GÜZEL SANATLAR ALANINDA ULUSLARARASI AKADEMİK ÇALIŞMALAR

Haziran 2024

EDİTÖR

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

SERÜVEN YAYINEVİ

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Haziran 2024

ISBN • 978-625-6319-30-1

© copyright
Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.
The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing
Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak
Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA
Telefon / Phone: 05437675765
web: www.seruvenyayinevi.com
e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume
Sertifika / Certificate No: 47083

GÜZEL SANATLAR ALANINDA ULUSLARARASI AKADEMİK ÇALIŞMALAR

Haziran 2024

Editör

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

DOKUSAL YÜZEYLERDE GELENEKSEL DEĞERLER

Servet Senem UĞURLU*..... *1

Bölüm 2

HATAY'DA İPEKBÖCEKÇİLİĞİNİN VE İPEK ÜRETİMİNİN GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU (2017-2024 YILLARI ARASI)

Berna İLERİ* *17

Bölüm 3

MÜLEMMA VE MÜŞEBBEK ŞEMSE CİLD: KASTAMONU VE ÇORUM HASAN PAŞA YAZMA ESER KÜTÜPHANELERİNDEKİ ÖRNEKLERİ

Yıldırım KARADENİZ* *35

Bölüm 4

ZAMANIN ÖTESİNE UZANAN SANAT: ABORJİN GELENEKLERİNİN YANSIMALARI

Alkan BAYRAKTAR*.....*57

Bölüm 5

DEKORATİF SÜS EŞYA YAPIMINDA DERİ OBJELERİN KULLANIMI

Hatice ER, Ertan EROL, Serap YILDIRIM GEREN*.....*75

Bölüm 6

ÇAĞDAŞ SANAT VE MİMARLIK ARASINDA YAKINLAŞMALAR: BERNARD TSCHUMI'NİN PROGRAM KAVRAMI BAĞLAMINDA ELMGREEN & DRAGSET'İN ENSTALASYON SANATI

Mustafa Kemal YURTTAŞ ***95***

Bölüm 7

KÜLTÜR ROTASINDA YENİLİKÇİ BİR GRAFİK TASARIM YAKLAŞIMI: EFELER YOLU PASAPORT TASARIMI

Ekin BOZTAŞ ***115***

Bölüm 8

YENİLİKÇİ YAKLAŞIMLARLA TAKI TASARIMINDA SANATIN EVRİMİ

Metin COŞKUN ***137***

Bölüm 9

RESİM SANATINDA PORTREDE FON

Hayri AĞAN ***145***

Bölüm 10

MODA TASARIMINDA SOMAESTETİK VE FENOMENOLOJİK BİR ÇÖZÜMLEME: VIKTOR&ROLF ÖRNEĞİ

Emine KOCA, Nisa Nur DUMAN ***169***

Bölüm 1

DOKUSAL YÜZEYLERDE GELENEKSEL DEĞERLER

Servet Senem UĞURLU[1]

1 Doç., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Halı, Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri Anasanat Dalı, senem-ugurlu@windowslive.com, İstanbul/Türkiye, ORCID: 0000-0003-2307-9623

1. **Giriş**

İnsanların oluşturduğu keçe, düğüm, örme, dokuma gibi dokusal yüzeyler ve türevleri; daima insan yaşamında etkili olmuştur. Önceleri merak ve gereksinimleri doğrultusunda oluşturduğu dokusal yüzeylerde bilinçli ve içgüdüsel gereksinimleri ile harmanlanmıştır. Bu gereksinimler ise insanların kültürü bağlamında oluşturduğu fikir zenginliğinin köklerini oluşturmuştur.

Uygarlık tarihi boyunca insan, doğum, ölüm, açlık, kıtlık, deprem, sel, savaş, sıcak, soğuk, fırtına, yağmur, kar gibi benzeri kaygılarına karşı kendisinin oluşturduğu çeşitli dokusal yüzeyler ile çözüm önerileri geliştirmiştir.

2. **Dokusal Yüzeyler ve Tanımlanmaları**

İnsan hayvanlar gibi koruyucu tabakalarla vücudu kaplı olmadığı için, doğal çevrenin çeşitli olumsuz etkilerine karşı çıplak vücudunu korumak ve yaşamını devam ettirebilmek için vücudunu dokusal yüzeyler ile örtmek zorundadır. İnsanlar ilk önce kendi vücutlarını dış etkenlerden korumaya çalışmıştır. Sıcak-soğuk hava koşulları, güneşin yakıcı ışınları ve ısısı, rüzgâr, fırtına, kar gibi olumsuz hava koşullarının kötü etkilerden, çeşitli malzemeleri kullanarak dokusal yüzeyleri oluşturmuşlardır. İnsanlar kendilerini dış etkenlerden korumayı öğrendikten sonra büyük ihtimalle yaşadıkları ortamda da rahat etmeyi yaşadıkları yerlerde özgürce hareket etmeyi aramışlardır. Doğal gereksinim ise toplumlaşma ve insanın sosyalleşmesi ile dokusal yüzeyleri çeşitlendirerek farklılaştırmıştır.

2.1. **Post**

İnsanın öldürdüğü hayvanlardan elde ettiği ve ona öykünerek güçlü ve çevik olduğunu ilan ettiği post, öncelikle düşman derisidir. Uygarlık tarihi incelendiğinde ise ilerleyen süreçte dokumacılığa örnek olmuştur. Post, kullanan için, daima bir üstünlük sembolü olmuştur.

İnsanın hayvan postunu taklit etmesiyle tülü dokuma oluşturduğu düşünülmektedir (Erdmann, 1960, s. 86). Postun halı için de temel oluşturmuştur. Post doğal gereksinim için önemli olduğundan Türk kültüründe önemli sayılmıştır. Post motifli namazlıklar ve halılar dokunmuştur.

Görsel 1. Kanuni Sultan Süleyman'ın savaş seferlerinde kullandığı post namazlık, 16. Yüzyıl (Tezcan, 1999, s. 20)

Görsel 2. Post Motifli Avunya Halı Namazlık, 19. Yüzyıl, Servet Senem Uğurlu Koleksiyonu

2.2. **Keçe**

Koyun yünlerinin en önemli fiziksel özelliği keçeleşmesidir. Yünün sıcak su ve basınç ile sıkıştırılarak ve yoğurarak oluşturulan liflerin kenetlenmesi işlemine "keçeleştirme", oluşturulan dokusal yüzeye ise "keçe" adı verilmektedir. Bu işlem ile yün lifleri birbirlerinden ayrılamayacak ve çözülemeyecek hale gelerek kenetlenmektedir. Orta Asya bozkır kültürü Türkleri keçenin iyi bir yalıtım malzemesi olması nedeniyle Yurt /Topak Ev adını verdikleri evlerini, hatta ev içinde kullandıkları eşyalarını bile keçeden yapmışlardır. Ancak ilk keçenin nerede ve nasıl yapıldığı ile ilgili net ve kesin bir bilgi yoktur.

Keçe soğuk iklimi olan bölgelerdeki koyun sürülerinin kaldıkları ağıllarda, sırtlarından dökülen yünlerin yattıklarında ter, nem, sıcaklık gibi etkilerle, birbirlerine sürtünmeleri sonucu keçeleşmenin olduğu fark edildi. "Mağara döneminde keçe, yün artıkları, sıvı, basınç gibi etmenlerle, yün elyafının yapısından kaynaklanan özeliğinden ötürü kendiliğinden oluşmuştur" (Uğurlu, 1997; s. 469).

