara yönelmesi ve yurt içi talebin canlanmasının etkisiyle artmıştır. Ancak, 2001 yılında ülkemizde ortaya çıkan mali kriz sonucunda sektörün ihracatı artmasına rağmen, iç talebin daralmasıyla üretimde gerileme yaşanmıştır. Uygulanan ekonomik programın 2002 yılı başından itibaren olumlu etkileri gözlenmiş olsa da, deri üretimi 2003'den bu yana azalmaktadır. 2008 ve 2009 yıllarında küresel ekonomik krizin sektör üzerinde olumsuz etkileri görülmüştür. 2010 yılından itibaren sektör ihracatı yeniden ivme kazanmış ve 2014 yılını 1,61 milyar dolarlık kayıtlı ihracat ile tamamlamıştır. Ancak, sektör ihracatı 2015 yılında bir önceki yıla oranla %18,6 oranında bir düşüşle 1,31 milyar dolar olarak gerçekleşmiştir. Türk deri sanayi halen üretim değeri açısından ülkemizin sürükleyici sektörlerinden biri olup, sahip olduğu deneyim, rekabet gücü ve yüksek üretim kapasitesi ile sektör dünya devleri ile yarışmaktadır. Ayrıca, Türk deri sektörü teknolojik açıdan da gelişmiş, teknik bilgi ve donanım ihraç edebilecek düzeye erişmiştir.
Türk deri sektörü üretimi; altyapısı, teknolojisi ve ihracata yönelik performansı dikkate alındığında belirli bir rekabet gücüne sahiptir. Ancak deri sektörünün temel girdisi olan ham

derinin ülke içi üretiminin yeterli ve standart olmaması nedeniyle, ham ve yarı işlenmiş deri talebi ithalat yoluyla karşılanmaktadır. Hammadde ihtiyacının büyük kısmını ithalat yoluyla karşılayan ve bunu katma değeri yüksek ürünler haline getirerek büyük bir kısmını bavul ticaretiyle kuzey ülkelerine ihraç eden deri sanayi, bu ticaretin giderek azalması ile kayıtlı ihracata ağırlık vermeye başlamıştır. Günümüzde deri işleme sanayi, İstanbul-Tuzla, İzmir-Menemen, Tekirdağ-Çorlu, Uşak, Bursa, Balıkesir-Gönen, Bolu-Gerede, Isparta, Hatay, Manisa-Kula'da yoğunlaşmış bulunmaktadır. Sosyal Güvenlik Kurumu'nun 2014 yılı için açıkladığı verilere göre, deri ve deri mamulleri sektöründe irili ufaklı 6.767 adet firma bulunmaktadır ve 64.533 çalışan istihdam edilmektedir.

Deri ve deri mamulleri sektörü ihracatı 2015 yılında bir önceki yıla kıyasla %18,6 oranında azalarak 1,31 milyar dolar seviyesinde gerçekleşmiştir. Sektörün en önemli ihraç kalemini %51,1'lik pay ile ayakkabılar oluşturmaktadır.

2015 yılı deri ve deri mamulleri ihracatımızda en büyük pay %14,0 ile İtalya'nındır. İtalya'yı sırasıyla Almanya (%10,4), Rusya (%7,7), Çin (%7,1) ve İngiltere (%6,8) izlemektedir.

Deri giyim eşyası en önemli alt sektörlerdendir. Sektörün ihracatı, 2009 yılında yaşanan krizle azalmaya başlamış ve 2015 yılında bir önceki yıla oranla %27,8 oranında düşerek 156 milyon dolar seviyesinde gerçekleşmiştir. Deri giyim eşyası ihracatımızda en büyük pay %20,7 ile Almanya'nındır. Almanya'yı Fransa, Rusya, İtalya ve İngiltere takip etmektedir.

Ülkemizin deri ve deri mamulleri sektörü, standart ham deri üretiminin yetersizliği sebebiyle ithalata bağımlı konumda ve ham deri fiyatlarından etkilenir durumdadır. Ham ve işlenmiş deri ihracatı ise, bu duruma paralel bir şekilde, 181,17 milyon dolar ile sektör ihracatından %13,8 pay almaktadır.

Deri ve deri mamulleri sektöründe 2015 yılında 1,60 milyar dolar tutarında ithalat gerçekleştirilmiştir. İthalatın en önemli kısmını ham postlar ve deriler oluşturmakta olup, bu ürün grubu toplam ithalatın %43,3'üne karşılık gelmektedir (Ekonomi Bakanlığı, 2016).

2.3. Deri Sektörünün Markalaşma Düzeyi

Türkiye'de deri sektörü; katma değeri yüksek nihai mallar ihraç eden bir sektör olması sebebiyle, ülke ekonomisi açısından önemlidir Deri sektöründe; marka olabilmek için dünya standartlarına uygun kalitede mallar üretilmesi gerekmektedir. Türkiye'de pek çok küçük işletme; bu standartları dikkate almamaktadır. Bu nedenle ne ihracat yapabilmekte ne de marka olabilmektedir. İşletmeler, yurt içi ve yurt dışı fuarları takip etmeli, bu fuarlara katılmalı ve defilelerle modellerini sergilemelidir. Marka olmanın gerekliliklerini yerine getiren, geniş vizyona sahip, işletmeler dünya markalarından olacak ve Türkiye'yi model ve kalitesiyle dünya modasına yön veren ülkeler arasına taşıyabileceklerdir (Kayaalp ve Damga, 2004).

2.4. Uşak Deri Sanayinin Durumu ve Markalaşma Düzeyi

Uşak ilindeki deri firmaları Türkiye deri üretiminin % 60'ını gerçekleştirmektedir. Özellikle küçükbaş hayvan derisi işleme alanında uzmanlığını kanıtlamış olan Uşak ili, yıllardır sektörün en zahmetli ve zor sürecini üstlendiği halde, işlenmiş deriden giysi, saraciye, ayakkabı ve aksesuar üretemediği için deri sektörünün Uşak ekonomisine katkısı sınırlı kalmaktadır. İstanbul, İzmir ve Antalya gibi illerde deri ürünleri üreten firmalar, Uşak'ta deri işleyen firmalardan çok daha fazla kazanç elde etmektedirler.

Uşak ili deri sektöründe yapılan araştırmalardan elde edilen bilgilere göre; tek ürün(küçükbaş hayvan derisi) ve tek pazara(Rusya) bağımlı kalınması, son iki yılda olduğu gibi, Uşak'ta deri sektörünün sık sık krize girmesine ve sektörün gerilemesine neden olmaktadır. Deri giysi üretme girişiminde bulunan birkaç firmanın başarısız olması, nihai ürün üretim hevesini kırmıştır. Mevcut olan firma sayıları gün geçtikçe azalmaktadır. Bugün itibariyle Uşak'ta(Deri Karma Organize Sanayi Bölgesinde) 100 adet deri işleme firması ve Uşak merkezde 14 adet dükkan ve atölye niteliğindeki işyerlerinde deri giysi dikim ve satışı yapılan firma faaliyet göstermektedir. Deri işleyen firmalar, talebin gerilemesi ve tahsilatlardaki uzun vadeler nedeniyle kapasitelerinin çok altında çalışmakta, bir kısmı da üretimlerine ara vermiş bulunmaktadır.

Deri Organize Sanayi'nin firmalar üzerinde yaptıkları araştırmalarda da belirtildiği üzere az sayıda makine ve eleman ile deri giysi üreten firmalar; kapasiteleri çok düşük olduğu, kapasitelerini arttıracak sermayeleri olmadığı, tahsilat yapamama endişesi ile uzun vadeli satış yapmaktan çekindikleri için büyüyemediklerini belirtmektedirler. Firmalar kendi tasarımları ve markaları ile üretim yapamamaktadırlar, büyük markaların fason üretim taleplerini karşılamaları mümkün değildir. Bu firmaların üretim ve satış yaptıkları işyerleri; ulaşım, dizayn ve görsel açısından işlerini geliştirmelerine de uygun değildir. Sahipleri esnaf niteliğinde ve giysi dikiminde usta olan deri giysi firmaları, ekim-nisan ayları arasında 7 ay çalışmakta, başka ürün üretmedikleri için 5 ay giysi dikimine ara vermektedirler.

Uşak'ta deri üretimi yapan işletmeler arasında birlikte hareket etme kültürünün yaygınlaşmamış olması, genelde perakende satış yapmakla yetinilmesi, markalaşmaya yönelik herhangi bir faaliyet gösterilmemesi satış ve pazarlama konusuna yeterince ağırlık verilmemesi, satış ve pazarlama tecrübesi olan eleman çalıştırılmaması deri sektörünün gelişememesinde önemli etkenlerdir.

Deri Konfeksiyon İşletmelerinin Markalaşma Düzeylerinin Belirlenmesine Yönelik Bir Araştırma: Uşak Örneği

Çalışmanın bu bölümünde Uşak ilinde faaliyet göstermekte olan Deri Konfeksiyon İşletmelerinin markalaşma düzeylerinin ölçülmesi amacıyla yapılan araştırmanın sonuçlarına yer verilecek ve elde edilen bulgular tartışılacaktır.

Araştırmanın Konusu, Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın amacı, Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmelerinin markalaşma düzeylerinin belirlenmesidir. Bu bağlamda araştırmanın alt amaçları şu şekilde sıralanabilir:

Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmeleri için "marka sahibi olmanın önemi" nedir?

Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmeleri için "marka" ne ifade etmektedir?

Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmeleri için "marka yaratmanın amacı" nedir?

Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmelerinin "marka ile ilgili birime veya personele sahip olma durumu" nedir?

Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmeleri için "marka sahibi olmanın önemi" nedir?

Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmeleri için "kendilerine ait marka sahibi olma durumu" nedir?
Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmelerinin "markalaşma sürecinde geri kalma durumu" nedir?
Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmelerinin "markalaşma sürecinde geri kalma sebepleri" nelerdir?
Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmelerinin "markalaşmada karşılaştıkları zorluklar" nelerdir?
Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmelerinin "marka tanıtımı yaparken kullandıkları kaynaklar" nelerdir?
Küreselleşme, tüketici istek ve ihtiyaçlarındaki değişmeler, gelişen teknoloji, değişen rekabet koşulları, deri sektörünü de etkileyerek; deri işletmelerinin rakiplerinden farklılaşması için markalaşma gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Deri üretimi Türk ekonomisi içerisinde önemli bir yere sahiptir. Ancak; yine de marka olmanın ya da marka sahibi olmanın değerini fark edebilmiş işletme sayısı azdır ya da önlerinde birtakım engeller bulunmaktadır. Marka; ürünün ve işletmenin rakipleri arasından sıyrılmasını, ayırt edilmesini sağlayan önemli bir unsurdur. Marka; işletmenin ve ürününün pazarda tanınmasına, rekabet edebilmesine, tercih edilmesine yardımcı olmaktadır. Bu sebeple deri konfeksiyon işletmeleri de bir an evvel markalaşma sürecine girip; marka olma yolunda adımlar atmalıdır. Bu araştırma Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmelerinin markalaşma düzeyi hakkında genel bir bilgi vermesi açısından önemlidir. Aynı şekilde Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmelerinin markalaşmaya bakış açılarının belirlenmesi, markalaşmada karşılaştıkları sorunların belirlenmesi ve çözüm önerilerinin sunulması açısından önem arz etmektedir. Araştırma sonuçları bu alanda araştırma yapacak diğer araştırmacılara da ışık tutabilir.

Araştırmanın Kapsamı

Araştırmanın kapsamı, araştırma süresince yapılan literatür taramalarından elde edilen bulgular ışığında, Uşak ilinde faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmelerinin markalaşma düzeylerini belirlemek amacıyla; Uşak'ta üretim yapan deri konfeksiyon işletmeleri olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda gerekli verileri elde etmek için düzenlenmiş olan anket formu Uşak ilinde faaliyet gösteren 14 deri konfeksiyon işletmesi üzerinde uygulanmıştır.

Araştırmanın Kısıtlılıkları (Sınırlılıkları)

Deri konfeksiyon işletme sahiplerinin anket formuna cevap vermek istememesi bu araştırmanın ilk kısıtını oluşturmaktadır. Ayrıca bu araştırmanın sonuçları Uşak ilinde faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmelerini bağlamaktadır, Türkiye geneline uyarlanamaz; başka illerdeki deri işletmelerinde farklı sonuçlar çıkabilir. Her çalışmada olduğu gibi zaman ve maliyet kısıtı bulunmaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışmanın bu bölümünde araştırmanın dayandığı model ve hipotezler, anket sorularının hazırlanması, test edilmesi ve anket formunun oluşturulması, evren ve örneklem seçimi ve veri toplama yöntemi hakkında bilgilere yer verilecektir.

3.4.1. Anket Formunun Oluşturulması ve Veri Toplama Yöntemi

Araştırmada veri toplama metodu olarak anket yöntemi kullanılmış olup; anket formunun oluşturulmasında literatür taramasının sonuçları ışığında daha önce yapılmış olan anket çalışmaları incelenmiştir. Sorular konu ile ilgili araştırmalar doğrultusunda araştırmacılar tarafından oluşturulmuştur. Anket formunda yer alan soruların bir kısmı (Cıvdı; 2015)'in araştırmasından olduğu hali ile alınmış; bir kısmı ise araştırmanın amacına uygun şekilde, zaman ve evren özellikleri dikkate alınarak yeniden şekillendirilmiştir.

3.4.2. Evren ve Örneklem Seçimi

Bu araştırmanın evrenini Uşak ilinde faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmeleri oluşturmakta olup; örneklemini ise Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmelerinden ulaşılabilen 10 işletme oluşturmaktadır.

3.4.3. Verilerin Kodlanması, Düzenlenmesi ve Analizi

Anket formlarındaki sorulara verilen cevaplar kodlanarak "SPSS (Statistical Package for Social Sciences- Sosyal Bilimler İçin İstatistik Paketi) For Windows SPSS 23 Sürümü" ile analize tabi tutulmuştur. Adını "Statistical Package for Social Sciences" (Sosyal Bilimler İçin İstatistik Paketi) ifadesinin ilk harflerinden alan SPSS; istatistiksel bir analiz programıdır ve işletme, ekonomi, sosyoloji, psikoloji ve pazarlama gibi birçok alanda çeşitli amaçlar için yaygın olarak kullanılmaktadır (Altunışık ve diğerleri,2010: 352). Ayrıca verilerin analizi ve grafiklere dönüştürülmesi gibi gerekli görülen durumlarda Excel 2010'dan yararlanılmıştır.

3.5. Araştırma Bulgularının Değerlendirilmesi

3.5.1. Araştırma Kapsamındaki İşletmelerle İlgili Genel Bulgular

Araştırma kapsamında yer alan işletmeler ile ilgili genel bilgi ve bulgulara bu bölümde yer verilmiştir. Araştırma kapsamında yer alan işletmelerin faaliyet gösterdikleri yıllara göre dağılımları aşağıda Tablo 1'de gösterildiği gibidir:

Tablo 1: Araştırma Kapsamındaki İşletmelerin Faaliyet Gösterdikleri Yıllara Göre Dağılımı

FAALİYET YILI		
	Sayı	Yüzde
5 yıldan az	3	30
5-10 yıl	3	30
11-20 yıl	1	10
20+	3	30
Toplam	10	100

n:10

Deri konfeksiyon işletmelerinin faaliyet gösterdiği yıllara göre dağılımları incelendiğinde araştırmaya katılan 10 işletmeden sadece üç tanesinin 5 yıldan az süredir faaliyet gösterdiği, üç tanesinin 5-10 yıldır faaliyet gösterdiği, sadece bir tanesinin 11-20 yıldır faaliyet gösterdiği ve beş tanesinin de 20 yıldan fazladır faaliyet gösterdiği görülmektedir.

Tablo 2: Araştırma Kapsamındaki İşletmelerin Toplam Personel Sayılarının Dağılımı

PERSONEL SAYISI		
	Sayı	Yüzde
1	1	10
2	6	60
3	2	20
5	1	10
Toplam	10	100

n:10

Araştırma kapsamında yer alan deri konfeksiyon işletmelerinin çalışan sayısı dağılımları Tablo 2'de gösterilmiştir. Araştırma kapsamında yer alan deri konfeksiyon işletmelerinin çalışan sayısı incelendiğinde araştırmaya katılan işletmelerin %10'unun 1 çalışanı, %60'ının 2 çalışanı, %20'sinin 3 çalışanı ve %10'unun 1 çalışanı bulunmaktadır.

Tablo 3: Araştırma Kapsamındaki İşletmelerin Üretim Şekli

ÜRETİM ŞEKLİ		
	Sayı	Yüzde
Kendi markamız için ürünler üretip tasarlıyoruz.	3	30,0
Fason üretim yapıyoruz	1	10,0
Hem kendi markamız için hem de fason üretim yapıyoruz.	5	50,0
DİĞER	1	10,0
Toplam	10	100,0

n:10

Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin (markalaşma açısından) üretim şekli incelenmiş ve Tablo 3'te gösterilmiştir. Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin üretim şekli incelendiğinde %50'sinin hem kendi markaları için üretim yaptıkları hem de fason üretim yaptıkları görülmektedir. %30'unun kendi markası için üretim yaptığı, %10'unun sadece fason üretim yaptığı görülmektedir. Kendi markaları için üretim yapan işletme sayısının toplam işletme içerisinde %50 olması markalaşma açısından olumlu bir durumdur. Sadece kendi markaları için ürünler üretip tasarlayan işletme sayısının %50 çıkması da markalaşma açısından olumlu bir durumdur.

3.5.2. Araştırma Kapsamındaki İşletmelerin Markalaşma Düzeylerinin Belirlenmesine Yönelik Bulgular

Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin marka sahibi olmaya önem vermeleri ile ilgili tutumları incelenmiş ve bulgular Tablo 4'te gösterilmiştir.

Tablo 4: Araştırma Kapsamındaki İşletmelerin Markaya Önem Verme Düzeyi

MARKA ÖNEMİ		
	Sayı	Yüzde
Kesinlikle Önemli Değil	8	80,0
Önemli	1	10,0
Ne Önemli Ne Önemsiz	1	10,0
Toplam	10	100,0

Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin marka sahibi olmaya verdikleri önem incelendiğinde %80'inin "kesinlikle önemli değil" seçeneğini seçmiş olduğu görülmektedir. %10'u markayı sahibi olmayı "önemli" seçeneği işaretlemiş, %80'i ise marka sahibi olmanın önemi konusunda kararsızdır. %80 gibi bir oran oldukça büyüktür ve neden önemsiz buldukları araştırılmalıdır. Ayrıca kararsız olan gruba da marka sahibi olmanın önemi ile ilgili eğitim verilmelidir.

Tablo 5. Araştırma Kapsamındaki İşletmelerin Marka Yaratma Amacı ile İlgili Görüşleri

Marka yaratmanın amacı; ürünün tanınması ve devamlılığını sağlar.		
	Sayı	Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	1	10,0
Ne Katılıyorum Ne Katılmıyorum	1	10,0
Katılıyorum	2	20,0
Kesinlikle Katılıyorum	6	60,0
TOPLAM	10	100,0
Marka yaratmanın amacı; müşteri ilişkilerini artırmaktır.		
	Sayı	Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	2	20,0
Ne Katılıyorum Ne Katılmıyorum	1	10,0
Katılıyorum	2	20,0
Kesinlikle Katılıyorum	5	50,0
TOPLAM	10	100,0
Marka yaratmanın amacı; müşteri davranışlarını ölçebilmektir.		
	Sayı	Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	4	40,0
Ne Katılıyorum Ne Katılmıyorum	2	20,0
Katılıyorum	1	10,0
Kesinlikle Katılıyorum	3	30,0
TOPLAM	10	100,0
Marka yaratmanın amacı; müşteriyi ürüne bağlamaktır.		
	Sayı	Yüzde
Kesinlikle Katılmıyorum	3	30,0

Ne Katılıyorum Ne Katılmıyorum	2	20,0
Katılıyorum	1	10,0
Kesinlikle Katılıyorum	4	40,0
TOPLAM	10	100,0
Marka yaratmanın amacı; verimliliği ve kârlılığı artırmaktır.		
	Sayı	Yüzde
Ne Katılıyorum Ne Katılmıyorum	1	10,0
Katılıyorum	1	10,0
Kesinlikle Katılıyorum	8	80,0
TOPLAM	10	90,9
Marka yaratmanın amacı; işletmenin hatırlanmasını sağlamaktır.		
	Sayı	Yüzde
Katılıyorum	1	10,0
Kesinlikle Katılıyorum	9	90,0
TOPLAM	10	90,9
Marka yaratmanın amacı; rekabet edebilmektir.		
	Sayı	Yüzde
Katılmıyorum	1	10,0
Ne Katılıyorum Ne Katılmıyorum	2	20,0
Katılıyorum	2	20,0
Kesinlikle Katılıyorum	5	50,0
TOPLAM	10	100,0
Marka yaratmanın amacı; rekabet üstünlüğü sağlamaktır.		
	Sayı	Yüzde
Katılmıyorum	1	10,0
Ne Katılıyorum Ne Katılmıyorum	1	10,0
Katılıyorum	5	50,0
Kesinlikle Katılıyorum	3	30,0
TOPLAM	10	100,0

Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin marka yaratmanın amacı hakkındaki ifadelere katılma dereceleri incelenmiş ve Tablo 5'te gösterilmiştir. İşletmelerin marka yaratmanın amacı ile ilgili ifadelere katılım dereceleri incelendiğinde; marka yaratmak ürünün tanınmasını ve devamlılığını sağlar ifadesine %60'ının kesinlikle katıldığı; marka yaratmanın amacı müşteri ilişkilerini artırmaktır ifadesine %60'ının kesinlikle katıldığı; marka yaratmanın amacı müşteri davranışlarını ölçebilmektir ifadesine %30'unun kesinlikle katıldığı, %40'ının katılmadığı görülmektedir. Marka yaratmanın amacı müşteriyi ürüne bağlamaktır ifadesine katılım oranının %40 kesinlikle katılıyorum şeklinde olduğu görülmektedir. Marka yaratmanın amacı verimliliği ve kârlılığı artırmaktır ifadesine ise deri işletmelerinin %80'i kesinlikle katılmaktadır. Marka yaratmanın amacı işletmenin hatırlanmasını sağlamaktadır ifadesine katılım %90 düzeyindedir. Marka yaratmanın amacı rekabet edebilmektir ifadesine katılım oranı %50 düzeyindedir. Marka yaratmanın amacı; rekabet üstünlüğü sağlamaktır ifadesine katılım oranı ise %30 kesinlikle katılıyorum şeklindedir.

Tablo 6. Araştırma Kapsamındaki İşletmelerin Marka ile İlgili Birime Sahip Olma Durumu

MARKA BİRİMİ		
	Sayı	Yüzde
Hayır	10	100,0
Toplam	10	100,0

Araştırmaya katılan işletmelerin marka ile ilgili birime sahip olma durumu incelenmiş elde edilen bulgular Tablo 6'da gösterilmiştir. Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin marka ile ilgili birime ya da personele sahip olma durumları incelendiğinde; araştırmaya katılan işletmelerin hiçbirinin marka ile ilgili birime ya da personele sahip olmadığı görülmektedir.

Tablo 7: Araştırma Kapsamındaki İşletmelerin Markaya Sahip Olma Durumu

ULUSAL MARKA		
	Sayı	Yüzde
Evet	1	10,0
Hayır	9	90,0
Toplam	10	100,0
ULUSLARARASI MARKA		
	Sayı	Yüzde
Evet	1	10,0
Hayır	9	90,0
Toplam	10	100,0
HER İKİSİ		
	Sayı	Yüzde
Evet	1	10,0
Hayır	9	90,0
Toplam	10	100,0
ALT MARKA		
	Sayı	Yüzde
Evet	1	10,0
Hayır	9	90,0
Toplam	10	100,0

Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin sahip olduğu markalar incelenmiş ve bulgular Tablo 7'de gösterilmiştir. Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin markaya sahip olma durumu incelendiğinde %10'unun ulusal markaya sahip olduğu, uluslararası markaya sahip olma sorusuna, hem ulusal hem uluslararası markaya sahip olma sorusuna, alt markaya sahip olma sorusuna %90'ının Hayır cevabını verdiği görülmektedir. Bu durumda, sadece %10'u ulusal markaya sahiptir.

Tablo 8. Araştırma Kapsamındaki İşletmelerin Kendilerine Ait Bir Alt Markaya Sahip Olmama Nedeni

MARKA OLMAMA NEDENİ		
	Sayı	Yüzde
İşletme için marka gerekliliğine inanmıyoruz.	1	10,0
Toplam	10	100,0
MARKA OLMAMA NEDENİ		
	Sayı	Yüzde
Marka oluşturmak için gerekli mali güce henüz ulaşamadık.	7	70,0
Toplam	10	100,0
MARKA OLMAMA NEDENİ		
	Sayı	Yüzde
Marka oluşturmak için gerekli alt yapıyı henüz oluşturamadık.	5	50,0
Toplam	10	100,0
MARKA OLMAMA NEDENİ		
	Sayı	Yüzde
Fason üretim yapıyoruz.	2	20,0
Toplam	10	100,0
MARKA OLMAMA NEDENİ		
	Sayı	Yüzde
İşletme için markanın zamanla oluşacağına inanıyoruz.	3	30,0
Toplam	10	100,0
MARKA OLMAMA NEDENİ		
	Sayı	Yüzde
DİĞER	2	20,0
Toplam	10	100,0

Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin kendilerine ait bir alt markaya sahip olmama nedenleri incelenmiş, elde edilen bulgular Tablo 8'de gösterilmiştir. Araştırmaya katılan deri işletmelerinin marka olmama nedenleri incelendiğinde; %70'inin "marka oluşturmak için yeterli mali güce sahip olmadığı" görülmektedir. %50'sinin de "marka oluşturmak için gerekli alt yapıyı kuramadıkları görülmektedir. %30'u "işletme için markanın zamanla oluşacağı" görüşündedir. Sadece %10'u "işletme için marka gerekliliğine inanmama" görüşündedir. %2'si ise fason üretim yapmaktadır. Bu tabloya bakarak Uşak ilinde faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmelerinin büyük bir çoğunluğunun marka olmak için mali güce ihtiyacı olduğu, desteklenmesi gerektiği yorumu yapılabilir. İkinci olarak marka oluşturmak için gerekli alt yapıya sahip olmadıkları bunun sebebi olarak da nereden başlamaları gerektiğini bilememeleri ve eğitim eksikliği olabilir. Dolayısıyla bu iki gruptaki işletmeye markalaşma ile ilgili eğitimler verilebilir, personel desteği sağlanabilir. Markanın zamanla oluşacağına inanan %30'luk kısım için ise markalaşmanın önemi ile ilgili eğitimler verilerek markalaşma yolunda adım atmaları sağlanabilir. Marka gerekliliğine inanmayan %10'luk

kısmın neden inanmadıkları araştırılarak, bu konudaki fikirleri değiştirilmeye çalışılmalıdır. Fason üretim yapanların ise neden sadece fason üretim yaptıkları araştırılmalıdır.

Tablo 9: Araştırma Kapsamındaki İşletmelerin Markalaşma Sürecinde Geri Kalma Durumları

İşletmenizin markalaşma sürecinde geri kaldığını düşünüyor musunuz?		
	Sayı	Yüzde
EVET	8	80,0
KISMEN	2	20,0
Toplam	10	100,0

Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin markalaşma sürecinde geri kalma durumları incelenmiş ve elde edilen bulgular Tablo 9'de gösterilmiştir. Tablo incelendiğinde araştırmaya katılan işletmelerin markalaşma sürecinde geri kaldığınızı düşünüyor musunuz ifadesine evet oranının %80 olduğu görülmektedir. Deri konfeksiyon işletmelerinin büyük çoğunluğu markalaşma sürecinde geri kaldığını düşünmektedir şeklinde yorum yapılabilir.

Tablo 10: Araştırma Kapsamındaki İşletmelerin Markalaşma Sürecinde Geri Kalma Sebepleri

İşletmenizin markalaşma sürecinde geri kalmasının sebepleri?		
	Sayı	Yüzde
İşletmenin markalaşma konusunda gerekli bilgiye sahip olmaması.	2	20,0
İşletmenin markalaşmak için yeterli finansman kaynağını ayırmaması	7	70,0
İşletmenin kurumsallaşma sürecine girememesi	1	10,0
Toplam	10	100,0

Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin markalaşma sürecinde geri kalma sebepleri incelenmiş, elde edilen bulgular Tablo 10'da gösterilmiştir. Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin markalaşma sürecinde geri kalma nedenleri incelendiğinde, %70'nin yeterli finansman kaynağı olmaması, %20'sinin markalaşma konusunda gerekli bilgiye sahip olmaması, %10'unun da kurumsallaşma sürecine girememesi olduğu görülmektedir. Bu bulgular ışığında deri konfeksiyon işletmelerine markalaşma konusunda yeterli finansman sağlamaları konusunda yardımcı olunmalıdır. Aynı şekilde markalaşma konusu ile ilgili eğitimler verilmeli, kurumsallaşmanın önemi vurgulanmalıdır.

Tablo 11: Araştırma Kapsamındaki İşletmelerin Markalaşmada Karşılaştıkları Sorunlar

Marka yaratmada karşılaşılan zorluklar		
	Sayı	Yüzde
Marka tescili sırasında yaşanan bürokratik işlemler	1	10,0
Maliyetli olma	5	50,0
Sektörde yer etmiş markalı ürünlerin çokluğu	2	20,0
Yüksek fiyatlı olma	1	10,0
Diğer	1	10,0
Toplam	10	100,0

Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin markalaşmada karşılaştıkları sorunlar incelenmiş ve elde edilen bulgular Tablo 11'de gösterilmiştir. Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin marka yaratmada karşılaştıkları sorunlar incelendiğinde; %50'sinin markalaşmayı maliyetli bulduğu, %20'sinin sektörde yer etmiş markalı ürünlerin çokluğundan dolayı zorluk çektiği, %10'unun marka tescili sırasında yaşanan bürokratik işlemleri zor bulduğu, %10'unun da markalaşmayı yüksek fiyatlı bulduğu görülmektedir. Bu bulgular ışığında deri konfeksiyon işletmelerinin büyük çoğunluğu markalaşmayı maliyetli bulmaktadır şeklinde yorum yapılabilir. Deri işletmelerine markalaşmaları konusunda maddi destek sağlanmalıdır.

Tablo 12: Araştırma Kapsamındaki İşletmelerin Marka Tanımı Yaparken Kullandığı Kaynaklar

Markanızın tanıtımını yaparken aşağıdaki kaynaklardan hangisini daha çok kullanıyorsunuz?		
	Sayı	Yüzde
Defileler ve fuarlara katılım	1	10,0
El ilanı/Katalog/Broşür	1	10,0
TV ve Radyo Reklamları	1	10,0
İnternet ve İnteraktif Multimedya Kanalları	6	60,0
Diğer	1	10,0
Toplam	10	100,0

Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin marka tanıtımı yaparken hangi kaynakları kullandığı incelenmiş ve elde edilen bulgular Tablo 12'de gösterilmiştir. Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin marka tanıtmada kullandıkları kaynaklar incelendiğinde %60'ının internet/interaktif kaynakları kullandığı görülmektedir. Diğer kaynakları kullananların oranı tek tek %10'dur. Deri sektörü için çok önemli olan defile ve fuarlara katılımın neden az olduğu araştırılmalıdır.

Sonuç

Türkiye ekonomisinde önemli bir yere sahip olan deri sektörü; son yıllarda gelişmesini hızla sürdürerek, önemli ölçüde deri ürünleri ihracatı gerçekleştirilmiştir. İhracatın gelişmesindeki en büyük faktör 1990'lı yıllarda Rusya Federasyonu ve Doğu Avrupa ülkelerine gerçekleştirilen satışlar olmuştur. Bu yıllarda gerek yurt içi gerek yurt dışı deri ve deri ürünlerine olan talebin artması ile deri sektöründe üretim kapasitesi artmıştır. Türkiye'de 2001 krizi ile sektörde iç talebin daralması ile birlikte üretimde gerileme yaşanmıştır. Deri sektörü 2010 yılından itibaren ihracatta ivme kazanmış ve 2014 yılında 1,61 milyar dolarlık kayıtlı ihracat yapılmıştır. 2015 yılında 2014 yılı ile kıyaslandığında %18,6 oranında bir düşüş yaşanarak 1,31 milyar dolarlık ihracat gerçekleşmiştir. Deri sektörü, alt yapısı, hammadde karşılama gücü, ihracat yapma durumu açısından ele alındığında rekabet edebilme gücüne sahiptir ve birtakım avantajlara sahip olmanın yanı sıra dezavantajlara da sahiptir. Sahip olduğu avantajlar rekabet üstünlüğüne sahip olmasına yetmemektedir. Bu çalışma esnasında da fark edildiği üzere deri konfeksiyon sektörünün başlıca sorunları; maddi yetersizlikler, AR-GE faaliyetlerine yatırım yapıl(a)maması, kalifiye eleman bulma zorluğu, bürokrasi, tasarımda geri kalma ve markalaşma ile ilgili problemlerdir. Marka; bir işletmenin en değerli varlığı olup; işletmenin ve ürününün tüketici zihninde belli bir yer etmesine yardımcı olmakta ve pazarda güçlü bir yer edinmesini sağlamaktadır. Araştırma kapsamında yer alan deri konfeksiyon işletmeleri ile ilgili bulgulara bakıldığında; büyük çoğunluğunun 10 yıl ve daha fazla süredir faaliyette olduğu görülmektedir. Araştırmaya katılan deri konfeksiyon işletmelerinin (markalaşma açısından) üretim şekli incelendiğinde %50'sinin hem kendi markaları için üretim yaptıkları hem de fason üretim yaptıkları görülmektedir. %30'unun kendi markası için üretim yaptığı, %10'unun sadece fason üretim yaptığı görülmektedir. Kendi markaları için üretim yapan işletme sayısının toplam işletme içerisinde %50 olması markalaşma açısından olumlu bir durumdur. Araştırmaya katılan işletmelerin markaya önem verme düzeyleri incelendiğinde büyük bir çoğunluğunun markaya önem verdiği görülmektedir. Bu demektir ki işletmeler "marka"nın öneminden haberdardır. Araştırmaya katılan işletmelerin markalaşma nedenleri ile ilgili görüşleri incelendiğinde; marka yaratmak ürünün tanınmasını ve devamlılığını sağlar ifadesine %60'ının; marka yaratmanın amacı müşteri ilişkilerini artırmaktır ifadesine %60'ının; marka yaratmanın amacı müşteri davranışlarını ölçebilmektir ifadesine %30'unun kesinlikle katılıyorum yönünde tercih yaptığı ve %40'ının katılmıyorum yönünde tercih yaptığı görülmektedir. Marka yaratmanın amacı müşteriyi ürüne bağlamaktır ifadesine katılım oranı incelendiğinde %40'ının kesinlikle katılıyorum şeklinde cevap verdiği görülmektedir. Marka yaratmanın amacı verimliliği ve kârlılığı artırmaktır ifadesine ise deri konfeksiyon işletmelerinin %80'i kesinlikle katılmaktadır. Marka yaratmanın amacı işletmenin hatırlanmasını sağlamaktadır ifadesine katılım %90 düzeyindedir. Marka yaratmanın amacı rekabet edebilmektir ifadesine katılım oranı %50 düzeyindedir. Marka yaratmanın amacı; rekabet üstünlüğü sağlamaktır ifadesine katılım oranı ise %30 kesinlikle katılıyorum şeklindedir. Bu veriler ışığında araştırmaya katılan işletmeler marka yaratmanın amacı olarak ürünün tanınmasını ve devamlılığı sağlar, müşteri ilişkilerini artırır, müşteriyi ürüne bağlar, verimliliği ve kârlılığı artırır ve işletmenin hatırlanmasını sağlar şeklinde görmektedirler şeklinde yorum yapılabilir. Araştırmaya katılan işletmelerin hiçbirinin marka ile ilgili bir birime ya da personele sahip olmadığı görülmektedir. Diğer sorularla birlikte değerlendirildiğinde marka ile ilgili birim oluşturmak

için yeterli mali güce sahip olmadıkları anlaşılmaktadır. Araştırmaya katılan işletmelerin markaya sahip olma durumu incelendiğinde hiçbirinin marka sahibi olmadıkları sonucu çıkmıştır. Araştırmaya katılan işletmelere marka olmama nedeni sorulmuş ve birden fazla seçenek işaretleyebilecekleri belirtilmiştir. %70'i marka oluşturmak için gerekli mali güce henüz ulaşamadıklarını belirtmiş; %50'si marka oluşturmak için gerekli alt yapıyı henüz oluşturamadıklarını belirtmiş; %30 'u işletme için markanın zamanla oluşacağına inanmaktadır. Bu sonuç; Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmelerinin marka olmama nedenlerin başında mali güce ulaşamadığını göstermektedir. Bu sorun işletmelere mali destekler verilerek giderilebilir. Alt yapı oluşturmaları konusunda mali ve teknik destek yardımı yapılabilir. Araştırmaya katılan işletmelerin %80'i markalaşma konusunda geri kaldıklarını düşünmektedirler, dolayısıyla içinde bulundukları durumun farkındadırlar şeklinde yorum yapılabilir. Araştırmaya katılan işletmelere markalaşmada karşılaşılan zorluklar sorulmuş ve birden fazla seçenek işaretleyebilecekleri belirtilmiştir. %50'si markalaşmayı maliyetli bulmaktadır; %20'si ise sektörde yer etmiş markaların bulunması olarak görmektedir. Dolayısıyla bu işletmelerin rakipleri arasından sıyrılması için, marka olmuş işletmelerle rekabet edebilmeleri için markalaşmaları, markalaşmaları için de mali engellerin ortadan kaldırılması gerekmektedir. Araştırmaya katılan işletmelerin %60'ı markalarının tanıtımında internet ve interaktif kanalları kullanırken; sadece %10'u defile ve fuarlara katıldığını belirtmiştir.

Tüm bulgular ışığında Uşak'ta faaliyet gösteren konfeksiyon işletmeleri çok köklü olmamakla birlikte yeni kurulmuş da değildir. Büyük çoğunluğu markanın önemine inanmakta ve markanın ürün tanıtımında ve tüketici zihninde yer etmede önemli olduğunu düşünmektedir. Ancak; hiçbirinin markası yoktur ve marka ile ilgili birim veya personeli bulunmamaktadır. Marka olamama nedenlerinin başında mali yetersizlikler ve sektörde yer etmiş marka işletmeler yer almaktadır. Markalaşmada karşılaştıkları zorluk yine mali güç ile ilgilidir. Dolayısıyla Uşak'ta faaliyet gösteren deri konfeksiyon işletmeleri hali hazırda markaya önem verdiklerinden bu önemin artırılmasına yönelik eğitimler verilebilir. Marka birimi oluşturabilmeleri ya da marka ile ilgili bir eleman çalıştırabilmeleri için kalifiye eleman sağlanabilir. Ya da danışmanlık hizmeti verilebilir; ancak her şeyden önce markalaşmada öncelikli problemleri mali güç olduğu için devlet tarafından mali destek sağlanmalı ve üniversite-sanayi işbirliği ile bu işletmelerin markalaşmaları yolunda gerekli adımlar atılmalı, destek olunmalıdır.

KAYNAKÇA

AKTUĞLU Karpat, Işıl (2004). *Marka Yönetimi Güçlü ve Başarılı Markalar İçin Temel İlkeler,* İstanbul: İletişim Yayınları.

AKTUĞLU Karpat, Işıl (2008). *Marka Yönetimi Güçlü ve Başarılı Markalar İçin Temel İlkeler,* İstanbul: İletişim Yayınları.

Ar, Akdeniz Aybeniz (2004). *Marka ve Marka Stratejileri.* Ankara: Detay Yayıncılık.

Baykal, C. (1999). Türk Mal ve Hizmet Kalitesinin Artırılması ve Marka Oluşturulması. *Dış Ticarette Durum.* 42.

Borça, G.(2006). *Bu Topraklardan Dünya Markası Çıkar Mı?.* İstanbul: Mediacat Yayınları.

Çifci Sertaç, Cop Ruziye (2007) Marka Ve Marka Yönetimi Kavramları: Üniversite Öğrencilerinin Kot Pantolon Marka Tercihlerine Yönelik Bir Araştırma. *Finans Politik & Ekonomik Yorumlar.* Cilt: 44 Sayı:512.

Demir, E. (2006). *Kurumsal Marka İmajının Oluşumunda Reklam Stratejilerinin Etkisi: World of Wonders Otel İşletmelerinde Bir Uygulama.* Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Turizm İşletmeciliği Eğitimi Bilimi Dalı.

Ekonomi Bakanlığı (2016). Deri ve Deri Mamulleri Sektörü, Sektör Raporları. Ankara. s.2-9

Ergün, İlknur (2011). *Marka Yönetimi: Markalaşma Aşamalarının İncelenmesi ve Bir Uygulama.* Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

Gökdemir, L., Uğur, A. (2007). *Markalamanın Önemi*. Marka, Kalite ve Teknoloji Yönetimi Sempozyumu. Gaziantep. s:68.

Günay, Deniz (2004). *Deri ve deri İşleme Sanayii Sektörü.* Ankara: Türkiye Kalkınma bNkası A.Ş., Araştırma Müdürlüğü.

İSO (Şubat 2004). Deri ve Deri Ürünleri Ayakkabı Sanayi ve Suni Deri Sektörü. İstanbul. s.5

KARPAT, I. (2000). *Marka Yönetimi Süreci ve Tanıtımın Rolü.* Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla ilişkiler Anabilim Dalı.

Kayaalp, İ., Damga, S. (2004). Deri Konfeksiyonunda Marka Olmak. *I. Ulusal Deri Sempozyumu*. İzmir. S.516.

Keller, Kevin Lane, (2003). *Strategic Brand Management, Building, Measuring, and Managing Brand Equity.* Prentice Hall, New York.

Kotler, P., Armstrong, G. (2004). *Principles of Marketing.* New Jersey: Pearson-Prentice Hall Education İnternational.

O'neill, J. W., Mattila, A. S. (2004). Hotel Branding Strategy: Its Relationship To Guest Satisfaction And Room Revenue. *Journal Of Hospitality & Tourism Research.* Sayı 28; S:156-165.

ÖZPINAR SOMAKLAR, Fulya (2006). İşletmelerde Marka Yönetimi Süreci ve Bir Uygulama. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Ana Bilim Dalı Uluslar Arası İşletmecilik Dalı.

Pira, Aylin, Kocabaş, Füsun, Yeniçeri, Mine (2005). Küresel Pazarda Marka Yönetimi ve Halkla İlişkiler. İstanbul: Dönence

Pride, W. M., Ferrell, O.C. (1987). *Marketing.* Boston: Houghton Mifflin Company.

RANDALL Geoffrey (2005). *Markalaştırma (Branding 2nd Edition)*. İstanbul: Rota Yayın.

Skinner, S. J. (1990). *Marketing.* Boston: Houghton Mifflin Company.

Tenekecioğlu, B., Ersoy, N.F. (2000). *Pazarlama Yönetimi.* Eskişehir: Birlik Ofset Yayıncılık.

Uztuğ, Ferruh (2003). *Markan Kadar Konuş, Marka İletişimi Stratejileri.* İstanbul: Kapital Medya Hizmetleri.

Wood, L. (2000). Brands and Equity: Definition and Management. *Management Desicion.* 38:9.

556 sayılı Markaların Korunması Hakkında KHK ,24.06.1995.

Marka Başvuru Kılavuzu (2016).
http://www.turkpatent.gov.tr/TurkPatent/resources/temp/65F971CA-5A9F-49C1-A009-4F95FFD46AEF.pdf. Erişim Tarihi: 01.04.2017.

Capital Aylık İş ve Ekonomi Dergisi,2007:276.

GÜNLÜK HAYATIMIZDA SERAMİK ÜRÜNLERİN KULLANIMI VE TASARIMA ETKİLERİ

Öğr. Gör. Pınar BİÇİCİ ÇETİNKAYA

Özet

İnsanoğlu yaşamını sürdürebilmek için çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak zorundadır. Seramik tercih edilen malzeme seçenekleri arasında ilk başta yer almıştır. Seramik malzeme günlük kullanım eşyası olmanın yanında, tamamlayıcı bir öğe olarak, çeşitli dönem ve coğrafyalarda kendisine yer bulmuştur. Tarihsel süreç boyunca insanoğlu, yaşadığı çevrenin coğrafi özelliklerinin izin verdiği kadar etrafında var olan hayvan ve bitkileri çeşitli pişirme yöntemleri ile yemek haline getirmiştir. Zamanla değişen yaşam insanları daha kapalı hacimler içinde yaşamaya yöneltmiş, böylece günümüzde kullandığımız 'oda'lar oluşmaya başlamıştır ve bu odalara isim verilmeye başlanmıştır. Yemeklerin pişirildiği alanlar olan 'mutfak' alanları olarak konutun merkezinde hacimde yerini almıştır. Mutfakların planlamasını etkileyen önemli unsurdan birisi de kapı, pencere, duvar kaplamaları, vb. birimlerden oluşan mutfak mekânlarında kullanılan ince yapı elemanlarıdır. Bu tarz yapı elemanları teknolojik gelişmeler sonucunda da her yeni gün farklı seçeneklerle tasarımlara yön vermiştir.

Bu çalışmada yaşam süresince gereksinimlerin de etkisiyle teknolojik gelişmelerin sonucunda kullanılan seramik malzemeler ve tasarıma olan etkileri araştırılmıştır.

Anahtar kelimeler: Seramik, Mutfak, Tasarım

THE USAGE AND DESIGN EFFECTS OF CERAMIC PRODUCTS IN DAILY LIFE

Abstract

Mankind has to meet various needs in order to survive. Ceramics was first among the preferred material choices. In addition to being a daily use item, ceramic material has found itself in various periods and geographies as a complementary element.

Throughout the historical process, mankind has made the animals and plants that are around as much as the geographical features of the surrounding landscape allow them to cook with various cooking methods. Time-changing life has led people to live in more closed spaces, so that the 'rooms' that we use today have begun to be formed and these rooms have begun to be named. As 'kitchens' areas where food is cooked. One of the important factors affecting the planning of kitchens is door, window, wall coverings, etc. Are fine structural elements used in kitchen spaces consisting of unıts . As a result of these technological developments, these types of building elements have also led to different designs each day. In this study, ceramic materials used as a result of technological developments and the effects of design were investigated with the effect of requirements during their life.

Key words: Ceramic, Kitchen, Design

Giriş

İnsanoğlunun en temel ihtiyaçlarından biri olan beslenme gereksinimini karşıladıkları mutfak alanları geçmişten günümüze farklılaşan yaşam koşullarına bağlı olarak değişime uğramıştır. Modern dünyamızda gelişen teknolojinin de yardımıyla konutlarımıza giren yeni tasarımlar mutfaklarımızda kullandığımız malzemeleri doğrudan etkilemiştir. Tasarım genellikle uygulamalı sanatlar, mimarlık, mühendislik çerçevesinde ele alınır ve hem bir isim hem de bir

fiil (tasarlamak) olarak kullanılır. Pişmiş toprak; bilinen en eski malzeme elamanı olarak günümüzde barındırdığı özellikler nedeni ile hala tercih edilen geçerli bir malzemedir. Genellikle mutfak ve banyolarda farklı tasarım ve renk seçenekleri ile kullanılmaktadır. Malzeme kullanım şekline bağlı olarak su ve ısı gibi çeşitli aşınma kuvvetlerine maruz kaldığından, yüzeylerindeki sırrın sert olması ürünün kısa sürede aşınmasını engellemektedir. Özellikle içmimarlık ve tasarım alanında ortaya çıkan çeşitli akımlar; yeni malzemeler, donanımlar ve ifade biçimlerinin oluşumuna neden olmaktadır. Yeni estetik arayışlar; iç mekân tasarımlarında özellikle malzeme konusunda birçok değişimi de beraberinde getirmiştir. Seramik üretimi yapay malzeme devriminin önemli bir parçasıdır. Bu yeni malzeme birçok metalden daha sert, daha dayanıklı ve hafiftir.

Mutfağın tarihsel gelişim süreci

Beslenme gereksinimi yaşamı sürdürmenin bir gerekliliğidir. Tarihsel süreç boyunca insanoğlu, yaşadığı çevrenin coğrafi özelliklerinin izin verdiği kadar etrafında var olan hayvan ve bitkileri çeşitli pişirme yöntemleri ile yemek haline getirmiştir. Güvenlik sebebiyle değişen yaşam insanı daha kapalı hacimler içinde yaşamaya yöneltmiş, böylece günümüzde kullandığımız 'oda'lar oluşmaya başlamıştır. İlerleyen zaman içerisinde odalar yavaş yavaş ayrı isimler alarak, yemeklerin hazırlandığı, pişirildiği alanlar olan 'mutfak' alanları olarak konutun merkezinde hacimde yerini almıştır.

Yeni oluşan bu alanlarda ihtiyaç duyulan donanımların güvenli alanlarda yer almaları önem kazanmıştır. Bu nedenle tercih edilen malzeme seçenekleri arasında seramik ilk başta yer almakta ve teknolojik gelişmeler sonucunda her yeni gün farklı seçeneklerle tasarımlara yön vermektedir.

Yemek pişirme eyleminin tarihsel gelişim süreci; ateşin keşfedilmesi ile başlamakta, mutfak adını aldıktan sonra ise ısı kaynaklarının gelişimi ile günümüze kadar gelmektedir.



Kaynağı ve her istendiği zaman elde edilmesine ilişkin gelişmelerde, ateş kutsallığını kaybetse de konut içindeki önemli ve anlamsal gücünü yitirmemiş, her zaman 'evin kalbi' olmayı sürdürmüştür.

Mutfak Alanında Kullanılan Yapı Elemanları

Konut mutfaklarının planlamasını etkileyen önemli unsurdan birisi de mutfak mekanlarında kullanılan ince yapı elemanlarıdır. Kullanıcı gereksinimlerini karşılamada önemli bir yere sahip olan bu elemanlar kapılar, pencereler, duvar kaplamaları, döşeme kaplamaları, tesisatlar, vb. birimlerden oluşmaktadır. Yüzeyleri Camlaşmış ve Sırlanmış Kaplamalar Genellikle yüzeyleri kabartma olan bu kaplamalar camlaşmış bünyeli dekoratif duvar kaplamaları gibi modüler bir düzende kullanılmak üzere seri halinde üretilirler. Serinin bir ya da daha fazla elemanı kullanılmak suretiyle çok değişik görünüşte dekoratif duvar kaplaması yapılabilir. Mutfaklarda kullanılan döşeme malzemelerinin ısıya dayanıklı, ıslandığı zaman kaymaya yol açmayacak ve elektriği iletmeyen özellilere sahip olması gerekmektedir. Güvenlik nedeniyle döşeme malzemelerinin kaygan yüzeyli olmamaları ve farklı zemin yükseltilerinden kaçınılması dikkat edilmesi gereken unsurlardandır.

Mutfak Alanlarında Seramik Kullanımının Önemi

Seramik malzeme günlük kullanım eşyası olmanın yanında, tamamlayıcı bir öğe olarak, çeşitli dönem ve coğrafyalarda kendisine yer bulmuştur. Islak hacimleri su ve rutubete, mekanik etkilere, aşınma ve sürtünmeye karşı koruyan ve aynı zamanda kolay temizlenebilen döşeme kaplamasıdır. Ana hammaddesi kil olan ve bu hammaddenin belirli sıcaklıkta pişirilmesi ile elde edilen seramik malzeme, sert, yüksek basınca karşı dirençli olduğundan dış etkilerden etkilenmeyen bir malzeme çeşididir.

Daha çok yapı malzemesi olarak nitelenen ve klasik denilebilecek seramikler için geçerli farklı iki sınıflandırmadan söz edilebilir. Bunlardan birincisinde seramik malzeme, bünye yapısının boşluklu ya da boşluksuz oluşuna göre ele alınmakta ve sonra alt açılımlara varılmaktadır. Diğer geçerli sınıflandırmada ise önce renk (beyaz- renkli), sonra da boşluklu ya da boşluksuz oluşu ele alınmaktadır.

Seramik yapı malzemelerinde en büyük gelişmenin, kullanım alanları göz önüne alındığında duvar ve döşeme kaplamalarında olduğu görülmektedir. Bu tür zemin kaplamaların uygulanmasında yüzeyi parlatılmış kaplamaların uygulanmasının özellikle yoğun geçişe sahip sirkülasyon alanlarında kullanılması güven nedeniyle oldukça hatalı bir seçimdir. Seramik malzemenin ilk yatırım maliyeti kadar kullanım maliyeti de önemlidir. Bu aşamada temizlik ve bakım ön plana çıkmaktadır. Yüzeylerin sırlanarak parlaklaştırılması yüzeyin kirlenmesini önlediği gibi temizlenmesini de kolaylaştırmaktadır. Kullanılacak malzemenin suya ve neme dayanıklı olması kadar kolay temizlenmesi ve kimyasal malzemelerden az etkilenmesi de oldukça önemlidir. Bu nedenle, seramik malzeme ıslak mekanlar için en uygun malzeme olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak kullanım esnasında dikkat edilmesi gereken unsur; yüzeyin ıslakken kaygan olmasıdır.

Konutta Mutfak Tasarımı

Tasarım; önceden var olan şeylerin eleştirisini yapılmasıyla, yeni gereksinimleri karşılamak için, sınama yanılma yoluyla yeni çözümleri bulup önerdiğimiz yoğun bilgi, beceri ve deneyim gerektiren bir evredir. Konutlar, içerdiği programlara göre farklı düzenlemeler içermektedir. Kültürel alışkanlıklar ve güncel yaşamın getirdiği zorunluluklar karşısında değişen koşullar temel ihtiyaçlara cevap veren ama kullanımı farklı olan mutfakların tasarlanmasına neden olmaktadır. Konutlar, içerdiği programlara göre farklı düzenlemeler içermektedir. Kültürel alışkanlıklar ve güncel yaşamın getirdiği zorunluluklar karşısında değişen koşullar temel ihtiyaçlara cevap veren ama kullanımı farklı olan mutfakların tasarlanmasına neden olmaktadır.

Mutfak alanlarının ihtiyaca cevap vermesi dışında kullanılan teknik malzemelerin dayanıklı olması, çeşitli ev kazalarından korunmak gerekliliği mutfak alanlarının konut içerisindeki yerini önemli kılmaktadır.



Duvar kaplaması ve zemin döşeme malzemesi olarak kullanıldığında tasarımcıya çok fazla renk, doku ve biçim seçeneği sunmaktadır. Döşeme kaplamalarında malzeme belirlerken zemin üzerinde bir hareketliliğin olacağı ve buna bağlı olarak da mekanik bir aşınmanın kaçınılmaz olduğu unutulmamalıdır. Döşeme kaplamalarının üzerine gelecek yükler (mutfak tezgâh alt dolapları ve tezgah, yemek masası, vb) göz önüne alındığında seramik sağlam bir malzeme tercihi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuçlar

Her uygarlıkta, kendi kültürlerine bağlı olarak beslenme türleri ve buna bağlı olarak yemek çevrelerinin oluşmasında farklılıklar bulunmaktadır. Mutfak alanı ile yaşam çevresinin birbiri ile bağlantılı olması gerekmektedir.

Çevredeki konutlar incelendiğinde yemek çevrelerinde çoğunlukla döşeme malzemesi olarak seramik kullanılmaktadır. Mutfak alanlarında döşemelerin su ve rutubete, mekanik etkilere, aşınma ve sürtünmeye karşı koruyan ve aynı zamanda kolay temizlenebilen bu malzemenin kuru ya da ıslak iken kaymaya yol açmayacak bir üst yüzeye sahip olmalısı gerekmektedir.

Seramik malzemeye uygulanan sır işlemi; hem suya karşı direnci artmakta, hem de farklı renk ve desen seçenekleriyle görsel bir etki yaratmaktadır. Sonuç olarak, yemek çevreleri birden çok eylemin bir arada olduğu alanlardır. O nedenle, hacim içi tasarım sürecinde kullanılacak zemin duvar kaplama malzemelerinin uygulama aşamasının nasıl yapılacağı iyi düşünülmeli, hacme katacağı değerler göz önünde bulundurulmalıdır.

Kaynakça

https://tr.wıkıpedıa.org/wıkı/tasar%c4%b1m

Arcasoy,A., Seramik teknolojisi, Marmara Üniversitesi Yayın No:457, 1983

Arcan, E. F., Mimari Tasarıma Yaklaşım, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayın No 1, İstanbul, 1992.

Ünügür, S. M., Mutfak ve Ergonomik Çözümlenmesi, Yapı 188, Ek 3., 1997.

Ağat, N., Konut Mutfağı Tasarımı, İnşaat Dergisi, Yasa Yayıncılık, Sanat ve Kültür Hizmetleri A.Ş. 1991/2, 1991.

Toydemir, N., Seramik ve Yapı Malzemeleri, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Baskı Atelyesi, İstanbul, 1991.

Toydemir, N., Ülkemiz ve Çağdaş Seramik Malzemeleri, Yapı 188, Seramik ve Yapı Malzemeleri, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Baskı Atölyesi, İstanbul, 1997.

Whitney, C.H., Bina Yapımı Gereçleri ve Şekilleri, Mesleki ve Teknik Öğretim Kitapları, İstanbul, 1975.

Türk, M., İnşaat Malzemelerine Teknik Birimler, Ankara, 1991.

INFAD

"ENİGMA", BİR CHİRİCO MUAMMASI

RASİM SOYLU
Yrd. Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, rasimsoylu@hotmail.com

ÖZET

Dedesi Osmanlı sarayında bir tercüman ve babası Osmanlı demiryollarının yapımında mühendis olarak çalışan Giorgio de Chirico, sanat tarihinde gizemli rüya dünyasının ve doğaüstü mekânların sihirbazı veya büyücüsü olarak tanımlanır. Genellikle "Enigma" ile başlayan isimleri olan eserleri bilinmezlik ve muamma teması taşır.

Onun ateist olduğu iddia edilir ancak onun çalışmalarında mistik eğilimler görülmektedir ve ateizm çağrıştıran imgeler nadiren görülür. Bu çalışma onun mistik ve metafizik kavramları içeren düşünce ve sanat anlayışını incelemektedir. Ruhsal gerçeklik ve metafizik keşifler onun en büyük ilgi alanıdır. Kelimelerle ifade edilemeyecek iç dünya arayışlarını ve deneyimlerini resimlerinde boyamıştır.

Filozofik bakış açısı, Nietche ve Schopenhauer felsefesinden etkilenmekle birlikte, Hindu ve Budist inançlarına da ilgi duymuştur. Chirico'nun Sürrealistleri ciddi bir şekilde etkilediği görülmektedir. Ondan etkilenen sanatçılar arasında, Yves Tanguy, Max Ernst, Salvador Dali, Rene Magritte, Carlo Carrà ve Andy Warhol gibi ünlü isimler bulunmaktadır. Ondan etkilenen diğer sanatçılar arsında Giorgio Morandi, Paul Delvaux, Carel Willink, and Philip Guston gibi isimler sayılabilir.

Anahtar Kelimeler: Enigma, Muamma, Mistisizm, Metafizik,

ENİGMA, A CHIRICO MYSTERY

ABSTRACT

Giorgio de Chirico's grand father was officer in Ottoman Palace as a translator and his father was engineer of railway in Ottoman. Giorgio de Chirico, who is well known in the history of art as a conjurer of mysterious dream worlds and unearthly juxtapositions, is an artist whose work is described with allusion to a nebulous brand of "mystical" insight.

Because of his purported atheism, however, this alleged mystical tendency is seldom regarded as more than an imaginative device that informs his artwork. In this paper examine the mystical element in de Chirico's work more fully, asserting – against the grain of recent scholarship, which reads the artist as a post- or anti- metaphysical thinker – that de Chirico was an artist whose primary preoccupation was the discernment of what he took to be spiritual truths, and for whom painting was regarded primarily as the means by which he could most properly indicate his metaphysical discoveries.

Chirico's early discovery of Nietzsche, and Schopenhauer. The contemplative means by which he sought to experience this unspeakable, all-encompassing unity. In attempt to underscore the spiritual, quasi-mystical character of the artist's early artistic practice, Chirico's philosophic standpoint, the metaphysics of Schopenhauer, and some concepts drawn from Hindu and Buddhist religion. De Chirico strongly influenced the Surrealist movement: Who acknowledged De Chirico's influence include Yves Tanguy, Max Ernst, Salvador Dalí, and René Magritte. Other artists as diverse as Giorgio Morandi, Carlo Carrà, Paul Delvaux, Carel Willink, and Philip Guston were influenced by De Chirico.

Keys: Enigma, Mystery, Mysticism, Metaphysics,

Giriş

Giorgio de Chirico (d. 10 Temmuz 1888 - ö. 20 Kasım 1978), 1910'da geliştirdiği Metafizik sanat anlayışıyla Yirminci yüzyılın avangard sanatçıları arasında yer almıştır. Chirico özelikle biçimci ve soyut araştırmalardan uzak kalmış ve insanın rüya, gizem ve bilinçaltı gibi içselliğine yönelerek sürrealizme bir çıkış noktası olmuştur.

Resimleri geçmişten ve antikiteden ilham alıyor görünse de o aslında modern ve yeni olanın peşindedir. Sadece biçimselliğin ötesinde bir içsellik arayışı onu diğer modernlik arayışında olan çağdaşlarından ayırır. Onun zamanla olan ilişkisi Nietzsche'nin ebedi dönüş felsefesinden esinlenen bir zamansızlık veya zaman dışılık olarak tanımlanabilir.

BİYOGRAFİSİ

Londra'da mühendislik okumuş olan babası Türkiye, Bulgaristan ve Yunanistan'da demiryolu inşaatlarında çalışmıştır. Babasının Yunanistan'da çalıştığı bir zamanda Volos şehrinde doğmuştur.

Chirico'nun ataları İtalyan olmakla birlikte, aile kabristanı ve mezar şapeli İstanbul'da olan bir aileye mensuptur. Babası İstanbul'da annesi İzmir'de doğmuştur. Dedesi Bab-ı Ali'de Rus çarlığı adına tercümanlık ve Sardinya krallığının elçisi olarak çalışmıştır. Kardeşi Andrea (takma adı Alberto Savinio) İnfanzia di Nivasio Dolcemare (Nivasio Dolcemare'nin Çocukluğu) kitabında anayurdundan uzak yaşayan hem ekonomik hem de kültürel zenginlik içerisinde yaşayan garip bir aile olduklarını yazar. Ailede İtalyanca ve Yunanca yanı sıra Almanca ve Türkçe de konuşulmaktadır (Ögel,2016,19).

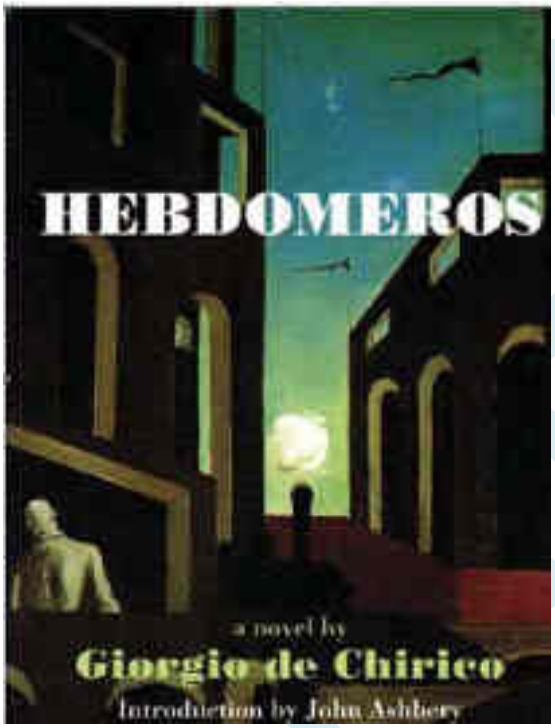


Resim 1. İstanbul Katolik Mezarlığında De Chirico Aile Mezarlığı
Ögel,1916,28.

Sanatçının Yunanistan'da geçen çocukluğunun kendisinde oluşan estetik anlayışında Yunan mitinin etkisi olduğu düşünülebilir. Babasının ölümünden sonra annesi çocuklarını daha iyi bir eğitim almaları için önce İtalya'nın Milano ve Floransa şehirlerine, daha sonra da Almanya'nın Münih şehrine götürür. Sanat eğitimini ise önce Yunanistan sonra İtalya ve daha sonra da Almanya da tamamlamıştır. Bu dönemlerinde Nietzsche ve Schopenhauer'in felsefelerini okur, Arnold Böcklin ve Max Klinger'in eserlerini inceler ve etkileri altında kalır (Passeron,1990,94)

Haziran 1911'de Paris'e gitmeye karar verir ancak önce Torino''da birkaç gün geçirir. Bu kentin kemerlerden ve meydanlardan oluşan yapısı, "fizikötesi" atmosferi, Chirico'yu çok etkiler. Paris'te düzenlediği sergiler Pablo Picasso ve Guillaume Apollinaire tarafından fark edilir. I. Dünya Savaşı'nda İtalya'ya döner. Savaştan sonra eserleri tüm Avrupa'da sergilenmeye başlanır. 1924'te ilk eşi Rus balerin Raysa Gurieviç ile evlenir. 1928'de New York ve Londra'da sergiler açar. 1930'da ömür boyu evli kalacağı ikinci eşi yine Rus olan Isabella Pakszwer Far ile evlenir ve birlikte İtalya'ya yerleşirler. 1936'da Amerika'ya giden sanatçı 1944'te Roma'ya yerleşir. 1978 yılında ölünceye kadar burada sanatsal çalışmalarına devam eder (Tükel,1997,343).

Chirico, en çok 1909 - 1919 arasındaki "Metafizik" akımıyla ve bu dönem eserlerinde yarattığı duygu atmosferiyle tanınır. Ressam bu döneminde, ıssız sokak ve caddeleriyle, şehir manzaralarını konu almıştır, sonlara doğru ise terzi mankeni benzeri hibrid figürleri betimlemiştir. Chirico'nun, 1925'te "Hebdomeros" adlı bir romanı yayımlanır (Passeron,1990:94,140).



Resim 2. Chirico, Hebdomeros, Roman, 1925
https://www.amazon.com/Hebdomeros-Monseiur-Adventure-Metaphysical-Writings/dp/1878972065 (07.05.2017)

1922 yılından itibaren İtalyan sanatında çığır açan Metafizik Resim, 1930'ların ortasına kadar devam etmiştir. Chirico 1930'larda daha gerçekçi resimler üzerine yoğunlaşmış fakat metafizik dönemindeki kadar başarılı olamamıştır. 1930'lardan sonra klasik üsluba yöneldiği ve eski üslubunu terk ettiği için eleştirilmiştir (Tükel, 1997:343).

Chirico eserleri ve metafizik resim için, "benim tuvallerimde, yıkımları haber veren bir sessizlik ve silinip yok olan ışıklar içinde gerçekdışı, tasarlanmış sahneler görülür. Fizikötesi dönemimde benim için gerçeklik, tüm öteki şeylerdi; kimi kez bir özlem olgusu, kimi kez nedensiz bir can sıkıntısı" demiştir (Beksaç,1995:119). Eserleri kendinden sonraki Sürrealist ressamları da etkilemiş ve "öncü" olarak tanınmasını sağlamıştır.



Resim 3. De Chirico, Otoportre, Muammayı Değilse Neyi Seveyim? (Orijinal Adı, Et Quid Amabo Nisi Quod Enigma Est?), 70.5x54 cm. 1911, Özel Koleksiyon.
http://www.fondazionedechirico.org/opere/pittura-2/1910-20/?lang=en (07.05.2017)

Metafizik Resim

Metafizik, sanat ve felsefede fizikötesi anlamında kullanılmaktadır. Yunanca maddenin ötesi, varlığın son temelleri, özü ve anlamı üzerine öğretiler anlamına gelen bir kelimedir. (Akarsu,1998:81).

Düş ve bilinçaltı izlenimleri yansıtan Metafizik Resim, savaşın getirdiği yalnızlık ve huzursuzluk ortamının etkilerini Sürrealist bir anlayışla yansıtır. Metafizik Resim genel anlamda mistik ve düşsel kavramlar üzerinde durmaktadır.

1917 yılında bir araya gelen Giorgio de Chirico ve Carlo Carra (1881-1966) gibi İtalyan ressamlarca başlatılan akım, İtalyanca'da Pittura Metafisica ismiyle anılır. Metafizik resimlerde genellikle abartılmış bir perspektifle sonsuzluğun ifadesi görülür. Boş meydanlar ve kentler, bazen bir insan figürüyle resmedilirken, bazen de kuklayı andıran hareketsiz ve yüzsüz insan figürleriyle resmedilmiştir (Atan,2006:238). ,

Metafizik resimlerde, solgun bir ışık, soğuk, gri ve kahverengi renkler melankolik bir görünüm verilirken, yalnızlık, sonsuzluk, sınırsızlık duyguları da uyandırılır. Metafizik akım, arkaik ve primitif öğeleri de resimlerde kullanarak düş dünyasını resimlerde yansıtır.

De Chirico Mistisizmi

De Chirico, gizemli rüya dünyasının ve doğaüstü mekânların sihirbazı veya büyücüsü olarak tanımlanabilir. Onun ateist olduğu iddia edilir, ancak onun çalışmalarında çoğunlukla mistik eğilimler görülmektedir. Resimlerinde, kelimelerle ifade edilemeyecek iç dünya arayışlarını ve deneyimlerini yansıtmaya çalışmıştır. Filozofik bakış açısı, Schopenhauer felsefesinden etkilenmekle birlikte, Hindu ve Budist inançlarına da ilgi duyduğu iddia edilmektedir (Greeley,2016,95).

De Chirico'nun metafizik anlayışının kökenleri arasında en güçlü yeri Yunan miti alır. Aslında buna estetik bakış açısını etkileyen demek daha doğru olur. Onun resminde mit karmaşık bir örgü içerisinde değil, simge, metafor ve arketip olarak yer alır.

De Chirico'da bilinçli olarak sadece metafizik görünümde düşünülebilecek imgelerin yaratıldığı görülür. Bu imgelerde, mantığın sınırları aşılarak hiçlerin kanıtları sunulmaya çalışılmıştır (Passeron,1990,88).

De Chirico, romantik dönemin müzisyen ve ressam olan ve sürekli ölüm ve ruh temaları çalışan Arnold Böcklin'in (1827-1901) etkisinde kaldığı görülür (Passeron,1990,94).

De Chirico'nun arzusu, anlaşılmaz ve beklenmedik bir şeyle karşılaşıldığında insanı saran o gariplik duygusunu yakalamaktır. Geleneksel betimleme becerilerini kullanarak dev büyüklükte bir klasik başı ve lastik eldiveni terk edilmiş bir şehirde bir araya getirmiş ve adını aşk şarkısı koymuştur.

Gombrich'e göre, XX. yüzyıl sanatçılarının, dolaysız ve içten olan her şeye ilgi duymalarını sempati ile karşılamak mümkün olsa da, bilinçli olarak saflaşmak için sarf ettikleri çabanın aslında onları bir noktada çelişkiye düşüreceği de düşünülebilir. İnsan sırf kendi isteği ile "ilkel" olamaz. Çocuksu olma özlemi bazı sanatçıları, bilinçli saçmalıklar yapmaktan öteye götürmemiştir (Gombrich, 1999,589-590).

Rene Magritte'e göre, Chirico'nun geometrik düş resminin devamı sayılabilecek insansız kentleri, boş arazileri, devasa köprüleri ve ütopik bir geleceğe ait yıkım manzaraları, insan ruhunu dünyanın gizlerine açarlar. Aslında Chirico'nun düş evreni de tamamlanmamış ütopik bir şehre ait olduğu söylenebilir. (Lynton,1991,151).

De Chirico, 1915 yılında İtalya'ya dönmeden önce yazdığı bir metinde iç dünyasında uyanan metafizik ve mistik duyguları şöyle ifade eder.

"Gerçekten ölümsüz olması için bir sanat eserinin bütün insani sınırları geçmesi gerekir. Sanatçı varlığın en gizli kuytularından derin önermeler çıkarmalıdır. Gözlerimi kapadığım zaman hayalim daha çok güçleniyor. Versailes'te geçirdiğim bir kışı hatırlıyorum. Sessizlik ve dinginlik her yere hâkimdi. Her şey bana gizemli ve soru dolu gözlerle bakıyordu. Sonra sarayın her köşesinin, her sütununun, her penceresinin bir tini olduğunu, nüfuz edilmesi imkânsız bir tini olduğunu anladım. O anda insanları tuhaf biçimler yaratmaya sürükleyen gizemin farkına vardım. Tarih öncesinden beri insana gelen en hayranlık verici duygu önsezidir. Bu duygu hep devam edecek. Bunu evrenin akıldışılığının ebedi oluşuna delil sayabiliriz" (Chirico,2011,80).

Enigma- De Chirico'nun Muamması

Enigma-Muamma, De Chirico'nun bazı resimlerini isimlendirdiği, onun temel kavramlarından biridir. Onun tarifiyle "dünyadaki her şeyi muammalar şeklinde temsil etmek, yalnızca ezelden beri kendimize sorduğumuz büyük soruları – dünyanın niçin yaratıldığı, niçin doğduğumuz, yaşadığımız ve öldüğümüz" (Ögel,2016,32) gibi muammalar onun resimlerinde ana temalar olarak belirir.

De Chirico'nun Metafizik resminin kökenleri atalar çağı ile insanlığın başlangıcına dek gider. Tarihsel zamanın öncesine gittiği için aslında zaman dışıdır. De Chirico, Nietzche'nin ebedi dönüş felsefesinden etkilenerek, dehasını zamanın dışındaymış gibi ortaya koyar.

De Chirico'nun Metafizik eğilimi daha 1910 yılarında başlar. Güz mevsiminin şiirseliği, uzayan gölgeler ve hareli ışıklar onu etkilemektedir. Kendisi fiziksel ve manevi olarak bitkin olduğu bir döneminde ilk Metafizik deneyimlerini, " ruhumuzda kimi zaman hayret, sık sık tefekkür, her zaman yaratma sevinci uyandıran bir düş gücü" olarak anlatır (De Chirico, Il meccanismo Del Pensiero,Yay. haz. Maurizio Fagiolo Dell Arco, Torino,1985, aktaran Ögel, 2016, 51).



Resim 4. De Chirico, Bir Güz Öğleden Sonrasının Muamması, (Orijinal adı, L'Énigme d'un après-midi d'automne) 45x60 cm. TÜYB, 1910, Özel Koleksiyon.
Ögel,1916,28.

Kendi tabiriyle tabloları küçüktür (en büyüğü 50x70 cm) ama her biri bir muammadır. "Bir Güz Öğleden Sonrasının Muamması" adlı resminde, bizzat Nietzsche'den esinlenerek öğleden sonrasına özgü bir Stimmung (De Chirico'nun tanımıyla, ruh hali ya da manevi atmosfer) ile nesneleri açıklanamaz bir gizemle yükler. Yine kendi açıklamasıyla bu, Nietzsche'nin "ebedi dönüş, lirik esin ve ebedilik temasıdır. (Ögel, 1917, 37).

"Şimdi ruhumu yeni bir ezgi kuşattı, yeni bir şarkı işittim ve bütün dünya bütünüyle değişmiş görünüyor gözüme, güz öğleden sonra geldi, uzayan gölgeler, berrak hava, dingin gök, kısaca Zerdüşt çıkageldi. Anladınız mı beni? Bu sözcüğün nasıl bir muamma içerdiğini anladınız mı? Büyük ozan geldi. Ebedi dönüşten söz eden ve ezgisinde ebediliğin sesi olan" (Age).



Resim 5. De Chirico, Kehanet Muamması, (Orijinal adı, L'Énigme de l'oracle) 42x61 cm. TÜYB, 1910, Özel Koleksiyon.
Ögel,1916,28.

De Chirico 1912'de yazdığı "Geleceğin Resmi Nasıl Bir Şey Olabilir" başlıklı yazısında, resmin amacını "şiirin, müziğin ve felsefenin de amacı olan, daha önce yaşanmamış duyumları yaşatmak" olarak açıklar. Schpenhaur'dan esinlenerek, özgün, olağandışı ve ölümsüz

düşüncelerin doğması için en sıradan şeylerin gözümüze yeni ve bilinmedik bir şekilde görünmesi için dünyadan ve her şeyden kısa bir süreliğine de olsa uzaklaşmak gerektiğini söyler. (De Chirico,2008,649-652).

"Bir Güz Öğleden Sonrasının Muamması" resminin nasıl doğduğunu da bu yazısında anlatır. Sonbaharda aydınlık bir akşam üstü, floransa'da Piazza Santa Croce meydanında bir bankta oturmaktadır. Aslında o meydanı ilk defa görmüyordur ancak ağrılı bir bağırsak hastalığının nekahet dönemi olduğu için üzerinde farklı bir duyarlılık vardır. Yapılar, meydandaki çeşme ve Dante heykeli sanki ilk defa görüyormuş gibi gözüne bir başka görünür. Sanki her şey nekahet yaşamaktadır. Bu kendisi için bütünüyle bir muammadır. Çünkü bu açıklanabilir bir duygu ve izlenim değildir. Bu yüzden resme muamma demeyi sevmektedir. İnsanın dili sustuğunda tüm gizemlerin konuşmaya başladığını düşünür (Age).

Kehanet Muamması, De Chirico'nun Metafizik olarak yaptığı bir başka eseridir. Sırtı dönük figürün Arnold Böcklin'in Odyseus ve Kalypso adlı eserinden ilham aldığı düşünülür. Bir perde ile gizlenmiş bir tanrıdan esinlenmiş gizli kehanet sahnesi. Çocukluğunda eğitim gördüğü Atina'ya gönderme yapar ve Yunan miti ile olan ilişkisini gözler önüne serer. Bu iki eser muamma temelli bir manifesto olarak yorumlanır. Resimdeki asılı olan perdeler, Yunan deneyimine gönderme yapar. Rum Ortodoks kiliselerinde perdeler tanrısal alan ile inançlılar alanını birbirinden ayırır ve tanrının varlığını gizli tutar. (Age,38).

De Chirico Kahin ile ilgili şunları söyler. "Tarih öncesinin bize bıraktığı en garip duygulardan biri kehanet duygusudur. Bu duygu hep var olacaktır. Bu, evrenin muammasının ve anlamsızlığının ebedi kanıtı gibidir" (De Chirico,15.05.1913 tarihli el yazmasından, aktaran, De Chirico Katoloğu,2016,40).



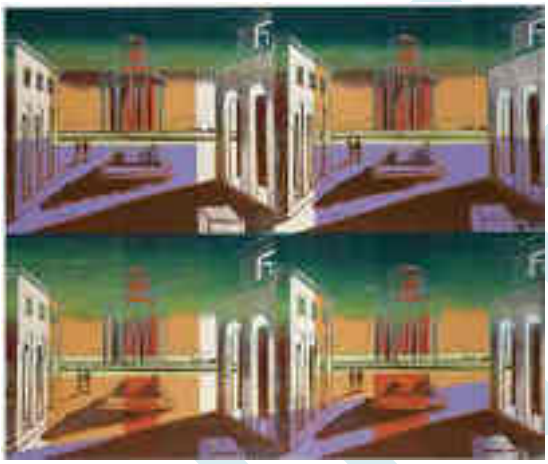
Resim 6. De Chirico, İtalya Meydanı,1913, 25x35.2 cm. TÜYB, Ontario Sanat Galerisi, Toronto, Kanada
https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/piazza-d-italia-1913 (17.05.2017)

De Chirico, İtalya Meydanları resminde sembolik ya da anılara gönderme yapan yerleri çağrıştırır. Zengin, ince ve tedirgin edici bir perspektif ile çok doğal olmayan uzamlar geliştirir. Bu uzamlar dış göndermelerden uzak, ruhun iç dünyasına gönderme yapar.



Resim 7. De Chirico, İtalya Meydanı ve Politikacı, TÜYB,1950, 30x40,Özel Koleksiyon. Ögel,1916,83.

De Chirico İtalya Meydanları resminin 1950 sonrası dönemlerde de benzerlerini yapar. Hatta Andy Warhol, bunun bir pop imge haline geldiğini varsayarak pop-art örneğini ortaya koyar.



Resim 8. Andy Warhol, De Chirico sonrası İtalya Meydanı, TÜAB, 106.7x127 cm. Özel Koleksiyon. Ögel,1916,83.



Resim 9. De Chirico, Saat Muamması,(Original Adı:L'Énigme de l'heure) 1910,TÜYB,54.5x70.5 cm, Özel Koleksiyon.
http://www.fondazionedechirico.org/opere/pittura-2/1910-20/?lang=en (07,05,2017)

De Chirico, "Bir Güz Öğleden Sonrasının Muamması"(Resim 4.) resmini yaptıktan iki yıl sonra muamma ile ilgili şunları söyler. "Ne zaman bu resme baksam, o anı bir kez daha yeniden yaşıyorum. Gene de o an bir muamma benim için. Çünkü açıklanması imkânsız. Bu deneyimin sonucu olan yapıtı da muamma olarak tanımlamak hoşuma gidiyor"(Age,96).

Şehir meydanlarının ve kentsel mekânların metafizik tasvirleri olarak tanımlanan bu tür resimlerinde Chirico insanın ruhunu çevreleyen duvarlar ve onlardan açılan pencere ve kapılara işaret etmektedir. Resimlerinde saat bazen ömrün hızla elden çıkışını veya kıyameti anımsatır. Bu resim adından da anlaşılacağı gibi insanlığın sonunun yaklaştığı ve hem bireysel hem de bütün evren olarak yaklaşan kıyameti sembolize eder.

Resimlerde görülen klasik mimari elemanlar insanlığın tarihsel süreçte kazandığı kazanımların sonunda bomboş kalarak insanlığı kendi yalnızlığı ile baş başa bıraktığının göstergesidir (http://brooklynrail.org/2017/05/criticspage/Giorgio-de-Chirico-The-Enigma-of-the-Hour-1910-The-First-Conceptual-Work-of-Art 07.05.2017)

"Melankoli ve Caddenin Gizemi" (Resim 10.) resminde, bir sonbahar günü öğleden sonra gölgeleri uzanmış bir caddede bir çocuk çember yuvarlıyor. İtalyan veya Roma mimarisi ile çevrili ıssızmış izlenimi veren bu cadde sonunda gizemli bir figürün gölgesi görünüyor. Aslında bu bir rüya görünümüdür. Çocuklukla başlayan yaşamın ilerisinde belirsiz ve gizemli bir sonun habercisidir cadde sonundaki gölge. Karanlık mimari planların oluşturduğu sağdaki koyu değerlerle boyanmış bölge resmi ikiye bölüyor. Beyaz duvarlar ve sarı yol melankolik bir ruh hüznünü uzayan perspektif içerisinde tasvir ediyor. Metafizik anlayışın mistisizmi hayatın kendisini de melankolik bir rüya olarak görmektedir (http://www.visual-arts-cork.com/paintings-analysis/mystery-and-melancholy-of-street.htm 07.05.2017).



Resim 10. De Chirico, Melankoli ve Caddenin Gizemi, 85x69, 1914, Özel Koleksiyon
http://www.visual-arts-cork.com/paintings-analysis/mystery-and-melancholy-of-street.htm (07.05.2017)

De Chirico'nun pek çok resminde görülen yüzü olmayan, kukla benzeri modeller (Resim 11.) aslında terzi mankenlerinden esinlenmiştir. Ancak De Chirico onları çok daha zengin anlamlar yükleyerek tasvir eder. İnsan bedenini minimuma indirgemiş bu yüzü olmayan figürler, varoluşun aydınlık anlatımıdır. Başının eğimi ve vücudun duruşu, evrensel ve ebedi bir dramın sembolüdür. Bir birey olarak kişisel şartlardan ve ayrıntılardan soyutlanmıştır ve muamma devam etmektedir.