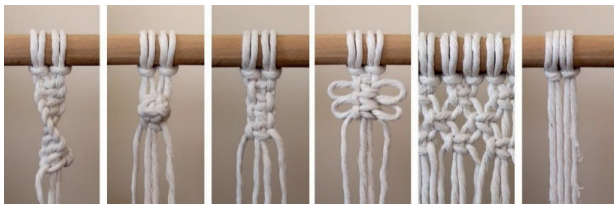
Görsel 3. Keçe ongun, Pazırık Kurganı no.5, M.Ö. 5.-4. yüzyıl, boy: 30 cm., Hermitage Müzesi Env. No. 1687-262 (The State Hermitage Museum, 1998-2024)

Görsel 4. Çoban kıyafeti olan "kepenek" giymiş Ankaralı Müslüman köylü, (Osman Hamdi & Launay, 1999, s. 259)

2.3. **Düğüm**

Esnek ve bükülebilir durumda olan ip, iplik, hayvan bağırsakları, ağaç dalları ve çeşitli sarmaşık biçiminde bitkilerin kendi etraflarında ya da birbirlerine dolayarak yapılan bağlama ya da boğuma de "düğüm" adı verilmektedir. Düğüm yapılabilmesi için kullanılan malzemenin mutlaka esnek ve bükülebilir olmasına dikkat edilmektedir.

Görsel 5. Kördüğüm, Nynix, 2011-2024, https://knots3d.com/knots/tr_tr/8/k%C3%B6r-d%-C3%BC%C4%9F%-C3%BCm



Görsel 6. Makrame tekniğinde kullanılan düğüm ve düğümleme çeşitleri, https://www.youtube.com/watch?v=nnKzI7Yx1s0

Düğüm kullanılarak çeşitli bağlar, gemici düğümleri, halatların birbirine bağlanarak boylarının uzatılması, taşımada ve bağlamada kullanılması, balık avı yapımı, makrame yapımı, Mevlana topuzu gibi düğmelerin yapımında kullanılmıştır.

2.4. **Örme**

Örme tek iplik sistemli dokusal yüzey oluşturma tekniğidir. Örmenin nerede ve ne zaman başladığına dair net bir bilgi yoktur. Örme, "yün, ipek, pamuk ya da daha farklı malzemeler ile tığ, şiş, iğne, mekik gibi aletler ya da parmaklarla, tek iplik sisteminin birbirinin içinden geçerek kenetlenmesi" (Uğurlu, 2018, s. 59) ile oluşturulmaktadır. Örmede kullanılan araç ve gereçler, taşınabilir şekilde küçük boyutlarda ve basit yapıdadır. Bu nedenle her yerde yapılabilmektedir.

Günümüzde Anadolu'da el örmeciliğine yaygın olarak devam edilmektedir. Türk kültürünün önemli geleneksel unsurlarından olan çeyizlerde ve kırsal bölgelerde gündelik yaşamda el örmesi çorap, eldiven, atkı, yelek, kazak, elbezi gibi örme tekniğiyle yapılmış geleneksel tekstil örnekleri hazırlanmakta ve kullanılmaktadır.

Görsel 7. Çanakkale ili Ayvacık ilçesi yün örme konçlu patik, Servet Senem Uğurlu Koleksiyonu

Görsel 8. Koçboynuzu motifli el örmesi damat çorabı, Aydın Uğurlu Koleksiyonu

2.5. **Dokuma**

Dokuma tezgahına birbirine paralel ve eşit uzaklıkta çözülen dikey sistemli iplik grubu olan "çözgü" ve çözgülerin arasından geçirilen yatay iplik grupları olan "atkı" adı verilen iki iplik sisteminin birbirlerine dik açıyla ve düzenli bir şekilde kenetlemesi ile oluşturulan dokusal yüzeye "*dokuma*" adı verilmektedir (Uğurlu, 2018, s. 31). Çözgü ve atkı ipliklerinin birbirini dik açıda düzenli olarak kenetlemesine ise "*dokuma örgüsü*" adı verilmektedir.

Dokumalar temelde mekikli, kirkitli ve çarpana olmak üzere üç temel gruba ayrılmaktadır. Mekikli dokumalarda kullanılan temel dokuma örgüleri üç çeşittir ve bunlar bezayağı, dimi, atlastır. Anadolu Yörük ve Türkmen

dokuma geleneğinde, genellikle temel dokuma örgüleri kullanarak çeşitli geleneksel, yöresel ve ulusal dokumalar oluşturulmuştur. Bezayağı, dimi ve atlas temel dokuma örgülerinin birlikte kullanımından sonsuz çeşitlilikte dokuma örgüsü oluşturularak kumaşlar dokunmaktadır.

Görsel 9. Yün malzeme ile dokunmuş Bayburt Ehramı (Emir, 2005, s. 96)

Görsel 10. Pamuk malzeme ile dokunmuş yağlık kenarı, Servet Senem Uğurlu Koleksiyonu

Kirkitli dokumalar halı, kilim, cicim, zili, sumak, tülü gibi farklı dokuma biçimleri ile dokunmaktadır. Kirkitli dokumalarda genel olarak çözgü, atkı, ilme ya da nakış ipliğinden dokuma yapıları oluşturulmaktadır.

Görsel 11. Basamaklı mihraplı yıldızlı halı namazlık Servet Senem Uğurlu Arşivi

Görsel 12. Farklı renkler ile dokunmuş çeyizlik al kilim / farda örneği, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2004

3. Dokusal Yüzeyler ve İnsan

Abraham Maslow'a göre, insan yaşamında önemli temel gereksinimler vardır. Bunlar; fizyolojik geresinim, güvenlik gereksinimi, bir yer ya da bir şeye ait olma gereksinimi, sevgi diğer bir ifade ile sosyalleşme gereksinimi, saygınlık (kendisine değer verilme) gereksinimi ve kendini gerçekleştirme gereksinimidir (Maslow, 1970, s. 35-47, 77-104). İnsan yaşamını bu gereksinimler doğrultusunda programlayarak yönlendirmektedir. Toplum kuralları da bu gereksinimleri destekler nitelikte oluşturulmaktadır. "İnsanların yaşamları boyunca bu ihtiyaçlarını karşılayabilmeleri onlara manevi doygunluk ve mutluluk vermektedir. Bu noktada insanlar bu doygunluklarını ve mutluluklarını etraflarında bulunan diğer insanlarla özel günler aracılığı ile paylaşmak istemektedirler" (Begiç & Öz, 2018, s. 115). Geçiş dönemi ritüelleri olan doğum, ölüm, evlenme törenleri bu konuya önemli örneklerdir. Toplum içerisinde özel günleri paylaşma nişan, sünnet, doğum günü, okula başlama, mezun olma, göreve başlama, emekli olma, yolcu uğurlama, farklı temelde bayram ve kutlamalar gibi çok farklı konu ve amaçla yapılmaktadır. Gün ve kutlamanın önemine göre insanların kullandığı giyim, mekân içi ve dışı düzenlemeler çeşitlenmektedir. Hatta bu düzenlemelerde belirli sembol ve motifler kullanarak önemine gönderme yapılmaktadır. "Sembollere verilen kutsallık, sosyal yapıda meydana gelen bireyselliğin toplumsal dönüşümüyle birlikte ortak bir değişim sürecinden geçer" (Begiç, 2020, s. 154).