Resim 11. De Chirico, Kâhin, 1915,TÜYB, 89,6 x 70,1 cm. MOMA, New York. Ögel,1916,83.

Sanat eleştirmeni Maurizio Calvesi'ye göre DeChirico'nun muammayı imgeye dönüştürmesi ve resme aktarılması, 20. yüzyılın en önemli sanatsal devrimlerinden biridir. Çünkü onun dönemi, resimde imgenin biçimsel yönleri ve resim dili üzerine yoğunlaşıldığı bir dönemdir. De Chirico resmin sergilemesi beklenen açık ve ifadeci bir konu yerine soyut ve muammalı bir konuyu tasvir etmiştir. Onun konu olarak belirlediği muamma çözülmesi gereken bir sorun değil, kesin bir anlama indirgenemeyen bir muammadır. Aslında bu anlamsızlık anlatan bir muammadır (Calvesi,2008,25).



Resim 12. De Chirico, Gizemli Havuzlar,1934, İsrail Kudüs Müzesi
(Ögel,2016,112).

1930'dan sonra Jean Cocteau'nun Mitolojisi adlı eserindeki on metne eşlik etmek için yaptığı bir seri "Muammalı Gizemli Havuzlar" teması muammayı devam ettirir. Aslında bu resimler kendi ifadesi ile bir evin parıl parıl parlayan yeni cilalanmış parke döşemesi üzerinde yürüyen insanların yüzdüğü çağrışımından esinlenmiştir (Ögel,2016,114).

Sonuç

Metafizik resmin kurucusu ve en önemli temsilcisi olan De Chirico, gerek nesneleri ve gerek se şehir meydanlarını boş ve anlamsız tasvir ederken aslında insanın ruhunun derinliklerindeki muammayı yani bilinmeyenleri resimlerinde yansıtmaya çalışmaktadır. Aslında şehrin ve ıssız sokakların bir aurası vardır ve bu insanın içindeki bilinmezliğin bir yansımasıdır.

Daha sonra Sürrealizme de öncülük eden bilinçaltı ve düşlerin resme aktarılması düşüncesi Freud'un psikanalizminden çok Nietzche ve Shopenhaur'a dayanır. Onun mistisizmi ve metafizik anlayışı ruhun boşluğu, yaşamın muamması ve sonunda her şeyin bir hiç oluşuna uzanır.

Temeli herhangi bir dine ve inanç sistemine dayanmayan bu metafizik anlayış, aslında bütün düşünce ve inanç sistemlerinin de peşinde olduğu, insan nedir? Nereden gelmektedir ve nereye gitmektedir? Ve her şeyin anlamı nedir? Gibi sorulardan oluşur.

Resmi gizemli bir aynaya dönüştüren De Chirico Soyut sanatın konusuzluğu veya diğer modern sanatların önemsiz konulara yönelmeleri yerine sessiz yankılar ve ıssız gölgeleriyle muammayı resme metafizik anlamlar çağrıştırmak amacıyla taşımıştır.

De Chirico metafizik resim "Enigma" olarak isimlendirdiği muammalardan meydana gelir. Aslında kendisi de bir muammadır ve insanlığa bir biriyle alakasız şeylerin bir araya gelmesiyle sayısız fikir ve inanç sistemine kaynaklık eden evren tablosunun bilmecesine dikkat çeker.

Kaynaklar

Akarsu, B. (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: İnkılap Yayınları.
Atan, A. (2006). *Resimli Resim Sözlüğü*, Ankara:Asil Yayınları.
Beksaç, E. (1995). *Avrupa Sanatına Giriş*, İstanbul: Engin Yayıncılık.
Calvesi, M. (2008) *Metafisica Continua Sergi Katoloğu*, Milano: Palermo Sanat Galerisi.
Gombrich, E.H. (1999). *Sanatın Öyküsü,* Çev.Erol-Ömer Erduran, Honkong: Remzi Kitabevi.
Lynton,N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev.Prof.Sadi Çapan, İstanbul: Remzi Kitabevi.
De Chirico,G.(2011). *Sanat Ve Kuram*, Ed. C. Harrison, P.Wood, Çev.Sabri Gürses, İstanbul:Küre Y.
De Chirico,G.(2008)."Que Pourrait étre la Peinture de L'avenir" Scritti/1 (1911-1945), Romanzi e scritti critici e teorici, Yay. Haz. A.Cortellesa, A.Bonito Oliva, Milano: Bompiani,
De Chirico,G.(1985).*Il meccanismo Del Pensiero*, Yay. Haz. M. Fagiolo Dell Arco,Torino,1985, Aktaran Ögel, De Chirico Katoloğu İstanbul:pera Müzesi Yayınları, 2016.
Ögel, Z. (2016). *De Chirico Sergi Katoloğu*, İstanbul: Pera Müzesi.
Passeron,R.(1990). *Sürrealizm Ansiklopedisi,* Çev.Sezet Tansuğ, İstanbul: Remzi Kitabevi.
Tükel, U.(1997).Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c.1.s.343. İstanbul:Yem yayınları.
Greeley,A.(2016)
http://www.academia.edu/31510823/Abstract_DPhil_Thesis_University_of_Oxford_2016_Being_and_Theatricality_The_Staging_of_the_Metaphysical_in_Giorgio_de_Chiricos_Pittura_Metafisica_1910-1914 adresinden (26.04.2017) tarihinde alınmıştır.
http://www.visual-arts-cork.com/paintings-analysis/mystery-and-melancholy-of-street.htm (07.05.2017)
https://www.amazon.com/Hebdomeros-Monseiur-Adventure-Metaphysical-Writings/dp/1878972065 (07.05.2017)
http://www.fondazionedechirico.org/opere/pittura-2/1910-20/?lang=en (07.05.2017)
https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/piazza-d-italia-1913 (17.05.2017)
http://brooklynrail.org/2017/05/criticspage/Giorgio-de-Chirico-The-Enigma-of-the-Hour-1910-The-First-Conceptual-Work-of-Art (07.05.2017)

DİJİTALLEŞEN KÜLTÜR ve SANAT*

Ayşe YÜCE
Doç. Dr. Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Tuncay YÜCE
Doç. Dr. Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Özet
Öncelikle böylesi geniş kapsam bir kapsam çerçevesinde incelenecek her konuda olduğu gibi bu konuda da, başlığın unsurlarının her birinin tek tek tanımlanması, konunun açımlanmasında hiç kuşkusuz yararlı olacaktır. Kültür nedir? Dijital denince ne anlamak gerekmektedir? Dijital kültür denince akla ilk gelenler nelerdir? Sanatın halihazırda üzerinde uzlaşılan bir tanımı bulunmazken dijital kültür ile sanat arasında nasıl bir etkileşim vardır? Bu bildiri dolayısıyla, çerçevesi yukarıda sıralanan tanımlamaların yardımı ile konuyu açımlamak, böylesi geniş bir alan içerisinde tezimizi bir yerlerde konumlandırmak için gerekli olacaktır. Heykel sanatının üç boyutluluğu; resim sanatının hem iki boyutlu bir yüzey üzerinde çıkmış olduğu neredeyse tarih boyunca süren serüveni hem de modern-postmodern sanat bağlamında değerlendirebileceğimiz arayışları; grafik sanatının bilgisayar destekli tasarımları; gelişen teknolojinin de yardımıyla sinema sanatının filmler ve videolar ile kazandırmış olduğu bakış açıları sanatın artık bir disiplinler aşırılığını da beraberinde getirmektedir. İşte bu bağlamda incelemeye çalışacağımız 'yeni medya' olarak tanımlanan sanatsal yaklaşımların, günümüz sanatına ya da geleceğin sanatına nasıl bir katkısı olabileceğini 'Dijitalleşen Kültür ve Sanat' başlığı altında tartışacağız.
Anahtar Sözcükler: Kültür, sanat, dijital, 'yeni medya'

DIGITAL CULTURE and ART

Abstract
First of all, in covering such a broad concept for every subject, no exception for this subject, it will be useful to describe each and every aspects of elements of the title in order to expound the concept. What is culture?What is digital? What are the first things to come to mind about digital culture? How does digital culture interact with art when art does not already have a compromised definition? Therefore, it would be necessary for this framework to open up the context with the help of the above-mentioned definitions, to locate our work somewhere within such a wide area. The perspective gained by the three dimensions of sculpture art; the quest for artistry in both modern adventure and postmodern artistic context that being two-dimensional surface; computer aided design of graphic art; with the help of developing technology, the art of cinema being brought to life with films and videotapes; has been brought an interdisciplinary understanding to the art itself. In this context, we will discuss how artistic approaches defined as 'new media' can contribute to the art of today or the art of the future, under the heading 'Digital Culture and Art'.
Keywords: Culture, art, digital, 'new media'

Giriş

TDK Büyük sözlük kültürü, "Bir toplumu ya da halkı duyuş, düşünüş, yaşayış bakımından öbürlerinden ayıran ve gerek özdeksel gerek tinsel alanlarda oluşturulan ürünlerin tümü. 2. Bir topluma ya da bir halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat yapıtlarının tümü. 3. Usavurma, beğeni ve eleştirme yeteneklerinin öğrenim ve yaşantılar yoluyla geliştirilmiş olan biçimi" olarak tanımlamaktadır (TDK Büyük Sözlük). Bu tanım dolayısıyla insanoğlunun tarihsel gelişimi süresince gerçekleştirmiş olduğu tüm varlık bu zengin envantere dahil edilebilecektir. Dijital ise, en temelde 1-0, açık-kapalı, ya da var-yok biçiminde ikili (binary) sistemlerin temelinde oluşturulan ve algoritmik yazılımlar aracılığıyla günümüzün günlük yaşantısına dahi ağırlığını kabul ettirmiş bir olgu olarak karşımızda durmaktadır. Dijital kültür ise böylesi bir ortamda 90'lardan itibaren ortaya çıkan dijital iletişim araçları (bilgisayar, uydu teknolojileri, internet, vb.) aracılığıyla gündelik hayatımızın en çok kullanılan Kitle İletişim Araçları (KİA) arasındaki yerlerini almışlardır. Bildirinin ilerleyen bölümlerinde bu konuya tekrar dönmek üzere, bu ortamda ortaya çıkan tüm 'kültürel nesnelere' en genel anlamda 'yeni medya' adını vererek devam edelim.

Sözü edilen bu ortamda her alanda olduğu gibi sanatsal çalışmalarda ve sanat çevrelerinde bir dönüşüm yaşanmaktadır. İnsanoğlu 30.000 yıldır imgelerle bir biçimde ilgilenmekte. Bu ilgi; Buzul Çağında Fransa'nın Lascaux ve İspanya'nın Altamira mağaralarına çizilen resimlerle başlamıştır diyebiliriz. Sonraları 'görsel iletişim'; alfabenin ve matematiğin gelişimine yol açarak yeryüzünde kültürel bir gelişmenin başlangıcını oluşturmuştur. Bu kültürel gelişmede sanat ve sanatsal yaratım süreci çok önemli bir yer tutmakta.

Sanatı, Gordon (1997) "insan duygusunun sembolik biçimlerinin yaratımı" (s. 150) olarak tanımlamıştır. Görüldüğü gibi; sanatın tanımını yapmak diyebiliriz ki insanlık tarihini kapsayan bir araştırmayı da içinde barındırmakta. Dolayısıyla konuyu daha fazla genişletmemek amacıyla sanatsal yaratım süreci içerisinde ele alınacak gelişmeler ve özellikle de teknolojik gelişmeler bu bildirinin sınırlarını oluşturmakta. Sözü edilen bu teknolojik gelişmeler yazımızın ilerleyen bölümlerinde daha ayrıntılı olarak ele alınan ve birbirlerine göre 'yeni' olarak nitelendirilebilecek 'ekran' temelli araçlardır. Başka bir deyişle görsel sanatlar içerisinde resmin iki boyutlu tuval yüzeyinden bir ekran üzerine yansıtılan video, DVD, sanal gerçeklik ve çoklu-ortam uygulamaları gibi daha çok sayısal teknolojinin sanatın kullanım alanına giren araçları olarak belirlenebilir. Teknoloji sanatla bir biçimde ilgilenen toplulukların davranışını etkilemektedir. Bunu sanat etkinliklerinin sayısını ve yaygınlığını genişleterek sağlamaktadır. Sanatçının yapıtının başarısını ya da başarısızlığının değerini etkileyerek yapmaktadır (Mc Charty 2004: 24). Teknolojik buluşlara yol gösteren sanatsal öngörü ve uygulamalar aynı zamanda onun yaratımında da yeni üretim biçimlerini beraberinde getirmektedir. Yine bu yeni üretim biçimleri, sanatsal üretim sürecinde yaratıcı yeniliklere de yol açabilmektedir. Örneğin, kameranın icadıyla ortaya çıkan fotoğraf sanatı, sonrasında film kamerasıyla gelen sinema sanatı, televizyonun icadıyla kendine anlatım olanağı bulan video sanatı ve günümüzde dijital teknolojilerin getirdikleriyle kendine anlatım olanağı kazanan 'dijital sanat' (Mc Charty 2004: 25).

Sözü edilen tüm buluşlar bir öncekine göre 'yeni' olmakta ve belki bu yazının temel sorunsalını oluşturan 'yeni medya' olgusunu gündeme getirmektedir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından bu yana kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle hayatımızın önemli bir kısmında söz

sahibi olan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır medya. Kavram olarak çok anlamlılığı da beraberinde getirdiğinden çoklukla değerlendirmeler farklı olabilmektedir.

Medya (İng.: media); iletişim amacıyla bir konuyu, programı, vb. yaymada kullanılan kitle iletişim araçlarının genel adıdır. Bunun yanında, 'ortam, teknik, biçim, vb. gibi anlamları bulunan 'medium' kelimesinin çoğulu olarak da kullanılmaktadır. Bizim burada ele alacağımız kavram da bu ikincisi olacaktır (tanımlar için bkz. MacMillan Dictionary). Sanatsal yaratım sürecini incelerken, değişen sanatsal üretim araçlarından söz etmiştik. Bu araçlar başlangıçta doğada bulunan ve insanoğlunun kullanmaya başladığı malzemeler olagelmiştir. Doğadaki bu malzemeleri kültür tarihine mal olmuş birer estetik nesne haline getiren insan, bu gelişime zihinsel olarak getirdiği yeni anlayışların da eklenmesiyle bugünlere kadar gelmiştir. Sürekli bir etkileşim halinde, sanat ve kültür tarihinde inceleyebileceğimiz bu yenilikler ve değişimler farklı sanatsal akım ve yaklaşımları oluşturmuştur. Burada bunlar ele alınmayacak ancak unutulmamalı ki, sözü edilen akım ve yaklaşımlar bu çalışmanın ana izleğini oluşturan 'yeni medya'ya da bir bakıma öncü olmuşlardır.

Yukarıda kısaca tanımlamaya çalıştığımız medya kavramının kullanılmaya başlanması, teknolojik yeniliklerin sanata da yansımasıyla olmuştur. Diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında sinema 20. yüzyılın başlarına, video 1960'lı yıllara ve bir sanatsal yaratım aracı olarak kullanılan bilgisayar ise 1980'li yıllara denk gelmektedir. Biz burada konumuzu görsel sanatlar içerisinde ele almaya çalışacağız.

Video sanatının Nam June Paik'in 1965'te Sony Portapak kamera ile yaptığı denemelerle başladığı söylenebilir. Tomkins'e göre, video bir araç olarak 70'li yıllarda kullanılmaya başlanmıştır. Bunun nedeni de bu yeni aracın kullanımda görece ucuz ve taşınabilir video kameralarının hemen sonrasına rastlamasıdır (akt. Lucie-Smith 1995). Richard Serra, Bruce Nauman, Keith Sonnier gibi heykeltıraşlar; Joan Jonas gibi performans sanatçıları videoyu bir araç olarak zaman zaman kullandılar ve bu ilgilerini yitirip kullanmayı bırakmışlardır (age., s. 162). Ed Emschwiller gibi öncüler daha sonra bilgisayar destekli imgelemeyi keşfederek ticari ana akıma bu yeni aracı kazandırdı. Daha yakın zamanlarda Bill Viola, Garry Hill, Dara Bimbaum ve Judith Barry gibi ABD'li sanatçılar videoyu çevre sanatı (environmental art) olgusu etrafında kullandılar. Türkiye'de de Kutluğ Ataman, Gülsen Bal, Genco Gülan, Ethem Özgüven gibi sanatçılar, videoyu bir araç olarak kullanmış ve kullanmaktadırlar.

Dijitalleşen Çağın Sanatı: 'Yeni Medya

'Yeni medya'yı tanımlarken öncelikle teknolojinin ve onun getirdiklerinin üzerinde durmalıyız. Çünkü burada teknoloji dediğimiz zaman neredeyse 'medya sanatları' ya da 'yeni medya'nın kendisini tanımlamış oluyoruz. 'Yeni medya' dağıtım ve gösterim amacıyla bilgisayar teknolojisini kullanan kültürel nesnelerdir (Manovich 2001). Medya sanatları ise gelişen teknolojinin de yardımıyla medya nesnelerini bir araya getirerek ve bu sanatın merkezine bu nesneleri koyarak oluşturulan sanata verilen addır. Film, video ve bilgisayar teknolojilerinden kaynaklanan ve geçtiğimiz yüzyılda gelişen bu sanat; anlatıyı, belgeseli ve deneysel filmleri, videoyu, dijital çalışmaları, bilgisayar destekli tasarımları ve yerleştirme sanatını içermektedir (Mc Charty 2002).Yukarıdaki tanımlar dolayısıyla 'yeni medya' olarak tanımlanabilecek ve tanımlanamayacak kültürel nesneleri Manovich şöyle belirtmektedir: İnternet, web siteleri, bilgisayar çoklu-ortamları, bilgisayar oyunları, CD-ROM'lar, DVD, sanal gerçeklik ve bilgisayar destekli özel efektler hep 'yeni medya'nın alanına gelmektedir. Bilgisayar teknolojisini yapım

ve saklama amacıyla kullanan ancak bunları son kullanıcılarına dağıtımda kullanmayan televizyon programları, filmler, dergi, kitap ve diğer basılı yayımlar 'yeni medya' değildirler (Manovich 2002).

'Yeni medya' olgusunu bu tanımlamalar ışığı altında resmin, fotoğrafın ve de hareketli görüntülerin (motoin pictures') bir araya getirilmesi biçiminde ele alabiliriz. Tıpkı kendinden önce gelen diğer sanat dallarının bir bireşimi olan sinema aracılığıyla kazanılan yeni anlatım olanaklarını sunan teknoloji sayesindedir ki; sinema sanatı başlangıç olmak üzere, daha sonra video ve sonrasında bilgisayar destekli çalışmaların da eklenmesiyle sanata yeni yaklaşımlar eklemlenebilmiştir.

Bu gelişmelerin sanata neler getirip neler götürdüğü sanat tarihi uzmanlarının işidir, ancak burada bir tespit olarak ele alınan 'medya sanatları' ya da 'yeni medya'nın "uzun bir geçmişi, oturmuş bir geleneği" (Manovich 2002) bulunmayıp halen gelişmekte olan bir yaklaşım olduğu da göz önünde tutulmalıdır. Bu yaklaşımın yeniliği nerededir? Başka bir deyişle film, video ve bilgisayarlı tasarımların sanat olarak yeniliğinin yanında (diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında) bir arada kullanılması mıdır bu yeniliğin nedeni? Bu sorudan kaynaklanan bakış açısıyla birlikte kullanım olgusu her sanat dalının içerisinde değerlendirildiğinde, gerçekten yalnızca bir yenilikten çok biçimsel bir anlayışmış gibi duran bakış açısı bizi yanıltabilmektedir.

Sanata Yeni Bir Yaklaşım Olarak Yakınsama

'Yeni medya' bir çalışma alanı olarak farklı alan ve özelliklerin bir araya gelmesiyle, başka bir deyişle bu alanlar arasındaki 'yakınsama' (convergence) ile oluşan çok disiplinli ve aynı zamanda uluslararası bir olgudur. Bu alanda meydana gelen çalışmalar ana akım oluşumların dışında gerçekleşen öncelikler ve tasarımlar tarafından gerçekleştirilmiş ve gerçekleştirilmektedir. 'Yeni medya' olgusuyla birlikte kendini duyuran 'yenilik' bizce en çok dijital bir dönüşüm süreciyle etkisini göstermekte ve gösterecektir. Sanatsal yaratım ve deneyim açısından konuyu ele aldığımızda da durum yine aynıdır. 'Yeni medya', burada da geniş bir çerçeve içinde çalışma olanağı sağlamaktadır. Bu çerçeve içinde kendi kişisel bilgisayarı ile evinde çalışanlardan 'medya sanatları' profesyonellerine kadar geniş bir kitle yer almaktadır (Mc Charty 2002).'Yeni medya', sayısal teknolojiyi 70'lerden beri çeşitli aralıklarla kullanan ve çalışmalarını bu teknoloji aracılığıyla üreten sanatçıların zaman zaman da 'dijital sanatlar', 'medya sanatları', 'bilgisayar sanatı', 'çoklu-ortam sanatı', vb. gibi adlar altında da kullandıkları genel bir terimdir. Bilindiği gibi içinde bulunduğumuz postmodernizmin kullanılmış olan sanatsal biçimleri, imgeleri bulundukları bağlamlarından koparak 'yeni' bir sanatsal yapıtın alanına dahil edilmesine olanak sağlamıştır.

Sayısal teknoloji kullanılarak oluşturulan sanatsal biçimler; "(…) görüntü oluşturma, heykel, enstalasyon, ve sanal gerçeklik, performans, müzik ve ses sanatı, animasyon ve video, yazılım, veri tabanı ve oyun sanatı, net sanatı" (Wands 2006: 14) olarak sınıflandırılabilir. Burada sayısal kültürün oluşumunda sanat, teknolojiyi bir araç olarak değil konu olarak seçmiştir (Kimmelman 2001: 2). Konuyu iki örnekle şu biçimde özetlemeye çalışalım. "Yapay Zeka" (2001) adlı filminde Stanley Kubrick filminin senaryosunu verdiği Steven Spielberg'e filmin çekilebilirliği konusunda gerekli teknolojik altyapının varlığı nedeniyle yazmış olduğu senaryoyu teslim ettiğini söylemiştir. Yine aynı biçimde sinemanın günümüz teknolojik

altyapısının olmadığı 20 yıl öncesine göre bir film sonrası yapım çalışması sırasında yapılan işlemlerin anlaşılamaması olasılığının yüksekliğinden söz edilmektedir.

Bu iki örnek dahilinde söylenebilecekler; sinema sanatının üretim koşullarının gelmiş olduğu aşamayı gözler önüne sermesi açısından önemli olduğu kanısındayız. Bu örnekler sinema sanatının gelmiş olduğu durum açısından böyleyken diğer sanat dalları açısından da durum pek de farklı değildir. Özetle söylemek gerekirse sanatsal üretim açısından teknoloji bir yenilik sunmuş ve bu yenilik de yeni anlatım biçimlerinin doğuşuna neden olmuştur.

Bu türden yeniliklerin sanat alanına neler getirip neler getireceği de yine sanat ve kültür tarihi açısından zamanla belirlenecek öğelerdir. Sanatsal etkinlik açısından bilim ve teknolojinin durumu konusunda Kuspit (2006) şunları söylemektedir: "(...) aslında sanat, sanatın hayal edemeyeceği oranda ilgi gören bilim ve teknolojinin gölgesinde varlık sürdürüyor gibi görünmektedir. Gerçekten de, sanatın en olgun meyveleri, bilim ve teknolojininkilerin yanında yeterince olgun değilmiş gibi görünüyor" (s.177). Bu bakış açısıyla gelecek de özellikle 'yeni medya' aracılığıyla sanatın yapacakları konusunda ileriye doğru bakılabileceğinin bir göstergesi olduğu kanısındayız. Başka bir deyişle 'sanatın sonu' ve 'postsanat' tartışmalarına 'yeni medya' ve uygulamalarının neler getireceğini hep birlikte göreceğimizi düşünüyoruz.

Sanatsal üretim açısından durum böyleyken sanatın deneyimlenmesi açısından da durum hemen hemen aynıdır. Burada da söz konusu olgu, sanatın mekansal deneyiminin mekansal açıdan çeşitlenir olması olgusudur. Başka bir deyişle artık herhangi bir sanat dalı için sanatın deneyimi konusunda mekansal anlamda seçeneklerin çoğalması olgusudur. Örnek verecek olursak; sanallaşan sergi mekanlarından ev sineması sistemlerine varasıya pek çok sanat mekanı artık bir bilgisayar ekranından evlere kadar gelmiştir. "20. yüzyılın getirdiği olgulardan biri özelde sinema genelde de medyadır. 28 Aralık 1895'teki ilk halka açık film gösteriminden bu yana insanlar sinemaya giderek film izlediler. Televizyonun icadıyla da sanılanın aksine filmler izlenmeye devam edildi. Yalnızca film izleme tarzı değişti. Artık gelişen teknolojik olanaklarla filmler, sinemaya gitmeden evlerde televizyonlarda, video, VCD ya da DVD'de izlenebiliyorlar" (Monaco 2001: 13) diyerek Monaco bunu çok güzel bir biçimde özetlemektedir. Bir başka örnek olarak da; aralarında Devrim Erbil, Mehmet Güleryüz, Ara Güler'in de bulunduğu bir grup sanatçı "Tag İstanbul / İstanbul Bir Tuval Olursa" adlı etkinlik çerçevesinde lazer, kamera, bilgisayar ve projeksiyon kullanarak İstanbul'un tarihi binalarının yüzeylerinde gerçekleştirdikleri 'performans'lar verilebilir.

Monaco yine aynı konuyla ilgili olarak şöyle sürdürür görüşlerini: "Metni, görüntüleri ve sesleri işleyiş tarzımız bugün yirmi yıl öncesine göre köklü bir biçimde değişmiştir. Yüzyıl önce filmlerin ortaya çıkışının haber verdiği iletişim araçlarının birliği artık neredeyse bir gerçekliktir. Sanki 20. yüzyılın tanımlayıcı aracı sinema, 21. yüzyılın yeni medyasının bir başlangıcından başka bir şey değildi. Eski kimya ve mekanik teknolojileri sayısal elektroniği ve fotoniksi ortaya çıkarırken, sinemacılar öncü ruhu yeniden keşfedebilirler. Bu araç yeniden doğmak üzeredir: Şimdi eğer bunu düşünebilirsek, filmini de çekebiliriz" (Monaco 2001: 17).

Tüm bunlar arasında teknolojinin sanatsal yaratımı sürecini imge üretimi konusunda da nasıl etkilediğini belirtmek amacıyla Burnett'in yazdıklarına bakmak yararlı olacaktır: "İzleyicilerin izlediği imgeler artık sadece imge değiller; daha çok, büyük fotoğrafçı, Jeff Wall'un öne sürdüğü gibi imgeler insanların kendilerini görme biçimlerini değiştiren, artık kendilerini bireyler olarak değil, melez personalar olarak görmelerine yol açan ve kimliğin artık tek bir

yeri, nesneyi ya da kişiyi mesken tutmadığı teknolojik bir zekâyı temsil ediyorlar" (Burnett 2007: 34). Dolayısıyla aynı biçimde insan ile teknoloji deneyimi (burada bilgisayar) arasındaki etkileşimi karşılamak amacıyla da kullanılan terimler de kullanıcı, izleyici, katılımcı, gezgin, gömülen, vb. gibi (Burnett 2007: 24).

Sonuç

Teknolojide meydana gelen değişimler sonucu çağdaş sanat estetiği, sanatı ve sanat nesnesini izlenme ediminden deneyimlemeye doğru taşımıştır. Bunun sonucunda da sanatsal etkinliklerde yer alan sergileme biçimleri de bu yönde değişiklikler talep edilmeye başlanmıştır. Artık sergi mekanlarında görülebilecek olan alışılagelmiş yöntemler arasında değişik biçimlerde sergileme biçimlerini görebilmekteyiz. Yine bu durumda sanatçı, yapıt, izleyici arasındaki etkileşim çok fazla değişmemekle birlikte sözü edilen öğeler arasındaki etkileşimin biçiminin değiştiği kanısındayız. Başka bir deyişle edilgin konumdaki izleyici biraz daha etkin olabilen 'katılımcı'ya dönüştüğü söylenebilir.

Geçtiğimiz yüzyılın son yarısından bu yana görülen teknolojik yenilikler, sanatsal yaklaşımlar aracılığıyla sanatın geleneksel anlatım yapılarını değiştirmektedir. Dolayısıyla ilerleyen zaman sürecinde sanat bunun örneklerini de vermek durumundadır. Buradan da hareketle sanatın teknolojiyle olan ilişkisinde gelinen durumda bulunduğumuz yer bakımından görünüm farklılıklar gösterecektir. Çünkü kimine göre bu bir teknolojik yenilik, bir 'icat' iken, kimine göre de sanatsal anlatım açısından yeni bir yaklaşım olacaktır.

'Yeni medya' ile ilgili unutulmaması gereke konu bu alanda yapılan çalışmaların (özellikle kuramsal olanların) çok sık gözden geçirilmesi gerekliliğidir. Çünkü 'yeni medya' olarak görülmeyen bazı kültürel nesneler teknolojik gelişmeler aracılığıyla bu alana dahil olabilmektedirler. Örneğin öncesinde dergi ya da kitap gibi kültürel nesneler sonrasında karşımıza e-dergi ve e-kitap olarak çıkabilmektedirler. Bu yüzden bu alanda yapılan kuramsal çalışmalar yapıtı, yapıtlar da kuramsal çalışmaları destekleyerek bu dönemin getirdiklerinin daha rahat değerlendirip izlenmesinde yararlı olacağı kanısındayız.

Günümüzde dijital kültür ve sanat söz konusu olduğunda; konunun dinamik bir konu olması nedeniyle, yeni gelişmeler birbirinin peşi sıra gelmekte ve bu "yenilikler" aracılığıyla da bu alandaki gelişmeler Kültür dünyasına getirdikleri dolayısıyla disiplinler arası tartışmaları da oldukça dikkate değer bir düzeye taşımaktadır. Uluslararası toplumlar bir araya geldiklerinde tartışılan konuların en önemli aşamaları artık söz konusu "dijitalleşen kültür" ortamında yapılacak projelerin neler olacağı değil, bu projelerin takvimleri üzerinde olmaktadır. Başka bir deyişle hızı yakalamaya çalışan bir takvimdir söz konusu olan. Örneğin, Kültür ve Sanat için Dijital Ar-Ge etkinliği Birleşik Krallık'taki kültür ve sanat kurumlarının deneyimlerini ve bu kurumların mevcut izleyicilerini anlayıp yeni izleyicilere ulaşmakta dijital teknolojiyi nasıl kullandıklarını paylaşmak üzere bir etkinlik düzenlendi. Söz konusu etkinlikte, dijital teknoloji, mobil, dijital teknoloji veri konulu örnek çalışmalar sunuldu. Bu sunumlarda proje yöneticileri çözmeye çalıştıkları sorunların neler olduğunu, bu sorunlara nasıl çözümler geliştirdiklerini, hangi çözümlerin başarılı olduğunu ve en önemlisi, nerelerde başarısız olduklarını ve bu güçlükleri nasıl aştıklarını anlatmaktadırlar. Yine ülkemizde "dijital içerik" üretimi üzerinde çalışan şirketlerin kendi portföylerinde bulunan şirketlere sağladığı "digital signage" (kurumsal tv) uygulamaları tek merkezden ülkenin her yerine çevrimiçi ya da çevrimdışı sundukları hizmetlerle bu alanda yapılabileceklere işaret etmektedirler. Sonuç olarak bu ve

benzeri alanlarda yapılan çalışmalar göstermektedir ki, her yerde karşımıza çıkan büyüklü-küçüklü, tekli-çoklu ve etkileşimli-etkileşimsiz ekranlarda yer alan görsel-işitsel içerik, dijitalleşen kültür ortamında ister sanatsal isterse de diğer alanlarda yer alan bilgi ya da reklam amaçlı her "kültürel nesne", içinde bulunduğumuz yüzyılın en önemli konularından biri olarak içerik üretimi olduğunu göstermektedir. Bu durumda özellikle toplumsal, kültürel, ekonomik ve sanatsal açıdan yapılacaklar için "yeni medya"nın kültürel nesnelerine atfedilen bu özellikler, her dönemde karşılaşılan başat sorunsallar arasında biçim-içerik etkileşiminin önemine bir kez daha vurgu yapmış olmaktadır. Tıpkı kendinden önceki diğer tüm araç ve ortamlar (media) gibi "yeni medya" da kendi rüştünü ispat edene kadar bu tartışmaların artarak devam edeceğini düşünmekteyiz.

KAYNAKÇA

Burnett, R. (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?,*Çev. G. Pusar, İstanbul: Metis Yayınları.
Cottington, D. (2005). *Modern Art: A very Short Introduction,* Oxford University Press.
Gordon, G.. (1997). *Philosophy of Arts: An Introduction to Aesthetics,*Routledge.
https://www.britishcouncil.org.tr/programmes/arts/digital-rd adresinden 11 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Kimmelman, M. (23 Mart, 2001). *Creativity, Digitally Remastered,* The New York Times.
Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*, Çev. Y. Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.
Lucie-Smith, E. (2004). *Artoday,* New York: Phaidon Pres.
Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*, Cambridge: The MIT Press.
Manovich, L. (2002). *New Media from Borges to HTML*, http://www.manovich.net. adresinden 11 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
Mc Carthy, K. F. (2002). *From Celluloid to Cyberspace: The Media Arts and the Changing Art World,* Rand Co.
Halsey, W. D. (1983). *Mac Millan Contemporary Dictionary*, İstanbul: ABC Yayınevi.
Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?*, Çev. E. Yılmaz, , İstanbul: Oğlak Yayınları.
Wands, B. (2006). *Dijital Çağın Sanatı,* Çev. O. Akınhay, İstanbul: Akbank Yayınları.
Yüce, A., Yüce T. (2011). Sanatsal Etkinlikler İçerisinde 'Yeni Medya' Olgusu. *Sanat Yazıları*, 19, 55-63.

TÜRK KÜLTÜR SOSYOLOJİSİNİN İMKÂN VE GEREKSİNİMLERİ ÜZERİNE

D. Ali ARSLAN
Doç. Dr. Mersin Üniversitesi, http://www.aliarslan@mersin.edu.tr
Mustafa ÇAĞLAYANDERELİ
Yrd. Doç. Dr. Mersin Üniversitesi, http://www.cagdereli@mersin.edu.tr
Gülten ARSLAN
Sosyoloji bilim uzmanı, http://www.gultenb.arslan@hotmail.com

Özet

Bildiride, sosyolojinin tarihsel gelişim sürecinde Türkiye'de kültür sosyolojisi çalışmalarının gelişmemişliği tespit edilmekte ve buradan hareketle Türk kültür sosyolojisinin imkân ve gereksinimleri tartışılmaktadır.

Comte'un modern toplumu inceleyebilecek misyon bilimi olarak nitelediği sosyoloji toplumda artan uzmanlaşmaya koşut olarak 20. Yüzyılda alt dallara ayrıldı. Bunlar içerisinde kültür sosyolojisinin önemi (sanayileşme, göç ve kentleşme gibi süreçler itibariyle) giderek artmaktadır. Üstelik ekonomik, siyasal ve kültürel ilişkilerin giderek hızlandığı küreselleşme sürecinde Weber'in 'kültürel anlam dünyaları' tarzındaki tipleştirmeleri esas alan kültür sosyolojisi çalışmalarına gereksinim vardır.

Türkiye'de köklü sosyoloji geleneği mevcut olmakla birlikte günümüzde özellikle kültür sosyolojisi çalışmaları nitelik ve nicelik olarak yetersizdir. Alan gereken ilgiyi görmemiştir. Örneğin YÖK Tez merkezinin lisansüstü tezleri arasında sadece 24'ü 'kültür sosyolojisi' alanına kayıtlıdır.

Türkiye'de kültür sosyolojisini geliştirme fikri dahi Türk kültür sosyolojisinin en önemli imkânıdır. Bundan başka, küreselleşme sürecinde uluslararası ilişkilerin odağı haline gelen, ekonomisi güçlenen, göç yapısı ve kentleşme süreçlerinin dinamikleri değişen… Türkiye'de kültürel çözümleme toplumsal yapı çözümlemesinin önüne geçmeye başlamıştır.

Türk kültür sosyolojisinin gelişebilmesi için kültür çalışmalarının siyasal etkiden arındırılması, tarih yapma anlayışında belirli bir uzlaşının sağlanması ve ehil olmayanların kültür alanına dâhil olmasının bir şekilde önlenmesi gibi girişimler gereksinim haline gelmiştir. En genelde ise 'eski düşünce geleneğimize, kendi toplumumuza derinlemesine yönelmemiz gerekmektedir'. Bildiride bu problematik genişletilerek tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: kültür, kültür sosyolojisi, Türk kültür sosyolojisi, sosyo-kültürel değişme

ON THE POSSIBILITIES AND THE REQUIREMENTS OF TURKISH CULTURE SOCIOLOGY

Abstract

Cultural sociology has been not developed in Turkey enough. It was aimed to discuss the possibilities and requirements of sociology of culture in Turkey.

In the 20th century, sociology was divided into subdisciplines in parallel to growing specialization. Among them, the importance of cultural sociology is increasing day by day. Moreover, in the globalization process in which economic, political and cultural relations are accelerating. Within this context, cultural sociology studies based on Weber's "cultural meaning worlds" typologies are needed.

Although there is a tradition of rooted sociology in Turkey, studies of cultural sociology are inadequate in both the quality and the quantity. The findings also indicate that there has been not receive enough attention by researchers in the field. For example, among the postgraduate dissertations of the Higher Education Council Thesis Center, only 24 are registered in the field of 'cultural sociology'.
Even the idea of developing cultural sociology in Turkey is the most important possibility of Turkish culture sociology. Moreover, the importance of Turkey's globalization process is increasing, and cultural analysis leads to social structure analysis.
It is necessary to develop the Turkish cultural sociology, cultural studies have to be purified from the political influence. In addition to that, a certain compromise must be achieved in in the understanding of history-making. And also, it is necessary to somehow prevent inclusion of non-competent persons in the field of culture. Last but not least, we need to go deeply into "our old thought tradition and our own society". This problematic will be discussed in this paper.
Keywords: culture, sociology of culture, Turkish cultural sociology, social-cultural change

Giriş

Bu çalışmanın temel konusunu, Türk kültür sosyolojisinin imkân ve gereksinimleri oluşturur. Konu literatürdeki bilgilerden yararlanılarak teorik olarak tartışılmıştır. Çalışmada ilkin, sosyolojinin tarihsel gelişim süreci, genel özellikleri itibariyle tanıtılmıştır. Buna göre, en başta belirlendiği üzere sosyoloji, modern toplumda düzenin ve ilerlemenin sağlanmasına katkı yapabilecek misyon bilimidir. 20. Yüzyılda yaşanan toplumsal gelişmeler ve yeni sorunlar, bunlarla ilgilenecek olan sosyolojinin uzmanlık alanlarına ayrılmasına yol açmıştır. Önce ekonomi ve siyaset alanındaki sosyoloji dalları ortaya çıkmış ardından kültür sosyolojisi gelişme imkânı bulabilmiştir. Genel bir tanım olarak kültür sosyolojisi, kültürel yaşantı ve bunun değişmesini inceleyen bilimdir. İnceleme birimi toplumdur. Kültür olgusal düzeyde ele alınmaktadır. Kültür sosyolojisinin temel konuları inanç ve değer sistemleri, normlar ve simgeler, dil ve teknolojidir. Gökalp bunlara güzel sanatlar, felsefe ve bilim kültürünü de eklemiştir.

Bildiride ikinci olarak, Türkiye'de kültür sosyolojisi çalışmaları genel özellikleri itibariyle incelenmiştir. Ülkemizde sosyolojinin kurucusu Ziya Gökalp kültür sosyolojisinin de öncüsü olarak kabul edilir. Dünyada kültür sosyolojisi sonradan gelişen uzmanlık alanı olduğu halde, Türkiye'de önceden belirlenmiştir. Bununla birlikte, Gökalp sonrası dönemde beklenen gelişimi gösterememiştir. Özellikle 1950 sonrasında yaşanan siyasal, ekonomik ve kültürel değişmelere koşut olarak Gökalp'in toplum modeli revize edilememiş, ilerleyen süreçte de rağbet görmemiştir. 1960'lardan itibaren Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu ve Baykan Sezer gibi düşünürlerin ortay koydukları, özgün sayılabilecek toplum ve kültür modellerinin de başına aynı şey gelmiştir. 1980 sonrası küreselleşme adı verilen dönemde ise yeni model ve yaklaşım çıkmamıştır.

Bu tespitlerden hareketle çalışmanın üçüncü başlığı altında, Türk kültür sosyolojisinin imkân ve gereksinimleri tartışılmıştır. Bu tartışmada tespit edilen genel sonuca göre, köklü geleneği olan Türk sosyolojisinin, kültür sosyolojisi alanında da oldukça yetkin sayılabilecek imkânları vardır. Türk düşünce dünyasında, Genç Osmanlılardan günümüze gelen farklı damarlar mevcuttur, bunlara gereken ilginin gösterilmesi halinde 'mektep' olabilme kapasitesine

sahiptirler. Akademik ilginin yanında kültür çalışmalarının, siyasal ve ekonomik etkiden arındırılması, alanda gelişmelere zemin hazırlayacaktır. Ayrıca, tarih yapma anlayışında, belirli bir uzlaşının sağlanması ihtiyacı da büyük önem arz etmektedir.

1) Sosyolojinin Tarihsel Gelişim Süreci, Kültür ve Kültür Sosyolojisi

Doğuda yüzlerce yıllık bir geçmişe sahip olan Sosyoloji bilimi, batıda 18.-19. Yüzyıllar içinde yeniden varlık göstermeye başlamıştır. Türk İslam coğrafyasında Sosyoloji biliminin izleri, 10. Yüzyıla kadar indirilebilir. Türk-İslam âlimi Farabi (870-950), modern sosyolojinin öncü isimleri arasında sayılabilir. Farabi'ye ilaveten, İslam coğrafyasında sosyolojinin öncülerinden kabul edilebilecek bir diğer isim de İbn-i Haldun (1332-1406)'dur (Arslan, 2013: 15). Tunuslu İslam âlimi İbn-i Haldun, İlmi Umran adının verdiği sosyoloji biliminin temellerini, Auguste Comte ve Emile Durkheim'dan yaklaşık beş yüz yıl önce atmıştır (Yavuz, 2013: 320).

Batıda ise yaklaşık 200 yıllık geçmişi olan sosyoloji bilimi, sosyal gerçeğe paralel gelişme göstermiştir (Erkal, 2009: 3–4). Kıta Avrupa'sında Rönesans ve reform hareketleri ile başlayan ve sanayi devrimi ve Fransız devrimi ile biçimlenen modern toplumun, başlangıçta oldukça kaotik yapısı vardı. Başlangıçta Comte ve diğer klasik düşünürler sosyolojiyi, modern toplumun sorunlarına çözüm üretebilecek doğa bilimi gibi kurguladılar. Onlara göre, sosyoloji, sosyal olaylara ait deneysel bir bilim olmalıydı. Sosyoloji de, diğer pozitif bilimler gibi, somut deneylerden hareket ederek soyutlamalar yapmalı ve bu soyutlamalar sonucu sosyal gruplarla ilgili sistematik ve genel bir teori oluşturulabilmeliydi (Dönmezer, 1978: 14). Klasik düşünürlerin 'düzen ve ilerleme'[4] sloganı ile yol verdiği bu olgusal 'toplum mühendisliği' paradigması, ilerleyen süreçte yoğun eleştirildi (Köktürk, 2007: 14). Örneğin W. Dilthey'e göre, "tarihsel ve toplumsal gerçeklik alanı, insan üretimi bir alan olması dolayısıyla, doğal gerçeklik alanından ve doğal olgulardan farklıdır"; bu sebeple "…sosyolojide, doğa bilimlerindekine benzer bir *determinist* özne-nesne ilişkisinden bahsedilemez" (Akın, 2007: 86–89). Bunun yerine toplumu anlamak gerekir. İşte bu tartışma sonucunda sosyoloji biliminde pozitivist ve anlamacı ya da diyalektik ve işlevselci olarak isimlendirilebilecek ikili yaklaşım ortaya çıktı. Günümüzde bu ikisini birleştirmek isteyen eklektik arayış devam etmektedir.

Bu bağlamda sosyoloji ya da toplumbilimin daha analitik ve detaylı bir tanımını yapmak yararlı olacaktır. Arslan'ın da ifade ettiği gibi sosyoloji ya da toplumbilim, insanlar arası ilişkileri ve bu ilişkilerden doğan toplumu; toplumun oluşum, işleyiş, gelişimini ve toplum türlerini; bilinçli, amaçlı, sistemli bir şekilde kendine özgü yöntem ve tekniklerle inceleyen; bunlardan hareketle toplumun oluşum, işleyiş ve değişimindeki düzenlilikleri ve yasaları ortaya koymayı hedefleyen; pratikte de toplumun sorunlarını araştırıp, bu sorunların altında yatan nedenleri belirleyen ve bunlara çözüm yolları üreten bir bilimdir (Arslan, 2013).

Bu tespitlerden hareketle, sosyoloji biliminin konusunun temelini teşkil eden toplum denilen soyut gerçekliği de tanımlamak gerekir. Arslan'ın da ifade ettiği gibi, toplum konusunda birçok ayrıntılı tanımlama yapılabilir. Bütün bu tanımlamaların ortak noktasından hareketle bir toplum tanımlaması yapılması gerekirse: "Toplum, insanların öteki insanlarla ve doğayla olan ilişkilerinden doğan, kendine özgü bir örgütleniş düzeni, bir sosyal yapısı, bir kültürel sistemi, sınırları belirli bir coğrafi mekânda göreceli de olsa bir sürekliliği olan insan

[4] 'Order and Progress'

birlikteliklerinin sistemli bütünlüğüdür" (Arslan ve Çağlayandereli, 2016: 201; Arslan, 2009). Tanımlamada da görüldüğü gibi toplum hem demografik ve beşeri, hem sosyal, hem kültürel, hem de coğrafi faktörler tarafından belirlenen çok boyutlu bir varlıktır. Temelini insan ve insanlar arasında gerçekleşen sosyal ilişkiler oluşturur (Arslan, 2009). Dün olduğu gibi bugün de toplumların en belirleyici özelliğini kültür oluşturur. Daha net bir ifadeyle, toplumları birbirinden ayırt edici en temel unsur kültürdür. Alman toplumunu Türk toplumundan, Türk toplumunu Arap toplumundan, Arap toplumunu Fars toplumundan ya da İngiliz toplumunu Japon toplumundan ayırt etmede sosyolojik olarak kullanılabilecek en temel ayırt edici faktör kültür olgusudur. Daha net bir ifadeyle kültür toplumların kimliği ya da bir nevi kafa kâğıdıdır. Toplum analizinde söz konusu bu yaklaşım farkına rağmen, kültür, sosyolojiyi doğa bilimlerinden ayıran en belirgin unsurlardan birisi olarak karşımızda durmaktadır. Marx'ın tanımına göre "*kültür*, Doğa'nın yarattıklarına karşılık İnanoğlu'nun yarattığı her şeydir" (Güvenç, 1979: 97). Medeniyet ve kültür (madde ve mana) ayrımı yapan ve sosyal çözümlemede kültürü (manayı) esas alan Alman sosyal bilim anlayışına (Boran, 1943: 68–69) ve bizde Ziya Gökalp (2012) yaklaşımına göre ise *kültür*, inancın, örf ve adetlerin toplamı olarak değer dünyasıdır. En genel anlamıyla kültür, "bütün bir yaşam biçimi ve ortak semboller bütünü"dür (Işık, 2013: 155).

Daha öz bir ifadeyle kültür, "*bir toplumun yaşam tarzı*", toplumun hayatı biçimi şeklinde de tanımlanabilir. İnsan düşüncesinin, duygusunun ve emeğinin ürünü olan her şey, kültürün temel unsurları arasında sayılabilir. Konu bu açıdan ele alındığında örf, adet, gelenek, görenek, ahlak kuralları, inanç sistemleri ve her türlü toplumsal değerler, normlar ve davranış biçimlerinin yanı sıra bilgi, her dalıyla sanat, bütün unsurlarıyla bir iletişim aracı olan dil, her türlü semboller, giyim-kuşam tarzı, yeme-içme alışkanlıkları ve biçimleri gibi maddi olmayan unsurlar ile giysiler, besin ürünleri, teknik, günlük yaşamda kullanılan her türlü araç-gereçler gibi maddi unsurlar da kültürün ayrılmaz bir parçasını teşkil eder (Arslan, 2007).

Tanımlamada da belirtildiği gibi kültürün hem maddi ve hem de maddi olmayan boyutları vardır. Türk sosyolojisinin en önemli öncülerinden sayılan Gökalp, kültür kavramını ifade etmek için "hars" terimini kullanır. Gökalp kültürün özellikle millilik boyutu üzerinde önemle durur. Hars ya da kültürü, bir toplumun kendine özgü örf-adet, gelenek-görenek, sanat ve inanç sistemleri olarak tanımlayan Gökalp'in kendisinin de bizatihi, Türk kültürünün gelişmesinde büyük emeği geçmiştir. Gökalp'in özellikle de kozmopolit nitelikli Osmanlı kültüründen, ulusal (milli) karakterli Türk kültürü anlayışına geçişte çok büyük hizmetleri olmuştur. Gökalp kültürü milletin öz malı, medeniyeti ise insanlığın (dünya uluslarının) ortak malı olarak görür. Yani kültürün milli olmasına karşın, medeniyetin evrensel nitelikte olduğunu vurgular (Arslan, 2007).

Görüldüğü gibi, toplumun olduğu gibi kültürün de asli unsuru insandır. Kültür insanın insanla, insanın eşyayla ve insanın doğayla olan ilişkilerinin ürünüdür. Kültürün yaratıcısı ya da oluşturucusu insandır. Yalnızca üretmekle kalmayıp kültürü yaşatan, onu taşıyarak yeni kuşaklara aktaran da yine insandır. Kültür donuklaşmış, katı, statik bir karaktere değil, dinamik bir niteliğe sahiptir. Kuşaktan kuşağa aktarılarak varlığını sürdürür. Bu ise sosyalizasyon olarak nitelendirdiğimiz süreç sayesinde gerçekleşir. Zaten Ziya Gökalp de sosyalizasyonu *"yetişkin kuşağın sahip olduğu duygu ve düşünce birikimini yetişmekte olan kuşağa aktarması süreci"* olarak tanımlar (Arslan, 2009: 32-34).

Bir bakıma sosyalizasyon, *bir toplumun kendi kültürünü üyelerine aktarması süreci* olarak da tanımlanabilir. Bu süreç kültür temelinde ele alındığında, "kültürleme" süreci olarak da adlandırılabilir. Söz konusu süreç toplumun varlığı açısından olduğu kadar, onun ayrılmaz bir parçası olan kültürün varlığı ve sürekliliği için de büyük önem arz eder. Yeni kuşak, kendinden önceki kuşaktan devraldığı toplumsal kültürünü önce korumak ve yaşatmak, sonra da geliştirip kendinden sonra gelecek kuşaklara aktarmakla yükümlüdür. Bu kültürün öğrenilmesi, geliştirilerek yaşatılması ve sonra da yeni kuşaklara aktarılması işlemleri zincirleme devam ettiği sürece toplumlar ve kültürler, doğal olarak da milletler ve devletler ayakta kalabilirler (Arslan, 2007).

Kültür çok boyutlu bir beşeri ve toplumsal olgudur. Bu bağlamda sosyal bilimlerin birçok alanında da kültür olgusu temel çalışma alanını teşkil eder. Bu bilimler arasında sosyoloji bilimine ilaveten, sosyal-kültürel antropoloji ve folklor (halkbilim) gibi bilim dalları sayılabilir. Kültür konusunu, Türk sosyologlarından Nihat Nirun üçlü bir tasnife tabi tutar (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 1990: 252):

Fikirler	Normlar	Maddi Unsurlar
İdeolojiler	Kanunlar	Teknolojiler
Bilimsel gerçekler	Hükümler	Makineler
Dini inançlar	Kaideler	Aletler
Mitler	Yönetmelikler	Araçlar
Efsaneler	Adetler	Binalar
Batıl inanışlar	Örf-töre	Yollar
Vecizeler, darbımeseller	Görenekler	Köprüler
Atasözleri	Yasaklar (Tabular)	Elbiseler
Folklor	Ayinler	Taşıtlar
	Dini Törenler	Mobilya
	Törenler	Gıda Maddeleri
	Moda	İlaçlar
	Sosyal kurallar	
	Adabı Muaşeret Kuralları	

Aydın Sayılı'ya göre kültür, *"bir milletin duygu, düşünce ve davranış kalıplarını, belirli dönemlerdeki bilgi, beceri ve sanat birikimlerini, kendi varlığı hakkındaki tarih bilincini ve milletin belirginleşen objektif sosyal yapısına sahip olan sistemler bütününü, din, ahlak, hukuk, dil, bilim, sanat ve edebiyat gibi öğelere ait ekonomik ve teknolojik biçim ve içeriklerini kapsayan hayat tarzıdır."* Milli ya da öteki tabirle ulusal kültürün bileşenleri içinde Atatürkçü düşünce ve Atatürkçülüğün ayrı bir yeri ve önemi vardır. Belirleyici bir olgu olarak Atatürkçülük, öteki bütün kültür unsurları üzerinde belirleyici ve şekillendirici bir etkiye de sahiptir. Sayılı'nın da vurguladığı gibi Atatürkçü düşünce, "*Türk milletinin tarihten çıkardığı bir sonuç, bir düşünce ürünüdür. Türk milli hayatının olduğu kadar, Türk milletinin geleceğinin de her türlü tehlikelere karşı bir teminatıdır*." Atatürkçü düşünce, Türk tarihinin derinliklerinden süzülerek ve insanlık tarihinin kazanımlarından beslenerek günümüze kadar gelebilmiş, rafine ve özgün bir sentezdir (Arslan, 2007).

Özetle kültür konusunda, son söz olarak denilebilir ki; kültür insan eseridir, insan ürünüdür. Fakat insanın dışındadır. İnsanlar üzerinde belirleyici, kontrol edici bir yapıya sahiptir. İnsanın toplumsal yönlerini bir yana bırakın, onun en doğal yönleri (yaş, cinsiyet, ölüm, ... gibi) bile kültürün şekillendirici etkisinden kurtulamaz. Hatta beslenme konusunda bile bu baskı, bu belirleyicilik bütün ağırlığıyla kendini gösterir. İnsanların hangi maddeleri yiyebileceğinden tutun da, o yiyecekleri nasıl ve ne şekilde yiyebileceklerine kadar her şey insanın toplumsallaştığı olduğu toplumun kültürünün damgasını taşır. Kültürün etkisinden kurtulabilmiş hiç bir insan davranışı yoktur demek, yanlış bir betimleme olmasa gerek (Arslan, 2007).

Sosyoloji biliminin tarihsel gelişimine geri dönüldüğünde, bu bilimin, toplumda artan uzmanlaşmaya koşut olarak 20. yüzyılda alt dallara ayrıldığı görülür. Sanayileşme, göç, kentleşme ve nihayet küreselleşme gibi toplumsal değişme süreçleri takip edildiğinde, bunlar içerisinde kültür sosyolojisinin öneminin giderek arttığı tespit edilir. Sosyalist geleneğin olduğu ülkelerde (ve İngiltere'de) sosyal antropolojiye kültür sosyolojisi denilse de (Güvenç, 1979: 66 ve 71) "kültür sosyolojisi, toplumsal bir olgu olarak kültür konusunu inceleyen sosyoloji alt disiplinidir" (Akın, 2007: 92). Bu tanımı eksik değerlendiren Aksoy'a göre, kültür sosyolojisi, "bir sosyal gruptaki örf-adet, gelenek-görenek, maddi unsurlar, dini faaliyetler, büyü, mit ile çeşitli ritüeller, aile, evlilik kurumları gibi sosyal hayatı oluşturan vb. sosyo-kültürel faaliyetlerin tarih, mitoloji, antropoloji ve halkbilimi dikkate alınarak, sosyoloji merkezinde değerlendirilip yorumlanması"dır (2013: 4; 1995: 32–33). Sosyolojinin pek çok alt disiplini olmasına rağmen kültür sosyolojisi belki de en girift alandır[5]. Kültür sosyolojisini diğer sosyoloji disiplinlerinden ayıran önemli fark ise kültürün belirleyiciliğidir; kültür, toplumsal olan her şeyde içkindir (Akın, 2007: 95). Buna istinaden, kültür sosyolojisini "sosyolojinin alt alanı olmaktan çok bir sosyoloji yapma tarzı" olarak görenler de vardır (Işık, 2013: 164).

Başlangıçta Emille *Durkheim* (1858–1917) ve Max *Weber* (1864–1920), bunları takiben Alfred *Weber* (1868–1958), Alfred von *Martin* (1882–1979), Max *Horkheimer* (1895–1973), Theodor W. Adorno (1903–1969), Richard Hoggart (1918–2014), Friedrich Tenbruck (1919–1994), Raymond *Williams* (1921–1988), Mohammed Hassan *Rassem* (1922–2000), Edward P. *Thompson* (1924–1993), Zygmunt *Bauman* (1925–2017), Pierre *Bourdieu* (1930–2002), Stuart *Hall* (1932–2014), Wolfgang *Lipp* (1941–2014), Justin *Stagl* (1941-), Karl-Siegbert *Rehberg* (1943-), Paul *Willis* (1950-), Anne *Honer* (1951–2012) kültür sosyolojisi alanında öne çıkan isimlerdir. Başta Almanlar olmak üzere Batı dünyasından, pek çok sosyal bilimci kültürel çalışma yapmış olmasına rağmen, kültür sosyolojisi teori alanında kısır kalmıştır. Tanım olarak, "Kültür teorisi kültürün içyapısını, en temel ilke ve unsurlarını kuşatıp belli bir çerçeveye oturtan genel açıklama biçimidir". Uzmanlar dünya üzerinde konuşulan yaklaşık 7 bin dil belgelediler ki, bu en az 7 bin farklı kültür olduğu anlamına gelmektedir (Macionis, 2012: 62; Uzun, 2012: 118). Hem kültürlerin sayıca çokluğu, hem de bu kültürleri araştıracak olan bilim insanları arasındaki kavramsal, yaklaşımsal ve metodolojik farklar genel teori geliştirmeyi engellemektedir.

[5] Amerikalı iki antropolog, (Kroeber ve Kluckhon, 1952) kültür konusunda yayımladıkları bir antolojide, kültür kavramının 164 farklı tanımını derlemiş ve tartışmışlardır (Güvenç, 1979: 95).

Ayrıca kültürün genel teorisi disiplinlerarası çalışmayı gerektirmektedir (Köktürk, 2007: 16). Tüm bu nedenle, kültür sosyolojisi araştırmalarında sosyal antropoloji alanında geliştirilmiş teoriler kullanılmaktadır. Antropolojide ilk teoriler, 'düzenli yaşam tarzı' olarak betimledikleri kültürleri bütünsel sistemler olarak ele almışlardı. Özellikle 19. yüzyılın sosyal bilim anlayışının etkisiyle evrimci ve işlevselci yaklaşımı esas alan bu teorilerin sömürgeci geçmişle bir hesaplaşma kaygısı olmamıştır. Ancak II. Dünya Savaşı sonrasında sömürgeciliğin çözülmesi ve Üçüncü Dünya olarak tanımlanan ülkelerin, hızlı bir değişme sürecine girmeleri ile antropoloji, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha çok çatışmacı (diyalektik) teorinin etkisi altında gelişimini sürdürmüştür. Sosyal Antropolojinin kültür teorileri şöyle sınıflanmaktadır (Aydın, 2007: 47–64):

1) Evrimci ve Tarihselci Teoriler (19. Yüzyıl Evrimciliği; Difüzyonizm; Tarihsel Özgücülük ya da Amerikan Tarih Okulu).
2) İşlevselci ve Yapısalcı Teoriler (İngiliz İşlevselciliği; Yapısal-İşlevselcilik; Yapısalcılık).
3) Psikoloji ve Biyoloji Yönelimli Teoriler (Kültür-Kişilik Teorisi; Sosyobiyoloji Teorisi).
4) Çatışmacı ve Uyarlanmacı Teoriler (Yeni Evrimci Yaklaşım; Kültürel Ekoloji Yaklaşımı; Yeni İşlevcilik Yaklaşımı; Marksçı Antropopoji; Kültürel Maddecilik).
5) Özgücü Teoriler (Etnobilim ya da Bilişsel Antropoloji Yaklaşımı; Simgeci / Yorumcu Antropoloji Yaklaşımı; Feminist Antropoloji).

Kültür kavramının bileşenleri kültür sosyolojisinin temel konularını oluşturur. Bunlar şöyle sıralanabilir (Ergur, 2011: 10–16; Macionis, 2012: 62–69).

1) Evreni açıklama şemaları olarak *mitler ve inançlar.*
2) Toplumsalı inşa eden ölçütler olarak *değerler.*
3) Adalet ve ahlâka dair ölçütlerin kurumsallaşmış hali olarak *normlar.*
4) Doğayı dönüştürme yordam, araç ve bilgileri olarak *teknoloji.*
5) Kültür üretiminin soyut temsilleri olarak *simgeler.*
6) Toplumsal bağın en genel kültür alanı olarak *dil.*

Ziya Gökalp sosyolojisinde ise *din*, *dil*, *ahlak*, *güzel sanatlar*, *felsefe* ve *bilim* kültürün bileşenleri olarak belirlenmiştir (Kaçmazoğlu, 2002: 16). Kültür sosyolojisi çalışmalarına genel olarak bakıldığında, aslında temel konunun kültürel yaşantı ve bunun değişmesi olduğu görülür. Genel kültürel yapı içerisinde etnik, dinsel ve sınıfsal temelden farklı kültür gruplarının yaşantısı, ayrı ve özel olarak incelenmektedir. Bu incelemelerin genel amacı ise kültürel etkileşim ve toplumsal bütünleşme süreçlerinin dinamiğini belirleyebilmektir. Ayrıca, küresel ilişkilerin yoğun yaşandığı günümüzde, karşılaştırmalı kültür incelemeleri önem kazanmıştır.

Kültür sosyolojisi araştırmalarında popüler kültür, tüketim toplumu ve gözetim toplumu gibi isimler verilmek suretiyle modernlik sorgulanmaktadır. Genel bir medeniyet krizinden söz edilmekte ve bu krizin toplumsal yapıya yansımaları incelenmektedir (Köktürk, 2007: 19). Örneğin Ulrich Beck'in Risk Toplumu (2011) modelinde, modern toplum – postmodern toplum dikotomisi, eski risk – yeni risk kavramsallaştırması temelinde ortaya konulmakta ve yeni risklerin mevcut toplumları 'belirsizliğe' attığı iddia edilmektedir. Postmodern toplumda (küresel ısınma ve GDO'lu besinler gibi) insan eliyle yaratılmış riskler genelleşmiş ve yaygınlaşmıştır. Bu durumda kültür sosyolojisinden, geleceğe yönelik öngörü geliştirmesi beklenmektedir (Köktürk, 2007: 20).

2) Türkiye'de Kültür Sosyolojisi Çalışmaları

Türk sosyolojisinin temel karakteristiklerinden biri dışa bağımlı gelişmiş olmasıdır. Sosyolojinin gelişim sürecinde başlangıçta Batı merkezlerinden, 'toplumumuzla ilgisi bulunmayan' teorik-soyut bilgiler aktarılmıştır. Ardından da, yine Batı merkezlerinde üretilen teoriler ülkemizde kanıtlanmak istenmiştir. Türk Sosyolojisinde, 19. Yüzyılın son çeyreğinden 1940'lara kadar Fransız ekolü hâkimiyeti, 1940–1950 arası Alman ekolü hâkimiyeti ve 1950 sonrası Amerikan ekolü hâkimiyeti dışa bağımlı gelişmenin göstergesidir (Kaçmazoğlu, 2002: 318–319).

Batı modernleşme sürecinin dışında kalan Türkiye'de önce Osmanlı'yı kurtarma sorunsalı, sonra Cumhuriyet'i gönendirme sorunsalı kaygısıyla kültür olgusu, hep politik yönelimler çerçevesinde ele alınmıştır. "Kültürel sosyoloji çalışmaları politik fikirlerin etkisinde gelişmiştir" (Yavuz, 2011: 183). Fındıkoğlu'nun değerlendirmesine göre, Mehmet (Prens) Sabahattin (1879–1948) ve Ziya Gökalp (1876–1924), Türk sosyolojisinin iki ana damarını oluşturur. Bunlardan kültür sosyolojisine geçit veren Gökalp Mektebi'dir. "…bu mektebin çatısı belki de bütün fikir hayatımızın binasını teşkil eder" (Fındıkoğlu, 1954: 3). "Gökalp'in sosyoloji anlayışında sosyoloji, genel medeniyetleri ve kültürleri karşılaştırarak, toplumların ve kurumların tabi oldukları kanunları bulmak ve toplumlara istenilen yönü vermek açısından çok önemli bir göreve sahiptir. Toplumların tabi oldukları kanunları bilen sosyologlar, bir ulusun gelişmesinde etkin rol oynarlar (Kaçmazoğlu, 2002: 9).

Gökalp sosyolojisinin esasını kültür (hars) ve uygarlık (medeniyet) ayrımı oluşturur. "Ona göre uygarlık, yöntem aracılığıyla ve bireysel iradeyle oluşan toplumsal olguların bir toplamıdır ve uluslararasıdır. Bu haliyle ithal edilebilir (gerekiyorsa değiştirilebilir) bir eğilim gösterir. Buna karşın kültür, bir ulusun kendine özgü varlıklar toplamıdır" ve değiştirilemez (Yavuz, 2011: 184; Gökalp, 2012: 11). Gökalp'in kültür ve uygarlık ayrımı, Alman sosyal bilim anlayışına benzese de, Gökalp yaklaşım ve yöntem olarak Fransız sosyoloji ekolünü (özellikle Durkheim'ı) takip etmiştir. Gökalp, toplumsal yapı çözümlemesinde sınıfsal analiz değil, (meslekler gibi) çeşitli toplum kesimlerinin dayanışmasını (*tesanütçülük*) ve ortak bilinç (*asabiyet*) kavramını esas almıştır.

Cumhuriyet'in başlangıcında yani ulus-devlet kurulurken oldukça işlevsel olan Gökalp mektebi, zaman içinde çeşitli kollara ayrılmıştır. En azından 1950'lere kadar, Gökalp mektebinin edebiyat sosyolojisi kolunu Prof. Dr. Mehmet Fuat Köprülü (1890–1966), siyasi sosyoloji kolunu Prof. Dr. Necmeddin Sadık Sadak (1890–1953), ekonomi sosyolojisi kolunu Munis Tekinalp (1883–1961) ve kültür sosyolojisi kolunu da Ali Nüzhet Göksel[6] (1897–1961) temsil etmiştir (Fındıkoğlu, 1954: 3). "A. Nüzhet Göksel, Ziya Gökalp sosyoloji okulunun kültür ve dil sosyolojisi alanında çalışmalar yapan ilk isimdir" (Kaçmazoğlu, 2002: 119).

Cumhuriyet'in ilk aşamasındaki bu canlı ortama rağmen kültür sosyolojisi gelişememiş ve dahası adına 'Türk Ekolü' diyebileceğimiz Gökalp sosyolojisi de kökleşememiştir. Bunun temel nedeni, 1950 sonrasında yaşanan siyasal, ekonomik ve kültürel değişmelerdir. Gökalp

[6] Sosyoloji tarihinde hakkında çok az şey bildiğimiz Ali Nüzhet Göksel, Ziya Gökalp'in damadıdır. Askeri Lise kökenli olan Göksel, Diyarbakır Lisesi, İstanbul Vefa Lisesi ve İstanbul İtalyan Lisesi'nde 35 yıl öğretmenlik yapmıştır. 1924'te Yeni Hilal Dergisi'ni (22 sayı) yayınlamıştır. Yazdığı makale ve kitaplarda Ziya Gökalp düşüncesini yaymaya gayret göstermiştir. Yazdığı 10 eserden birkaç örnek: Olup Biten Şeyler (1924), Ziya Gökalp'in Hayatı ve Malta Mektupları (1931), Ziya Gökalp ve Çınaraltı (1939), İki Şair İki Âlim (1953), Ziya Gökalp'in Neşredilmemiş Yedi Eseri ve Aile Mektupları (1956)… (Anonim 1).

sosyolojisinde 'değişmez' kabul edilen kültürün, zaman içinde ekonomik ve siyasal yapıdaki değişmelere paralel olarak değişebildiği gözlenmiştir (Kayalı, 2007: 122). Aslında olan şey kültürde ikili yapının ortaya çıkmasıydı: 1950 sonrasında ülke nüfusu yoğun yer değiştirdi; kente yeni gelen köylü göçmenlerin (gecekonduluların) kültürü ile kent soyluların kültürü ayrıştı. Başlarda devlet dahi ikinci kültürün safında yer aldı. 1970'ler sonrasında ise Gökalp'in öngörmediği sınıflaşma hareketi başladı: "…toplumsal sınıflar, kendilerine ait kültür olgularını belirleyerek, bunları diğer sınıflardan kesin bir şekilde ayırdılar" (Yavuz, 2011: 189). Kongar bu ayrımın siyasetteki yansımasını, (kökenini Osmanlı'nın son döneminden başlatarak) çevreyi temsilen 'Gelenekçi-Liberal' ve merkezi temsilen 'Devletçi-Seçkinci' olarak isimlendirir (1985: 321). Aslında tüm bu yapısal değişimler, 2. Dünya Savaşı sonrasında ulus-devletlerin (modern toplumun) başına gelen şeydi.

1980 sonrasında küreselleşme sürecinde, Türkiye dâhil olmak üzere, dünya toplumları ekonomik, siyasal ve kültürel yapıda birörnekleşme yaşamaktadır. Weber'in ideal tipleştirmesine uygun söylersek küreselleşme sürecinin ideal toplumu; ekonomik yapısı kapitalist-liberal, siyasal yapısı demokratik-liberal ve kültürel yapısı Batı tarzı değer sistemine uygun toplumdur. Küresel kültür, sınıfsal ve ideolojik karakterinden arındırılmıştır, ekonomik çıkar temelinde şekillendirilmektedir ve 'popüler kültür' olarak adlandırılmıştır. Bu yoğun etkileşim ve değişim sürecinde temel tartışma, küresel-yerel ilişkisinin niteliğine dair yürütülmektedir. Küreselleşmenin ekonomi-politik alanda Batılı refah toplumlarının (merkezin) yararına işleyen bir süreç olduğunu iddia edenler olduğu gibi, gelişmekte olan ülkelerin (çevrenin) de küreselleşme sürecinin nimetlerinden yararlandığını ve yerine göre söz söyleyebildiğini iddia edenler de vardır. Kültürel olarak, Batı kültürünün dünyayı sardığını ve bunun küresel asimilasyon olduğunu iddia edenlere karşın, yerel kültürlerin oluşan küresel kültürel ağa farklı biçimlerde bağlandığını iddia edenler de vardır.

Kayalı'nın değerlendirmesine göre, Türkiye'de 1950 sonrasında göç, kentleşme, sanayileşme gibi yapısal değişimler yaşanırken ve ilgi, ekonomi ve siyasete odaklanmışken, kültür sorunları ikincil sorun olarak algılanmıştır. Ancak zaman içinde 'ekonomi ve siyaset ölçütlerinin kimi sorunları anlaşılır kılamaması, daha geniş bir alana, kültür alanına yönelmeyi zorunlu kılmıştır'. Kültür tartışmaları 1980 sonrasında canlanmıştır (2010: 125 ve 155). Ancak ortaya konan çalışmalar kültür sosyolojisi literatürü diyebileceğimiz genişliğe erişememiştir. Yine Kayalı'nın tespitine göre, kültür tartışması sınırlı sayıda düşünce adamı arasında ve bunların küreselleşme süreci (1980) öncesinde yazdıkları çerçevesinde cereyan etmiştir. Şerif Mardin, Cemil Meriç, İdris Küçükömer ve Sabri F. Ülgener öne çıkan isimlerdir.

Bunların ortak özellikleri, '1980 öncesinde (kendilerini marjinal bıraktıran), tarih ve kültür konularındaki eleştirel tutumlarının, Türkiye'deki etkin zihniyet değiştikten sonra bir biçimde anlamlı olmaya ve önemsenmeye başlamasıdır'. Dikkat çeken husus, bazı düşünür ve düşünceler siyasal konjonktür etkisiyle moda gibi parlayıp sönmüş ya da tersi olmuştur. Düşünce adamları arasında Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu'nun, Hilmi Ziya Ülken'in ve Baykan Sezer'in (ve belki ilham aldığı Kemal Tahir'in) istisna ve özgün yerleri vardır. Özellikle Sezer, 1960'lardan itibaren, sistematik biçimde, toplumsal sorunları Doğu-Batı ikilemi çerçevesinde ele almıştır. Türk toplum yapısının kendine özgü yapısının olduğu ve bu yapıdan kaynaklanan sorunların ancak, içten bir bakışla ve tarihsel köklerine inilerek çözümlenebileceği söylemini tez haline getirmiştir. Ancak genel bir yorum olarak ifade edilmeli ki, Ziya Gökalp mektebinin başına gelenler, adını andığımız diğerlerinin de başına gelmiştir. Yani ekol olabilecek özgün

düşünür ve düşünceler, takipçilerinin siyaseten anlaşmazlıkları ya da kişisel hırsları neticesinde geliştirilememiş ve sönmüştür. Hatta takipçilerince yanlış değerlendirmeler yapılmaktadır (Kayalı, 2010: 147-173).

Kaçmazoğlu '1980 Sonrasında Türkiye'de Yapılan Sosyoloji Çalışmalarına Genel Bir Bakış' (2002: 325–337) isimli incelemesinde, veri olarak sosyoloji bölümlerinin müfredatı, tezler ve akademisyenlerin öne çıkan çalışmalarını kullandığı halde, kültür sosyolojisi çalışmalarından söz edememiştir. Türkiye'de sosyoloji saha çalışmaları alanında daha çok mekânla bağlantılı olarak 1960'lara kadar köy, sonrasında kent araştırmaları olarak devam etmiştir. Şimdilerde ise özellikle metropoller araştırılmaya devam edilirken, özellikle popüler kültür temaları revaçtadır[7]. Teorik alanda ise Batı sosyolojisinden aktarmacılık devam etmektedir.

Dünyada ve Türkiye'de tüm bu köklü değişiklikler olurken, kültür sosyolojisi alanında daha çok Batı toplumlarının bilim dünyasındaki çalışmalara yer verilebilmektedir. Aslında sosyolojinin açıklamaya çalıştığı "…modern kültür, Batı'nın toplumsal yapısını ve o toplumların zihniyetini ifade etmektedir. …Kültür sosyolojisi alanında ülkemizde yeterli birikimin olmadığı bir vakıadır. Türkiye'deki bilim çevresinde gözlemlenen kaynak eksikliği, bu bilim alanındaki araştırmalarda geç kaldığımızı göstermektedir (Köktürk, 2007: 41–42).

3) Türk Kültür Sosyolojisinin İmkân ve Gereksinimleri

Son dönemlerde bilişim teknolojilerinin ve istatistik tekniklerinin de etkin olarak kullanılmasıyla, sosyoloji bilimi alanından önemli gelişmeler ve ivmeler yaşanmıştır/yaşanmaktadır. Gelinen bu süreçte sosyoloji biliminin, 50'yi aşkın alt dalından bahsedilmektedir (Arslan, 2016). Ülkemiz devlet ve vakıf üniversitelerinde hızla yaygınlaşan sosyoloji bölümlerinin bir getirisi olarak, sosyolojik akademik hayatta niteliksel ve niceliksel artış gözlemlenmeye başlamıştır. Bu gelişmelerin bir sonucu olarak da, sosyolojinin hemen her alanında önemli eserler ortaya konmaya başlamıştır. 1980'li yıllarda ise durum biraz daha farklıydı. Bahattin Akşit'in (1986: 195–232) sınıflamasına göre, 1980'li yıllarda, Türkiye'deki sosyoloji çalışmaları 15 ayrı alt alan oluşturmaktadır. Bunlar şöyle sıralanır:

(1) Sosyoloji kuram ve yöntemleri, (2) Toplumsal düşünce tarihi, (3) Sosyo-ekonomik yapı değişmeleri, modernleşme, gelişme ve azgelişmişlik sosyolojisi, (4) Din, laiklik, ideoloji ve kültür sosyolojisi, (5) Toplumsal tabakalaşma ve siyaset sosyolojisi, (6) Köy sosyolojisi, (7) Kasaba ve kent sosyolojisi, (8) İktisat sosyolojisi ve sanayi sosyolojisi, (9) Örgüt ve bürokrasi sosyolojisi, (10) Sapma ve suç sosyolojisi, (11) Kitle haberleşmesi sosyolojisi, (12) Aile ve kadın sosyolojisi, (13) Eğitim sosyolojisi, (14) Demokrasi ve toplum sosyolojisi, (15) Başka ülkeler sosyolojisi.

Akşit, Batılaşma ana kavramı çerçevesinde yaklaşık 300 yıldır süren toplumsal değişme sürecinin kültür, ideoloji ve kimlik sorunlarını esas alan çalışmaları kültür sosyolojisi kategorisine dâhil etmiştir. Kültür sosyolojisi çalışmalarında da zaman içerisinde üç ana akımın ortaya çıktığını tespit etmektedir: (1) Laik kültür ve cumhuriyetçi siyasal yapı

[7] "1980–2000 tarihsel kesitinde Türk sosyolojisine yeni Batılı teoriler, tema ve kavramlar nüfuz etmeye başlamıştır. Değişiklik en başta bilgi/bilim ve yöntem anlayışında görülmektedir. Bunun sonucunda Türk sosyolojisinde geçmişte hâkim eğilimi oluşturan pozitivist yaklaşımlar ağır bir darbe almıştır. Bir başka değişim göstergesi, yaklaşık doksan yıllık geçmişi olan ulus-devlet deneyiminin her yönüyle sorgulanmaya başlanmasıdır. Etnisite, din/laiklik, toplumsal cinsiyet, tüketim, bilgi/bilişim, medya, popüler kültür vb. ekseninde yapılan çalışmalarda gözle görülür bir artış söz konusudur" (Özcan, 2012: 163).

çerçevesinde modern teknoloji ve bilimi kurup yerleştirme düşüncesini savunanlar[8], (2) İslamcı değer ve inançları, Türk örf ve adetlerini, manevi kültürü savunanlar[9], (3) Radikal laikçiliğin ve gelenekçi İslamcı milliyetçiliğin sorunlarına dikkati çekerek din, ideoloji, kültür ve alt kültürleri, göreli özerk ve çoğulcu yapılar olarak incelemeyi önerenler[10] (1986: 198–199).

Kimlik sorunları kültür sosyolojisinin her daim merkezi konusudur. Fakat sanayileşme, göç ve kentleşme gibi toplumsal değişme süreçleri itibariyle kültürel etkileşim ve kültürlerarası ilişkiler, vb. kavramlar sonradan önem kazanmıştır. Ekonomik, siyasal ve kültürel ilişkilerin ivmesinin arttığı küreselleşme sürecinde, Weber'in 'kültürel anlam dünyaları' tarzındaki tipleştirmeleri esas alan kültür sosyolojisi çalışmalarına daha fazla gereksinim duyulmaktadır. Bu durumda "Kültür sosyolojisi, kültürel çalışmaların ve folklorun kendi içinde özel olarak bıraktığı inceleme birimlerini genel ile sosyal bağlam vurgusu yaparak analiz edebilecek, yeni ve daha bütünsel bir sosyoloji yapma imkânını sunabilecektir" (Işık, 2013: 165).

Durkheim, dünyada ilk sosyoloji kürsüsünü 1897'de Bordeaux Üniversitesi'nde kurmuştu. Senkronik olarak Ziya Gökalp de ikinci sosyoloji kürsüsünü 1914'de İstanbul Darülfünunu'nda kurmuştur. Türkiye'de köklü sosyoloji geleneği mevcut olmakla birlikte, günümüzde özellikle kültür sosyolojisi çalışmaları nitelik ve nicelik olarak yetersizdir. Sosyolojik çalışma yapan bilim insanları arasında, kültür sosyolojisi alanı gereken ilgiyi görememiştir. Örneğin YÖK Tez merkezine kayıtlı lisansüstü tezler arasında, sadece 24'ü 'kültür sosyolojisi' alanına aittir. Özgen'in yaptığı bir çalışmada ise Türkiye Üniversitelerinde Sosyoloji, Antropoloji ve Halk Bilimi gibi bölümlerde (sosyolojiye giriş, felsefeye giriş, psikolojiye giriş gibi) ortak olarak verilen dersler ve (ekonomi sosyolojisi, kent sosyolojisi, siyaset sosyolojisi gibi) en sık verilen dersler arasında maalesef kültür sosyolojisi dersinin yer almadığı tespit edilmiştir[11] (2007: 18).

Türkiye'de kültür sosyolojisi yapma ihtiyacının duyuluyor olması aslında, Türk kültür sosyolojisinin en önemli imkânıdır. Arı'nın değerlendirmesine göre, genel sosyoloji bütün milletlerin kültürünü inceler, milli sosyoloji belirli bir toplumun kendine özgü kültürünü inceler ve sosyal morfoloji de milletlerin sosyal yapılarının karşılaştırmalı incelemesidir. "Böylece *kültür sosyolojisi*, öteki sosyoloji dallarına göre, bilimsel sosyolojik araştırmalarda öncelik kazanır" (1986: 182).

Genel gözlem olarak, küreselleşme sürecinde uluslararası ilişkilerin odağı haline gelen, ekonomisi güçlenen, göç yapısı ve kentleşme süreci dinamikleri değişen… Türkiye'de kültürel çözümleme, toplumsal yapı çözümlemesinin önüne geçmeye başlamıştır.

Türk kültür sosyolojisinin gereksinimleri konusunda Kayalı'nın çözümlemesi yol göstericidir. Kayalı'nın "Türkiye'de kültür sosyolojisi yapmanın açmazlarını" tartışırken belirlediği (siyasal etki, tarih yapma anlayışındaki farklılıklar ve ehil olmayanların konuya dâhil olması gibi)

[8] *Örnek çalışmalar*; Berkes, 1943, 1973; Ülken, 1973, 1974; Tanyol, 1959, 1970; Abadan-Unat and Yücekök, A., 1970; Tütengil, 1975; Kıray, 1981; Ozankaya, 1990; Kongar, 1997; Sencer, 1999; Tezcan, 1981; Ergil, 1981; Özer, 1981.

[9] *Örnek çalışmalar*; Ülken, 1943; Turhan, 1972; Bilgiseven-Kurtkan, 1962, 1984; Türkdoğan, 1983; Eröz, 1992; Erdentuğ, 1972; Sezer, 1977; Meriç, 1978.

[10] *Örnek çalışmalar*; Mardin, 1992; Güvenç, 1976, 1979; Kağıtçıbaşı (ed.), 1982; Sarıbay, 1983.

[11] İstisna olarak; Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Sosyoloji Bölümü programında Kültür Sosyolojisi dersi mevcuttur. Kültür sosyolojisi dersine yakın bir ders olarak Türk Kültür Tarihi dersi ise Anadolu Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Çağ Üniversitesi gibi bazı üniversitelerde Tarih Bölümü ve Tarih Öğretmenliği gibi Bölümlerin müfredatında yer almaktadır.

önermeleri tersten okumak suretiyle, Türk kültür sosyolojisinin gereksinimleri tespit edilebilir. Kayalı'nın metodolojik önerisi 'eski düşünce geleneğimize, kendi toplumumuza derinlemesine yönelmemizin gerekliliği'dir. "Bu yönelim Türkiye'de kültür sosyolojisinin sağlıklı bir biçimde yapılmasının yolunu açacak gibi görünmektedir" (2007: 119–127). Kayalı'nın bu görüşü esas itibarıyla Ziya Gökalp'den Baykan Sezer'e muhafazakâr Türk sosyologlarının zihniyet devamıdır. Bunlardan Baykan Sezer'in sosyoloji modelinin amacı, "Türk sosyolojisinde Batılı teorilerin etkisiyle değişen yaklaşımların yanı sıra değişmeyen, süreklilik arz eden ve Batılı teorilerin şabloncu uyarlamalarına direnç gösteren eğilimleri farklı bir bakış açısıyla değerlendirebilmek" olarak ifade edilebilir (Özcan, 2012: 158). Erkal'a göre, sosyoloji literatüründe yer alan pek çok kavram doğduğu ve hayat bulduğu sosyal çevreden soyutlanarak ele alınmakta ve Türkiye gerçeğine monte edilmeye çalışılmaktadır (Erkal, 1994: 90; Gelekçi, 2011: 155; Kaçmazoğlu, 2002: 320). Bu genel anlamda kültürel çalışmaların eksikliğinin bir sonucudur. Kültür sosyolojisi kendi kültür çevresinde yeterli birikime sahip olmadığı durumda, tezlerini öteki kültür çevresinden tedarik etmek zorunda kalmaktadır. Bu ise Batı kültürü karşısında yaşadığımız problemleri çözümsüz bırakmaktadır. *Örneğin*, "içsel derinliğini ve maneviliğini kendi çizgisi dolayısıyla kaybeden Batı toplumlarındaki kültür krizi, bizim ülkemizde değerlerin sarsılmasından ve fonksiyonsuz kalan değerlerin yerine yenisinin üretilememesinden doğmuştur. Batı'da, gittikçe artan bireyselleşme, dolayısıyla kültürel yaşantının özünün kaybolması, bizde ise özellikle ahlaki ilkelerin sarsılması ve yenilenememesi söz konusudur" (Köktürk, 2007: 41–43; Kaçmazoğlu, 2002: 320).

Türk kültür sosyolojisinin önündeki önemli engellerden biri, hem tarihsel metoda gereken ilgiyi göstermemek, hem de tarihe de sosyoloji gibi bakma anlayışının yerleşmeye başlamasıdır. Belirli kesimler, belirli çıkarlar adına, maksatlı tarihçilik yapmaktadır. Örneğin, "Osmanlı toplumsal yapısı konusundaki tartışmaların Türk sosyal bilimlerine katkısını küçümsemek ve hatta yok saymak, zihniyet olarak farklı kesimlerin ortak bir yargısı olarak kendini hissettirmektir (Kayalı, 2007: 121).

Türk sosyolojisinde dikkat çeken önemli husus kültür sosyolojisinin (sanat sosyolojisi, edebiyat sosyolojisi, sinema sosyolojisi vd.) alt dalları görece geliştiği halde kendisinin gelişmemiş olmasıdır (Kayalı, 2007: 119). Bu engele dikkat kesilmek bile önemli gereksinimdir.

Kültür sosyolojisi araştırmaları, bilimin kötüye kullanılabilirliği riskini her zaman taşır. Çünkü kültür kavramı daima siyasetle ilişkili olmuştur (Köktürk, 2007: 44; Işık, 2013: 164). Bu bakımdan kült olarak ortaya konması gereken Türk Kültür Sosyolojisi, milli sosyolojiyi esas almakla birlikte, belirli siyasetlere angaje olmamalıdır.

Kültür sosyolojisi araştırmalarının karşılaştığı diğer risk ekonomik değer sisteminin yaygınlaştığı günümüzde, 'toplumda bilimsel eserlerin değil, güncel-politik ve popüler üretimlerin tercih edilmesidir' (Köktürk, 2007: 45). Bu durumda Türk Kültür Sosyolojisi, popüler kültür çalışmalarına ve ekonomik çıkar gruplarına mesafeli durabilmelidir. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun ya da Frankfurt Okulu'nun yaptığı gibi popüler kültür elbette çalışılacaktır. Burada demek istediğimiz bu alanın Türk Kültür Sosyolojisinin genelini kaplamaması gerekliliğidir.

Sonuç

Bu çalışmada, Türk kültür sosyolojisinin imkân ve gereksinimleri tartışıldı. Bu tartışmadan elde edilen genel sonuca göre, Türk sosyolojinde farklı uzmanlık alanları gelişim gösterdiği

halde, kültür sosyolojisi kısır kalmıştır. Buna karşın tarihteki gücünü yeniden toplamaya başlayan Türk dünyasının, gelişme ve ilerleme dinamiklerinin açığa çıkartılabilmesi için, kültür sosyolojisine gereksinim vardır. Bu çalışmada vurgulandığı üzere, sosyolojide, antropolojiden farklı olarak kültür konusu olgusal düzeyde toplumsal değişmenin temel dinamiklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu bakış açısından kültür sosyolojisi yeni bir sosyoloji yapma imkânı olarak görülebilir.

Türkiye küreselleşme sürecinde ekonomik ve siyasal bir aktör haline gelirken, kültürel alanda maalesef tutarsızlık ve türlü çatışma yaşamaktadır. Daha açık söylersek Türkiye, ekonomisi gelişen ve fakat ciddi kimlik sorunu yaşayan ülkedir: Osmanlı mı, Cumhuriyet mi? Cumhuriyet'in 1950 öncesi mi sonrası mı? Avrupalılaşmak mı, Araplaşmak mı? Laik mi, anti-laik mi? …türünden tartışmalar yaklaşık 300 yıldır bir sonuca bağlanmadan tekrarlanmaktadır. Bunun yerine, ayak bağı olan tüm bu tartışmalar kenara bırakılarak, 'Yeni Türkiye' sloganının içeriğini oluşturma görevi, Türk Kültür Sosyolojisine verilmelidir. İlaveten bu alan, siyasetten ve ekonomik çıkar ilişkilerinden arındırılmalıdır. Türk kültür sosyologlarının elbette ki yöntem, yaklaşım ve teori farkları olacaktır, olmalıdır da. Ama milli sosyoloji hedefi konusunda farklar en aza inmelidir.

Bildiride tespit edilen önemli bir gerçek, Türkler'in ve genel olarak da Doğu toplumlarının bilim anlayışında, teoriye gereken ilginin gösterilmemiş olmasıdır. Buna karşın ulus-devlet modeline uygun olarak Cumhuriyetimiz kurulurken ve 2. Dünya Savaşı sonrasında göç, kentleşme ve sanayileşme gibi süreçlere bağlı sorunlarla boğuşurken, Gökalp, Fındıkoğlu, Ülken ve Sezer gibi sosyologların, ekol olabilecek teorik modelleri, hem siyasi konjonktür nedeniyle hem de üstatların takipçilerinin, çekişme ve hırs gibi kişisel özelliklerinin engellemesiyle, kuluçka döneminde kalmıştır. 1980 sonrası dönemde ise Türkiye'de olumlu yönde gelişmeler olurken, bunun altlığı olabilecek kültür teorileri geliştirilememiştir. Veya bazı çevreler modernleşme teorilerine benzer biçimde, Doğu toplumları için Batı'da üretilmiş postmodern 'projelere' bel bağlamıştır. Türk düşünce dünyamızdaki bu bunalım, önce bunun farkına vararak, ardından sözü edilen kültür modelleri ve yenileri, dersler, tezler, araştırma ve projeler gibi araçlarla canlandırılmalı, tahkim edilmelidir. Türk kültür sosyolojisinin gelişebilmesi aslında sadece ilgi meselesidir.

Bu çalışmada kültür sosyolojisi alanında çalışan düşünürlerin tamamı listelenmedi; konunun akışına göre öne çıkan düşünürler anıldı. Ülkemizde sosyoloji altbilimleri gelişmiş sınıflaması henüz yapılamadı ve Türk Kültür Sosyolojisi henüz gelişemedi. Bu nedenle aslında kültür sosyoloğu kabul etmememiz gereken (Şerif Mardin, Mümtaz Turhan, Erol Güngör, Sedat Veyis Örnek gibi) düşünürler siyaset sosyolojisi, köy sosyolojisi, sosyal antropoloji gibi farklı şubelerin üyesi kabul edilmektedirler.

Kaynakça

Abadan-Unat N. and Yücekök, A. (1970). Religious pluralism in Turkey. *The Turkish Yearbook of International Relations (Ankara), Vol. 10, 1969–1970*, pp. 24–29.

Akın, M. H. (2007). Bir Kültür Bilimi Olarak Sosyoloji ve Kültür Sosyolojisi. Edit. K. Alver ve N. Doğan, *Kültür Sosyolojisi*. (s. 85–96). Ankara: Hece.

Aksoy, M. (1995). Kültür Sosyolojisi Açısından Elazığ ve Ağrı Köylerinde Aileye – Evliliğe ve Sosyal Hayata İlişkin Gelenekler. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dan. M.F. Gezgin, İstanbul: İ.Ü. S.B.E. Sosyal Yapı – Sosyal Değişme Anabilim Dalı.

Aksoy, M. (2013). Kültür Sosyolojisi Bağlamında Kimlik Pazarında Kültürel Kimlik. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, Sayı 202*, s. 147–160.
Anonim 1 (2016). *Ali Nüzhet Göksel*. http://www.biyografya.com/biyografi/3797 adresinden 10.05.2017 tarihinde alınmıştır.
Arı, O. (1986). Türkiye'de Sosyoloji Tarihi. Der. S. Atauz, *Türkiye'de Sosyal Bilim Araştırmalarının Gelişimi*, (s. 175–185). Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği.
Arslan, D. A. (2013). *Sosyoloji ve yöntem yazıları*. Ankara: Kalkan Matbaacılık.
Arslan, D. A. (2009). *İletişim Sosyolojisi: Medya-İletişim-Toplum*. Ankara: Kalkan Matbaacılık.
Arslan, D. A. (2007). Ulusal kültürün yarınlara taşınmasında müziğin rolü ve yarının müzik öğretmenlerinin toplumsal profilleri. *ICANAS 38 – International Congress of Asian and North African Stüdies (38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi)*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 10–15 Eylül 2007, Ankara-Türkiye.
Arslan, D. A. ve Çağlayandereli, M. (2016). *Sosyoloji: Günlük yaşamı anlamak.* Çanakkale: Paradigma Akademi.
Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu (1990). *Milli kültür unsurlarımız üzerinde genel görüşler.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.
Beck, U. (2011). *Risk Toplumu Başka Bir Modernliğe Doğru.* İstanbul: İthaki.
Berkes, N. (1943). Türk İnkılabında Laikliğin Gelişmesi. *Yurt ve Dünya, 4 (35)*. s. 427–435.
Berkes, N. (1973). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Doğu-Batı.
Bilgiseven-Kurtkan, A. (1962). *Sosyolojik Açıdan Tasavvuf ve Laiklik*, İstanbul: Kutsun.
Bilgiseven-Kurtkan, A. (1984). *Türk Milletinin Manevi Değerleri*, İstanbul: Orkun.
Boran, B. (1943). Sosyoloji Anlayışında İkilik. *Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi, 1 (3)*, s. 67–74.
Dönmezer, S. (1978). *Sosyoloji*, İstanbul: İ.İ.T.İ.A. Nihad Sayar Yayın ve Yardım Vakfı. No: 299/526
Erdentuğ, N. (1972). *Türkiye Türk Toplumlarında Kültürel Antropolojik İncelemeler*. Ankara: A.Ü. Eğitim Fakültesi.
Ergil, D. (1981). *Milli Mücadele'nin Sosyal Tarihi*. Ankara: Turhan.
Ergur, A. (2011). Kültürün Önemi. Edit. Ergur, A. ve Gökalp, E. *Kültür Sosyolojisi*. Yayın No: 2318/1315. (s. 2–23). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
Erkal, M. E. (1994). *Etnik Tuzak*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmalar Vakfı.
Erkal, M. E. (2009). *Sosyoloji (Toplumbilimi)*, İlaveli 14. Basım. İstanbul: Der.
Eröz, M. (1977). *Eski Türk Dini (Gök Tanrı İnancı) ve Alevilik-Bektaşilik*. Üçüncü Baskı. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
Fındıkoğlu, Z. F. (1954). Ziya Gökalp Mektebi ve Ali Nüzhet Göksel, *Bilgi Mecmuası, Sayı 90–91*, s. 3–6.
Gelekçi, C. (2011). Prof. Dr. Mustafa E. Erkal'ın Çalışmalarında Kültür, Kültürel Kimlik ve Etniklik Kavramları. *Sosyoloji Konferansları Dergisi, Sayı 43, Prof. Dr. Mustafa E. Erkal'a Armağan Özel Sayı 1*, s. 153–160.
Gökalp, Z. (2012). *Hars ve Medeniyet*, Haz. Y. Toker. İstanbul: Toker.
Güvenç, B. (1976). Sosyal ve Kültürel Değişme. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
Güvenç, B. (1979). *İnsan ve Kültür*, Üçüncü Baskı. İstanbul: Remzi.
Işık, C. (2013). Kültür Sosyolojisi: Toplumsalı Anlamada Bir Zorunluluk. Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, 16 (2), Güz 2013, s. 152–169.
Kaçmazoğlu, H.B. (2002). *Türk Sosyoloji Tarihi Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Birey.

Kağıtçıbaşı, Ç. (Ed.) (1982). *Sex Roles, Family and Community in Turkey*. Bloomington, Indiana: Indiana University.
Kayalı, K. (2007). Türkiye'de Kültür Sosyolojisi Yapmanın Açmazları Üzerine Bazı Düşünceler, Edit. K. Alver ve N. Doğan, *Kültür Sosyolojisi*. (s. 119–128). Ankara: Hece.
Kayalı, K. (2010). *Türk Düşünce Dünyasının Bunalımı*. İstanbul: İletişim.
Kıray, M. (1981). Toplum Yapısı ve Laiklik. *Reşat Kaynar Armağanı*, (s.107–128). İstanbul: y.y.
Kongar, E. (1997). *Demokrasi ve Laiklik*. İstanbul: Remzi.
Kongar, E. (1985). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*. İstanbul: Remzi.
Köktürk, M. (2007). Kültür Sosyolojisinin Temel Meseleleri, Edit. K. Alver ve N. Doğan, *Kültür Sosyolojisi*. (s. 13–46). Ankara: Hece.
Kroeber, A. L. and Kluckhohn, C. (1952). *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York: Random House, Vintage.
Macionis, J. J. (2012). *Sosyoloji*. Çev. Edit. V. Akan. Ankara: Nobel.
Mardin, Ş. (1992). *Din ve İdeoloji*. Beşinci Baskı. İstanbul: İletişim.
Meriç, Ü. (1978). Milli Örf ve Adetlerimiz. Pınar Dergisi, Sayı 81, s. 31–34.
Ozankaya, Ö. (1990). *Türkiye'de Laiklik; Atatürk Devrimlerinin Temeli*. Dördüncü Baskı, İstanbul: Cem.
Özcan, U. (2012). 1980–2000 Döneminde Türkiye'de Sosyoloji. Edit. M. Çağatay Özdemir, *Türkiye'de Sosyoloji*. Yayın No: 2638/1606. (s. 142–167). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
Özer, İ. (1981). Tarihsel Gelişimi ve Ulusal Bağımsızlık Savaşındaki Yeri Açısından Halkçılık İdeolojisi. *Mustafa Kemali Anlamak, Edit. F. Kadıbeşgül*, İstanbul: Oluşum.
Özgen, H.N. (2007). Türkiye'de Sosyoloji, Antropoloji ve Kültür Araştırmaları. *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi, Ülgen Oskay'a Armağan Özel Sayısı (Hakemsiz), Sayı 17*, s. 9–29.
Sarıbay, A. Y. (1983). *Türkiye'de Modernleşme, Din ve Parti Politikası: Milli Selamet Partisi Örnek Olayı*. İstanbul: Alan.
Sencer, M. (1999). Dinin Türk Toplumuna Etkileri; Tarihsel Bir Yaklaşım. Üçüncü Baskı, İstanbul: Sarmal.
Sezer, B. (1977). Türk Toplum Tarihi Üzerine Tartışmalar. Toplum ve Bilim, Sayı 4, s. 46–62.
Tanyol, C. (1959). Dün ve Bugün İrtica ve İnkılap. *Türk Düşüncesi Dergisi, 5 (10)*, s. 24–25.
Tanyol, C. (1970). Sosyolojik Açıdan Din, Ahlak, Laiklik ve Politika Üzerine Dialoglar, İstanbul: Okat.
Tezcan, M. (1981). Gençlik, Toplumsal Değişme ve Atatürk. *A.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 14 (1)*. s. 17–24.
Turhan, M. (1972). *Kültür Değişmeleri; Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik*. İkinci Baskı. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
Türkdoğan, O. (1983). *Milli Kültür, Modernleşme ve İslamiyet*, İstanbul: Üçdal.
Tütengil, C. O. (1975). *Atatürk'ü Anlamak ve Tamamlamak*, İstanbul: Varlık.
Uzun, N. E. (2012). Türkçenin Dünya Dilleri arasındaki Yeri Üzerine. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi 19 (2)*, s. 115–134.
Ülken, H. Z. (1943). *Dini Sosyoloji*. İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi.
Ülken, H. Z. (1973). Laiklik. *50. Yıl Kitabı*, Ankara: A.Ü. İlahiyat Fakültesi.
Ülken, H. Z. (1974). Atatürk ve Laiklik. *Eğitim Hareketleri Dergisi, Cilt 20*, s. 229–230.

Aydın, S. (2007). Kültüre Yaklaşımlar. Edit. Üstündağ-Aydın, H., *Antropoloji*. Yayın No: 1761/912. (s. 47–64). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Yavuz, S. (2013). İlm-İ Umran'ın konusu ve yöntemi üzerine bir literatür analizi. *Atatük Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.* 40, 319-347.

Yavuz, E. D. (2011). Türkiye'de Kültür Olgusu. Edit. Ergur, A. ve Gökalp, E. *Kültür Sosyolojisi*. Yayın No: 2318/1315. (s. 182–201). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

INFAD

SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK STRATEJİLERİ AÇISINDAN GELENEKSEL TEKSTİLLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ: ADIYAMAN İLİ ÖRNEĞİ

Rabiha YILDIRIM
Arş. Gör.; Munzur Üniversitesi, rabihayildirim@gmail.com.tr

Banu Hatice GÜRCÜM
Doç. Dr.; Gazi Üniversitesi, banugurcum@gmail.com.tr

Özet

21. yüzyılda bilgi teknolojileri, küreselleşme, serbest ticaret süreçleri üretim ve tüketim davranışlarını değiştirmiş ve yoğunlaşan küresel tehditler çevresel konularda hissedilen baskıyı arttırmıştır. Bu durum karşısında sürdürülebilir bir dünya için birçok çevreci akım üretim, tüketim, tasarım, yaşam alışkanlıklarını da içine alarak sürdürülebilirlik, yeşil tasarım, eko tasarım kavramları ile yanıtlar aramaya başlamıştır. Çevresel sürdürülebilirlik yaklaşımı, doğal kaynakların en verimli şekilde kullanılması ve sonraki nesillere aktarılmalarıdır. Bu nedenle enerji ve yenilenemeyen malzemelerin hızla tükenmesi karşısında sürdürülebilirlik stratejileri adı verilen bir yaklaşımla her alanda kaynak kullanımının düzenlenmesi beklenmektedir. Sürdürülebilirlik stratejileri azaltma, yeniden kullanım ve geri dönüşüm olarak sıralanabilir. Sürdürülebilir bir üretim yaklaşımı ortaya koymakta olan geleneksel tekstil sanatlarımız, yerel ihtiyacı doğayla uyumlu imkânlar dâhilinde ve kendine özgü tekniklerle karşılamaktadır. Geleneksel tekstil üretimi, bir amaca hizmet etmek üzere üretilmiş ürünün yaşam döngüsü sona erdiği zaman başka bir forma dönüştürerek ve yeni bir kullanım alanı bularak yeniden üretilmiş parçaların kullanılabilirliğini sağlamaktadır. Bu nedenle Adıyaman ilinde var olan geleneksel tekstil üretiminin sürdürülebilirlik stratejileri bağlamında irdelenmesi amacıyla 10 köyde yürütülen etnografik araştırma sırasında rastlanan geleneksel ürünleri incelemek hedeflenmiştir. Bu hedefe ulaşmak için araştırma sırasında rastlanan 10 çaput kilim, 17 kilim minder, 38 kilim çanta, 16 çengel, 45 ceplik incelenmiş ve yörede etkin olan sürdürülebilirlik stratejileri ile ilişkilendirilerek sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sürdürülebilir tekstil tasarımı, sürdürebilirlik stratejileri, geleneksel tekstiller, geri dönüşüm, Adıyaman

EVALUATING TRADITIONAL TEXTILES WITHIN THE SCOPE OF SUSTAINABILITY STRATEGIES: ADIYAMAN CITY EXAMPLE

Abstract

Experts are worried because of uncontrolled population increase and the growth in industry, rapid consumption of the natural sources, manufactured wastes and global warming and precautions have to be taken seriously. Since world's future and the sustainability of life depends on human being, the necessity of controlling all the human activities with an eye of conformity with Mother Nature. Sustainability as a concept means meet the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their needs. Sustainable design lays a burden on designers, manufacturers and consumers to continue the natural conditions and sources without wasting. In seeking full sustainable design solutions, textile designer provides the usage of natural textiles prepared with natural and renewable fibers such as wool, silk, dyed with ecological dyes, treated with non-chemical

finishing materials for the construction of a fabric. It is necessary to realize sustainability strategies presented with different solutions in the traditional manufacture in every place of Anatolia. The main purpose of this research is to draw the attention towards the sustainability solutions found inside the traditional textile manufacture and to diversify the sustainability solutions for the textile designer with a traditional point of view. To fulfill this purpose 10 çaput kilims, 17 kilim cushions, 38 kilim heybes, 16 çengels and 45 cepliks that have been recorded during an ethnographic field research in Adıyaman are examined and interpreted according to sustainability strategies.
Keywords: Sustainable textile design, sustainability strategies, traditional textiles, recycling, Adıyaman.

Giriş

Küreselleşme ile birlikte yirmibirinci yüzyılda bilgi teknolojileri, serbest ticaret süreçleri üretim ve tüketim davranışlarını değiştirmiş ve yoğunlaşan küresel tehditler çevresel konularda hissedilen baskıyı arttırmıştır. Bu durum karşısında sürdürülebilir bir dünya için birçok çevreci akım; üretim, tüketim, tasarım ve yaşam alışkanlıklarını da içine alarak sürdürülebilirlik, yeşil tasarım, eko tasarım kavramları ile yanıtlar aramaya başlamıştır. Stockholm'de 1972 yılında yapılan İnsan Çevresi Konferansı (UNEP - United Nations Environmental Program)' nda "Sürdürülebilirlik" kavramı ilk defa kullanılarak, konferansın sonunda Stockholm Çevre Bildirgesi yayınlanmış ve 1976 yılında Barcelona Sözleşmesi imzalanmıştır. 1987 yılında Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu tarafından yayımlanan Ortak Geleceğimiz (Our Common Future), Bruntland Raporu olarak bilinen rapor ise, sürdürülebilirliğin günümüzde de kullanılan tanımını ortaya koymuştur (Erdede ve Bektaş, 2014, s. 4). Sürdürülebilirlik, Bruntland Raporu'nda, "bugünün gereksinim ve beklentilerini gelecek kuşakların kendi gereksinimlerini karşılama olanaklarını tehlikeye atmaksızın karşılamaktır" şeklinde tanımlanmıştır (United Nations, 1987). Bu bağlamda yerel yönetimlerin dünya ölçeğindeki çevre kuruluşu niteliğini taşıyan Uluslararası Yerel Çevre Girişimleri Konseyi [ICLEI-International Council for Local Environmental Initiatives] tarafından sürdürülebilir kalkınma, gelecek kuşakların yaşam düzeylerini tehlikeye atmadan ve bugünün sorunlarını çözerken geleceği yaşanılmaz bir hale getirmeden, toplumların sağlık ve refahını sağlayabilmeyi ifade edecek şekilde tanımlamaktadır (Emrealp, 2005, s. 14).

Sürdürülebilir bir üretim yaklaşımı ortaya koymakta olan geleneksel tekstil sanatlarımız, modern çağın tedarik zincirlerine bağlı kalmaksızın yerel ihtiyacı doğayla uyumlu imkânlar dâhilinde ve kendine özgü tekniklerle karşılamaktadır. Geleneksel tekstil üretimi, bir amaca hizmet etmek üzere üretilmiş ürünün yaşam döngüsü sona erdiği zaman başka bir forma dönüştürerek ve yeni bir kullanım alanı bularak yeniden üretilmiş parçaların kullanılabilirliğini sağlamaktadır. Bu araştırmanın genel amacı, Adıyaman ilinde kişilerin ekonomik fayda sağlamak adına, gerek kendi kullanmış oldukları gerekse başkalarının kullandığı yöresel ürünleri değerlendirme yaklaşımlarını irdelemek, yörede yürütülen etnografik araştırma sırasında kaydedilen geleneksel çaput kilim, kilim minder, kilim çanta, çengel ve ceplik ürünlerinin özelliklerini sürdürülebilirlik stratejileri bağlamında incelemek ve bulguları tekstil tasarımı açısından tartışarak tekstil tasarımında sürdürülebilirlik yaklaşımları hususunda bir farkındalık geliştirmek olarak belirlenmiştir.

1.Sürdürülebilir Tasarım

Bayazıt (2008, s. 174) tasarlama sözcüğünün İngilizcesinin Latince'de signare=işaret etmek kökünden türetildiğini ve "sanatta ilk eskiz: resim, bina ya da dekorasyon gibi yapılacak bir şeyin esas özelliklerini özetleyen şekil, bir sanat eserini meydana getirecek eleman ve detayların düzenlenmesi" anlamına geldiğini belirmektedir. Barnard (2002, s. 31) tasarımın "görsel kültür içerisinde görsel olan, görülebilen, işlevsel ve iletişimsel bir amacı olan şey" olduğunu ifade ederken, Becer (1997, s. 32) ise, tasarımın kendi içerisinde bir yapıya ve bu yapı arkasında bir planlamaya sahip olması gerektiğini söyler. Tasarım kavramını Güngör (2005, s. 5) "bir projenin, bir yapıtın zihinde düşünülen hali" olarak somutlaştırır.

Yaratıcılık ve problem çözmeyi bünyesinde barındıran tasarım süreci, ulaşılmak istenilen amaca cevap olan bir düşünceyi ifade etmektedir (Önlü, 2003, s. 20). Esas itibarıyla tasarım bir tasarlama eylemi sonucunda beliren ve asıl yapıtın gerçekleştirilmesi sırasında yönlendirici olan proje, çizim, maket vs. gibi ürünlerin tümüdür. Tasarlama bir bütündür ve bir nesne, bir sistem ya da bir olayın amaçlanan bir sonuca göre tanımlanmasıdır (Atan, 2006).

Bir ürünün tasarımında veya üretim sürecinde çevresel duyarlılığın dikkate alınması sürdürülebilir tasarım kavramının ortaya çıkmasında oldukça etkili olmuştur (EQD, 2001, s.1). Sürdürülebilirlik kavramını Orr (1992) "… politika, ekonomi ve kamu politikasında hiçbir sorun yoktur ki, kaynak krizi, nüfus, iklim değişikliği, türlerin yok olması, asit yağmuru, ormanların tükenmesi, ozonun delinmesi ve toprak kaybından etkilenmesin. Sürdürülebilirlik, insanın hayatta kalmasının koşullarıyla ilgilidir…" (akt. Türkmen, 2009, s. 1) şeklinde ifade ederken; Manzini ve Vezzoli (2002; akt. Server Aydın, 2012) ise, "tekrar kendini üreten, insanlar, ürünler, servisler ve altyapılar ağını işaret eden bir sistem olarak genişletmekte" olduğunu, "sürdürülebilir çözümler ve yeniliklerin ise sürdürülebilirliğe erişmek için kullanılan süreçler bütünü" olduğunu ifade eder. Sistemlerin, servislerin, uygun ürün ve bilgilerin kullanıldığı sürdürülebilir çözümler için süreçler olarak mevcut sistemleri dönüştürerek ve yenilerini oluştururlar. Sürdürülebilir çözümlerin başarısı ise, sürdürülebilir ürün ve servislerin birleşiminin kullanıcı tarafından mevcut olandan daha iyi algılamasına dayanır (akt. Turhan, 2011, s. 132). Sürdürülebilirlik için çözümlerin kullanıcılar tarafından olumlu algılanması ve benimsenmesi konusunda Turhan (2011, s. 132), tasarımın insan odaklı olması gerektiği ve sürdürülebilir tasarım kavramı ile bütünleştirilmesi gerektiğini ifade eder. Sürdürülebilir tasarım işletmelerin pazar avantajı ve inovasyonun artmasını, ürün tasarımı yolu ile çevresel etkilerinin en aza indirgenmesini cesaretlendiren bir yaklaşımdır (akt. Zeren ve Nakıboğlu, 2009, s. 462). Sürdürülebilir tasarım, McDonough ve Braungart (1992)'a göre; "doğanın gelişen matrisinin bir parçası olarak çevreye duyarlı ve sorumlu ifadenin kavramlaştırılması ve hayata geçirilmesidir." (akt. Server Aydın, 2012, s. 62). Sürdürülebilir ürün tasarımını Gluckman (2007, s. 3), malzeme etkinliğinin sağlanarak hem üretim sırasında hem de kullanım sonrasında ortaya çıkan atıkların en aza indirgenmesi için bir anahtar bileşen olarak tanımlanabileceğini ifade eder (akt. Zeren ve Nakıboğlu, 2009, s. 460). Ürün tasarımı esnasında oluşacak atıkların kaynağında önlenmesi, ürünün yeniden kullanımı ve geri dönüşümünü destekleyecek şekilde gerçekleştirilmesi ile ürünün bütün yaşam döngüsü aşamalarında (tasarım, üretim, kullanım ve yok edilmesi) çevresel açıdan etkilerinin yönetilmesini ve azaltılmasını sağlar (Zeren ve Nakıboğlu, 2009, s. 460).

Bir ürünün çevresel, sosyal ve ekonomik açıdan sürdürülebilir olması tasarım sonucu ortaya çıktığını göstermektedir (Öç, 2013, s. 23). Sürdürülebilirliğin ekolojik, ekonomik ve sosyal/etik olmak üzere üç boyutu vardır:

1-Ekolojik sürdürülebilirlik ile hedeflenen doğanın ve çevrenin gelecek nesiller için korunması, toksik olmayan, fiziksel çevreye zarar vermeyen dönüştürülebilir kaynakların kullanılmasıdır. Ekoloji boyutunda sürdürülebilirlik iki aşamada incelenmektedir: Üretim ekolojisi; tekstil hammadde, kimyasal ve proseslerin çevre dostu anlayışıyla seçilmesi, gerekli her aşamada arıtma metotlarının kullanılması, atık ekolojisi, üretim sonrası ortaya çıkan su, tekstil ürünü gibi atıkların çevreye zararsız ürünlere dönüştürülmesi veya geri kazanılmasıdır (http://www.oeko-tex.com; akt. Gürcüm ve Yüksel, 2012, s. 50).

2-Ekonomik sürdürülebilirlik ile sağlanmak istenen hammadde, enerji ve insan gücü gibi ekonomik kaynakların ihtiyaç fazlasının tüketiminin engellenmesidir (http://www.innovationintextiles.com; akt. Gürcüm ve Yüksel, 2012, s. 50). Ekonomik boyutta sürdürülebilirlik, yaşamın ve çevrenin korunması ile ekonomik büyümenin sağlanmasıdır. Kaynakların aşırı tüketimi ekonomik sürdürülebilirliğin sağlanmasına da engel olmaktadır.

3-Sosyal sürdürülebilirlik ise insan hakları, işçi hakları göz önünde bulundurularak bireyin temel ihtiyaçlarının karşılanmasıyla sağlanan sürdürülebilirliktir (Sahni, 2010, s. 86; akt. Gürcüm ve Yüksel, 2012, s. 50)

Sürdürülebilirliğin üç boyutunun ötesinde, Manzini ve Vezzoli (2002; akt. Server Aydın, 2012)'ye göre, sürdürülebilir tasarım kullanılan malzemenin azaltılması, uygun ve çevreci enerji kaynaklarının seçilmesi, ürünlerin dayanıklılık ve süreklilik yönünden arttırılması, tasarım sürecinin en başında demontaj olanaklarının tasarlanması üzerine odaklanarak tasarım sürecinde verimlilik sağlamayı hedeflemektedir. Bu bağlamda sürdürülebilir tasarımın dört aşamada uygulanması önerilir (Tablo1):

Tablo 1: Sürdürülebilir Tasarım Aşamaları (akt. Server Aydın, 2012, s.68)

Aşama 1	Aşama 2	Aşama 3	Aşama 4
Yeniden tasarım	Düzey yükseltme	Yeni tüketim	Sürdürülebilirlik

Yeniden tasarım ve düzey yükseltme aşamaları üretim hatları ve toplumsal taleplerin planlanmasına bağlı olarak bir arada yer alabilir. Bu bağlamda düzey yükseltme pazar ve toplum tarafından benimsenmiş servis ve ürünlere odaklanırken tüketim desenlerinde bazı davranış değişiklikleri gerektirir. Yeniden tasarım ise, temel olarak teknolojik yeniliklere odaklanır ve sosyal değişim talep etmez. Bu aşamada tasarımcının görevi ürün döngüsü için uygun stratejileri bulmak, azaltım, yeniden kullanım ve geri dönüşüm kavramlarını hayata geçiren ürünler tasarlamaktır (Manzini ve Vezzoli, 2002; akt. Server Aydın, 2012).

2.Sürdürülebilirlik Stratejileri

Sürdürülebilirlik stratejileri, azaltma (reduce), yeniden kullanma (reuse), geri dönüşüm (recycle) ve enerjinin geri kazanımını kapsamaktadır. Bu stratejilerin amacı, ürünlerin kullanım ömülerini uzatmak ve büyük ölçüde fayda sağlamaktır (Fletcher, 2008; akt. Eser, Çelik, Çay ve Akgümüş, 2016, s. 48).

Wheeler (2004, s. 94; akt. Özbakir Umut, Topuz ve Nurtaniş Velioğlu, 2015, s. 265), azaltmanın (reduce) temelinde ürün yapımında kullanılan malzeme, sanayi atıkları, paketlemeyi azaltmak ve var olan ürünlerin korunarak ömürlerini uzatma gibi faaliyetler olduğunu ifade eder. Edwards (2007; akt. Server Aydın, 2012, s. 71), azaltma yöntemini insan hayatına fayda sağlayan ürünler ve işlemlerde kullanılan enerji ve malzemenin azaltılmasını hedeflediğini belirtir. Fletcher (2008) ise, bir ürünün tamamı ya da parçalarının, mümkün olduğu kadar uzun süre kullanılabilir olması amacıyla tamiri ve yenilenmesi olduğunu belirtir. Azaltma stratejisi, ürünlerin yeniden üretimlerine oranla kaynakların korunmasına katkı sağlamaktadır. Bu yöntem, geçmişte evlerde ve sanayi alanında yaygın bir şekilde uygulanmaktaydı, ancak günümüzde giyim fiyatlarının düşük olarak piyasaya sürülmesinden dolayı artık kullanılmamaktadır (akt. Eser vd. 2016, s. 49).

Yeniden kullanım (reuse) stratejisi; bir ürünün aynı kullanım amacıyla yeniden değerlendirilmesi ve tekrar kullanımının sağlanmasıdır. Cam şişelerin, giysilerin vb. gibi ürünlerin toplanması ve az enerji kullanımıyla tekrar üretilmesi ve satılması, kullanılması, yeniden kullanıma örnek verilebilir. Yeniden kullanım çevresel yönden önemli tasarruflar sağlamaktadır (Fletcher, 2008; akt. Eser vd. 2016, s. 49). Shedroff (2009), yeniden kullanımı ürünlerin atık durumuna gelmeden yeniden bir yaşam kazanması olarak tanımlar.

Enerji kullanımı ve atık yönünden geri dönüşüm stratejisinin imha sürecine kıyasla daha verimli olduğu ileri sürülmüştür. Fakat geri dönüşümde, malzemenin belli başlı işlemlerden geçtikten sonra yeniden ham madde olarak kullanımı, atık oluşumu kitlesini engeller ve enerji ihtiyacını azaltarak sürdürülebilirliğe katkı sağlar (akt. Server Aydın, 2012, s. 71). Salur (2014, s. 30). kullanılmış, yeniden değerlendirilebilecek atıkların, farklı geri dönüşüm yöntemleri ile hammadde olarak tekrar üretim sürecine dahil edilebilmesi olarak tanımlar. Geri dönüşümün temel amacı ise atık malzemelerden tekrar ürün üretilmesinin sağlamaktır. Geri dönüşüme; atık cam şişelerin toplanıp tekrar cam haline dönüştürülmesi, atık kâğıtların toplanıp yeniden kâğıt ürünlere dönüştürülmesini örnek olarak verilebilir (Wheeler, 2004, s. 94, akt. Özbakır Umut vd. 2015, s. 265). Eryuruk (2012; akt. Eser vd. 2016, s. 54) tekstil ürünlerinin geri kazanımının ve geri dönüştürülmesinin çevresel ve ekonomik yönden ciddi faydalar sağladığından bahisle, bu durum ”ilk olarak çöplük alanlarına olan ihtiyacı azaltır. İkinci olarak işlenmemiş kaynaklar üzerindeki baskıyı azaltır. Kirliliğin azaltılması, enerji ve su tüketiminin azaltılması ve kimyasallara olan ihtiyacın azaltılması da diğer faydaları olarak sıralanabilir” şeklinde ifade eder.

Gelecek nesillere temiz ve sağlıklı bir çevre bırakabilmek için; çevre kirliliğini önlenmesi, yeşil alanları korunması ve kullandığımızımız atıkların tekrar değerlendirilmesi gerekmektedir. Böylece farkındalık yaratacak yeni tasarımlarla geri dönüşüme dikkat çekilebilmektedir. Bir tekstil ürünün toplanıp, sınıflanarak tekrar satılması için harcanan enerji miktarı ile yeniden bir ürün yapmaya harcanan enerji miktarına oranla 10 ile 20 kat daha az olduğu bilinmektedir. Günümüzde geliştirilen tekstil teknolojilerinin ekolojik sorunlar üzerinde güçlü bir etkisi olduğu bilinmektedir. Tekstil malzemelerinde yapılan iyileştirmeler ve geri dönüşüm olanakları çevresel ve ekonomik açıdan kazanımlar sağlamaktadırlar. Küreselleşme ile birlikte oluşan çevresel bozulmalar sorgulanmaya başlanmasına ve yanıt olarak seri üretim yerine, geri dönüşümü mümkün olan malzemelere odaklı üretim yapılmaya başlanmıştır (Göksel ve Yanmaz, 2012, s. 34).

Moda ve Tekstil tasarım alanında günümüzde trend olan sürdürülebilirlik; geçmişte Anadolu insanının pek bilinçli olmasa da ihtiyaçlarını karşılamak, tasarruf etmek ve imkanlarının elverdiği kadarıyla ürettiği ürünleri yeniden değerlendirmek amacıyla düzenli olarak yapmış olduğu bir faalie olmuştur. Bu nedenle bu araştırmanın amacı Adıyaman ilinde sürdürülen geleneksel tekstil üretimi konusunda yürütülen bir etnografik araştırma kapsamında sık rastlanan sürdürülebilirlik stratejilerini ve bunların sonucunda ortaya konan ürünleri değerlendirmek ve bu eserlerin özelliklerini incelemek olarak belirlenmiştir.

3. Yöntem

Bu araştırma etnografik desende tasarlanmış nitel bir araştırmadır. Etnografik araştırmada amaç, grup üyeleriyle doğrudan ilişki kurmak ve grubun kültürel yapılarını ve bu yapıları oluşturan davranış ve deneyimleri açıklamaktır. Bu tür araştırmada, bireyleri ve ilişkili başka insanları gözlemleyerek ya da onlarla görüşme yaparak onların günlük deneyimlerini belgeleme ya da tasvir etme üzerinde durulur (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2009, s.17). Araştırma için Adıyaman ilinde alan araştırması sırasında yörede ziyaret edilen bireylerde bulunan 10 çaput kilim, 17 minder, 38 kilim çanta, 16 çengel, 45 adet ceplik örnekleri belirlenmiştir. Araştırmada veri toplama ve analiz tekniklerinden katılımsız ve mekanik gözlem, yarı yapılandırılmış görüşme, görsel analiz, alan yazın tarama teknikleri kullanılmıştır. Elde edilen veriler sınıflandırılarak ve ürün örnekleri bu bildiride gözlem formlarıyla sunulmuştur.

4.Bulgular

Bu araştırma sırasında Adıyaman ilinde 10 köyde 39 hanede alan araştırması yürütülmüştür. 4 köyde köylülerin çoğunun el dokuması kilimleri değiş tokuş yaparak elden çıkardıkları saptanmıştır. Sadece 6 köyde ise el dokuması kilimlerin kullanımda olduğu tespit edilmiştir. Bildiride ele alınan yöresel 10 çaput kilim, 7 kilim minder, 12 kilim çanta, 16 çengel ziyaret edilen evlerde ve 10 kilim minder, 26 kilim çanta, 45 adet ceplik yöresel ürünlerin ticaretini yapan bir antikacıda rastlanmıştır. Tekstil tasarımı bakımından örnek teşkil edecek geleneksel uygulamaların incelendiği araştırmanın bulguları olarak geri dönüşüm (recycle) sürdürülebilirlik stratejisine uygun örneklere rastlanmış, köylerde ve antikacıda bulunan ürünler kayıt edilmiştir (Tablo2).

Çanta, heybe ve minder gibi eşyaların kullanılmış kilimlerdeki zarar görmemiş büyük parçaların kesilerek yapıldığı, kenarlarına ip sarılarak köşe uçlarına püskül, boncuk takılarak süslendiği görülmüştür. Nazardan korunmak için yapılan ve yörede hala her evin duvarına asılarak kullanılmakta olan çengel ya da duvar süslerinin görsel analizinde gövde kısmının kare şeklinde kesilmiş eski kilim parçalarından oluşturulduğu ve orta kısmının ayna, nazar boncukları, deniz kabukları ile ve etrafının püskül, boncuklarla süslendiği, kuyruk kısmının ise yün ya da orlon ipliğin örülerek uçlarına boncuk ve püskül takılarak süslendiği belirlenmiştir.

Evlerde dikiş, nakış iğnelerinin veya küçük objelerin konması için duvara asılan yerel birürün olan ceplik kullanımının bölgede oldukça yaygın olması nedeniyle, bu üründeki geri dönüşümün daha seri şekilde olduğu görülmektedir. Cepliklerin, eskiyen kilimleri satın alan bir antikacı tarafından kilimlerin yıpranmamış kısımlarının çıkartılmasıyla aynı formda, üç cepli olarak oluşturulduğu ve kenarının biye ile temizlendiği yanlarına ve altına üçer tane püskül eklenerek süslendiği belirlenmiştir. Zemin kumaşının geri dönüştürülmüş kilim, kenar

biyesinin kutnu kumaşı ya da kuşak kumaşı olduğu görülmüştür. Eski giysilerin, süprem kumaşların kesilerek fitiller haline getirilerek dokunması sonucunda elde edilen çaput kilimlerin ya da yollukların Adıyaman ilinde araştırma için belirlenen bölgede oldukça yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Geri dönüşümde motifli kilim parçalarının uygun yerlerinin kesildiği ve kesilen kilimlerin üzerinde pıtrak, olta (nik), yaprak (pelik), kanat (parık), koçboynuzu (qoçik), dört gözlü (çar çavik), yüzük (gustirk), elibelinde gibi motiflerin ve çizgi, nokta, üçgen, dikdörtgen, kare, zigzag gibi geometrik bezemelerin yoğun olarak bulunduğu belirlenmiştir.

5. Sonuç

Geçmişte Anadolu insanı sürdürülebilirlik konusunda pek bilinçli olmasa da ihtiyaçlarını karşılamak, tasarruf etmek ve imkanlarının elverdiği kadarıyla dokuduğu ürünleri yeniden değerlendirerek başka bir forma dönüştürerek değerlendirmiştir. William McDonough Hannover'de yayınladığı Gezegen Hakları Beyannamesi'nde sürdürülebilir tasarımı doğanın gelişen yapısının bir parçası olarak çevreye duyarlı ve sorumlu anlatımının kavranması ve hayata geçirilmesi olarak, Jason Mclennan Philosophy of Sustainable Design (Sürdürülebilir Tasarım Felsefesi)'nde doğal çevreye olumsuz etkileri en aza indirirken veya ortadan kaldırırken, çevre kalitesini en üst düzeye çıkarmak isteyen bir tasarım felsefesi olarak tanımlar (akt. Öç, 2013, s. 23).

Sürdürülebilirliğin özünde yerel topluluklara yararlı olması, bazı kazançlarda yerel topluluğun pay sahibi olması, çevreci olması, ürünün zararlı kimyasallar içermemesi, enerji su ve malzeme verimliliği, dayanıklılık, biyo-çözünürlük, geri dönüşebilirlik, yenilenebilir kaynak kullanımı gibi etmenleri göz önünde bulundurması beklenir. Server Aydın (2012, s. 67) ürünün market gerekliliklerine cevap vermesi, ürünün çevresel ve sosyal bedelleri içselleştirecek değerde olması yani ekonomik olmasına da değinir. Anadolu'nun her yöresinde farklı uygulamalarla ortaya konan sürdürülebilirlik stratejilerine rastlamak mümkündür. Yürütülen araştırmanın genel amacı, geleneksel tekstil üretimlerimizin yapısında bulunan sürdürülebilirlik çözümlerine dikkati çekmek, tekstil tasarımcısı için sürdürülebilir tekstil tasarımı bilincini geleneksel açıdan örneklendirmek olarak belirlenmiştir. Bu amaca ulaşmak için Adıyaman ilinde yürütülen alan araştırması sırasında kaydedilen 10 adet çaput kilim, 17 adet kilim minder, 38 adet kilim çanta, 16 adet çengel ve duvar süsü, 45 adet yöresel ceplik incelenmiş, kullanılan malzeme, desen ve form açısından yorumlanmış ve bulgular tartışılarak sunulmuştur. Tekstil ürünleri arasında halı, kilim gibi kirkitli dokumaların üretim hacmi ve kültürel ekonomik değeri diğer geleneksel tekstillerden fazladır. Bu nedenle geri dönüşüm çözümlerinin bu ürünlere uygulanması rasyonel bir çözüm olarak kabul edilmektedir. Aynı zamanda, geri dönüştürülen tekstillerin estetik unsurlarının ve renklerinin gözetilerek cep parçalarında kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu araştırmada kaydedilen sürdürülebilirlik stratejisi uygulamasının moda ve tekstil tasarımcıları tarafından tasarımda kavramsal olarak kullanılması ve bu yönde bir koleksiyonun ortaya konmasının etkili olacağı düşünülmektedir.

BU SAYFA BOŞ BIRAKILMIŞTIR

INFAD

AVANGARD'DA SÜREN GELENEK -KIRMIZI SİMGECİLİĞİ

Ceren YILDIRIM
Öğr. Gör. Dr., Gaziantep Üniversitesi, cildirim@gantep.edu.tr

Özet

İnsanlık tarihinde en eski ve ilk simgesel renk, içinde demir (*hematit*) cevheri bulunan topraklardan elde edilen aşı boyası kırmızısıdır. Paleolitik, Mezolitik ve erken Neolitik'te büyü ritlerinin en önemli parçasıdır. En eski mitolojilerde kutsal ve sakınılan kanı temsil eder. Bu kan hayvan kültünde kutsal hayvan-ataya, bereketlilik kültünde can veren anaya aittir. Batı ataerkil düzende kırmızının anlamı savaş –Mars ile ilgilidir. Toprak ve yer altı ile ilgili dişil unsurlar itibar kaybettiğinden aşı-boyasına olan ilgi de yerini zincifre gibi pazar değeri yüksek olan pigmentlere bırakır. Kırmızı siyah ve beyaz ile birlikte birincil derecede önem taşır. Morun kutsallığı da kırmızıya yakın görülmesindendir. Kırmızının ışık ile moral bağıntısı 19. yüzyılda kökleri Ortaçağ'a, Paganizme, Mısır, Çin ve Hint mithoslarına geri giden Romantik Renk Simgecilik'inde devam eder (Portal, 1845). Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)'nin teorisinde kırmızı en soylu olan purpura'dır (Gage, 1998, 201). Kazimir Malevich (1878-1935)'e göre siyah dünya ekonomisi, kırmızı devrim, beyaz saf eylemdir (Gage, 2002, 245-7). Günümüz sanatında kullanılan kan büyülü bir aura yaratmaktadır. Kanın simgeye –kırmızıya- gerek olmaksızın doğrudan ortaya çıkışı dünya, beden ve arkaik olanla bağ kurar. Avangard sanatın yaşam-sanat ekseninde kan üzerinden oluşturduğu bağ arkaik geçmişten kopuk algılanmasa gerektir.

Anahtar kelimeler: Kırmızı, kan, antropoloji, güncel sanat

CONTINUING TRADITION ON AVANT-GARDE –RED SYMBOLISM

Abstract

Red-ocher paint is the first symbolic color and is old as mankind history. It is the most important material of magic rituals at Paleolitik and at Neolitic also at Mezolitic period. In the oldest mythologies it represents sacred and avoided blood. This blood is belogns to animal-ancestor in animal cult and belongs to life-giving mother in fertility cult. The meaning of red is war –Mars in the patriarchal system. Patriarchal system changed the matriarchal symbols to worthlessness and meaning of red symbolism has been changed from fertility of feminine character to worrier character of masculine. In 19th century roots of Romantic Color Symbolism goes back to the Middle ages and to Paganism, mythos of Ancient Egypt, Chinese and Indian (Portal, 1845). In the Wolfgang von Goethe (1749-1832)'s theory red was the most noble color named purpura (Gage, 1998, 201). Kazimir Malevich (1878-1935) said that black expressed world's economy, red experessed revolution and white expressed pure activity. Used blood at contemporary art makes magic aura. Blood is related to earth, body and archaic world without a symbol –paint.

Keywords: Red, blood, anthropology, contemporary art

[] Öğr. Gör. (Dr.), Gaziantep Üniversitesi, cildirim@gantep.edu.tr

Giriş

Tarihöncesinde bir rengin, simge değeri taşıyabilmesi için kendisine atfedilen önemli rolün tıpkı büyüsel sanat etkinliğinde olduğu gibi yaşamsal bir rolü olmalıydı. İnsanlık tarihinde en eski ve ilk simgesel renk, içinde demir (*hematit*) cevheri bulunan topraklardan elde edilen aşı boyası kırmızısıdır. Cenin pozisyonunda yatırılmış halde ve doğu-batı yönlü gömülmüş çok sayıdaki Neandertal insanına ait ölü kemikleri kırmızı toprak ile renklendirilmiş şekilde bulunmuştur (Thomson, 2007, 199-201). Ayrıca gayet kesin olarak bildiğimiz, Neandertal'in vücuduna kırmızı boyayla dövme yaptığıdır (Turani, 2007, 25-6). Homo-sapiens'e ait Paleolitik Dönem hayvan kültü mağara resimlerinde mavi ve yeşillere rastlanmazken hematitli topraklardan elde edilen kahverengi, kırmızı ve sarı götit topraklar kullanılmıştır (Delamare & Guineau, 2007). Erken Neolitik'te dinsel ritüellerin parçası olduğu anlaşılan kaya resimlerinde de yine aşıboyası karşımıza çıkar. [2] İlk tarım kültürlerinde sıkça karşılaşılan bir gelenek, ölü atanın kafatasını toprak altından çıkartarak kırmızıya boyamak ve evin içerisinde önemli sayılan köşeye yerleştirmek, kendisine sunular sunmaktır (Campbell, 2014).

Yöntem

Günümüz antropologları, tarihöncesini yansıttığını düşündükleri avcılıkla geçinen bazı toplulukları inceleyerek ilk insanın davranışlarını anlamaya çalışmaktadırlar. Kuzey Batı Amerika, Avusturalya, Güney Afrika, Orta ve Güney Amerika'nın bazı güç ulaşılan bölgeleri ile Kuzey Kutbu'nda rastlanan bu kavimler içerisinde, özellikle Aborijinler, Buşmanlar, İskandinav Laplar ve Afrika Kordofans avcı oymağı inceleme konusu edilir. Kuzey Amerika kızıl derililerine –Red Indians- denmesindeki neden yerlilerin kendilerini–iyi unsurların simgesi olarak ve kışın soğuğa yazın böceklere karşı- koruma amaçlı aşıboyası ile boyamaları idi. Avusturalya yerlileri bedenlerini kırmızı toprakla boyama geleneğini kırk bin yıldan fazladır sürdürmektedir (Finlay, 2007, 50-1). İskandinav Laplar, av büyüsü olarak gerçekleştirdikleri resimlerinde demir oksit renkler kullanarak tarihöncesi mağara resim geleneğini sürdürürler (Turani, 2007, 30).

Büyü ritlerinde ve ölüm sonrası yaşam inanışı ile ilgili olarak kullanılan kırmızıdaki kutsallık, vurulan avın ölüm kanı ya da doğumu sağlayan annenin yaşam kanı ile kırmızı toprak arasında kurulan özdeşlikten ileri gelir. Kırmızı, av ile bağıntılı olarak erkeğin ölümü ifade eden kanını, kadının ise doğumu sağlayan (lohusalık) kanını temsil eder (Finlay, 2007, 50-1). Afrika Kordofans avcı oymağında avcılar öldürdükleri hayvanın kanını büyülü saydıkları bir boynuza akıtırlar; kurban edilen bir ceylanın boynuzu kopartılarak içine avlanması istenen hayvana ait olduğu varsayılan kan akıtılır. Böylece av hayvanına karşı üstünlük sağlanmış olur. Mağara duvarlarına bu kan ile resimler yapılır, büyü ile hedeflenen varlık arasında bir özdeşlik kurulmuş olur (Fischer, 1995, 155-9). Kanın, tapınç nesnesinin yerini tutarak onun ruhu olarak kabul edilmesi ve ardından tümünün kırmızıya indirgenişi şeklinde ortaya çıkan simgecilik ilk insanın psikolojik durumu ile açıklanabilir. Worringer'e göre ilkel budunlarda sanat -ki burada ritüelden bahsetmeliyiz- insanın dış dünya karşısında duyduğu büyük iç huzursuzluğundan kaynaklı soyutlama içtepisi olarak otaya çıkar. Kuvvetli şekilde transcendental –aşkın bir hale bürünür ve dinsel ilgi kurulur. Çokluğu teklik durumuna

[2] Latmos kaya resimleri örnek olarak gösterilebilir. Latmos, Ege kıyısından yaklaşık 30 km içeride, Beşparmak Dağlarının zirveye yakın kayalık bölgesine verilen addır. Bölgede çok sayıda, şaman figürü olduğu anlaşılan betimlerin yer aldığı evlilik ritüellerine dair resimler bulunmuştur. (Peschlow & Bindokat & Anneliese 2006, 75)

indirgemek, mutlak olana yaklaşmak ilkel budunlarda en güçlü içtepi olarak ortaya çıkmıştır (Worringer, 1993, 22-25). İlk insanın soyutlama iç tepisi, doğanın iç dünyada yarattığı karmaşayı kan ve kırmızı simgesi ile özetlemiş görünmektedir.

Bulgular

Benzer bir aşkın bağ ilk tarım kültürlerinde de karşımıza çıkar ve ölüm sonrası yaşam olarak kendini gösterir. Kan, toprak ve kırmızı ölümü olduğu kadar yaşamı da simgeler. Campbell'e göre ilkeller ölümle ilgili iki zıt tutum geliştirmişlerdir: büyüsel ve mistik. Biri ölümün korkutucu yüzü diğeri güzel yüzüdür. Ürkütücü yüzü erkeğin işlediği cinayet ile ilgilidir. Cinayettir çünkü ilk insanın zihninde henüz insan ile hayvan dünyaları birbirinden ayrışmamıştır. Fischer'a göre hayvan ve insan dünyasını birbirinden ayıran çizgi tarihöncesi insanın kafasında tam bir kesinlikle belirmiş değildi; birçok bakımlardan insan, yavaş yavaş kendini koparmakta olduğu hayvanlar evreninin bir parçasını meydana getiriyordu. İlkel insan kendini hayvanlar arasında yaşayan birtakım başka hayvanlar gibi saymaktaydı (Fischer, 1995, 155-9). Campbell'e göre büyük av mitolojilerinde hayvanların ruhsal babalar olarak saygı görmesinde şaşılacak bir yan yoktur. İlk dünyada deneyimin üstün nesnesi yabanıl hayvandır, öldürülen her şey "baba" olur (Campbell, 2014, c.1, 137). Totemci bir toplumda çeşitli klan ve grupların yarı hayvan, yarı insan ataları olduğu, aynı adlı hayvandan geldikleri düşünülür (Campbell, 2014, c.1, 293). İnsan (leş yiyicilikten çıkıp) avcı haline geldiğinde kendisi ile hayvan atası arasında kan dolu bir uçurum açılır. Öldürdüğü hayvanı yemekle onu yalnızca kendisinin bir parçası yaptığını, hayvanın yaşayan insan organizmasının bir parçası olduğunu ileri sürerek suçunu örtmeye ve kendisini kandırmaya çalışsa da atası ve kardeşi saydığı hayvanın kendisinden öç alacağından korkuyordu (Fischer, 1995, 155-9). Bu nedenle avcı mitolojilerde ölümden büyü ile korunulur ve büyü ölümü (başarılı avı) getirir. Kan, kırmızı ve cesedin içine girdiği toprak bu mitolojilerde gücün toplandığı soyutlamalar, büyülerdir.

Ölümün öteki, sevimli yüzünü telkin eden güç de yine ölüme karşı bir meydan okumadır. Ölümden sonra yaşam iddiası mutlak sona karşı verilmiş bir yanıttır ve ilhamını bitkinin yaşam çevrim modelinden alır. Bu inanışta ölüm yeniden doğuma, yaşamın sürekliliğindeki bir geçiştir. Yaşam, değişim, dönüşüm, ölüm ve yeniden doğum olarak algılanır (Campbell, 2014, c.1, 382). Neolitik insanı atasının kafatasını çıkartarak aşıboyasına boyar ve evdeki bir nişin içerisine yerleştirir, böylece ölen atanın ev halkı içerisinde yaşadığına inanılır, şölenlere o da katılır, kendisine aynı yemekler sunulur. Campbell bu mitolojinin ilk tarımcılarda ortaya çıktığını söylese de Neandertallerin ölülerini cenin şeklinde ve doğu-batı yönlü gömmeleri bize ölümden sonra yaşam iddiasının çok daha eski bir geçmişi olduğunu duyurur. "İskeletin, çoğu zaman, dölütün dölyatağındaki duruşu gibi yatırılmış olduğunu gördüğümüzde, buradaki simgecilik iyice açıklığa kavuşur. Dölyatağındaki bir bebek gibi büzülmüş yatan, yaşam rengine boyanmış iskeletler: İlkel insan, ölenin ruhunun yeniden doğmasını sağlamak için daha ne yapabilirdi acaba?" (Thomson, 2007, 199-201)

Ölüm sonrası, sonsuz yaşama geçiş fikri hiyeratik kent devletlerinde kral kurban törenleri ile sürdürülmüştür. Toprağın can-kan ile beslenmesi doğum –bereket- için gereklidir. Kutsal Varlık Dünya'nın canlı gıda sağlayan ürünlerinde hepimizdeki et olur çünkü hepimiz toprağa dönerek diğerlerine besin olacağızdır (Campbell, 2014, c.1, 182). Tüm hayvan sunularında amaç toprağa kurban olmakla kutsallık kazanan hayvanın kanını akıtmaktır. Öldürülen ve insana yiyecek olmak üzere ekilen kutsal varlık, boğa, domuz ya da geyik toprağın besinidir. Persephone her yıl ölüp tekrar dirilir. İsa'nın öldürüldüğü, gömüldüğü, dirildiği ve yenildiği

Rabbani ayini aynı fikrin Hıristiyanlıktaki türevidir (Campbell, 2014, c.1, 184-217). Hıristiyanlık pagan gelenekle bağından ötürü buradaki kurban olma –feda girişimi-, bireyin tanrılaşması içindir. Sumer'de kurban edilen kralın yeraltında ana-tanrıça ile buluşacağına, tanrıçanın kralı sonsuzluğa taşıyacağına inanılırdı. İsa'nın ölümü benzer şekilde ve fakat bu sefer göksel babanın kollarına kavuşarak sonsuzluğa doğması şeklindedir. İslami ritüelde kurban, yücelik fikrinden uzaklaştırılıp araçsallaştırılır, bununla birlikte yücelişin vazgeçilmez şartlarındandır ve eski geleneği canlandırır. Toprak olan bedenin sonsuzluk için feda edildiği mistik ölüm inanışı tüm din felsefelerinde iç yüz -ezoterik amaç olarak karşımıza çıkar. Carl Jung (1875-1961)'un temel arketipler –ilkimgeler- içerisinde saydığı "ölüm sonrası yaşam iddiası" pek çok yüzyılda farklı mitolojilerde, dinlerde ve sanatçıların vizyonlarında ortaya çıkmıştır ve çıkmaya devam edecektir. Hıristiyanlık'taki İsa'nın yeniden-doğum ve suret-değişimidir.

Temel dişi benlik algısı dünyaya bağlıyken, eril benlik algısı ayrıdır (Donovan, 2007, 210). Kadının merkezcil konumu ona bir kimlik kazandırırken, erkek kendi kimliğini anneyi karşısına alarak oluşturur. Erkek kendini kadından bağımsız bir varlığa dönüştürmek zorundadır, bunu başaramazsa kadının içine geri düşecektir (Paglia, 1996, 26). Mitoloji ve dinlerde doğum teması çok önemli bir yere sahiptir. Evrensel bir diğer mitoloji teması ölümün bilinmez karanlığına geçiştir ve ritüel olarak rahme dönüş imgesini yaratır. İlk doğum etkileri içerisinde boğulma hissi, güvenliğin yitirilerek kökten değişime eşlik eden ölüm tehdidi dir, ana rahmine dönüş anlamına gelir. Rahim, ölüm ve yeniden doğumun mekanı olarak mağara metaforunu ilham etmiştir: Paleolitik ritüellerden Platon'a inisiyasyon –erginlenme törenlerindeki gencin, yedi uyuyanların, aziz ve peygamberlerin dönüşüm mekanlarını.

Kırmızı aşıboyası gençlerin erkek olması için düzenlenen erginlenme törenlerinin ayrılmaz parçasıydı (Finlay, 2007, 50-1). Çocuklar bu yansılama törenlerinde düşsel bir biçimde ölüp yeniden doğarlar ve böylece çocukluktan çıktıklarını kanıtlamış olurlardı (Thomson, 1998, 57). Amaç fiziksel acıların yaşatıldığı bir şok tedavisi ile genci ilk doğum etkilerinden –korkularından kurtarmak, topluluğun faydalı ahlaka ve sorumluluk duygusuna sahip bir üyesi haline getirmekti. Ritüellerde açılan yaralarla erkek kimlik, dişil kimliği kendisine katmış, onunla birleşerek tamlaşmış olurdu. Çift cinsiyetli androjen ilk ata fikri insan-ı kâmil tanrısal özellikte 'bir olan' varlıktı. Törenlerde özdeşlik kurulan bilinç, ikilikten ayrılan 'bir'liğe ulaştıran düzeydi. Bir 'kam'ın ölerek baba-kam –şaman- oluşu yeniden doğum arketipinin en eski örneğidir. İncil'de "kim ki yaşamını kaybedecektir, onu kazanacaktır" şeklinde bahsi geçen feda edilecek yaşam, olgunlaşmamış ben-merkezci kimliktir, sonsuz yaşamdan kasıt da dişil ile birleşmiş, tamlığa kavuşmuş güçtür. Yeniden doğum şeklinde ortaya çıkan dönüşüm arketipi bu şekilde çeşitli yer ve zamanlarda farklı şekillerle karşımıza çıkar. Kadın, toprak ve doğanın var edici-yok edici güçleri olarak ölümün mistik boyutunu telkin etmiştir. Bu nedenle aşı-boyası, toprak –dişil güç- oluşu ile, can veren kanın renginde oluşu ile ritüelik ilk simgesel renktir. Etimolojik bir bilgiyi de buna ekleyelim: toprağa rengini veren demire 'hematit' denmiştir ki Yunanca'daki karşılığı kandır (Delamare & Guineau, 2007 15).

Tarım kültürünün ana-erkil mitolojileri kadının doğurganlığı ile toprağın bereketi arasında ilişki kurmuş ve kan, ölen avı değil, doğuran anayı temsil etmiştir. Kadının her ay kanama geçirmesine karşın ölmemesi onu tanrısal kılmış, doğuma neden olduğu düşünülen lohusalık kanı tılsımlı sayılmıştır. Ay, bereketlilik kültünün en önemli simgesidir ve periyodları kadının doğurganlığı olan adet periyotları ile paralellik gösterdiği için kutsaldır. "(K)adın doğum ve adet görme gizemlerini taşır, bu gizemler (dolayısıyla rahim) Ay'ın gücüyle özdeşleştirilir"

(Campbell, 2014, c.1, 382). Verimlilik için aybaşılı kadınların tarlada gezdirilmesi aynı inanışa bağlı uygulamalardandır (Thomson, 2007). Ayın etkisi altındaki yeryüzünün tüm sıvıları (su ve kan) dişil prensiptir. "Kadının doğa ile özdeşleştirilmesi tarih öncesinde evrenseldi" (Paglia, 1996, 21). Kendisinden hem ürkülen hem saygı duyulan bu kan ile kırmızı ve doğurganlığın büyüsünü taşıdığı düşünülen kırmızı toprak arasındaki bağ toprak ve doğa ile kadının özdeşleştirilmesi fikrini temel alır.

Batı tarihinde ana-erkil düzenin yıkılması ile Dor ve Akaların savaşçı kültürleri Batı kimliğine damgasını vurmuş, bu kültürün ürünü olan Greko-Romen 'insan' tipi, Batılı insan modeli olarak günümüze kadar gelmiştir. Batının ikici dünya görüşü çerçevesinde oluşturduğu 'insan'-merkezci şovenizmin yükselişi dünya üzerindeki ahlakı tersyüz etmiştir. Eko-feminist düşüncenin kritiğini yapan Plumwood'un "efendi" modeli olarak ifade ettiği bu düzende efendi, hegemonyası altında tuttuğu diğerlerini ötekileştirerek araçsallaştırmakta, amacı doğrultusunda öteki ile arasındaki ayrımı derinleştirmekte fayda görmektedir. Giderek daha değersiz kılınan kadın, toprak ve doğa sömürgeleştirildikçe eski ritüellerin izi de belleklerden silinmiştir.

Kırmızı antik dünyada bir yandan iyiliğin diğer taraftan şeytanın rengidir. Beşinci yüzyıldan önce mezar stelleri kırmızıya boyanırken bundan sonra mavi boyanmaya başlanmıştır. Birçok tapınağın iç duvarları kırmızıya boyanırdı; Aegina'da Aphaia Tapınağı gibi. Pompei'deki İsis Tapınağı'nın duvarları ve Gizemler Villası'nın duvarları da aynı sebepten ötürü kırmızıdır. Bazı tanrı heykelleri kırmızı boyanırdı. Bazı Yunan ayinlerinde kırmızı ve beyaz dönüşümlü olarak kullanılmıştır (Gage, 1993, 26). Antik dünyada eril yapı dişil tanrıça simgelerinin değerini alaşağı ettiğinden artık kıymetli olan annenin ya da toprağın kanı değil savaşçı erkeğin zafer kanıdır. Kırmızı, savaş tanrısı Ares'e atfedilir.

Simgeci renk kuramının Romantik çağda oluşturulmadığının ve Ortaçağ'da birden ortaya atılmadığının pek çok kanıtı vardır. Ateş ve gök birleşik ruhun simgeleridir, kırmızı ve azur mavi ile gösterilen evrensel ilahiliklerdir, Vischnou ve Brahma'dır. Ayur -Yadjour Veda Kutsal ateşi cennete giriş olarak yazar, ölümsüz meyvelerin olduğu yüksek mevkidir. Evrenin temelidir, erişilen sınırsız dünyadır, dünyaların orijini ve temelidir. Bu baskın derecede saf doktrin Yaradılış olayına taşınmıştır. Tanrı Yehova insanı yerdeki tozdan yaratır ve burun deliğinden içeri can üfler, böylece onu canlı ruha dönüştürür. Ruhsal yaşam ilahi sevgi ve ilahi gerçekliktir. Bu nedenle Kutsal Ruh insanı sevgi ve gerçeklikle yaratmıştır. İncil'de rüzgar ve hava, göğün rengi mavidir, gerçekliğin ruhunu simgeler, ateşin rengi kırmızı ise ilahi aşkı (Portal, 1845, 3). Erken Ortaçağ ressamları renkleri gruplarken ışıklı ya da karanlığa yakın oluşlarına göre hareket ettiler (Gage, 1993, 60). Kırmızı antik dönemde beyazın veya altının yerini tuttu. Kırmızı ve altın Ortaçağ sanatında hep birbirine çekilen renkler olmuştur (Gage, 2002, 71). Konstantin İmparatorları tamamen kırmızı giyinirlerdi. Emir, imza ve mühürleri kırmızı renkte idi (Gage, 1993, 27). Kırmızı Peru'da quipos savaşçılarının simgesidir, Spartalı savaşçıların pelerinleri kırmızıdır. Coptic İncil'e göre Oğul tek bir renkten pek çoğunu çıkartarak mucizeyi gerçekleştirmiştir. 17. yüzyılda simya üzerine yazılmış bir teze göre:"Dünya üzerinde insanın tasarladığı renklerin tümü tek bir renkte görünür. Bu renk beyazdır ve tüm renkler bir araya gelir. Beyazlık başlangıç ve güçtür ve artık kırmızı hariç diğer renklere dönüştürülemez, kırmızıda son amaç yatar" (Gage, 1993, 142). Xenophon Pers ayinlerinde kutsal renk olarak kırmızı, altın ve beyazın kullanıldığına tanıklık etmiştir. (Portal, 1845, 9) Vesta rahibelerinin sönmeyen ateşi gibi. Antropologlar birçok milletlere göre

beyazdan sonra kadına ve erkeğe atfedilen en güzel renklerin mavi-erkek, kırmızı-kadın olduğunu tartıştılar (Gage, 2002, 187). İlerleyen çağlarda ışığın kutsallığının toprak kırmızısına eklendiği sentezler de çıkar ortaya: 14.yüzyıl'da Etyopyan saf yakut (*jagonite grena*) zehirden koruyan ve kırmızı rengini Tanrının Ademi yarattığı çamurdan alan yarı-değerli taştır. Bir diğer kabule göre de taş rengini ikinci Adem İsa'nın kanından ve şarabından almıştır (Gage, 2006, 129).

Kırmızı tanrısal ateşi simgelediği gibi aynı zamanda cehennem ateşini de simgeler. Romantik renk simgecisi Fredéric Portal renklerin tam zıt anlam içeren simgeselliğini kutupluluk – polarite teorisi ile açıklar: renkler ışık ve karanlığın etkileşiminden oluşmuştur. Bir rengin karanlık yönü ona simgelediği anlamın tam zıddını verir (Portal, 1845). Köklerini Ortaçağ ve oradan da paganizme salmış olan Romantik renk simgeciliği Zerdüştlükte'ki ışık ve karanlığın mücadelesi inanışının etkilerini taşır. Polarite teorisinin bebeklikteki doğum travmasının şekillendirdiği doğanın var eden-yok eden gücünü, kadının ve toprağın içerdiği ölüm tehdidini taşıdığını görebiliyoruz. Peygambere göre Tanrı kalplerde soylu tutkuyu ateşleyebilmek için ateşle çevrilidir, cehennem yanan bir ocak gibidir, tüm suç ve ahlaksızlıkların, kıskançlığın, öfkenin olduğu yerden gelen nefes olacaktır. Sonsuz ateşe mahkum edilen suçlulara kendi şeytani tutkuları sunulacak, kalplerindeki ateş onları yakıp kavuracaktır. Peygamber Yeremya yakut kırmızı ve mor giyen sahte peygamberlere karşı uyarır. Yeşaya'da da benzer bir düşünce vardır: Günahlarınız kırmızı dahi olsa, kar gibi beyaza dönüşecek; krimson kırmızısı olmalarına rağmen saflaşacaklardır. İncil'in her yerinde iyi ve doğrunun, şeytani ve yanlış olanla ikilem oluşturması gibi renk dili de iki ucu beraberinde taşır (Portal, 1845, 14). Ortaçağda ressamlar kırmızıyla cehennemlik olana işaret ederler. Armacılıkta çift anlam korunur. Ahlaksızlık durumunda zalimlik, öfke, öldürme ve katliamı; ten renginde öfkeyi gösterir. Yargı gününü temsil eder çünkü o gün dünyanın alevler içerisinde kalacağına inanılır (Portal, 1845, 15). Son olarak darağacında kefaret ödemenin simgesi haline gelmiştir: cellat kurban hakkındaki emre göre kırmızı ya da sarı giyerdi (Portal, 1845, 17). Bayraklarda en çok kullanılan renk kırmızıdır. Bayraklar milletlerin mitolojik geçmişlerine dair ipuçları verirler. Bazı kültürlerde kurban, toprak, birlik gibi dişil prensiple ilgili iken birçoklarında savaş ve yiğitliktir. Kırmızı milli değerler açısından değişen anlamları sembolize eder: savaş, kan, cesaret, otorite, ateş, birlik, devrim, toprak, kurban etme, inanç, güneş, özgürlük, kılıç ustalığı, binicilik ustalığı, bağımsızlık, kanun, kardeşlik ve eşitlik, millet, sıcaklık, yardımseverlik, canlılık. Aborijinler'de toprağın rengi olduğundan bayrakta yer alır. Oysa Alman bayrağında kan ve cesareti temsil eder (Gage, 2006, 153).

Sonuçlar

20. yüzyılın ikinci yarısında efendi düzenine tepki olarak doğan yeni sanatta beden performansları, ortak bilinçdışımıza seslenir. Yarattıkları etki nicedir ikiciliğin kurbanı olmuş, aşağılanmış beden, kadın ve doğanın yeniden değerlendirilişidir. Kanın, sanatta bilinçdışı bir içtepi olarak ani şekilde dışarı fışkırması, taşması, Batı kimliğinin bastırılmış öteki yarısının, modern dünyayı, akılcı idealizmi, piyasa ekonomisini yararak kendini dile getirişidir. Kanlı geçen performanslarda maskesinden sıyrılan bedenin içi gösterilerek zihnin beden ile uzlaşma yolları aranır. Hermann Nitsch aksiyonlarında önce bedeni, daha sonra sadece kanı ve en yakın tarihte de kanı simgelediğini söylediği kırmızı boyayı kullanmıştır. Jung felsefesini içselleştirdiğini söyleyen Nitsch'e göre kendimizden ayrı gördüğümüz, bizi rahatsız ettiği için bilinçdışına ittiğimiz her şey, kendimizi anlamamızda bize yol göstericidir. Kan ve kırmızı ile

ruhun arınacağını savunduğu performanslarında Nitsch arkaik büyü ritüellerindeki esrime duygusunu günümüze taşımaktadır. Performans sanatının en önemli temsilcilerinden biri olan Marina Abromoviç performansları esnasında rasyonel bilincinin nasıl devre dışı kaldığından bahseder, sonlara doğru hiçbir şey anımsamamaktadır. Bir trans halini yaşadığını söyleyen sanatçı bedensel acı deneyimlerinin kendini arındırdığını söyler.

Kadının doğum sağlayan kutsal kanı üzerine eski inanışların tortuları sanatsal aura yaratımında adet kanının kullanımı olarak bilinçdışından yükselir. 1964'te Carole Schneeman kendi bedeni, çamuru –toprak ve adet kanını böylesi bir etki için kullanmıştır. 'Aybaşı Günlüğü'nde de yine doğum temalı resmini adet kanı ile 9 ayda oluşturmuştur. Gina Pane'in kendini yaraladığı "Ruh Hali" performansı ilk insanın kendini yaralama ritüellerini çağrıştırır. Kanla kaplı bedeniyle konser veren Diamanda Galas şamanik büyülerin ritüel formu ile performans sanatı arasında sinestetik etki kurar. Caroline Kettlewell akan kanını baştan çıkarıcı bulduğunu söylemiştir. Doğa-beden üzerine çalışan Ana Mendieta "Body Tracks"ta kollarını kana bulayarak duvarda iz çıkarır. Orlan bedensel acının yarattığı korkunun üzerine çıkması ile eski faydacı ritüelleri anımsatır. Jen Lewis adet kanının makro-fotoğraflarını çekerek güzelliğini göstermek ve tabuyu yıkmak istediğini söyler. Tümünün ortak yanı etkilerini kanın yaşamsal bağından alıyor olmaları ve büyüsel bir ayin olarak gerçekleşmeleridir. Bize kırmızı ve kanın toprak ve kadın ile ilişkili geçmişini ortak bilinç dışımıza seslenerek anımsatırlar.

Öneriler

Bugün insanlık tarihine baktığımızda renk simgeciliğini belirleyen faktörlerin giderek çoğaldığını görebilmekteyiz: coğrafya, iklim, etnisite, tarih, keşif, moda, inanç, ekonomi, siyaset, sınıflar, yaş, cinsiyet, psiko-fizyoloji, yaşam deneyimi ve genler toplumsal ve kişisel renk kodlarının belirleyicileridir. Antik dönemde siyaset az bulunanın değerli oluşu ile pahalı olan pigmenti simgeleştirirken, günümüz imaj çağında renklerin özellikle psiko-fizyolojik etkisine başvurulmaktadır. İlk insandan başlayıp antik dönemden geçerek Ortaçağ ve Romantik Döneme ulaşan, rengin inanç ile kurduğu sıkı bağ, günümüz performans sanatının başat örneklerinde tüm insanlığın ortak sesini duyurur şekilde bilinç-dışı alan ile bağ oluşturur. Ortaya çıkan büyüsel etki, rengin geçmiş simge tarihini yeniden gündeme getirir. Bu sonuç bizi Jungcu psikolojik analiz yöntemini günümüz sanatını yorumlamada uygulanabilecek geçerli bir yöntem olarak önermeye ulaştırır.

Kaynakça

Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* (3.Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık

Antmen, A. (Ed.). (2008). *Sanat/Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri.* (Çev. E. Soğancıoğlu &A.Antmen). (3.Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık

Campbell, J. (2014). *Tanrının Maskeleri.* (Çev. K.Emiroğlu). İstanbul: Islık Yayınları.

Delamare, F., Bernard G. (2007). *Renkler ve Malzemeleri.* (Çev. O. Türkay). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Donovan, J. (1997. Feminist Teori -Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri. (Çev. A.Bora & M.A.Gevrek & F.Sayılan). İstanbul: İletişim Yayınları

Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği.* (Çev. C. Çapan). (8.Baskı) İstanbul: Payel Yayıncılık

Finlay, V. (2007). *Renkler - Boya Kutusunda Yolculuklar.* (Çev. K. Emiroğlu). Ankara: Dost Yayınevi

Gage, John (2006). *Color in Art.* London: Thames & Hudson

Gage, J. (1993). *Colour and Culture Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction.* London: Thames&Hudson

Gage, John (2002). *Colour and Meaning Art, Sience and Symbolism*. London: Thames&Hudson

Peschlow, Bindokat, Anneliese. (2006). *Tarihöncesi İnsan Resimleri – LatmosDağları'nda Prehistorik Kaya Resimleri.* (Çev. I. Işıklıkaya). İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi Vehbi Koç Vakfı

Portal, B. Frederic (1845). *Symbolic Colours An Essay on Symbolic Colours: in Antiquity, the Middle Ages, and Modern Times.* London: J Weale Publishing

Plumwood, V. (1995). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. (Çev.B.Ertür), İstanbul: Metis Yayınları

Sinemoğlu, N. (1984). *Tarihöncesinden Bizans'a Sanat Tarihi.* İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları

Thomson, G. (1998). *İnsanın Özü.* (Çev. C. Üster). (5. baskı). İstanbul: Payel Yayınevi

Thomson, George (2007). *Tarihöncesi Ege - Eski Yunan Toplumu Üstüne İncelemeler.* (Çev. C. Üster). (1.Baskı). İstanbul: Homer Kitabevi

Turani, A. (2007). *Dünya Sanat Tarihi.* (13. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi

Worringer, W. (1993). *Soyutlama ve Özdeşleyim.* (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kİtabevi

FONKSİYONEL GİYSİ TASARIMLARI İÇİN YARDIMCI MALZEME AMAÇLI YÜZEY ÜRETİMİ

Öğr. Gör. Erkan Türkmen DÖNMEZ
Amasya Üniversitesi
eturkmen.donmez@gmail.com

Yrd. Doç. Dr. Erkan TÜRKER
Uşak Üniversitesi
erkan.turker@usak.edu.tr

Yrd. Doç. Dr. Levent UĞUR
Amasya Üniversitesi
leventozge@gmail.com

Özet

Son yıllarda yaşamımızın her alanında sürekli olarak elektronik cihazlarla karşılaşmaktayız. Evlerde elektrikli mutfak gereçleri, işyerlerinde kullanılan bilgisayarlar ve diğer elektronik araçlar, her türlü haberleşme cihazları, telsiz ve cep telefonları, her türlü dijital devreler vs. etrafa değişik radyo frekanslarında enerji yayılmasına neden olarak insan sağlığını tehdit etmektedir. Bu sebeplerden dolayı elektromanyetik dalgaların azaltılması günümüzde oldukça önemli bir konu haline gelmektedir. Diğer taraftan modanın hızla ilerlediğini, sürekli yeni formlar, kavramlar aradığını ve gelecekte teknoloji ile biçimleneceğini düşündüğümüzde, kıyafetlere tasarım ile görsel ifade katmanın yanında fonksiyonellik kazandırmak da diğer önemli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda, yaptığımız çalışmada, elektromanyetik dalgaların azaltılması için kalkanlama özelliği olan iletken bir yüzey elde edilmiştir. Bu yüzey gerek giysi gerekse kumaş tasarımcıları tarafından rahatlıkla ürünlere adapte edilebilmesi için esnek, ince ve dokuma kumaş yapısına benzer bir şekilde üretilmiştir. Numunelerin üretimi için 0,1 mm kalınlığında bakır teller seçilmiştir. Bakır tellerinin tercih edilmesinin nedeni, hem ucuz hem de iyi bir iletken olması yanında yüzeye kazandıracağı elastikiyet özelliğidir. Bakır tellerinden oluşan yüzey dört farklı sıklıkta üretilmiştir ve iki polyester nonwoven yüzey arasına yerleştirilerek elektromanyetik kalkanlama değerleri ölçülmüştür. Böylece, kalkanlama performansı hakkında bilgi edinilmiştir ve fonksiyonel tasarımlar için ilk adım tamamlanarak gerekli yorumlar yapılmıştır.
Anahtar Kelimeler: fonksiyonel tasarımlar, bakır yüzeyler, elektromanyetik kalkanlama.