Görsel 13. Çanakkale Ayvacık Çamkalabak köyünde çocuklar, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 1998

Görsel 14. Kilimlerini satmak için sergileyen dokuyucular, Servet Senem Uğurlu Arşivi 2004

İnsanlar toplumlaşma ile bir araya geldikçe ortak değerler, beğeniler ve yaşam biçimlerini benimsemişler. Kendilerine göre bu hareket ve düşünce biçimlerini anlamlandırmışlar ve kendi kültürlerini oluşturmuşlardır. Kültür kavramlarının içerisinde önemli olduğunu düşündükleri kavram ve olguları ise sembol, simge, damga ve işaretler oluşturmuşlar, hatta bazı toplumlar kendilerine has alfabe oluşturarak dillerini ayrıca yazı olarak aktarmıştır. Hatta oluşturdukları bazı sembol ve motiflere ise zaman içerisinde sihir, büyü, tılsım gibi farklı anlamlar ile mistik değerler yüklemişlerdir. "Yaşam tarzındaki duygu ve inanç ortaklıkları ile edinilen bilgi birikimine bağlı olarak belirli bir değer yüklenen semboller gelecek kuşaklara aktarılarak yaşatılmıştır. Bu ortak değerler bir taraftan toplum içindeki fertlerin birbirini anlaması ve bağlarının güçlenmesini diğer taraftan dışa karşı kendini ifade etmesini sağlamıştır" (Begiç, 2020, s. 154).

Görsel 15. Üç etekli göçebe gelin giyimi, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 1998

Görsel 16. Anadolu göçebelerinde giysilerin konulduğu alaçuvallar, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 1998

Dokusal yüzey oluşturma yöntemlerinden olan dokuma çeşidi incelendiğinde; geleneksel el dokumalarının eski Türk aile sanatı olarak kabul edildiği görülmektedir. Geleneksel el dokumaları, Türklerin kültürel ve görsel kimliklerini yansıtan baş yapıtları olduğu için, yerel, ulusal ve evrensel değer ölçütleri ile değerlendirilerek incelenmelidir. Geleneksel el dokumacılığı örnekleri incelenirken, kısıtlı malzeme ve teknik olanakların azlığına karşın Türk kadınlarının sonsuz çeşitlilikte dokusal yüzeyler oluşturduğu görülmektedir.

"Sözel kültür bağlamında göçebelerin minimalist yaşamında kendisine yük sayılacak eşyaları taşımadığı kişisel eşyalarının bir eşek yükü tanımıyla anlatıldığı bilinmektedir" (Uğurlu & Uğurlu, 2020, s. 293). Göçebe yaşamın tüm özellikleri ve sözel kültürle yaşamlarını devam ettiren Türklerde "destan, ozan, baba, dede ve töreleri dışında maddi kültürlerinin baş yapıtları; çadır, çuval, torbalar, keçe, halı, kilim, bez tarzı dokumalar" (Uğurlu & Uğurlu, 2020, s. 293) olmuştur.

Görsel 17. Taku Yaylasında karaçadırların yerleşimi (Fotoğraf: Harald Böhmer)
Harald Böhmer (2004). Nomaden in Anatolien, REMHÖB-Verlag, Schweinfürt, 39.

Göçebe kültürün izleri olarak günümüze ulaşan dokumalarının yanı sıra önemli halk deyişleri, atasözü, mâni, türkü, deyimler ile de kültürlerini açıkça yansıtmışlardır. "Kuzeybatı Anadolu'da "Zengindin hani partalların, şişmandın hani sarkanların" ve "Anadolu un çuvalına benzer, salladıkça tozar" gibi özlü söz örnekleri (Uğurlu, 2021b, s. 1315) bu konuda önemli örneklerden sadece birkaçıdır. Bu nedenle somut olmayan kültürel miras araştırmalarda erişilen örneklere ve bilgilere ek olarak bilindiğinden ve görünenden farklı anlamlar taşıyan unsurlarında araştırılması gerekmektedir.

Anadolu, Trakya ve Balkanlarda yaşayan Yörük ve Türkmenler için geleneksel el dokumacılığı, aile sanatı olmuştur. Kırsal kesim çeyiz için, Anadolu dokunan halı ve kilimlerin köylerde evlilik öncesi hazırlanan çeyiz sergilerinde sergilenmesi ile üniversite ya da akademide güzel sanatlar eğitimi almış kişilerin eserlerinin bir galeride sergilenmesi birbirine benzemektedir.

Anadolu'da göçebe ve yarı göçebe Yörük ve Türkmen kadınları tarafından dokunan halı, kilim ve dokumalar; onların tabloları olmuştur. Anadolu dokumalarının sanatsal değeri ise yabancılar tarafından keşfedildikten çok sonra anlaşılmıştır. Bu döneme kadar ülkemizin sanat alanlarında yöresel halk sanatlarının önemi bilinmemiş, geleneksel el dokumaları ise kırsal bölgelerden ucuza alınarak yabancılara pahalıya satılan ticari mal olarak görülmüştür (Uğurlu, 2020, s. 22).

Dokusal yüzeylerden oluşturulan türevleri ile onların üzerine odaklanan değer verme düşüncesi; insanların düşünce birikimiyle oluşturduğu kurallarla değerlendirilmektedir. Burada düşünen, karşılaştıran, bağlantı ve zıtlıkları anlayan insanın kendi kültürel kazanımları ve sonradan öğrendiği bilgileriyle eklemlemesi oldukça önemlidir.

Doğal Ölçütler

Dokusal yüzey oluşturmak insanın kültür ile başlattığı ilk teknik uğraşılardan olmuştur. İnsanın yaptığı ilk balta, endüstriyel ürün olarak ilk örnek olmasının yanı sıra burada kullandığı ve birbirinden farklı taş, ahşap, bitki dalları, hayvan bağırsaklarını bir arada kullanarak kendilerini korumaları ve kullanmaları açısından önemlidir. Bu durum kültür ve kültürleşme yolunda attığı ilk adım olmuştur. İnsanlar, ilk olarak hayvan postu ile bitkisel örneklerden ilham alarak oluşturduğu dokusal yüzey örnekleri ile doğal çevreye uyum sağlama ve onu kontrol edebilmeyi sağlamışlardır. Bu konuda ise doğal ölçütler insana ne türde örnekler oluşturacağı konusunda ipuçları vermiştir. Doğal ölçütler somut olduğu için duyu organları ile algılanabilmektedir. Dokusal yüzey değerlendirmeleri ise görsel ve dokunsal değer ölçütleriyle ifade edilmektedir. "Genel olarak beş duyumuz olduğu söylenir. Gerçekte yüz duyumuz vardır. Geri kalan doksanbeşi Çehov'un Vişne Bahçesi'nde sözünü ettiği duyular olup dokunmada toplanır" (Uğurlu, 1988a, s. 66).

Dokusal yüzeyler doğal ölçütler; aydınlık, az, çok, tek, kalabalık, parça, bütün, büyük, küçük, düz, eğri, sağlam, kırık, hasarlı, hasarsız, gibi fiziksel özellikler; Sesli-sessiz, sakin-gürültülü, yavaş-hızlı, fısıltı-çığlık gibi ses ile ilgili ölçütler; ferah, akıcı, dar-geniş, hareketli- durağan gibi hareket ile ilgili ölçütler; tatlı-acı, ekşi, tuzlu, mayhoş, mahurlu, buruk gibi tat alma ile ilgili ölçütler; soğuk-sıcak, sert-yumuşak, pürtüklü-pürüzsüz gibi dokunma ile ilgili zıtlık ölçütleri: mat-parlak, canlı-cansız, uyumlu-uyumsuz, açık-koyu, saf-karışık gibi görme ile ilgili ölçütler olmuştur.

Kültürel Ölçütler

"İnsanın değer algılama kaynakları sınırlı duyu organları ve yaşam çevresiyle gelişen beynidir. Onun gelişmesi ise duyu organlarının verilerini algılama, soyutlama ve genelleme basamaklarından geçirerek edindiği kesin (somut) bilgi düzeyi ile yaşam çevresinde olgunlaştırdığı değişken (soyut) kültür

düzeyi doğrultusunda olur" (Uğurlu, 1988a, s. 66). İlk dokusal yüzeyler olan post, keçe, düğüm, örme ve dokuma; insanların zorlu yaşam ortamına karşı koyabilmeyi sağlaması amacıyla gereksinimlerine yönelik olarak korunmak için oluşturulmuştur. Bunların ilk değerlendirilmeleri doğal ölçütlerle yapılmıştır.