SURFACE PRODUCTION AS AUXILIARY MATERİAL FOR FUNCTIONAL CLOTH DESIGNS

Abstract

Humankind always encounters various electronic gadgets in own life in recent years. Electrical kitchen gadgets in houses, computers and other electrical tools in offices, every kind of communication devices, radio-sets and mobile phones etc.cause energy spreading to environment via radio frequences. Electromagnetic waves occured by these kinds of devices effects threat humans health. Due to these reasons, decreasing of electromagnetic waves became a vital issue in recent days. On the other side, when we thought that fashion is moving fast, searching new forms, concepts and will be shaped by technology in the future, adding functionality and value to clothes is becoming another vital issue together with design. In this sense, in our study, conductive surfaces having shielding features were obtained for decreasing of electromagnetic waves. These surfaces were produced as flexible, thin and similar structure form to woven fabric due to be adapted easily to other productions by both fabric and cloth designers. Cupper wires having 0,1 mm diameter were chosen for producing samples. Cheapness, good conductivity and flexibilty features are

reasons of cupper wires made it preffered. Surfaces including cupper wire were produced in four different densities and were placed between two poliester nonwoven fabrics for electromagnetic shielding test. Electromagnetic shielding values of samples were measured. Thus, it was gained datas about shielding performance and essential interpretation were done by completing first step of functional designs.
Keywords: functional designs, electromagnetic shielding, cupper surface.

GİRİŞ

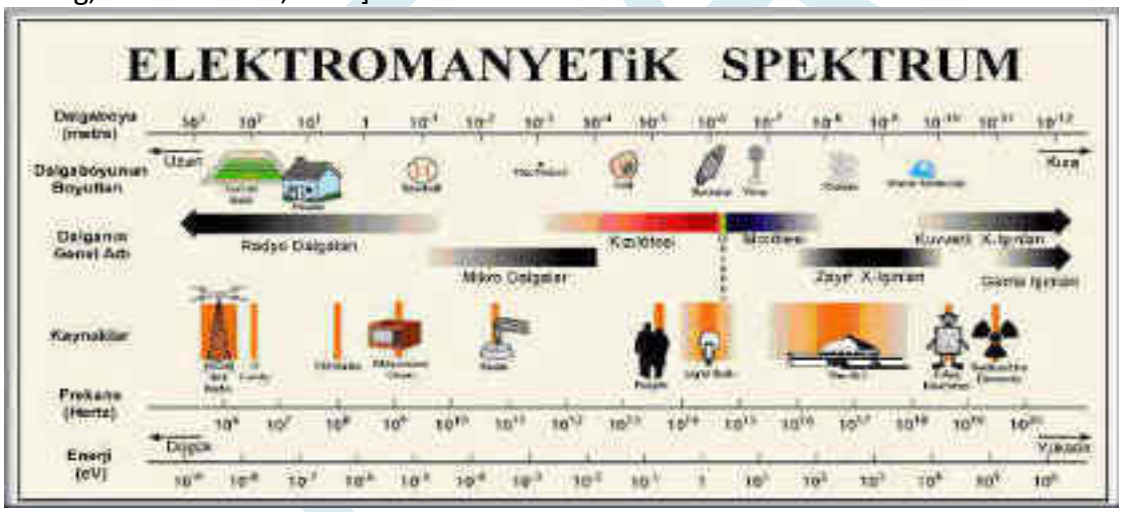
Güncel tüketim kültürünün moda anlayışına göre; küresel ölçekteki ana akım modaların takipçisi kitleler, seri üretime dayalı hazır giyim moda ürünlerinde sürekli yenilik ve değişim beklemektedir (Kellner, 2002, s:285). Moda takipçilerinin bu arayışlarına giyilebilir teknoloji ürünü tasarımlar fonksiyonellikleri ve orijinallikleri ile alternatif sunmaktadır. 1980'lerden itibaren teknik tekstil teknolojisindeki önemli gelişmeler, modaya yönelik, güzel olduğu kadar fonksiyonel de olan kumaşlar üretilmesini sağlamıştır. Günümüzde ise dördüncü sanayi devrimi olarak tanımlanan Endüstri 4.0'ın giyilebilir teknolojiyi desteklendiği, üretim biçimlerini kolaylaştırmakta olduğu ve daha da yaygınlaştıracağı anlaşılmaktadır. Endüstri 4.0 temel olarak, bilişim teknolojileri ile endüstriyi bir araya getirmeyi hedeflemektedir. Kısaca, "Bilişim teknolojilerindeki atılımları geleneksel endüstriyel süreçleri tamamen değiştirme amacıyla kullanma yaklaşımı" olarak tanımlanmaktadır (Anonim, 2014 ve Yetmen, 2017).

Yirmibirinci yüzyılın yenilikçi teknolojileri, moda giyim ürünlerinin üretimini ve tasarımlarını yeniden şekillendirmektedir. Her geçen gün teknik tekstillerden geliştirilen kumaşların, bilgisayarlar ve bilişim teknolojileri ile moda tasarım ürünlerine nasıl entegre edileceği ve giyilebilir teknolojinin öncü moda tasarımcıları tarafından hızla geliştirileceği ilgili konulara olan eğilim artmaktadır (Yetmen, 2017). Örneğin şekil 1'de giyilebilir mp3 oynatıcı görülmektedir. Bu kıyafet ayrıca kişiyi bluetooth, Wi-Fi, GPS'e karşı görünür kılmakta ve kişinin Google Maps'ten izinin sürülmesine imkân sağlamaktadır [http://www.blogteb.com].



Şekil 1. Giyilebilir MP3 Oynatıcı, WI-FI ve GPS [http://www.blogteb.com]

Diğer taraftan gelişen teknoloji, refah düzeyindeki artış ve modern hayat şartlarının sonucu olarak günlük hayatımızda elektrikli ve elektronik cihazların kullanımı artmıştır. Evde, iş yerlerinde, AVM'lerde, taşıtlar vb. yerlerde kullanılan elektronik cihazların motorları, iletişim için kullanılan her türlü haberleşme araçları ve dijital devreler etrafa radyo frekanslarında enerji yaymaktadırlar. Çeşitli frekans aralıklarındaki ışınımlar, elektronik cihazlar üzerinde etki yaparak bu cihazların doğru çalışmasını engelledikleri, parazit oluşturup göstergeleri bozarak hatalı değer okunmasına neden olabildikleri gibi canlılar üzerinde de olumsuz etkiler yaratabilmektedir [Palamutçu ve Dağ, 2009 ve Yıldız, 2011]. Vücudun bağışıklık sisteminin sürekli zayıflamasına neden olan elektromanyetik dalgaların "kanseri artıran bir etki" yapacağı da artık tıp tarafından kabul edilmiş bir konudur. İnsan biyolojisi ve fizyolojisi üstünde elektromanyetik alanların (EMA) iki tür etkisi bulunmaktadır. Birincisi kısa zamanda hissedilen etkiler diyebileceğimiz baş ağrıları, göz yanmaları, yorgunluk, halsizlik ve baş dönmeleri gibi şikâyetlerdir. Ayrıca gece uykusuzlukları, gündüz uykulu dolaşım, küskünlük ve sürekli rahatsızlık nedeniyle topluma katılmamak gibi neticeler de literatürde bulunmaktadır. Diğer bir etki ise moleküller ve kimyasal bağlara, hücre yapısına vücut koruma sistemine yaptığı ve uzun sürede ortaya çıkabilen etkilerdir [Şeker, 2000, Dağ, 2010]. Bu nedenle elektromanyetik dalgaların olumsuz etkilerinin yok edilmesi son derece önemli bir hale gelmiştir. Elektriksel olarak iletken olan tekstil yüzeyleri istenmeyen elektromanyetik dalgaların kalkanlanması amacı ile kullanılmaktadır [Palamutçu ve Dağ, 2009 ve Yıldız, 2011].



Şekil 2. Elektromanyetik Spektrum [http://www.zamandayolculuk.com/html-3/em_spektrum.htm]

Günlük hayatta etrafımızda bulunan elektromanyetik alanlar (EMA) insan organizmasına büyük ölçüde zarar verebilmektedir. İnsan sinir sistemi 500.000 km uzunluğu, 25 milyar sinir hücresi ile dev bir elektriksel donanıma sahip muazzam bir elektronik sistemdir. Bedeni fonksiyonların hepsi 1-250 mikrovolt arası çok küçük gerilimli elektrik uyarıları ile devam etmektedir. EMA dışarıdan bu hassas sisteme etki etmesi durumunda, doğal akım bozularak zarar görebilmektedir. Dolaşım sistemi ve sinir sisteminde buna bağlı bazı semptomlar ortaya çıkabilmektedir. Vücudun bağışıklık sisteminin sürekli zayıflamasının "kanseri artıran bir etki" yapacağı da artık tıp tarafından kabul edilmiş bir konudur. İnsan biyolojisi ve fizyolojisi üstünde EMA'nın iki tür etkisi bulunmaktadır. Birincisi kısa zamanda

hissedilen etkiler diyebileceğimiz baş ağrıları, göz yanmaları, yorgunluk, halsizlik ve baş dönmeleri gibi şikâyetlerdir. Ayrıca gece uykusuzlukları, gündüz uykulu dolaşım, küskünlük ve sürekli rahatsızlık nedeniyle topluma katılmamak gibi neticeler de literatürde bulunmaktadır. Diğer bir etki ise moleküller ve kimyasal bağlara, hücre yapısına vücut koruma sistemine yaptığı ve uzun sürede ortaya çıkabilen etkilerdir [Şeker, 2000, Dağ, 2010].

Bahsedilenlerden hareketle yaptığımız çalışmanın amacı; kıyafet ve kumaş tasarımcılarının, olabildiğince kullandıkları malzemeden kaynaklı olarak tasarımlarında kısıntıya gitmeden veya tasarımlarını revize etmek zorunda kalmadan, mümkün olduğunca esnek, ince ve çalışılabilir iletken bir yüzey oluşturmaktır. Bu sayede entegrasyonu kolay olan elektromanyetik kalkanlama özelliği gösteren bir yüzey elde edilmiş olacaktır.

YÖNTEM

Yaptığımız çalışmada; olabildiğince esnek ve şekillendirilebilen bir iletken yüzey oluşturularak elektromanyetik kalkanlama (EMK) sağlanmıştır. EMK'nın etkinliği arttırmak için iletken yüzeyin üretiminde kolay ulaşılabilen ve şekillendirilebilen, ucuz ve iyi bir iletken olan bakır telleri kullanılmıştır. Tablo 1'de malzemelerin iletkenlik değerleri gösterilmektedir.

Tablo 1. Bazı Malzemelerin İletkenlik Derecesine Göre Sıralaması

Malzeme Adı	İletkenlik (S/m)
Gümüş (Ag)	$6{,}2x10^7$
Bakır (Cu)	$5{,}8x10^7$
Altın (Au)	$4{,}3x10^7$
Alüminyum (Al)	$3{,}6x10^7$
Magnezyum (Mg)	$2{,}3x10^7$
Çinko (Zn)	$1{,}6x10^7$
Nikel (Ni)	$1{,}29x10^7$
Demir (Fe)	$0{,}95x10^7$

0,1 mm kalınlığındaki bakır telleri kullanılarak dokuma kumaş yapısına benzer bir yüzey elde edilmiştir. Şekil 3'deki düzenekte de görüldüğü üzere bakır tellerinden oluşan yüzeylerin üretildiği düzenek; zemini düz olan profilleri birbirine kaynatmak ve kenarlarına da 10 numara (tel/cm) dokuma tarağını vida ile monte etmek suretiyle elde edilmiştir. Düzeneğin ebatları 20x10 cm numune üretecek şekilde ayarlanmıştır. Numunelerin üretimine başlamadan önce düzeneğin zeminine gramajı 500 g/m^2 olan polyester nonwoven yüzey yerleştirilmiştir. Nonwoven yüzey üzerinde, bakır telinin karşılıklı dokuma tarağının boşluklarından geçirilmesiyle iletken bir yüzey oluşturulmuştur. Daha sonra tekrar polyester nonwoven yüzey ile kapatılmıştır. Arada kalan iletken bakır yüzeyi ile polyester yüzeyler arasına çift taraflı bantlar yerleştirilerek sabitleme yapılmıştır ve sandviç şeklinde bir yapı elde edilmiştir.



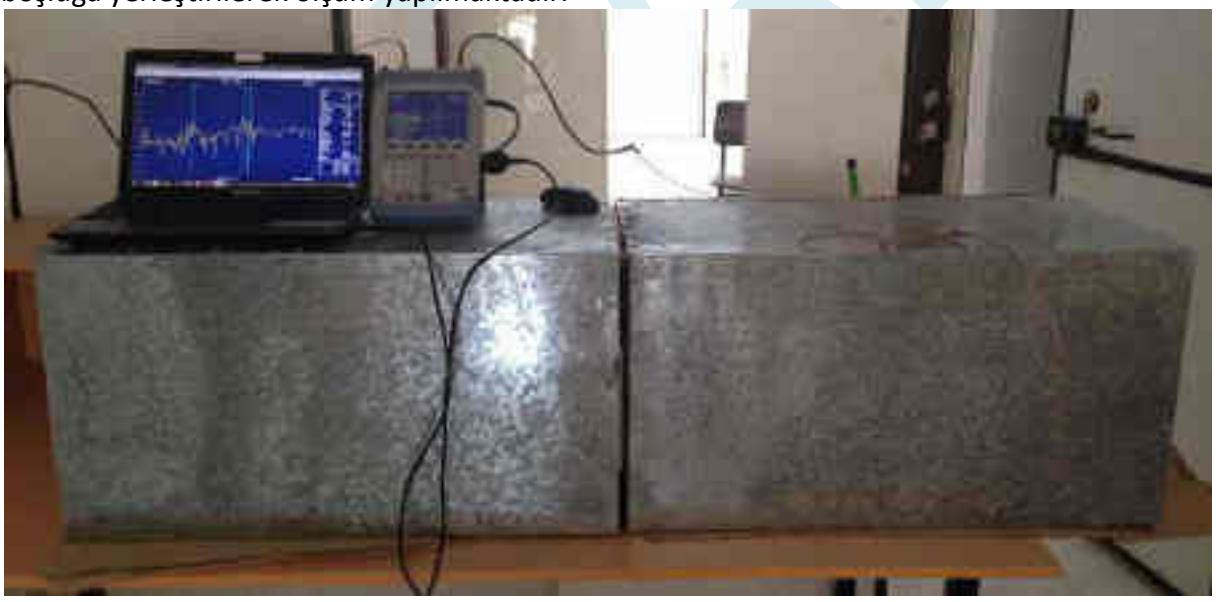
a



b

Şekil 3. a) Bakır Tellerinden Oluşan Yüzeyin Üretildiği Düzenek b) Bakır Tellerinin Yerleşimi

Bakır tellerinden elde edilen yüzey 4 farklı sıklıkta üretilmiştir ve numunelere elektromanyetik kalkanlama testi yapılmıştır. Şekil 4'de gösterilen elektromanyetik kalkanlama testinin yapıldığı ölçüm düzeneği, içerisinde alıcı ve verici antenlerin yerleştirildiği ve iç boyutları 71x36x36 cm olan iki hücreden oluşmaktadır. Yalıtımı sağlanan hücrelerin birbirine temas ettiği yüzeylerinde 20x10 cm boşluk bulunmaktadır. Numune buradaki boşluğa yerleştirilerek ölçüm yapılmaktadır.



a



b c

Şekil 4. a) Ölçüm Düzeneği b) ve c) Hücrelere Yerleştirilmiş Antenler ve Numunenin Yerleştirildiği Boşluklar [Karakaş, 2012]

Tablo 2. Üretilen Numunelere Verilen Kodlar

	NUMUNE KODLARI
	1 cm'de Bulunan Bakır Tel Sayısı
A1	20
A2	10
A3	5
A4	2,5

BULGULAR

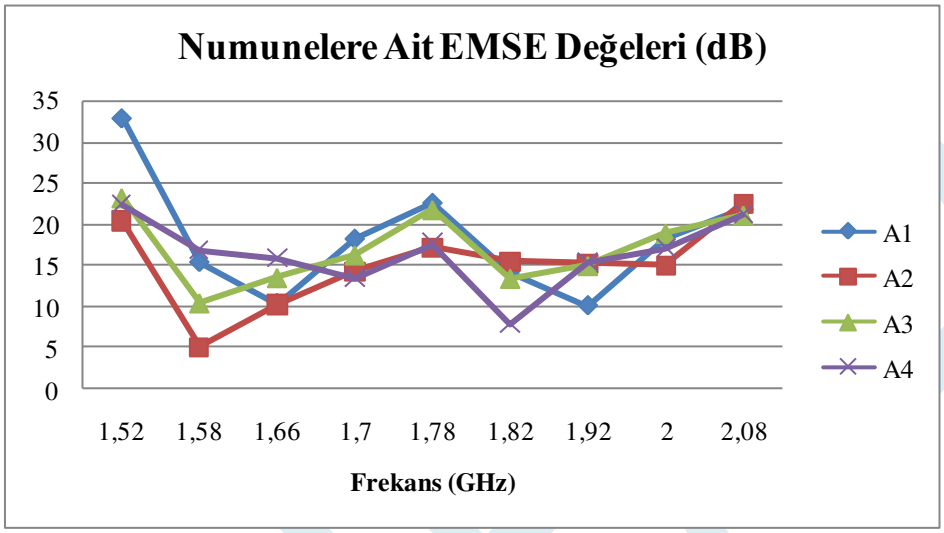
Elektro manyetik kalkanlama etkinliği (EMSE) ölçümleri 0 ile 6 GHz aralığında gerçekleştirilmiştir. Elektromanyetik kalkanlama etkinliği (EMSE) testinin ardından elde edilen veriler bu bölümde değerlendirilmiştir. Test sonuçları ışığında yapılan analizlerde, numunelerin etkili oldukları frekans aralıkları belirlenmiştir ve bu frekans aralıkları üzerinden grafikler çıkarılmıştır. Bununla birlikte, numunelere ait sonuçlar karşılaştırılmış ve sebepleri ile birlikte gerekli yorumlar yapılmaya çalışılmıştır.

Tablo 3. Numunelere Ait EMSE Değerleri

NUMUNELERE AİT EMSE DEĞERLERİ (dB)				
Frekans (GHz)	A1	A2	A3	A4
1,52	32,87	20,41	23,19	22,34
1,58	15,34	5,04	10,37	16,84
1,66	10,32	10,22	13,45	15,82
1,7	18,17	14,2	16,22	13,38
1,78	22,55	17,11	21,74	17,61
1,82	14,22	15,49	13,36	7,84
1,92	10,06	15,13	14,92	15,38
2	18,13	15,02	18,85	17,02
2,08	21,8	22,47	21,09	21,17

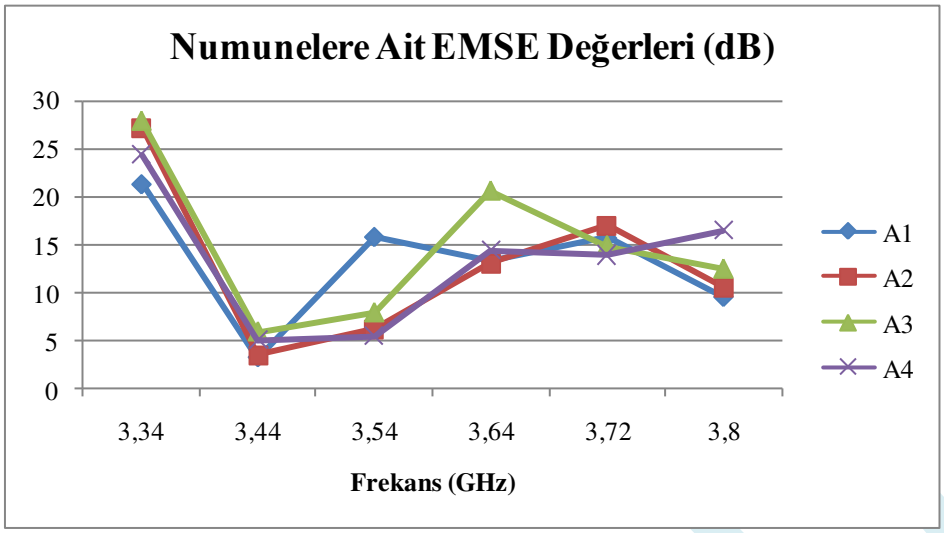
NUMUNELERE AİT EMSE DEĞERLERİ (dB)				
Frekans (GHz)	A1	A2	A3	A4
3,34	21,35	27,14	27,85	24,4
3,44	3,25	3,53	5,92	5,1
3,54	15,83	6,2	7,91	5,49
3,64	13,36	13,04	20,58	14,42
3,72	15,71	16,95	14,9	13,93
3,8	9,56	10,55	12,45	16,51

Elde edilen sonuçlar incelendiğinde; tüm numunelerin 1,4 - 2,2 GHz (I. Bölge)ve 3,2 - 4,0 GHz (II. Bölge) aralığında kalkanlama etkinliğinin yüksek ve diğer frekanslarda ise çok düşük veya sıfıra yakın olduğu görülmüştür. Bunun nedeninin, iletken bakır yüzeyin geometrisinin, malzemenin cinsinin ve miktarının bu frekanstaki dalga boylarına karşı etkin olmamasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu noktadan hareketle yapılan değerlendirmeler numunelerin etkin oldukları iki frekans grubu üzerinden gerçekleştirilmiştir. Şekil 5'de 1,4 - 2,2 GHz (I. Bölge) aralığında ve Şekil 6'da ise 3,2 - 4,0 GHz (II. Bölge) aralığında numunelere ait EMSE değerleri gösterilmektedir.



Şekil 5. I. Bölgede Numunelere Ait EMSE Değerleri

1,4 - 2,2 GHz aralığında test sonuçları incelendiğinde; A1 numunesi (I. bölgede numuneler arasında da en yüksek) en yüksek EMSE değerini 32,87 dB ile 1,52 GHz frekansında, en düşüğünü ise 10,06 dB ile 1,92 GHz frekansında sergilemiştir. A2 numunesi en yüksek değerini 22,47 dB'lik EMSE değerini 2,08 GHz frekansında, en düşüğüne de (I. bölgede numuneler arasında da en düşük) 5,04 dB ile 1,58 GHz frekansında göstermiştir. A3 numunesi en yüksek EMSE değerine 23,19 dB ile 1,52 GHz frekansında, en düşüğüne de 10,37 dB ile 1,58 GHz frekansında ulaşmıştır. A4 numunesinde ise en yüksek EMSE değeri 22,34 dB ile 1,52 GHz frekansında, en düşük değeri ise 7,84 dB değeri ile 1,82 frekansında elde edilmiştir. Bu sonuçlardan hareketle şekil 5'deki grafikte de görüldüğü üzere, numuneler birbirine yakın kalkanlama değerleri göstermektedir. Numuneler I. Bölgenin genelinde birbirine yakın EMSE değerleri göstermektedir. Bunun nedeninin, çok ince tellerin kullanılması nedeniyle bakır tel miktarındaki artışın veya geometrik şekildeki değişikliğin bu frekansta EMSE'ye etki etmemesi olduğu düşünülmektedir.



Şekil 6. II. Bölgede Numunelere Ait EMSE Değerleri

3,2 - 4,0 GHz aralığında test sonuçları incelendiğinde ise; A1 numunesi numuneler en yüksek EMSE değerini 21,35 dB ile 3,34 GHz frekansında, en düşüğünü (II. bölgede numuneler arasında da en düşük) ise 3,25 dB ile 3,44 GHz frekansında sergilemiştir. A2 numunesi 27,14 dB'lik EMSE değerini 3,34 GHz frekansında, en düşüğüne de 3,44 GHz frekansında göstermiştir. A3 numunesi en yüksek EMSE değerine 27,85 dB ile 3,34 GHz frekansında, en düşüğüne de 5,92 dB ile 3,44 GHz değerinde ulaşmıştır. A4 numunesinde ise en yüksek EMSE değeri 24,4 dB ile 3,34 GHz frekansında elde edilmiştir. Şekil 6'daki grafikte de görüldüğü üzere, I. Bölgedekine benzer olarak numuneler birbirine yakın kalkanlama değerleri göstermektedir. Ancak II. bölgede numunelerin gösterdiği kalkanlama etkinliği I. bölgeye kıyasla daha düşük kalmaktadır. Bunun nedeni frekansın artmasıyla ters orantılı olarak azalan elektromanyetik dalga boyudur. Buradan haeketle II. bölgedeki dalga boyu I. bölgeye nazaran daha kısadır. Bu durum dalgaların daha küçük boşluklardan daha rahat geçebilmesi anlamını taşır. Bu nedenle aynı numuneler II. bölgede daha düşük performans göstermişlerdir.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Üretilen numunelere elektromanyetik kalkanlama etkinliği (EMSE) testi yapılmıştır. Bu sayede EMSE değerleri elde edilerek kullanım alanlarında göstereceği performanslar hakkında bilgi edinilmeye çalışılmıştır. 0 - 6 GHz aralığında yapılan ölçümler sonucu numunelerin kalkanlamasının 1,4 - 2,2 GHz (I. Bölge) ve 3,2 - 4,0 GHz (II. Bölge) aralığında etkin, diğer frekanslarda düşük veya sıfır civarında olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum; numenin içerisinde yer alan iletken yüzeyin geometrik şeklinin düzgünlüğünden, malzeme cinsinden ve miktarından kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu nedenle sonuçlar I. ve II. bölge şeklinde incelenmiştir ve yorumlanmıştır. I. bölgede en yüksek kalkanlama değerini 32,87 dB değeri ile 1,52 GHz frekansında A1 numunesi elde etmesine rağmen numuneler genel itibariyle birbirine yakın değerler elde etmiştir. Bunun nedeninin, kullanılan bakır tellerinin çok ince tellerin kullanılması nedeniyle bakır tel miktarındaki artışın veya geometrik şekildeki değişikliğin bu frekansta EMSE'ye etki etmemesi olduğu düşünülmektedir. II. bölgede en

yüksek kalkanlama değerini 27,85 dB değeri ile 3,34 GHz frekansında A3, en düşüğünü de 3,25 dB ile 3,44 GHz frekansında A1 numunesi elde etmiştir. II. bölgede numuneler I. Bölgedeki gibi benzer bir kalkanlama etkinliği göstermişlerdir ancak EMSE değerleri açısından düşük kalmıştır. Bunun nedeninin II. bölgedeki dalga boylarının daha küçük olmasıdır. Küçük dalga boyuna sahip elektromanyetik dalgalar daha küçük boşluklardan rahatça geçebildiği için numunelerin arasındaki performans farkı ortaya çıkamamıştır. Farklı geometrik şekillerde bakır tellerinin yerleşimiyle veya aynı malzemeden farklı tipte ürünlerin (levha, toz vb) kullanımıyla hazırlanmış numunelerin elektromanyetik kalkanlama etkinliği ölçülmelidir. Çünkü bu numunelerin farklı frekanslarda farklı EMSE değerlerine sahip olacağı düşünülmektedir.

TEŞEKKÜR

Bu yayın Amasya Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) tarafından desteklenmiştir. (Proje No: FMB-BAP 15-0156). Ölçümler için yardımını esirgemeyen Burak KARAKAŞ'a teşekkür ederiz.

KAYNAKLAR

Anonim, 2014, *"Akıllı Yeni Dünya: Dördüncü Sanayi Devrimi"*, *EKOIQ Dergisi Özel Eki.*

Dağ, N., 2010, "*İletken Tekstil Yüzeylerinde Elektromanyetik Kalkanlama Özelliğinin Araştirilmasi*", Pamukkale Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Denizli.

http://www.blogteb.com/moda-ve-teknoloji-evliliginden-basyapitlar-doguyor/, Erişim Tarihi: 13.05.2017

http://www.zamandayolculuk.com/html-3/em_spektrum.htm, Erişim Tarihi: 22.04.2017

Palamutçu, S. ve Dağ, N., 2009, "Fonksiyonel Tekstiller I: Elekromanyetik Kalkanlama Amaçlı Tekstil Yüzeyleri," *Tekstil Teknolojileri Elektoronik Dergisi*, 3:1, 87-101.

Şeker, S., 2000, "Elektromanyetik Kirlenme Etkileri ve Güvenlik Önlemleri", *EMO Dergisi*, 14-21.

Yetmen, G., 2017, "Giyilebilir Teknoloji", *Ulakbilge Dergisi*, 5:9, 275-289.

Yıldız, Z., 2011, "*İletken Polimerlerle Muamele Edilmiş Tekstil Yüzeylerinin Elektrik İletkenliği ve Elektromanyetik Kalkanlama Özelliklerinin İncelenmesi*", Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

MODA TASARIMINDA AKILLI TEKSTİL UYGULAMALARI

Mehmet Zahit BİLİR*

Özet

Tekstil üretiminin ekonomideki payı yüksek olan ülkelerde sektörün ucuz işçilik, lojistik yakınlık, ucuz enerji ve artan rekabet ortamı gibi zorlu koşullar altında ayakta kalıp diğer ülkelerin önüne geçebilmesinin yolu katma değeri yüksek tekstil ürünlerin üretilmesinden geçmektedir. Bu alanda tekstildeki son gelişmeler özellikle markalaşma, yeni tasarımlar yapabilme, moda ve yeni teknolojik gelişmeler gibi alanlarda sağlanmaktadır. Tekstilin yalı hali olan kumaşın tek başına kazandırdığı birim değer, üzerinde çalışma yapılıp kıyafet ya da son kullanım ürünü haline getirildiğinde çok daha yüksek miktarlara ulaşabilmektedir. Tekstil yüzeyinin ürün haline getirilmesinde moda tasarımı kullanılır ve oluşturulan ürünlerin piyasalara sunulması sağlanmaktadır. Moda tasarımı tek başına ürüne katma değer kazandıran bir alan olmasına karşı moda tasarımı alanının yeni teknolojik gelişmelerle beraber kullanılması katma değeri çok daha yüksek inovatif ürünlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu teknolojik gelişmelerin hayata geçtiği alanların başında akıllı tekstiller gelmektedir. Akıllı tekstiller çevresiyle etkileşim kurabilip tepki verebilen tekstiller olarak tanımlanmaktadır. Çeşitli ışıklı tasarımlar, dokunmatik tekstil yüzeyleri, renk değiştirebilen tekstiller vb. bir çok tasarım bu alanda kullanılabilmektedir. Bu çalışmada akıllı tekstiller, uygulamaları ve moda da ki kullanımları verilmiş olup, sektör temsilcilerine de bu alanda yapılabilecek farklı tasarımlar olabileceği, katma değeri yüksek ve markalaşmaya açık inovatif tasarımların yapılabileceği gösterilmektedir.

Anahtar Kelimeler: moda, akıllı tekstiller, moda ve akıllı tekstiller, akıllı tasarım

SMART TEXTILE APPLICATIONS IN FASHION DESIGN

Abstract

The way to pass the other countries in tough conditions such as cheap labor, logistic, cheap energy and increasing competitive environment is to produce high value added products in countries having high textile production in all productions. Latest textile developments in this area have occured in branding, making new designs, fashion and new technological developments. The value of simple textile fabric can earn more trade value when it can be worked and improved or made as end-use production. Fashion design is used in making textile surface to a production and these productions can be served to the customers. Althought fashion design is an area providing a high value added to the production, using new technological developments in fashion design can provide more innovative and precious productions. Smart textile is head of these technological developments. Smart textiles defined as being able to sense environmental changes and response to these changes. Such as various light designs, touch sensible textile surfaces, colour changing textiles and etc. can be used in this area. In this study, smart textiles, smart textile applications and use of smart textiles can be given. It has been showed to sector represantatives that it is possible to making different designs, high value and innovative designs in this area.

Keywords: fashion, smart textiles, fashion and smart textiles, smart design

Giriş

Akıllı tekstiller hakkında birçok tanımlama olmakla beraber genel olarak çevresiyle etkileşim kurabilip reaksiyon gösterebilen materyaller olarak tanımlanabilirler (Karayianni, 2002). 1850 yılında elektro terapi amacıyla başlayan akıllı tekstil uygulamaları ilk ciddi gelişimini 1955 yılında Edward Thorpe'un geliştirdiği ilk giyilebilir bilgisayar ile yapmıştır (Fishlock, 2001). Sonraki yıllarda teknoloji, kimya ve makine alanlarında meydana gelen büyük gelişmelerle özellikle 1990 yıllarından sonra tekstil alanında büyük değişimler görülmeye başlamıştır. Yeni elyaf türleri, yeni kimyasal maddeler ve üretim teknolojileri ile tekstil klasik örtünme amaçlı kullanımına ek olarak fonksiyonellik ve modaya dayalı dış görünüm kullanım özelliklerini kazanmaya başlamıştır. İçerisinde elektronik teknolojisini barındıran bu yeni tekstil dalı tekstronik olarak isimlendirilmiştir (Zięba ve Frydrysiak, 2006). Bu çalışmada akıllı tekstiller, çeşitleri ve kullanım alanları hakkında bilgiler verilmiş daha sonra akıllı tekstillerin moda alanında yapılan çeşitli kumaş ve kıyafet uygulamaları açıklanarak resimleriyle beraber gösterilmiştir. Küreselleşen Dünya'da artan rekabet koşullarında Türk tekstil sektörünün daha rekabetçi ve katma değeri yüksek olan akıllı tekstil ürünlerinden daha fazla yararlanabilmesi amacıyla konu hakkında bilgiler verilmeye çalışılmıştır.

Akıllı Tekstiller ve Akıllı Tekstil Çeşitleri

Akıllı tekstiller çevresel uyarıcı durumlarda aktif bir kontrol mekanizması üzerinden hissedip reaksiyon verebilen tekstil materyal ve yapılarıdır (Dadi ve Sweden, 2010). Akıllı tekstiller konusunda tüm araştırmacıların hem fikir olduğu konu akıllı tekstillerin çevresel değişimleri algılayıp cevap veya tepki verebilmeleridir. Bu tepkiler bazen elektronik yollarla bazen kimyasal yollarla bazen fiziksel yollarla olabilmektedir. İlk akıllı tekstil uygulaması 1850 yılında elektrikli korse uygulaması ile olmuş daha sonra 1955 yılında Edward Thorpe ve Claude Shannon tarafından ilk giyilebilir bilgisayar geliştirilmiştir. 1960 yılında ABD donanmasında kazara yanan bir sigaranın ısısı ile alaşımın şeklinin değiştiği gözlemlenmiş ve şekil hafızalı nitinol malzemesi bulunmuştur. Şekil hafızalı materyallerle şekil hafızalı giysi tasarımları, akıllı perde uygulamaları, itfaiyeci kıyafet uygulamaları, mikroklima özellikli tekstiller ve çeşitli yastık tasarımları yapılmaya başlamıştır. Elektronik alanındaki ilerlemelerin katkısıyla 1990'lı yıllardan itibaren akıllı tekstil uygulamalarının gelişimi ivme kazanmış, günlük kıyafetlerde de akıllı uygulamalar görülmeye başlamıştır.

Akıllı tekstillerin çevresel uyarıcılara karşı gösterdiği reaksiyonlar fonksiyon özelliklerine göre 3'e ayrılmaktadır (Stoppa ve Chiolerio, 2014).

1- Pasif akıllı tekstiller: Bu tip akıllı tekstiller sensör tabanlı olarak çalışan ve sadece dış uyarıları algılayabilen ürünlerdir. Fiber optik malzemeler, alev almayan kumaşlar, iletken iplikler, UV giysiler vb. ürünler pasif akıllı tekstillerdendir.

2- Aktif akıllı tekstiller: Çevresel değişimleri algılayıp bu değişimlere tepki de verebilen içerisinde işleticiler ve sensörleri ihtiva eden ürünlerdir. Piezo-direnç prensipli ürünler ve şekil hafızalı ürünler aktif akıllı tekstillerdendir. (Yates, 2012).

3- Çok akıllı tekstiller: Çevresel değişimlerin algılanıp bu değişimlere tepki verilebildiği aynı zamanda kendini oluşan değişimlere adapte edebilen tekstillerdir. Bu tür tekstil ürünlerinde beyin görevi görecek malzemelerin yapıda olması gerekmektedir. Uzay kıyafetleri çok akıllı tekstiller arasında gösterilebilir. Uzay kıyafetlerinde ortamdaki radyasyon, güneş ışığı gibi

zararlı faktörleri algılayıp giyside bu etkilere karşı koruyabilecek değişimleri gerçekleştiren değişimler sağlanabilmektedir.

Moda Uygulamalarında Akıllı Tekstiller

Akıllı tekstillerin moda alanında kullanımı dikilecek kumaş üzerinde akıllı özelliklerin olması ya da kıyafet haline geldikten sonra çeşitli akıllı tekstil özellikleri sağlanması yollarıyla olmaktadır. İlk yapılan uygulamalar giyilebilirlik ve yıkanabilirlik açısından sorunlar taşımaktaysa da sonraki yıllarda eğilebilir, yıkanabilir ve pil ömrü yüksek ürünlerin ortaya çıkmasıyla moda alanında bir çok akıllı tekstil ürünü de görülmeye başlamıştır. Bu alanda yapılan birkaç uygulamaya bakacak olursak:

Nano akıllı tekstil uygulaması: Tekstil yüzeylerine bu özellik çinko oksit (ZnO) nano tanecikleri ile verilmektedir. Çinkooksit nano tanecikleri tekstil yüzeyine aplike edilerek UV ışınlarına karşı etkin koruma sağlanabilmektedir.



Şekil 1. Nano bitim işlemi uygulanarak yapılmış olan UV kıyafetler (http://www.webcitation.org, 2016)

Biomimetik akıllı tekstil uygulaması: Morpho kelebekleri kanatlarındaki rengin daha parlak görünmesini sağlayan lamelli yapıya sahiptir ve bu lamelli yapı ile ışığın yansıma boyutu arttırılabilmektedir (Karahanlar, 2014). Morpho kelebeklerinden esinlenerek Japon Teijin firması tarafından üretilen kumaş yapısı ile kelebeklerdeki parlak renk görünümü çeşitli elyaflar ve katmanlar oluşturularak taklit edilmeye çalışılmıştır. %60 Polyester ve %40 Naylon elyaflarından oluşan kumaş ve tamamen lif yapısı ile beraber ışık yansıması, girişim ve kırılma özelliklerine sahiptir. Kumaş yapısı katmanlar halinde sıralanmış bir yapıdır böylece parlak ve dikkat çeken renkler elde edilebilmiştir.



Şekil 2. Teijin firması tarafından yapılan MorphoTex ürünü (www.ecouterre.com, 2016)

Şekil hafızalı akıllı tekstil uygulaması: Marielle Leenders ince şekil hafızalı teller kullanarak yaptığı tasarımda belirli sıcaklıkta öğretilen bir boyut özelliği ile kıyafet ısıya maruz kaldığında tellerin toplanması ile giyside o yönde toplanmakta ve sıcaklık değişimi ile kendi kendini toplayabilen bir tasarım elde edilmiştir.



Şekil 3. Şekil hafızalı kıyafet tasarımı (www.cracked.com, 2016)

Şekil hafızalı akıllı tekstil uygulaması: Nike firması tarafından geliştirilen ve Sphere React Shirt olarak ticari isme sahip olan üründe tekstil yüzeyinde çeşitli yerlere mikro kapak şeklinde açılıp kapanabilen neme göre hareket edebilen kısımlar tasarlanmıştır. Kullanıcı terlediğinde mikro kapaklar açılmakta ve vücuda hava girişi sağlanabilmektedir.



Şekil 4. Şekil hafızalı t-shirt (www.sportsshoes.com, 2016)

Faz değişimli akıllı tekstil uygulaması: Comfortemp® firması tarafından geliştirilen nonwoven faz değiştirme özellikli tekstil yüzeyi ile mont mont tasarımı yapılmıştır. Bu ürün ile vücut sıcaklığının yüksek olduğu zamanlarda ısıyı depolayıp daha sonra soğuma olduğunda bu ısıyı kullanıcıya verilebilmektedir.



Şekil 5. Faz değişim özellikli mont (www.mobilsshoes.com, 2016)

Termokromik akıllı tekstil uygulaması: Termokromik malzemeler sıcaklığa bağlı olarak çift yönlü renk değişimi gösterebilen materyaller olup organik bileşikler, inorganik bileşikler, polimerler ve sol-jeller kullanılarak termokromik özellikler elde edilmektedir (Chowdhury, Joshi ve Butola, 2014)



Şekil 6. Termokromik kıyafet uygulaması (www.solaractiveintl.com, 2016)

e-tekstil uygulaması: Yapılan ceket tasarımında kola entegre edilen baskılı dokunma pad'i ile durdurma ve ilerletme algılaması yapılıp ceketin göğüs kısmına gizlenen yürütücü kısım ile medya aracı arasında bağlantıda kurulabilmektedir.



Şekil 7. e-tekstil uygulaması (Kim, Son, Kim, B., Shin ve Cho, 2012)

Sonuç

Giderek artan rekabet koşulların olması, kullanıcıların üründen beklediği ek özelliklerin artması ve ürünün çekiciliğinin artmasına yönelik olan taleplerin karşılanabilmesi için tekstil alanında meydana gelen gelişmeleri iyi okumak gerekmektedir. Son yıllarda özellikle teknik tekstiller ve akıllı tekstiller alanlarında meydana gelen büyük ilerlemelerin artan bu ihtiyaçların karşılanıp katma değeri daha yüksek marka olabilecek ürünlerin üretilmesinde kullanılabileceği aşikardır. Bu nedenle moda tasarımı alanında çalışmada bazı uygulamalarıyla beraber gösterilen akıllı tekstillerin kullanılmasına yönelik çalışmaların arttırılması ve daha çok modacının bu yeni gelişmelerden haberdar edilmesinin sağlanması gerekmektedir. Akıllı tekstillerin kıyafetlerde farklı tasarımlarla beraber uygulanmasının sektörün içinde bulunduğu rekabetçi koşullarda bir adım öne geçmesine yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

Chowdhury, M. A., Joshi, M. and Butola, B. S. (2014). Photochromic and thermochromic colorants in textile applications. Journal of Engineered Fibers and Fabrics, 9, 107-123.

Dadi, H. H. and Sweden, B. (2010). Literature over view of Smart textiles, Yüksek lisans tezi: Swedish School of Textiles, Sweden, 1-53.

Fishlock, D. (2001). "Doctor volts". IEE Review, 5, 23-28.

İnternet: Mythılı Tummalapallı. Nanofinishes for UV Protection in Textiles. . 2016-04-26. URL: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.slideshare.net%2FMythiliTummalapalli%2Fnanofinishes-for-uv-protection-in-textiles&date=2016-04-26. Son Erişim Tarihi: 26.04.2016.

İnternet: Morphotex" Dress Mimics Butterfly Wing Shimmer—Without Any Dyes. Morpho. . 2016-04-26. URL: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.ecouterre.com%2Fmorphotex-dress-mimics-butterfly-wing-shimmer-without-any-dyes%2Fdonna-sgro-morphotex-4%2F%3Fextend%3D1&date=2016-04-26. Son Erişim Tarihi: 26.04.2016.

İnternet: Marielle and Leenders . Shape Memory. . 2016-04-27. URL: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.cracked.com%2Farticle%2F224_5-clothing-innovations-that-will-be-annoying-you-soon%2F&date=2016-04-27. Son Erişim Tarihi: 27.04.2016.

İnternet: Nike. Shape Memory. . 2016-04-27. URL: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.sportsshoes.com%2Fproduct%2Fnik12974%2Fnike-flex-run-2015-running-shoes-%7E-fa15%2F&date=2016-04-27. Son Erişim Tarihi: 27.04.2016.

İnternet: Comfortemp. Phase Change. . 2016-04-27. URL: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.mobilsshoes.com%2Ftechnology%2F%29&date=2016-04-27. Son Erişim Tarihi: 27.04.2016.

İnternet: Thermochromism. Thermochromism. . 2016-04-27. URL: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.solaractiveintl.com%2Fraw-materials%2Fscreen-print-inks%2Fhttps%3A%2F%2Ftheperceptionalist.files.wordpress.com%2F2013%2F05%2Fcatherinesarahyoung_isftalk-004.jpg&date=2016-04-27. Son Erişim Tarihi: 27.04.2016.

Karahanlar, Ü. (2014). Dokuma Ve Örme Tekstiller Üzerinde Akıllı Uygulamalar, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1-3.
Karayianni, E. (2002). Space technology moves textiles'smart'. Smart Materials Bulletin, 9, 9-10.
Kim. J. E., Son, Y. K., Kim, B., Shin, S. and Cho, I. Y. (2012, 13-16 January). EntWear: A Durable Smart Jacket to Control Media Devices. Paper presented at the First IEEE International Conference on Consumer Electronics, Las Vegas, USA.
Stoppa, M. and Chiolerio A. (2014). Wearable electronics and smart textiles: a critical review. Sensors, 14, 11957-11992.
Yates, S. J. (2012). Structural And Smart Materials Analysis In Responsive Architectural And Textile Mechanical Applications, Yüksek Lisans Tezi, Department Of Mechanical Engineering, Nova Scotia, 12-13.
Zięba, F. and Frydrysiak, M. (2006). Textronics – electrical and electronic textiles. Sensors for breathing frequency measurement. Fibres & Textiles in Eastern Europe, 14, 43-48.

"SANAT YAPITI SANATÇININ BİLİNÇALTININ BİR GÖLGESİDİR." İFADESİNİN ELE ALINMASI

Arş.Gör. Duygu Merve Bulut
Toros Üniversitesi, duygumerve.bulut@gmail.com

Özet
Bireylerin sergilediği her hareketin, davranış ve tutumların bilinçaltlarında yatan bir takım sebeplerin yansımasından kaynaklandığı görülmektedir. Bu görüş çerçevesinde sanatçının hayat ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi yorumlamasının ve bir üretim biçimi olarak ortaya çıkardıkları yapıtlarında duygularını, hayallerini, arzularını, dünyayı algılama şeklini ve bilinçaltı dünyasını eserlerine yansıtmasının kaçınılmaz olduğu düşünülmektedir. "Sanat yapıtı, sanatçının bilinçaltının bir gölgesidir (Moran,2007)." ifadesi referans alınarak yürütülen bu çalışmada, farklılıkları daha iyi sentezleyebilmek adına öncelikle yapıt, alımlayıcı ve toplum merkezli yaklaşım biçimlerine değinilmiştir. Ardından sanatçıyı eserden üstün tutup, odak noktası haline getiren, sanatçının kendi iç dünyasının ve bilinçaltının hakim olduğu, sanatçı merkezli yaklaşım biçimi, sanat yapıtı ve sanatçı arasındaki ilişki incelenerek yorumlanmaya çalışılmıştır.
Anahtar Kelimeler: Sanat, Sanatçı, Yapıt, Bilinçaltı

Giriş

Bulunduğu dönem ve kültürden ayrı düşünülemeyecek olan sanatın, zaman faktöründen birinci dereceden etkilenmesi ve sürekli bir değişim halinde olmasından dolayı kesin bir tanımını yapmanın mümkün olmadığı görülmektedir. Bu sebepten dolayı, özne-sanat, özne-hayat ve özne-gerçeklik arasındaki ilişkiyi anlatan sanat yapıtları incelenirken tek bir faktöre bağlı olarak değil, birçok faktör göz önüne alınarak değerlendirilmektedir.

Değerlendirmeler yapılırken sanatçı, yapıt, alımlayıcı ve toplum merkezli olmak üzere 4 farklı yaklaşım biçimi ele alınmaktadır. Literatür taraması yapılarak konuya yönelik bulgulara ulaşılmaya çalışılan bu incelemede, farklılıkları daha iyi kavrayabilmek adına ilk bölümde yapıt, alımlayıcı ve toplum merkezli yaklaşım biçimlerine değinilmiştir. İkinci bölümde "Sanat yapıtı, sanatçının bilinçaltının bir gölgesidir (Moran,2007)." ifadesi referans alınarak, sanatçı merkezli yaklaşım biçimi, sanat yapıtı ve sanatçı arasındaki ilişki incelenerek yorumlanmaya çalışılmıştır.

Yapıt Merkezli Yaklaşım Biçimi

Söz konusu incelemede odak noktası yapıt olmaktadır. Sanat yapıtının bir dili olduğu ve asıl derinlemesine incelenmesi gerekenin yapıtın dili olduğu savunulmaktadır. Yapıt merkezli yaklaşım biçiminde kuramcılar, yazarla ve ya devirle uğraşmadan, doğrudan esere yönelip, onu incelemeyi ve yorumlamayı tercih etmektedirler. Ayrıca sanat eserini değerli yapan şeyin bize sunduğu ve öğrettiği bilgiler olduğunu savunmaktadırlar.

Alımlayıcı Merkezli Yaklaşım Biçimi

Yazar yapıtta her şeyi söylemez, bir takım küçük boşluklar bırakır ve bunu okuyucunun kendi zihninde, kendine göre tamamlamasını beklemektedir. Yapıt her bireyin zihninde farklı bir kimliğe büründüğü için, birçok farklı biçimde tamamlanmaktadır. Yani bir süreç boyunca,

bir yapıtı kaç kişi zihninde tamamlıyorsa, sayıca o kadar farklı anlamlandırma ortaya çıkmaktadır.

Toplum Merkezli Yaklaşım Biçimi

Bu yaklaşım biçiminde karşımıza Marksist kuram ve Yansıtmacılık kuramı çıkmaktadır. Marksist kuramda önemli olanın gerçeği yansıtmak yerine, gerçeği toplumcu bir bakış açısıyla yansıtmak olduğu iddia edilmektedir.

Yansıtma kuramında ise bazı düşünürlere göre eserlerin bilgi sağlaması gerçekliği yansıtmakla mümkün olmaktadır. Sanatın bu kadar değerli olmasının ahlaki, siyasi, sosyal ve daha birçok konuda insanlara bilgi sağlamasından kaynaklandığı savunulmaktadır.

Sanatın yalnızca insan tarafından yapılabilen bir iş oluşu (Türkdoğan,1984) sanatçının varlığının eserin varlığının sebebi sayılmasına neden olmaktadır. “Sanat yapıtı, sanatçının bilinçaltının bir gölgesidir (Moran,2007).” ifadesini ele alıp incelediğimizde, öncelikli olarak odak noktasının sanatçı olduğu görülmektedir. Bu da bizi sanatçı merkezli yaklaşım biçimine yönlendirmektedir. Sanatçının eserlerinde duygularının, iç dünyasının ve bilinçaltının her şeyden üstün tutulması, baskın olması romantizm ve ekspresyonizm (dışavurumculuk) kavramlarının incelenmesine teşvik etmektedir. Bu kavramları açıklayacak olursak;

Sanatçı Merkezli Yaklaşım Biçimi

Eserle sanatçı arasındaki ilişkiyi detaylı şekilde ele alan bu yaklaşım biçimine göre, eserin oluşması sanatçının varlığı ile mümkün olduğundan, sanatçı eserden daha önemli hale gelmektedir. Bir eserin doğru bir şekilde anlaşılabilmesinin ancak sanatçının anlaşılmasıyla gerçekleşebileceği savunulmaktadır. Yazar kendi iç dünyasını, yaşanmışlıklarını, zevklerini, tutkularını esere yansıtmaktadır. Bundan dolayı sanatçıyı anlayabilmek için, sanatçının kişiliğinin, yaşantısının ve bilinçaltının tamamen kavranabilmesi gerekmektedir. Sanatçı anlaşıldıktan sonra amacının ne olduğu bilinmekte ve eserlerinin doğru anlaşıldığı görülmektedir.

Eugéne Véron sanatı, duygunun dile getirilmesi olarak tanımlamaktadır. Sanatçının bir dahi olduğunu, eserin şiddetli ve derin etkisinin, yaratıcısının kişiliğinde bulunduğunu belirtmektedir. Yapıtı daha iyi anlayabilmek için, deneysel ruhsal çözümleme yapıp, sanatçıyı merkeze alarak, sanat yapıtı sanatçının bilinçaltının bir gölgesi durumuna(Moran, 2007) gelmektedir. Sanatçının merkeze alındığı yaklaşım biçiminin daha iyi anlaşılabilmesi için Romantizm ve Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) hakkında da bilgi sahibi olunması gerekmektedir.

Romantizm

Romantizm’de sanatçının kendi iç dünyasındaki ve bilinçaltındaki duygu ve düşünceler yoğun bir şekilde esere aktarılmaktadır. Duygu, coşku ve hayal ön planda tutularak, özne ve özgünlük kavramları öncelik sayılmaktadır. Sanatçının herhangi bir kurala bağlı kalmayı tercih etmeyip, kendini topluma göre şekillendirmediği ve iç dünyasını eserleri aracılığı ile yansıttığı görülmektedir. Önemli olan karşı tarafın ne düşündüğü, ne anladığı değil, sanatçının kendisi olmaktadır. Kendilerini diğer herkesten üstün ve zeki gören sanatçılarda, hiç kimsenin duygularını sanatçılar gibi ifade edemeyeceği düşünce yapısının da hakim olduğu görülmektedir.

Doğa karşısında ilk eskizlerini yapıp, ardından çalışmalarını atölyelerinde tamamlayan Romantiklerin, eserlerini doğayı kendi algıladıkları şekilde, kendi iç dünyalarında ve bilinçaltlarında yatan duygulara göre tamamladıkları dikkat çekmektedir.



Henry Fuseli, 1781, The Nightmare (*Kabus)*

Romantizm akımıyla gelişen sanat anlayışını daha iyi kavrayabilmek adına, dönemin başyapıtlarından sayılan, Henry Fuseli'nin The Nightmare (Kabus) isimli tablosu araştırıldığında şu şekilde yorumlandığı görülmektedir.

Doğaüstü ve mitolojik öğeleri resimlerinde sıkça kullanan Henry Fuseli' nin bu resminde kabus gören bir kadın rahatsız bir şekilde görülmektedir.

Kollar ve baş, aşağı doğru kaymış ve kadının üzerine Ortaçağda kadınların kabus görmesine neden olan ve aynı zamanda onlar ile cinsel ilişkiye girdiğine inanılan "İncubus" isimli bir iblisin oturduğu görülmektedir.





Kadının duruşu ve vücudunun resmedilişi aşikar bir cinsellik vurgusu taşımaktadır.

Resimdeki korkutucu at figürünün özellikle resme eklendiği, "Mare" isminin eski İngilizce' de Horse anlamına geldiği ve İskandinav mitolojisinde kabusları getirenin at olması sebebi ile resme eklendiği düşünülmektedir.



Tablo Fuseli' nin yaşamış olduğu ve bazılarına göre tablonun alt yapısını oluşturan aşk deneyiminin paralelliğini yansıtmaktadır.
Bazı sanat tarihçilerine göre eserin alt yapısını oluşturduğunu düşündükleri aşk deneyimi, Fuseli' nin yakın arkadaşının yeğenine duyduğu karşılıksız aşkın mutlu sona ermemesini içermektedir.
Evlenme teklifi ettiği aşkına kızın babasının engel olması ve kısa süre sonra kızın başkasıyla evlendirilmesi sanat tarihçilerine göre yükseltilmiş cinsel güdülerin temsilcisi olarak görülmektedir.
Fuseli' nin bu tabloda olduğu gibi birçok tablosunda kadın figürünü kullandığı ve bilinçaltını sık sık yoruma açtığı dikkat çekmektedir.

Görüldüğü üzere Fuseli' nin kendi yaşanmışlıklarını ve iç dünyasını yansıttığı tablonun anlaşılıp, yorumlanabilmesi için Fuseli hakkında doğru bilgilere ulaşılması gerektiği kaçınılmaz hale gelmektedir.

Ekspresyonizm / Dışavurumculuk

Sanatçının ben dünyasının, hakim olduğu ekspresyonizmde sanatçının iç dünyası ideal halde varlık bulmaktadır. Sanatçının bilinçaltındaki duygu ve düşünceleri renk, biçim ve sezgileri ön planda tutarak eserlerine yansıttığı dikkat çekmektedir. Ekspresyonizme kadar sanatın var olanı kendisine obje yaptığı, oysa ki ekspresyonizmin amacının var olanın önemini kavramak ve idealizm halinde objeleştirmek olduğu görülmektedir.



Edvard Munch, 1893, The Scream (*Çığlık)*

Kendi iç dünyalarına yöneldiklerinden iç gözleme büyük önem veren Ekspresyonistleri daha iyi kavrayabilmek adına, dönemin en ünlü temsilcilerinden Edvard Munch' ın The Scream (Çığlık) isimli tablosu araştırıldığında şu şekilde yorumlandığı görülmektedir.
Sarı, turuncu, kırmızıya bürünmüş gökyüzünün altında, köprünün ortasında durmuş, hem kadına hem erkeğe benzeyen bir insan figürü tablonun odak noktası haline gelmektedir.
İki elini kafatasına benzeyen kafasının iki yanına kaldırmış bir vaziyette durduğu görülen insan figürünün gözlerinin fazlaca açıldığı ve kan donduran bir çığlık attığı görülmektedir.



Arkadaki iki kişinin sakinliği ve uzakta görünen gemi normallik işareti taşısa da diğer her şeyde korku havasının hakim olduğu dikkat çekmektedir.



Munch' ın bu tablosunda hayat, aşk, korku, ölüm ve melankoli gibi öğeleri anlattığı ve bozulmuş çizgi, şekil ve abartılı renkler ile duygusal bir iz bırakmayı hedeflediği görülmektedir.



Günlüğüne yazdığı notta Munch, Çığlık konusundaki esin kaynağını şöyle anlatmaktadır: "İki arkadaşımla yolda yürüyordum; güneş battı, bir melankoli dalgasına kapıldım. Birden gökyüzü kıpkızıl bir renk aldı. Durup parmaklıklara yaslandım. Alev alev gökyüzü, mavi fiyordun ve şehrin üstünde kan ve kılıç gibi sarkıyordu. Arkadaşlarım yola devam etti; ben ise büyük bir endişeyle öylece duruyor ve doğada sonsuz bir çığlığı hissediyordum sanki."

Munch'ın ifadesinden yola çıkarak, 13 yaşındayken ablasını kaybetmesinden ötürü varoluşsal bir ızdırap içerisinde olabileceği ve bir bakıma Çığlık tablosunun kahramanının, Munch'ın kendi portresi olabileceği düşünülmektedir.

Sonuç

Kişilerin yaptığı her hareketin, davranış ve tutumlarının aslında bilinçaltlarında yatan bir takım sebeplerden kaynaklandığı görülmektedir. Sanatçı da kendi arzu ve bilinçaltı dünyasına göre eserlerini oluşturmaktadır. Gerçek hayatta bulamadıklarını, yaşayamadıklarını eserlerinde bulup yaşamaktadır. Gerek Romantik sanatçılarda, gerekse Dışavurumcu sanatçılarda, üstün tutulanın sanatçının iç dünyası, kendi benliği olduğu görülmektedir. Bu yaklaşım biçimine göre sanat eseri, sanatçının bilinçaltının bir gölgesi olmaktadır. Yapıt merkezli, alımlayıcı merkezli ve toplum merkezli yaklaşım biçiminde sanatçı kavramı ön planda tutulmaz iken, sanatçı merkezli yaklaşım biçiminde bir eserin anlaşılabilmesinin, ancak sanatçının doğru bir şekilde anlaşılmasıyla mümkün olduğu savunulmaktadır.

Kısacası hayatı insani kılabilmek için var olan sanatın anlaşılmasının sanatçı hakkındaki doğru bilgilerle mümkün olduğu görülmektedir. Ayrıca sanatla yeni tanışan öğrencilerde sanat eserlerinin anlaşılıp yorumlanmasında bir takım zorlukların yaşanmasından dolayı bu çalışmanın öğrencilerin sanatçı ve eserlerini anlayıp, sanatçıya hak ettiği saygıyı gösterebilmek ve sanatçının sahip olduğu ayrıcalığın farkına varabilmek adına yol gösterici olabileceği de düşünülmektedir.

Kaynakça

Güler, A. (2015), *Sanatta Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Sezgi*, NWSA- Fine Arts
Moran, B.(1972), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, (Yirmi altıncı Basım) İletişim Yayınları
Ötgün, C. (2009), *Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri*, Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Sayı. 2, 159-178
Zariç, M. (2014), *Berna Moran ve Yeni Eleştiri*, Hece, Sayı 214, 144-149

Zengin, M. (2015), *Edvard Munch'ın Sanatında Yas Olgusu*, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Görünüm, Sayı 1, 50-55

Altaş, C. (2012) *Henry Fuseli ve Kabus'u*, http://birgunbiryerde.blogspot.com.tr/2012/10/henry-fuseli-ve-kabusu.html adresinden 2 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

Hızlı, S. (2017) *The Nightmare, Kabus, 1781 Ressam Henry Fuseli,* https://serkanhizli.wordpress.com/2015/02/11/the-nightmare-kabus-1781-ressam-henry-fuseli/, adresinden 15 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.

Sooke, A. (2016) What is the meaning of The Scream? http://www.bbc.com/culture/story/20160303-what-is-the-meaning-of-the-scream adresinden 24 Mart 2017 tarihinde alınmıştır.

MODEL UYGULAMALI KALIP ÇİZİMLERİNDE ÖĞRETİM YÖNTEMİ OLARAK OYUNUN KULLANILMASI ÜZERİNE BİR UYGULAMA

Öğr. Gör. Filiz ERDEN
Selçuk Üniversitesi, ferden@selcuk.edu.tr
Yrd. Doç. Dr. Selda GÜZEL ÖZTÜRK
Selçuk Üniversitesi, seldaguzel@hotmail.com
Öğr. Gör. Melek TUFAN
Selçuk Üniversitesi, mlktufan@gmail.com

Özet
Oyun doğal yaşamı ve formel bilgi kaynaklarını bir araya getirir. Çocuklar oyun aracılığıyla kendilerini ve dünyayı keşfederler. Eğitim sürecinin ilk aşamalarında öğretmenin ve öğrenmenin temel taşı olarak oyunun büyük bir yeri vardır. Oyun aracılığıyla öğrenme açık uçlu yaratıcı bir süreçtir. İnsanoğlu hangi yaşta olursa olsun ilgi duyacağı bir oyun olabilir ve bu oyunlar öğretim yöntemi olarak kullanılabilir. Model uygulamalı kalıp çizimlerinde süreyi etkin kullanmak, daha fazla model uygulamayı aynı anda ve eğlenceli bir yöntemle verebilmek için puzzle oyununun kalıp model uygulamalarında kullanılabilirliğini denemek amacıyla bu çalışma yapılmıştır.
Anahtar kelimeler: öğretim materyali, oyun, kalıp çizimleri

A PRACTICE OF USING GAMES AS A TEACHING METHOD FOR PATTERN DRAWINGS WITH MODEL APPLICATION

Abstract
Games combine natural life and formal information sources. Children discover themselves and the world by means of games. Games have a significant place in the first phases of education as the keystone of teaching and learning. Learning through games is a creative and open-ended process. Regardless of the age, there may be a game a person might be interested in and these games can be used as a teaching method. This study is conducted for using puzzle games in pattern model applications for using time efficiently in pattern drawings with model application and teaching more model applications concurrently through a funnier method.
Key Words: teaching material, game, pattern drawings.

1.Giriş

Öğretim; öğrenmenin gerçekleşmesi ve bireyde istenen davranışların gelişmesi için uygulanan süreçlerin tümüdür (Güngördü, 2002). Eğitimde uzun süre öğretimin temelini öğretmen ve ders kitabı oluşturmuştur. Ancak bugün teknolojik imkânlar sayesinde öğretmen ve ders kitaplarının yanı sıra birçok kaynak ya da materyalle çok ortamlı öğrenme imkânı yaratılmaktadır. Günümüzde sınıf içi çok ortamlı öğrenme imkânlarının sağlanmasında görsel ve işitsel araçlar ön plana çıkmaktadır (Şahin, 2014). Görsel, işitsel ve hareketli araç ve gereçler öğretimle bütünleşirse, öğrenme daha etkili olmaktadır. Bu kaynaklar öğretime

esneklik getirmekte, bireysel farklılıkların dikkate alınmasına olanak sağlamakta, öğretmen ve öğrenci etkinliğini arttırmaktadır (Doğan, 1997).

Öğrenme-öğretme sürecinin olduğu her ortamda kullanılan gerek elektronik gerekse basit malzeme ve kaynakların tümüne öğretim materyali denir. Materyaller öğrencilerin çeşitli duyu organlarına hitap ederek öğrenmeyi kolaylaştırır. Öğrenme-öğretme sürecin de kaynakla alıcı arasında bilgi taşıyan materyaller, öğrenmenin gerçekleşmesine en önemli katkıyı sağlayan unsurdur (Yazar, 2015).

Öğretim araç-gereçleri ve materyalleri, öğrenme ortamlarını zenginleştirir, öğrencilerin ilgilerini diri tutarak onları öğrenmeye ve ders çalışmaya teşvik eder, yeni bilgiler ile önceden öğrenilen bilgiler arasında ilişki kurmayı kolaylaştırır, dersle yaşantıları arasında bağlantı kurmalarını sağlar, bilgiye erişme ve değerlendirmelerine imkân tanır. Bununla birlikte bireysel öğrenmeyi destekler (Gömleksiz, vd.2010).

Eğitimde materyal kullanımı, etkili bir öğretim ortamı yoluyla öğrencilerin hedeflere ulaşmasında ve yürütülen programın başarılı olmasında önemli bir rol oynar (Karamustafaoğlu, 2004). Sınıf içerisinde öğretim materyali zenginliği öğrencilerin güdülenmesine önemli katkılar sağlar. Görsel ve işitsel araçlarla oluşturulacak öğrenme ortamı öğretimi etkili kılar. Bu nedenle, etkili bir öğretmenden dersiyle ilgili görsel ve işitsel araçları önceden hazırlanması, bu araçları nerde ve nasıl kullanacağını çok iyi planlaması beklenir (Demirel, Seferoğlu ve yağcı, 2004,s30)

Araç-gereçlerin kurumsal faydaları ne olursa olsun, bunların kullanımı belirli düzeyde bilgi ve beceriyi gerektirir (Yalın, 2004,s,97). Yeterli nitelik ve niceliğe sahip Araç-gereçler yerinde ve zamanında kullanıldıkları takdirde, bilgiler daha kolay anlaşılmakta ve kalıcı olmaktadır (Büyükkaragöz ve Çivi, 1999).

Materyal geliştirmeye ve uygulamaya başlamadan önce dikkate alınması gereken bazı temel faktörler vardır. Bu faktörler öğrenci, Müfredat ve içerik, kaynak ve olanaklar, materyali geliştirecek ve uygulayacak öğretmenin mesleki becerileri ve deneyimi ve telif hakları olarak sınırlanabilir. Materyal tasarımına başlarken, ilk adımdan itibaren bütün süreci detaylı bir şekilde planlamak, ilk baştan açık ve net öğrenme hedefleri koymak ve süreç içinde öğrencilerden ve uygulama sonuçlarından elde edilen geri dönüşler doğrultusunda materyalleri son haline getirmektir (Tarakçıoğlu vd. 2012).

Bir programda her şeyi öğretmek mümkün değildir. Öğrencileri sıkmamak zamanı ve tesisleri boşa harcamamak için çok iyi bir planlama gerekir.

Jean Piaget, bilişsel bilişsel gelişim kuramında, ‘oyunun temel işlevlerinin tekrarlama yoluyla mevcut becerileri geliştirmek ve çocuğa bir egemenlik duygusu kazandırmaktır’ demiştir. John Dewey’de oyunun sosyal öğrenmeyi sağladığını, çocukları sosyal ve demokratik hayata hazırladığını ifade etmiştir. Yine oyun yoluyla çocuklar; keşfetmeyi, araştırmayı, yaratıcılığı ve problem çözmeyi öğrenerek, yaşama dair kazanımlar elde ederler (Sazak, 2012).

Oyun, insanların beden ve zihin yeteneklerini geliştirme amacını güden; hesap, dikkat, rastlantı ve beceriye dayanan, çoğu kez oyalanmak için oynanan aynı zamanda da zevk veren bir tür yarışmadır. Oyunlar, öğrenilen konuyu ilgi çekici hale getirmek, öğrencileri etkin kılmak, rahat bir ortamda zevk alarak öğrenmelerini sağlamak amacıyla kullanılan bir yöntemdir (Sazak, 2012).

Öğretim materyali olarak kullanılan oyunlar eğitsel oyun adını almaktadır. Bu tür oyunların eğitsel nitelik taşıması için öğretim tasarımı prensipleri ve materyal tasarım ilkeleri dikkate alınarak tasarlanmalı ve geliştirilmelidir (Sazak, 2012).

Oyunlarda öğrenciler hedefe ulaşırken belirli yolları izlerler. Oyunlar çoğunlukla öğrencilerin problem çözme becerileri kullanmasını ya da ileri düzeyde yeterlilik gerektiren konu bilgisine uzmanlık sergilemelerini gerektirir. Bu özellikle güdüleyici bir tekniktir (Kaya, 2006).

Moda Tasarımı-Giyim Üretim Teknolojileri Bölümlerinde temel zorunlu ders olan Kalıp Hazırlama Teknikleri dersinde, model uygulamalı kalıp çizimleri yaparken süreyi etkin kullanmak, daha fazla model uygulamayı aynı anda ve eğlenceli bir yöntemle verebilmek için öğretim yöntemi olan oyunun kalıp model uygulamalarında kullanılabilirliğini denenmiştir. Dersin içeriklerine puzzle oyununun en uygun olduğuna karar verilerek bu oyunu içeren öğretim materyali tasarımı yapılmış ve üretilmiştir.

2. Yöntem

Kız Meslek Liseleri, Meslek Yüksekokulları ve Sanat Tasarım Fakülteleri, Moda Tasarımı-Giyim Üretim Teknolojileri Bölümlerinde Kalıp Hazırlama Teknikleri dersi temel zorunlu derslerindendir. Kalıp Hazırlama Teknikleri dersleri temel kalıpların hazırlanması, model analizi yapılarak modelin temel kalıp üzerine uygulanması ve açma işlemlerinin yapılarak gerekli durumlarda minyatür çalışması ile tamamlanır. Öğretim yöntemi olarak demonstrasyon, sözlü anlatım ve soru cevap teknikleri kullanılır. Kalıp Hazırlama Teknikleri dersleri öğrencilerin başarı ortalaması en düşük olan dersidir diyebiliriz.

Yapılan araştırmada öğrencilerin Kalıp Hazırlama Teknikleri derslerine ilgi ve isteklerini arttırarak başarılarını yükseltmek, daha zevkli bir ders ortamı hazırlayarak öğrenme sürecini kısaltmak ve zamanı verimli kullanmak amacıyla öğrencilerin puzzle oyunuyla kalıp model uygulamaları yapabileceği öğretim materyali hazırlanmak amaçlanmıştır.

Kalıp Hazırlama Teknikleri derslerinin işlenişini monotonluktan çıkararak eğlenceli ve verimli hale getirmek amacıyla hazırlanan araştırmada, uygulamalı araştırmalar yöntem olarak seçilmiştir. Uygulamalı araştırmalar, üretilen bilgilerin sorunların çözümünde kullanılmasını amaçlayıp belli sorunlar üzerinde odaklaşarak onları çözümlemek için çalışır.

Amaç doğrultusunda, farklı kaynaklardan konu ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Kalıp Hazırlama Teknikleri derslerinde ilk ünite olan etek konusu örneklem olarak ele alınmıştır. Dersin içerik ve amaçlarına uygun olarak etek model uygulamalarında; pens kaydırma, kup ve korsaj çizimi, büzgü, volan, pili ve pili kaşe tekniklerini içeren altı adet model belirlenerek, model uygulama ve açma işlemleri yapılmıştır. Tek bir temel kalıp üzerine altı modelin hepsi aktarılmış ayrıca açma işleminde ilave edilen (pili, volan vb.) yardımcı parçalar ayrı bir yere tekrar çizilmiştir. Son aşama olarak modellerin hepsinin çizili olduğu kalıp ve yardımcı parçalar şerit mıknatıs üzerine aktarılmış, her hattan kesilerek puzzle oluşturulmuş ve çalışma tamamlanmıştır.

3. Bulgular

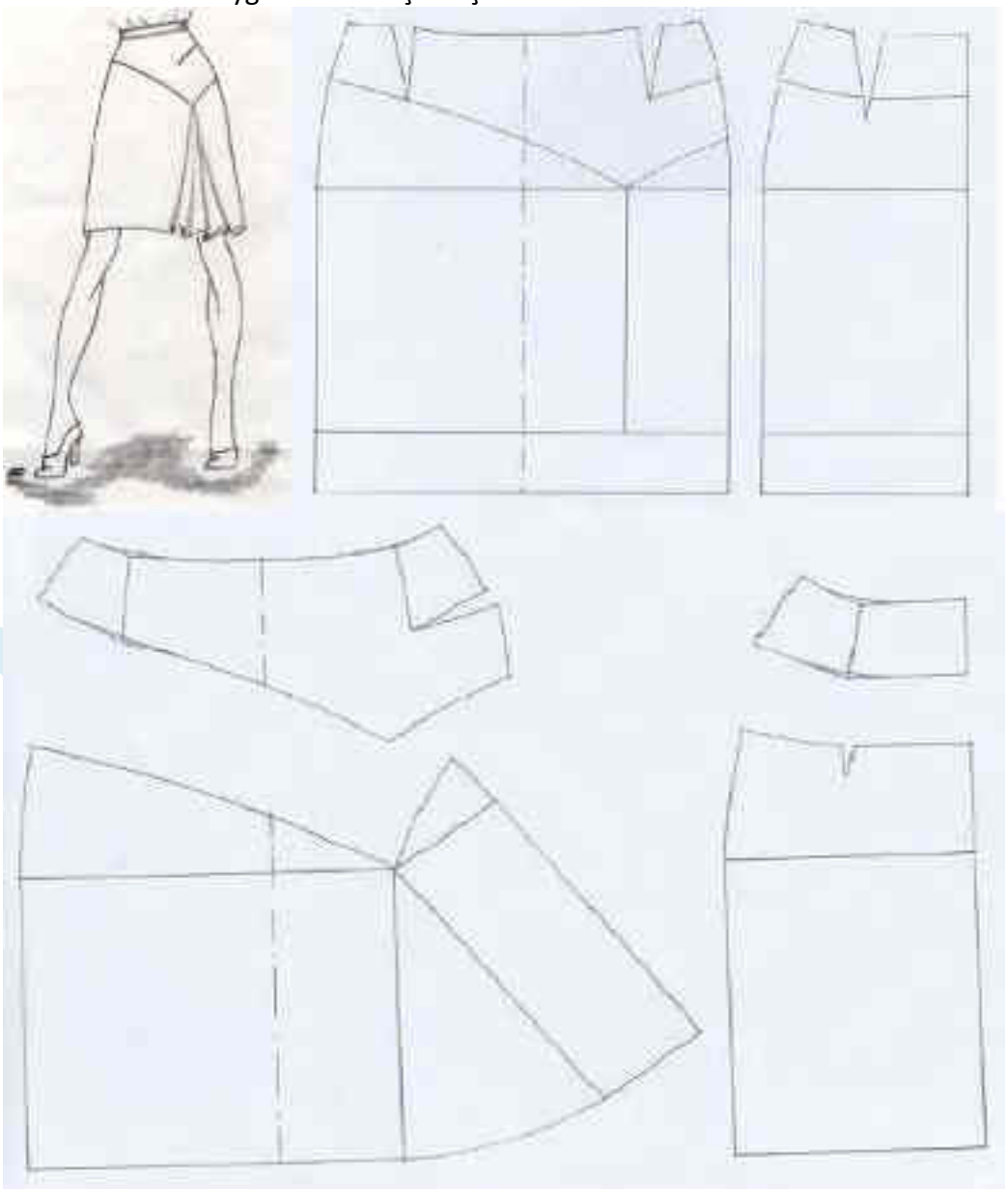
Bu bölümde araştırmanın amaçları doğrultusunda planlanan öğretim materyalini oluşturabilmek için gerekli olan etek modelleri, model uygulamaları ve açma işlemleri öncelikle verilmiştir, daha sonra verilen model uygulamaları ve açma işlemleri kullanılarak hazırlanacak olan puzzle öğretim materyalinin yapılış aşamaları aktarılmıştır.

1 numaralı modelde; pens kaydırma, korsaj ve volan,

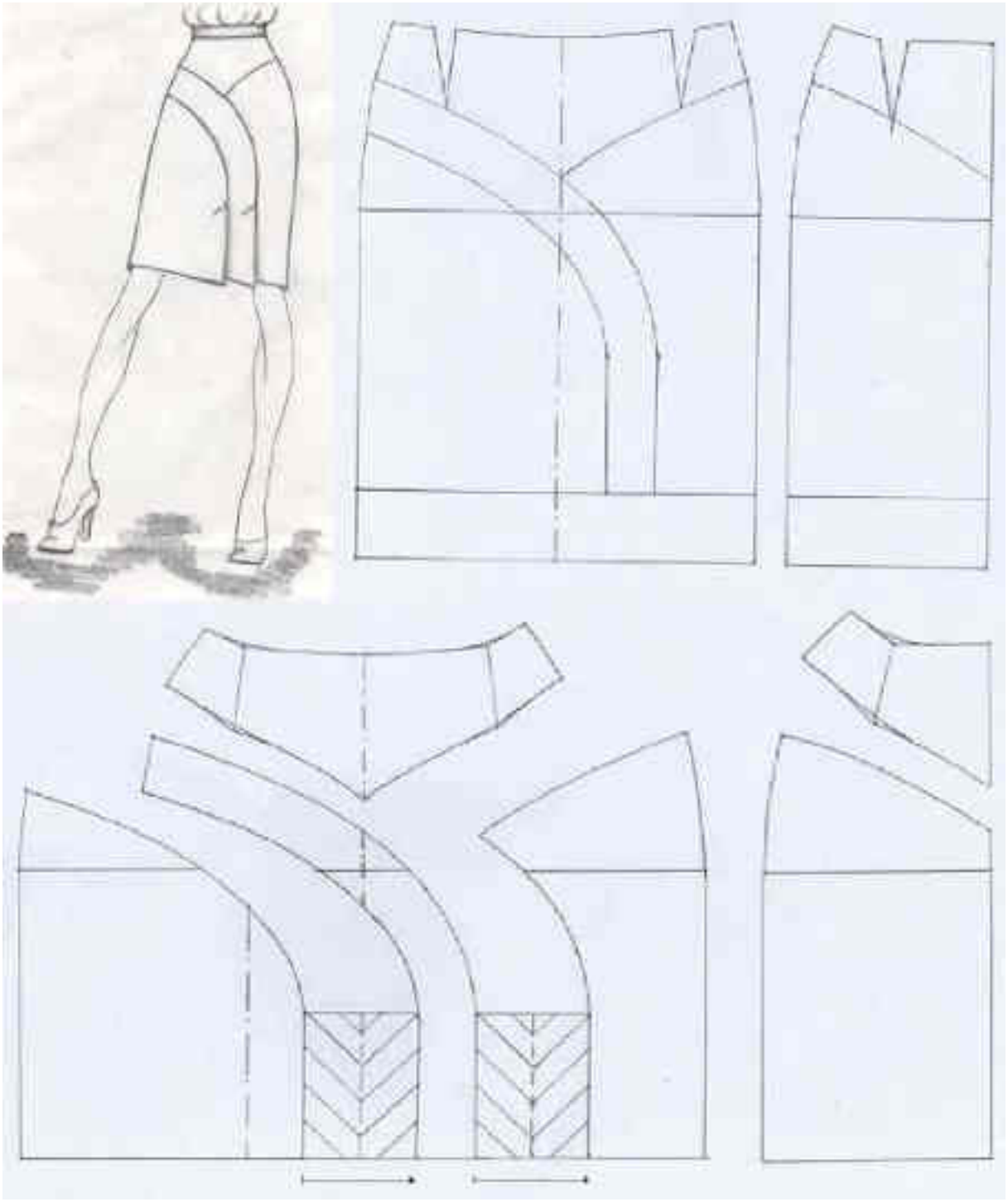
2 numaralı modelde; pens atma, kup, korsaj ve pili,

3 numaralı modelde; korsaj, pili ve pili kaşe
4 numaralı modelde; pens atma, kup, korsaj ve volan,
5 numaralı modelde; pens atma, korsaj ve büzgü,
6 numaralı modelde; pens atma, pili ve pili kaşe çalışılmıştır.
Model uygulamalı etek çizimleri ¼ ölçek (25 eşel) ile çalışılmış ancak her modelin, model resmi, model uygulaması ve açma işleminin tek sayfada gösterilebilmesi için taranan çizimler küçültülerek sayfaya yerleştirildiği için etek model uygulamaları ve açma işlemleri farklı ölçeklerde olabilir.