> "Her topluluk tekno-ekonomik, toplumsal ve kültürel koşulları aracılığıyla kendi özel çevresini oluşturur. Kaldı ki doğal ortam, canlılar için ayıklanma mekanizmasıyla sınırlı değildir. Aynı zamanda bir uyarılar, bildiriler ve göstergeler sistemidir. İnsan topluluklarıysa, bunları, bir yandan doğal hammaddeyi aletlere dönüştürerek en ilkel denen biçimlerinde bile oldukça karmaşık, bir kültürel ve toplumsal sistemle yanıtlar" (Güngören, 1998, s. 140).

Çağın niteliklerine göre gelişen yeni koşullar ve olanaklar ise yeni değer ölçütleri ile yeni yorumları oluşturmuş, insanların çıkarları doğrultusunda yönlendirilmiştir. İnsan ilerleyen teknolojik gelişmeler, artan üretim, bilimsel çalışmalar, moda merkezleri, reklam araçları, meslek okulları, sanat gösterileri ile yeni dokusal yüzeylerini oluşturmuş ve kendi çıkarları doğrultusunda kullanmıştır (Uğurlu, 1988a, s. 66-67). Uygarlık tarihi boyunca insan yaşamında toplumlaşma, bir arada yaşama, inanç, birbirinden etkilenme, yaşadığı coğrafya ve iklim şartlarının neden olduğu çok sayıda unsur; onlar tarafından oluşturulan yeni dokusal yüzeylerin çeşitliliği, tasarım ve uygulamalarında etkisini göstermiştir.

İnsan yaşamında belirli evreler, inanç bağlamında organize ettiği yaşam şekli ve çeşitli düzenlemelerle oluşturduğu dokusal yüzeylerde etkisini göstermiş, zamanla toplum-birey ilişkisi bağlamında "statü" ve "moda" kavramları da eklenerek çeşitliliğin daha da artması sağlanmıştır.

Kültür ölçütleri; insanın yaşadığı yer, zaman, yaşama bakış açışı ile değişmekte, değerlenmekte ya da göz ardı edilmektedir. Bu ölçütler, toplumun bakış açısı ve kültürel değerlerine göre kurallar oluşturulmasına neden olmaktadır. Bu kurallar asla bireysel kaygılarla biçimlenmeyip toplumda ya da toplulukta bir arada yaşayan insanlara göre oluşturulmaktadır (Uğurlu, 1988a, s. 66). Doğum, ölüm, evlenme, sünnet, yaşam, eski, yeni, iyi, kötü, bilgili, bilgisiz, yararlı, yararsız, zararlı, korku, üzüntü, sevinç, güzel, çirkin, rüküş, şık, mutlu, mutsuz, ham, olgun, yeterli, yetersiz, günah, sevap, ayıp gibi çok sayıda ölçüt ve sıfat bildiren kelimeler; kültür ölçütleri ile ilgilidir.

Çeyiz olarak hazırlanan dokusal yüzeyler, onları oluşturan ve yapanların yetenek, sabır, çalışkanlık ve sanatsal görüşlerinin bir kanıtıdır. Zaman içerisinde değişen dünya, bakış açısı ve hayat beklentileri ile malzeme ve teknik geri plana atılmış, aslına benzer oluşturulan, ancak özden uzak, albenili görünümlü, seri üretimli ve çoğu doğal malzemeden yoksun örneklere dönüş-

müştür.

Anadolu'da oluşturulan dokusal yüzeylerde belirli sembol ve motifler kullanılmaktadır. Bu sembol ve motifler, dokuyan ve kullananlar arasında sessiz bir dil olarak oluşturmaktadır. Dokusal yüzeylerde kullanılan motif ve semboller günümüzde alışkanlık ve geleneklerin ağırlıklı olduğu yerlerde önemlidir. Mendil, yemeni Anadolu kızları ve erkekleri arasında sembolik olarak kullanılmakta, hatta birbirlerine hediye olarak verilmekte ve birbirlerine olan sevginin bir kanıtı olarak görülmektedir. Anadolu'da kadın ve kızların başörtülerini bağlama biçimi, saçlarını toplama şekli, çoraplarındaki motifler, giysilerinde kullandıkları renkler; kız, gelin, evli, dul, evlenme isteğinde olan, mutlu ya da mutsuz gibi anlamları simgelemektedir.

Görsel 18. İpek mendiller, Servet Senem Uğurlu Koleksiyonu, 1996

Görsel 19. İğne ve mekik oyalı yemeni ve başörtüler, Servet Senem Uğurlu Koleksiyonu, 1996

Türkiye'de özellikle II. Dünya Savaşı (1939-1945) sonrasında, yeni doğan ve büyütülen bebekler ve çocuklarda kızlara pembe, erkeklere mavi renkli tekstiller kullanılması yaygınlaşmıştır.

Çoğumuzda sınıflar arası ve sınıf içi düzen sağlamak için kullanılan kültür ölçütlü dokusal değerleri doğalmışlarcasına kabul etme yolunda eğilim vardır. Halbuki bu değerler öz değil değişkendir. Çağa göre yorumlanabilirler. Bundan 30 yıl kadar önce, evlenecek kadın ve erkeklerin çeyizi olarak el üretimli dokusal değerler öne çıkmıştır. Oysa günümüzde seri üretimli makine işi ürünlerin temizliğinin daha rahat yapılabildiği düşünüldüğünden tercih edilmektedir. Ancak çağdaş teknoloji ve yeni olanaklara göre yapılan üretim, sanatsal kaygıdan uzak, günü kurtarma olmasının yanı sıra yenilik ile geleneğin gelişiminden uzaklaşmasına da yol açmaktadır.

Orta Asya bozkır kültürü olsun Anadolu Yörük ve Türkmen yaşamı olsun Türklerin gelinlikleri rengarenk duvakları al /kırmızı renkte olmuştur. Ancak Batı etkisiyle günümüzde bu renkli değerler terk edilerek yerine beyaz gelinlik ile kızlar evlenmektedir. Anadolu'da kırsal bölgelerde yaşayanlar, bazen kına gecesi törenlerinde geleneksel gelinliklerini giymekte, düğün günlerinde ise beyaz gelinliği tercih etmektedirler. Şehirde yapılan düğünlerin kına gecelerinde ise saray yaşamı özentili bindallı giysilerin giyildiği görülmektedir.

Görsel 20. Bursa Keles gelinliği, Aydın Uğurlu Arşivi, 1999

Görsel 21. Osmanlı'da ilk beyaz gelinlik, II. Abdülhamid'in kızı Naime Sultan'ın gelinliği (Fikriyat, 2023)

Sonuç

Dokusal yüzeyler, vücudu çıplak olarak doğan insanın yaşadığı çevrenin olumsuz koşullarından korunmak için kendileri tarafından oluşturduğu çeşitli teknikleri içeren uygulamalardır. Dokusal yüzeyler akıcı, tutumlu, sert, yumuşak, tutumlu, katlanabilir, biçim alabilir şekilde yapılmakta ve insan vücuduna ve amaca göre şekli değişebilmektedir. Örneğin geleneksel yöntemlerle yapılan keçeden elbise yapılıyor ama ancak kepenek kadar olabiliyor. Kepeneğin ise çobanın vücut ölçülerine uygun yapıldığı bilinmektedir.