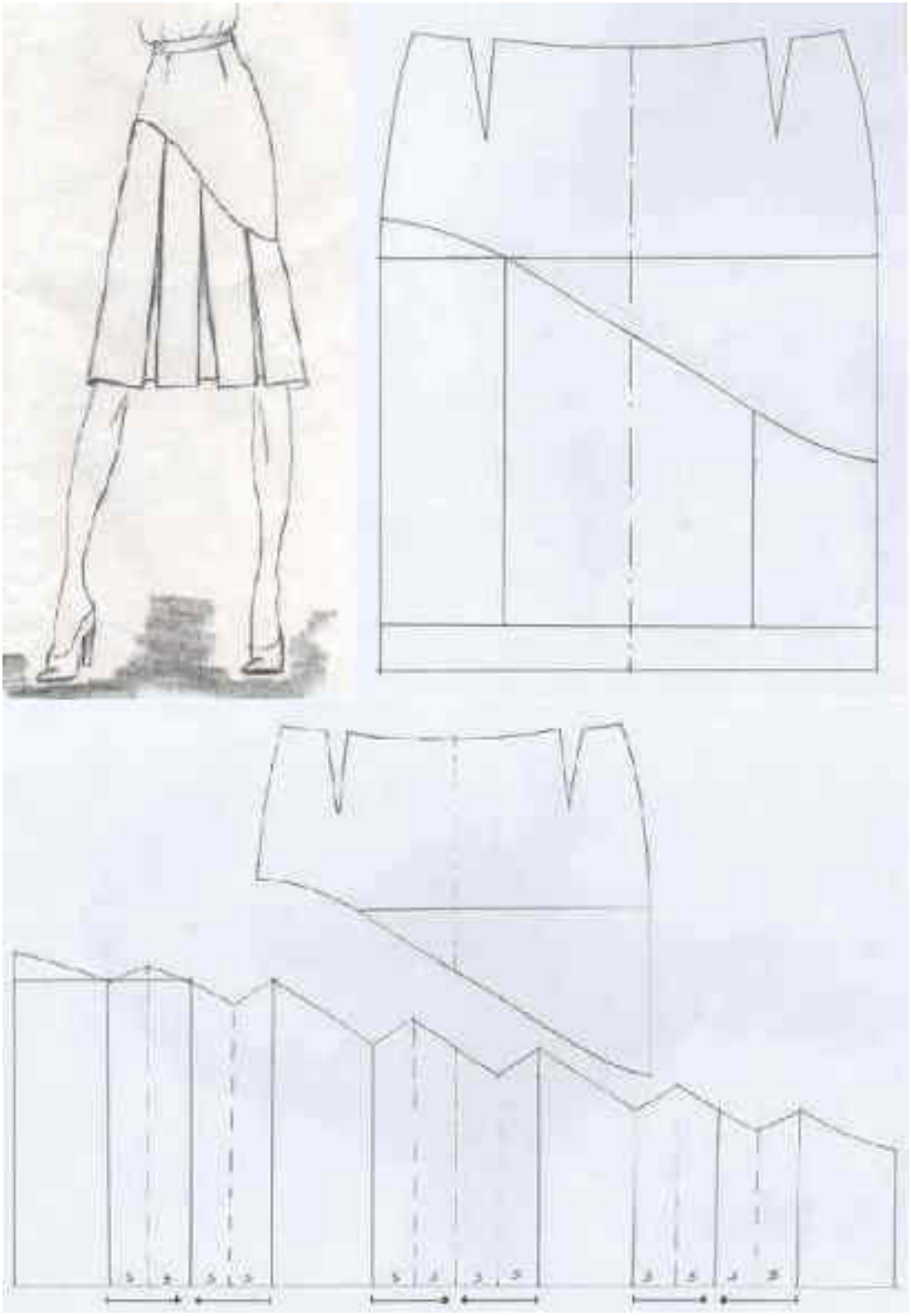
Model 1: Model Uygulama Ve Açma İşlemi



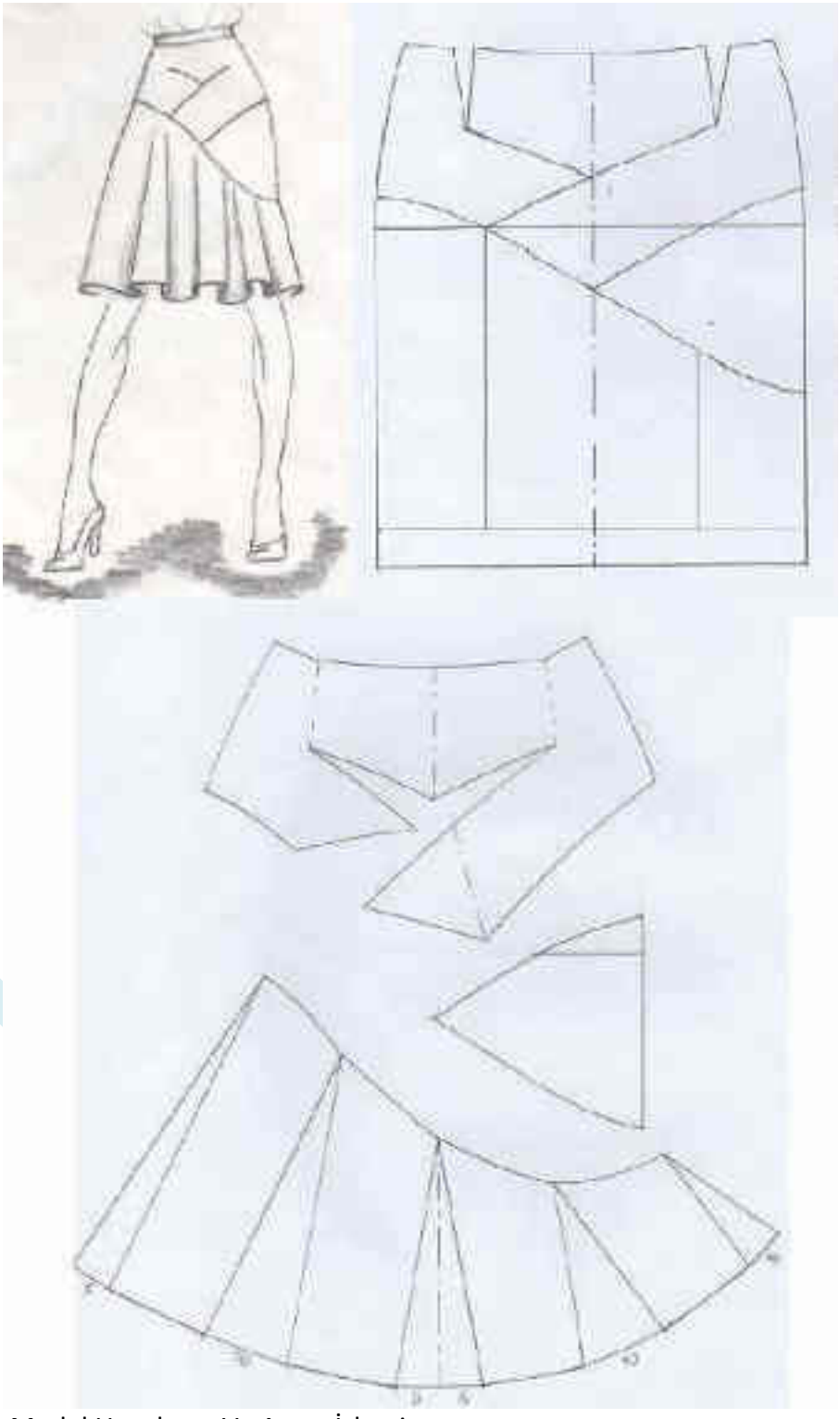
Model 2: Model Uygulama Ve Açma İşlemi



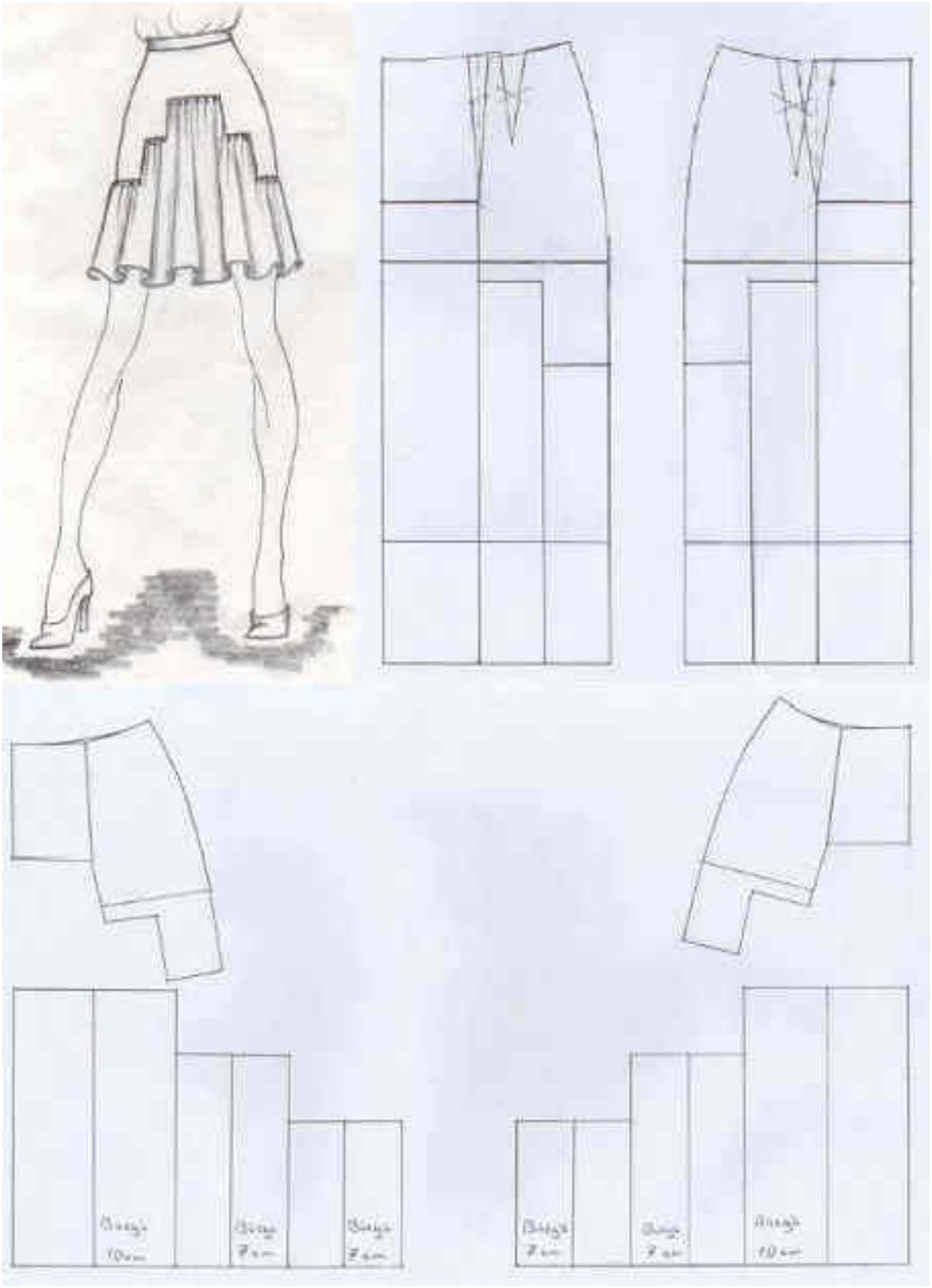
Model 3: Model Uygulama Ve Açma İşlemi



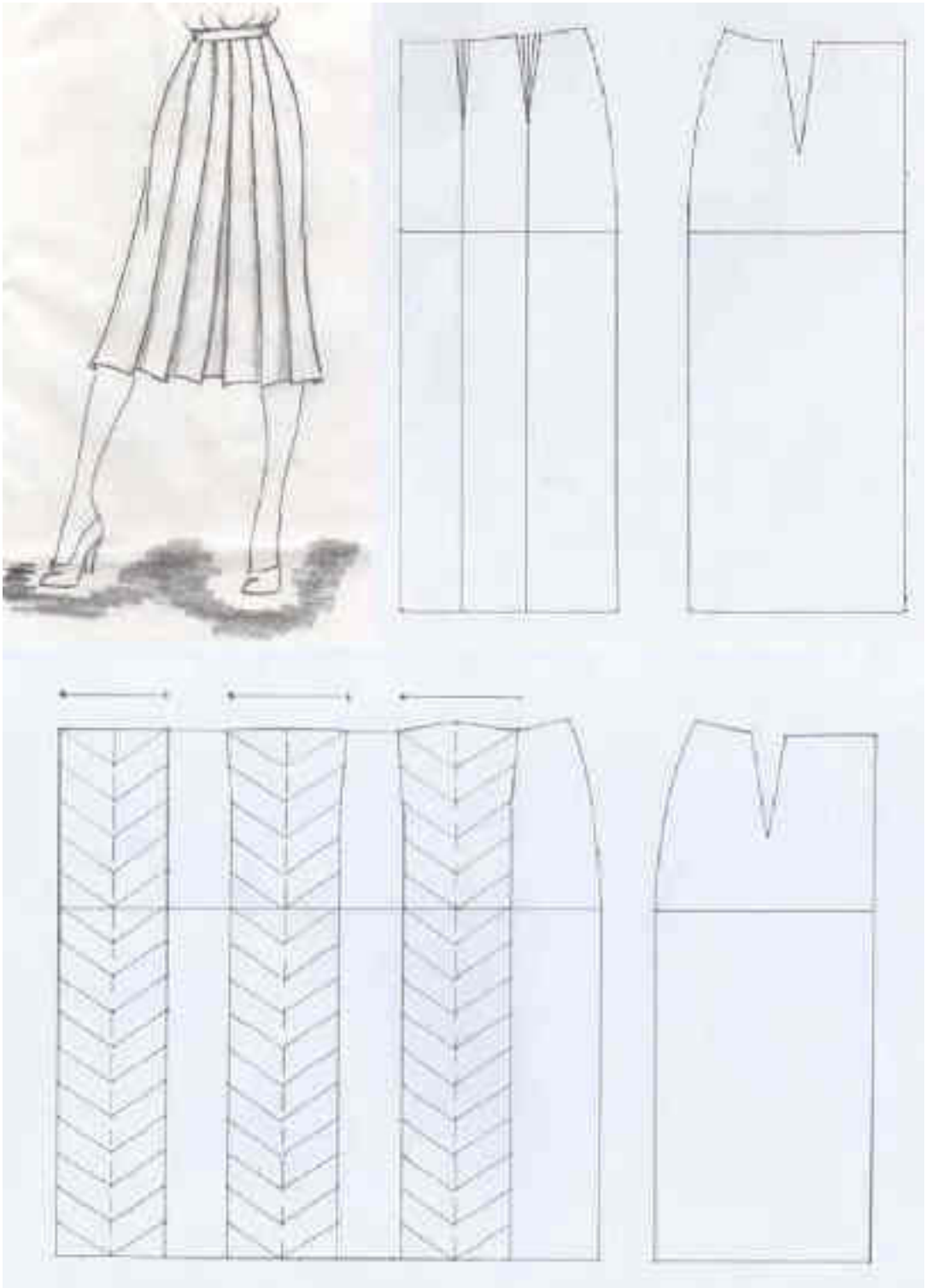
Model 4: Model Uygulama Ve Açma İşlemi

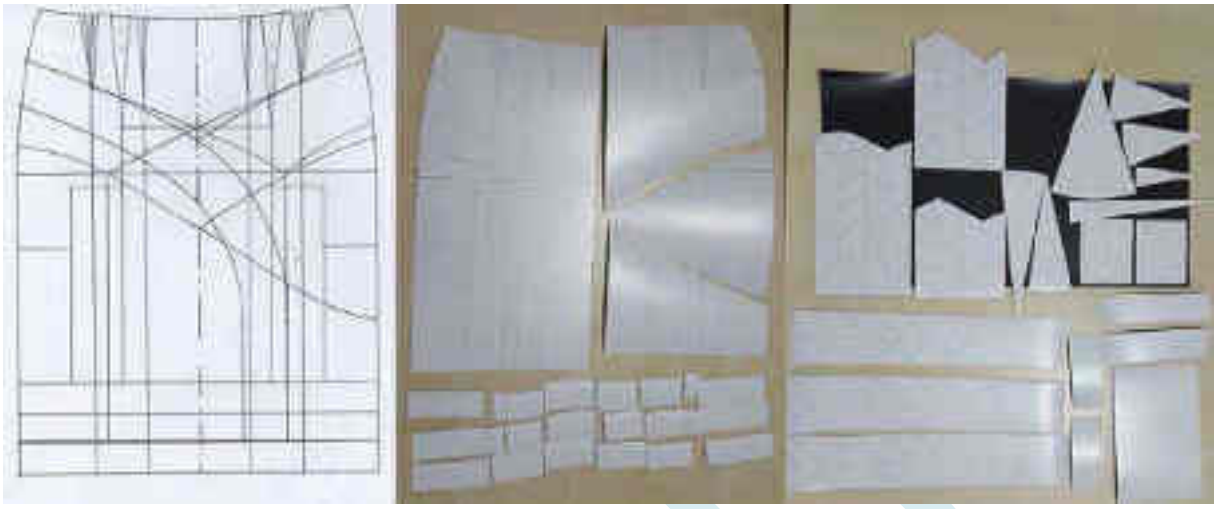


Model 5: Model Uygulama Ve Açma İşlemi



Model 6: Model Uygulama Ve Açma İşlemi





Model uygulamaların altı tanesi birden tek bir temel kalıp üzerine üst üste çizilir. Daha sonra elde edilen çizim şerit mağnet üzerine aktarılarak çizgilerinden keserek ayrılır. Dodel uygulamalar için gerekli yardımcı parçalar (pili, pili kaşa, volan ve büzgü) şerit mağnet üzerine çizilerek kesilir. Bu işlemler tamamlandıktan sora model uygulamalı etek puzzlelı elde edilmiş olur.

4. Sonuç ve öneriler

Hazırlanan puzzle şerit mağnet kullanılarak üretildiği için metal yüzeylere yapışarak sabit bir şekilde durabilir ve böylece puzzle parçaları kaybolmaz. Öğretim materyalini kullanmak için öncelikle üzerinde çizili olan modellerden istediğimizi seçerek temel bedende ayrım noktalarını belirler ve açma işlemi için gerekli olan yardımcı malzemelerin puzzlea ilave edilmesiyle model tamamlanmış olur. Öğretim materyali kullanılarak bir, üç ve dört numaralı modeller puzzle ile çalışılarak görselleri verilmiştir.



Hazırlanan öğretim materyalinin amacımıza uygun olarak öğrenci başarısı üzerindeki etkilerini ölçmek gerekmektedir. Ancak birinci sınıfların ilk ünitesi olan etek konusu güz döneminde işlendiği için mayıs ayında hazırlanan çalışmamızda bu ölçüm yapılamamıştır. 2017-2018 eğitim öğretim yılında Selçuk Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Giyim Üretim Teknolojisi Bölümü birinci sınıf öğrencilerinin Kadın Giysi Kalıpları I dersinde hazırlanan öğretim materyalinin denemesi iki ayrı sınıfa uygulanacaktır.

5. Kaynakça

Büyükkaragöz, S.ve Çivi, C. (1999) *Genel Öğretim Metotları*. 10.Baskı. İstanbul: Beta Basın Yayım Dağıtım.
Demirel, Ö. Seferoğlu, S. S, Yağcı, E.(2004) *Öğrenim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme.* Ankara: Pegem Akademi.
Doğan, H. (1997). *Eğitimde Program ve Öğretim Tasarımı.* 1. Baskı Ankara: Önder Matbaacılık.
Gömleksiz, M.N. Kan, A.Ü. Serhatlıoğlu, B. (2010) Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme Dersinin Materyal Hazırlama İlkelerini Kazandırmadaki Etkililiğine İlişkin Öğretmen Adaylarının Görüşleri Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. 9 (32), 1-16
Güngördü, E. (2002). *Öğretim Yöntemleri.* 1. Baskı. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
Karamustafaoğlu, O. (2004). Fen ve Teknoloji Öğretmenlerinin Öğretim Materyallerini Kullanma Düzeyleri: Amasya İli Örneği. AÜ. Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi1(1). 90-101
Kaya, Z.(2006) *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme.* Ankara: Pegem A Yayıncılık.
Sazak, N. (2012) İlköğretim İkinci Kademe 7. Sınıf Müzik Dersi Öğretiminde Kullanılmak Üzere Geliştirilen ‘‘Müzik Yolu Masa Oyunu’’ nun Uzman Görüşleri Açısından Değerlendirilmesi. İdil Dergisi 1(14) 168.
Şahin, M. (2014). Öğretim Materyallerinin Öğrenme-Öğretme Sürecindeki İşlevine İlişkin Öğretmen Görüşlerinin Analizi. K.Ü. Kastamonu Eğitim Dergisi, 23(3),995-1012
Tarakçıoğlu, A.Ö. Tavil, Z.M. ve arkadaşları (2012). *Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı.* 1. Baskı Ankara: Anı Yayıncılık.
Yalın, H.İ.(2004). *Öğrenim Teknolojileri ve Materyal Geliştirme.* 13. Baskı, Ankara: Nobel Yayıncılık.
Yazar, T. (2015) Öğretmen Adaylarının Öğretim Teknolojileri ve Materyal Tasarımı Dersi Hakkındaki Görüşleri. Uluslar Arası Eğitim Programları ve Öğretim Çalışmaları Dergisi, 5(9).

NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA RESİM VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİ
PICTURE AND PHOTO RELATION IN NURİ BİLGE CEYLAN CINEMA

"Son söz imgenindir"
JacquesDerrida

Okt. Rabia DEMİR
Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, rabiademir79@windowslive.com

Arş. Gör. Dr. Gönül CENGİZ
Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, gonulcengiz88@gmail.com

ÖZET
Sinema ve görsel sanatlar arasındaki ilişki film icadından bu yana hep bir araştırma konusu olmuştur. Hareketli resimlerden oluşan sinema görsel imgeler diliyle izleyiciye olayları anlatmaktadır. Bu bağlamda sinema resim sanatı ve fotoğraf sanatının öğelerini kullanarak görsel kompozisyonu tamamlamaktadır.
Türk sinema yönetmeni Nuri Bilge Ceylanın fotoğraf ve resim sanatına yakınlığı filmlerinde açıkça görülmektedir. Bu bağlamda Ceylan'ın ilk uzun metrajlı filmi olan "Kasaba" (1997), sonraki filmlerinde tekrar eden fotoğrafik etkinin, görsel kompozisyonların ve biçimsel estetiğin ön plana çıkması ile bir öncü rolünü üstlenmiştir. Sanat sineması olarak adlandırabileceğimiz bu film çizgisel ve basit bir öyküye sahip olmakla birlikte fotoğrafik imgelerin de geniş kullanıldığı görüntülerle dikkati çekmektedir. "Kasaba"daki değişik imgeler bizi bir taraftan hikâyelerin kendi konusuna yönlendirirken, diğer yandan da metnin içinde bulunmayan nesneleri, öngörülemeyen bir nesneyle işaret ederek dışarıya da yön vermektedir.
Anahtar Kelimeler: Nuri Bilge Ceylan Sineması, Fotoğraf, Resim, Kasaba Filmi

ABSTRACT
The relationship between cinema and visual art has always been a subject of research since the invention of the film. The cinema, which is composed of moving pictures, tells the audience events with the language of visual images. In this context, cinema completes the visual composition using the elements of painting art and photography art.
The film director of Turkish cinema Nuri Bilge Ceylan's photographs and the closeness to the art of painting are clearly visible. In this context, Ceylan's first feature-length film, "Town" (1997), has played a leading role in her subsequent films, with the repetitive photographic effect, visual compositions and the emergence of formal aesthetics. This film, which we can call art cinema, draws attention with images that have been used extensively in photographic images as well as having a linear and simple story. The different elements in the film "Town" direct us from one side to the story of the story itself, while pointing out objects that are not in the text by pointing out an unpredictable object.
Keywords: Cinema of Nuri Bilge Ceylan, Photo, Picture, "Town" Movie

GİRİŞ

Popüler bir sanat dalı olarak Sinema, teknolojinin bütün olanakları ile önemli bir endüstriyel güç olmanın yanı sıra, büyük kitlelere hitap etmektedir. Sinema plastik sanatlar alanında yeni açılımlara öncülük ederken resim ve fotoğraf sanatıyla karşılıklı etkileşim içine girmiştir. Bu etki özellikle 1900'lerin başlarından itibaren plastik sanatlar üzerinde etkili olmuştur.

Sinemayı diğer sanat dallarından ayıran temel özellik neredeyse bütün sanat dallarını kendi sistematiği içerisinde kullanmasıdır. Bu bağlamda sinemaya en çok dâhil olan sanat dalları tiyatro ve resimdir (Doğanay, 2007: 12). Teknik bir sanat alanı olarak sinema, başlangıcından itibaren resim sanatıyla yakın ilişki içerisinde olmuştur. Resim ve sinema arasındaki bu ilişki birçok açıdan benzerlik gösterirken resim ve sinema arasındaki temel ayrım ise devingenlik ve durağanlıktır. Resim sanatı kompozisyon düzleminde devingendir. Sinemada devingenlik ise, görüntüyü oluşturan sayısız resmin kurguyla birleştirilmesi ile oluşur. Sinemada devingenliği oluşturan diğer öğeler; kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve çekim açılarıdır (Karakaya, 2005: 11).

Resim sanatından beslenen sinema yarattığı kendine has resimsel estetik yapı üzerine kurulu bir "görsel hazza" sahiptir. Sinemanın bu görsel hazzı yaratmasında, güzel sanatlar eğitimi almış olan yönetmenlerin kuşkusuz büyük bir etkisi vardır. Bununla birlikte resim ve sinemanın doğrudan buluştuğu, resim sanatının veya ressamların tematik yapı ve konunun omurgasını oluşturduğu filmlerde bu estetik yapı doruğa çıkmaktadır (Karakaya, 2005:13). Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan sinemasının resim sanatına yakınlığı göze çarpmaktadır. Yönetmenin filmlerindeki kareler seyircilerinde fotoğraf izlermişçesine bir izlenim bırakmaktadır. Bu açıdan Ceylanın "Kasaba" film örneği fotoğrafik bir analiz ekseninde incelenmiş ve filmdeki sahnelerin fotoğraf ve resim ilişkisine bakılmıştır.

Sinema Ve Plastik Sanatlar İlişkisi

Resim sanatı görsel dil aracılığıyla imge yaratma yönüyle sinemanın zenginleşmesini sağlamıştır. Sinemanın önemli yönetmenlerinden Stanley Kubrick, lise yıllarında fotoğrafla ilgilenmiştir. Kubrick filmlerinde resmin ışık ve kompozisyon ögelerini kullanır. Kubrick gibi plastik sanatlarla yakından ilgilenen bir diğer yönetmen Roman Polanski'dir. "Piyanist" filmiyle (en iyi yönetmen, en iyi erkek oyuncu, en iyi uyarlama senaryo) Oscar ödülünü kazanan yönetmen, resim, heykel ve grafik eğitimi almıştır. David Lynch Pennsylvania Academy of FineArts'ta sanat eğitimi almış, sanat bilgisi ve sinema estetiğini bir arada kullanmış önemli yönetmenlerden biridir. Pop Art akımının önemli temsilcilerinden Andy Warhol sinema ile ilgilenen sanatçılardan biridir. Çağın toplumsal olayları ile bütünlük içinde olan resimlerini afiş tekniği ile çoğaltmıştır. "Sleep" (1963) ve "Empire" (1964) isimli deneysel uzun metrajlı filmleri olan Warhol çektiği kısa filmlerle Bağımsız Film Ödülü'nü kazanmıştır.

Avrupalı sanatçı ve yönetmenler arasındaki bu ilişki ve etkileşim Türk yönetmenler ve ressamlar arasında da görülür. Resim ve heykel'in yanı sıra sinema ile de ilgilenen ressam Abidin Dino, Fransa ve Rusya'da film çalışmalarında bulunmuştur. Resim eğitimi alan önemli yönetmenlerden birisi de Atıf Yılmaz'dır. Ressam Bedri Baykam, Fransa'da sanat eğitimi aldığı yıllarda oyunculuk dersleri de almış, kısa ve uzun metrajlı filmlere imza atmıştır.

Sinema, "anlatımcı" yapısı itibariyle tiyatro ve edebiyat ile görsel imge bakımından ise plastik sanatlarla iç içedir. Sinema da tıpkı resimde olduğu gibi görselliğe dayalı bir yanılsama

yaratmayı amaçlarken görüntüyü statikliğinden kurtararak dinamik hale getirir. Görsel imgelem açısından sinemaya en yakın alan olan resim ve fotoğraf sanatı, kompozisyon, ışık ve çerçeveleme yönü ile görsel algıyı sinema ile buluşturan önemli noktaları oluşturur. Plastik sanatlar renk, ışık-gölge, armoni, doku, ritim, hareket ve derinlik gibi değerleri kullanarak kompozisyonunu kurarken sanat eserinin analizinde, yorumlanması ve çözümlenmesinde de bu değerler önemli parametreleri oluştururlar (Sinema – Resim İlişkisi Açısından Peter Greenway'ın İki Filmi: Tuval Bedenler ve Prospero'nun Kitapları)

Fotoğrafik malzemeye dayanan ilk soyut filmlerden biri 1924 yılında ressam Fernand Léger tarafından çekilen 'Ballet Mécanique'dur. İçerik ve öyküden bağımsız saf bir sinema dili ile yapılan film 'Cinema Pur' akımının önemli filmlerinden biri olarak kabul edilir. Bu akım içerisinde çekilen bir diğer film ise 1924 yılında René Clair'in çektiği 'Entr'acte' tır. (Köksal, 2012:123).

Sinema bir olaydan, bir kahramandan bir hikâyeden önce, görsel veriler aracılığıyla oluşturulan bir imgelem biçimidir. Sinema bu açıdan resimle paralellik gösterse de sinema resim değildir ve her halükarda hareket edecektir. Kameranın uzun bir süre aynı noktada bırakılması ile hareketi minimalize ederek Rönesans resim üslubuna göndermelerde bulunan ünlü yönetmen Peter Greenaway filmleri, izleyici önünde gerçekleştirilen, müzik, resim, grafik ve tiyatral özellikleri içinde barındıran performans sanatı ile açıklanabilir. Peter Greenaway üslubunu, sinemaya aktarılan bir performans olarak niteler (Sinema – Resim İlişkisi Açısından Peter Greenway'ın İki Filmi: Tuval Bedenler ve Prospero'nun Kitapları).

Sinema ve resim ilişkisine verilebilecek en iyi örneklerden biri; İngiliz ressam ve yönetmen Peter Greenaway filmleridir. Greenaway sineması, ressam olmasının getirdiği farklı bakış açısı ve sanat tarihi bilgisi ile oluşturduğu metafor ve görsel imgelerden oluşur. Anlatımcı sinemaya karşı çıkan yönetmen, çizgi dışı sineması ile bellek, imge ve düşünce üzerine odaklanmıştır. Görsellik aracılığıyla imge yaratmak ya da imge aracılığıyla zorlu ve zorlayıcı bir görselliğe ulaşmak için resim sanatının ona sağladığı kaynağı sonuna kadar kullanan Greenaway imgelerini, Rönesans resmi, Barok atmosfer ve Manierist yaklaşım etkisi ile yaratmıştır.

Sinemanın bilinç ve kimlik üzerindeki etkisini ve bilinçaltında yarattığı dönüşüm ve başkalaşımı sanatında işleyen sanatçı İsmet Doğan'a göre sinema özellikle 1950 ve 60'larda ciddi bir kimlik öğesi olmuştur. Bu yıllar aynı zamanda sanatçının çocukluk ve gençlik yıllarına denk gelmektedir. Doğan, sinemanın yarattığı imajları kendi bedeninde yeniden yorumlar. Çalışmalarında kendi bedeni üzerinden esas olarak özne kavramını kazıyan Doğan, kültürün kendi üzerinde inşa ettiği benlik ve kimlik katmanlarını yapısöküme uğratır. Doğan bunu "Ben bir İsmet inşa ediyorum, sonra bunu bozuyorum. Bunu da sinema ve oryantalizm üzerinden yapıyorum" şeklinde ifade etmektedir. Doğan'a göre sinema, benliğin inşa araçlarından biridir. Sanatçı, sinema ve benlik arasındaki bu ilişkiyi 2000'den bu yana devam eden "Cinematographie" serisinde ele almıştır. Sanatçı, Hollywood sinemasının kült filmlerinden seçtiği sahnelerde kendi yüzünü filmdeki erkek kahramanın yüzüne yerleştirerek varlıksal olarak kendini sinema tarihinin güçlü imajlarına dönüştürür. Bu bakımdan sanatçının Cinematographie serisinde ki işleri için bir tür re-identifikasyon değerlendirmesi yapılabilir. (http://cargocollective.com/ismetdogan/resım-sınema-ılıskısı-uzerıne-deneysel-bır-calısma-aynadakı-ben-senay).

Nuri Bilge Ceylan Filmografisi Ve Fotoğraf İlişkisi

Nuri Bilge Ceylan sinemasında gençler ve yaşlılar, cinsiyetler arasında, kentsel ile kırsal arasındaki çatışmaların hafifçe belirginleşmesine tanık oluruz; insanlar monologlarında kesintisizdir; doğa, gizem ve otorite kaynağı olarak vurgulanır; belirsiz anlatılar genellikle aktörün öngörülmüş jestlerine dayanır. Dahası, bu insanlar konuştuğunda, söyledikleri şeyler daima kişisel ama aynı zamanda derinliğe doğru da uzanmaktadır. Bir kahramanın psikolojisi sayesinde Ceylanın filmleri "insanlığın" genel durumunu sorgulamaktadır.

Nuri Bilge Ceylan filmleri aynı zamanda insanlık ile olan meşguliyetini paylaşan, özellikle birbirleriyle ilişki ve empati kurma, kişisel özgürlük kazanma ve sürdürme, anlamlı bağlantı kurma becerimiz üzerinde duran bir otoritenin mirasını akla getirmektedir (Harvey, 2016: 250). Diğer bir taraftan Ceylan sinemasında, kendimizi, başkalarını ve çevremizdeki dünyayı birbirimize bağlayan çaresizlik, umutsuzluk ve ilişkilerimizdeki sorunlar dikkat çekmektedir.

Estetik olarak, Ceylan'ın sabırlı tekniği (ister bir karakterin küçük ölçekli hareketleri olsun, ister de kırsal Anadolu'nun ve kentsel İstanbul'un muhteşem manzarası olsun) ünlü yönetmen Andrey Tarkovski yavaşlığına da çok yakındır. En dikkat çekici durum ise, hümanist sinema için Ceylan, Tarkovsky tekniğine çok yaklaşarak doğal dünyada laik zamanlarda var olmayan bir maneviyat yapmaya çalışmaktadır. Ceylan'ın çelişkili benliğin dünyadaki yeri konusundaki endişesi doğrudan Tarkovsky'nin etkisinden kaynaklanmaktadır.

Ceylan sinemasında var olan ağır ritmin getirdiği durağanlık ve karamsarlık neredeyse çoğu filminde ana özellik olarak ön plana çıkmaktadır (Tunalı, 2014: 40). Diğer taraftan Nuri Bilge sinemasında görsel algıları izleyiciye aktarmak amacıyla filmdeki konuşma metinleri bol bol diyaloglar ile desteklenmekte ve böylece Ceylan filmleri "diyalojik" yapılanmaya olanak sağlamaktadır. Aynı zamanda "ideolojik" bağlamda da Nuri Bilge Ceylan filmleri Türkiye sinema sektöründe önemli bir yere sahiptir. Neredeyse her filminde politik mesajları izleyicisine incelikle aktaran yönetmenin sahip olduğu siyasi duruş açıkça ifade edilmemektedir.

Sinemaya atılmadan önce fotoğrafçı olarak çalışan Nuri Bilge Ceylan filmleri sinemasal bir görsellikten çok fotoğrafik bir görselliğe dayanır. "Kasaba, Koza ve Mayıs Sıkıntısı" filmleri Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafçılık birikimini yansıttığı fotoğrafları olarak başlar, devam eder ve yine fotoğrafları ile biter. "Kasaba" filmi bir sinema filminden çok bir fotoğrafçının-sinema adına deneysel olmayan-bir denemesi olarak kabul edilebilir. Ceylan bu filmde neredeyse sinemanın olanaklarını kullanarak çektiği fotoğraflarla deneysel bir çalışma yapmıştır (http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-15/a_imancer15.htm).

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk dönem sinema dilini yaratan en önemli etkenlerden biri, durağan ve estetik fotoğraf görünümleridir. Ceylan'ın özellikle ilk filmlerinde öyküsel anlatımdan çok fotografik anlatıma yakın olduğu görülür (Aytekin, 2015:248). Ceylan sinemasında 1995 yapımı olan Koza, fotografik gerçekliğin en belirgin olduğu filmdir. Siyah-beyaz çekilen filmde diyalog kullanılmamıştır. Ceylan sinematografik dilini fotograf üzerine kurar ki filmin ilk kareleri fotoğraflardan oluşmaktadır. Bu 'iddialı' başlangıç onun sinema dilini, özellikle ilk dönem boyunca, fotoğraf üzerine kurgulayacağını gösterir.

"Kasaba" Film Örneği ve Fotoğraf İlişkisi

Nuri Bilge Ceylan Sineması'nda 'Koza'dan bu yana kendisini ağırlıklı olarak hissettiren mekân kasabadır. Kasaba, hem sınırlarıyla içine kapattığı doğallıktan bunalıma kadar genişleyen sıkıntıyı, hem de sınırları haricinde yaşanılan kopukluk ile beraber eski bağları yeniden

hatırlatan bir aidiyeti zaman-uzam bağlamında kavramsallaştırır. Zorlukların bir kısır döngü haline gelme nedeni bir bakıma kaynağını 'kasaba' muhitinin devamlılığından alır.

Nuri Bilge Ceylanın "Kasaba" filminin ağırlıklı olarak Anton Çehov'dan etkilendiği görülmektedir. Tüten Özkaya (1977: 254). Çehov'un tiyatrosunun "Onun oyunlarında olay örgüsü bir tarafa itilmiş, bunun yerine birbiriyle bağlantısı olmayan ayrı ayrı olaylardan oluşan sahnelere ve günlük yaşamdan pek çok ayrıntıya yer verilmiştir. Özel ve önemli herhangi bir olayı değil, rastgele ele aldığı önemsiz sayılan bir zaman diliminde tüm yaşam, başı ve sonu olmayan bir süreç olarak" gösterildiğini belirtmektedir. Bu ifade, 'Kasaba' filminde yaratılan karakterler, öykü, mekân ve zaman özellikleri ile ilişkilendirilebilir.

"Kasaba" filminde doğal düzen tabiatta yaşanan gelişmelerle bozulmaz, hiç değişmeyecekmiş gibi duran şartlar yaşamın akışı içinde çok küçük değişikliklerle bozulur. İnsanlar kasabanın dışından habersizdirler, birbirleriyle çelişirler, kendi küçük dünyaları içinde kaybolmuş gibidirler (Atam, 2011: 179-187).

Ağır bir dizeme sahip olan bu film, aksiyon yerine 'ölü zaman' biçimine sahiptir. Bu noktada 'ölü zaman' olarak adlandırdığımız durağan sahneler, karakterlerin yaşayan, düşünen, hisseden birer varlık haline gelmesi içindir. Böylece, durağanlık izlenimi üzerinden bir karşıtlık yaratılarak daha derin bir iç dünya kazandırılmaya çalışılmıştır. Yönetmen burada insan-doğa etkileşiminden bir atmosfer yaratıp ses ve müziğe ihtiyaç duymamaktadır (Tunalı, 2014: 40).

Kasaba, ülke çocukların günlük yaşam sıkıntılarından kurtulmak için doğaya baktıkları bir can sıkıntısı ortamı olarak da gösterilmektedir. Öykünün kahramanı olan Saffet, yirminci yüzyılın sonlarında genç erkeğin karşılaştığı kaçınılmaz seçeneği betimlemektedir: ya baba geleneklerine sadık kalacak, ya da kaldığı memleketten uzaklaşıp tanımadığı bir mekâna çekip gidecektir. Taşınma arzusu Küçük Kasabadaki gençler ve yaşlılar arasındaki gerilimlerle gösterilmektedir. Çocukların, okulun dogması, kasabanın huzur ortamı ve tepenin ötesindeki olasılıklara çekilmesiyle giderek daha huzursuz hale geldiği gösterilir (Harvey, 2016: 255). Bu filme yönetmenin kişisel dünyasından yola çıkarak baktığımızda 'kasaba' aynı zamanda 'Baba/Yasa' ile bir çatışma alanı haline gelmektedir (Tunalı, 2014: 40).

1997 yapımı "Kasaba" filmi de Koza'da olduğu gibi siyah-beyaz çekilmiştir. Ceylan Kasaba'da gerçekçi etkiyi fotografik bir dil kullanarak yakalamaya çalışır. Filmde fotoğrafik gerçeklik zamanın akışı, görüntünün durağanlığı ve hikâyenin yavaştan akması ile görünür. Diyalogların minimal düzeyde tutulduğu filminde, anlatılan hikâye görüntünün gücünü göstermektedir. Filmde konu diyaloglar ve öykü aracılığı ile değil görüntülerle kurgulanmıştır. Böylece Ceylan'ın ilk filmleri görsel dilin gücünün, fotografik gerçekçi temsilin ağırlıkta olduğu filmler olarak değerlendirilebilir. (Aytekin, 2015:251).






"Kasaba" (1997), Nuri Bilge Ceylan

SONUÇ

21. yüzyıla damgasını vuran teknolojik gelişmeler ve bu teknolojinin sanat alanında kullanımı ile sanat kavramının açılımı genişleyerek değişmiştir. Günümüz gerçekliğini açıklamada yetersiz kalan klasik sanat tanımı, birçok düşünür ya da sanat tarihçisinin sanatın ortadan kalktığı iddialarını ortaya atmasına neden olur. Sanatı yok eden nedenlerden biri olarak ise teknolojik gelişmeler gösterilir.

Diğer yandan çağın teknojisini sanat alanında kullanan çoğu sanatçı, yönetmen, fotoğrafçı ve ressam teknolojik gelişmenin olanakları ile sanat tarihi, dilbilim, göstergebilim ve edebiyat gibi farklı alanları bir araya getirerek yeni bir sanatsal dil oluşturma çabası ile hem sanatın tanımını hem de sanat alanını genişletmişlerdir. Teknolojik gelişmeler sonucunda doğan ve kolektif anlamlar yaratmayı amaçlayan sinema, içeriksel ve biçimsel açıdan kendisinden önce var olan sanat türleri ile ilişki içerisinde olmuştur (Sinema – Resim İlişkisi Açısından Peter Greenway'ın İki Filmi: Tuval Bedenler ve Prospero'nun Kitapları)

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, fotografik estetiği ön planda tutarak öykü, karakter ve anlatı çizgisinde gelişen olguları araç haline getirmektedir. Yönetmenin filmlerinde karakter derinliği ve olay örgüsünün belli oranda gizli kalmasıyla koruduğu minimalist yapı, yönetmenin filmografisinde açıkça dikkat çekmektedir. Nuri Bilge Ceylan sinemasını şekillendiren en önemli unsur fotoğraftır, bunun sonucunda da Ceylan'ın sinemasını anlamanın yolu fotoğrafın sunduğu imkân ve imkânsızlıklardan geçer.

KAYNAKÇA

Atam, Z. (2011). Yakın Plan Türkiye Sineması, İstanbul: Cadde Yayınları.

Aytekin, P., E. (2015). Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotografik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma. Selçuk İletişim, 9 (1): 247-265.

Benjamin, W. (1993). Pasajlar. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Doğanay, E. (5 Aralık 2007). Sinema ve Resim. *Milliyet Kültür Sanat*.

İmançer, A. Fotoğraf sanat ilişkileri http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-15/a_imancer15.htm

Harvey-Davitt, J. (2016) Conflicted Selves: The Humanist Cinema Of Nuri Bilge Ceylan. *New Review Of Film And Television Studies*, 14: 2, ss. 249-267.

Karakaya, S. (2005). Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Bahar 2005.

Köksal, M. (2012). Plastik Sanatlar ve Sinemanın İlişkisi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2012:121

Owen, W. (1998). Bedenler, Metin ve Devinim. Sanat Dünyamız, Dosya: Performans, çev. Nermin Saatçioğlu, sayı 67.
Özkaya, T. (1977). A.P.Çehov'un Oyunlarında Üslup Özellikleri. Rus Edebiyatı Üzerine Yazılar, Ankara: San Matbaası.
Şenay İ., K.: http://cargocollective.com/ismetdogan/resım-sınema-ılıskısı-uzerıne-deneysel-bır-calısma-aynadakı-ben-senay
https://atrahasisblog.wordpress.com/2010/05/04/sinema-resim-iliskisi-acisindan-peter-greenwayin-iki-filmi-tuval-bedenler-ve-prosperonun-kitaplari/
Tunalı, D. (2014).Hareketli Durağanlık İzlenimi: Bir Zamanlar Anadolu'da. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı: 11, 39-51.

KAMUSAL TARTIŞMA ALANI OLARAK TELEVİZYON TARTIŞMA PROGRAMLARI

Arş. Gör. Dr. Gönül CENGİZ
Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, gonulcengiz88@gmail.com

ÖZET

Televizyon tartışma programları demokratikleşen medya ortamları sayesinde son yıllarda daha yoğun bir şekilde ekranlarda yerini almıştır. İzleyicilerin farklı yollardan enformasyona, değişik biçimleriyle sunulan haberlere ve gündeme özel konuların hazırlanmasına olan ilgisinin artması tartışma program türlerini popüler hale getirmektedir.

Televizyonun bir iletişim ortamı olarak en önemli kapasitesinin, demokratik kamusal müzakereyle ilgili popüler kültür ve düşüncelerin formları ve teknikleri arasında sivil bir karışım üretme kapasitesi olduğunu savunan televizyon yapımcıları tartışma programlarını çok özenle hazırlamaktadır.

Bu çalışma televizyonunun demokratik tartışmaların kışkırtıldığı, teşvik edildiği veya desteklendiği bir kamusal alan olarak potansiyelini değerlendirilmektedir. Aynı zamanda araştırmada, televizyonun akıllı bir kamusal tartışmayı açabileceği ve bunun için fırsatların tarihsel olarak siyasi çekingenlik politikaları tarafından nasıl kısıtlandığı da incelenmektedir.

Çalışma, televizyon tartışma programında sosyal aktörlerin dil ile olan ilişkisini ortaya koyan özel bir iletişim biçimi olduğunu, diğer taraftan da ötekiliği anlamaya yönelik kapasitelerini ifade etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tartışma Programları, Seçim Kampanyaları, Kamusal Tartışma

Giriş

Günümüzde modern toplumlarda dördüncü kuvvet olarak bilinen kitle iletişim araçları haber verme, bilgilendirme, eğitme, bilinçlendirme, toplumsallaştırma gibi işlevleriyle kamuoyunu sağlamakta, sistemin algılanması ve siyasal mesajların iletilmesinde etkin bir rol oynamaktadır (Karagöz: 1).

Halka yaptıkları konuşmalar, politikacılara ve partilere, kendi unsurlarıyla iletişim kurmak için önemli bir yol sağlamaktadır.

Vatandaşlar dikkatlice, bilgilendirilmiş ve aktif olarak siyasi sürece katılmak için, yeterli bilgi sağlayan bir çevreye ihtiyaç duymaktadırlar. Siyasi bilgileri taşıyan kurumlar hükümet ve halk arasında siyasi mesajların iletilmesi için bir bağlam oluşturmaktadır. Dahası, vatandaşlar seçim kampanyalarında, özellikle kitle iletişim araçlarından, siyasi bilgilerinin çoğunu toplamaktadır.

Seçim Kampanyalarında Medyanın Rolü

Medyayı ve kampanyaları çevreleyen kurumsal yapı, kampanya biçimlerini ve kampanya kaynaklarına erişim kurallarını belirleyerek siyasal iletişimin niceliğini ve kalitesini belirleyebilir. Siyasi adaylar siyasal iletişimde daha geniş kurumsal etkilere ihtiyaç duyarlar. Her şeyden önce, daha fazla paraya izin veren ve seçim kampanyalarına girmek için seçim yayınlarını etkinleştiren kampanya finans sistemleri, daha yüksek seçmen katılımı seviyesiyle ilişkilidir. İkincisi, yayın sistemleri ve ücretli televizyon reklamcılığına erişim, topluluklar arası

katılımı açıklar; bununla birlikte, etkileri başlangıçta beklenenden daha karmaşıktır (Baek, 2009: 376).

Televizyondaki siyasi tartışmalar pek çok Batı ülkelerinde seçim kampanyalarında zorunlu bir uygulama haline gelmiştir. Aynı zamanda bugünkü siyasi iletişimin inkâr edilemez öneminin belirtisi ve bir nedeni olarak da görülür. Diğer taraftan, televizyonda yayınlanan siyasi tartışmalar, aslında iletişim operasyonları olan çağdaş medyasyonun en seçkin örneklerinden biridir. Böylece, televizyon tartışmaları siyasi süreci politik iletişim haline getiriyor gibi görünmektedir. (Barbaros, 2013: 141).

Seçim kampanyaları sırasında farklı gazetelerin veya televizyon kuruluşlarının hangi partiye ne kadar yer verdikleri konusu kadar, seçim kararlarını oluşturacak tartışmaların nasıl kurulduğu da çok önemlidir (İnal, 2010: 258). Düzenleyici kurum adayın zamanında, hangi türde olursa olsun, meşru haber kapsamı ve faaliyetleri ile politikaları arasında ilkeli ve anlaşılır ayrımları nasıl oluşturulacağını iyi bilmelidir. Her yerde yayıncılar ve politikacılar, "haber değeri olan" olaylarla ilgili "objektif" haberlerden, yani politikacıların kendileri tarafından yaratılan "sahte olaylardan" anlamak istedikleri şey, seçim başarısı için yapılan politik reklamcılıktan daha önemlidir. Hem yayıncılar hem de politikacılar, bir yayıncının bir adayı olumsuz bir şekilde ifşa etme kampanyasının bir siyasinin politik kariyerini etkili bir şekilde öldürebileceğini kabul eder (Minow, Lamay, 2008: 80).

Medyanın rolünü kısaca özetlemek gerekirse, ister seçim kampanyalarında, ister seçimlerin arasında kalan zaman dilimlerinde, önemli bir siyasal aktörün/seçkinin herhangi bir eylemi veya yaptığı konuşma doğrudan haber olabilmektedir (İnal, 2010: 260).

2. Seçim Döneminde Televizyon Tartışmaları

Televizyon uzun sivil tartışmaların yürütülmesi için en umut verici alanlardan biri olarak kabul edilmiştir. Bir bilgi sağlayıcısı olarak, gündem belirleyici, kamuoyundaki etkinlik analisti, aileleri veya arkadaşları kendi aralarında tartışmalara teşvik eden televizyon, 1960'lardan beri kamu iletişiminde baskın bir araç haline gelmiştir.

Sıradan yerel haberlerden önemli küresel olaylara kadar, televizyon, toplumsal gerçeklik anlayışımızı şekillendiren kişilerarası tartışmalara yorumlayıcı anlatımlar sunmaktadır. Televizyon bize ne düşüneceğimizi söylemez, kesinlikle ne düşünmemiz gerektiğini söyler. Televizyon aynı zamanda sadece demokratik bir kamusal alan oluşturma yükünü taşıması da gerekmez (Colemon, 2013).

Televizyonun en önemli ögelerinden biri olan konuşmanın çeşitlendirilmesiyle birlikte birtakım formatlar ve alt türler ortaya çıkmaktadır. Görüntünün ve hareketin ikincil planda olduğu ve konuşmanın başat hale geldiği programlar arasında tartışma programları gerçeklik televizyonunun, daha doğrusu gerçeklik televizyonunu da hazırlayan televizyon izleyiciliği/televizyon yapımcılığı sürecindeki değişimlerin tarihi içerisinde değerlendirilme potansiyeline sahiptirler (Kılıçbay, 2005: 66).

Çoğu zaman tartışmalar sahnesi veya forum, adayların yan yana durduğu tek kampanya etkinliğidir ve sık sık yayınlanan bu görüntülerle adayları ve mesajlarını karşılaştırmalarını sağlar. Bu karşılaştırma, genellikle rakipler, gazeteci ya da seçilmiş bir toplulukla etkileşim kurma ve farklı katılım kuralları ile yapılandırılmaktadır. Bu kampanya iletişim biçiminin ana amacı, daha bilinçli bir seçmen oluşturmak ve seçmenleri siyasete ilişkin konularda ikna etmektir. Bilirkişilerin siyasi tartışmalara olan ilgisi, televizyonda yayınlanan kampanya

tartışmalarıyla, özellikle de başkanlık tartışmalarıyla geniş kitlelere ulaştıkları yönündeki en çok belirtilen hususlardandır (Barbaros, 2013: 141).

Peki politikacıları televizyona çıkaran ve yönlendiren politik hususlar nelerdir? Tartışmaları düzenleyen medyada bu programlarla ilgili üç önemli aşama vardır: Tartışma öncesi, tartışma sırasında ve tartışma sonrasında (veya tartışma konusundaki tartışma) (Barbaros, 2013: 143).

Bu nedenle, bazı yazarlar (McKinney ve Lamoureux 1999) tartışma haberinin anlatımının en iyi üç eylemde devam eden bir medya tiyatrosu olarak görülmesini önermiştir. Birinci aşama, "meşru" üçüncü parti ya da bağımsız adaylar söz konusu olduğunda, ne kadar çok tartışmanın olacağı, hangi formatların benimsenip kimlerin katılmasına izin verileceğine odaklanılan anlatının olduğu aşamadır. Bu noktada, tipik bir haber öyküsü, rakibine tartışmaya meydan okuyan bir adaya odaklanan "tartışmalarda tartışma" ile başlar. McKinney ve Lamoureux'un dediği gibi tiyatronun ikinci aşamasında, her adayın, daha güçlü veya daha deneyimli bir tartışmacı olarak gösterildiği medyadan, adayların büyük olasılıkla izleyeceği ve kimin kime nasıl saldırması beklenen olası tartışma stratejileri ile beklentileri belirlenmektedir. Bazı analizler, kamuoyunun beklentilerini manipüle ederek bazı siyasi danışmanların (medya onaylarıyla birlikte) bir adayla ilgili siyasi tartışmalara katılmasına ilişkin belirli bir imge oluşturabileceğini belirtmektedir (Fairclough, 1994). Ve sonuncu gerçek tartışmalar gerçekleştikten sonra, haber anlatıları aday saldırılarını, tökezleyicileri ya da gafları vurgulamakta ve kimlerin kazandığı ya da kaybolduğunu ya da beklenenden iyi ya da kötü performans sergilediğini ortaya koymaktadır.

Televizyonla yapılan tartışmalar "diğer iletişim şekillerinden üstün" kabul edilir (Pfau 2002: 251). Tartışmanın metabolizmasında, kamusal alanda sözel etkileşimlerde genelleme yapan söylemsel davranış modellerini görebilir ve bir anda toplumun kamusal kültürünü oluşturan deneyimler haline gelebiliriz: "Seçim tartışması (ya da başka herhangi bir medyatik ürün) toplumun kamusal kültürü için ilgili bir iletişim alanını" ifade eder (Dragan, 2016: 38).

İzleyiciler, tartışma programları sayesinde adayların, ilgi ve kişilik özellikleri üzerine konumunu ve tartışmaya katılan siyasi aktörlerin karakterini kıyaslama fırsatına sahip olurlar. İzleyicilere, adaylar arasındaki bu tür doğrudan çatışmanın faydaları, hükümet politikalarının ve ilgili sorunların olumlu ve olumsuz yönlerini daha derin anlayabilme imkânı da sunulmaktadır (Benoit, 2007: 319).

Bununla birlikte, televizyonda yayınlanan tartışmalar demokrasinin işleyişi için temel iletişim biçimleri olarak kalır ve adayların gerçekliğin yorumlanmasını, durumun kontrol ve sembolik temsillerini siyaset alanına yerleştirebilmeleri için ideal bir fırsat olabilir.

Araştırmacılar tarafından belirlenen en yaygın televizyon tartışmaların biçimleri aşağıdakilerdir:

Daha resmi gazetecilerin önderliğindeki podyum tartışması,

Tek bir gazeteci moderatörüyle masaya oturan adaylarla daha gayri resmi konuşma tartışması

Vatandaşların önderlik ettiği belediye meclisi tartışması (Barbaros, 2013).

3. İnternetin Seçim Tartışmalarındaki İşlevi

Bazı araştırmacılar, İnternetin sadece geleneksel sosyal ve politik yaşam modellerini güçlendirdiğini iddia etmektedir. Diğerleri, dijital demokrasinin "merkezi olmayan, eşitsiz dağılmış, hatta çelişkili" olacağını savunurlar. İnternet kullanımından kaynaklanan çoğaltılmış

çoğulculuğun basitçe siyasetimizi daha parçalanmış, partizan ve istikrarsız hale getirebileceği de söylenmektedir (Minow, Lamay, 2008: 104).

Bu yeni medya ve politik ortamda en önemlisi televizyonla yapılan seçim tartışmalarının üç ana nedenden ötürü önemli olduğu vurgulanmaktadır (Minow, Lamay, 2008: 104).

Eksiklikleri ne olursa olsun tartışmalar, seçim kampanyalarında başlıca adayların kontrol etmediği koşullar altında birlikte yan yana görünen tek zamandır. Seçmenler ve ulus için, kampanyanın aynı anda paylaşılan tek deneyim olması çok önemlidir.

Televizyon siyasi tartışmaların destekleyicidir. İnternet ise çoğunlukla televizyon konularından daha hızlı ve geniş erişim kitlesine sahip olarak seçimlere büyük katkıda bulunmaktalar.

Özellikle politik iletişimin seçmenlerin daha dar kesimlerce bölünerek hedeflendiği bir çağda internet tartışmalarının sembolik önemi var. İzleyiciler, başkanlarının olabileceği kişiye güvenip güvenmediğine karar vermek için adayların kişiliklerini ve karakterlerini karşılaştırma şansına sahip olurlar.

Dijital iletişim ve İnternet politikasının kaotik dünyasında gezinirken, her zamankinden daha fazla ihtiyacımız olan şey, yüz yüze, canlı olarak ve siber dünyanın uzak köşelerindeki sanal değil, ülkedeki herkesin izleye bileceği gerçek tartışmaların olmasıdır. Çünkü her ülkede internet erişimi gelişmiş ülkelerdeki gibi çok yaygın olamayabilir.

SONUÇ

Bu çalışmada sunulan ampirik bulgular, siyasal mesajları ileten yapı ve araçların, demokratik ülkelerdeki seçmenlerin katılımını etkilediğini göstermektedir. Fakat gelişmekte olan birçok ülkede demokratik seçimlerden veya tarafsız televizyon tartışmalarından bahis etmemiz mümkün değildir. Bu ülkelerde genelde iktidara hizmet eden tüm kitle iletişim araçları hükumetin belirlediği tartışma programlar dışına çıkmamakta, aynı zamanda medya siyasi elitler tarafından beğenilmeyen, istenmeyen adaylara televizyona çıkarma ve tartışmalara katılma olanağı da sağlamamaktadır.

Bazı istisnalar dışında, dünyanın birçok ülkesinde lider tartışmalarının kültüründe ortak noktalar vardır. Birincisi, gazeteciler siyasileri sadece materyal üretmek için değil, aynı zamanda stratejik kumarbaz veya siyasi tiyatro oyuncusu gibi de kullanmaktadır. Tartışmaların ikinci bir yönü, bilim insanları, siyasetçiler ve medya gözlemcileri arasında, seçmenlerin kendilerini kaydırmaktan çok, teyit ettiği tartışmalardır. Siyasi tartışma kültürünün üçüncü bir ortak özelliği, kendine güvenen görevdeki görevlilerin rakiplerini tartışmaktan kaçınmaya çalışacakları ve çoğu demokraside kendisinden kurtulmalarıdır (Minow, Lamay, 2008: 80-81).

Demokratik siyasal kültür açısından etik sorun, kamusal tartışmaların oluşmasına uygun olan tartışmaları engelleyip önünü kesmek yerine, bunları teşvik edecek bir anlayışın habercilik işinde benimsenip benimsenmediğine ilişkin bir sorundur. Bugün, Türkiye'de seçim kampanyalarında yapılan tartışmalara egemen olan habercilik anlayışı, toplumsal, siyasal ve ekonomik sorunları karşıtlıklara indirgeyen, sloganlaştıran, tarafları kutuplaştıran, demokratik diyalog biçimlerini engelleyen bir yaklaşım içermektedir (İnal, 2010: 259).

KAYNAKÇA

Baek, M. (2009). A Comparative Analysis of Political Communication Systems and Voter Turnout. *American Journal of Political Science*, Cilt 53, Sayı 2, ss. 376-393.

Barbaros, C. (2013). Exploring Televised Political Debates: Strategies and Issues. "Al. I. Cuza" University of Iaşi (Romania).

Benoit, W. L. (2007). Determinants of Defense in Presidential Debates. *Communication Research Reports*, 24(4), ss.319-325.

Coleman, S. (2013). Debate on Television: The Spectacle of Deliberation. *Television & New Media*, 14(1) 20–30.

Dragan, N. (2016). Strategic Positioning Of Social Actors İn The Semiotic Act Of TV Debate. *Philology and Cultural Studies*, Cilt. 9 (58) 2.

Fairclough, N. 1994. Discourse and Social Change. Cambridge: Polity Press.

Karagöz, S. Siyasal İletişim ve Medya, http://www.academia.edu/11190937/Siyasal_%C4%B0leti%C5%9Fim_ve_Medya

Minow, N., Lamay, C. (2008). Inside the Presidential Debates : Their Improbable Past and Promising Future.

Pfau, M. (2002). The subtle nature of presidential debate influence. *Argumentation & Advocacy*, 38, ss.251-261.

KİRLİ İÇME SUYU ÖLDÜRÜR KAMPANYASIN DA KULLANILAN AFIŞLERIN ANALIZI

Halit YABALAK & Emrah PEK 2
Yüzüncü Yıl Üniversitesi

İnsanın kendisini ifade etmesinin görsel formlarından olan ilk örneklere bakıldığında resimsel bir anlatının yanında bir ifade ve iletişim aracı olarak da karşımıza çıktığını görmekteyiz. İlkel dönemden günümüze kadar çeşitli formlara dönüşen bu formlar, bazen ifade ve iletişim aracına dönüşen harfler bazen de görsel semboller olarak kullanılmıştır. Arkaik dönemde insanlar, mağara duvarlarına, kayalara, taşlara semboller, resimli yazılar, figürler, işaretler çizerken çizdiklerinin günümüzde görsel iletişimin vazgeçilmez parçaları olacağını tahmin etmemişlerdir. Hayatın her alanında gelişmeler yaşayan insanoğlunun bu gelişim serüveni kendisini arkaik dönem görsel iletişim unsurlarında da kendisini büyük gelişim ve değişimlerin içinde bulmuştur. Mağara duvarlarını süsleyen yazılar, semboller, figürler, resimli yazılar, işaretler günümüzde yerini kitaplara, piktogramlara, logolara, amblemlere, trafik işaretlerine, yönlendirme tabelalarına, afişlere, billboardlara bırakmıştır.

Toplumlar arasında iletişimin sağlanması bilginin aktarılması ve farkındalığın gerçekleşmesi için kullanılan bu semboller bir arada kullanılarak etkilerinin arttırılması sağlanmıştır. Afiş bu anlamda toplumsal ve bireysel iletişimi sağlayan en önemli görsel iletişim araçlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitlesel iletişim sürecinde de reklam afişleri, sosyal afişler ve kültürel afişler gibi afiş türlerinden yararlanılmaktadır. Çalışmamızda dünya çocuklarının yaşanılabilir bir dünyada haklarının ve ihtiyaçlarının uygulanmasını destekleme konusunda uzmanlaşmış bir kurum olan (UNICEF) Birleşmiş Milletler Çocuklara Yardım Fonu'nun "Temiz içme suyu- kirli su öldürür " temalı çevresel reklam afişlerinin incelenmesi gerçekleştirilecektir. Bu bağlamda çalışmanın gerçekleştirilme amacı, başlangıcından bu yana afişin, dönem içerisinde nasıl bir evrimsel süreçten geçtiğini ve içeriğinde ne gibi dilsel ve biçimsel değişikliklere uğradığını irdelemektir.

Çalışmada, görsel iletişim tasarımı ürünü olarak afişlerin, çözümlemesinde yararlanılacak değerlendirme kriterleri olan; tasarımın okunurluğu, tasarımın algılanırlığı ve tasarımın derinlemesine anlam aktarımı, ele alınacaktır. Daha sonra UNICEF "Temiz içme suyu- kirli su öldürür " teması ile başlattığı kampanya ile ortaya çıkan ve çeşitli organizasyonların desteklediği 10 çevresel reklam afişi, tasarımın okunurluğu, tasarımın algılanırlığı ve tasarımın derinlemesine anlam aktarımı üzerinden, "Kirli içme suyu öldürür Kampanyasın da Kullanılan Afişlerin Analizi" başlığı altında çözümlenecek ve değerlendirilecektir.

GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca var olan iletişim insanların sosyal yapılarının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Afiş bu anlamda toplumsal ve bireysel iletişimi sağlayan en önemli görsel iletişim araçlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Afiş, sanat ve tasarım kaygısı ile hazırlanan, politik, ticari, kültürel ve sosyal türleri ile konusu toplumsal yapı içerisindeki ihtiyaçlara cevap verecek şekilde düzenlenen, herhangi bir şeyi tanıtmak veya ilan etmek için

hazırlanmış, çoğunlukla resimli ilanlarıdır.[1] Bu iletişim gerçekleştirilirken de reklam afişleri, sosyal afişler ve kültürel afişler gibi afiş türlerinden yararlanılmaktadır

Afiş aracılığıyla, basılı ve çoğaltılmış bir görüntü, bir mesaj/ ileti etkili bir şekilde iletilmektedir. Bu nedenle bir afişin başarısı, afişin inandırıcılığıyla doğru orantılıdır. Bu yüzden, afiş tasarımında kullanılan sloganın, metnin, biçimlerin ve renklerin önemi büyüktür.[2] Afişin görsel okunurluğu, görsel tasarım ürünü oluşturulurken kullanılan sanatın eleman ve ilkelerinin etkili kullanımının sağlanmasıdır. Afiş tasarımında kullanılan temel elemanlar; nokta, çizgi, doku, biçim, ton, alan, ölçü, yön, renk öğeleridir. Tasarımda etkili bir sonuca olaşmak ve afişin algılanabilirliğini sağlamak için bu öğeler belirli bir sitemde bir araya getirilmelidir. Tasarımı oluşturan öğelerin ilke ve prensiplere uygun olarak ve etkili bir biçimde birleştirdiğimiz zaman tasarımda doğru bir kompozisyon etmiş oluruz. Tasarımı meydana getiren bu ilkeler Denge, Bütünlük, Simetri-Asimetri, Zıtlık, Ritim, Hareket ve tekrardır. Tasarım elemanlarının Tasarım ilkeleri doğrultusunda kullanılmasıyla ortaya çıkan tasarımın okunurluğu sağlanılmış olur.

TASARIMIN ALGILANIRLIĞI

Algı dikkatin belirli bir şeye yönelterek o şeyin bilincine varması, idrak edilmesi olarak tanımlanmaktadır.[3] Farklı şekillerde yapılan tanımlamalarda karşımıza; bilginin alınması, seçilmesi, düzenlenmesi ve yorumlanması anlamı genel kabul görmektedir. Çalışmamıza konu olan Tasarımın algılanırlığı ise grafik tasarımda yer alan tasarım öğelerinin ve tasarımın (görsel – dilsel) iletisinin nasıl algılandığını açıklamaktadır. Tasarım algılanırlığı için genel kabul gören Gestalt teorisi Aydın tarafından görsel imgenin bölümleri ve İmgenin bütünü olarak iki başlıkta toplamıştır. Birbirinden bağımsız öğeler gibi değerlendirilen görsel imgenin bölümleri ve parçaları bağımsız bir şekilde algılanabilir, analiz edilebilir ve düşünülebilir. İmgenin bütünü ise, onu meydana getiren bölümlerin ve parçaların toplamından farklı bir şekilde karşımıza çıkar.[4]

Örneğin İbrahim Çallı'nın Adada Piknik Sefası baktığımızda resimde yer alan ağaçları, gölü ve gölde sandalda betimlenen kadınları kendi güzellikleri içinde görüp onlara hayran kalırız, onlar tek başlarına birer öğedir. Ama resmin tamamına baktığımızda bütün öğeler birbirlerine gönderme yapar ve bir bütün olarak bize bambaşka bir anlam veriri. Resim artık birbirinden bağımsız değil bir bütün olarak sakinlik mutluluk veren bir anlama dönüşmüştür. Tasarımın algılanırlığı, Gestalt teorisine göre değerlendirildiğinde parçalardan yola çıkarak bir bütün anlam meydana getirmektedir.

ANLAM AKTARIMI

Tasarımın içinde yer alan görsel ve dilsel iletiler düz anlamları ile kullanılmalarının yanı sıra bulundukları durumlara ve beraber kullanıldıkları öğelere bağlı olarak içlerinde çeşitli yan anlamlar da barındırabilirler. Afiş değerlendirme kriteri arasında yer verilen afişin ilettiği anlam aktarımlarını inceleyen bilim dalı veya göstergelerin bilimsel incelemesi olarak tanımlanan göstergebilim yöntemiyle gerçekleştirilecektir.

[1] http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/grafik/moduller/reklam_afisi.pdf
[2] Ender Merter, 80. Yılında Cumhuriyet'i Afişleyen Adam: İhap Hulusi Görey (İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2003)1
[3] www.tdk.gov.tr (E.T. 01.06.2011)
[4] Emin D. Aydın, Visual Communication Design Course Notes, (İstanbul: Mor Ajans Reklam ve Tanıtım, 2007) 39-40.



AFİŞ 1 AFİŞİN GENEL BETİMLEMESİ

Afiş, unicef tarafından ….'da kampanya kapsamında hazırlatılmış ve kullanılmıştır. Afiş yatay, siyah beyaz ve hareketlidir. Tasarım, dilsel ileti, unicef logosu ve kampanya amacını belirten İngilizce metinden oluşmaktadır. Görsel iletide ise düzenlenilmiş bir fotoğraf kullanılmıştır.

Dilsel ileti / Düz anlam

Kampanya kapsamında kullanılan afişte dünya genelinde yaygın olarak kullanılan İngilizce, tasarımın dilsel iletimi için kullanılmıştır. Görselde görülen su afişin merkezini oluşturmakta ve okunmaya buradan başlanmaktadır. Daha sonra köşeli olarak çerçeve içerisine alınmış olan "1.5 MİLLION CHİLDREN DIE EVERY YEAR FROM DRINKING POLLETED WATER." yazısı ve www.unicef.de ve unıcef yazısı ve logosu dilsel iletisi yer almaktadır.

Tasarımda "HER YIL 1.5 MİLYON ÇOCUK KİRLİ SU İÇMEKTEN ÖLÜYOR." sloganı düz anlam olarak kullanılmıştır.

Dilsel ileti / Yan anlam

Dilsel Betimleme: Afişin sağ orta kısımda yer alan "1.5 MİLLION CHİLDREN DIE EVERY YEAR FROM DRINKING POLLETED WATER" yazısı ile dilsel bir anlatımda yan anlam boyutunda yer almaktadır. Afişte kullanılan görsele destek olarak kullanılan dilsel anlamda özellikle Afrika kıtasında büyük bir probleme dönüşen kirli içme suyu probleminin dünya üzerinde meydana getirdiği sonuç verilen sayısal değer ile belirtilmiş ve dikkatlerin bu yöne çekilmesi amaçlanmıştır. Dilsel metinde İngilizcenin kullanılması küresel anlamda daha geniş kitlelere ulaşma amacını göstermektedir. Dilsel ileti metninin altında yer alan kampanya

yürütücüsüne ait logo ve web adresi ile hedeflenen kitlenin kampanya ile ilgili geniş bilgi bulabilmeleri hedeflenmiştir.

Tasarımda yan anlam "insanların yaşam kaynağı olan su kirlendiği zaman, yaşam kaynağı yerine ölüm getiren bir tehlikeye dönüşmektedir"

Görsel İleti / Düz anlam

Afiş tasarımında sayfanın tümünü kaplayan siyah beyaz fotoğraf öğesi kullanılmıştır. Kullanılan fotoğrafta su yüzeyinden yukarı doğru yükselerek parçalanmış bir su damlası görülmektedir.

Görsel İleti / Yan anlam

Görsel Betimleme: Afiş tasarımında siyah beyaz kullanılan görsel öğe sayfanın tümünü kaplamaktadır. Kullanılan fotoğrafta meydana gelen bir su patlamasını betimlemiştir. Kullanılan görsel ile II. Dünya Savaşı'nın son aşamasında 6 Ağustos pazartesi 08:50 1945 Amerika Birleşik Devletleri'nin atom bombası "Little Boy" (Küçük Oğlan)'na[5] gönderme yapılmış ve 1945 te meydana gelen patlamanın görseli su biçiminde verilerek su kirliliğinin meydana getirdiği yıkımın etkisinin anlatılması amaçlanmıştır. 1945 yılında meydana gelen patlamada İlk anda yetmiş bin insan buharlaşmıştır. Patlamadan sonra bir hafta boyunca şehre asit yağmış, sonraki süreçte ise meydana gelen radyasyon sebebiyle İki ay içerisinde yetmiş bin insan daha hayatını ölmüştür. Beş yıllık süre içerisinde altmış bin kişi daha ölünce Hiroşima'nın bilançosu korkunç bir hal almıştır. Patlama sonrası bilanço; ilk beş yılda iki yüz bin insanın ölümü ve on binlercesinin de sakat kalması olarak karşımıza çıkmıştır.[6]

İnsan ölmüş ve etkileri yıllar boyunca devam etmiştir. Kullanılan görselde su yüzeyinde meydana gelen dalgalanma ile etkinin sadece belli bir alan ile sınırlı kalmayacağı etkilerinin genişleyeceği ve kirli su kullanımının atom bombası gibi sonraki kuşaklarda da ölümcül sonuçlar doğurabileceği vurgulanmıştır.

Tasarım İlkeleri Açısından

Fotoğraf ve fotoğrafta gerçekleşen eylem dinamiktir ve o an gerçekleşmektedir. Kullanılan görsel ile İzleyiciye yaşanılan olayın ciddiyeti verilmeye çalışılmıştır. Fotoğrafın tamamının siyah beyaz olarak tasarlanması mekân kullanılmaması ve mekânın belirsizliği yaratılan boşluğun etkisini arttırmış patlama noktasında kullanılan parlak beyaz ışık ile eylem öne çıkarılmıştır.

Tasarımda Renk Seçimi Açısından

Siyah beyaz olarak tasarlanan afişte belirsizliği ve boşluğu destekleyen gri tonlar tasarımda hakimdir. Gerçekleşen olayın insanların beklemediği bir zaman ve mekanda meydana gelebileceği patlamanın ortasından yayılan ışık ile dikkatin çekilmek istenilen merkeze odaklanıldığı görülmektedir. Kullanılan görselin merkezinden başlayarak kenarlara doğru kararması ile dikkat edilmediği takdirde hayatın da kararacağı vurgulanmıştır. Logo ve metin de beyazdır.

[5] https://tr.wikipedia.org/wiki/Little_Boy

[6] http://www.on5yirmi5.com/haber/yasam/dogal-yasam/6658/insanlik-bu-kentte-oldu.html



AFİŞ 2 Afişin Genel Betimlemesi

Afiş, envirosa tarafından ….'da hazırlanmıştır. Afiş yatay, siyah beyaz ve durağandır. Tasarımın dilsel iletisi, kampanya amacını belirten ingilizce metin ve kampanyayı yürüten firmanın web adresinden oluşmaktadır. Görsel iletide ise tasarım kullanılmıştır.

Dilsel ileti / Düz anlam

Kampanya kapsamında kullanılan afişte dünya genelinde yaygın olarak kullanılan İngilizce, tasarımın dilsel iletimi için kullanılmıştır. Tasarım, sağ tarafta bulunan ve tasarımın merkezini oluşturmakta olan görselden okunmaya başlanmaktadır. Daha sonra sol tarafta bloklanan "Water pollution. The growing threat" büyük puntoyla yazılmış "57%" yazısı, of the waterdddddd" yazısı ve bilgilendirme için www.envirosave.com dilsel iletisi yer almaktadır. Tasarımda "kirli su, tehlike büyüyor" sloganı düz anlam olarak kullanılmıştır.

Dilsel ileti / Yan anlam

Afişin sol kısmına bloklanan ""Water pollution. The growing threat" yazısı ile dilsel bir anlatımda yan anlam boyutunda yer almamaktadır. " Water pollution. Kirli su" yazısı büyük punto kullanılarak oluşturulmuş dikkatin çekilmesi amaçlanmıştır. Yazının altında daha küçük puntolarla yazılmış olan The growing threat-Tehlike büyüyor" İletisi ile de dikkatin dilsel olarak desteklenmesi amaçlanmıştır.

Tasarımda hiyerarşik bir düzen ile yerleştirilen metinin önem sırası ve anlam önceliğini sırasıyla büyük font ve bold yazı karakteriyle %57, sonra daha küçük font kullanılan Water pollution yazısı ve daha sonra sırayla The growing threat ve en son bilgilendirme metni ile iletişim bilgileri yer almaktadır. Tasarımda büyük puntolar ve bold yazı karakteri ile

yazılmış 57% yazısıyla anlatılmak istenilen tehlikenin sayısal olarak belirtilmesi verilerin inandırıcılığını arttırmış hedef kitlenin dikkatinin çekilmesi amaçlanmıştır.
Dilsel ileti olarak kullanılan…….. alt metinler ile hedef kitlenin olayın kişiselleştirilmesi olayın direk muhatabının kendileri veya yakınları olabileceği alt mesajı iletilmeye çalışılmıştır. Temiz bir dünya hakkında bilgi için yazısıyla hedef kitle üzerinde dünyanın kirlendiği ve bizim bu kirlenen dünyadan arınmamız için bilgi almak zorunda olduğumuz imajı yaratılmış ve altta firmaya ait web adresi verilmiştir. Dilsel metinde İngilizcenin kullanılması küresel anlamda daha geniş kitlelere ulaşma amacını göstermektedir. Dilsel ileti metninin altında yer alan kampanya yürütücüsüne web adresi ile hedeflenen kitlenin kampanya ile ilgili geniş bilgi bulabilmeleri hedeflenmiştir.

Görsel İleti / Düz anlam

Afiş tasarımında sayfanın sağ kısmını kaplayan siyah beyaz tasarım öğesi kullanılmıştır. Kullanılan tasarım öğesi dumana benzer bir formda oluşturulmuş leke tasarımın ortasında el şekline dönüşmüştür.

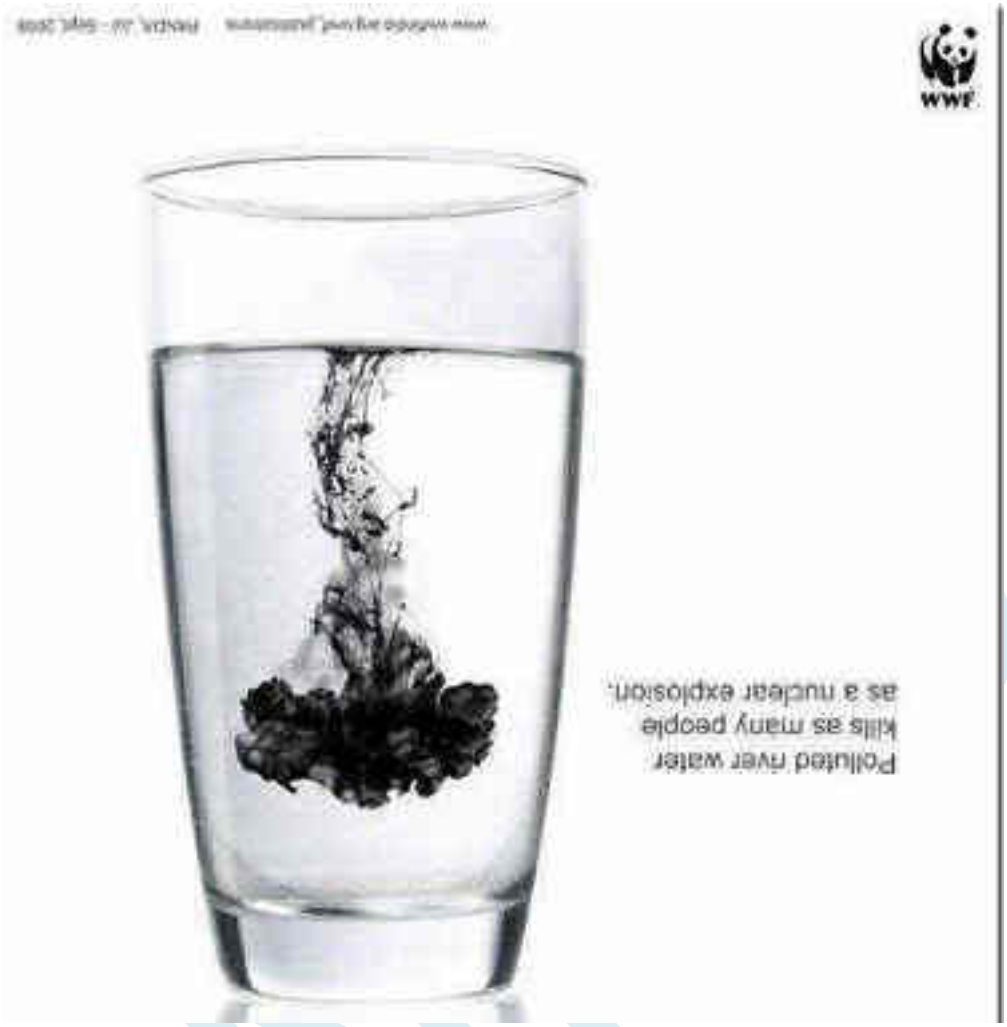
Görsel İleti / Yananlam

Afiş tasarımında siyah beyaz kullanılan görsel öğe sayfanın sağ kısmını kaplamaktadır. Kullanılan tasarımda sağ alt köşeden başlayarak kompozisyonun tamamına yayılan duman benzeri bir yapı görülmektedir. Başlangıç yerinden itibaren genişleme ve etki alanını artırma teması üzerine kurulu tasarım, tasarımın ortasında el formuna dönüşmektedir. Detaylarına bakıldığında oluşan el formunda işaret parmağı ile gösterilen alanda dilsel ileti olarak kullanılan mesaja dikkat çekilmektedir. Tasarımda kullanılan el betimlemesi 1984 tarihinde Wes Craven yönetmenliğini yaptığı Elm Sokağında Kabus film serisinin tanıtım afişlerinde kullanılan imgeye benzerlik göstermektedir. 1984 yılında vizyona giren ve serisi çekilen film gerek yayınlandığı dönem gerekse sonraki dönemlerde insanlarda korku imgesiyle örtüşen bir yapıta dönüşmüştür.[7] Afiş tasarımında böyle bir imgenin kullanılması filme gönderme yaparak insanların hafızalarında yer alan korkuları ile kirli su kullanımının doğuracağı sonuçların korkunç sonlarını özdeşleştirmektir. Tasarımda yer alan "%" sembolü de kullanılan font yardımı ile insan portresine benzetilmiş, 57 yazısının yanında sanki iki göz varmış gibi dikkatin odaklanması amaçlanmıştır.

Tasarım İlkeleri Açısından

Tasarımda kullanılan imge hareketli ve dinamiktir ve eylem içinde bulunulan anda gerçekleşmektedir. Kullanılan görsel ile İzleyiciye yaşanılan olayın ciddiyeti verilmeye çalışılmıştır. Fotoğrafın tamamının siyah beyaz olarak tasarlanması mekan kullanılmaması ve mekanın belirsizliği yaratılan boşluğun etkisini arttırmıştır.
Tasarımda Renk Seçimi Açısından
Siyah beyaz olarak tasarlanan afişte belirsizliği ve boşluğu desteklemektedir.

[7] Muir, John Kenneth. "Career Overview." *Wes Craven: The Art of Horror*: McFarland and Company, 1998 ,s 18



AFİŞ 3 Afişin Genel Betimlemesi

Afiş, WWF tarafından ….'da hazırlanmıştır. Afiş dikey, siyah beyaz ve durağandır. Tasarımın dilsel iletisi, İngilizce; WWF logosu ve kampanya amacını belirten metinden oluşmaktadır. Görsel iletide ise düzenlenilmiş bir fotoğraf kullanılmıştır.