"İnsanın doğal çevreye uyumu, çıplak vücudunu çeşitli nedenlerle örtmesi, inancının yanı sıra bulunduğu ortamdaki etiket, şan, statü kaygısı ve gösteriş bencilliği ile çeşitlenmiştir" (Uğurlu, 2018, s. 8). Avcılık-toplayıcılık döneminde, av sırasında ya da av takibinde yaralanan insanın vücudu, av peşinde cesaret ve azim gösterdiğinin kanıtı olmuş, kabile içerisinde dikkatin avcıda toplanması ve avlanan hayvandan pay almasını sağlamıştır. Avcının vücudundaki yara ve yara izleri, avcının kabilesinde statü kazanmasını sağlamıştır.

Dünyada vücudunu boyayarak süsleyen tek varlık insandır. Avlanmaya giderken ya da kabile törenlerine katılırken vücudunu boyamıştır. Bu insanlar ile günümüzde giyinen ve süslenen insanların aynı amaçları taşıdığı görülmektedir. Vücudu tatoyaj ya da makyaj ile boyamak ve giyinmek; insanın katıldığı grupta dikkat çekmek, kendisine statü sağlamak ve sihirli bir kişilik oluşturmak için olmuştur. İnsanlar dünya yasalarını, deneme-yanılma yoluyla kavramaya çalışmıştır. İlk algılanan bilgiler dış görünüşle ilgilidir. Bunların daha fazla uygulanmaları ise akıl ve mantık yoluyla olmuştur. Her alanda olduğu gibi insanlarım tekstil hakkında bilgileri ve oluşturduğu dokusal yüzeyler geliştirildikçe sanat konusu öne çıkmış ve güzel kavramı ile yaptıklarını oluşturmaya çalışmışlardır.

Dokusal yüzeyler ve türevleri ile oluşturulan örnekler ile bunlar üzerine odaklanan değerler ile doğal ve kültürel çevrenin bağlantıları ile düşünce birikiminin bir araya gelmesiyle çeşitli kurallar oluşturulmuştur. Bu kurallar doğal ve kültürel değerleri yansıtmaktadır. Doğal değerler somut, kültürel değerler ise soyuttur. Doğal değerler insanın duyu organları ile algıladığı, soyutlama ve genelleme aşamalarından geçerek edindiği bilgiler, kesin ve somuttur. Yaşam çevresinde olgunlaştırarak bilgi ve kültür düzeyi doğrultusunda edindiği değerler ise değişken ve soyut halde şekillenmektedir.

İnsanın soğuktan korunmak amacıyla üzerine örttüğü post ve kalın dokumalar daima üstünlük gösteren bir bildirim olmuştur. İnsanın boyanma içgüdüsü ile başlayan leke kavramı sonrasında dokusal yüzeyleri renklendirme ile devam etmiştir. İnsanlar üç dokuma örgüsü temelinde sistemleştirerek geliştirdiği sonsuz sayıda türevler ile birbirinden çok farklı dokusal yüzeyler oluşturmuşlardır. Teknolojinin gelişmesiyle yeni üretim yöntemleri bulunmuş ve dokusal yüzeylerin değerlendirmelerinde özlerinden uzaklaşmalarına neden olmuştur. Yeni üretimler ise seri üretim, hızlı moda, hızlı tüketim gibi insan doğasına aykırı olan belirli amaçlar için kullanılmışlardır. Ancak gelenek ve kültüre bağlı olarak geliştirilmedikleri için geleneksel değerlerin azalmasına hatta kaybolmasına yol açmıştır.

Günümüzde kültürel kimlik ve sürdürülebilirlik kavramlarının önem kazandığı, yapay üretimin insan yapısına ve doğaya zarar verdiği anlaşıldığı için geleneksel üretimle oluşturulan doğal malzemeli ve geleneksel teknikler kullanılarak oluşturulmuş dokusal yüzeylere ilgi her geçen gün artmaktadır. Bu durum umut verici olmasına karşın doğal malzemeye ulaşım ve geleneksel teknikle uygulama yapanların azalmış olması üzücüdür. Yeni kuşaklara doğal malzemeli ve geleneksel tekniklerin kullanıldığı dokusal yüzeylerin nasıl yapıldığı öğretilmeli ve insan yaşamındaki önemi vurgulanmalıdır.

KAYNAKÇA

Begiç, H. N. & Öz, C. (2018). Çankırı Özel Gün Ritüellerindeki Elmas Taç Geleneği. *Milli Folklor*, 30 (118),114-129.

Begiç, H. N. & Çapık, H. Ö. (2020). Anadolu Kültüründe Damga/Tamga/Dövme: Mardin Örneği. *Milli Folklor*, (126), 153-174.

Böhmer, H. (2004). *Nomaden in Anatolien*, REMHÖB-Verlag, Schweinfürt.

Emir, D.A. (2005). *Bayburt'ta Ehram*, T.C. Bayburt Valiliği İl Özel İdaresi Yayınları, İstanbul.

Erdmann, K. (1960). *15. Asır Türk Halısı*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.

Göngören, A. (1998). *Bir Antropoloji El Kitabı için Yazılar Cadıların Günbatımı*, Yol Yayınları, İstanbul.

Osman Hamdi Bey & Launay, M. (1999). *1873 Yılında Türkiye'de Halk Giysileri Elbise-i Osmaniyye*, Çev. Erol Üyerpazarcı, Sabancı Üniversitesi, İstanbul.

Tezcan, H. (1999). Topkapı Sarayındaki Halı Seccadeler. *Türkiyemiz*, (38), 20-23.

Uğurlu, Aydın (1983). Güzel Sanatlar Perspektifinde El Dokumacılığı, *Sanat Çevresi*, 57, 22-26.

Uğurlu, A. (1988a). Tekstil Değerleri, *Tekstil & Teknik Tekstil İhtisas Dergisi*, 4(40), 66-77.

Uğurlu, A. (1988b). Tekstil Değerleri, *Tekstil & Teknik Tekstil İhtisas Dergisi*, 4(41), 107-108.

Uğurlu, Aydın (1990). Dokuma ve Estetik Renklendirme, *Tekstil ve Makina*, (21), 130-138.

Uğurlu, Aydın (1991). Anadolu Dokumalarında Motif Felsefesi. *Tekstil ve Mühendis*, (26), 76-82.

Uğurlu, A. (1997). "Dokuma" maddesi, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Basım, Cilt: 1, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 467-471.

Uğurlu, A. (2020). Türkiye'de Geleneksel El Dokumacılığı Eğitimi, *Arış Dergisi*, (17), 22-43.

Uğurlu, A. & Uğurlu, S.S. (2020). Tekstil Müzesi Önerisi, *Folklor Akademi*, 3(4), 289-310.

Uğurlu, S.S. (2018). Anadolu Kilimlerinde Sanatsal Değerler. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, 1(1), 1-15.

Uğurlu, S.S. (2018). Geleneksel Tekstil Teknikleriyle Yeni Sanatsal Çalışmalar, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Uğurlu, S.S. (2021a). Geleneksel Dokumalarda Motif-Desen Bağlantıları. *Kesit Akademi*, 7(27), 160-175.

Uğurlu, S.S. (2021b). Beyaz Zeminli Uşak Halılarından Bilinmeyen Bir Grup: Akrep Motifli Selendi Halıları. *Turkish Studies*, 14(4), 1311-1333.

İnternet Kaynakları

The State Hermitage Museum (2024). *Swan*.

https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-

collection/25.+archaeological+artifacts/879864

Nynix (2011-2024). *Overhand Knot*.

https://knots3d.com/knots/tr_tr/8/k%C3%B6r-d%C3%BC%C4%9F%C3%BCm

Işık, E. (2020). *Temel makrome düğüm teknikleri /yeni başlayanlar için*.

https://www.youtube.com/watch?v=k30TsGiMknY

Fikriyat (2023, 24 Haziran). *Osmanlı'da ilk beyaz gelinliği kim giydi?*

https://www.fikriyat.com/galeri/kultur-sanat/osmanlida-beyaz-gelinligi-ilk-kim-giydi/8

Bölüm 2

HATAY'DA İPEKBÖCEKÇİLİĞİNİN VE İPEK ÜRETİMİNİN GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU (2017-2024 YILLARI ARASI)

***Berna İLERİ*[1]**

1 Doç., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü. E-mail: berna.ileri@comu.edu.tr Orcid: 0000-0003-2203-5696

GİRİŞ

İpek, doğal lifler içinde filament halde bulunan tek lif olmakla birlikte *bombyx mori* adlı İpekböceğinin salgısından elde edilir. Tekstilin kraliçesi olarak tanımlanan ipek, Çin'de doğmuş ve zaman içerisinde Çin'den dünyaya yayılarak çok geniş bir alanda üretimi olmuştur. Kaynaklara göre MÖ 2650-2640'lı yıllarda Çin Prensesi Si Ling Shi bahçesinde koza ören ipekböceklerini ve kozalarını inceleyerek, kozalardan lif elde edildiğini görmüş, böylece sarayda ipek üretimleri de başlamıştır. Prenses Si Ling Shi'nin bu buluşundan itibaren Çin, ipek kumaş üretiminde yaklaşık 3000 yıl tekel sahibi olmuştur (Adanır, 2015, 137). Diğer yandan yapılan arkeolojik çalışmalar Çin'de ipeğin tarihinin çok daha eskiye MÖ 3000 yıl kadar geriye gittiğini, ipek koza ile ilgili kanıtların MÖ 5000 yılına kadar dayandığını göstermektedir (Adanır, 2015,137; Adanır vd 2022, 23, İleri, 2017, 6).

Çin için ipekçilik büyük bir zenginlik kaynağı olduğu için bu serveti kaybetmemek için ipekböcekçiliğinin kutsal ilan edip, ipekböceğinin ve sanatının dışarı çıkmasını önlemek için ağır cezalar koymuştur. Bu sebeple ipekböcekçiliği Çin'de uzun yıllar saklanan bir iş kolu olmuştur. Yıllarca yurt dışına çıkarılması yasaklanan ipeğin Çin'den çıkarılmasına dair 2 farklı anlatım bulunmaktadır. Bazı kaynaklar, M.S. 149'da Türkistan'da bulunan Kotan eyaleti hakanı bir Çin prensesiyle evlenmesi ile ipekböceği yumurtalarının başka ülkelere dağıldığı bilgisi yer alırken bazı kaynaklarda ise Bizanslı iki misyoner rahibin, Asya'dan dönerken bastonların içine sakladıkları ipekböceği yumurtalarını Avrupa'ya taşımaları ile yayıldığı bilgisi yer almaktadır (Shirai, 2015, s. 147; Şahan, 2011, s.1; Adanır, 2015, s.136, İleri, 2017, 6).

Tarihi ipek yolu ise ipeğin yayılmasında en büyük etkenlerden biridir. Akdeniz'in doğu kıyılarından başlayan ve Eski Çin'in içlerine dek Asya'yı bir baştan bir başa geçen kervan yoluna *ipek yolu* adı verilmektedir (Şahan, 2011, s.1; Adanır, 2015, s. 136; İnalcık, 2008, s. 187). Avrupa'nın Çin ipeğiyle tanışması Roma döneminde olmuş ve ipekli kumaş imalatı, sarayların ve ticaretin büyük saygınlık ve servet kaynağı olmuştur (İnalcık, 2008, s.185). Anadolu'da ilk olarak ipekböcekçiliğinin Bizans İmparatorluğu zamanında, 552 yılında iki Bizanslı Keşiş'in Çin'den Bizans'a ipekböceği tohumu kaçırması ile ipek üretiminin başladığı düşünülmektedir. Bizans döneminde Anadolu'da ipekböceği yetiştiriciliği her yere ekilen dut ağaçları ile geliştirildiği kaynaklarda verilen bilgiler arasındadır (Kirpik, 2012, s. 173, 200; Adanır, 2015,137; İleri 2017,9). Bizans döneminde yapılan ipekböcekçiliği ve ipek dokumacılığı, Osmanlı Döneminde ilk zamanlar Marmara Bölgesinde daha sonra Bursa'nın başkent oluşuyla Bursa ve İzmit civarında yoğun olarak devam etmiş, yıllar içinde Anadolu'ya yayılmıştır (Şahan 2011, 1; Salman, 2011, 61; İnalcık, 2008, 205).

Osmanlı'nın başkenti olması ve özellikle saraya üretim yapılmasından dolayı Bursa'da ipekçilik gelişmiş 1888 yılında Bursa Harir Dârüttalimi açıl-

mıştır. 1888 tarihinden 1914 yılına kadar 1.897 mezun veren Bursa Harir Dârüttalimi, Anadolu'da ipekböcekçiliğinin gelişmesini ve başka illerde de benzer mekteplerin açılmasını teşvik etti. Talim Evleri denilen bu mekteplerden (Harir Dârüttalimi) Amasya, Antakya ve Selanik'te de birer Dârülharir açılması çalışmaları yapıldı. İpekböcekçiliğinin bilimsel ve resmi bir yapıyla devam ettirilmesi için 1888 yılında Bursa İpekböcekçiliği Araştırma Enstitüsü kurulmuştur (İleri, 2017 12,13; Şahan, 2011, s. 2,3).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında ise ipekböcekçiliği eğitiminin verildiği iki Dârülharir bulunmaktaydı. İpekböcekçiliği Mektebi olarak isimleri değiştirilen mektepler Bursa ve Elazığ'da yer almaktaydı (İleri, 2017, 13; Yıldırım, 2013, s. 587, 588). Cumhuriyetin ilanından sonra 1926 yılında Türkiye'de ipekböceği tohum üretimi, ipekböceği bakım ve beslemesi ile ilgili hususlar Bursa İpekböcekçiliği Araştırma Enstitüsü tarafından hukuki teminat altına alınmıştır. Türkiye'de koza üretimini korumak ve arttırmak amacıyla 1940 yılında Bursa, Bilecik ve Adapazarı'nda ilk Kooperatifler açılmış, daha sonra bu kooperatifler birleşerek S.S. Bursa Koza Tarım Satış Kooperatifleri Birliğini (KOZABİRLİK) kurmuşlardır. Türkiye'de yetiştirilen yerli ırk ipekböceğinin verimliliğini artırmak ve çeşitli hastalıklara karşı dayanıklılığını artırmak amacıyla 1963 yılında Kozabirlik Tohum Üretim İşletmesi kurulmuştur. Japonya ile ortak çalışmalar yapılarak hastalıklara karşı dayanıklı, verimliliği yüksek polihibrid (Japon x Çin melez) ipekböceği tohumunun üretilmesi sağlanmıştır. İpekböceği tohumları bu tarihten itibaren Kozabirlik bünyesindeki Tohum Üretim İşletmesi tarafından üretilmekte ve köylülere ücretsiz dağıtılmaktadır.[1] 2004 yılında Bakanlar Kurulu kararı ile Bursa İpekböcekçiliği Araştırma Enstitüsü kapatılmıştır. Merkezi Bursa'da olan Kozabirlik, ipekböceği yumurtasının üretimi, köylülere dağıtımı ve yaş kozanın alımı (her yıl belirlenen ücret karşılığı) işlerini yürüten Türkiye'nin tek kuruluşu olarak kalmıştır[2] (Şahan, 2011, s. 3). Günümüzde Kozabirlik Bursa, Bilecik, Adapazarı, Eskişehir ve Alanya bölgelerinde de kooperatifleri bulunan Kozabirlik, hem kooperatif bölgelerinde hem de üretim yapılan ve potansiyel olan diğer bölgelerde faaliyetine devam etmektedir[3]. Başta Diyarbakır olmak üzere, Antalya, Hatay, İzmir, Batman gibi yaklaşık 60 il ve ilçede ipekböceği üretimi devam etmektedir[4]. Türkiye ürettiği yaş kozanın tamamı kuru koza olarak ihraç etmekle birlikte, ham ipek ve ipek ipliği ithal etmektedir.[5].