Dilsel ileti / Düzanlam

Kampanya kapsamında kullanılan afişte dünya genelinde yaygın olarak kullanılan İngilizce, tasarımın dilsel iletimi için kullanılmıştır. Görselde görülen bardak afişin merkezini oluşturmakta ve okunmaya buradan başlanmaktadır. Daha sonra sağ alt tarafta bulunan "polleted river water kils as many people as a nucleer explosion- kirli nehir suları, nükleer patlamalar gibi milyonlarca insanı öldürür "yazısı ve www.wwfnde.org ve WWF yazısı ve logosu dilsel iletisi yer almaktadır.

Dilsel ileti / Yananlam

Afişin sağ alt kısımda ters olarak yer alan "polleted river water kils as many people as a nucleer explosion- kirli nehir suları, nükleer patlamalar gibi milyonlarca insanı öldürür " yazısı ile dilsel bir anlatımda yan anlam boyutunda yer almaktadır. Kullanılan bilgilendirme metninin ters olarak yazılması görsel ile dengelenmiş sıradan bir bakış açısıyla karşılaşılan tehlikenin fark edilemeyeceği vurgulanmaya çalışılmıştır. Afişte kullanılan görsele destek

olarak kullanılan dilsel anlamda özellikle Afrika kıtasında büyük bir probleme dönüşen kirli içme suyu probleminin dünya üzerinde meydana getirdiği sonuç nükleer patlama ile karşılaştırılarak travmatik sonuç ortaya konulmaya çalışılmıştır. Dilsel metinde İngilizcenin kullanılması küresel anlamda daha geniş kitlelere ulaşma amacını göstermektedir. Dilsel ileti metninin altında yer alan kampanya yürütücüsüne ait logo ve web adresi ile hedeflenen kitlenin kampanya ile ilgili geniş bilgi bulabilmeleri hedeflenmiştir.

Görsel İleti / Düzanlam

Afiş tasarımında sayfanın ortasında yer alan siyah beyaz tasarlanılmış fotoğraf öğesi kullanılmıştır. Kullanılan fotoğrafta içi su dolu bir bardak görülmekte, bardağın içindeki suda yukarıdan aşağıya doğru meydana gelen bir patlamanın dumanını anımsatan bir leke görülmektedir.

Görsel İleti / Yananlam

Afiş tasarımında siyah beyaz kullanılan görsel öğe sayfanın merkezini oluşturmakta ve orta alanı kaplamaktadır. Bilgilendirme metni ile ters yönde konumlandırılan bardağın içinde metin yönünde tasarlanmış bir patlama sonrası meydana gelen dumanı anımsatan bir leke görülmektedir. Metini destekler mahiyette olan bu tasarımda meydana gelen bir nükleer patlama su içerisinde betimlenmiştir. Betimlemede ters yönde meydana gelen patlamanın etkisinin daha derinde oluşması ile yer altına etki etmesiyle meydana gelecek yıkımın etkisinin artacağı yer altı sularına karışarak nehir ve su kaynaklarının da kirleneceği imajı verilmiştir. İnsanların hayatta kalmalarının temel unsurlarından olan su kirlenmeye başladıysa sonraki kuşaklarda da ölümcül sonuçlar doğurabileceği vurgulanmıştır.

Tasarım İlkeleri Açısından

Fotoğraf ve fotoğrafta gerçekleşen eylem dinamiktir ve o an gerçekleşmektedir. Kullanılan görsel ile İzleyiciye yaşanılan olayın ciddiyeti verilmeye çalışılmıştır. Fotoğrafın tamamının siyah beyaz olarak tasarlanması mekan kullanılmaması ve mekanın belirsizliği yaratılan boşluğun etkisini arttırmış, patlama sonrası meydana gelen kara leke tasarımın ortasına yerleştirilmiş böylece eylem öne çıkarılmıştır.

Tasarımda Renk Seçimi Açısından

Siyah beyaz olarak tasarlanan afişte, belirsizliği ve boşluğu destekleyen beyaz tasarımda hâkimdir. Gerçekleşen olayın insanların beklemediği bir zaman ve mekanda meydana gelebileceği patlamanın ortasından yayılan ışık ile dikkatin çekilmek istenilen merkeze odaklanıldığı görülmektedir. Kullanılan görselin merkezinden başlayarak kenarlara doğru kararması ile dikkat edilmediği takdirde hayatın da kararacağı vurgulanmıştır. Logo ve metin de beyazdır.



AFİŞ 4 Afişin Genel Betimlemesi

Afiş, unicef tarafından ….'da hazırlanmıştır. Afiş yatay, renkli ve durağandır. Tasarımın dilsel iletisi, İngilizce; unicef logosu ve kampanya amacını belirten metinden oluşmaktadır. Görsel iletide ise elinde oyuncak su tabancası bulunan örtülü bir çocuk fotoğrafı kullanılmıştır.

Dilsel ileti / Düzanlam

Kampanya kapsamında kullanılan afişte dünya genelinde yaygın olarak kullanılan İngilizce afişin dilsel iletimi için kullanılmıştır. Görselde sağ tarafa konumlandırılmış bir kız çocuğu ve okunmaya buradan başlanmaktadır. Daha sonra çocuğun örtüsünün üzerine konumlandırılmış "BAD WATER KILLS MORE CHİLDREN THAN WAR" yazısı ve www.unıcef.de ve unıcef yazısı ve logosu dilsel iletisi yer almaktadır.

Dilsel ileti / Yananlam

Afişin sağ orta kısımda yer alan "BAD WATER KILLS MORE CHİLDREN THAN WAR – KÖTÜ SU SAVAŞTAN DAHA FAZLA ÇOCUK ÖLDÜRÜR" yazısı ile dilsel bir anlatımda yan anlam boyutunda yer almaktadır. Afişte kullanılan görsele destek olarak kullanılan dilsel anlamda özellikle Afrika kıtasında büyük bir probleme dönüşen kirli içme suyu probleminin dünya üzerinde meydana getirdiği sonuç verilen karşılaştırma ile belirtilmiş ve dikkatlerin bu yöne çekilmesi amaçlanmıştır. Dünya üzerinde yaşanan savaşların yoğunluğu ve şiddeti yaşanan kirli su dramı ile birlikte verilmiştir. UNICEF'in (Birleşmiş Milletler Çocuk Fonu) verilerine göre son 10 yılda savaşlarda ölen çocuk sayısı iki milyondur. Bu savaşlarda altı milyon çocuk yaralanmış veya sakat kalmıştır.[8] Yaşanan savaşlarda meydana gelen çocuk ölümlerinden daha fazlasının kirli sulardan kaynaklı ölümleri bu çarpıcı karşılaştırma ile verilmiştir. Dilsel

[8] https://www.unicef.org/turkey/pdf/_dcd05.pdf

metinde İngilizcenin kullanılması küresel anlamda daha geniş kitlelere ulaşma amacını göstermektedir. Dilsel ileti metninin altında yer alan kampanya yürütücüsüne ait logo ve web adresi ile hedeflenen kitlenin kampanya ile ilgili geniş bilgi bulabilmeleri hedeflenmiştir.

Görsel İleti / Düzanlam

Afiş tasarımında sayfanın tümünü kaplayan renkli fotoğraf öğesi kullanılmıştır. Kullanılan fotoğrafta elinde toruncu su tabancası ile duran örtülü bir kız çocuğu görülmektedir.

Görsel İleti / Yananlam

Kullanılan fotoğrafta elinde toruncu su tabancası ile duran örtülü bir kız çocuğu görülmektedir. Tasarımda çocukların vazgeçilmez oyuncakları arasında yer alan su tabancasını kafasına dayamış bir kız çocuğu görülmektedir. Kavramsal olarak erkek çocuklarına yakıştırılan oyuncak tabanca imgesi burada kız çocuğunun eline verilmiş burada ölüm ile ilgili imgelerde cinsiyet ayrımının olmadığı vurgulanmıştır. Başta Afrika kıtası olmak üzere yaşanan dramatik savaşların mağdurlarının çocuklar olduğu unutulmamalıdır. Kampanya kapsamında kullanılan fotoğraf ile hem çocuk ölümleri hem de savaşlarda yer alan çocuk askerlere gönderme yapılmıştır. Kullanılan fotoğrafta yer alan çocuk figürünün gözlerinde savaşın ölümün korkusu görülmektedir. Oyun oynayacağı dönemde gözlerinde görülmesi gereken sevinç ve mutluluk görülmemektedir. Oyun oynaması gereken çocukların ellerinde bulunan silahların yine kendilerine ölüm getirdiği mesajı verilmiştir. UNICEF'e (Birleşmiş Milletler Çocuk Fonu) verilerine göre çocuk asker sayısı 300-400 bin arasındadır. Savaşlarda bu çocuk askerler tarafından öldürdürülen insanların yarınsı da çocuklar oluşturmaktadır.[9] Tasarımda sulanılan su tabancası imgesiyle insanlığın yaşam kaynağı olan suyun bir oyuncuk olmadığı oyun oynanmayacak kadar değerli bir madde olduğu ifade edilmiş su üzerine oynanacak oyunların dünya çocuklarının yaşamlarına son vereceğine dikkat ölümcül sonuçlar doğurabileceği vurgulanmıştır.

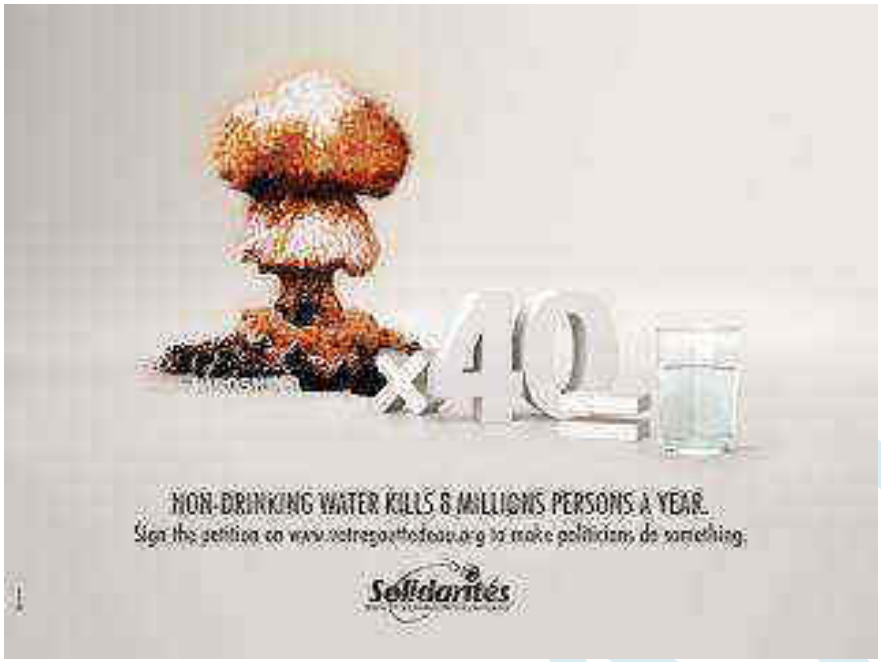
Tasarım İlkeleri Açısından

Fotoğraf ve fotoğrafta gerçekleşen eylem dinamiktir ve o an gerçekleşmektedir. Kullanılan görsel ile İzleyiciye yaşanılan olayın ciddiyeti verilmeye çalışılmıştır. Fotoğrafta figürün renk seçiminde pastel tonlar kullanılmış, figürün elinde tuttuğu su tabancası toruncu olarak betimlenmiştir. Böylece kompozisyonda dikkatlerin bu oyuncak üzerinde olması sağlanmış eylem öne çıkarılmıştır.

Tasarımda Renk Seçimi Açısından

Beyaz bir fonda yer alan gri tonda örtü içinde ki kahverengi ten renginde gri tonlar tasarımda hakimdir. Gerçekleşen olayın belirsiz bir zaman ve mekanda meydana gelebileceğini anlatmak için mekan beyaz olarak kullanılmıştır. Turuncu tabanca merkez seçilmiş ve buraya odaklanılması sağlanmıştır. Gri tonların üzerine yerleştirilen beyaz renkte metin ile okunurluğun arttırılması amaçlanmıştır. Su tabancasının tetik ve unicef yazısının mavi renkleri birbirini tamamlamıştır. Kampanya yürütücüsü unicefin isminin mavi seçilmesi ile kampanyaya verilen önemin anlaşılması sağlanmıştır. Kullanılan görselin merkezinden başlayarak kenarlara doğru kararması ile dikkat edilmediği takdirde hayatın da kararacağı vurgulanmıştır. Logo ve metin de beyazdır.

[9] http://www.unicef.org.tr/



AFİŞ 5 Afişin Genel Betimlemesi

Afiş, solidarites tarafından ….'da hazırlanmıştır. Afiş yatay, renkli ve durağandır. Tasarımın dilsel iletisi, İngilizce; solidarites logosu ve kampanya amacını belirten metinden oluşmaktadır. Görsel iletide ise iki fotoğraf kullanılmıştır.

Dilsel ileti / Düzanlam

Kampanya kapsamında kullanılan afişte dünya genelinde yaygın olarak kullanılan İngilizce afişin dilsel iletimi için kullanılmıştır. Görselde görülen patlama afişin merkezini oluşturmakta ve okunmaya buradan başlanmaktadır. … formatında yazılmış olan "x 40=" patlama fotoğrafının altında "HİROSHİMA" .. KERAKTERİYLE "NON-DRİNKİNG WATER KİLLS 8 MİLLIONS PERSONS A YEAR." yazısı ve sing the petition on www.votregouttedeav.org to make politicians do something ve solidarites logosu dilsel iletisi yer almaktadır.

Dilsel ileti / Yananlam

Tasarımın ortasında yer alan "x40=" yazısı ile dilsel bir anlatımda yan anlam boyutunda yer almaktadır. Afişte kullanılan görsele destek olarak kullanılan dilsel anlamda özellikle Afrika kıtasında büyük bir probleme dönüşen kirli içme suyu probleminin dünya üzerinde meydana getirdiği sonuç verilen sayısal değer ile belirtilmiş ve dikkatlerin bu yöne çekilmesi amaçlanmıştır. Patlamanın altında blunan Hiroşima patlamasına göndermede bulunarak yapılan sayısal işlem sonrası bu patlamanın40 katı büyük bir felaketin kirli su ile meydana geldiği vurgulanmıştır. Siyah ve düz bir font kullanılarak oluşturulan" NON-DRİNKİNG WATER KİLLS 8 MİLLIONS PERSONS A YEAR- BİR YILDA 8 MİLYON İNSAN İÇİLEMEYEN SUDAN ÖLÜYOR" yazısıyla "x40=" şeklinde verilen sayısal hesaplamanın açıklaması yapılarak durumun ciddiyeti birde METİN olarak verilmiştir. Dilsel metinde sayısal değerlerin verilmesi VE İngilizcenin kullanılması küresel anlamda daha geniş kitlelere ulaşma amacını göstermektedir. Dilsel ileti metninin altında yer alan kampanya yürütücüsüne ait logo ve web adresi ile hedeflenen kitlenin kampanya ile ilgili geniş bilgi bulabilmeleri hedeflenmiştir.

Görsel İleti / Düzanlam

Afiş tasarımında sayfanın tümünü kaplayan beyaz zemin üzerinde iki fotoğraf öğesi kullanılmıştır. Kullanılan fotoğrafta yukarı doğru yükselen bir patlama ve bir bardak su görülmektedir.

Görsel İleti / Yananlam

Afiş tasarımında beyaz zeminde kullanılan görsel öğe sayfanın merkezini oluşturmaktadır. Kullanılan fotoğraflarda meydana gelen bir patlama ve bir bardak su betimlemiştir. Kullanılan patlama görseli ile II. Dünya Savaşı'nın son aşamasında 6 Ağustos pazartesi 08:50 1945 Amerika Birleşik Devletleri'nin atom bombası "Little Boy" (Küçük Oğlan)'na[10] gönderme yapılmış ve 1945 te meydana gelen patlamanın görseli su biçiminde verilerek su kirliliğinin meydana getirdiği yıkımın etkisinin anlatılması amaçlanmıştır. 1945 yılında meydana gelen patlamada İlk anda yetmiş bin insan buharlaşmıştır. Patlamadan sonra bir hafta boyunca şehre asit yağmış, sonraki süreçte ise meydana gelen radyasyon sebebiyle İki ay içerisinde yetmiş bin insan daha hayatını ölmüştür. Beş yıllık süre içerisinde altmış bin kişi daha ölünce Hiroşima'nın bilançosu korkunç bir hal almıştır. Patlama sonrası bilanço; ilk beş yılda iki yüz bin insanın ölümü ve on binlercesinin de sakat kalması olarak karşımıza çıkmıştır.[11] Kullanılan görselde patlamaya ait gerçek bir fotoğrafın kullanılması zihinlerde var olan çok dramatik bir olay ile insanların hemen iletişime geçmesidir. Patlama ile "x40=" yazısı ile ilişkilendirilen su bardağı tasarımda kullanılan görsel yan anlamın merkezidir. Dünyada meydana gelen kirli içme suyu probleminin Hiroşima'nın 40 katı büyüklüğünde bir yıkım oluşturacağı vurgulanmıştır. Bakıldığı zaman insanda herhangi bir korku yada zarar görme eylemine sebep olmayacağı düşünülen suyun kirlendiği zaman meydana getirdiği yıkımlar tahmin edilenin çok daha fazlası olabilir.

Tasarım İlkeleri Açısından

Fotoğraf ve fotoğrafta gerçekleşen eylem dinamiktir ve o an gerçekleşmektedir. Kullanılan görsel ile İzleyiciye yaşanılan olayın ciddiyeti verilmeye çalışılmıştır. Fotoğrafın tamamının beyaz zeminde renkli olarak tasarlanması mekan kullanılmaması ve mekanın belirsizliği yaratılan boşluğun etkisini arttırmıştır. patlama noktasında kullanılan koyuluk ve meydana gelen yıkım ile eylem öne çıkarılmıştır. Durağan şekilde betimlenen su bardağı zıtlık oluşturulmuştur.

Tasarımda Renk Seçimi Açısından

Siyah beyaz olarak tasarlanan afişte belirsizliği ve boşluğu destekleyen gri tonlar tasarımda hakimdir. Gerçekleşen olayın insanların beklemediği bir zaman ve mekanda meydana gelebileceği patlamanın ortasından yayılan ışık ile dikkatin çekilmek istenilen merkeze odaklanıldığı görülmektedir. Kullanılan görselin merkezinden başlayarak kenarlara doğru kararması ile dikkat edilmediği takdirde hayatın da kararacağı vurgulanmıştır. Logo ve metin de beyazdır.

[11] http://www.on5yirmi5.com/haber/yasam/dogal-yasam/6658/insanlik-bu-kentte-oldu.html

"Antik grupta, özellikle şeritli karakterlerin uzun metinler oluşturmaya elverişli ve okunabilir olduğu, şeritsiz antik karakterlerin ise uzun metin dizilişinde şeritlilere göre yorucu olduğu yapılan araştırmalarla saptanmıştır."[12]

KAYNAKÇA

http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/grafik/moduller/reklam_afisi.pdf
Ender Merter, 80. Yılında Cumhuriyet'i Afişleyen Adam: İhap Hulusi Görey (İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2003)1
www.tdk.gov.tr (E.T. 01.06.2011)
Emin D. Aydın, Visual Communication Design Course Notes, (İstanbul: Mor Ajans Reklam ve Tanıtım, 2007) 39-40.
http://www.on5yirmi5.com/haber/yasam/dogal-yasam/6658/insanlik-bu-kentte-oldu.html
http://www.on5yirmi5.com/haber/yasam/dogal-yasam/6658/insanlik-bu-kentte-oldu.html
Tezcan Bahar, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri, Grafik Atölye Derslerinde Afiş Konusunun Ele Alınışı, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Soysal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun, 2006: s. 73.
Muir, John Kenneth. "Career Overview." Wes Craven: The Art of Horror: McFarland and Company, 1998
https://www.unicef.org/turkey/pdf/_dcd05.pdf
http://www.unicef.org.tr/

[12] Tezcan Bahar, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri, Grafik Atölye Derslerinde Afiş Konusunun Ele Alınışı, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Soysal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun, 2006: s. 73.

ÖNLİSANS GRAFİK TASARIMI PROGRAMLARININ TEKNİK AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Yrd.Doç.Dr. Mahmut Sami ÖZTÜRK
Necmettin Erbakan Üniversitesi, msozturk@konya.edu.tr
Öğr..Gör. Erdinç ÇAKIR
Necmettin Erbakan Üniversitesi, erdinccakir@gmail.com
Arş.Gör. Mevlüt ÜNAL
Necmettin Erbakan Üniversitesi, mevlutunal@outlook.com

Özet

Bireyin sanata karşı ilgisi ve yeteneğinin gelişiminde sanat derslerinde ve genel eğitiminde izlenen yol; sadece belli teknikleri işlemek değil, sanatı, düşünebilme, yaratıcı zekâyı geliştirebilme, olaylara farklı açılardan bakabilme, gözlemleyebilme, eleştirebilme yetisini kazandırmak ve geliştirmek olmalıdır.

Çevremize baktığımızda genel eğitim sistemimiz içerisinde estetik eğitiminin eksikliği hissedilmektedir. Mimari yapılardaki düzensizlikler, herkesin kendi beğenisine göre rengarenk boyanan evler, betona çevrilen yeşil alanlar, çeşitli ebatlarda düzensiz yapılan reklam tabelalarının yanısıra, hızlı ve özen gösterilmeden üretilen zevksizlik ürünlerine olan taleplerin fazlalığı, estetik eğitim eksikliğine birer örnek teşkil etmektedir.

Meslek Yüksekokulları, sanayi devriminin dünyadaki etkilerinin görülmesiyle, ülkemizdeki mesleki eğitimin okul disiplini içinde yürütülmesi zorunluluğunun ortaya çıkması sonucu; sanayi, ticaret ve hizmet sektörlerine yeterli bilgi ve beceriyle donanmış, ara eleman yetiştirmek amacıyla kurulmuştur.

Meslek Yüksekokullarının ağırlıklı görsel iletişim tasarımı eğitiminin verildiği alan "grafik tasarımı" programlarıdır. Grafik tasarım programları; ülkenin ihtiyaçlarına göre, dünyadaki gelişmeleri izleyerek grafik tasarım konularında araştırma ve incelemeler yapmayı ve her türlü grafik tasarım problemini çözecek, çağın getirdiği donanımı yetkin şekilde kullanabilen bireyler bağlamında teknik ara eleman yetiştirmeyi amaçlamaktadır.

Araştırmayla Türkiye'deki Meslek Yüksekokullarının Grafik Tasarım Programları teknik ve verimlilik açısından durumları incelenerek, verileri değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Estetik, Sanat Eğitimi

A CRITICISM OF TWO-YEAR GRAPHIC DESIGNING PROGRAMMESIN TECHNICAL VIEW

Abstract

The path followed in developing individual's interest to art and artistic ability, art, and general education; is not just to practice certain techniques, but to develop creative intelligence, to think art, to be able to see the events from different angles; observe and the goal should to gain and develop the ability to make criticisms.

When we look around us, the lack of aesthetic education can be perceived in our general education system. Irregularities in architectural structures, the colorful houses that everyone paints according to their liking, green areas transformed into concrete, advertising signs made irregularly in various sizes and amount of demands of the products of tastelessness

that produced quickly and without attention, are the examples of the lack of aesthetic education.

By the necessity of carrying out the vocational education in our country in the school discipline by the effects of the industrial revolution in the World; Vocational Schools are established with the aim of educating qualified personnel equipped with sufficient knowledge and skill in industry, commerce, and service sectors.

“Graphic designing program” is a field where vocational colleges mainly provide visual communication design education. Graphic designing programs, according to the needs of the country, aim to do researches and reviews about graphic design by watching developments around the world and educate technical staff who can solve all kinds of the graphic design problem and can use the equipment brought by our era.

With this research, Graphic Design Programs of Vocational Schools in Turkey were examined and evaluated for their technical and efficiency aspects.

Keywords: Graphic Design, Aesthetic, Art Education.

GİRİŞ

Mesleki teknik eğitimin tarihi incelendiğinde sanayi öncesi toplumlarda usta çırak ilişkisi şeklinde ele alınan bu eğitim ülkemizde Ahilik ve Lonca teşkilatları tarafından yürütülmüştür. Bunun yanı sıra devlete bağlı bazı kuruluşlar da kurs veya özel seminerler aracılığıyla ihtiyaç duydukları kalifiye elemanları yetiştirebilmektedirler (Semiz ve Kuş, 2004; Şahin ve Fındık, 2008). Meslek eğitimleriyle bireylerin iş sahibi olmasına katkı sağlanarak, piyasa şartları içerisinde ara eleman ihtiyaçlarına cevap aranmaktadır.

Meslek yüksekokulları, sanayi devriminin dünyadaki etkileri sonucunda ülkemizdeki mesleki eğitimin okul disiplini içinde yürütülmesi zorunluluğunun ortaya çıkması sonucu sanayi, ticaret ve hizmet sektörlerine yeterli bilgi ve beceriyle donanmış ara eleman yetiştirmek amacıyla kurulmuştur. Bu okullar lisans düzeyinde eğitim veren Mesleki ve Teknik Eğitim kurumları ile ortaöğretim kurumlarının hedef aldığı istihdam sahaları arasında kalan boşluğu doldurma işlevini yerine getirmektedir (Şahin ve Fındık, 2008).

İnceleme konusu yüksekokullardaki grafik tasarım programlarına baktığımızda ise, hedefleri duygu ve düşünceleri grafik imge kullanımı ile ifade eden, güzel sanatları bilim ve teknoloji ile destekleyen bireyler yetiştirmektir.

Geniş bir çalışma alanı olan grafik tasarım; tipografi, illüstrasyon ve fotoğraf, özgün baskı ve basım yayın teknolojileri, etkileşimli ve hareketli tasarım, web tasarımı, bilgilendirme tasarımı gibi birçok farklı uzmanlığın ortaklaşa çalışmasının özgün bir ürünüdür.

MESLEK YÜKSEKOKULU VE GRAFİK TASARIMI PROGRAMI

Üniversite- sektör işbirliğinin temelinde, ortaöğretim kurumlarından başlayan mesleki eğitimin niteliği ilk adımı oluşturur ve sektörün gereksinim duyduğu işgücü profili ortaöğretim kurumlarında şekillenir. Üniversitede ise ara insan gücü yetiştiren meslek yüksekokulları aracılığı ile daha bilinçli bir temele oturur.

Meslek yüksekokullarının kuruluş amacı, mesleki eğitim kalitesinin yükseltilmesidir (İçli, 2007), (Şahin ve Fındık, 2008). Türkiye'de bugünkü meslek yüksekokullarının temelinde, 1953 yılında başlayan tekniker eğitimi bulunmaktadır. Tekniker eğitimine 1967 yılında, yüksek tekniker eğitimine ise 1972 yılında son verilmiştir.1975 yılında, YAY-KUR bünyesinde 45

yüksekokul açılarak mesleki eğitime hız verilmiştir. 1982 yılında ise 2547 sayılı Yükseköğretim Kanununda "meslek yüksekokulları" olarak tanımlanmış ve üniversitelere bağlanmıştır.

Meslek yüksekokulları, sanayi devriminin dünyadaki etkileri sonucunda ülkemizdeki mesleki eğitimin okul disiplini içinde yürütülmesi zorunluluğunun ortaya çıkması sonucu sanayi, ticaret ve hizmet sektörlerine yeterli bilgi ve beceriyle donanmış ara eleman yetiştirmek amacıyla kurulmuştur.

"Meslek Yüksekokulu: Belirli mesleklere yönelik ara insangücü yetiştirmeyi amaçlayan dört yarıyıllık eğitim-öğretim sürdüren bir yükseköğretim kurumudur" (www.yok.gov.tr). Meslek yüksekokullarının teknik programlarından mezun öğrencilere "tekniker", sosyal programlarından mezun olanlara ise "meslek elemanı" unvanı verilmektedir (Köktürk vd., 2005).

Mesleki eğitimin amacı; bireylere bir meslek için gerekli olan teorik bilgilerin yanında uygulamalı eğitim vermek böylece bireyin mesleki beceri, tutum ve alışkanlıkları kazanmasını sağlamaktır.

Meslek Yüksekokullarıyla Türkiye'nin dış ticaretine ivme kazandıracak ve rekabette önemli rol oynayacak işgörenlerin yetişmesi, özellikle de uzun vadede dış ödemeler dengesine katkı sağlayacak işletmelerde çalışacakları öngörülmektedir. Bu durumda, Meslek Yüksekokulları programlarının seçimi, öğretim kadrosunun niteliği ve teknolojik gelişmelere açık olması çok önemli bir hale gelmektedir. Program seçiminde, genellikle yöresel ihtiyaçlar ve programın uzun vadede yöreye ve ülke ekonomisine katkısının ne olacağı dikkate alınmaktadır (Finch, 1998).

Çevremize baktığımızda imgelerden, sembollerden oluşan görsel bir bombardıman yaşanmaktadır. Görsel olarak algılanan bu görüntüler toplumda grafik imgeler olarak önemli ve sürekli bir yere sahiptir.

Bu kavramları yaratan meslek grubunun kökeni mağara duvarlarına hissettiklerini, korkularını, mesaj ve beklentilerini çizimlerle anlatmaya çalışan ilk insana kadar uzanmaktadır. Zamanla teknoloji ve iletişimde değişimin ve gelişimin olması, çoğaltım ve baskı tekniklerinin yaygınlaşması ile bu iletişim sürecine anlam, kavram ve estetik kazandıracak bir kişinin gereksinimi ortaya çıkmıştır (Uçar, 2004). Sadece estetik zevklerinin gelişmesine, araç olmak değil onun günlük yaşamında karşılaştığı hemen tüm sorunlarının, ihtiyaçlarının giderilmesinde çözüm önerici, uyarıcı, bilgilendirici rolü ile yardımcı olan, katkıda bulunan bu kişi grafik tasarımcı olmuştur (Bölükoğlu, 2004). Becer'e (2005) göre "grafik tasarımcısı"; sözcükleri ve görüntü unsurlarını görsel bir iletişim oluşturacak şekilde bir araya getiren kişidir. Bu kişiler mesajları doğru ve yalın olarak aktarma görevini yerine getirirken aynı zamanda düzenleyicilik görevi de yapmaktadırlar.

Günümüzde ne yazıktır; teknoloji ürünü tüketiminin bilinçsiz artışıyla, zanaatçı deneyimi ile üretilen belirli bir temele veya bakış açısına dayanmayan görsel efekt ve süslemelerle dolu, iletişim işlevinin göz ardı edildiği ürünler ortaya çıkmıştır. Bu nedenle Güzel Sanatlar Fakülteleri dışında bu bilincin kazandırılması görevi Meslek Yüksekokulları Grafik Programlarına düşmektedir.

Yöntem

"Belgelere-dökümana dayalı araştırmalar, programlar, yönetmelikler, kitaplar, gazeteler, raporlar gibi çeşitli yazılı ya da elektronik ortamda kayıtlı olan verilerin analizine dayalı

yürütülen çalışmaları tanımlar" (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2012: 12).

Araştırmada, alan araştırması ve literatür tarama yöntemleri kullanılmıştır. Belgesel (doküman) incelemesi kapsamında program verilerinin detaylı olarak araştırılmasıyla veri toplama işlemi gerçekleştirilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Araştırma kapsamında Türkiye'de aktif olarak eğitim veren 2 yıllık Grafik Tasarımı Programlarının, 2016-2017 eğitim öğretim döneminde ki bilgileri derlenmiş ve tablolaştırılmıştır. Ortaya çıkan durum aşağıdaki gibidir;

Tablo 1: 2 Yıllık Grafik Tasarım Eğitimi Veren Özel Üniversiteler

	ÜNİVERSİTELER
1	İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
2	PLATO MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)
3	İZMİR EKONOMİ ÜNİVERSİTESİ
4	NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)
5	IŞIK ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)
6	AVRASYA ÜNİVERSİTESİ (TRABZON)
7	FARUK SARAÇ TASARIM MESLEK YÜKSEKOKULU (BURSA)
8	KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)
9	İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ
10	DOĞUŞ ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)
11	İSTANBUL ŞİŞLİ MESLEK YÜKSEKOKULU
12	İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
13	İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
14	İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ
15	İSTANBUL KAVRAM MESLEK YÜKSEKOKULU
16	TOROS ÜNİVERSİTESİ (MERSİN)
17	HALİÇ ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)
18	BEYKENT ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)
19	BEYKOZ LOJİSTİK MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)
20	İSTANBUL KEMERBURGAZ ÜNİVERSİTESİ
21	OKAN ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)
22	GEDİK ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)
23	İSTANBUL ŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
24	ATAŞEHİR ADIGÜZEL MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)
25	İSTANBUL ESENYURT ÜNİVERSİTESİ
26	İSTANBUL RUMELİ ÜNİVERSİTESİ
27	YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ (KKTC-LEFKOŞA)
28	YAŞAR ÜNİVERSİTESİ (İZMİR)

Tabloda görüldüğü üzere 2016 yılı verileri itibariyle Türkiye'de ön lisasns grafik tasarım eğitimi veren 28 adet özel üniversite vardır. Bunların çok büyük bölümünün İstanbul da eğitim verdiği görülmektedir. Diğer birkaç tanesi ise Trabzon ,İzmir, Bursa, Mersin ve Lefkoşa'dır.

Tablo 2: 2 Yıllık Grafik Tasarım Eğitimi Veren Devlet Üniversiteleri

	ÜNİVERSİTELER
1	EGE ÜNİVERSİTESİ (İZMİR)
2	ANADOLU ÜNİVERSİTESİ (ESKİŞEHİR)
3	ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
4	PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ (DENİZLİ)
5	ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ (SAMSUN)
6	ERCİYES ÜNİVERSİTESİ (KAYSERİ)
7	DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ (KÜTAHYA)
8	ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ (BURSA)
9	AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ (ANTALYA)
10	TRAKYA ÜNİVERSİTESİ (EDİRNE)
11	KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ (TRABZON)
12	SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ (ISPARTA)
13	KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
14	FIRAT ÜNİVERSİTESİ (ELAZIĞ)
15	CELÂL BAYAR ÜNİVERSİTESİ (MANİSA)
16	DÜZCE ÜNİVERSİTESİ
17	BİLECİK ŞEYH EDEBALİ ÜNİVERSİTESİ
18	BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
19	AMASYA ÜNİVERSİTESİ
20	BÜLENT ECEVİT ÜNİVERSİTESİ (ZONGULDAK)
21	KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ
22	BARTIN ÜNİVERSİTESİ
23	MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ (HATAY)
24	ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ (BOLU)
25	NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ
26	NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ (KONYA)
27	KIRKLARELİ ÜNİVERSİTESİ
28	SİNOP ÜNİVERSİTESİ
29	GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ
30	GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
31	MEHMET AKİF ERSOY ÜNİVERSİTESİ (BURDUR)
32	HİTİT ÜNİVERSİTESİ (ÇORUM)
33	GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ (TOKAT)
34	AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ (KIRŞEHİR)
35	ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ (ERZURUM)

Devlet üniversitelerine bakıldığında ise bu durum daha eşit bir dağılım göstermektedir. Ülkenin neredeyse güneydoğu hariç her bölgesinde grafik tasarım ön lisans programlarına rastlanmaktadır.

2000 li yılların başlarında ülke genelinde birkaç tane grafik tasarım eğitimi veren meslek yüksekokulu varken, günümüzde toplam 63 üniversitede eğitim verilmektedir.

Tablo 3: Ön Lisans Eğitimi Veren Üniversiteler ve Yerleştirme Verileri

ÜNİVERSİTE	YÜKSEKOKUL		NÖ	İÖ	TABAN PUAN	BAŞARI SIRASI
İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (Tam Burslu)		6	431,35410	64.500
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ (İZMİR)	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	3		424,90671	74.300
İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)		6	419,84964	82.700
PLATO MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Plato Meslek Yüksekokulu	(Uzaktan Öğretim) (Tam Burslu)	2		417,32072	87.300
İZMİR EKONOMİ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	3		416,43372	88.900
NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Nişantaşı Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (Tam Burslu)		5	401,61925	119.000
IŞIK ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (Tam Burslu)		2	399,73074	124.000
AVRASYA ÜNİVERSİTESİ (TRABZON)	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	3		396,24134	132.000
PLATO MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Plato Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (Tam Burslu)		4	393,88163	138.000
PLATO MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Plato Meslek Yüksekokulu	(İngilizce) (Tam Burslu)	2		393,15639	140.000
FARUK SARAÇ TASARIM MESLEK YÜKSEKOKULU (BURSA)	Faruk Saraç Tasarım Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	3		389,93208	148.000
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Kadir Has Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	5		377,93724	183.000
İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ	İstanbul Gelişim Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (Tam Burslu)		3	367,79053	218.000
DOĞUŞ ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	6		364,77573	229.000
İSTANBUL ŞİŞLİ MESLEK	İstanbul Şişli	(İÖ) (Tam		3	359,89120	247.000

YÜKSEKOKULU	Meslek Yüksekokulu	Burslu)				
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ	İşletmecilik Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	5		359,17238	250.000
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ	Anadolu BİL Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (Tam Burslu)		8	356,42517	261.000
İSTANBUL ŞİŞLİ MESLEK YÜKSEKOKULU	İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (Ücretli)		4	356,09222	263.000
PLATO MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Plato Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	5		349,21153	293.000
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (Tam Burslu)		4	347,16667	303.000
İSTANBUL KAVRAM MESLEK YÜKSEKOKULU	İstanbul Kavram Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (Tam Burslu)		2	346,73321	305.000
TOROS ÜNİVERSİTESİ (MERSİN)	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	4		346,30714	307.000
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ	Anadolu BİL Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	8		345,57751	310.000
HALİÇ ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	3		341,89173	328.000
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (Tam Burslu)		6	341,42980	330.000
IŞIK ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	3		341,56880	330.000
EGE ÜNİVERSİTESİ (İZMİR)	Ege Meslek Yüksekokulu		51		337,73451	349.000
İSTANBUL KEMERBURGAZ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	5		336,40056	356.000
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	7		335,76983	360.000
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	9		334,16065	369.000
NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Nişantaşı Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	6		331,69599	383.000
İSTANBUL ŞİŞLİ MESLEK YÜKSEKOKULU	İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	4		327,80663	405.000
İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ	İstanbul Gelişim Meslek	(Tam Burslu)	6		323,97566	429.000

	Yüksekokulu					
İSTANBUL KAVRAM MESLEK YÜKSEKOKULU	İstanbul Kavram Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	5		322,99860	435.000
OKAN ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	4		322,88896	436.000
GEDİK ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Gedik Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	4		322,81019	437.000
İSTANBUL ŞEHİR ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	6		322,43794	439.000
ATAŞEHİR ADIGÜZEL MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Ataşehir Adıgüzel Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	4		321,92482	442.000
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ (BURSA)	Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu		46		318,21861	467.000
BEYKOZ LOJİSTİK MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Beykoz Lojistik Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	4		318,04808	468.000
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ (ESKİŞEHİR)	Porsuk Meslek Yüksekokulu		51		313,85482	498.000
İSTANBUL ESENYURT ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	5		313,24980	502.000
İSTANBUL RUMELİ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	6		307,95921	542.000
YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ (KKTC-LEFKOŞA)	Meslek Yüksekokulu	(Tam Burslu)	3		302,58857	585.000
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ	Çanakkale Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu		36		299,92524	607.000
İZMİR EKONOMİ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(%25 Burslu)	7		288,51212	709.000
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ (BURSA)	Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		46	285,82929	735.000
PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ (DENİZLİ)	Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu		61		284,91043	744.000
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ (SAMSUN)	Samsun Meslek Yüksekokulu		56		284,63966	747.000
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ (KAYSERİ)	Mustafa Çıkrıkçıoğlu Meslek Yüksekokulu		51		282,70988	766.000

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(%75 Burslu)	54		281,08396	782.000
DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ (KÜTAHYA)	Kütahya Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu		31		280,57672	787.000
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ (İZMİR)	Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	12		279,86837	794.000
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ (ANTALYA)	Serik Gülsün-Süleyman Süral Meslek Yüksekokulu		61		278,59867	807.000
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ (EDİRNE)	Şehit Ressam Hasan Rıza Güzel Sanatlar Meslek Yüksekokulu		46		277,30526	821.000
KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ (TRABZON)	Arsin Meslek Yüksekokulu		31		275,86657	836.000
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ (ISPARTA)	Isparta Meslek Yüksekokulu		51		273,49617	861.000
İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ	İstanbul Gelişim Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (%75 Burslu)		14	269,93083	899.000
KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ	Kırıkkale Meslek Yüksekokulu		51		268,98593	910.000
FIRAT ÜNİVERSİTESİ (ELAZIĞ)	Teknik Bilimler Meslek Y.O.		46		268,83976	911.000
İSTANBUL ESENYURT ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(%75 Burslu)	15		268,84391	911.000
CELÂL BAYAR ÜNİVERSİTESİ (MANİSA)	Soma Meslek Yüksekokulu		51		268,65415	913.000
FARUK SARAÇ TASARIM MESLEK YÜKSEKOKULU (BURSA)	Faruk Saraç Tasarım Meslek Yüksekokulu	(%25 Burslu)	7		267,36190	927.000
DÜZCE ÜNİVERSİTESİ	Gölyaka Meslek Yüksekokulu		31		266,01815	942.000
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ (KAYSERİ)	Mustafa Çıkrıkçıoğlu Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		51	261,19069	996.000
PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ (DENİZLİ)	Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		61	261,06439	998.000
BİLECİK ŞEYH EDEBALİ	Bozüyük Meslek		41		259,28529	1.018.000

ÜNİVERSİTESİ	Yüksekokulu					
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ	Balıkesir Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		41	258,97778	1.022.000
AMASYA ÜNİVERSİTESİ	Tasarım Meslek Yüksekokulu		46		258,84674	1.023.000
BÜLENT ECEVİT ÜNİVERSİTESİ (ZONGULDAK)	Karadeniz Ereğli Meslek Yüksekokulu		51		258,89353	1.023.000
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu		41		258,60476	1.026.000
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ (İZMİR)	Meslek Yüksekokulu	(%25 Burslu)	14		258,05993	1.032.000
BARTIN ÜNİVERSİTESİ	Bartın Meslek Yüksekokulu		41		257,75627	1.036.000
MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ (HATAY)	Sanat ve Tasarım Meslek Yüksekokulu		31		257,33668	1.040.000
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ (BOLU)	Bolu Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		46	256,22418	1.053.000
PLATO MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Plato Meslek Yüksekokulu	(Uzaktan Öğretim) (%50 Burslu)	22		255,77866	1.058.000
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu		41		255,23994	1.064.000
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ (KONYA)	Seydişehir Meslek Yüksekokulu		51		254,97519	1.067.000
KIRKLARELİ ÜNİVERSİTESİ	Lüleburgaz Meslek Yüksekokulu		46		254,73489	1.070.000
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ	Anadolu BİL Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	35		253,24240	1.087.000
İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (%75 Burslu)		54	253,05473	1.089.000
SİNOP ÜNİVERSİTESİ	Gerze Meslek Yüksekokulu		41		251,74723	1.104.000
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ	Gümüşhane Meslek Yüksekokulu		36		250,99120	1.113.000
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ	Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu		51		249,67771	1.128.000
DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ (KÜTAHYA)	Kütahya Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		31	248,93246	1.137.000
MEHMET AKİF ERSOY ÜNİVERSİTESİ (BURDUR)	Bucak Emin Gülmez Teknik Bilimler Meslek		51		248,94500	1.137.000

	Yüksekokulu					
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ	Hacıbektaş Veli Meslek Yüksekokulu		41		248,82855	1.138.000
TOROS ÜNİVERSİTESİ (MERSİN)	Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	10		244,87971	1.184.000
İZMİR EKONOMİ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(Ücretli)	20		242,01606	1.218.000
HİTİT ÜNİVERSİTESİ (ÇORUM)	İskilip Meslek Yüksekokulu		36		241,85418	1.220.000
CELÂL BAYAR ÜNİVERSİTESİ (MANİSA)	Soma Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		51	241,75201	1.221.000
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ (ISPARTA)	Uluborlu Selahattin Karasoy Meslek Yüksekokulu		51		241,77864	1.221.000
DOĞUŞ ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	54		239,36198	1.249.000
IŞIK ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	16		239,16458	1.251.000
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ (KONYA)	Seydişehir Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		51	238,89085	1.255.000
GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ (TOKAT)	Erbaa Meslek Yüksekokulu		41		238,03981	1.265.000
AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ (KIRŞEHİR)	Mucur Meslek Yüksekokulu		61		236,83536	1.279.000
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ	Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		51	236,53430	1.282.000
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		26	235,42912	1.295.000
YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ (KKTC-LEFKOŞA)	Meslek Yüksekokulu	(%75 Burslu)	9			1.319.000
ATAŞEHİR ADIGÜZEL MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Ataşehir Adıgüzel Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	21		232,22575	1.333.000
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ	Anadolu BİL Meslek Yüksekokulu	(%25 Burslu)	7		231,93122	1.337.000
BARTIN ÜNİVERSİTESİ	Bartın Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		36	231,66331	1.340.000
IŞIK ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (%50 Burslu)		9	231,10494	1.346.000

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ (ERZURUM)	Tortum Meslek Yüksekokulu		41		229,19723	1.369.000
KIRKLARELİ ÜNİVERSİTESİ	Lüleburgaz Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		41	229,09701	1.370.000
AMASYA ÜNİVERSİTESİ	Tasarım Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		46	228,22637	1.380.000
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ	Anadolu BİL Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (%50 Burslu)		55	227,44025	1.389.000
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ	İşletmecilik Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	40		227,36434	1.390.000
MEHMET AKİF ERSOY ÜNİVERSİTESİ (BURDUR)	Bucak Emin Gülmez Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		51	226,98943	1.394.000
PLATO MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Plato Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	48		226,16119	1.404.000
GAZİOSMANPAŞA ÜNİVERSİTESİ (TOKAT)	Turhal Meslek Yüksekokulu		41		225,76282	1.409.000
İSTANBUL ŞİŞLİ MESLEK YÜKSEKOKULU	İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (%50 Burslu)		14		1.409.000
BÜLENT ECEVİT ÜNİVERSİTESİ (ZONGULDAK)	Karadeniz Ereğli Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		51	224,88709	1.419.000
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	81		224,81910	1.420.000
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ (ERZURUM)	Oltu Meslek Yüksekokulu		51		222,57889	1.446.000
İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ	İstanbul Gelişim Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (%50 Burslu)		13	222,22520	1.450.000
HALİÇ ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	31		220,71213	1.468.000
KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		41	219,26268	1.484.000
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Kadir Has Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	30		218,61445	1.492.000
NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Nişantaşı Meslek Yüksekokulu	(%75 Burslu)	54		217,71733	1.502.000
HİTİT ÜNİVERSİTESİ (ÇORUM)	İskilip Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		36	217,47302	1.505.000
İSTANBUL AREL	Meslek	(%50 Burslu)	64		216,47330	1.516.000

ÜNİVERSİTESİ	Yüksekokulu					
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ	Gümüşhane Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		36	214,06296	1.544.000
İSTANBUL GELİŞİM ÜNİVERSİTESİ	İstanbul Gelişim Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	54		212,77645	1.559.000
SİNOP ÜNİVERSİTESİ	Gerze Meslek Yüksekokulu	(İÖ)		41	212,36179	1.563.000
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (Ücretli)		2	208,47295	1.607.000
İSTANBUL KAVRAM MESLEK YÜKSEKOKULU	İstanbul Kavram Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	45		207,26792	1.621.000
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ	İşletmecilik Meslek Yüksekokulu	(%25 Burslu)	5		204,33575	1.653.000
İSTANBUL KEMERBURGAZ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	25			1.712.000
NİŞANTAŞI ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Nişantaşı Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (%75 Burslu)		45	198,33567	1.716.000
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (%50 Burslu)		54	198,01190	1.719.000
PLATO MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Plato Meslek Yüksekokulu	(İngilizce) (%50 Burslu)	18			1.733.000
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (%50 Burslu)		38	195,68645	1.742.000
ATAŞEHİR ADIGÜZEL MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Ataşehir Adıgüzel Meslek Yüksekokulu	(Ücretli)	2			1.745.000
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Kadir Has Meslek Yüksekokulu	(%25 Burslu)	10		195,39932	1.745.000
FARUK SARAÇ TASARIM MESLEK YÜKSEKOKULU (BURSA)	Faruk Saraç Tasarım Meslek Yüksekokulu	(Ücretli)	19			1.751.000
İSTANBUL KAVRAM MESLEK YÜKSEKOKULU	İstanbul Kavram Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (%50 Burslu)		18	194,05130	1.757.000
ATAŞEHİR ADIGÜZEL MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Ataşehir Adıgüzel Meslek Yüksekokulu	(%25 Burslu)	5			1.763.000
PLATO MESLEK	Plato Meslek	(İÖ) (%50		36	193,44304	1.763.000

YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Yüksekokulu	Burslu)				
İSTANBUL ŞEHİR ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	36			1.782.000
İSTANBUL RUMELİ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	18			1.785.000
İSTANBUL ŞİŞLİ MESLEK YÜKSEKOKULU	İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	32		190,38026	1.788.000
İSTANBUL KEMERBURGAZ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(%25 Burslu)	9			1.792.000
GEDİK ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Gedik Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	34			1.793.000
AVRASYA ÜNİVERSİTESİ (TRABZON)	Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	12			1.795.000
BEYKOZ LOJİSTİK MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Beykoz Lojistik Meslek Yüksekokulu	(Ücretli)	21			1.807.000
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ	Anadolu BİL Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (%25 Burslu)		5		1.810.000
TOROS ÜNİVERSİTESİ (MERSİN)	Meslek Yüksekokulu	(Ücretli)	16		186,24616	1.811.000
İSTANBUL ESENYURT ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(%50 Burslu)	30		185,34333	1.814.000
OKAN ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(Ücretli)	21			1.819.000
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ	Anadolu BİL Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (Ücretli)		7		1.820.000
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ	Anadolu BİL Meslek Yüksekokulu	(Ücretli)	24			1.824.000
GEDİK ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Gedik Meslek Yüksekokulu	(Ücretli)				
IŞIK ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(Ücretli)				
IŞIK ÜNİVERSİTESİ (İSTANBUL)	Meslek Yüksekokulu	(İÖ) (Ücretli)		2		
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(Ücretli)	2			
İSTANBUL RUMELİ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(Ücretli)	2			
İSTANBUL RUMELİ ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(%25 Burslu)				

İSTANBUL ŞEHİR ÜNİVERSİTESİ	Meslek Yüksekokulu	(%25 Burslu)				
İSTANBUL ŞİŞLİ MESLEK YÜKSEKOKULU	İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu	(Ücretli)	2			
PLATO MESLEK YÜKSEKOKULU (İSTANBUL)	Plato Meslek Yüksekokulu	(Ücretli)	1			
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ (İZMİR)	Meslek Yüksekokulu	(Ücretli)	1			

Detaylı verilerin düzenlendiği yukarıdaki tablodan şu verilere ulaşılabilmektedir;
Üniversite dağılımları İstanbul da oldukça yoğun olarak görülmektedir.
2016 yılı itibariyle öğrencilerin yerleştirme puan düzeyleri özel üniversitelerin tam burslu kontenjanlarında, devlet üniversitelerine kıyasla oldukça yüksektir. Fakat ücretli eğitim durumlarında durum tersine dönmekte devlet okullarının daha tercih edilir olduğu anlaşılmaktadır. 2017 itibariyle durumun nasıl değişeceği öğrenci profili açısından önemli olacaktır. Çünkü bu verilerin ortaya çıkardığı öğrenciler sınavsız geçiş hakkı kullanan öğrencilerin profilidir. Bu yıl itibariyle artık öğrenciler sınav puan sıralamalarıyla alınacaktır. Sınavsız geçiş kaldırılmıştır.
Eğitim veren üniversitelerin yaklaşık %30 unda ikinci öğretim programları vardır. Bunların büyük bir kısmı devlet üniversiteleridir. Bölümlere her sene alınan öğrenci kontenjan dağılımlarına bakıldığında sabit veya yaklaşık denebilecek bir oran görülmemektedir. 80 ile 30 öğrenci arasında program başına (örn. sadece normal öğretim)öğrenci sayısı dağılımı vardır.. Özellikle devlet üniversitelerinin bazılarında normal ve ikinci öğretim öğrencileriyle bir sene içerisinde tek okula 100'ün üzerinde öğrenci alınmaktadır. Grafik tasarım gibi özel ilgi ve beceri isteyen, birebir eğitim çalışmalarının yapıldığı bir bölüm için bu rakamlar çok manidar bulunmuştur. Ayrıca yapılan incelemelerde bu bölümlerin kendi aralarında ortak bir müfredat içeriğinin oluşturulamadığı görülmektedir. İKMEP gibi Avrupa birliği destekli proje denemeleri olmuşsa da bunların başarılı sonuçlar doğurmadığı görülmüştür.
Programların sektör- okul işbirliği ile hazırlanmadığı tamamen kurumlarda ki eğitim personelinin bireysel talepleri ve uzmanlıkları üzerine kurulu olduğu görülmüştür.
Bu durumun aslında bu okullarda ki görev yapan akademik personelin mesleki sektör tecrübesinin eksikliğinden kaynaklandığı söylenebilir.
4 yıllık eğitim veren grafik tasarım bölümlerinin sanat ve meslek iş pratiklerinin, kendi müfredat içerikleri ve okul hedefleri ile sorun yaşanmadığı görülürken; 2 yıllık eğitim veren bu okulların bazılarında yukarıdaki nedenlerden dolayı müfredatların meslek yeterliliklerinden çok ağırlıklı sanatsal derslere kaydığı görülür. Bu durumda öğrencilerin iş ve meslek yeterlilikleri anlamında kaygı düzeylerini artıracağı öngörülebilir.

Sonuç

İşletmelerin ihtiyaç duyduğu, tekniker ve meslek elemanı unvanıyla anılan, "ara insan gücü" yetiştirmek amacıyla kurulan Meslek Yüksekokulları, günümüzde işlevini bir adım daha ileriye taşıyarak, "nitelikli ara insan gücü" yetiştirmeyi hedeflemektedirler. Meslek Yüksekokullarının kuruluşundan bu yana karşılaşılan sorunların temelinde endüstri-okul

işbirliğinde eksiklikler olmasıdır. İş dünyasının ihtiyaç duyduğu işgücü niteliği, hangi alanlarda yetişmiş işgücüne ihtiyaç duyulduğu ön plana çıkmaktadır. Özellikle grafik tasarım alanı için yeni program açma ya da programların kapatılmasına ilişkin karar alınırken, Meslek Yüksekokulu'nun bulunduğu iş çevresinin ihtiyaçları araştırılmalı ve önerileri dikkate alınmalıdır. Fakat planlama bu yönde olsa bile yükseköğretimde sanat içerikli eğitim veren kurumlarımıza baktığımızda öğrencilerin o bölge gençlerinden ziyade daha karma ve büyük şehir merkezli referanslı oldukları görülmektedir. Türkiye'de meslek yüksek okullarındaki grafik tasarım programlarının geçmişi aynı alanda eğitim veren fakültelerin geçmişine göre çok gençtir. Bu nedenle bu alanda ortak bir müfredat birliği oluşturulamamıştır. Farklı illerdeki üniversitelere bağlı meslek yüksekokullarının grafik tasarımı program içerikleri incelendiğinde kurumsal şartlar göz önünde bulundurularak hazırlandığı anlaşılmaktadır.

Grafik tasarım alanında lisans ve ön lisans düzeyinde eğitim veren ciddi sayıda yükseköğretim kurumu olduğu verilerden anlaşılmaktadır. Bunun nedeni sadece bölge ihtiyacının olması değil, okulların popüler ve öğrenci gelen bölümleri açarak öğrenci toplama kaygısı olduğu söylenebilir. Özellikle 2 yıllık okulların yarısının ücretli eğitim veren üniversiteler olması bunu açıkça göstermektedir. Fakat sorulması gereken soru özel yada devlet üniversitelerinde eğitim veren akademik personelin ne kadarının grafik alanı mezunu olduğu ve sektör tecrübesi bulunduğudur. Bu öğrencilerin piyasa şartarında mesleki deneyim anlamında ne kadar ihtiyaca cevap verebildiği bilindiği gibi manidardır. 2 yıllık grafik tasarımın mesleki eğitim sistemine bakıldığında, öğrencilerden tüm alanların bilgi ve becerisine sahip olması gerektiği sonucu çıkarılabilir. Piyasa paydaşları da bu durumdan etkilenerek; grafik tasarımcıdan üç boyutlu modelleme, animasyon, kurumsal kimlik tasarımı, web sayfası tasarımı gibi birçok tasarım alanına hâkim olmasını beklemektedir. Piyasanın bu beklentisinin eğitim programında yapılacak gerçekçi ve sektör beklentileri düşünülerek yapılacak değişikliklerle çözülebilecektir.

Kaynakça

Becer, E. (2005), "İletişim ve Grafik Tasarım", Dost Yayınevi, Ankara.

Bölükoğlu, H.İ. (2004), "Eğitim Fakültelerinde Grafik Tasarım Eğitiminde Bilgisayar Kullanımının Değerlendirilmesi", The Turkish Online Journal of Educational Technology - TOJET April 2004 ISSN: 1303-6521, V3, N2, Article 20.

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. A., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F., Bilimsel Araştırma Yöntemleri (11. Baskı), Pegem Akademi Yayınları, Ankara.

FİNCH, C. R. (1998). Vocatıonal Teacher Educatıon In An Era of Change: The Unıted States Experıence Australian Journal of Teacher Education. 23, 2 .

İÇLİ, G. (2007). İşletmelerin Meslek Yüksekokulu Mezunları İle İlgili Görüşleri ve Beklentileri (Lüleburgaz İlçe Sınırlarında Faaliyet Gösteren İşletmeler Üzerine Bir Araştırma). Ege Üniversitesi IV. Ulusal Meslek Yüksekokulu Sempozyumu, İzmir, Türkiye.

KÖKTÜRK, E.,ÇELİK, R., N., ÖZLÜDEMİR, M., T., ve KILIÇ, G. (2005). Harita sektöründe eğitim-öğretim sorununun boyutları ve çözüm önerileri, TMMOB Harita ve Kadastro Mühendisleri Odası 10. Türkiye Harita Bilimsel ve Teknik Kurultayı 28 Mart - 1 Nisan 2005, Ankara, Türkiye.

Şahin İ.ve Fındık,T. (2008), "Türkiye'de Mesleki ve Teknik Eğitim: Mevcut Durum, Sorunlar ve Çözüm Önerileri", TSA, Yıl:12, S3, Aralık.

Uçar T.F. (2004), "Görsel İletişim ve Grafik Tasarım", İnkılâp Yayınları, İstanbul.

(http.//ikmep.yok.gov.tr)

TÜRKİYE'DE ENSTALASYON VE "AYŞE ERKMEN" ÖRNEĞİ

Yrd. Doç. Dr. Selvihan Kılıç Ateş, Tuğba Sezer
Balıkesir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
selvihankilic@gmail.com, tbszer@gmail.com

Özet
Enstalasyon, geleneksel anlayışın dışında, görsel ve düşünsel olarak farklı bir algı düzleminde üretilen nesnelerin, birbirleriyle veya içinde bulundukları mekanın nitelikleri ile ilişkili olarak etkileşimli bir ortam yaratmış ve izleyici katılımını temel almıştır. Kavramsal sanata eklemlenen bir ifade aracı olarak Türkiye'de 1980'li yıllardan itibaren giderek artan bir ilgiyle sanatçıların üretim aracı olmuştur. Çağdaş Türk Sanatı'nın gelişmesi ile enstalasyon sanatına yönelen sanatçılar bulundukları sistemi, kültür ve yaşam deneyimlerini eserlerinde sunmuşlardır. Türkiye'de enstalasyon sanatının öncü isimlerden biri olan Ayşe Erkmen'in mekana uygun eserleri, psikolojik bir etki yaratarak izleyici ve mekan arasındaki ilişkiyi düşünmeye itmiştir. Bu bildiri ile Çağdaş sanatçılar içinde önemli isimlerden biri olan Ayşe Erkmen'in enstelasyonları ve Türkiye'de Enstalasyon Sanatı ele alınmaya çalışılacaktır.
Anahtar Kelimeler: Enstalasyon, Çağdaş Türk Sanatı, Ayşe Erkmen, Güncel Sanat, Nesne

INSTALLATION IN TURKEY AND EXAMPLE OF "AYŞE ERKMEN"

Abstract
In addition to the traditional understanding, the installation has created an interactive environment in which the objects will be produced in a different plane of perception, in relation to the qualities of the objects they are in, or in which they are in, and based on audience participation. Conceptual sanata has become a means of production for artists with an increasing interest since 1980's as an articulating means of articulation. The artists, culture and life experiences of the art of installation with the development of Contemporary Turkish Art have presented in their works. The pioneers of installation art in Turkey Ayşe Erkmen's works suitable for the space have caused a psychological effect and led to thinking about the relationship between audience and space. This paper will attempt to discuss Ayşe Erkmen's installations and Contemporary Art in Turkey among contemporary artists.
Key Words: Installation, Contemporary Turkish Art, Ayşe Erkmen, Contemporary Art, Object

GİRİŞ

Sanayileşme döneminde meydana gelen gelişmelerle birlikte toplumun ihtiyaçlarının ve estetik beğenilerinin sanata ve sanatçıya yansıması sonucu yeni arayışlar ortaya çıkmıştır. Sanatçılar kendilerini ifade etmek için farklı bakış açıları, imgeler ve felsefi yaklaşımları kullanmış, yeni sanat anlayışlarının ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Sanatın eleştirel yönü ile sanat eserlerine malzemeyi dahil eden sanatçılar, deneyimlenen mekan ve zaman kavramlarına öncelik veren ifade tarzlarına yönelmişlerdir. Geleneksel anlayışın dışında bir anlatım biçimine sahip olan Enstalasyon (Yerleştirme Sanatı), günümüz çağdaş sanatında oldukça sık tercih edilir olmuştur. İzleyicinin katılımının önemni vurgulayan bir sanat türü olarak mekan içinde veya dışında meydana gelen, mekanının özelliklerinden yararlanan

enstalasyon, mimari müdahalelerden yararlanmıştır. Kavramsal sanata eklemlenen bir ifade aracı olarak Türkiye'de 1980'li yıllardan itibaren giderek artan bir ilgiyle sanatçıların üretim aracı olmuştur. Bu bildiri ile Çağdaş sanatçılar içinde önemli isimlerden biri olan Ayşe Erkmen'in enstelasyonları ve Türkiye'de Enstalasyon Sanatı ele alınmaya çalışılacaktır.

ENSTALASYON VE AYŞE ERKMEN

Üretimin ikinci plana itildiği bir çağda Enslatalasyon, tüketim amaçlı üretilen bir nesneyi bizlere estetiksel olarak geri dönüştürerek sunmuştur. Bu geri-dönüşüm sanatçının nesneye yüklediği anlam sayesinde bir dil oluşturmuştur. *Enslatalasyon*, yaratıcı düşünceye önceklik veren, özgün fikirlere dayanarak yapıt üretimini amaçlamıştır. Düşüncenin satın alınabilir ve pazarlanabilir olma fikri ile sınırları aşmış, farklı deneyimleme özelliğinden dolayı disiplinler arası bir iletişimi olanaklı kılmıştır. Bir düşünce ile eseri oluşturan nesnelerin ilişkisi bütünü oluşturmuş, yapıtın çözümlenmesi izleyiciye bırakılmıştır. Yapıt, mekanın fiziksel gerçekliği ile ilişki kurarak anlamlanmıştır. "Görsel sanatlardaki genel kullanımı, anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde bulundukları mekânla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir (Özayten, 1997: 1939)".

Enstalasyon sanatçıları, malzeme kullanımındaki herhangi bir kısıtlamadan uzak, mimari, heykel, resim, şiir, müzik gibi bir çok sanat disiplini ile bağ kurmuştur. Farklı sanat dallarının da içinde bulunduğu bir eser olmasıyla enstalasyon, kendi zenginliğini ortaya koymuştur. Günümüzde enstalasyonlar; genellikle kısa ömürlü olmayan, sergiden sergiye taşınan, daha özgül bir bağlama uyması için bazen ufak tefek yapılan portatif çalışmalar olarak da üretilmiştir (Oliveria, 2005: 28-29).

Çağdaş Türk Sanatı'nda, kavramsal sanata eklemlenen enstalasyon sanatı, evrenselleşmiş bir hareketin sonucu olarak dünya sanatı ile paralel ilerlemiştir. Türkiye'de enstalasyon 1980'li yıllarda başlamıştır ve giderek artan büyük bir kitlenin ilgisini çekmiştir. Çağdaş Türk Sanatı'nın gelişmesi ile enstalasyon sanatına yönelen sanatçılar, bulundukları sistemi, kültür ve yaşam deneyimlerini sunmuştur. Türkiye'de bieanellerin ve galericiliğin gelişmesi sonucunda çağdaş sanatsal üretim ile bir çok Türk sanatçı, kendisini enstalasyon ile ifade etmeye başlamıştır (Özayten, 1997, s1939).

Türkiye'de entalasyon sanatının öncülerinden sayılan İstanbul'da doğan ve Almanya' da yaşamını sürdüren Ayşe Erkmen (1949-), eserleriyle güncel sanatın uluslararası alanda önde gelen isimlerinden biri olmuştur. Sanatçı, 1977 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Heykel bölümünden mezun olmuş ve 1993 yılında DAAD sanatçı programı (Berliner Künstlerprogramm) ile bir yıllığına Berlin'e gitmiştir. 1998-1999 yılları arasında Kassel Sanat Akademisi'nde Arnold Bode Profesörü, 2000-2007 yılları arasında ise, Frankfurt Staedelschule'de öğretim görevlisi olarak çalışmış, 2010 yılından itibaren Münster Kunstakademie'de ders vermeye başlamıştır. 2002'de Almanya'nın Hessen eyaletinde iki yılda bir verilen Maria Sibylla Merian ödülünü alan sanatçının eserleri yerli ve yabancı müzelerde, uluslararası galerilerde ve bienallerde sergilenmiştir.

Dünyanın önemli müze ve sanat merkezlerinde eserleri sergilenen sanatçı, Entalasyonlarında bir çok ilke imza atmış, mimari düzenlemelerle dikkatleri üzerine çekmiştir. Türkiye'den çok Almanya' da tanınan sanatçı, eserlerinde Türk kültürünü kullanmıştır. Çalışmayı bir yaşam biçimi haline getiren Erkmen, anneannesinin terzi atölyesindeki sürekli üretimden etkilenmiştir. Uzamsal mekân anlayışı ile mekâna özgü ürettiği eserlerinde sanatçı, izleyicide bir farkındalık hissi bırakmaya çalışmıştır. Ayşe Erkmen, orada olmanın ve mekânın fizikselliğini paylaşmanın getirdiği, görme ve izlemenin yarattığı heyecanı hedeflemiştir (Kıpraşım, web, 2017).

“Erkmen ne karakteristik denebilecek materyaller kullanır ne de ona atfedilebilecek belli bir estetiği ya da kapsayıcı nitelikte, içeriğe yönelik bir mesajı vardır. (…) Böylelikle eserlerin her biri, işlerini yıllardır takip eden herkes için yeni bir sürpriz, sanatıyla ilk kez karşılaşanlar içinse bir deneyim olur (Block, web, 2017).”

Dolaylı mesajlar içeren eserlerini, düşünsel bir anlam yakalayarak izleyiciye sunan sanatçı, bir röportajında sanatının gizliliği hakkında düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir;

“Ben eserlerimde çok belirgin mesajlar vermek istemiyorum, zaten insanların bildiği ve kolaylıkla anlayabileceği mesajları vermenin bir anlamı olmadığını düşünüyorum. Yani eğer verdiğim mesaj birebir bir mesajsa bile onu daha dolaylı vermeye çalışıyorum. Çünkü insanların zaten bildikleri bir şeyi onlara tekrar vermenin bir anlamı olmadığını düşünüyorum. Çok direk mesajlardan mümkün olduğunca kaçmaya çalışıyorum ki, yaptığım işin mümkün olduğunca katmanları olsun. İşimle kişilere tek bir şey verirsem derinliği yitirmiş oluyorum, verdiğim şey bir mesaj oluyor, nedeni de belli oluyor. Aksine ben neden ve sonuç ilişkilerinden mümkün olduğunca kaçmaya çalışıyorum (Erkmen, web, 2017)”.



Resim 1. Ayse Erkmen, Am Haus / Evinde, Permanent installation in Berlin, 1994,Courtesy Galerie Barbara Weiss.

Sanatçı, "Evinde" adlı projesini Almanya'ya ilk gittiği yıl üretmiştir. Evinden ilk defa ayrılan Erkmen, yeni bir evde yaşamanın verdiği hüznü konu almıştır. Türkçe'de geçmişi ifade eden "-miş" eki ile yaşanan olayların arkasındaki anlama gönderme yaparak duygusal bir bağ kuran sanatçı, geride kalan hayatının simgesi olarak eserini üretmiştir. Başka dillerle de aynı durumu tarif etmek mümkün olsa da, uzun cümleler kurmak gerektiğini fark eden sanatçı, bir binayı "-miş" ile donatmıştır. Kısa süreli bir proje olarak tasarlanan eser, 25 yıldan bu yana aynı yerde kalmış ve binanın sembolü haline gelmiştir (Resim 1).



Resim 2. Ayşe Erkmen, Sculptures on air (1997). “Sculpters On Air” (Açık Hava Heykelleri), Courtesy Barbara Weiss, Berlin.

Ayşe Erkmen, 1997 yılında Berlin’ de gerçekleşen Skulpture Projekte Münster’de dünya çapında ses getiren bir ilke imza atmıştır. Sanatçı, “Sculpters On Air” (Açık Hava Heykelleri) adlı projesini sergilemek için gökyüzünü tercih etmiştir. Katolik kilisesinde sergilemek istediği proje kabul görmeyen sanatçı, kilisenin üzerinde helikopter ile 13 antik heykel sergilemiş ve izleyenler tarafından büyük ilgi görmüştür (Resim 2).

Ayşe Erkmen'nin kullanılabilir sanat adı altında yaptığı işlerden biri olan Berlin’de bulunduğu bölgeyi ısıtan termik santralin dışında bulunan banklar ile hem sanat eseri niteliği taşıyan hem de işlevsel bir özelliğe sahip nesne haline gelen “Isınan Banklar” adlı çalışmasını 1997 yılında meydana getirmiştir. Kış döneminde ısınan banklar, yaz döneminde sadece bank olarak vazife görmüştür. Banklar kışın sanat eseri, yazın sanat dışı objeler olarak hayatını sürdürmüş ve sanatın yararını ortaya koymaya çalışmıştır (Resim 3).



Resim 3. Ayşe Erkmen, “Isınan Banklar”, 1997.

İtalya’da 2011 yılında gerçekleşen 54. Venedik Bienali Türk Pavyonunda sergilenen “Plan B!” isimli projesi hem heykel hem de bir su arıtma sistemi olarak işlev görmüştür. Sadece sanatı sanat için yapmayan topluma yararlı işlerinde de başarıyı yakalamış olan sanatçının çalışmasındaki işlevsellik öne çıkan noktalardan biri olmuştur. Venedik’in ünlü kanallarından yola çıkan sanatçı, odanın içine suyu arıtıp kanala geri gönderen bir su arıtma sistemi dizayn etmiştir. Ayşe Erkmen’in bu işi Venedik halkına adeta bir armağanı olarak kabul edilmiştir (Resim 4).

"Bana fikrini veren mekân, Arsenale'de kanala bakan geniş bir pencereli tek oda vardı. Sergi mekanında keşfettiğim bu su ile çalışmam gerektiğini hissettim, su ile olan birşeyler istedim, başka bir şeye dönüştürmek için. Çünkü mekan, makine parçaları ve elektrikli cihazlarla bir fabrika salonuna çok benziyordu. Ve bu yüzden alanın tekrar bir üretim sitesi olmasını istedim. İçme suyu yapma fikrine böyle devam ettim (Plan B, web, 2017)”.

Ayşe Erkmen neden plan A değil de B olarak isimlendirdiği hakkında ise, ilk olarak arıtılan suyu ziyaretçilerin içebileceği bir çeşme olarak düşünmüş fakat bunun öğretici olmadığına karar vermiştir. Bu yüzden arıtılmış su tekrar kanala geri iade edilmiş ve projenin ismi ortaya ‘Plan B!’ olarak çıkmıştır.



Resim 4. Ayse Erkmen, Plan B, 2011. 54. Venedik Bienali Türk Pavyonu, Venedik, İtalya.



Resim 5. Ayşe Erkmen, Üç Göz, Enstalasyon, Kapadokya Festivali, 2015.

Ayşe Erkmen, 2015'da yapılan "Capadox Festivali" kapsamında "Üç Göz" adlı büyük boyutlu, geometrik ve her yerden görülebilen yerleştirmeler gerçekleştirmiştir. Erkmen bu proje ile bölgenin zirve noktalarından biri olan Uçhisar Kalesi'ne müdahale etmiş ve peribacası üzerindeki boşluklara üç adet renkli top yerleştirmiştir. Arazinin organik formuyla renkli toplar arasında doğal ve kültürel süreçleri gösteren bir kontrast yaratmaya çalışmıştır (Resim 5)



Resim 6. Ayşe Erkmen, Ödül, Enstalasyon, Kapadokya Festivali, 2016.

Erkmen, 2016 yılın yapılan "Ödül adlı eserinde ise, bir zamanlar keşişlerin yaşamlarının sonuna doğru girdikleri peribacasının üzerinde oluşan yırtığa "halka (piercing)" yerleştirmiştir (Resim 6). Eser ile ikiye bölünen peribacası ve bir zamanlar muhtemelen kapı olan yer, çevresel herhangi bir etki olmaksızın Erkmen'in halkasının içinden geçmesi için kullanılmıştır. Peribacası renkli halka ile diğerinden ayrılmış ve ziyaretçilerin ilgi odağı olmuştur. Sanatçı, Kapadokya'nın güzel doğası ile yerleştirmelerini buluşturarak sanatı dikkat çekici bir farkındalık için kullanmış ve her bir peri bacasının bilmediğimiz öyküsünü öne çıkarmaya çalışmıştır. Ayşe Erkmen, Kapadokya'yı anıtsal coğrafi şekilleri, mimari, tarih ve güncel dokusuyla deneyimlemeyi amaçlamıştır.

SONUÇ

Ayşe Erkmen, hem estetik hem de yararlı eserleri ile sanatsal anlatımını görünür kılmıştır. Sanatın ve sanatçının özgür kalmasına yardımcı olan, sınırları ortadan kaldıran eserleriyle sanatçı, yeni arayışlar, yeni sorular ve yeni cevaplar ortaya çıkarmıştır. Erkmen, doğayı ve nesneyi kullanarak tarihi güncelemeyi hedeflemiştir. Kendine özgü eserleri ile toplumu sorgulamaya, düşünmeye itmiştir. Bir çok sanatçının aksine kendine ait atölyesi olmayan ve göçebe bir sanatçı olan Erkmen, galerileri nesne olarak görüp mekanı sanata dahil etmiş ve enstalasyonun dilini ustaca kullanmıştır.

KAYNAKÇA

Friedrich, M. (2008). Ayşe Erkmen)>uçucu/=şimdi=(.Türkçe Çeviri:Ogün Duman, İngilizce çeviri: Nazım Dikbaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mekan-eşya-nesne'ye karşı yerleştirme: Enstalasyon Arkitekt Sayı: 8Kasım/Ekim 1991s.s 17-22

Okumuş, S. (2015). Eser ve Manifestosu Bağlamında Kamusal Alanda Enstalasyon, Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Oliveira, N. (2005). Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı Duyular İmparatorluğu. Çev: Osman Akınhay. İstanbul: Akbank Kültür sanat Yayınları
Süzen, H. N. (2014). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örneklemi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı.
Block, R. http://dirimart.com/tr/exhibitions/detail/62 Erişim Tarihi: 01.05.1027
Erkmen, http://istanbulmuseum.org/artists/ayse%20erkmen.html Erişim tarihi: 05.05.2017
Kıpraşım, https://kulturlimited.com/2017/04/04/ayse-erkmenin-yeni-sergisi-kiprasim/ Erişim tarihi: 05.05.2017
Plan B, http://www.planb-venicebiennale.com Erişim tarihi: 06.05.2017
http://www.ntv.com.tr/video/sanat/benim-sanatim-ayse-erkmen-8-nisan-2017,X0OL5JadEUSdPbswNrhNwg,13,50 01.05.1027

MODA TASARIM EĞİTİMİNDE TEMEL TASARIM ELEMAN VE İLKELERİNİN KULLANIMI

Yrd. Doç. Dr. Vildan IŞIK ŞEN
Düzce Üniversitesi, vildansen@duzce.edu.tr

Özet

Moda tasarım eğitimi, tıpkı diğer sanat ve tasarım alanlarındaki eğitimlerde olduğu gibi, temel tasarım eleman ve ilkelerinin eğitimi ile başlayan ve devam eden bir eğitimdir. Bu alandaki öğrenciler, *nokta*, *çizgi*, *form*, *boşluk*, *doku* ve *renk* gibi tasarım elemanlarını ve *simetri*, *denge*, *zıtlık*, *hiyerarşi*, *oran*, *ritim*, *hareket*, *vurgu* ve *uyum* gibi tasarım ilkelerini kavramak, daha sonra da bunların moda tasarımı ile nasıl bağdaştırılacağını öğrenerek uygulamalarında kullanmak durumundadır. Bu çalışmada, öğrencilere ve bu alanda eğitim verenlere yardımcı olması amacı ile temel sanat eleman ve ilkelerinin moda tasarımında kullanımı üzerinde durulmuş ve konu kapsamında tasarımcılardan ve öğrencilerin çalışmalarından örneklere yer verilmiştir. Bu çalışma, tasarım eleman ve ilkelerinin kullanılması halinde tasarımın yapısı, işlevi ve estetik görünümünün nasıl daha nitelikli ve etkili olabileceğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Moda tasarımı eğitimi, tasarım elemanları, tasarım ilkeleri

USING BASIC DESIGN ELEMENTS AND PRINCIPLES IN FASHION DESIGN EDUCATION

Abstract

Fashion design education is an ongoing education that begins with the training of basic design elements and principles, just as it is in the other arts and design training areas. Students in this area need to conceive design elements such as *point*, *line*, *form*, *space*, *texture* and *color*, and design principles such as *symmetry*, *balance*, *contrast*, *hierarchy*, *proportion*, *rhythm*, *movement*, *emphasis* and *harmony*. Then they have to learn how to reconcile them with fashion design and use them in their own designs. In this study, it is aimed to help students and educators in this field, and the use of basic design elements and principles in fashion design is emphasized, and also samples from the works done by designers and students are contained in the subject. This study shows that if the design elements and principles are used, the structure, function and aesthetic appearance of the design can be more qualified and effective.

Keywords: Fashion design education, design elements, design principles

Giriş

Moda tasarımında, tıpkı diğer sanat ve tasarım alanlarında olduğu gibi, temel tasarım eleman ve ilkeleri kullanılmaktadır (Yetmen, 2016). Bunlar; *nokta*, *çizgi*, *form*, *boşluk*, *doku* ve *renk* başlıkları altında toplayabileceğimiz tasarım elemanları ile *simetri, denge*, *zıtlık*, *hiyerarşi*, *oran*, *ritim*, *hareket*, *vurgu* ve *uyum* başlıkları altında toplayabileceğimiz tasarım ilkeleridir (Park). Moda tasarımı eğitiminde gerek lisans gerekse önlisans ders programlarında ilk yarıyıl ile birlikte başlayan bu konulara ilişkin eğitim, son yarıyıla kadar birincil öneme sahiptir. Bu sebeple, öğrenciler, öncelikle tasarım elemanlarını ve tasarım ilkelerini kavramak, daha sonra da bunların moda tasarımı ile nasıl bağdaştırılacağını öğrenmek ve uygulamak durumundadır.

Yazılı ve görsel kaynak araştırması ile temel sanat eğitimi dersi kapsamında hazırlanan öğrenci projesine dayanan bu çalışma iki ana bölümden oluşmaktadır: İlk bölümde, temel tasarım eleman ve ilkelerinin moda tasarımında nasıl kullanıldığına ilişkin bilgiler, moda tasarımcılarına ait görsel örnekler eşliğinde verilmiştir. İkinci bölümde ise önlisans düzeyindeki moda tasarım bölümü öğrencilerinin çalışmalarından örnekler yer almaktadır. Sonuç kısmında da bu araştırmaya ve öğrencilerin çalışmalarına ilişkin önemli sonuçlar belirtilmiş, ayrıca konu ile ilgili olası araştırma konuları belirtilmiştir.

I. Temel Tasarım Eleman ve İlkelerinin Moda Tasarımında Kullanımı

Moda tasarımında, çizimle başlayan süreci takip eden diğer tüm aşamalarda sağlam bir yapı ve etkili görsellik sağlamak için tasarım eleman ve ilkeleri birlikte kullanılmaktadır. Bütün tasarımlarda, renk, çizgi, doku vb. gibi tasarım elemanları kullanılsa da bir tasarımın başarılı ve estetik yönden iyi olup olmadığını, aslında, yol gösteren kuralları ve esaslarıyla birlikte tasarım ilkeleri belirlemektedir. Bu sebeple hem elemanların hem de ilkelerin moda tasarımında nasıl kullanıldığının anlaşılmasına yardımcı olacak görsel örnekler üzerinden konunun ele alınmasında fayda vardır. Moda tasarımcılarının görsel örneklerinin yer aldığı bu bölümde, temel tasarım eleman ve ilkelerinin kullanımı, bu görseller üzerinden açıklanacaktır.

A. Moda Tasarımında Tasarım Elemanları

Çalışmanın bu kısmında; tasarımda kullanılan nokta, çizgi, form, boşluk, doku ve renk başlıkları altında temel tasarım elemanları ve bu elemanların moda tasarımında nasıl kullanıldığı üzerinde durulmuştur. Bu elemanlar, kumaş ya da materyalin kendi yapısının bir özelliği olarak bulunabileceği gibi bir moda tasarımcısı, söz konusu elemanları farklı şekillerde de kullanabilmektedir.

Nokta

Herhangi bir şey üzerindeki ufak leke ya da beneği niteleyen nokta, moda tasarımında sıklıkla kullanılan elemanlardandır. Nokta etkisinin, renkle, dokuyla ya da boşluk gibi diğer elemanlarla birlikte oluşturulması mümkündür. Kumaşın kendi deseninde olabileceği gibi, sonradan ekleme yolu ile de noktasal etki oluşturulabilmektedir. Örneğin tasarıma düğme veya zımba gibi eklemeler bu etkinin oluşturulmasını sağlayabilmektedir (Görsel 1, 2, 3, 4, 5). Moda alanında sıklıkla kullanılan, Fransızca *point* sözcüğünden türetilmiş olan *puantiye* sözcüğü ise kumaşlardaki benek ve noktayı ifade etmektedir (TDK 1).