Yüzyıllar boyunca değerini hiç kaybetmeyen ipek, Türkiye'de ve dünyanın pek çok ülkesinde üretimi devam eden önemli bir tekstil ürünüdür. Bütün tekstil üretimi içinde ipek üretimi, dünya tekstil üretiminin yaklaşık

1 Kozabirlik: https://www.kozabirlik.com.tr/tarihce/ (erişim: 20.05.2024)
2 Kozabirlik: https://www.kozabirlik.com.tr/tarihce/ (erişim: 20.05.2024)
3 Kozabirlik: https://www.kozabirlik.com.tr/tarihce/ (erişim: 20.05.2024)
4 Kozabirlik 2023 yılı verileri
5 İpekböcekçiliği Çalıştayı Sonuç Raporu, T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı, Tarımsal Araştırmalar ve Politikalar Genel Müdürlüğü GAP Uluslararası Tarımsal Araştırma ve Eğitim Merkezi Müdürlüğü, 26-27 Mayıs 2022 Diyarbakır.

%2'lik kısmını oluşturur. İpekböcekçiliği günümüzde en başta Çin, Hindistan, Özbekistan, Tayland olmak üzere Brezilya, Vietnam, Kuzey Kore'dir. Kenya, Botsvana, Nijerya, Zambiya, Zimbabve, Bangladeş, Kolombiya, Mısır, Japonya, Nepal, Bulgaristan, Uganda, Malezya, Romanya, Bolivya ve Türkiye'nin de dahil olduğu 60 ülkede yapılmaktadır. İtalya, Fransa ve İngiltere ise ipek kumaş üreten ülkelerdir (Adanır, 2015,137; İleri 2017, 8; Adanır vd 2022, 24; Datta ve Nanavaty, 2005, 35).

Ülkemizde Bursa, Hatay, İzmir gibi illerde geleneksel el tezgahında ve otomatik tezgahlarda ipek ya da ipek karışımlı dokumacılık devam etmektedir. Bu makalede 6 Şubat 2023'te büyük yıkım ve zararlar gören Hatay ilinin deprem sonrası üretim durumu ve 2017-2024 yılları arasında yapılan alan araştırmalarında ipek böceği yetiştiriciliği, koza eldesi ve ipek dokumacılığına dair elde edilen bilgiler yer almaktadır.

HATAY'DA İPEKBÖCEKÇİLİĞİ ve KOZA ELDESİ

Türkiye'nin güneyinde yer alan Hatay İli, Akdeniz iklim kuşağında yer almaktadır. Hatay ili Antakya, Altınözü, Arsuz, Belen, Defne, Dörtyol, Erzin, Hassa, İskenderun, Kırıkhan, Kumlu, Payas, Reyhanlı, Samandağ ve Yayladağı olmak üzere 15 ilçeye sahiptir. Bu 15 ilçenin pek çoğunda ipekböcekçiliği yapılabilmektedir. Yörede ipekböcekçiliği bir dönem nadiren iki dönem yapılabilmektedir. Defne ilçesine bağlı Harbiye ve Gümüşgöze Mahallesi ile Samandağ ilçesinde yoğun olarak dokumacılık yapılmaktadır.

Fotoğraf 1-2: *Hatay ilinin haritası, (4o-hatay-ili-lokasyon-haritasi.png (cografyaharita.com) Erişim Tarihi 07.06.2024)*

İpekböceği yetiştiriciliği Türkiye'de iklim koşullarına göre değişmektedir. Ilıman iklim olan bölgelerde Nisan ayında başlar, yaz döneminin geç geldiği havaların daha geç ısındığı bölgelerde ise mayıs sonu haziran başı gibi üretime başlanır. Bu üretime başlama noktasında dut ağaçlarının yaprak çıkarmaya başladığı dönem olması önemlidir. İpekböceğinin tek beslenme kaynağı dut ağacının yapraklarıdır. Tamamen kırsal kesimde yapılabilen kısa dönemli bir iş koludur. Hatay'da ipekböceği üretimi Nisan ayında dut ağaçlarının yaprak çıkarması ile başlar. Mayıs ayını da içine alan 40-45 günlük

yoğun emek isteyen, bütün aile fertlerinin dahil olduğu bir iş koludur. Kozabirlik tarafından üreticilere yumurtalar/tohumlar ücretsiz verilmektedir.

Fotoğraf 3-4: *Kozabirlik tarafından dağıtılan ipekböceği yumurtaları (Berna İleri arşivi)*

Kozabirlik besleme yapmak isteyen köylüleri öncesinde tespit eder, ipekböceği beslemek için ortamlarının uygun olup olmadığını kontrol eder. Üreticiler genellikle kendi ev ve bahçelerindeki dut ağacı yapraklarını kullanırlar. Yaklaşık 40 gün süren bu beslemenin ardından ipekböceğinin ördüğü kozalar yine Kozabirlik tarafından yaş koza olarak satın alınır. Neredeyse sıfır maliyeti olan ancak yoğun işgücü ve emek isteyen bu iş kolu 40-45 gün tek dönem yapılmaktadır. Yeterli dut ağacı ve taze yaprak olursa ikinci bir 40-45 gün daha yapmak mümkündür. Bu da hem çok koza hem de üreticiye daha çok kazanç sağlamaktadır. Hatay iki dönem (Nisan'dan Haziran'a kadar) ipekböceği yetiştirmeye uygun bir yöre olmasına rağmen iki dönem için yeterli dut yaprağı sağlanamamaktadır.

Fotoğraf 5-6: *İpekböceği ve ipek kozaları (Berna İleri arşivi)*

Hatay ilinde ipekböceği yetiştiriciliği ve üretilen koza miktarı (ton değerinde) kaynaklarda çok eski tarihlere dayanmakla birlikte günümüzde ne yazık ki yok denecek kadar azdır. Yörede ipekböceği yetiştiriciliğinin tarihi M.S. erken 4.yy'da Bizans dönemine kadar uzanmaktadır. Bizans Döneminde Antakya ve çevresinde ipekböceği yetiştirmek için çok fazla dut ağacı dikildiği kaynaklarda yer alan bilgiler arasındadır (İleri, 2018, 85; Vorderstrasse, 2010, s. 157). Osmanlı Döneminde de önemli ipekböceği yetiştirme mer-

kezlerinden biri olan Hatay'da 1913 yılında ipekböcekçiliğini geliştirmek ve öğretmek amacıyla Antakya Dârülharir açılarak, eğitim öğretim faaliyetine başlanmıştır (İleri, 2017, 24; Yıldırım, 2013, 588, 590). 1914 yılında yayınlanan ve ticari yıllık olan Annuaire Oriental'de Antakya'dan Milan ve Marsilya'ya 200.000 kg (200 ton) ipek kozası ihraç edildiği bilgisi yer almaktadır (İleri, 2017, 26). 1939 yılında 80.000 kg (80 ton) yaş koza elde edilirken, 1940 yılında 120.000 kg'a (120 ton) yükselmiştir. Bu yükseliş 1943 yılında 350.000 kg'a (350 ton) çıkmıştır (Erzurumlu, 2011, 18,19). 1980'li yıllara kadar ipek böcekçiliği yaygın olarak devam ederken 1990 yılına gelindiğinde Hatay'da 32 köy 792 aile 32 880 kg yaş koza üretimi yaptığı görülmektedir. 1998 yılında ise üretim daha da azalarak 4 köy, 115 aileyle 1450 kg yaş koza üretimi gerçekleşmiştir. 2010 yılında Türkiye İpekböcekçiliği ve İpekçilik Milli Komitesi'nin yayınladığı raporda Hatay'da 3 köy 35 aile ipekböceği yetiştiriciliği yaparak 472 kg yaş koza elde edildiği görülmektedir. 2015 yılında 17 köy ve 30 ailenin yetiştirici olarak kaydedildiği Hatay'da yaş koza miktarı 603,8 kg olmuştur (İleri, 2017, 27). Aşağıdaki tabloda 2014-2023 yılları arasında Hatay'da elde edilen yaş koza miktarı bulunmaktadır.