Görsel 1, 2, 3, 4, 5 Moda tasarımında, nokta ve nokta etkisi sağlayan materyallerin kullanımına ilişkin tasarım örnekleri

Çizgi

Çizilerek veya çeşitli yollarla oluşmuş iz, çizi, hat veya sınır anlamlarına gelen çizgi (TDK 2), moda tasarımında, çizim aşamalarından nihai ürüne kadar yoğun olarak kullanılan bir tasarım elemanıdır. Tasarımda çizgisel etki, özellikle "yüzeylerin bittiği veya kesiştiği bölgeler" ile (Odabaşı, 2006: 41) oluşmaktadır. Bunun yanı sıra ince, kalın, düz, kesik, doğru, eğri, dalgalı ya da kırık çizgi gibi çizgi çeşitleri ile yatay, dikey ya da diyagonal yani çapraz çizgi yönlerinin kullanımı ile çizgisel etki sağlanabilmektedir. Çizgi çeşitleri ve çizginin yönü, tasarımda çizgisel etkinin oluşturulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Moda tasarımında çizgisel etki; örneğin "yaka kenarları, kollar, etek kenarları, paçalar, cepler veya kemerler" yapısal olarak farklı yüzeyleri oluşturarak çizgisel etkiyi sağlamaktadır. Bu, dikiş yerleri, drapeler, pililer, kumaş katları, pensler, şeritler, kemerler, bantlar, kumaş kıvırma veya katlamaları gibi çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilmektedir (Yetmen, 2016: 738). Ayrıca farklı çizgi çeşitlerinin kullanımına göre çizgilerle doku etkisi de oluşturulabilir (Görsel 6, 7, 8, 9, 10).



Görsel 6, 7, 8, 9, 10 Moda tasarımında, çizgi ve çizgisel etki sağlayan tasarım örnekleri

Form

Fransızca *forme* sözcüğünden dilimize geçen form, *biçim* ve *şekil* anlamlarına gelmektedir (TDK 3). Biçim sözcüğü ise "bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü, şekil, eşkâl" ve "bir cismin yapısını ortaya koyan çevre çizgilerinin bütünlüğü" olarak sözlükte tanımlanmaktadır. Ayrıca biçim, *tarz* anlamına da gelmektedir (TDK 4). Form, biçim ve şekil olarak karşımıza çıkan bu üç terim, kimi zaman tasarımın genel dış görünümünü ifade etmek için kimi zaman da *tarz* anlamı ile moda tasarımında kullanılmaktadır. Burada, şekil kelimesinin daha ziyade iki boyutlu olanı, form kelimesinin ise üç boyutlu olanı tanımlamada daha sıklıkla kullanıldığını belirtmekte fayda vardır. Yine bir Fransızca kelimeden *silhouette* kelimesinden dilimize geçen *siluet* kelimesi de şekli ifade etmede kullanılan bir terimdir. Karaltı, gölge (TDK 5) anlamlarına da gelen siluet, dış ana hat çizgisi ile birlikte bir şekli veya formu ifade etmek için kullanılmaktadır. Moda tasarımında siluet terimi, kıyafet çizimlerini ya da kıyafetin genel formunu tanımlamak üzere kullanılmaktadır. Örneğin kraliyet, balo, prenses tipi, denizkızı, kalem, balerin, S biçimli, H kesim ya da A formlu olarak tanımlanan etek veya elbise formları gibi farklı siluet çeşitleri mevcuttur. Siluet tanımlanırken; uzun, ince, dar, kısa, geniş veya mini gibi sıfatların yanı sıra yüksek büst, yüksek bel, düşük bel, ince bel, dar kalça, kum saati, kıvrımlı vücut hattı, vatkalı omuz, kare omuz, doğal omuz, küçük omuz gibi kıyafetin ana şeklini anlatan çeşitli ifadeler kullanılmaktadır (Peacock, 1993: 226-231). Bu tanımlamalar ağırlıklı olarak, boyun, omuz, bel ya da üst ve alt bedene göre oluşan ana hatlara ait görüntüyü bize vermektedir (Görsel 11, 12, 13, 14, 15).



Görsel 11, 12, 13, 14, 15 Moda tasarımında, üst giyim için farklı siluet etkilerine sahip form örnekleri

Boşluk

Fransızca *espace* kelimesinden gelen (TDK 6) ve Türkçede *espas* olarak kullanılan bu terim aynı zamanda *boşluk* veya *aralık* anlamlarına da gelmektedir. Moda tasarımında bir parçada veya bütünde oluşturulan boşluklar, farklı yollarla elde edilebilmektedir. Örneğin kıyafetin farklı yerlerinde açılan bir pencere, delik, yırtık vb. şeklinde elde edilebileceği gibi bu etkinin, tasarımdaki materyallerin katları arasında oluşturulan ve boşluk etkisi sağlayan alanlarla da elde edilmesi mümkündür. Bu boşluklu alanların, drapeler, pililer, katlar, volanlar vb. yolu ile de oluşturulması mümkündür. Üçüncü boyuta hizmet eden boşluk etkisi, ayrıca materyalin kendi dokusunda zaten mevcut olan yapı ile de sağlanabilmektedir. Örneğin delikli veya gözenekli bir yapıya sahip dantel ya da arkasını gösteren transparan kumaşlar kullanılarak tasarımda boşluk etkisinin oluşturulması mümkündür (Görsel 16, 17, 18, 19, 20).



Görsel 16, 17, 18, 19, 20 Moda tasarımında boşluk etkisi sağlayan tasarım örnekleri

Doku

Bir bütünün yapısı ve özelliğini ifade eden (TDK 7) ve doğal ya da yapay yollarla elde edilebilen doku, tasarımının vazgeçilmez elemanları arasındadır. Doku yerine, İngilizce *texture* kelimesinden dilimize geçen *tekstür* kelimesi de doku yerine kullanılabilmektedir. Moda tasarımında, kullanılan her bir materyalin kendine özgü dokusu vardır. Örneğin deri, tiftik veya ipek gibi hayvansal dokular; kadife, havlu veya keten gibi bitkisel dokular ya da polyester, naylon veya likra gibi sentetik dokuların her biri farklı özelliklere sahip dokulardır. Tasarımda kullanılan materyaller, üretiminde kullanılan malzemenin çeşidine, üretim şekline, görünüşüne veya kişide hissettirdiklerine göre tanımlanıp sınıflandırılabilir. Örneğin dokular, tende uyandırdıkları hissiyat farklı olması sebebi ile ferah, yumuşak veya sert vb. gibi ifadelerle ya da kumaşın özelliğine göre pürüzlü, pürüzsüz, kaygan, ince, transparan, opak, kaba vb. sıfatlarla tanımlanabilmektedir. Ayrıca desenlerine veya renklerine göre de desenli, düz, renkli, ekose, puantiyeli, hayvan desenli gibi dokuların tasnif edilmesi mümkündür.

Bunların yanı sıra moda tasarımcısının, boncuk, nakış, baskı vb. gibi çeşitli süsleme tekniklerini kullanmasıyla veya kendine özgü çeşitli yöntemlerle, farklı özgün dokular elde etmesi de mümkündür (Görsel 21, 22, 23, 24, 25, 26).



Görsel 21, 22, 23, 24, 25, 26 Moda tasarımında pantolonda kullanılan doku örnekleri

Renk

Renk, "doğrudan ya da üzerine düştüğü nesnelerde yansıma, kırılma, soğurulma gibi olaylar sonucu göze ulaşan ışığın, dalga boyuna göre bilinçte uyandırdığı imge"dir (TDK 8). Günümüzde kullanılan renk çemberinde toplam on iki *renk türü* bulunmaktadır. Bunlardan üçü -kırmızı, sarı, mavi- birincil yani ana renktir. Ana renkler, başka hiçbir rengin karışımı ile elde edilemeyen renklerdir ve ikili şekilde birbirleri ile karışımlarından yeşil, turuncu ve mor olarak ikincil renkler yani ara renkler oluşur. Birincil ve ikincil renkler ile bu renklerin karışımlarından oluşan diğer altı renk ile çember, on ikiye tamamlanmaktadır. Bu çemberde yer alan her bir renge *hue* yani *renk türü* denmektedir. "Albert H. Munsell (1858-1918), renkte üç ögeyi birbirinden kesinlikle ayırıp rengin üç değişkeni olarak ele almış ve eski dizgelerin en kullanışlı ve en mantıklısını kurmuştur." Bu üç öge; *renk türü*, *renk değeri* ve *renk doymuşluğu'*dur (Sirel, 1974: 14). Renk değeri, bir rengin açık veya koyuluğunu ifade etmektedir. Örneğin kırmızı bir boya, beyazla ya da siyahla karıştırıldığında renk türü değişmez yani başka bir renk türüne doğru kaymaz. Yalnızca bu renk türü açılır ya da koyulaşır. Munsell dizgesinde koyuluk ve açıklık on basamağa bölünmüştür. Siyah bir, beyaz sıfır ve aradaki değerler ikiden dokuza sıralanmıştır. Renk doygunluğu ise bir renk türünün, gri karıştırılarak değiştirilmesiyle ortaya çıkar. Munsell, dizgesindeki bu boyuta *chroma* adını vermiştir. Dilimizde bu terim *satürasyon* ya da *renksel doymuşluk* olarak da ifade edilmektedir (Sirel, 1974: 17-18). Moda tasarımında, renkler çok farklı kombinasyonlarla kullanılabilmektedir. Bu kombinasyonlarda ağırlıklı olarak; *yalın renk*, *açık-koyu*, *sıcak–soğuk*, *tamamlayıcı*, *yanıltıcı*, *kalite* ve *miktar kontrastı* olarak yedi ana başlık altında toplayabileceğimiz kontrastlıklar kullanılmaktadır (Acar ve Yıldırım, 2012: 64-66). Bunların yanı sıra moda tasarımında, rengin, kültürel, sembolik veya psikolojik gibi farklı boyutları ile ya da trendlere göre kullanımı da söz konusudur. Günümüzde nanoteknolojinin kullanıldığı, çevresel değişimleri algılayarak renk değiştirebilme özelliğine sahip akıllı kumaşlar üzerinde çalışılmaktadır. "Kumaş ipliğine elektronik ve optik özelliklerin kazandırılması ile aydınlatma özelliğine sahip giysiler ve renk değiştirebilen giysiler elde edilebilecektir" (Şener ve Bulat, 2009: 2-3). Bu çalışmalar, moda tasarımında renk kullanımını etkileyebilecek türden çalışmalardır. Bu durum, tasarımda kullanılan rengin teknolojiden bağımsız olmadığını da göstermektedir (Görsel 27, 28, 29, 30, 31, 32).







Görsel 27, 28, 29, 30, 31, 32 Moda tasarımında renk örnekleri

B. Moda Tasarımında Tasarım İlkeleri

Bu kısımda; tasarımda kullanılan *simetri*, *denge*, *zıtlık*, *hiyerarşi*, *hareket*, *oran*, *ritim*, *vurgu* ve *uyum* başlıkları altında temel tasarım ilkeleri üzerinde durulmuştur. Tasarım ilkeleri ve tasarım elemanları, birbirlerinden beslenir ve birbirleri ile sıkı ilişki içindedir. Tasarım elemanlarının daha etkili kullanılması hususunda ilkeler, son derece önemli kılavuzlardır. Çünkü tasarım elemanları ancak bu ilkelerle birlikte kullanıldığında çok daha başarılı ve etkili sonuçlar elde edilebilmektedir.

Simetri

Ayna görüntüsü anlamına gelen simetri (Saw, 2002), karşılıklı iki kısım arasında *biçim* ve *hacimce* benzerlik oluşunu ifade etmektedir (TDK 9). Simetride görüntü, yatay ya da dikey merkezi eksenin her iki tarafında aynıdır. *Yakın simetri*, *ters simetri*, *iki eksenli simetri*, *üç eksenli simetri*, *radyal simetri* gibi farklı simetri çeşitleri vardır. Yakın simetride, iki yarı tamamen aynı değildir bunlarda küçük değişiklikler olabilir. İki yarı çok farklılaştığında ise simetri olmaz. Ters simetride ise oyun kartlarındaki gibi ters çevrilmiş görüntü kullanılmaktadır. Simetride, birden fazla simetri ekseni olabilir. İki eksenli simetri, dikey ve yatay iki simetri eksenini kullanır. Üst ve alt, sol ve sağ ile aynı veya biraz farklı olabilir. En düzenli ve tekrarlayan görüntü, her bir tarafın aynı olduğunda oluşmaktadır. Farklı eksenlerin kullanılabildiği radyal simetride ise görüntü, yıldız gibi merkezden dışarıya yayılmış gibi görünmektedir (Saw, 2002).

Denge

Fiziksel denge anlayışımızla bağlantılı olan denge, tasarım alanında karşıtlıkların uzlaştırılması olarak tanımlanabilir. Denge konusunda, *simetrik* ve *asimetrik denge* olarak iki ana başlık bulunmaktadır. *Formel* ya da *biçimsel denge* olarak da ifade edilen simetrik denge, merkezi olarak yerleştirilmiş bir dayanak noktasının eşit taraflarında eşit 'ağırlık' olarak tanımlanabilir. Organize ve düzenli bir görünüme sahip simetrik dengede, tasarım elemanları, yatay veya düşey merkezi bir eksenin her iki yanına eşit olarak düzenlenmektedir. Ancak farklı simetri çeşitlerini kullanarak denge oluşturmak da mümkündür. *İnformel denge* olarak da ifade edilebilen asimetrik denge terimi ise genellikle simetri üzerine kurulu olmayan bir dengeyi tanımlamak için kullanılmaktadır. Daha fazla özgürlük alanı veren ve yaratıcılık isteyen bu dengeye ulaşmanın basit bir formülü, herhangi bir kuralı veya sınırı yoktur. Tasarımcının dengeye ulaşmadan önce diğer tasarım eleman ve ilkelerinin yerleşimlerini dikkatlice ayarlaması gerekmektedir. "Tasarımcı bileşimin dengelenip dengelenmediğini anlamalıdır. Burası denge anlayışınızın gerçekten yürürlüğe girdiği yerdir" (Saw, 2002).

Zıtlık

Karşıtlık veya *kontrast* kelimeleri ile de ifade edilen zıtlık, tasarımdaki farklılıkların vurgulanmasında, dengelenmesinde, hiyerarşi, ritim ya da uyum oluşturulmasında kullanılan önemli bir tasarım ilkesidir. Zıtlık oluşturmak için diğer tasarım ilkelerini göz önünde bulundurmanın yanı sıra bunların aynı zamanda renk, çizgi, form ve doku gibi tasarım elemanları ile birlikte -örneğin *renk zıtlığı*, *çizgi zıtlığı*, *form zıtlığı* ya da *doku zıtlığı* vb. gibi- kullanımı da gerekmektedir. Böylelikle tasarım elemanlarının etkisini yoğunlaştırmak, daha dinamik ve güçlü bir ifade elde etmek mümkün olmaktadır.

Hiyerarşi

Fransızca *hiérarchie* kelimesinden dilimize geçen hiyerarşi kelimesi, "basamak, derece düzeni, aşama sırası" anlamlarına gelmektedir (TDK 10). Tasarımda ise tasarım elemanları veya ilkelerinin, denge, uyum veya etki bakımından birbirlerinin üstünde veya altında daha önemli veya daha önemsiz, daha küçük veya daha büyük, daha az veya daha çok gibi sıralamalar içinde yer almasını ifade etmektedir. Hiyerarşide boyut ve miktar çok önemlidir. Örneğin herhangi bir tasarımda kullanılan bir ögenin diğer ögelerden daha büyük olması veya daha geniş alan kaplaması durumunda, bu öge daha hiyerarşik görünmekte ve izleyicinin ilk baktığı yer olabilmektedir.

Hareket

Sözlükteki tanımı, "bir cismin durumunun ve yerinin değişmesi, devinim, aksiyon" olan hareketin (TDK 11), tasarımdaki kullanımı, hareket etkisinin sağlanmaya çalışılmasıdır. Söz konusu bu etkiyi çeşitli yollarla elde etmek mümkündür. Örneğin hızın ifadesinde kullanılan bulanık ana hatlar, durağan olmayan aksiyon halindeki figürler, bir eylemin ardıl görüntüleri, kavisli formlar ya da geometrik form tekrarına dayalı optik yanılsama kullanımı, tasarıma hareket etkisi verebilmektedir (Skaalid, 1999).

Oran

"Büyüklük, nicelik, derece bakımından iki şey arasında veya parça ile bütün arasında bulunan bağıntı"yı ifade eden oran (TDK 12), tasarım alanında, İngilizce proportion kelimesinden dilimize aktarılan *proporsiyon* kelimesi ile de ifade edilmektedir. İnsan bedeninde parça-bütün arasındaki ilişki yani oran-orantı, *kanon*'la ifade edilmektedir. Bütünün boyunu ölçmede, bir baş ölçüsünün referans alındığı bu kanonlarda ortalama insan vücudu yaklaşık yedi veya yedi buçuk kanondur. Alınan bu ölçünün vücudun diğer bölümlerinde de yatay veya dikey eksende kullanılması mümkündür. Elbette her insan bedeni farklı ölçülere sahiptir. Tasarımda bu farklılıkların göz önünde bulundurulması ve uzun, kısa, şişman, kısa bacaklı, uzun bacaklı, uzun üst bedenli, geniş omuzlu, dar omuzlu, geniş kalçalı, büyük göğüslü vb. gibi bedensel farklılıkların kullanılan aksesuarlarla birlikte dikkate alınması gerekmektedir. Oran, aynı zamanda tasarım elemanlarının parça-bütün ilişkisi içindeki kullanımını da ifade etmektedir. Örneğin *renk oranı*, *doku oranı*, *boşluk oranı* gibi oransal ifadeler, bütün-parça ilişkisi içinde ele alınmaktadır.

Ritim

Fransızca *rythme* sözcüğünden dilimize geçen ve "bir kompozisyonda farklı ögelerin sıra ile ve belli aralıklarla birbirlerini izlemesi" olarak tanımlanan ritim (TDK 13) , tasarımda *tekrar* anlamına gelmektedir. Bu, renklerin, çizgilerin, formların, dokuların, desenlerin, boyutların, yönlerin vb. çeşitli yollarla tekrarıdır. Tasarıma hareket ve yön katma işlevi de gören ritim sayesinde, izleyicinin gözü, bütün içindeki bir noktadan diğer noktaya dolaştırılmakta ve böylelikle izleyicinin, tasarımın bütününü algılaması sağlanmaktadır. Ritim çeşitleri, *düzenli*, *akıcı* ve *aşamalı ritim* olarak üç ana başlık altında ele alınabilir. Ögelerin öngörülebilir bir aralıkla yinelendiği düzenli ritim, ögeler arasındaki boşlukların; aynı uzunlukta, büyüklükte ya da benzer olması durumunda oluşmaktadır. Daha fazla etki sağlamak için ritmin düzenini oluşturan aralığı ya da kullanılan ögenin özelliği değiştirilebilir. Akıcı ritimde, ögeler ve aralarındaki mesafe organik yani doğaldır. Bu türden ritmi, özellikle zebra, leopar gibi hayvan desenlerinde görmemiz mümkündür. Aşamalı ritimde ise elemanlar, dizinin üzerinde bir yön duygusu yaratarak kademeli olarak artmakta veya azalmaktadır (Bradley, 2012). Moda tasarımında, örneğin yaka ve kol manşetlerindeki süslemeler veya aynı renk kullanımı ya da düğme sıraları, kıyafete ritim katmaktadır. Ritim, bir kıyafette hareket ve vurgu oluşturmada ayrıca kıyafetin uyumlu bir bütünlük kazanmasında son derece önemlidir.

Vurgu

Tasarımda vurgu, bir tasarım elemanı ya da ilkesinin diğerlerine göre daha çarpıcı veya daha baskın olarak kullanımı ve bu yolla hâkim ve alt unsurların oluşturulmasıdır. Görsel ağırlığı veya psikolojik etkiyi artırmak veya ön plana çıkarmak amacı ile vurgu yapılmaktadır. Tasarımda, vurguyu kontrol etmek için özellikle üç temel yöntem vardır. Bunlar; *yerleşim*, *izolasyon* ve *zıtlık*'tır. Yerleşimde, tasarımcı vurguyu tasarımın neresinde kullanacağını belirlemek durumundadır. Bir tasarım yüzeyi yatay, dikey ve diyagonal eksenlere bölündüğünde, bu eksenlerin kesiştiği nokta, geometrik odak noktasını oluşturmaktadır. Tasarımda optik merkez ise, kesin olarak ölçülememekle birlikte bu geometrik merkezde değil onun biraz daha altında ya da üstünde yer almaktadır. İzolasyon, özellikle benzer ögelerin olduğu bir tasarımda, sınırlanmış bir alan yaratılması yoluyla vurgunun elde edilmesidir. Vurgu amacıyla kullanılan renk, şekil, doku vb. gibi zıtlıkların tümü ise bunların tasarımda bulunduğu yere bakılmaksızın görünürlüğü etkilemektedir. Moda tasarımında vurgu kimi zaman kıyafete eşlik eden bir aksesuarla da yapılabilmektedir.

Uyum

"Bir bütünün parçaları arasında bulunan uygunluk, ahenk" olarak tanımlanan uyum, tasarımda, tasarım eleman ve ilkelerinin arasındaki uygunluğu ifade etmektedir (TDK 14). Fransızca *harmonie* kelimesinden dilimize geçen *harmoni* terimi de uyum anlamına gelmekte ve sıklıkla kullanılmaktadır (TDK 15). Uyumlu bir tasarımda, şekil, boyut, malzeme vb. çeşitliliği ile monotonluktan uzaklaşılması mümkündür.

C. Moda Tasarımında Tasarım Eleman ve İlkelerinin Bir Arada Kullanıldığı Örnekler

Bu çalışmanın daha önceki kısımlarında tasarım elemanlarına ilişkin verilen örneklerin hepsinde aslında tasarım eleman ve ilkeleri bir arada kullanılmıştır. Bu bölümde tek tek örnekler üzerinden konuya ilişkin açıklamalar yapılmıştır. İlk örnek, metal ve kâğıt gibi

konvansiyonel olmayan malzemeleri içeren eklektik tarzıyla tanınan İspanyol kökenli Parisli moda tasarımcısı Paco Rabanne'in 2017 Sonbahar koleksiyonunda yer alan elbise tasarımıdır. Rabanne'ın son derece sade görünümlü bu tasarımında, özellikle çizgi, nokta, doku gibi tasarım elemanlarını kullandığı görülmektedir (Görsel 33). Tasarımda simetrik ve asimetrik kesimler bir arada kullanılarak kıyafetin bütününde bir denge yaratılmıştır. Boyunda, omuzlarda ve basende yatay ve dikey olarak kullanılan çizgisel etkinin durağanlığı, diyagonal olarak bedeni bölen ön kısımdaki çizgi ile birlikte kırılarak kıyafete hareket kazandırılmıştır. Çizgisel etki, kıyafetin ana kumaşından farklı bir renk ve dokuya sahip olan beyaz kumaş ile omuz bölgesinde de görülmektedir. Bunlar, kıyafetin kumaşının kendi dokusunda zaten mevcut olan çizgisel dokunun yönüne uyum sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Kıyafette ağırlıklı olarak kullanılan rengin biraz daha koyusu bir kemer ile de vurgu sağlanmıştır. Tasarımcı, nokta'ları yani düğmeleri, ritim ve denge unsuru olarak kullanmasının yanı sıra izleyicinin gözünü tasarımda dolaştırmak ve bütünü algılamasını sağlamak amacıyla da kullandığını söylemek mümkündür. Diğer bir örnek İngiliz moda tasarımcısı Alexander McQueen'e ait *Hobnail Metal Toe-Cap Boot* isimli bir bot tasarımıdır (Görsel 34). Burada, Rabanne örneğinde ifade olunan tasarım eleman ve ilkelerinin, elbiseden çok farklı bir form olan bottaki kullanımı görülmektedir. Tasarımda; vurgu ve bütünlük, botun burnunda ve topuğunda yer alan metalik parçalarla elde edilmiş, hareket ve ritim ise botun çeşitli kısımlarına yayılan nokta görünümlü zımbalarla sağlanmıştır. Bağcıklar, metal aksesuarlar ve deri ile tasarımda hem çeşitlilik hem de bunlarla oluşturulan hareketli bir denge söz konusudur. Bir başka örnek, Türk asıllı tasarımcı Hüseyin Çağlayan'ın, uluslararası ismi ile Hussein Chalayan'ın, şekil/form odaklı ve göç temalı 2000'lerde sergilenen *Afterwords* yani *Sözlerden Sonra* isimli tasarımıdır (Görsel 35 a, b). Hem bir eşya hem de bir kıyafet niteliği olan bu tasarımın ahşaptan yapılmış etek bölümü, gitgide küçülen, iç içe geçerek katlanabilen dairesel formlardan oluşan piramidal bir yapıya sahiptir. Kıyafetin üst bölümünde, açık mavi, mankenin üzerine oturan bir bluz, ahşapta kullanılan sıcak renklere kontrast oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu bluz, etekte oluşturulan piramidal yapının bozulmadan devam etmesini sağlamaktadır. Mankenin baş kısmına yerleştirilen siyah aksesuarın eklenmesi ise bu üçgen yapının en üst noktasını oluşturmakta ve eteğin bel kısmında kullanılan siyah alan ile birlikte bütünlüğe katkıda bulunmaktadır. Boyun, kol, bel ve ayaklarda oluşturulan açık alanlarla da boşluk oluşturularak tasarım dengelenmiştir. Bu tasarımda, oran-orantı, bütün-parça ya da proporsiyon olarak ifade edebileceğimiz bölümlerin de son derece dengeli olacak şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Yukarıda verilen örneklerde tasarımlardaki şekil/form ilişkisi daha baskın şekilde görülmektedir. Ancak kimi tasarımlarda rengi, dokuyu ya da başka bir temel tasarım elemanını ön plana çıkarabilir. Örneğin, karşıt renkler, sıcak-soğuk renkler, açık-koyu renkler vb. gibi renk kombinasyonları ile tasarımlarında bütünlük, denge, ritim, hareket ya da vurguyu sağlayabilirler. İtalyan moda tasarımcısı Salvatore Ferragamo'nun 2012 defilesindeki, mavi ve turuncu ağırlıklı 2013 Bahar erkek giyimi tasarımlarında rengin birincil planda kullanılmış olduğunu görmek mümkündür (Görsel 36). Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Burada kısaca değinilen tasarımcılardan her biri, temel tasarım eleman ve ilkelerini bilen, bunları bir arada kullanarak uygulayan ve çalışmalarına bunları en iyi şekilde yansıtmayı başaran kişilerdir.



Görsel 33 Paco Rabanne, Collections-Fall 2017-Look 1 (Rabanne, 2017).
Görsel 34 Alexander McQueen, Hobnail Boot, 2017 (McQueen, 2017).
Görsel 35 a, b Hüseyin Çağlayan, Afterwords, 2000 (Efe, 2016).
Görsel 36 Salvatore Ferragamo, *Spring 2013 Menswear* (Spoonflower.com, 2017).

II. Öğrencilerle Yapılan Proje ve Proje Kapsamında Öğrencilerin Tasarımlarından Örnekler

Düzce Üniversitesi, Düzce Meslek Yüksekokulu Moda Tasarım Bölümü birinci sınıf öğrencileri ile 2016-2017 eğitim ve öğretim yılı bahar döneminde, temel sanat eğitimi dersi kapsamında, temel tasarım eleman ve ilkelerini etkin bir şekilde öğretmek amacıyla bir projeye hazırlanmıştır. Aynı zamanda bir geri dönüşüm projesi olan bu projenin ilk ayağında; yazılı ve görsel araştırma, inceleme gezisi ve 'Eskiden Yeniye Tişört Tasarımı' başlıkları altında dört ana başlık yer almaktadır. Projenin ikinci ayağında ise yine bir geri dönüşüm projesi olan 'Eskisi Olmayanın Yenisi Olmaz' isimli bir sergi düzenlenmiştir. Yaşları on sekiz ile yirmi üç arasında değişen ve tamamı bayan öğrencilerden oluşan bu grupta yer alan yirmi altı öğrenci ile proje gerçekleştirilmiştir. Proje kapsamında, eski ya da artık giyilmeyen bir tişörtü ya da gömleği kullanarak tekrardan tasarlanması istenmiştir. Proje kapsamında, tasarım eleman ve ilkelerine yönelik doğadan ve piyasadaki mevcut kıyafetlerden fotoğraf çekimi yapmaları ve bu fotoğraflarının ilgili kavram ve terimlerle sözel olarak ifade etmelerinin istenmesi de konuların pekiştirilerek öğretilmesinde etkili bir yöntem olmuştur. Öğrencilerin, tasarım eleman ve ilkelerine ilişkin atölyede kâğıt üzerinde uygulama yapmalarının yanı sıra, gözlem, inceleme ve araştırmalar da yapması, daha sonra yapacakları tasarımlarına yön vermiştir.

Yukarıda sözü edilen proje kapsamında öğrenciler tarafından yapılan tasarımlardan örneklerin yer aldığı bu bölümde, örneklerden ilki, Betül Canazlar isimli öğrencinin özellikle şekil/form değişimi ve doku farklılığı üzerinde durarak gerçekleştirdiği tasarımdır (Görsel 37 a, b). Öğrenci, artık giymediği iki farklı kumaş dokusuna sahip gömleği kesip birleştirerek yeni bir gömlek elde ettiği çalışmasında, gömleğin kol ve etek kısımlarında form değişikliğine gittiğini, sırt kısmında ise vurgu amacıyla yaptığı armanın çevresine çengelli iğneler kullanarak doku oluşturmaya çalıştığını ifade etmiştir. Sarı yelekte zaten mevcut olan yatay ve dikey dikiş çizgilere ek olarak, gömleğin kol ve etek kısımlarındaki pililerle de farklı bir çizgisel etki ve ritim kazandırmaya çalıştığını söylemiştir. Projeye katılan diğer bir öğrencinin tasarımı, tasarımda esinlenmenin ve yaratıcılığın güzel bir örneğini oluşturmaktadır. Tasarım süreci boyunca öğrencilerin farklı kanallar aracılığıyla hayal güçlerini beslemeleri ve nihayetinde somut bir ürüne dönüştürmeleri (Atılgan, 2014) bakımından verilen bu örnekte, İrem Kurt isimli öğrenci, web'de bulduğu bir görselden yola çıkmıştır. Söz konusu görselde,

beyaz bir tişört üzerine siyah kontur çizgilerle yapılmış bir timsah figürü bulunmaktadır. Bu figürden yola çıkarak hazırladığı çalışmasında, timsah desenini tamamen farklı bir forma dönüştürerek kullanmıştır (Görsel 38 a, b). Tasarımındaki deseni renklendirmek için soğuk renkleri kullanan öğrenci, hareket ve tekrarı ise tişörtün ön yüzüne tamamen hâkim olan timsah deseni ile -özellikle de timsahın açık ağzı ve dişleri ile- elde etmeye çalıştığını ifade etmiştir. Ayrıca öğrenci, daha önce bisiklet yaka olan bu tişörtün, yakasını değiştirerek açık bir timsah ağzına dönüştürmekle de tasarımındaki vurgu noktasını yakada toplamak istediğini belirtmiştir.




Görsel 37 a, b Betül Canazlar isimli öğrenciye ait gömlek tasarımı, 2017
Görsel 38 a, b İrem Kurt isimli öğrenciye ait tişört tasarımı, 2017

Yöntem ve Bulgular

Bu çalışmada, yazılı ve görsel kaynak araştırması yapılarak, moda tasarımında temel tasarım eleman ve ilkelerinin nasıl kullanıldığı, ağırlıklı olarak günümüze yakın örnekler ve ana terimler üzerinden gösterilmiştir. Farklı tasarım ve sanat alanlarına ilişkin söz konusu eleman ve ilkelerinin kullanımını anlatan çok sayıda kaynak olmasına karşılık, moda tasarımı eğitimi için bu konuların kapsamlı olarak ele alınmadığı görülmüştür. Bu çalışmada ayrıca öğrencilerle birlikte temel sanat eğitimi dersi kapsamında hazırlanan bir araştırma ve uygulama projesinden elde edilen gözlemlerden de yararlanılmıştır. Ön lisans düzeyindeki yirmi altı öğrenci ile yapılan proje ile temel tasarım eleman ve ilkelerinin moda tasarımında nasıl ele aldığının anlatılmasına odaklanılmıştır. Bu sebeple, atölyedeki kâğıt üzeri çalışmalara paralel olarak, gerek doğadan gerekse piyasadaki mevcut kıyafet tasarımlarından örneklerin incelemesi yapılmıştır. Bu, öğrencilerin konuları daha iyi anlamalarının yanı sıra kendi tasarım aşamaları ve uygulamaları için de iyi bir zemin hazırlamıştır. Özellikle kendi alanlarına yönelik olarak yapılan bu proje ile öğrenciler, hem sanatın temel ilke ve elemanlarını uygulamalı olarak öğrenmiş hem de kendi tasarımlarını, hayata geçirme fırsatı bulmuşlardır. Proje, aynı zamanda bir geri dönüşüm projesi olduğu için ayrıca bu konuya da dikkat çekilmiştir. Öğrencileri derse motive edecek bir etkinlik kapsamında uygulamalar yapılması, öğrencilerin konuları hem çok daha iyi kavramalarında etkili olduğu hem de yaptıkları tasarımların niteliğine olumlu yönden katkı sağladığı görülmüştür. Daha önceleri tasarımlarını neden ve nasıl yaptıklarını ifade etmekte sıkıntı çeken bu öğrencilerin, artık tasarımlarına ilişkin daha bilinçli oldukları ayrıca tasarımlarını sözel olarak, eğitim aldıkları alana özgü kavram ve terimleri de kullanarak, ifade edebilmeye başladıkları gözlenmiştir. Bu proje kapsamında yapılan tüm çalışmalarda öğrenciler, biçki, dikiş, süsleme vb. gibi diğer alan bilgi ve

becerilerini de uygulama ve gösterme fırsatı bulmuşlardır. Bu da derse motive olmalarında önemli derecede etkili olmuştur.

Sonuçlar ve Öneriler

Bu çalışma göstermektedir ki; tıpkı diğer uygulamalı sanat ve tasarım eğitimlerinde olduğu gibi moda tasarım eğitiminde de temel tasarım eleman ve ilkeleri kullanılmakta ve moda tasarımı kendine özgü başka terimlerle birlikte bu eleman ve ilkelerden faydalanmaktadır. Ancak söz konusu eleman ve ilkeleri, farklı disiplinlerle ilişkili olarak anlatan çok sayıda kaynak olmasına rağmen moda tasarım eğitimi alanında, bu konuların, Türkçe olarak alana özgü terimlerle ve örneklerle kapsamlı olarak ele alınmaması, öğrenciler için önemli bir eksikliktir. Temel tasarım eleman ve ilkelerinin moda alanındaki uygulamalarını görsel örnekler üzerinden detaylı olarak anlatan özellikle Türkçe kaynaklara ihtiyaç duyulmaktadır. Ayrıca bu çalışma göstermiştir ki; üniversite düzeyinde verilen eğitimde ilk yıldan başlayarak atölye dışında da ders konularına yönelik inceleme, araştırma ve uygulamalar yapılması hatta öğrencilerde motivasyonu artırıcı çeşitli proje ve etkinlikler düzenlenmesi, öğrencilerin eğitim ve öğretiminde son derece verimli sonuçlar verebilmektedir. Bu sebeple, çoğunlukla atölyede sadece kâğıt üzerinde verilmeye çalışılan temel sanat eğitiminin atölye dışında da alana özgü çalışmalarla desteklenerek yürütülmesi, öğrencilerin konuları kavramalarında ve tasarımlarının tüm aşamalarında oldukça önem arz etmektedir. Çünkü uygulamalı sanatlardan biri olan moda tasarım eğitiminde de tıpkı diğer sanat ve tasarım dallarında olduğu gibi yapı, işlev ve estetik niteliği sağlam tasarımlar yapılması, verilecek olan temel sanat ve tasarım eğitiminin niteliğine sıkı sıkıya bağlıdır.

Kaynakça

ACAR, Sedef, Leyla YILDIRIM (2012). Tekstil Tasarımı Eğitiminde "Tapestry"lerde Renk Uygulamalarına Bir Örnek, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Cilt 4, Sayı 7 (4), s.63-67.

ATILGAN, Duygu KOCABAŞ (2014). Giysi Tasarımında Esinlenmenin ve Araştırmanın Yaratıcılığa Etkisi, *International Journal of Social Science*, Autumn I. Number: 27, pp. 471-487, http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2486.

BRADLEY, Steven (2012). 3 Types Of Rhythm You Can Create Visually, *Vanseo Design*, http://vanseodesign.com/web-design/visual-rhythm/. Erişim: 25 Mayıs 2017.

EFE, Pınar (2016). O Bizden Biri… Dahi Modacımız Hüseyin Çağlayan…, *brandlifemag.com*, http://www.brandlifemag.com/o-bizden-biri-dahi-modacimiz-huseyin-caglayan/. Erişim: 17 Mayıs 2017.

fragrantica.com (2017). Paco Rabanne, https://www.fragrantica.com/designers/Paco-Rabanne.html. Erişim: 15 Mayıs 2017.

McQUEEN, Alexander (2017). Hobnail Boot, *alexandermcqueen.com*, http://www.alexandermcqueen.com/us/alexandermcqueen/hobnail-boot_cod11182890gt.html. Erişim: 16 Mayıs 2017.

modalaturca.wordpress.com (2010). "Terzilerin Sultanı/Sartorial Sultan": Hüseyin Çağlayan, Ekim 30, https://modalaturca.wordpress.com/2010/10/30/huseyin-caglayanin-sanatinda-ulusasirilik-ve-melezlenme/. Erişim: 17 Mayıs 2017.

ODABAŞI, Hatice Aslan (2006). *Grafikte Temel Tasarım*, İstanbul, Yorum ve Sanat Yayıncılık.

PARK, Yangjoo, Design Elements & Principles, *University of Texas – Austin*, http://www.edb.utexas.edu/minliu/multimedia/PDFfolder/DESIGN~1.PDF. Erişim: 15 Nisan 2017.

PEACOCK, John (1994). *20th Century Fashion – The Complete Sourcebook*, Thames and Hudson, London.

RABANNE, Paco (2017). Collections-Fall 2017-Look 1, *pacorabanne.com*, https://www.pacorabanne.com/en/collections/fall-2017. Erişim: 15 Mayıs 2017.

SAW, James T. (2002). Design Notes: Balance – Symmetry, *Palomar College*, http://daphne.palomar.edu/design/bsymm.html. Erişim: 24 Mayıs 2017.

SCAALID, Bonnie (1999). Design Theory: Classic Graphic Design Theory Principles of Design: Movement, *University of Saskatchewan, Educational Technology and Design*, http://etad.usask.ca/skaalid/theory/cgdt/movement.htm. Erişim: 24 Mayıs 2017.

SCHNEIER, Matthew (2012). Salvatore Ferragamo, *vogue.com*, http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2013-menswear/salvatore-ferragamo. Erişim: 17 Mayıs 2017.

SENGİR, Sena, Adem YÜCEL (2016). Temel Tasarımda Çizgi Üzerine, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, OÜSOBİAD, s.478 – 487.

SİREL, Şazi (1974). *Kuramsal Renk Bilgisi*, İ.D.M.M. Akademisi Yayınları, Kutulmuş Matbaası, İstanbul.

Spoonflower.com (2017). 12 Days of Design: Day 3 Develop A Color Palette", January 3, https://blog.spoonflower.com/2017/01/12-days-of-design-day-3-develop-a-color-palette/. Erişim: 17 Mayıs 2017.

ŞENER, H. Fatma, Fatma BULAT (2009), Nano Teknoloji İle Üretilen Akıllı Tekstiller ve Tüketici Beklentilerinin Belirlenmesine Yönelik Bir Araştırma, *Hacettepe Üniversitesi, Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*, Makale Sıra No: 68. http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/nanotekstil.pdf. Erişim: 24 Mayıs 2017.

TDK. *Büyük Türkçe Sözlük*, http://tdk.gov.tr/ Erişim: 01-27 Mayıs 2017.
TDK 1. "Puan", TDK 2. "Çizgi", TDK 3. "Form", TDK 4. "Biçim", TDK 5. "Siluet", TDK 6. "Espas", TDK 7. "Doku", TDK 8. "Renk", TDK 9. "Simetri", TDK 10. "Hiyerarşi", TDK 12. "Hareket", TDK 12. "Oran", TDK 13. "Ritim", TDK 14. "Uyum", TDK 15. "Harmoni",
YETMEN, Gözde (2016). Moda Tasarımında Temel Tasarım Öğelerinin Önemi, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 5, Sayı 22, s.735-748, DOI: 10.7816/idil-05-22-12.

KAHRAMANMARAŞ MÜZESİNDE BULUNAN KADIN CEPKENLERİNİN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

Zehra KURTUL

ÖZET

Cepkenler geleneksel Türk giyiminde kadın ve erkekler tarafından kullanılan giysi çeşitlerimizdendir. Kahramanmaraş Müzesindeki cepkenleri incelediğimizde kendine özgü yoğun ve ağır süslemeleri, değişik kumaş ve kesim örneklerine sahip olduğu görülmektedir.

Bu nedenle her şeyden önce müzelerde bulunan eski kıyafetlerin bütün güzelliklerini, özelliklerini gözler önüne sermek gereklidir. Bu çalışma Kahramanmaraş Müzesindeki eski ve yerli kadın cepkenlerini tanıtmak ve kültürel mirasımızın geçmişe gömülüp kalmasına engel olması açısından önemlidir. Bu araştırmanın amacı Kahramanmaraş Müzesinde bulunan cepkenlerin biçimsel özelliklerini incelemek, fotoğraf ve envanter bilgilerini belgelendirip, gün ışığına çıkarmaktır. Bu araştırma tarama (survey) modelli bir araştırmadır. Araştırma verileri Kahramanmaraş Müzesindeki 5 adet kadın cepkeninin biçimsel özelliklerinin incelenmesiyle elde edilmiştir. Araştırma kapsamındaki kadın cepkenleri; kullanılan kumaş - malzeme, renk, kesim, dikim ve süsleme teknikleri yönünden incelenmiş ve bu cepkenlerin ölçekli çizimlerine yer verilerek değerlendirmeler yapılmış ve sonuca ulaşılmıştır. Kahramanmaraş müzesindeki kadın cepkenlerinin incelenmesini konu alan bu çalışmada, örneklem olarak seçilen cepkenlerde keten, kadife, çuha kumaşları kullanılmıştır. Cepkenler kesim teknikleri yönünden incelendiğinde düz kesimli beden, parça eklenen kesikli beden, önden açık düğmesiz beden, hafif V kesimli beden ve boyu belde biten beden kesimlerinin uygulandığı görülmüştür. Kol kesiminde kuşlu kol, dikdörtgen kol ve takma kol kesimleri uygulanmıştır. Yaka kesiminde ise hakim uygulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kahramanmaraş, kadın cepkeni, geleneksel, giysi

ANALYZING THE MORPHOLOGICAL PROPERTIES OF WOMEN'S JUPES THAT ARE LOCATED AT KAHRAMANMARAŞ MUSEUM

ABSTRACT

Jupes are the kind of clothes that are worn both by women and men in the traditional Turkish clothing. The analysis of the jupes that are exhibited at Kahramanmaraş Museum reveals that the jupes have unique adornments that are intense and weighty, and in addition they are examples of various fabrics and cuts. For that reason, it is necessary to firstly display all the beauties and features of the old clothes that are at museums. This study is important with regard to presenting the old local women's jupes at Kahramanmaraş Museum and preventing the Turkish cultural heritage from being buried in the past. The objective of this study is to examine the model features, cut features, adornment features and sewing features of the jupes at Kahramanmaraş Museum, and to document and bring to light the photography and inventory information of them. This study has a survey model. The research data were acquired by examining the morphological properties of 5 different women's jupes models at Kahramanmaraş Museum. The women's jupes within the research were analyzed with respect to the material used, color, cut and sewing and adornment techniques, the scaled plotting of these jupes were included, evaluations were carried out and the results were achieved. This study is about examining the women's jupes at

Kahramanmaraş Museum, and linen, velvet and baize fabrics were used for the jupes that were selected as sample. The studying of the jupes in terms of cutting techniques revealed the facts that body with regular cut, staple body with added pieces, body open from the front and without buttons, slightly V cut body and body with a finish in the waist were applied. In the cut of the sleeves, sleeves with triangles and assembling sleeves were implemented. In the collar cut, crew neck was applied.
Keywords: Kahramanmaraş, women's jupes, traditional, clothing

1.GİRİŞ

Giyim, giyenin sosyal durumunu, yaşını ya da dönemini, kişilik ve karakterini, ekonomik durumunu ve toplumdaki yerini belirlediği gibi, bireysel, toplumsal ya da ulusal özellikler gösteren bir olgudur. O toplumun ya da ulusun coğrafi konumu ve tarihi, sosyo-ekonomik koşulları, başka bir deyişle «yaşam biçimi» insanın doğumundan ölümüne kadar, yaşamı boyunca yaşamının tüm aşamalarına ilişkin özellikler giyim kavramının oluşumundaki önemli sebeplerdir (Sürür, 1983, s. 7).

Ülkemizin her yöresi kendine özgü kültürel özelliklere sahiptir. Her yörenin kültürü ise tarihi, coğrafi, ekonomik ve etnik olarak pek çok etmene bağlı oluşmuştur. Benzer özellikler olmasına rağmen giyim biçimleri bölgelere göre değişmektedir (Tezcan, 1999, s. 264).

Türk toplumu zengin bir giyim kuşam kültürüne sahiptir. Kadın ve erkek giyimlerinde de çeşitli giysiler kullanmışlardır. Kadın giyimlerinden önemli bir parça da konumuz olan cepkenlerdir (Küçükosmanoğlu, 1992, s.1).

Milli bir kültür olan geleneksel giysilerimizin arasında önemli bir yeri olan cepkenlerin incelenerek gün ışığına çıkmasına, değişen giyim kültürü içinde hemen hemen yok olmak üzere olan cepkenlerin daima hatırlanmasına katkıda bulunmayı amaçlayan araştırmada; Kahramanmaraş Müzesinde bulunan kadın cepkenlerinin ait oldukları dönemlere ait kesim, dikim, kullanılan malzeme, süsleme teknikleri, doğrultusunda incelenmiş ve ölçekli çizimlerine yer verilmiştir.

1.1.Konunun Tanımı

Kahramanmaraş Müzesinde bulunan kadın cepkenlerinin biçimsel özelliklerinin incelenmesi bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Kahramanmaraş, Anadolu ve Mezopotamya uygarlıklarının birbiriyle karşılaştıkları bölgede yer almaktadır ve Anadolu gibi çeşitliliklerin ülkesidir. Öyle ki, tarihinde ve kültüründeki çeşitlilik coğrafyasında da sergilenmiştir. İlin toprakları hem Akdeniz, Hem de Doğu Anadolu Bölgesi'ne uzanarak iki ayrı bölgenin özellikleriyle zenginleşmiştir. Üç kıtayı birbirine bağlayan Anadolu yarımadasının güney kapısını oluşturan Kahramanmaraş, tarih boyunca önemli bir uygarlık ve ticaret merkezi olmuştur. Kahramanmaraş; Mezopotamya ve Kuzey Suriye'yi Akdeniz, İç Anadolu ve Doğu Anadolu'ya bağlayan kervan yolu üzerinde bulunmasından dolayı Orta Tunç Çağı'ndan başlayarak XIX yüzyıla kadar önemini korumuştur. Kahramanmaraş günümüzde de "Osmanlı- Türk Şehri" kimliğini önemli ölçüde muhafaza etmektedir (Özkarcı, 2007, s. 17).

Kahramanmaraş 14.327 km^2'lik yüzölçümü ile Türkiye'nin 13. büyük şehri durumundadır. Kuzeyden Sivas, kuzeybatıdan Kayseri, güneybatıdan Adana, güneydoğudan Gaziantep, doğudan Adıyaman, kuzeydoğudan Malatya ile çevrili bir Akdeniz şehridir (Ozan, 2003: 4).

36º 15'-37º 42' doğu boylamları ile 37º 11'- 38º 36' kuzey enlemleri arasında yer alır (Komite, 1967, s. 49).

Kahramanmaraş değişik kültürlerin kenti olduğu için güneyinde ve kuzeyinde farklı giysiler görülür. Geleneksel kadın giysileri ve başlıkları giyenlerin yaşayış tarzını, ekonomik durumunu sosyal durumunu evlimi bekar mı dul mu olduğunu belirtir. Kuzeyde giysiler; Doğu Anadolu giysi özelliklerini taşırken, güneyde; Akdeniz ılıman ikliminin özelliği olan hafif ve ince giysilerdir. Yörüklerin giysileri kendine özel olduğundan diğerlerinden farklıdır. (Gündüz vd., 2004, s. 847).

Genç kızlar poşuyu alınlarında şerit biçiminde bağlar, saçını örtmez, kadınlarsa fes ya da çift poşu kullanır. Üstlerine üç etekli zıbın, fistanı fermene (cepken) giyerler. Topuklara dek uzanan bol ''köncek'' (don) üstüne önlük bağlanır. Yöredeki Türkmenlerde ise kadınlar, zıbının üstüne iç yelek, onun üstüne de ''güdük'' denen kolsuz yelek giyerler iş yaparken omuz ve enseden geçen bir çift kolçak takılır. Dizlik denen don Türkmenlerde bol ve düşük paçalıdır. Önlük dikdörtgen biçiminde ve peştamal görünümlüdür (Bedük ve Özkan, 2004, s. 828).

Kahramanmaraş geleneksel el sanatları içinde işleme sanatlarının ayrı bir yeri vardır. Özellikle sırma işleri başlı başına bir sanat, göz kamaştıran bir maharet seyrine doyulmayan süsleme tekniğidir. Sırma işinin vatanı Kahramanmaraş olarak bilinir ve bu nedenle adı " Maraş İşidir" Bu orijinal Türk işinin tarihi, Selçuklulara kadar uzanmaktadır. Özel bir sanat dalı olarak gelişen sırma işi, geniş ölçüde kadın giyim eşyaları ve gelin çeyizleri arasında sim sırma işleme, fes, kadife üzerine işlenmiş yaka ve kolluklar, bindallı kadın elbiseleri, sabahlık, gece mantoları, çantalar, kadın ayakkabıları, terlikler, albüm kapakları, sigaralıklar, gözlük kılıfları, bohçalar, sedir örtüleri, masa örtüleri, perdeler, kuran-ı kerim kapları, seccadeler, yatak takımları ve yastıklara işlenmektedir.

Kahramanmaraş halkının ruhundaki sonsuz güzellikler yaşamlarıyla birleşmiş, sabır, zevk ve coşkuyla işlediklerini çeşitli giysilerle bütünleştirerek sanatın en güzel örneklerini sunmuşlardır (Gündüz vd., 2004, s. 846).

1.2.Konunun Seçimi ve Önemi

İnsanların giydikleri ve takındıkları şeyler, renkleri ve biçimleriyle toplumsal ya da ulusal kültürü dışa yansıtan en belirgin ölçütlerden biridir. Öyle ki kimi durumlarda kişilerin salt giyim ve kuşamlarına bakılarak onların hangi toplumdan olduklarını kestirilebilir. Çok değişik toplumlardan olan bireyler bir araya geldiklerinde fiziksel görünümleri dışındaki farklar ancak ulusal giysilerini giydiklerinde belirginleşir. Günümüzde çok büyük boyutlara varan kültür alışverişi ve moda nedeniyle giyim kuşamda da bir benzerlik, bir yakınlaşma meydana gelmekte ise de yerel ya da ulusal giysiler yine de önemlerini ve etkinliklerini korumaktadır. Sayıları gittikçe artan festivallerde ve şenliklerde genellikle ulusal kıyafetler giyilmekte, moda pazarlarında da eski giysileri yansıtan esintilere ağırlık verilmektedir. Bu eğilimin etkisi altında olacak ki Türkiye'deki turistik yörelerde "Türk Kahvesi" ile "Maraş Dondurması" bile ulusal sayılan eski kıyafetlere bürünmüş kişilerce satılmaktadır (Turan, 2005, s. 231).

Ancak böyle yöresel, eski giysilere ihtiyaç duyulmasına rağmen ve eski giysilerin önemini yitirmemesi için yapılması gereken çalışmalar yeterli değildir. Medeniyetlerin var olması için sanat eserlerinin ve geleneksel el sanatlarının yaşatılmasına, araştırılmasına ve tanıtılmasına büyük ihtiyaç vardır (Eftelioğlu, 2006, s. 2).

Geleneksel Türk giyim sanatının seçkin türlerinden birisi de cepkenlerdir. Geleneksel haliyle bir tasarım şaheseri olan cepkenleri bir üst giysisi olarak Türk milleti çok kullanmıştır. Eski bir Türk giyimi olan cepkenleri yeniçerilerde giymiştir. Anadolu ve Rumeli'de bölgelere göre çeşitleri vardır. Bazı değişik ve farklı adlarla adlandırılan cepkenlerin her bir süslemesi, motifi, deseni ve rengiyle başlı başına bir araştırma konusu olacak kadar zengindir (Yılmaz, 1997, s. 4).

Türk giyiminde olduğu gibi Kahramanmaraş ilinde de cepkenlerin önemli bir yeri vardır. Ancak günümüzde yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bulunan, neredeyse hiç kullanılmayan, uzun kollu cepkenler eskiden kullanılan kadın ve erkek giysi parçaları haline gelmiştir.

Kahramanmaraş yöresi, Türklerin Anadolu'daki en eski ve en yoğun yerleşim bölgelerinden biri olması sebebiyle Etnografik eserler yönünden zengin illerimizden biridir.

Bu nedenle bu çalışmada Kahramanmaraş Müzesindeki kadın cepkenlerinin Türk milletinin tarihi giyim kültürünü ve sanatını yansıtması bakımından inceleme konusu olarak ele alınarak, bilimsel bir çalışma yapılması gerektiği düşünülmüştür.

1.3.Konunun Sınırı

Araştırma konusu olarak sadece Kahramanmaraş Müzesindeki kadın cepkenleri ile sınırlandırılmış olup, bunun dışındaki kadın giyimleri ve erkek giysileri araştırma kapsamı dışı bırakılmıştır.

Kahramanmaraş Müzesindeki kadın cepken özelliklerini belirlemek üzere yapılacak araştırmanın kapsamı yer olarak Kahramanmaraş Müzesi ve Dış giyim örneklerinden 5 adet kadın cepkeni ile sınırlandırılmıştır.

4.1. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın literatür taramaları çeşitli kitap, makale, ansiklopedi, dergi ve internet taraması yoluyla elde edilmiş ve araştırmada survey (tarama) modeli uygulanmıştır.

Bu araştırmanın verilerini toplamak için gözlem tekniklerinden yararlanılmıştır.

Araştırma verileri Kahramanmaraş Müzesindeki 5 adet kadın cepken modeli verilerinin incelenmesiyle elde edilmiştir. Araştırma kapsamındaki kadın cepkenleri; kullanılan malzeme, renk, kesim, dikim ve süsleme teknikleri yönünden incelenmiş, inceleme sonucunda oluşturulan gözlem fişlerine bu örneklerin özellikleri kaydedilmiştir. Daha sonra her bir örneğin tek tek ön ve arka beden fotoğrafları çekilerek, kıyafetlerden alınan ölçüler doğrultusunda ölçekli çizimleri yapılmıştır. Gözlem fişindeki bilgiler doğrultusunda değerlendirmeler yapılmış ve sonuca ulaşılmıştır.

1.4.Araştırmanın Amacı

Kahramanmaraş müzesinde bulunan kadın cepkenlerinin araştırma amaçları şu şekilde sıralanabilir:

Kahramanmaraş Müzesinde bulunan cepkenler gün ışığına çıkartılarak; model, kesim, süsleme ve dikim özelliklerini belirlemek

Kültürel mirasımıza katkı sağlamak

Cepkenlerin model özelliği göz önünde bulundurularak ölçekli çizimlerini oluşturmak

Kahramanmaraş müzesindeki yöresel kıyafetler içerisinde yer alan cepkenleri unutulmaktan kurtarmak ve bu cepkenlerin fotoğraf ve envanter bilgileri belgelendirilerek, tanıtmak
Kahramanmaraş müzesindeki cepkenleri günümüz modasına uyarlayarak yeni tasarımlar oluşturulmasını sağlamak
Bundan sonraki araştırmalara ışık tutacak bir kaynak oluşturulmasını sağlamak amaçlanmıştır.

2. TÜRK GİYİMİNDE CEPKENLER

2.1.Cepkenin Tanımı

Türk giyim kuşamında önemli bir yeri olan cepkenleri; Reşat Ekrem Koçu; Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü'nde: "Cepken, zamanımızın ceketi yerine, askere, esnafa, rençpere mahsus eski bir üstlüğün adı, en makbulleri çuhadan kesilirdi. Ayak takımı, âdi, kalınca bezden cepken giymişlerdi. Gömlek üstüne giyilir, giyenin yaşına içtimai mevkiine, mesleğine göre altında uzun paçalı çakşır, diz çakşırı, potur, şalvar, hatta kara bez don bulunurdu. Yakası düz kesim, önü düz veya çapraz, eteği kısa ancak bele kadar inerdi ve kolları uzun el üstüne kadar düşerdi" şeklinde anlatmıştır (Koçu, 1967, s. 51).
Cepken; yakasız veya dik yakalı, önü açık, arkası kapalı, boyu bele kadar, uzun kollu, kol ağzı, ön ve arka bedenleri sim, sırma ve harçlarla süslü, çuha, keten, kadife gibi kumaşlardan dikilen kısa bir cins cekettir şeklinde tanımlanabilir (Küçükosmanoğlu, 1992, s. 11).
Aslında 'çekmen' olan ama cepken olarak bilinen cepkende en çok kullanılan bezeme türü kılaptandır. Sırma ve simlerle yapılır. Yalnız daha ucuza mãl olan bir kılaptan yapma şekli de pamuk ipliği etrafına pirinç gibi ucuz metal ipliğin sarılmasıdır (Kırtunç, 1989, s. 83).
Günümüz ceketinin de yerini tutan bir giyim eşyası olan cepkenlerin en değerlileri çuhadan dikilir ve zeri sırma işlenmiştir. Gömlek üstüne giyilerek; yakası düz kesim, ön düz veya çapraz eteği kısa, kolları uzun dikilmiştir. Eteğinin kısa oluşu kuşağın görünmesi içindir. (Özel, 1992, s. 22).
Kahramanmaraş ili kadınlarının giymiş olduğu cepken model özellikleri incelendiğinde ve bu tanımlamalar sonucunda cepkeni; hakim yakalı olup, önü açık, boyu belde bitecek şekilde kol boyunun uzun olduğu, üzerinde bol işlemelerin bulunduğu kadın ve erkeklerin giydiği bir üst giyim parçasıdır diye tanımlayabiliriz.

2.2.Cepkenin Tarihçesi

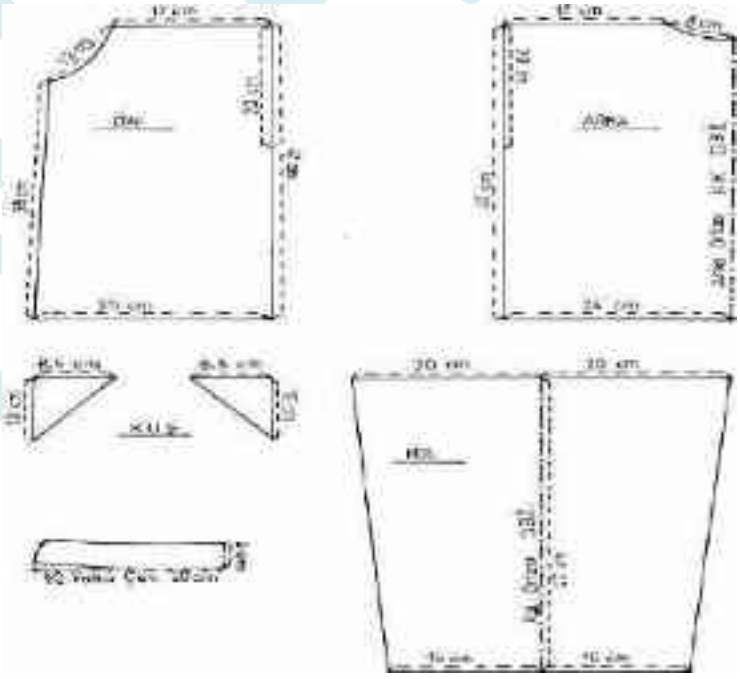
Türk giyim kuşam kültüründe önemli bir yeri olan üst giyim parçalarından birisi de cepkenlerdir. "Cepkenler kültürler arası etkileşim sonucu bir kültürden öteki kültüre aktarılarak varlıklarını sürdürmüşlerdir" (Uysal vd. 2010, s. 2).
Selçuklu döneminde kadınlar, ferace, kaftan, hırka ve şalvar giymişlerdir. Ferace kaftanların altına dar kollu hırka ve cepkenler giyilmiştir (Eftelioğlu, 2006, s. 19). Bunların yanı sıra üç etek entariye benzer giysilerde kullanılmıştır (Komşuoğlu vd. 1986, s. 213).
Türk kadın giyimi kuşamı yaşa, ekonomik duruma, kocasının statüsüne, mevsimlere, doğum-ölüm-düğün gibi sosyal olaylara ev içi ve dışına yapılan işlere göre değişiklik göstermiştir. En gösterişli ve yeni kıyafetler düğünlerde bayramlarda giyilmiştir. Türk kadın giyiminde genellikle üç tip kıyafet kullanılmıştır.
Entariler
Şalvar ve Gömlek

Cepken ve Etek
Kadınlar şalvarlarının üst bölümüne içlik ve salta, fermene veya cepken giyerlerdi. (Creatıon, 2010).
Yazılı kaynaklar ve İstanbul Topkapı sarayı müzesinde bulunan giyim örnekleri Osmanlı dönemi giyimi içinde, cepkenin her bölgede kullanıldığını göstermektedir. Seyyahların gravürlerinde, 1873 Viyana sergisi için hazırlanan Osmanlı kıyafetleri albümünde bulunan birçok fotoğrafta cepken, özellikle süslemeleri ile en önemli parça olarak göze çarpmaktadır (Küçükosmanoğlu, 1992, s. 12).

2.3.Cepkenin Sınıflandırılması
Türk giyim Tarihinde önemli bir yeri olan cepkenleri
A) Kullanım amaçlarına göre
B) Kullanılan malzemeye göre
C) Model ve kesim özelliğine göre
D) Süsleme ve desen özelliğine göre sınıflandırabiliriz (Bedük, 2004, s. 830).
Kullanım Amaçlarına Göre:
a) Kına gecesi, nişan, düğün vb. gibi özel günlerde giyilenler
b) Sosyal sınıf farklılıkların belirlenmesinde giyilen cepkenler, giyenin varlığına göre yaka ve kol kenarları, önleri, tek köşeleri ipek ile sırma ile işlenmiş süslenmiştir (Koçu, 1967, s. 51).
c) Folklorik amaçlı geleneksel bir giysi olmasının yanı sıra artık milli bayramlarda ve diğer özel günlerde tören kıyafeti olarak folklorik oyunları ekipleri tarafından da giyildiği görülmektedir (Bedük, 2004, s. 830).
Kullanılan Malzemeye Göre:
a) Kumaş Cinslerine Göre: Cepkenlerde kullanılan kumaşlar şu şekilde sıralanabilir; Kadife, keten, çuha, brokar, pazen, pamuklu saten, aba vb. gibi kumaşlar kullanılmaktadır (Küçükosmanoğlu,1992, s. 16-17).
b) Süsleme Malzemelerine Göre Sınıflandırma: Cepkenlerde değişik süsleme malzemeleri görülmektedir. Bu süsleme malzemeleri şu şekilde sıralanabilir; Gümüş renginde sim kordonlar, Sarı metal iplikli kordonlar, Metal iplikli harçlar, metal iplikli şeritler, renkli pamuklu iplikler, renkli pamuklu iplikli kordonlar, harçlar, payetler, boncuklar, pul, tırtıl gibi süslemelerin ağırlıkta kullanıldığı görülmektedir (Küçükosmanoğlu, 1992, s. 17).
Model ve Kesim Özelliğine Göre:
Cepkenleri kendi aralarında kesim tekniğine göre sıralandığında;
a) Yaka Kesimine Göre; O, U, V ve hakim yaka
b) Kol Evi Kesimine Göre; Düz düşük kol, kol altı kuşlu, kare kol, altı kuşlu kesim
c) Beden Kesimine Göre; Düz beden, kuplu beden ve düz beden penslerle bedene oturtularak çalışıldığı görülmektedir. Bazı beden kesimlerinde omuz dikişsiz çalışılmıştır (Bedük, 2001, s. 544).
Süsleme ve Desen Özelliğine Göre:
Cepkenlerde yapılan süslemelerin yoğunluğu, desen özellikleri cepkeni taşıyanın sosyal sınıfını belirlemektedir.
Cepkenlerde süsleme olarak genellikle kordon tutturma, Maraş işi, tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Cepkenlerde kullanılan bu süsleme teknikleri uygulanırken; cepkene

uygulanan desenler geometrik ve bitkisel bezemelerden esinlenerek çalışılmıştır (Bedük, 2004, s. 831).

3.KAHRAMANMARAŞ MÜZESİNDE BULUNAN KADIN CEPKEN ÖRNEKLERİ
Gözlem Fişi
Örnek No : 1
Fotoğraf No : 1
Çizim No : 1
İnceleme Tarihi : 27.01.2011
İlgili Koleksiyon : Kahramanmaraş Müzesi
Koleksiyonun Açık Adresi : Azerbaycan Bul. Yenişehir Sok. No: 43 K. Maraş
Envanter No : 1591
Koleksiyona Geliş Tarihi : 17.02.1968
Koleksiyona Geliş Biçimi : Arif Türkkavut'tan satın alınmıştır.
Koleksiyondaki Yeri : Etnoğrafik eserlerin bulunduğu D:22 numaralı vitrinde teşhir edilmektedir.
Tarihlendirme : 20.yy
Onarım Görüp Görmediği : Onarım görmemiştir.
Bugünkü Durumu : Giyilebilecek durumda sağlamdır.
Cinsi : Cepken
Boyutlar:



Giyside Kullanılan Malzeme ve Renkler:
a) Giyside Kullanılan Kumaş ve Renkler:
Cepken; kırmızı renk kadife kumaştan tasarlanmıştır.
b) Astarda Kullanılan Kumaş ve Renkler:
Cepken astarında bordo renk keten kumaştan kullanılmıştır.

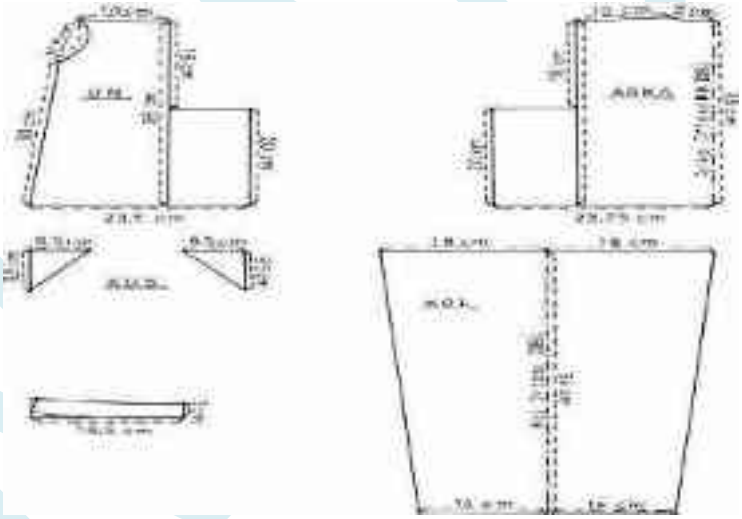
c) Süslemede Kullanılan Kumaş, Renk ve Yardımcı Malzemeler:
Cepkenin süslemesinde; sarı metal iplikli kordon, pul ve tel kullanılmıştır.
d) Giyside Kullanılan Yardımcı Malzeme ve Renkler:
Cepken dikişleri kırmızı renk ip ile uygulanmıştır.
Giysinin Modeli ve Kesimi İle İlgili Bilgiler:
Cepken düz beden üzerine ön ortası hafif V şeklinde ''hakim yaka'' çalışılmış, boyu belde bitecek şekilde önden açık ve düğmesiz olarak tasarlanmıştır. Cepkenin ön ve arka bedeni dikdörtgen kesimlidir. Arka ortası dikişi yoktur. Omuzlar ve yanlar dikişlidir. Takma kol çalışılmıştır. Kol dikdörtgen kesimlidir. Kol altlarına kuş parçası yerleştirilmiştir.
Giysinin Dikimi İle İlgili Bilgiler:
Cepkeni oluşturan parçalar birbirine çırpma dikişi ile tutturulmuştur.
Giysinin Astar ve Astarlanması İle İlgili Bilgiler:
Astar cepkenin kesim özellikleri ile oluşturulmuştur. Astar parçaları birbirine kahverengi koton ip kullanılarak oyulgama dikişi ile dikilmiştir. Astar bedene çırpma tekniği ile tutturulmuştur.
Giysinin Süslenmesi İle ilgili Bilgiler:
a.Süslemenin Konusu: Giysi bitkisel, geometrik ve nesneli bezeme ile süslenmiştir. Bitkisel bezemede; taç yaprak, mine, mimoza, papatya, S-C kıvrımlarından oluşan minik dallar Geometrik bezemede; daire şekilleri Nesneli bezemede; püsküller süslemenin konusunu oluşturmaktadır.
b.Biçimlendirme: Bitkisel bezeme anti-natüralist, geometrik bezeme soyut, nesneli bezeme realist bir yaklaşımla oluşturulmuştur.
c.Teknikler: Balıksırtı şeritte çırpma tekniği, işlemede ise kordon tutturma tekniği uygulanmıştır.
d.Kompozisyon: Sağ ve sol ön bedende birbirine paralel iç içe yerleştirilmiş iki daire motifi bulunmaktadır. Motiflerin içerisinde dört taç yapraklı bir desen yer almaktadır. Ön ortası ve etek uçlarına ara ara mine çiçeği çalışılmıştır. Ön bedende yer alan motif, arka bedende de kare formunda dört adet çalışılarak, ara boşluğuna papatya çiçeği uygulanmıştır. Ön bedenlerdeki motif, kollarda da tekrar edilmiştir. Sağ ve sol ön bedende işlemelerin üzerine üst üste, arka bedende ise ip üzerinde üç tane püskül çalışılmıştır. Cepkenin tüm yüzeyi kıvrımlı dallar arasında mimoza çiçeği ve pullarla bezenmiştir. Yaka, ön ortası, etek ucu ve kol ucu çevresi balıksırtı şeritlerle süslenerek kompozisyon tamamlanmıştır.
Eserin Yayınlanıp Yayınlanmadığı: Yayınlanmamıştır.
Eserin Sergilenip Sergilenmediği: Sergilenmiştir.


Fotoğraf No 1: 1A Cepkenin Önden Görünümü


Fotoğraf No 1: 1B Cepkenin Önden Görünümü

Örnek No : 2

Fotoğraf No : 2
Çizim No : 2
İnceleme Tarihi : 28.01.2011
İlgili Koleksiyon : Kahramanmaraş Müzesi
Koleksiyonun Açık Adresi : Azerbaycan Bul. Yenişehir Sok. No: 43 K.Maraş
Envanter No : 1611
Koleksiyona Geliş Tarihi : 20.02.1968
Koleksiyona Geliş Biçimi : Arif Türkkavut'tan satın alınmıştır.
Koleksiyondaki Yeri : Etnografya deposu 3 numaralı sandıkta saklanmaktadır.
Tarihlendirme : 20.yy
Onarım Görüp Görmediği : Onarım görmüştür.
Bugünkü Durumu : Kol altında sökükler ve astarın yaka kısmında yırtıklar görülmektedir. Süslemede kullanılan ipler kopmuştur. Arka bedendeki kupta yırtılan yer çırpma tekniği ile tutturulmuştur.
Cinsi : Cepken
Boyutlar



Giyside Kullanılan Malzeme ve Renkler:
a) Giyside Kullanılan Kumaş ve Renkler:
Cepken; siyah renk çuha kumaştan tasarlanmıştır.
b) Astarda Kullanılan Kumaş ve Renkler:
Cepken astarında kırmızı renk zemin üzerine sarı çiçek desenli pamuklu kumaş kullanılmıştır.
c) Süslemede Kullanılan Kumaş, Renk ve Yardımcı Malzemeler:
Cepken süslemesinde balıksırtı şerit ve sarı metal iplikli kordon kullanılmıştır.
d) Giyside Kullanılan Yardımcı Malzeme ve Renkler:
Cepken dikişleri siyah renk ip ile uygulanmıştır.
Giysinin Modeli ve Kesimi İle İlgili Bilgiler:
Cepken düz beden üzerine ön ortası hafif V şeklinde ''hakim yaka'' çalışılmış, boyu belde bitecek şekilde önden açık ve düğmesiz tasarlanmıştır. Cepkenin ön ve arka bedeni dikdörtgen kesimlidir. Bedene genişlik sağlamak amacıyla dikdörtgen parçalar eklenmiştir. Arka ortası dikişi yoktur. Omuzlar ve yanlar dikişlidir. Takma kol çalışılmıştır. Kol dikdörtgen kesimlidir. Kol altlarına kuş parçaları yerleştirilmiştir.

Giysinin Dikimi İle İlgili Bilgiler:
Cepkeni oluşturan parçalar düz makine dikişi ile dikilmiştir.
Giysinin Astar ve Astarlanması İle İlgili Bilgiler:
Astar cepkenin kesim özellikleri ile oluşturulmuştur. Astar parçaları birbirine ve cepkene çırpma tekniği ile tutturulmuştur. Astar parçaları birbirine siyah, bedene sarı renk koton ip kullanılarak dikilmiştir.
Giysinin Süslenmesi İle ilgili Bilgiler:
a.Süslemenin Konusu: Giysi bitkisel ve geometrik bezeme ile süslenmiştir.
Bitkisel bezemede; yaprak, papatya, mimoza, dal
Geometrik bezemede; yarım daire
Nesneli bezemede; yarım madalyon biçimi süslemenin konusunu oluşturmaktadır.
b.Biçimlendirme: Bitkisel bezeme anti-natüralist, geometrik bezeme soyut, nesneli bezeme somut bir yaklaşımla biçimlendirilmiştir.
c.Teknikler: Balıksırtı şeritlerde çırpma tekniği, işlemede kordon tutturma tekniği uygulanmıştır.
d.Kompozisyon: Cepkenin ön ortası ve etek ucu simetrik çalışılmış olup ön ortası ve etek ucunda 8 oluşturacak biçimde su çalışılmıştır. Ön bedenin iç kısmında yarım daire motifleri ve bu motiflerin aralarına, mimoza çiçeği ve yapraklardan oluşan başka bir motif düzgün atlamalı olarak tekrar edilmiştir. Arka bedende arka ortası merkez alınarak yarım madalyon biçimi, madalyonun içinde, altında bir çiçek ve çiçeğin yanlarında mimozalardan oluşturulmuş daha küçük bir çiçek motifi bulunmaktadır. Kolda mimoza çiçeklerinden bir grup oluşturulup iki yanına yaprak motifi çalışılmıştır. Ön ortası, etek ucu ve kol uçlarında balıksırtı hazır harç kullanılarak süsleme kompozisyonu tamamlanmıştır.
Eserin Yayınlanıp Yayınlanmadığı: Yayınlanmamıştır.
Eserin Sergilenip Sergilenmediği: Sergilenmemiştir.



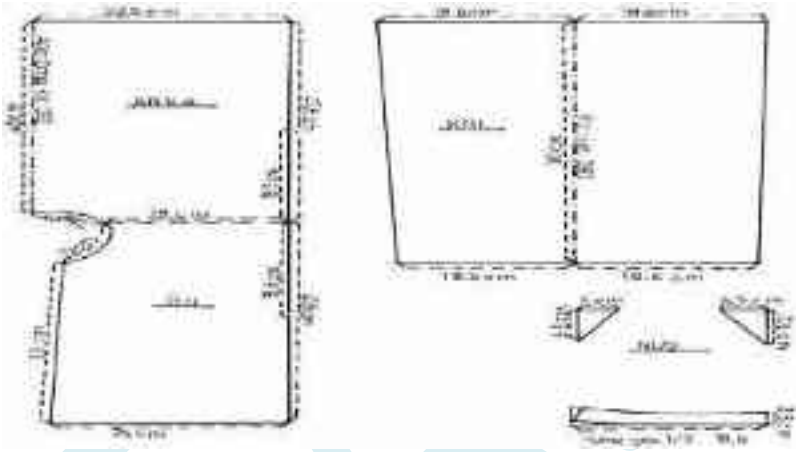
Fotoğraf No 2: 2A Cepkenin Önden Görünümü



Fotoğraf No 2: 2B Cepkenin Önden Görünümü

Gözlem Fişi
Örnek No : 3
Fotoğraf No : 3
Çizim No : 3
İnceleme Tarihi : 28.01.2011
İlgili Koleksiyon : Kahramanmaraş Müzesi
Koleksiyonun Açık Adresi : Azerbaycan Bul. Yenişehir Sok. No: 43 K.Maraş
Envanter No : 1610

Koleksiyona Geliş Tarihi : 20.02.1968
Koleksiyona Geliş Biçimi : Arif Türkkavut'tan satın alınmıştır.
Koleksiyondaki Yeri : Etnografya deposunda 3 numaralı sandıkta saklanmaktadır.
Tarihlendirme : 20.yy
Onarım Görüp Görmediği : Onarım Görmüştür.
Bugünkü Durumu : Kol ucunda sökülen yerler teyellenmiş ve işlemeler deforme olmuştur.
Cinsi : Cepken
Boyutlar :



Giyside Kullanılan Malzeme ve Renkler:
a) Giyside Kullanılan Kumaş ve Renkler:
Cepken; pembe renk keten kumaştan tasarlanmıştır.
b) Astarda Kullanılan Kumaş ve Renkler:
Cepken astarında pembe renk pamuklu kumaş kullanılmıştır.
c) Süslemede Kullanılan Kumaş, Renk ve Yardımcı Malzemeler:
Cepken süslemesinde; sarı metal iplik, pul ve kurtçuklar kullanılmıştır.
d) Giyside Kullanılan Yardımcı Malzeme ve Renkler:
Cepken dikişleri siyah renk ip ile uygulanmıştır. Kol ucunda ise beyaz renk ip kullanılmıştır.
Giysinin Modeli ve Kesimi İle İlgili Bilgiler:
Cepken düz beden üzerine ön ortası hafif V şeklinde ''hakim yaka çalışılmış boyu belde bitecek şekilde önden açık ve düğmesiz olarak tasarlanmıştır. Cepkenin ön ve orta bedeni dikdörtgen kesimlidir. Arka ortası ve omuzunda dikiş yoktur. Yanlar dikişlidir. Takma kol çalışılmıştır. Kol dikdörtgen kesimlidir. Kol alt parçalarına kuş parçası yerleştirilmiştir.
Giysinin Dikimi İle İlgili Bilgiler:
Cepkeni oluşturan parçalar düz makine dikişi ile dikilmiştir.
Giysinin Astar ve Astarlanması İle İlgili Bilgiler:
Astar cepkenin kesim özellikleri ile oluşturulmuştur. Astar parçaları birbirine ve cepkene düz makine dikişi ile dikilmiştir. Kol ucunda sökülen yerler beyaz renk ip ile teyellenmiştir.
Giysinin Süslenmesi İle ilgili Bilgiler:
a.Süslemenin Konusu: Giysi bitkisel ve geometrik bezeme ile süslenmiştir.
Bitkisel bezemede; şebboy çiçeği, yaprak, kıvrımlı dallar
Geometrik bezemede; baklava dilimi şekli süslemenin konusunu oluşturmaktadır.

b.Biçimlendirme: Bitkisel bezeme anti-natüralist, geometrik bezeme soyut bir yaklaşımla oluşturulmuştur.
c.Teknikler: Maraş (dival) işi tekniği kullanılmıştır.
d.Kompozisyon: Cepken yüzeyinde genel olarak kıvrımlı dallar birleşerek baklava dilimi biçimi oluşturmuş ve içerisinde şebboy çiçeği ile şebboy çiçeğinin sağ ve solunda yaprak motifi yer almaktadır. Desen düz tekrarlama ile tekrar edilerek, cepkenin ön, arka bedenlerinde ve kolda tüm yüzeye uygulanmıştır. Yaka, ön ortası, kol ve etek ucunda bordür şeklinde yerleştirilmiş, kıvrımlı dallar birbirlerine bağlı olarak sıralanarak kompozisyon tamamlanmıştır.
Eserin Yayınlanıp Yayınlanmadığı: Yayınlanmamıştır.
Eserin Sergilenip Sergilenmediği: Sergilenmemiştir.

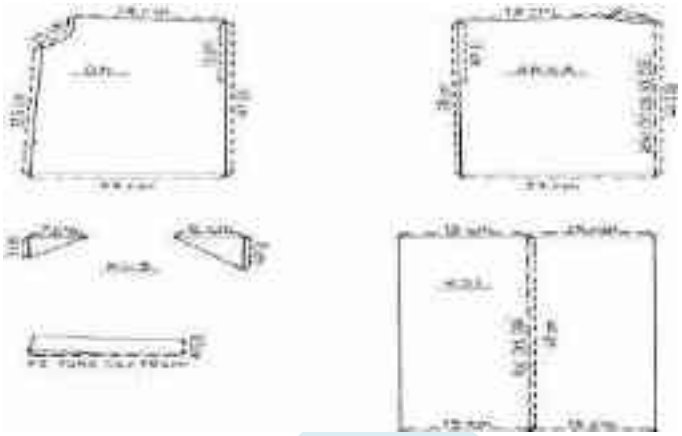


Fotoğraf No 3: 3A Cepkenin Önden Görünümü



Fotoğraf No 3: 3B Cepkenin Önden Görünümü

Gözlem Fişi
Örnek No : 4
Fotoğraf No : 4
Çizim No : 4
İnceleme Tarihi : 26.01.2011
İlgili Koleksiyon : Kahramanmaraş Müzesi
Koleksiyonun Açık Adresi : Azerbaycan Bul. Yenişehir Sok. No: 43 K.Maraş
Envanter No : 2975
Koleksiyona Geliş Tarihi : 1971
Koleksiyona Geliş Biçimi : Arif Türkkavut'tan satın alınmıştır.
Koleksiyondaki Yeri : Etnografya deposunda saklanmaktadır.
Tarihlendirme : 20.yy
Onarım Görüp Görmediği : Onarım Görmüştür.
Bugünkü Durumu : Omuzda, yaka kenarında, arka ortasının yarısına kadar yırtılmış yerler dikilmiştir. Cepken astarının arka ortası kısmının rengi solmuştur. Giyilebilecek durumda ve sağlamdır.
Cinsi : Cepken
Boyutlar



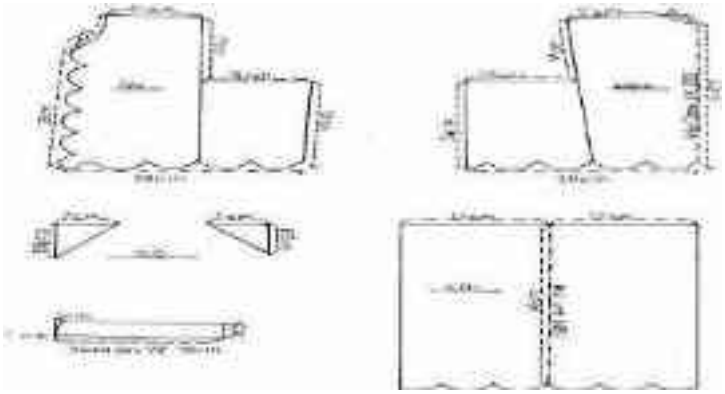
Giyside Kullanılan Malzeme ve Renkler:
a) Giyside Kullanılan Kumaş ve Renkler:
Cepken; bordo renk kadife kumaştan tasarlanmıştır.
b) Astarda Kullanılan Kumaş ve Renkler:
Cepken astarında; turuncu renk pamuklu kumaş kullanılmıştır.
c) Süslemede Kullanılan Kumaş, Renk ve Yardımcı Malzemeler:
Cepkenin süslemesinde; balıksırtı şerit ve sarı metal iplikli kordon kullanılmıştır.
d) Giyside Kullanılan Yardımcı Malzeme ve Renkler:
Cepken dikişleri kırmızı renk ip ile uygulanmıştır.
Giysinin Modeli ve Kesimi İle İlgili Bilgiler:
Cepken düz beden üzerine ön ortası hafif V şeklinde ''hakim yaka'' çalışılmış, boyu belde bitecek şekilde önden açık ve düğmesiz tasarlanmıştır. Cepkenin ön ve arka bedeni dikdörtgen kesimlidir. Arka ortası dikişi yoktur. Omuzlar ve yanlar dikişlidir. Takma kol çalışılmıştır. Kol dikdörtgen kesimlidir. Kol alt parçalarına kuş parçaları yerleştirilmiştir.
Giysinin Dikimi İle İlgili Bilgiler:
Cepkeni oluşturan parçalar çırpma tekniği ile dikilmiştir.
Giysinin Astar ve Astarlanması İle İlgili Bilgiler:
Astar, cepkenin kesim özellikleri ile oluşturulmuştur. Astarı oluşturan parçalar birbirine siyah renk koton ip kullanılarak, elde baskı tekniği ile dikilmiştir. Astar cepkene çırpma tekniği ile tutturulmuştur.
Giysinin Süslenmesi İle ilgili Bilgiler:
a.Süslemenin Konusu: Giysi bitkisel ve geometrik bezeme ile süslenmiştir.
Bitkisel bezemede; yaprak, mimoza, lale motifleri ve dallar
Geometrik bezemede; daire şekilleri süslemenin konusunu oluşturmaktadır.
b.Biçimlendirme: Mimoza çiçekleri natüralist, kıvrımlı dallar, lale motifleri anti-natüralist; daire şekilleri ise soyut olarak biçimlendirilmiştir.
c.Teknikler: Balıksırtı şeritlerde çırpma tekniği, işlemede ise; kordon tutturma tekniği uygulanmıştır.
d.Kompozisyon: Cepkenin ön ortası, yaka yüzeyi, etek ucu ve kol uçlarında; kıvrımlı dallar, birbirine bağlantılı tekrarlarla aralarına mimoza çiçekleri oturtulmuş bir bordür bulunmaktadır. Her iki ön bedenin iç kısımlarında üç tane üst üste daire şekilleri yer almaktadır. Dairelerin içerisi dört bölüme ayrılarak bu bölümlerde yaprak motifleri uygulanmıştır. Dairelerin çevresi dallarla bezenip dalların kenarında yapraklar, uçlarında da

lale motifleri yer almaktadır. Arka bedende arka ortası merkez alınarak yaprak, lale ve mimoza çiçeklerinden oluşturulmuş bir desen arka ortası boyunca uzanmıştır. Desenin sağ ve solunda yaprak, lale, mimoza ve dallardan oluşmuş desenler yer almaktadır. Kolda ise; arka bedende kullanılan bitkisel bezeme kol ortası boyunca farklı bir desen olarak çalışılmıştır. Yaka çevresi, ön ortası, etek ucu, kol uçları çevresinde ve kol alt dikişi üzerinde balıksırtı şerit kullanılarak kompozisyon tamamlanmıştır.
Eserin Yayınlanıp Yayınlanmadığı: Yayınlanmamıştır.
Eserin Sergilenip Sergilenmediği: Sergilenmemiştir.



Fotoğraf No 4: 4A Cepkenin Önden Görünümü Fotoğraf No 4: 4B Cepkenin Önden Görünümü

Gözlem Fişi
Örnek No : 5
Fotoğraf No : 5
Çizim No : 5
İnceleme Tarihi : 27.01.2011
İlgili Koleksiyon : Kahramanmaraş Müzesi
Koleksiyonun Açık Adresi : Azerbaycan Bul. Yenişehir Sok. No: 43 K.Maraş
Envanter No : 1612
Koleksiyona Geliş Tarihi : 20.02.1968
Koleksiyona Geliş Biçimi : Arif Türkkavut'tan satın alınmıştır.
Koleksiyondaki Yeri : Etnografya salonunda 4/a-b numaralı vitrinde teşhir edilmektedir.
Tarihlendirme : 20.yy
Onarım Görüp Görmediği : Onarım görmemiştir.
Bugünkü Durumu : Kordonlarda sökülmeler görülmektedir. Kumaşın havları dökülmüş, rengi solmuş ve kumaş deforme olmuştur.
Cinsi : Cepken
Boyutlar



Giyside Kullanılan Malzeme ve Renkler:

a) Giyside Kullanılan Kumaş ve Renkler:

Cepken; vişneçürüğü renginde kadife kumaştan tasarlanmıştır.

b) Astarda Kullanılan Kumaş ve Renkler:

Cepken astarında; kahverengi pamuklu kumaş kullanılmıştır.

c) Süslemede Kullanılan Kumaş, Renk ve Yardımcı Malzemeler:

Cepken süslemesinde; sarı metal iplikli kordon, balıksırtı hazır harç kullanılmıştır.

d) Giyside Kullanılan Yardımcı Malzeme ve Renkler:

Cepken dikişleri siyah renk ip ile uygulanmıştır.

Giysinin Modeli ve Kesimi İle İlgili Bilgiler:

Cepken düz beden üzerine ön ortası hafif V şeklinde ''hakim yaka'' çalışılmış, boyu belde bitecek şekilde önden açık ve düğmesiz olarak tasarlanmıştır. Cepkenin ön ve arka bedeni dikdörtgen kesimlidir. Bedene genişlik sağlamak amacıyla dikdörtgen parçalar eklenmiştir. Ön orta, etek ve kol uçları yarım daire şeklinde tasarlanmıştır. Arka ortasında dikiş yoktur. Yanlar ve omuzlar dikişlidir. Takma kol çalışılmıştır. Kol dikdörtgen kesimlidir. Kol altlarına kuş parçası yerleştirilmiştir.

Giysinin Dikimi İle İlgili Bilgiler:

Cepkeni oluşturan parçalar düz makine dikişi ile dikilmiştir.

Giysinin Astar ve Astarlanması İle İlgili Bilgiler:

Astar cepkenin kesim özellikleri ile oluşturulmuştur. Astar parçaları birbirine ve cepkene siyah renk koton ip kullanılarak çırpma tekniği ile dikilmiştir.

Giysinin Süslenmesi İle ilgili Bilgiler:

a.Süslemenin Konusu: Giysi bitkisel bezeme ve geometrik bezeme ile süslenmiştir.

Bitkisel bezemede; mimoza demeti, kıvrımlı dallar, çiçek

Geometrik bezmede; kırık çizgi süslemenin konusunu oluşturmaktır.

b.Biçimlendirme: Bitkisel bezeme anti-natüralist, geometrik bezeme soyut bir yaklaşımla oluşturulmuştur.

c.Teknikler: Hazır harç da çırpma tekniği, işlemede kordon tutturma tekniği uygulanmıştır.

d.Kompozisyon: Ön ortası, etek ucu ve kol uçları dilimlidir. Her dilimin aralarında ve uçlarında, mimoza demetlerinde oluşan bir bordür bulunmaktadır. Ön ortası ve etek ucunun kesiştiği köşelerde karşılıklı tekrar edilmiş ve merkezinde çiçek motifi yerleştirilmiş bir desen yer almaktadır. Ön ve arka bedende omuzdan aşağı inen kenar bordürü ve uçları yuvarlanan iç içe geçmiş kırık çizgiler bulunmaktadır. Arka bedende, arka ortasında ve arka ortasının sağ ve solunda ön bedende çalışılan desen tekrar edilmiştir. Kolların omuz kısmında ve kol

uçlarından yukarı doğru mimoza demeti ve kıvrımlı dallardan oluşan bir desen çalışılmıştır. Yaka yüzeyi su şeklinde çalışılmıştır. Cepkenin yaka çevresi, ön ortası, etek ucu ve kol uçları hazır harçla süslenerek kompozisyon tamamlanmıştır.
Eserin Yayınlanıp Yayınlanmadığı: Yayınlanmamıştır.
Eserin Sergilenip Sergilenmediği: Sergilenmiştir.



Fotoğraf No 5: 5A Cepkenin Önden Görünümü



Fotoğraf No 5: 5B Cepkenin Önden Görünümü

4.Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada Kahramanmaraş müzesinde bulunan beş adet kadın cepkeni dikişi, kesimi, süsleme ve desen tekniği yönünden incelenmiş, gözlem fişinden yararlanılmıştır.
İncelenen kadın cepkenlerinde cepken kumaşı olarak; keten, kadife, çuha kumaşları kullanılmıştır. Renk olarak ise; kırmızı, siyah, pembe, bordo, vişneçürüğü renkleri tercih edilmiştir.
Astarlık kumaşta en çok pamuklu dokuma kumaşı kullanılmış sadece 1 örnekte keten kumaş kullanıldığı görülmüştür. Astar rengi olarak her örnekte farklı renk kullanılarak bordo, kırmızı zemin üzerine sarı çiçek desenli, pembe, turuncu ve kahverengi renkler kullanılmıştır.
Cepkenler kesim teknikleri yönünden incelendiğinde tüm bedenlerin düz kesimli beden, 2 örnekte parça eklenen kesikli beden, önden açık düğmesiz beden, hafif V kesimli beden ve boyu belde biten beden kesimlerinin uygulandığı görülmüştür. Kol kesiminde tüm örneklerde kuşlu kol, dikdörtgen kol ve takma kol kesimleri uygulanmıştır. Yaka kesiminde 5 örnekte de hakim yaka uygulanmıştır.
Cepkenlerde kullanılan kumaş dikiş teknikleri çırpma ve makine dikişidir. Astarda uygulanan dikiş tekniklerinde ise; çırpma, makine dikişi ve oyulgama dikişleri uygulanmıştır.
Süslemelerde; kordon tutturma, Maraş işi, pul tutturma teknikleri uygulandığı görülmüştür. Süslemelerde kullanılan malzeme olarak metal iplik, metal iplikli kordon, pul, hazır harç, kurtçuk, tırtıl kullanılmıştır.
Cepken süslemelerinde seçilen konular bitkisel, geometrik ve nesneli bezeme olarak 3'e ayrılmaktadır. Bitkisel bezemede mine, mimoza, şebboy, papatya, kıvrımlı dal, taç yaprağı, yaprak süslemelerin konusunu oluşturmaktadır. Geometrik bezemede baklava dilimi, üçgen, daire, kırık çizgi süslemenin konusu olarak tercih edilmiştir. Nesneli bezemede yarım madalyon ve püskül süslemenin konusunu oluşturmuştur.

Konu olarak seçilen Kahramanmaraş Müzesindeki kadın cepken giyim örnekleri, kültürel değerleri anlama, koruma ve yaşatmanın gerekliliğini yeni nesillere aktarmak, bu cepkenlerde uygulanan dikim, kalıp, model ve kesim özelliklerinin günümüzdeki giysilerde de yararlanılarak Türk giyim kuşam kültüründeki zenginliklerini geri kazandırmak hedeflenmektedir.

Ülkemizin tarihi ve kültürel özellikleri birçok turistin ilgisini çekmektedir. Ülke tanıtımının sağlanmasının önemli yollarından biri de, görsel olarak yoğun süslemeleriyle dikkat çeken geleneksel kıyafetlerimizin sunumunun yaygınlaştırılmasıdır. Müzelerde koruma altına alınarak saklı tutulan giysilerin gerekli güvenlik önlemleriyle, turistik amaçlı sergilerde gösterime sunulması oldukça önemlidir.

Geleneksel kıyafetlerden esinlenerek yeni tasarımlar oluşturulabilir. Bu tasarımların geniş kitlelere hitap eden basın-yayın, sergi ve defilelerde gösterimi, uluslararası düzeyde bilinirliğinin artması ve yeni bir iş alanı oluşturulması sağlanması açısından önemli bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

Bedük, S., Gündüz, F. ve Yıldız, A. (2001). Uşak Etnografya Müzesinde Bulunan Cepkenlerin İncelenmesi: *21. Yüzyıl Eşiğinde Uşak Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri*, 1.Cilt. Uşak: Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları.

Bedük, S., ve Özkan, M., (2004). Kahramanmaraş Müzesinde Bulunan Kadın Cepkenlerinin incelenmesi, *6-8 Mayıs I. Kahramanmaraş Sempozyumunda sunulmuş Bildiri*

Creation, F., (2010). *Türk Kadının Giyimi, Kuşamı ve Süslenmesi*. www.okuogren.mht adresinden 23 Aralık 2010 tarihinde alınmıştır.

Eftelioğlu, A. (2006). *Hakkari-Van Yöresi Kadın Kıyafetleri.* Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Ana Bilim Dalı, Van.

Gündüz, F., Yıldız, F. ve Akıncı, E. (2004). Kahramanmaraş Kıyafetlerinin Tanıtılması, *6–8 Mayıs I. Kahramanmaraş Sempozyumunda Sunulmuş Bildiri* .

Sürür, A. (1983). *Ege Bölgesi Kadın Kıyafetleri,* Türk Süsleme ve Sanatları Serisi 7. İstanbul: Apa Ofset Basımevi.

Kırgızoğlu, N. G.(1991). "Kahramanmaraş Geleneksel Kadın Giysileri" *Kültür ve Sanat Dergisi,* Türkiye İş Bankası Yayınları, Sayı:10.

Kırtunç, E. (1989), "Cepken Dediklerimiz", *Kültür ve Sanat,* Ankara, S.83-85.

Koçu, R. E. (1967). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü,* Ankara: Başnur Matbaası.

Küçükosmanoğlu, Ş. (1992). *Konya müzelerinde ve Evlerinde Bulunan Cepkenler.* Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.

Komite, (1967). *Kahramanmaraş İl Yılığı*. Ankara: Dönmez Ofset.

Komşuoğlu, Ş. ve ARSAL, İ. (1986). *Resim II Moda Resmi ve Giyim Tarihi,* Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Özel, M. (1992). *Folklorik Türk Kıyafetler ,* Tüpraş Yayınları.

Özkarcı, M. (2007). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri,* 1.Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yılmaz, B. (1997). *Kütahya Yöresine Ait Cepkenlerin İncelenmesi,* Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Tezcan, M. (1999). *Giyim Olgusuna Sosyo-Kültürel Bakış ve Türklerde Giyim.* Ankara: Anı Yayınları.
Turan, Ş. (2005). *Türk Kültür Tarihi,* (5.Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi
Uysal, B., Aygün, M. ve Karayel, F.S. (2010). *Gediz Geleneksel Kadın Cepkenlerinin motif, desen ve kompozisyon özelliklerinin incelenmesi,* Dumlupınar Üniversitesi Gediz Meslek Yüksekokulu: Kütahya.

* Bu çalışma Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Giyim Endüstrisi ve Giyim Sanatları Eğitimi Anabilim dalı Giyim Sanatları Eğitimi Bilim Dalı ''Kahramanmaraş Müzesinde Bulunan Kadın Cepkenlerinin İncelenmesi'' adlı (2011)Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

ARTS&CRAFTS AKIMINDA WILLIAM MORRIS'İN ROLÜ VE ÇALIŞMALARI

Füsun ÖZPULAT & Dilek YURT

Özet

Makine çağındaki el sanatlarını ve ortaçağdaki zanaatçıların kurmuş oldukları toplumsal üretim düzenini canlandırma ve atölye çalışmalarına gerekli önemi yeniden kazandırma yolunda yaptığı çalışmalarla Arts&Crafts akımının öncülerinden olan William Morris; sanatçı-tasarımcı-eğitimci kimliğiyle desen tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur.

William Morris, makinenin insan emeğinden ekonomi sağlamadığını; insanın yaratıcı emeğine aracılık etmediğini savunmuştur. Aynı zamanda seri üretim karşısında kaybolmakta olan el işçiliğinin ve zanaatçılığın ancak ortaçağ geleneklerine dönülerek yeniden canlandırılabileceğini ileri sürmüştür. Morris'in 1853 yılında, yazar ve eleştirmen John Ruskin'in savunduğu "endüstrileşmeyle birlikte ortaya çıkan makineleşmenin geleneksel zanaatçılığı ve el işçiliğini yok ettiği" düşüncelerinden etkilenen bir grup aydınla tanışması yaşamının dönüm noktası olmuştur. Bu süreç, Morris ve arkadaşlarına sanatçının kendi tasarımını üretebileceği ve satabileceği bir firma kurma fikrini vermiştir. Morris ve arkadaşları bu düşünceden yola çıkarak 1861 yılında, sanatçılardan ve zanaatçılardan oluşan Morris, Marshall, Faulkner Şirketini kurmuşlardır. Amacı, tüm dekoratif sanatları bir araya getirmek olan bu şirket, vitraydan mobilyaya, nakıştan çiniye kadar pek çok farklı tekniği içermekteydi.

Bu bildiride; William Morris'in yaşamı, sanat görüşü, felsefesi, öncüsü olduğu Arts&Crafts Akımı, tekstil tasarımına desen, teknik ve üretim açısından katkıları dönemsel özellikleriyle ele alınacaktır. Ayrıca günümüzde varlığını hala devam ettiren, ülkemizdeki tasarımcılara ve tasarım atölyelerine örnek teşkil eden Morris&Company Şirketi'nin tekstil desenleri ve üretim teknikleri açısından incelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Arts&Crafts, William Morris, Tekstil Tasarım.

THE ROLE OF WILLIAM MORRIS IN ART&CRAFTS MOVEMENT AND HIS WORKS

Abstract

One of the pioneers of Arts&Crafts movement by the Works which he made in an attempt to revive the necessary importance in workshops and the traditional social production system established by medieval crafters as well as hand crafts in the age of mechanization,

William Morris had a significant position in the history of designing with his artist-designer-scholar personality.

William Morris defended that machines did not economize human labor nor act in human creative work as intermediary, also suggesting hand crafts wich was about to disappear due to mass production and traditional workmanship could be revived by returning to medieval traditions. Morris' meeting a group of intellectuals who were influenced by the idea by Ruskin that "industrialized mechanization destroyed traditional craftmanship and workmanship" was a milestone in his life. This process gave the idea to him and colleagues that an artist or designer could establish a firm which would produce and sell his own output. Upon this thinking, Morris and colleagues established the company called Morris, Marshall and Faulkner whose aim was to gather all sorts of decorative arts including various techniques from stained glass, furniture, needlework to ceramics.

This communique will discuss Arts&Crafts movement which Morris lived and pioneered for and based his own philosophy of arts on considering its contribution to textile designing in terms of technique and production including the related aspects of his epoch. In addition, we aim to study Morris & Company firm maintaining its unique existence and making a good example for Turkish designers and ateliers in view of its textile patterns and production techniques.

Key Words: Arts&Crafts, William Morris, Textile Design.

Giriş

18. yüzyıl ortaları İngiltere'de makineleşmeyle birlikte sanayi üzerinden büyük bir devrimin başlangıcıdır. Mekanikleşmeyle gelen iş hacmi, köylerden gelişmekte olan şehirlere göç furyasını başlatmış, özellikle pamuklu üretim ihracatında İngiltere liderliği elinde tutmuştur (Ambrose&Harris, 2012;224).

İnsan gücünün makineleşmeyle yer değiştirmeye başladığı 18. Yüzyılda yeni üretim tekniği Herberd Read'in benzetmesiyle şöyle betimlenmektedir: "Makine, bir ucundan ham maddeleri yiyip; öbür ucundan bitmiş eşyayı çıkaran bir canavardır" (Read,1973;17). Aynı zamanda mekanikleşmiş süreçlerin oluşturduğu ürün çeşitliliğinin sınırlı oluşu üreticiler için bir çıkmaz yaratmaktadır (Heskett, 2013;31).

Endüstri Devrimi öncesine kadar üretim şekli 14. Yüzyıldan beri süregelen biçimiyle el sanatına dayanmaktadır. Loncalarda yetişen, usta-çırak ilişkisiyle çalışan, standartları korumayı ve gelecek kuşaklara aktarmayı ilke edinen zanaatkâr ise müşterilerin beğenisine hitap edecek yeni ürünler bulma konusunda hem gönülsüz hem de yetersiz kalmıştır (Barnard, 2010;89).

El üretimine karşı mekanik üretim, toplumun yeni nesil zenginleri olan orta sınıfın taleplerini karşılamak için, yeni bir rekabet ortamı yaratmış, daha fazla üretici ve daha büyük kapasitelerle pazara girme olanaklarını teşvik etmiştir (Heskett, 2013;31).

Dönemin teknolojisini kullanan imalatçıların estetik ürün tasarımlarını bu yeni teknolojiye aktarabileceği, zamanı iyi kullanan, araç kullanmayı bilen, mühendislik bilgisine sahip yeni yetişmiş tasarımcılara ihtiyacı vardı (Heskett, 2013;32).

Sanayide, ürün geliştirmede yenilikleri takip konusu günümüzdeki adıyla stil danışmanlarının göreviydi. Tasarım işinin ağır yüküyse teknik ressamların omuzlarına yüklenmişti. Teknik ressamlar ağırlıklı olarak günün geçerli sanat anlayışı Eklektisizm'den etkileniyor ya da başarılı rakiplerinin ürünlerini taklit ediyorlardı (Heskett, 2013;32).

Makineyle üretim konusundaki işleyişte yeni bir yapılanmaya giderken bundan ilk zarar gören zanaatlar ve zanaatçılar olmuştur. Hayatın ve endüstrinin makineleşmesi arttıkça ortaya çıkan yeni toplum atmosferi içinde zanaatların ve güzel sanatların çürüyüp gitmeleri söz konusudur (Read,1973;49). Bu endişe, John Ruskin, William Morris gibi Sanayi Devrimi'ne karşı olanlar tarafından dile getirilmiştir. Sanayi toplumu eleştirisi, el sanatları hareketinin kuruluşuyla doruğa ulaşmıştır.

1. Bölüm

William Morris'in Genel Anlamda Sanata Ve Zanaata Bakışı

Adı dekoratif bir sanat olan, Arts&Crafts akımıyla anılan William Morris 24 Mart 1834'te Londra'nın Walthamstow kasabasında, varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Ailesinin imkânlarıyla iyi bir eğitim aldı (Anscombe, 1991;36).



Resim 1: William Morris

Kaynak: http://www.wmgallery.org.uk/collection/themes/william-morris/object/william-morris-age-23-c-1853-pp1z28-1915

İş hayatında sosyal ve çok yönlü ilgi alanları olan Morris, eski binaların korunmasından, devrimci sosyalizme kadar pek çok davaya kendini adamıştır. Morris, biyografisindeki tasarımcı, üretken şair ve yazar, yorulmak bilmez akademisyen, coşkulu İzlandalı eğitmen, geleneksel doğal boyamacı, geleneksel el sanatlarının çeşitli dallarında araştırmacı, litografi sanatçısı, dergi sahibi ve editörü kimliğiyle sanat tarihine geçmiştir (Anscombe, 1991;36). Sanat ve tasarım alanında hemen her şeye ilgi göstermiş, her insanda yetenek potansiyelinin olduğuna, bunun eğitimle geliştirilebileceğine inanmıştır (Read,1973;45). Morris, bu görüşünü savunmak için çoğu eğitimsiz çocuklar olarak işe başlayan çırak statüsündeki gençlere daha fazla sorumluluk vererek, eğitimlerini ve ustalıklarını arttırarak onları birer tasarımcı haline getirmiştir. Sanat, mimari ve tasarım konularındaysa halka açık dersler vererek toplumu, sanat ve estetik konularında eğitmiştir.Aynı zamanda Morris'in eğitim açısından sanata ve zanaata destek verdiği dönemde Avrupa'da mimarlar ve ressamların da tekstil tasarımı yapması olağan hale gelmişti. Bu durum 1914'e kadar devam etti. Bu tarihten sonra tekstil tasarımcısı kendi kimliğini oluşturmaya başlamıştır. 18. yüzyılın sonlarına doğru yapılan yeni icatlar, Sanayi Devrimi'ne zemin hazırlamıştır. Hız kesmeden süren makineleşme çabaları sonuçta her ne kadar birbirinin aynı ve cazibesi olmayan üretimi meydana getiriyorsa da buna rağmen yeni ürünler pazarı ve rekabet ortamını tetiklemiştir. Öte yandan, zanaat olgusu içindeki ustalık kavramı, yeni üretim modeli karşısında giderek yok olmuştur. (Read,1973;18).



Resim 2: Merton Abbey'deki el baskısı pamuklu kumaş fabrikası.

Kaynak: http://william-morris.com/fabric/3/

William Morris, endüstrinin sanatla uyuşamayacağına baştan beri inanmıştı. Bu yüzden de makineye karşı olduğunu açıklamakla kalmamış, bu görüşünü el sanatı teknikleriyle çalışmalarına yansıtmıştır.

2. Bölüm

William Morris'in Tekstil Tasarımına Katkıları Ve Uygulamaları

1890'lar, tekstil tasarımında taklitçiliğin öne çıktığı bir dönem olmuştur. İngiliz kumaşları, dünyanın her tarafına satılarak Avrupa ve Amerika'daki tasarımcıları etkilemiştir. Günün geçerli sanat anlayışı, farklı kültürlerden ya da tarzlardan alınarak bir araya getirilmiş, çok sayıda değişik unsurun oluşturduğu imgelerle yorumlanmış, Eklektik tarzdı (Ambrose&Harris, 2012;69).

Tarihe meraklı olan Morris, Orta Çağ'ın Fransız, İtalyan, İngiliz ve İran örnekleri üzerinde de araştırmalar yapmıştır. Ayrıca, Bizans süslemeleri ve Doğu-Batı sentezi konularında çalışmaları da bulunmaktadır. Bu birikimleri tasarımlarına yansıtmıştır. Arts&Crafts hareketinin olgunlaşmaya başladığı daha fazla oranda yerel zarafet ve bütünlüğe ulaştığı dönemde Morris, entelektüel birikimi ve sanatçı kimliğiyle Gotik tarzın cazibesini daha hafif, daha az kaprisli ve esprili bir dokunuşla yeniden yorumlamıştır. Böylece, Arts&Crafts'ın Orta Çağ'ın nostaljisi içerisinde yitip gitmesini önlemiştir (Anscombe, 1991;90).



Resim 3: Tekstil baskı tekniğiyle üretilmek üzere hazırlanmış "Afrika Kadifeçiçeği" tasarımı.

Kaynak: http://www.wmgallery.org.uk/collection/browse-the-collection/african-marigold-a464-1876/object-type/designs/page/1

Morris'in en fazla örnek verdiği alan kumaş baskıcılığı olmuştur. Bu çalışmalarında duvar kâğıtlarında olduğu gibi üslup kaygısından uzak bir tutumu vardır. Morris, bazı üretimlerini dış firmalarda bazılarını ise kendi firmasında yapmıştır. Kumaşı, baskı tekniğinin yanı sıra nakış tekniği ile de bezemiştir. Ancak buradaki üretimi çok fazla olmamıştır. Bu alanı kızı May Morris'e bırakmıştır.



Resim 4: Tasarımını 1876'da William Morris'in yaptığı ve 1880'lerde Jane & Jenny Morris'in işlediği "Hanımeli" adlı tasarım.

Kaynak: http://www.wmgallery.org.uk/collection/browse-the-collection/honeysuckle-embroidery-f434-designed-1876-made-1880s/object-type/textiles/page/2

Morris'in makineye olan hoşnutsuzluğu onu, elle çalışan jacquard tezgahı satın almaya yöneltmiştir. İlk çalışmaları, ipekli dokumalar üzerine olmuştur. Yünlü dokumalarında özellikle Palermo ve Luca dokumalarından etkilenmiştir. Keskin çizgiler, efsanevi canavarlar, sonsuzluk etkisi veren tekrarlı desenler, asma yaprakları, ağaçlar arsında su içen aslan motifleri, başlarını meyvelere doğru çevirmiş uzun kuyruklu kuşlar goblen dokumalarının

karakteristikleridir. Morris, duvar ve yer halısı konusunda da tasarım ve üretim yapmıştır. Bazı halı desenlerini kumaş üretimi için tasarladığı desenlerden almıştır.



Resim 5: Tasarımı 1879'da William Morris tarafından yapılmış "Lahana ve Üzüm" adlı duvar halısı.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morris_Cabbage_and_Vine_tapestry_1879.jpg

Tarih kadar doğaya da düşkünlüğü ile bilinen sanatçı, doğa çalışmalarında motifleri en ince ayrıntısına kadar çizmiş ya da stilize edilmiş şekliyle kullanmıştır. Romantik çiçek temalarını popüler botanik unsurlarını, eski İngiliz bahçelerine olan ilgisini desenlerine taşıyarak, tekstil tasarımında öncülük yapmıştır. Bu tasarımlarında izleyiciye, bir bahçenin hoş atmosferini hissettirmeyi amaçlar. Morris'in kurduğu şirketin ortaklarından olan James Wardle, Hindistan basma ve perdelik kretonlara ilgi duyarken; Barker kardeşler Türkiye'de

büyüdükleri için ilk tasarımlarını İznik çinilerine dayandırmışlardır. Morris ve ortakları, süslü tapestry ve süslemeli duvar halıları üretmiş olsalar da en büyük talep, kreton adı verilen baskı desenli pamuklu mefruşatlara olmuştur. Bu yıkanabilen desenli pamuklular, kirli, dumanlı şehir ortamında kullanılan perdelik ve döşemelik kumaşlardır (Anscombe, 1991;184).



Resim 6: Tasarımı 1883 yılında William Morris tarafından yapılan "Çilek Hırsızı" adlı tasarım. Pamuklu kumaş üzerine kalıp baskı.

Kaynak: http://www.wmgallery.org.uk/collection/browse-the-collection/strawberry-thief-printed-cotton-f54-design-registered-in-1883/object-type/textiles/page/4

Morris, sadece desenle değil, onun kullanılışıyla da ilgileniyordu. Örneğin bir duvar kağıdı, süsleme ögesi olmanın yanı sıra desenleriyle de ortama huzur veren bir atmosfer yaratmalıydı. Böylece tasarım daha iyi izlenebilecekti.



Resim 7: William Morris tarafından, ilk olarak duvar kâğıdı için tasarlanmış, daha sonra baskı tekniği ile tekstillere de uygulanmış olan "Papatya" isimli tasarım.

Kaynak: https://www.william-morris.co.uk/shop/wallpaper/morris-archive-wallpapers-ii/daisy/?code=DARW212562

3. Bölüm

William Morris'in Çalışmalarından Örnekler

William Morris, mobilyadan metal işlerine, mimariden vitray çalışmalarına, duvar kâğıtlarından tekstillerin tasarımına kadar çok zengin ürün gamı içinde çalışmalar yapmıştır. Ancak günümüzde en çok tekstil ve duvar kâğıdı tasarımlarıyla tanınmıştır.



Resim 8: William Morris tarafından 1874 yılında duvar kâğıdı için tasarlanmış "Akantus" adlı tasarım.

Kaynak: http://www.wmgallery.org.uk/collection/browse-the-collection/acanthus-wallpaper-b32e-designed-1874-registered-22-july-1875/object-type/wallpapers/page/1

Sanatçının desen tasarımlarında kullanmaktan kaçındığı en önemli özellik, tasarımdaki formların geometrikten uzak oluşudur. Bu duruş, sanatçının doğallığı daha çok yakalamasını sağlamıştır.



Resim 9: Tasarımı 1884 yılında William Morris tarafından yapılmış "Yabani Lale" adlı duvar kağıdı örneği.

Kaynak: http://www.wmgallery.org.uk/collection/browse-the-collection/wild-tulip-wallpaper-b20a-designed-1884-registered-21-november-1884/object-type/wallpapers/page/2

Morris'in tasarladığı ve ürettiği kumaş desenlerinde dikkat çeken özelliklerin başında desende derinlik yaratmak için kurgulanan ön ve arka plan ilişkisi gelir. Bu etki, iki boyutlu yüzeylerde illüzyon etkisi yaratır. Morris, kendine ait çeşitli yöntemlerle bu etkiyi güçlendirmiştir. Bunun için motifleri, üst üste bindirmiş ve arka planda küçük, ön planda büyük ölçekli motifleri kullanmıştır. Bazen de büyük motiflerin arkasına küçük noktalar ve asma filizleri yerleştirerek doğal derinlikler elde etmiştir.

Metraj desen tasarımlarında yerleşim düzeni, bazen tek yönlü bazen de çok yönlü olarak çalışılmıştır. Tasarımları konusunda genel görüş, desenlerin tekrar etmesi ve sonsuzluk etkisi yaratmasıdır.

Desenlerinde ağırlıklı olarak çiçek, yaprak, tomurcuk, kıvrım dal, meyve ve kuş, tavşan motiflerinin yanı sıra ejderha gibi fantastik motiflere de yer vermiştir. Ancak pek çok deseninde kuş motiflerinin bulunması, bu motifin onu temsil eden bir sembol olduğu düşüncesini geliştirmektedir.



Resim 10: "Çilek Hırsızı". William Morris 1883. Pamuklu kumaş üzerine baskı tekniği.

Kaynak: http://www.wmgallery.org.uk/collection/browse-the-collection/strawberry-thief-printed-cotton-f400-1883/object-type/textiles/page/4

Yüzey düzenlemelerinde geniş bir akış çizgisi ve bu çizgiye kontrast oluşturacak çiçek, yaprak gibi örgeler kullanmıştır. Desenlerinde simetriye değer vermiştir. Özellikle kuş,

nadiren de ejderha figürlerinin kullanıldığı simetrik desenlerde figürler karşı karşıya veya birbirine ters duruşlarla sergilenir. Bu desenlerde yoğun bir bezeme söz konusudur ve desenin yoğunluğundan fon adeta kaybolmuştur.



Resim 11: "Tavuskuşu ve Ejderha".Yün dokuma. William Morris, 1878.

Kaynak: http://www.wmgallery.org.uk/collection/browse-the-collection/peacock-and-dragon-f26e-designed-1878/object-type/textiles/page/3

Morris'in bir renk ve onun tonuyla yaptığı monokromatik çalışmalarının yanında çok ve canlı renkli desenleri de bulunmaktadır. İstediği renklere ulaşmak için emek ve zaman harcamış; Alp Dağları'ndan topladığı hibrit dağ laleleri ile çivit otu ve kızılkök ile yaptığı deneysel çalışmaları olumlu sonuçlar vermiştir (Anscombe, 1991;184).

Eski boyama tekniklerini öğrenerek sadece yeni renkler elde etmekle kalmamış, aynı zamanda kaybolmuş bir dünya olan doğal boyamacılığı yeniden keşfetmiştir. Renk kullanımında; renkleri temiz olmasına, gölgelemelerin açıklayıcı özellik taşımasına özen göstermiştir.

Sonuç

1877'de kurulan Arts&Crafts akımının önemli isimlerinden biri olan William Morris, hayatı boyunca bir ev mefruşatında olması gereken tekstiller ve duvar kâğıtlarından oluşan en az beş yüz desen tasarımı çalışmış ve uygulamıştır.

Ona göre güzel sanatlar, sadece resim, heykel değil; günlük hayatın bilinen nesnelerini güzelliğinin yarattığı olağanüstü bütünlük de sanat ve estetiğin alanı içindedir. Bu görüşünü duvar kağıtları, baskı desenli kreton kumaşları, ipekli baskıları, ipek dokumaları, işlemeleri, yün dokumaları, goblenleri, duvar halıları ve halılarının desen tasarımlarına taşımıştır. Yüz otuz yıl öncesinin Morris desenleri bugün, hala çizgisini bozmadan güncelliğini korumaktadır. Morris Şirketi'nin günümüzdeki baş tasarımcısı Alison Gee, William Morris'in tarzını bu güne taşırken onun tasarımlarını desen, kompozisyon ve renk anlayışını devam ettirmektedir (https://www.william-morris.co.uk). William Morris'in; sıcak, samimi, korumacı ve hoşnutluk duygusu yaratan desenleri bugünün ev dekorasyonlarında varlığını hissettirmektedir.

Kaynakça

Ambrose G. Harris P. (2014). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*, İstanbul: Literatür Kültür Yayınları .

Anscombe I. (1991). *Arts&Crafts Style,* Hong Kong: Phaidon Press Limited.

Barnard M. (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, Ankara: Ütopya Yayınlar:61.

Heskett J.(2013). *Tasarım*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Read H. (1973). *Sanat ve Endüstri*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası.

Görsel Kaynakça

https://commons.wikimedia.org (12.05.2017 tarihinde alınmıştır.)

https://www.william-morris.co.uk (12.05.2017 tarihinde alınmıştır.)

http://www.wmgallery.org.uk (12.05.2017 tarihinde alınmıştır.)

(1) Yard.Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, fusun.ozpulat@deu.edu.tr

(2) Sanatta Yeterlik, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, dilekyurt969@hotmail.com

"SANAT YAPITI SANATÇININ BİLİNÇALTININ BİR GÖLGESİDİR." İFADESİNİN ELE ALINMASI

Arş.Gör. Duygu Merve Bulut [1]

[1] Toros Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Mersin, duygumerve.bulut@gmail.com

Özet

Bireylerin sergilediği her hareketin, davranış ve tutumların bilinçaltlarında yatan bir takım sebeplerin yansımasından kaynaklandığı görülmektedir. Bu görüş çerçevesinde sanatçının hayat ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi yorumlamasının ve bir üretim biçimi olarak ortaya çıkardıkları yapıtlarında duygularını, hayallerini, arzularını, dünyayı algılama şeklini ve bilinçaltı dünyasını eserlerine yansıtmasının kaçınılmaz olduğu düşünülmektedir. "Sanat yapıtı, sanatçının bilinçaltının bir gölgesidir (Moran,2007)." ifadesi referans alınarak yürütülen bu çalışmada, farklılıkları daha iyi sentezleyebilmek adına öncelikle yapıt, alımlayıcı ve toplum merkezli yaklaşım biçimlerine değinilmiştir. Ardından sanatçıyı eserden üstün tutup, odak noktası haline getiren, sanatçının kendi iç dünyasının ve bilinçaltının hakim olduğu, sanatçı merkezli yaklaşım biçimi, sanat yapıtı ve sanatçı arasındaki ilişki incelenerek yorumlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Sanatçı, Yapıt, Bilinçaltı

Giriş

Bulunduğu dönem ve kültürden ayrı düşünülemeyecek olan sanatın, zaman faktöründen birinci dereceden etkilenmesi ve sürekli bir değişim halinde olmasından dolayı kesin bir tanımını yapmanın mümkün olmadığı görülmektedir. Bu sebepten dolayı, özne-sanat, özne-hayat ve özne-gerçeklik arasındaki ilişkiyi anlatan sanat yapıtları incelenirken tek bir faktöre bağlı olarak değil, birçok faktör göz önüne alınarak değerlendirilmektedir.

Değerlendirmeler yapılırken sanatçı, yapıt, alımlayıcı ve toplum merkezli olmak üzere 4 farklı yaklaşım biçimi ele alınmaktadır. Literatür taraması yapılarak konuya yönelik bulgulara ulaşılmaya çalışılan bu incelemede, farklılıkları daha iyi kavrayabilmek adına ilk bölümde yapıt, alımlayıcı ve toplum merkezli yaklaşım biçimlerine değinilmiştir. İkinci bölümde "Sanat yapıtı, sanatçının bilinçaltının bir gölgesidir (Moran,2007)." ifadesi referans alınarak, sanatçı

merkezli yaklaşım biçimi, sanat yapıtı ve sanatçı arasındaki ilişki incelenerek yorumlanmaya çalışılmıştır.

Yapıt Merkezli Yaklaşım Biçimi

Söz konusu incelemede odak noktası yapıt olmaktadır. Sanat yapıtının bir dili olduğu ve asıl derinlemesine incelenmesi gerekenin yapıtın dili olduğu savunulmaktadır. Yapıt merkezli yaklaşım biçiminde kuramcılar, yazarla ve ya devirle uğraşmadan, doğrudan esere yönelip, onu incelemeyi ve yorumlamayı tercih etmektedirler. Ayrıca sanat eserini değerli yapan şeyin bize sunduğu ve öğrettiği bilgiler olduğunu savunmaktadırlar.

Alımlayıcı Merkezli Yaklaşım Biçimi

Yazar yapıtta her şeyi söylemez, bir takım küçük boşluklar bırakır ve bunu okuyucunun kendi zihninde, kendine göre tamamlamasını beklemektedir. Yapıt her bireyin zihninde farklı bir kimliğe büründüğü için, birçok farklı biçimde tamamlanmaktadır. Yani bir süreç boyunca, bir yapıtı kaç kişi zihninde tamamlıyorsa, sayıca o kadar farklı anlamlandırma ortaya çıkmaktadır.

Toplum Merkezli Yaklaşım Biçimi

Bu yaklaşım biçiminde karşımıza Marksist kuram ve Yansıtmacılık kuramı çıkmaktadır. Marksist kuramda önemli olanın gerçeği yansıtmak yerine, gerçeği toplumcu bir bakış açısıyla yansıtmak olduğu iddia edilmektedir.

Yansıtma kuramında ise bazı düşünürlere göre eserlerin bilgi sağlaması gerçekliği yansıtmakla mümkün olmaktadır. Sanatın bu kadar değerli olmasının ahlaki, siyasi, sosyal ve daha birçok konuda insanlara bilgi sağlamasından kaynaklandığı savunulmaktadır.

Sanatın yalnızca insan tarafından yapılabilen bir iş oluşu (Türkdoğan,1984) sanatçının varlığının eserin varlığının sebebi sayılmasına neden olmaktadır. “Sanat yapıtı, sanatçının bilinçaltının bir gölgesidir (Moran,2007).” ifadesini ele alıp incelediğimizde, öncelikli olarak odak noktasının sanatçı olduğu görülmektedir. Bu da bizi sanatçı merkezli yaklaşım biçimine yönlendirmektedir. Sanatçının eserlerinde duygularının, iç dünyasının ve bilinçaltının her şeyden üstün tutulması, baskın olması romantizm ve ekspresyonizm (dışavurumculuk) kavramlarının incelenmesine teşvik etmektedir. Bu kavramları açıklayacak olursak;

Sanatçı Merkezli Yaklaşım Biçimi

Eserle sanatçı arasındaki ilişkiyi detaylı şekilde ele alan bu yaklaşım biçimine göre, eserin oluşması sanatçının varlığı ile mümkün olduğundan, sanatçı eserden daha önemli hale

gelmektedir. Bir eserin doğru bir şekilde anlaşılabilmesinin ancak sanatçının anlaşılmasıyla gerçekleşebileceği savunulmaktadır. Yazar kendi iç dünyasını, yaşanmışlıklarını, zevklerini, tutkularını esere yansıtmaktadır. Bundan dolayı sanatçıyı anlayabilmek için, sanatçının kişiliğinin, yaşantısının ve bilinçaltının tamamen kavranabilmesi gerekmektedir. Sanatçı anlaşıldıktan sonra amacının ne olduğu bilinmekte ve eserlerinin doğru anlaşıldığı görülmektedir.

Eugéne Véron sanatı, duygunun dile getirilmesi olarak tanımlamaktadır. Sanatçının bir dahi olduğunu, eserin şiddetli ve derin etkisinin, yaratıcısının kişiliğinde bulunduğunu belirtmektedir. Yapıtı daha iyi anlayabilmek için, deneysel ruhsal çözümleme yapıp, sanatçıyı merkeze alarak, sanat yapıtı sanatçının bilinçaltının bir gölgesi durumuna(Moran, 2007) gelmektedir. Sanatçının merkeze alındığı yaklaşım biçiminin daha iyi anlaşılabilmesi için Romantizm ve Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) hakkında da bilgi sahibi olunması gerekmektedir.

Romantizm

Romantizm'de sanatçının kendi iç dünyasındaki ve bilinçaltındaki duygu ve düşünceler yoğun bir şekilde esere aktarılmaktadır. Duygu, coşku ve hayal ön planda tutularak, özne ve özgünlük kavramları öncelik sayılmaktadır. Sanatçının herhangi bir kurala bağlı kalmayı tercih etmeyip, kendini topluma göre şekillendirmediği ve iç dünyasını eserleri aracılığı ile yansıttığı görülmektedir. Önemli olan karşı tarafın ne düşündüğü, ne anladığı değil, sanatçının kendisi olmaktadır. Kendilerini diğer herkesten üstün ve zeki gören sanatçılarda, hiç kimsenin duygularını sanatçılar gibi ifade edemeyeceği düşünce yapısının da hakim olduğu görülmektedir.

Doğa karşısında ilk eskizlerini yapıp, ardından çalışmalarını atölyelerinde tamamlayan Romantiklerin, eserlerini doğayı kendi algıladıkları şekilde, kendi iç dünyalarında ve bilinçaltlarında yatan duygulara göre tamamladıkları dikkat çekmektedir.



Henry Fuseli, 1781, The Nightmare (*Kabus)*

Romantizm akımıyla gelişen sanat anlayışını daha iyi kavrayabilmek adına, dönemin başyapıtlarından sayılan, Henry Fuseli'nin The Nightmare (Kabus) isimli tablosu araştırıldığında şu şekilde yorumlandığı görülmektedir.

- Doğaüstü ve mitolojik öğeleri resimlerinde sıkça kullanan Henry Fuseli' nin bu resminde kabus gören bir kadın rahatsız bir şekilde görülmektedir.
- Kollar ve baş, aşağı doğru kaymış ve kadının üzerine Ortaçağda kadınların kabus görmesine neden olan ve aynı zamanda onlar ile cinsel ilişkiye girdiğine inanılan "İncubus" isimli bir iblisin oturduğu görülmektedir.




- Kadının duruşu ve vücudunun resmedilişi aşikar bir cinsellik vurgusu taşımaktadır.
- Resimdeki korkutucu at figürünün özellikle resme eklendiği, "Mare" isminin eski İngilizce' de Horse anlamına geldiği ve İskandinav mitolojisinde kabusları getirenin at olması sebebi ile resme eklendiği düşünülmektedir.



- Tablo Fuseli' nin yaşamış olduğu ve bazılarına göre tablonun alt yapısını oluşturan aşk deneyiminin paralelliğini yansıtmaktadır.
- Bazı sanat tarihçilerine göre eserin alt yapısını oluşturduğunu düşündükleri aşk deneyimi, Fuseli' nin yakın arkadaşının yeğenine duyduğu karşılıksız aşkın mutlu sona ermemesini içermektedir.
- Evlenme teklifi ettiği aşkına kızın babasının engel olması ve kısa süre sonra kızın başkasıyla evlendirilmesi sanat tarihçilerine göre yükseltilmiş cinsel güdülerin temsilcisi olarak görülmektedir.
- Fuseli' nin bu tabloda olduğu gibi birçok tablosunda kadın figürünü kullandığı ve bilinçaltını sık sık yoruma açtığı dikkat çekmektedir.

Görüldüğü üzere Fuseli' nin kendi yaşanmışlıklarını ve iç dünyasını yansıttığı tablonun anlaşılıp, yorumlanabilmesi için Fuseli hakkında doğru bilgilere ulaşılması gerektiği kaçınılmaz hale gelmektedir.

Ekspresyonizm / Dışavurumculuk

Sanatçının ben dünyasının, hakim olduğu ekspresyonizmde sanatçının iç dünyası ideal halde varlık bulmaktadır. Sanatçının bilinçaltındaki duygu ve düşünceleri renk, biçim ve sezgileri ön planda tutarak eserlerine yansıttığı dikkat çekmektedir. Ekspresyonizme kadar sanatın var olanı kendisine obje yaptığı, oysa ki ekspresyonizmin amacının var olanın önemini kavramak ve idealizm halinde objeleştirmek olduğu görülmektedir.



Edvard Munch, 1893, The Scream (*Çığlık)*

Kendi iç dünyalarına yöneldiklerinden iç gözleme büyük önem veren Ekspresyonistleri daha iyi kavrayabilmek adına, dönemin en ünlü temsilcilerinden Edvard Munch' ın The Scream (Çığlık) isimli tablosu araştırıldığında şu şekilde yorumlandığı görülmektedir.

- Sarı, turuncu, kırmızıya bürünmüş gökyüzünün altında, köprünün ortasında durmuş, hem kadına hem erkeğe benzeyen bir insan figürü tablonun odak noktası haline gelmektedir.
- İki elini kafatasına benzeyen kafasının iki yanına kaldırmış bir vaziyette durduğu görülen insan figürünün gözlerinin fazlaca açıldığı ve kan donduran bir çığlık attığı görülmektedir.



- Arkadaki iki kişinin sakinliği ve uzakta görünen gemi normallik işareti taşısa da diğer her şeyde korku havasının hakim olduğu dikkat çekmektedir.



- Munch' ın bu tablosunda hayat, aşk, korku, ölüm ve melankoli gibi öğeleri anlattığı ve bozulmuş çizgi, şekil ve abartılı renkler ile duygusal bir iz bırakmayı hedeflediği görülmektedir.



- Günlüğüne yazdığı notta Munch, Çığlık konusundaki esin kaynağını şöyle anlatmaktadır: "İki arkadaşımla yolda yürüyordum; güneş battı, bir melankoli dalgasına kapıldım. Birden gökyüzü kıpkızıl bir renk aldı. Durup parmaklıklara yaslandım. Alev alev gökyüzü, mavi fiyordun ve şehrin üstünde kan ve kılıç gibi sarkıyordu. Arkadaşlarım yola devam etti; ben ise büyük bir endişeyle öylece duruyor ve doğada sonsuz bir çığlığı hissediyordum sanki."

Munch'ın ifadesinden yola çıkarak, 13 yaşındayken ablasını kaybetmesinden ötürü varoluşsal bir ızdırap içerisinde olabileceği ve bir bakıma Çığlık tablosunun kahramanının, Munch'ın kendi portresi olabileceği düşünülmektedir.

Sonuç

Kişilerin yaptığı her hareketin, davranış ve tutumlarının aslında bilinçaltlarında yatan bir takım sebeplerden kaynaklandığı görülmektedir. Sanatçı da kendi arzu ve bilinçaltı dünyasına göre eserlerini oluşturmaktadır. Gerçek hayatta bulamadıklarını, yaşayamadıklarını eserlerinde bulup yaşamaktadır. Gerek Romantik sanatçılarda, gerekse Dışavurumcu sanatçılarda, üstün tutulanın sanatçının iç dünyası, kendi benliği olduğu görülmektedir. Bu yaklaşım biçimine göre sanat eseri, sanatçının bilinçaltının bir gölgesi olmaktadır. Yapıt merkezli, alımlayıcı merkezli ve toplum merkezli yaklaşım biçiminde sanatçı kavramı ön planda tutulmaz iken, sanatçı merkezli yaklaşım biçiminde bir eserin anlaşılabilmesinin, ancak sanatçının doğru bir şekilde anlaşılmasıyla mümkün olduğu savunulmaktadır.

Kısacası hayatı insani kılabilmek için var olan sanatın anlaşılmasının sanatçı hakkındaki doğru bilgilerle mümkün olduğu görülmektedir. Ayrıca sanatla yeni tanışan öğrencilerde

sanat eserlerinin anlaşılıp yorumlanmasında bir takım zorlukların yaşanmasından dolayı bu çalışmanın öğrencilerin sanatçı ve eserlerini anlayıp, sanatçıya hak ettiği saygıyı gösterebilmek ve sanatçının sahip olduğu ayrıcalığın farkına varabilmek adına yol gösterici olabileceği de düşünülmektedir.

Kaynakça

1. Güler, A. (2015), *Sanatta Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Sezgi*, NWSA- Fine Arts
2. Moran, B.(1972), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, (Yirmi altıncı Basım) İletişim Yayınları
3. Ötgün, C. (2009), *Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri*, Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Sayı. 2, 159-178
4. Zariç, M. (2014), *Berna Moran ve Yeni Eleştiri*, Hece, Sayı 214, 144-149
5. Zengin, M. (2015), *Edvard Munch'ın Sanatında Yas Olgusu*, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Görünüm, Sayı 1, 50-55
6. Altaş, C. (2012) *Henry Fuseli ve Kabus'u*, http://birgunbiryerde.blogspot.com.tr/2012/10/henry-fuseli-ve-kabusu.html adresinden 2 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
7. Hızlı, S. (2017) *The Nightmare, Kabus, 1781 Ressam Henry Fuseli,* https://serkanhizli.wordpress.com/2015/02/11/the-nightmare-kabus-1781-ressam-henry-fuseli/, adresinden 15 Nisan 2017 tarihinde alınmıştır.
8. Sooke, A. (2016) What is the meaning of The Scream? http://www.bbc.com/culture/story/20160303-what-is-the-meaning-of-the-scream, adresinden 24 Mart 2017 tarihinde alınmıştır.

İKAT ETKİLİ DENEYSEL DOKUMA UYGULAMALARI

Havva Halaçeli Metlioğlu, Hale Yılmaz, Hacer Durmaz

Özet

Malaya dilinde 'düğüm ve bağlama' anlamına gelen ''Mengikat'' kelimesinden türemiş olan ikat, geleneksel rezerve boyama tekniklerinden biridir. İkat boyama tekniği, kumaşın dokuma işlemi gerçekleşmeden önce atkı ya da çözgü ipliklerinin belirli bir desene bağlı olarak rezerve edilmesi ve boyanmasını gerektirmektedir. Rezerve boyama teknikleri ile üretilen kumaşların desen ve renklerinin moda dünyasında görünürlüğü 1960'lardan günümüze kadar artarak devam etmiştir. Bu durum, 1960 ve sonrasında özellikle Hippie akımı ve bireyselleşme doğrultusunda olurken, 1970'lerde ise etnik stilin ön plana çıkmasının sonucudur. Günümüzde de ikat, diğer adıyla 'taraklı dokumalar' özellikle ev tekstillerinde göz doldurmakta ve kullanım alanları çeşitlenmektedir. Bunlar arasında; dekoratif tekstiller, duvar tekstilleri, masa örtüleri, yastık vb. ürünler öne çıkmaktadır.

Geleneksel ikat uygulamaları zaman açısından çok zahmetli, işçilik gerektiren ve riskli bir sürece tabidir. Bu nedenle tasarım uygulamaları fiziksel müdahalelerle çözgü ipliklerine uygulanan rezerve işlemi yerine, balmumu - parafin karışımı eriğin etamin kumaş üzerine uygulanması ve atkı ipliklerinin kumaş yapısından sökülmesi ile yapılmıştır. Çalışmada üç tasarımcının özgün, deneysel uygulamalarına yer verilmektedir. Özgün işlerin yansıtılmasında farklı yöntemlerin arayışında dokumada malzeme, teknik ve yapı ölçütleri esas alınmış, ikat görünümünden kopmadan desen, renk, form etkilerinin araştırılması ve tok bir tutum eldesi amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: İkat, deneysel, doku, malzeme

Giriş

''İkat'' tekstil literatürü içerisinde '' Batik'' ve '' Plangi'' gibi uygulama şekillerinin de bulunduğu '' Resist-Dyeing'' denilen bir boyama tekniği içerisinde yer almaktadır. İlk kullanımıyla ilgili kesin bir bilgiye ulaşılamamakla birlikte en eski örnekleri; Endonezya, Mısır, Hindistan, Orta Asya gibi dokumacılıkta önemli yer edinmiş ülkelerde karşımıza çıkmaktadır (Khurana, 2015). '' İkat'' kelimesi her ne kadar dünyaya Avrupa dilinden yayılsa da köken olarak terim Malaya dilinin '' Mengikat'' kelimesinden türemiştir. ''Bağlama (bling)'' ya da ''Düğüm (knot)'' anlamına geldiği ileri sürülmektedir(Gillow ve Barnard, 1991). Geleneksel bu el sanatı, doğduğu düşünülen topraklarda sosyal yaşamın bir parçası haline gelmiş ve yaşamın en canlı, hayati yönlerinden biri olmuştur. Dokumalarda işlenen desenler genellikle yüzyıllık sanatsal geleneklerinden, yöreye özgü simgesel anlatım dillerinden yararlanılarak seçilmiş motiflerdir (Nar, lale, akrep gibi) (Harvey, 2002).

Halkın geleneklerini, geçmişlerini, köklerini işledikleri bu 'ikat' dokumaları özel bir konuma sahipti. Fakat bu muhteşem ikat dokumalarının geleneksel işlem süreci oldukça zahmetliydi. Zaman içerisinde gelişen teknolojiler ve sürekli değişen pazar tercihleri göz önüne alındığında, ''İkat'' ın bulunduğu konum, teknik, malzeme ve desen algısında farklılıklar meydana gelmiştir. Zamanla '' İkat'' ta kullanılan motifler geleneği yansıtmaktan uzaklaşarak daha soyut formlarla hatta neredeyse lekesel desen tasarımlarına dönüşmüştür (Harvey,

2002). 1960'lara gelindiğinde ikat dokumalarının basit bir şekilde fabrika koşullarında üretildiği 2 ya da 3 parlak sentetik boya renklerinde çözgülerin boyandığı görülmektedir (Harvey, 2002). Ancak bu noktada İkat'ın bireyselliğini, özgünlüğünü kaybettiğini söylemek mümkündür. Elde

INFAD

edilen ürünler, geleneksel ikat boyama tekniğiyle üretilen kumaşlara kıyasla işlem sürecinin çok kısa olması nedeniyle kendine has özelliklerinden özgün yapısından sıyrılarak, sanayileşmeyle birlikte karşımıza büyük bir sorun olarak çıkan tekdüzeliğe yenik düşmüştür. İronik biçimde, ikatın moda dünyasında görünürlüğünün artması da bireyselliğin öne çıktığı 1960'larda olmuştur. 1970'lere gelindiğinde hippi akımı ve etnik stilin öne çıkması ikat dokumaların endüstriyel uygulamalarıyla yaygınlaşmasında etkili olmuştur (Lehnert, 2000).



Resim 1. Geleneksel İkat Dokuması, Indian Artisans,

Schoeser, 2012

Bu araştırma, rezerve boyama tekniklerinden biri olan İkat'ın kendine has özelliklerinden kopmadan zaman yönetimi açısından ele alınmasını, farklı bir uygulama tekniği ile form ve tasarımını ele alarak yüzey araştırmaları yapılmasını amaçlamıştır. Bu doğrultuda, İkat boyama tekniği ile yapılan çalışmaların işlem sırasında bazı değişikliklere gidilmiştir. Farklılıkların belirlenebilmesi için öncelikle İkat'ın genel sürecinden bahsetmek doğru olacaktır.

İkat dokumalar, ipek ve pamuk iplikten bezayağı, saten, kırık dimi, şeklinde dokunmaktadır. Genellikle İkat için iki farklı rezerve yöntemi uygulanmaktadır. Bunlardan ilki, hazırlanan çözgü ya da atkılar belirlenen desene göre, bağlama boyama tekniği (tie-dye) ile bağlanarak hazırlanır ve ardından boyama işlemi gerçekleştirilir. İkinci yöntem ise; yine

planlanan desene göre çözgü ve ya atkı ipliklerinin üzerinin doğal bir rezerve maddesi ile kapatılarak gerçekleştirilmesi esasına dayanır. Sonrasında boyama işlemi başlar ve her renk için ayrı ayrı boyama işlemi yapılır. Boyama işlemi bittikten sonra kuruması beklenen

INFAD

ipliklerden rezerve madde ısı yardımıyla söktürülür ve dokumaya hazır hale getirilir (Ercivan, 2017). Bu işlemler çözgü, atkı ve hem çözgü hem atkı da uygulanan olmak üzere üç şekilde gerçekleştirilir (Yağan, 1978). Bu noktada belirtilmesi gereken desenin istenilen netliği için bu uygulamaların değişkenlik göstermesidir. Çözgü ya da Atkı ipliklerini boyama tercihi, daha net bir görünüm için çözgü ipliklerinin, daha flu bir etki için ise atkı ipliklerinin boyanması olarak ifade edilebilir.

Yöntem

Bu çalışmada geleneksel ikat boyama tekniğini temel alan deneysel kumaş tasarım uygulaması geliştirilmiştir. Uygulama, geleneksel ikat boyama tekniğinde dokumadan önce çözgü veya atkı ipliklerinin boyanmasının aksine, önceden dokunmuş kumaş üzerine rezerve boyama yapma esasına dayanmaktadır (Resim 1).

Araştırma sürecinde dokumada renk, malzeme ve yapı kriterleri gözetilerek ikat dokuma uygulamaları için deneysel bir yöntem seçilmiştir. Araştırma yöntemi deneysel olduğu için, gerek etamin kumaşın boyanması, gerekse dokuma esnasında malzeme seçiminde tasarımcının spontan kararlar alması ve öznel yaklaşım sergilemesi söz konusu olmuştur.

Boyama işlemi için boya tutabilme, çözgü ve atkı bileşenlerine kolay ayrılabilmesinin yanı sıra doku özelliğinden dolayı etamin kumaşı tercih edilmiştir.

Tasarımcılar tarafından daha önceden belirlenmiş temalar doğrultusunda belirlenen desen tasarımları etamin kumaşın atkı ve çözgü yönüne dikkat edilerek kumaş yüzeyine aktarılmıştır. Kumaş üzerinde boyanması istenmeyen alanlar bal mumu ve parafin eriyiği karışımı ile kapatılmıştır. Açıkta kalan desen bölümleri açık renkten koyu renge doğru desen ve renk özelliklerine göre boyanmıştır. Her renk bir önceki boyanmış rengin kuruması beklenmeden ardı ardına boyanmıştır. Bu aşamada geleneksel ikat boyama tekniğindeki her renk için gereken kuruma süresi bu teknikle minimuma indirilmiştir. Boyama işleminin ardından kumaş belirli bir süre aralığında kurumaya bırakılmıştır. Kurutma işleminin ardından, oldukça sert ve kalıplaşmış hale gelen kumaşın yüzeyindeki mum ve parafin karışımı eriyik ütü ve gazete kağıdı yardımıyla kumaş yüzeyinden uzaklaştırılmıştır.

Tüm bu işlemler ardından kumaşın atkı iplikleri kumaş yapısından sökülmüş, boyanmış olan desenin dokuma esnasında kaymaması ve çözgü ipliklerinin düzeninin bozulmaması için çözgü ipliklerinin dokuma makinasına bağlanacağı kısımda belirli bir miktar atkı iplikleri sökülmemiştir. Sökme işleminde etamin kumaşın doku özelliklerinden dolayı, atkı ipliklerinin kapattığı kısımlar da boyanmamış alanlar meydana gelmiş ve bu alanlar da ikat için farklı bir etki yaratmıştır.

Dokuma esnasında bezayağı, saten, rips gibi farklı örgüler birlikte kullanılmıştır. Kumaş üzerine boyanan desenin genişliğinde seçilen tarak numarasına bağlı olarak değişimler de gözlenmiştir. Üzerine desen uygulanan çözgü iplikleri, farklı iplik inceliklerinde atkı iplikleriyle dokunmuştur. Bu sayede yapılan deneysel çalışmalar sonucu elde edilen bulgular bir sonraki çalışma için yönlendirici olmuş ve yeni yüzey etkilerinin araştırılması için kaynaklık etmiştir.

Dokunacak kumaşın çözgü sıklığı (tarak numarası)'na bağlı olarak elde edilecek yüzey etkisi değiştiğinden tasarımcılar farklı çözgü sıklıklarında deneysel çalışmalar yapmışlardır.

INFAD



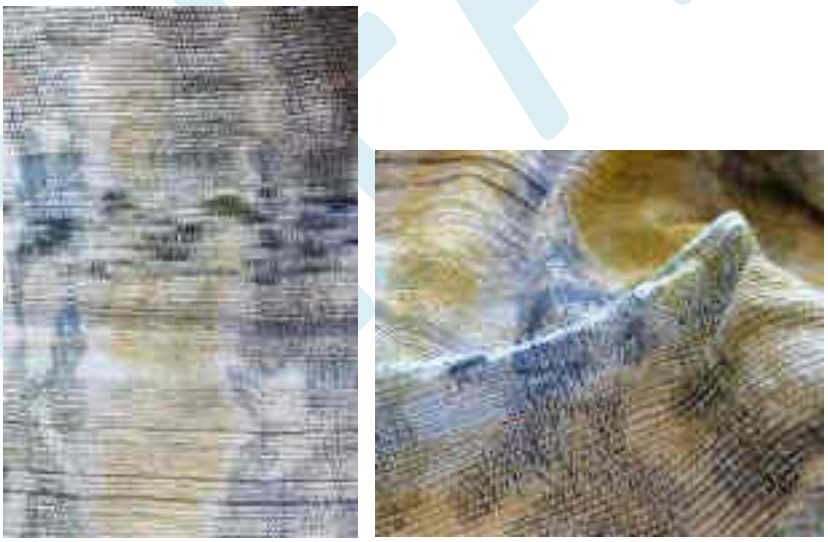
Resim 2. Deneysel Çalışmaların Uygulama Aşamaları

Deneysel Tasarımlar

Tasarım 1.

Geleneksel ikat dokumalarının figürlü desenlerinden farklı olarak soyut bir kompozisyonda boyanan etamin kumaş, atkı ipliklerinin sökülmesinin ardından 8tel/cm çözgü sıklığında bezayağı örgüde dokunmuştur (Resim 3).

İlk ikat denemesinde farklı kalınlıktaki ipliklerin yüzey görünümüne etkisinin ortaya çıkarılması amaçlanmış, bu deneme çalışması elde edilen bulgular daha sonra yapılan deneysel tasarımlarda yol gösterici olmuştur. Geleneksel ikat dokumalarında genel görünüm aynı tür atkı ipliğinin kullanımı ile çözgü iplik renkleri ile elde edilen pürüzsüz etki ve hareli görünüm olup, renkler canlıdır. Bu çalışmada ise çözgü sıklığının etamin kumaştakine nazaran seyrek seçilmesi dokumada atkı iplik özelliklerinin de genel görünüme etki etmesine neden olmuştur. Etamin kumaşın atkısına nazaran daha kalın olan atkı iplikleri ikat görünümünde belirsizleşmeye neden olurken, desenin kısalmasına neden olmuş; etamin ipliklerine nazaran daha ince olan pamuklu iplikler ise desen boyutunun sabit kalmasını sağlayıp bir yandan da ikat görünümünü ortaya çıkarmıştır. İki farklı kalınlıktaki atkının birbiri ardına kullanılması kumaşta derinlik etkisi yaratmıştır. Degrade gri ipliklerin atkı yönünde kullanılması ise ikat görünümünden uzaklaşılmasına ve bambaşka bir desen elde edilmesine neden olmuştur.



Resim 3. Tasarım 1 ve detayı, Havva Halaçeli Metlioğlu, 2016

Tasarım 2.

Tasarım 1' de yapılan uygulamanın ardından, çözgü ipliklerinin daha yoğun biçimde görünmesini sağlamak amacıyla tasarım 2'de çözgü sıklığını arttırmak için tarak numarası 100 olarak seçilmiştir (Resim 4). Soyut bir desen yerine ağaç figürleri ve doğa renklerini öne çıkarmak amacıyla tasarımda sarı ve mavi tonlara ağırlık verilmiştir. Bu tasarımda farklı renk

ve dokularda atkı iplik kullanımının, çözgü ipliklerine uygulanan desen ve ikat görünümü üzerindeki etkisi irdelenmiştir. Balmumunun söküldüğü beyaz alanları ortaya çıkarmak için

INFAD

bazı alanlarda ekru ve polyester gri iplik kullanılmıştır. Degrade mavi- lacivert şenil, ipliklerin kullanımı beyaz alanları kapatmış, desende parçalı alanlar yaratmış, aynı zamanda sarı renge boyanan çözgü ipliklerinin yeşil görünmesine neden olmuştur. Bunun yanında iplik inceliklerindeki farklılıklar çizgili görünümün öne çıkmasına neden olmuştur. Atkı ipliklerinin inceliği arttıkça çözgü ipliklerinin yüzeyde baskın hale gelmesi ile tasarlanan ağaç görünümü belirginleşmiştir. Yüzey özellikleri açısından tasarımda, yarı transparan ve opak etkiler yanında derinlik etkisi öne çıkmıştır.



Resim 4. Tasarım 2 ve detayı, Havva Halaçeli Metlioğlu, 2016

Tasarım 3.

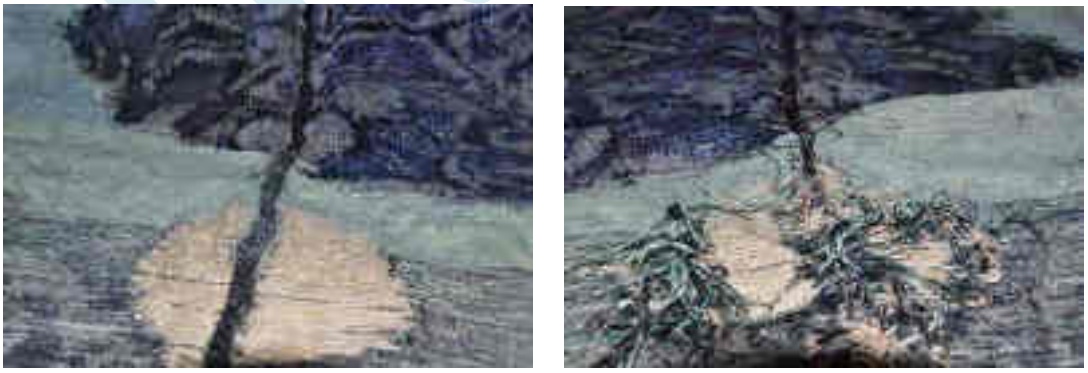
Bu tasarımda, 160 numara tarak kullanılmıştır. Etamin kumaş üzerine bir fotoğraftan esinlenilerek oluşturulmuş desen uygulanmıştır (Resim 5). Desen üzerine mavinin tonları fırça ile aktarılırken, dokuma sırasında parlak mavi iplik yanında şenil ve örme ipliğe yer verilmiştir. Fotoğrafın orijinalinden kopmamak amacıyla brokar dokuma tekniği ile aynı sırada birden farklı renk ve yapıda atkı ipliği kullanılmıştır. Tasarımda renk bütünlüğü için atkı iplikleri mavi ve yeşil tonlarda seçilmiştir. Ağaç figürünün gövdesinde kullanılan bakır teller kumaşın elle biçimlendirilmesine imkan tanımış, güneş figürünün yer aldığı alanda kullanılan kalın ekru renkli iplikleri elle müdahale ile kumaşa dahil edilmiştir. Brokar tekniği aynı anda birden fazla renk ve yapıda atkı ipliğinin kullanılmasına imkan vermesi ile tasarıma boyut kazandırmış, ancak ikat görünümü yerini resimsel bir etkiye bırakmıştır.



Resim 5. Tasarım 3, Esin kaynağı ve kumaşa aktarımı, Havva Halaçeli Metlioğlu, 2017



Resim 6. Tasarım 3, Havva Halaçeli Metlioğlu, 2017



a b

Resim 7. Tasarım 3 detay

a) Ön yüz detay, b) Arka yüz detay, Havva Halaçeli Metlioğlu, 2017

INFAD

Tasarım 4.

Geleneksel çini deseni uygulanan tasarımda (Resim 8). 150'lik tarak numarası tercih edilmiştir. Çini deseni tercih edilmesindeki amaç; etamin kumaş üzerine maviliklerin orantılı dağılımını sağlayarak dokuma işlemi sonrasında soyut bir renk düzeni elde etmektir. Etamin kumaşa aktarılan çini deseni dokuma esnasında atkı ipliğinde farklı malzemeler kullanılmasından dolayı değişimlere uğramıştır. Atkı ipliği olarak açık mavi pamuklu iplik, metalik mavi iplik ve bakır tel kullanılmıştır. Belirli aralıklarla atkıdan kullanılan bakır tel, dokuma işlemi bittikten sonra kumaşa boyut kazandırmış ve hacimli, renk bütünlüğü olan bir görünüm elde edilmiştir (Resim 9).





Resim 8. Etamin Kumaş Üzerine Çizilmiş Çini Deseni

Resim 9. Tasarım 4, Hacer Durmaz, 2017

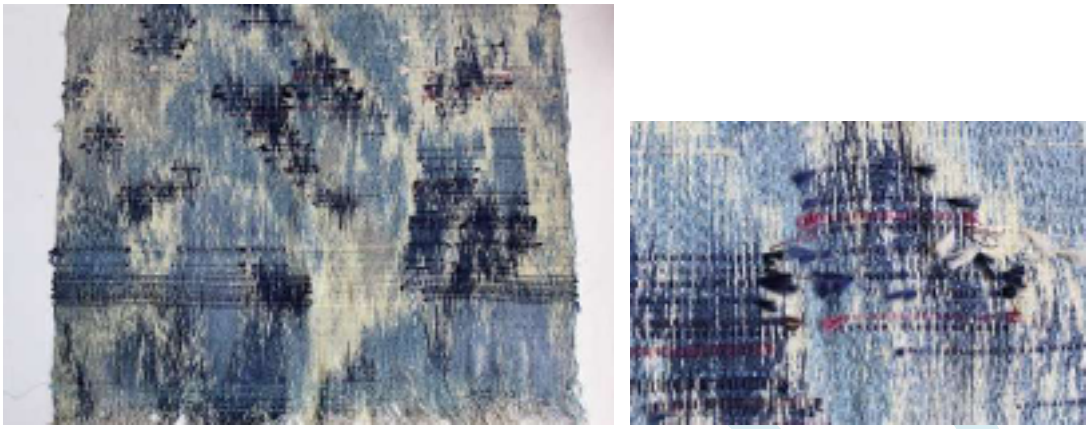
Tasarım 5

Bu tasarımda soyut ağaç figürü uygulanmıştır (Resim 10). Atkıda kullanılan tek kat metalik iplikten dolayı atkı sıklığı etamin kumaşa göre daha sık olmuştur. Mavi tonlarda

boyanan desen yine mavi bir tondaki metalik iplikle dokunarak kumaşa ışıltı kazandırmıştır. Koyu renklerle boyanmış alanlarda kullanılan kalın polyester iplikler kumaşta alçak ve yüksek

INFAD

alanların oluşmasını sağlamıştır. Mavi, lacivert ve krem renklerinin beraberinde kullanılan bordo iplik sıcak bir etki yaratmıştır.



Resim 10. Tasarım 5 ve detayı, Hacer Durmaz, 2016

Tasarım 6

Tasarım etamin kumaş üzerine soyut bir desen çalışılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Boyama, eriğin kumaştan uzaklaştırılması ve atkı ipliklerinin sökülme işlemi yapıldıktan sonra desen uygulanan kumaş iki ayrı parça olarak değerlendirilmiştir (Resim 11).

80 numara tarakla yapılan çalışmada başta daha net bir görünümde olan desen çözgü sıklığının azaltılmasıyla daha flu bir görüntüye sahip olmuştur. Daha seyrek bir çözümlemeye gidilmesi desenin ortaya çıkmasında atkı iplik seçimine daha da odaklanılmasını sağlamıştır. Bazı alanlarda nötr tonların kullanılması çözgü üzerindeki desenin ortaya çıkmasını sağlamaktayken ara ara kullanılan kalınlıkları birbirinden farklı olan koyu tonlar çalışmanın görüntüsünde derinlik algısına vurgu yapmaktadır.

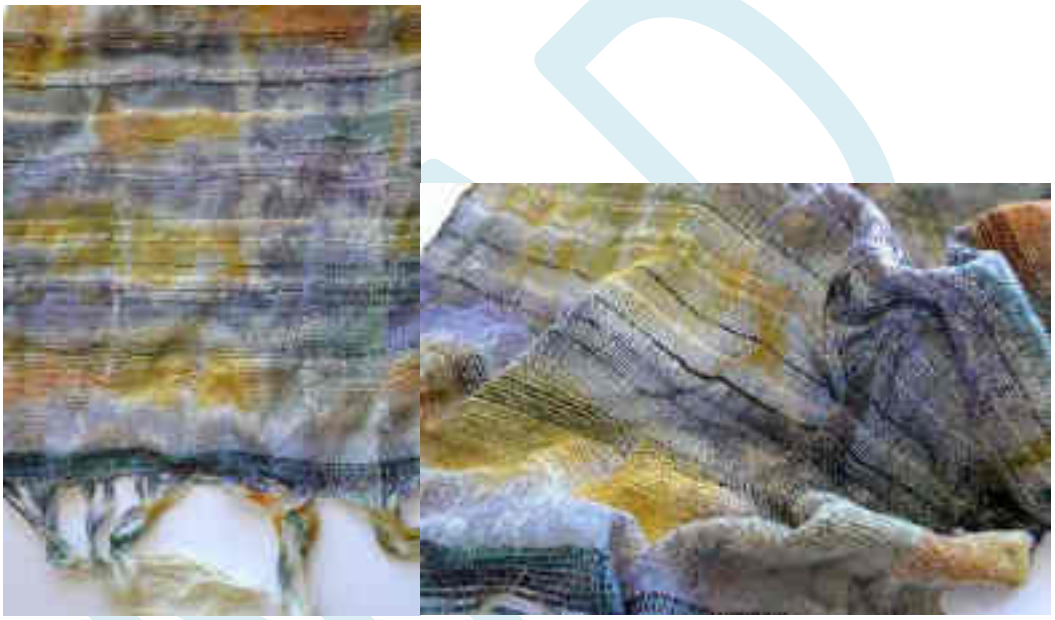


Resim 11. Tasarım 6 ve detayı, Hale Yılmaz, 2016

INFAD

Tasarım 7

Uygulanan bir diğer tasarımda ise ilk tasarıma oranla sıklık arttırılarak 10 tel/cm olacak şekilde çalışılmıştır (Resim 12). Tasarım 6'ya kıyasla desenin görüntüsü daha nettir. Çalışmada koyu-açık tonlar birlikte kullanılmış boyut algısında değişikliklere gidilmiştir. Ayrıca yarı parlak ve transparan ipler çalışmada yansımalı bir etki yaratmıştır. İkat tekniğinin sağlamış olduğu üst üste renk geçişleri ve dağılmaları göz önünde tutularak seçilen iplik türleri bazı alanlarda yayılmanın meydana getirdiği silik görüntüyü arttırırken, kısmen atılan koyu renkler desendeki renk konsantrasyonu arttırmıştır. Böylelikle aynı renk tonlarında kendi içerisinde değer farklılıkları meydana gelmiş ve çalışılan desenin etkisi güçlendirilmiştir.



Resim 12. Tasarım 7 ve detayı, Hale Yılmaz, 2016

Bulgular:

Araştırma sürecinde yapılan deneysel uygulamaların incelenmesi sonucu aşağıda verilen bulgulara ulaşılmıştır. Bu bulgular doğrultusunda yapılacak tasarımlar yeni yüzey etkileri elde edilmesinde yol gösterici olacaktır.

1. Atkı iplik renkleri nötr ve ince seçildikçe çözgü iplik renkleri ortaya çıkmıştır.

2. Çözgü sıklığı arttıkça kumaş çözgü yüzlü olmuş ve desen daha belirgin hale gelmiştir.

3. Birden fazla incelikte ipliğin sırasıyla kullanımı desende derinlik hissi yaratmıştır.

4. Atkı ipliği olarak degrade iplik kullanımı deseni değiştirip soyutlaştırmakta, netliği azaltmaktadır.

INFAD

5. Tasarımda balmumu ile kapatılan beyaz alanların ortaya çıkması için beyaza yakın renklerde iplik, ya da oldukça ince iplik seçilmelidir.

6. Öne çıkarılmak istenen etkiye (aydınlık veya gölgeli) göre renkler koyu veya açık seçilebilir.

Sonuçlar

Kumaş tasarımında yüzey araştırmaları ve deneysel uygulamalar son yıllarda moda dünyasını harekete geçiren etmenlerdendir. Geleneksel ikat tekniğinin, daha hızlı biçimde ve özgün yorumlarla ele alınmasının amaçlandığı bu araştırmada balmumu ve parafinin karışımı eriyik doğrudan etamin kumaşa tatbik edilmiştir. Geleneksel ikat tekniğinden farklı olarak önce kumaş boyanmış, atkı ipliklerinin sökülmesinin ardından çözgü iplikleri ile dokuma yapılmıştır. Rezerve işleminin balmumu-parafin karışımı ile yapılması sonucu tok bir tutumda elde edilen çözgü iplikleri dokunan kumaşın da tok olmasına neden olmuştur. Rezerve işleminin doğrudan etamin kumaşa uygulanması sonucu orijinal ikat dokumalarındaki hareli görünüm kuvvetlendirilmiştir. Üç tasarımcının çalışmalarının yer aldığı araştırmada tasarımcılar, ikat tekniğini, dokumada renk, kompozisyon, malzeme ve yapı kriterleri doğrultusunda ele almışlardır. Renk ve kompozisyon etamin kumaşın boyanması yanında dokuma sırasında kullanılan malzeme ve yapı ile ilişkili biçimde değişiklikler göstermiştir. Uygulamalarda metal tellerin kullanımı, dokumadan sonra kumaşın elle biçimlendirilmesine de imkan tanımıştır. Tek katlı kumaş yapısına ilave olarak brokar atkı ipliklerinin kullanımı kumaş yüzeyindeki kompozisyonun daha net ortaya çıkması ile beraber kumaş yüzeyinde hacim ve hav oluşturmasını da sağlamıştır.

Deneysel uygulamalar tasarımcıyı uygulama ve tasarım sürecinde özgür kararlar almasını sağlamakta ve yeni çalışmalar için zemin hazırlamaktadır. Bu araştırmada brokar tekniğinin uygulanması ve farklı malzemelerin kullanılması ikat ile birlikte hacimli, rölyef, ışıltılı, transparan ve opak görünümleri, gölgeli etkileri de beraberinde getirmiştir. Bu yönleriyle ele alındığında araştırma sonucunda tasarlanan ikat dokumalar, giysilik kullanımın yanında ev tekstili ve dekoratif amaçlı kullanım önerilerine sahip olup, ileriki dönemde yapılacak araştırmalar için de bir başlangıç aşaması olmuştur.

Kaynakça

Ercivan, G. B. (2017). Rezerve boyalı tekstillerin gelenekten modern tekstil tasarımları ve uygulamalarına dönüşüm süreci. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, *17,* 93-94

Gillow, Barnard, John ve Nicholas (1991). Traditional Indian textiles. Thames and Hudson, London, 38

Harvey, Janet (2002). Traditional textiles of Central Asian. Thames and Hudson, London, 94-95

Khurana, P. (2015). *Telia rumal, double ikat fabric of Andhra Pradesh*, 167-172 http://nopr.niscair.res.in/bitstream/ adresinden 6 Şubat 2017 tarihinde alınmıştır.

Lehnert, Gertrud, (2000). A history of fashion in the 20th century. Könemann, Germany, 74

Schoeser, M. (2012). Textiles the art of mankind. Newyork: Thames & Hudson, 38

Yağan, Ş. Y. (1978). Türk el dokumacılığı. Türkiye İş Bankası Yay. , İstanbul, 121-123

http://www.atalayer.com/gunayatalayer/ikat.html, Erişim Tarihi: 06.12.2016