Tablo 1: Hatay'da 2014-2023 yılları arasında elde edilen yaş koza miktarı (kg)7

2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023
138,5	603,8	923	405	366,5	343	188	154	134	-

Kaynak: *Kozabirlik Genel Müdürlüğü, 05.06.2024; İleri, 2017.*

2014-2023 yılları arasında 10 yıllık sürece bakıldığında Hatay'da yaş koza üretiminde büyük düşüş olduğu görülmektedir. 2023 yılında gerçekleşen 6 Şubat depreminde Hatay ilinin büyük zarar görmesi ve çok sayıda kayıp vermesi dolayısıyla pek çok köy ve üreticinin ipekböceği bakım evleri/odaları zarar görmüş, yoğun emek ve işçilik isteyen bu iş kolu için gerekli iş gücü sağlanamamış ve yaş kozada verim alınamamıştır.

Kozabirlik Genel Müdürlüğünden alınan 2018-2023 yılları arasında Hatay'da üretici sayısı ise aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Tablo 2: Hatay'da 2018-2023 yılları arasında ipekböceği tohumu dağıtılan üretici sayısı ve miktarı

Yıl	İlçe Sayısı	İpekböceği Beslemesi Yapan Köy Sayısı	Üretici Sayısı	Dağıtılan Tohum miktarı (kutu)
2018	12	29	53	114
2019	11	36	57	133
2020	8	14	19	52
2021	10	23	39	108
2022	7	20	45	163
2023	3	4	8	25

Kaynak: *Kozabirlik Genel Müdürlüğü, 05.06.2024*

Tabloda görüldüğü üzere 15 ilçesi bulunan Hatay ilinin hemen hemen bütün ilçelerinde ipekböceği yetiştiriciliği yapılmaktadır. Uygun iklimin ve dut ağacının olduğu yerlerde yetişen ipekböceği için Hatay ili bu anlamda çok avantajlı olmasına rağmen ne yazık ki üretimin giderek azaldığı görülmektedir. Üretimdeki bu azalmalar şu şekilde tespit edilmiştir.

- Narenciye ekiminin artması ve dut ağaçlarının kesilmesi,
- Zirai ilaçlama çoğalmasıyla ilaçsız dut yaprağının azalması,
- İşsizlik ve dışa göçün artması ve tarımın azalması,
- Genç kuşaklara öğretilmemesi,
- Özellikle yurt dışından çok ucuza sentetik kumaş (viskoz- floş) alımı ve Hatay İpeği adı altında satılması, sayılabilir (İleri, 2017, 117).

HATAY'DA İPEK DOKUMACILIĞI (2017-2023)

Hatay'ın Samandağ ilçesi ve Defne ilçesine bağlı Harbiye ve Gümüşgöze mahallelerinde yoğunlaşan dokumacılık mesleği Çin, Özbekistan, Hindistan gibi ülkelerden ithal edilen ipek ipliklerle yapılmakta olup, il içinde yeterli ipek iplik üretimi yoktur. Yörede geleneksel ipek iplik üretimini yapan tek kişi kalmıştır. Gümüşgöze Mahallesinde Hasan Büyükaşık ve oğulları, dedelerinden öğrendiği geleneksel yöntemlerle koza kaynatma, iplik çekimi ve dokumaya devam etmektedir. Geleneksel yöntemlerle kozadan iplik çekim işlemini "çekim ocağında" yapmaya devam etmektedirler (İleri, 2017, 76; Adanır ve İleri, 2014, 124). Büyükaşık ailesi ürettiği ipliği daha çok kendi dokumaları için kullanmakla birlikte çok az dışarıya da satış yapmaktadır (İleri, 2017, 76; Adanır ve İleri, 2014, 124). Mancınık yöntemi denilen bu çekim ocağında, ocak üstünde bulunan kazan içine su konularak 100^0 kaynama noktasına kadar ısıtılır. İçine kozalar atılır ve yumuşamaları beklenir. Yumuşayan kozalar lif salmaya başlar, bir çalı süpürgesi yardımıyla kozalardan lif uçları çekilmeye başlanır. Süpürge aracılığıyla çekilen lifler çıkrıklara sarılarak çile haline getirilir. Kurumaya bırakılan çileler daha sonra defne sabunu ile yıkanarak eğirme işlemine alınır. Koza çekiminde istenilen iplik inceliğine göre kaynatılan koza sayısı değişmektedir. 35-40 koza ile gömleklik kumaşa uygun iplik sağlanırken, 80-100 kozayla kalın kumaşlar için ipek iplik yapılmaktadır. Koza çekiminden sonra kazan dibinde kalan koza artıkları defne sabunu ve küllü suyla kaynatılıp, kuruduktan sonra elde eğirme yöntemi ile iplik hane getirilmektedir. Kirmanla eğrilen bu ipliklere kirman ipliği adı verilir (İleri, 2017, 80).

Fotoğraf 7-8: *Mancınık ocağı ve kaynayan kozalar (Berna İleri arşivi)*

Fotoğraf 9-10: *Liflerin çıkrığa sarılması ve çile haline getirilmesi (Berna İleri arşivi)*

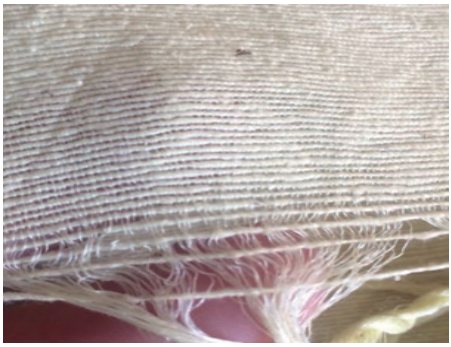
Fotoğraf 11: *Kirmanla iplik eğirme (Berna İleri arşivi)*

Hatay'da geleneksel yöntemlerle kirmanda iplik eğirme yöntemini uygulayan bir başka üretici aile Hatay'ın Defne İlçesi Harbiye Mahallesinde yaşayan Emel Duman (1968 doğumlu) ve annesi Bedia Doğruel (81 yaşında) kirmanda iplik eğirmeye halen devam etmektedirler. Emel Duman çocukluktan itibaren annesi, teyzeleri ve ninelerinden öğrendiği geleneksel yöntemde ipek böceği yetiştiriciliği ve dokumacılığını günümüze kadar taşımış ve aile işletmesi olarak hala üretime devam etmektedir (İleri, 2021, 1592). Ayrıca Emel Duman, yörede doğal boya ile iplik boyayan ve dokuduğu ipek kumaşlara ekoprint yapan tek üreticidir. Yaklaşık 26 çeşit bitki, yaprak, çiçek, meyve, sebze ve benzeri doğal malzeme ile renk elde ederek iplik ve ipek kumaşlarını boyamaktadır (İleri, 2021, 1592).

Hatay'da dokumacılık küçük aile işletmeleri ve bireysel ev atölyelerinde, otomatik tezgahlarda ya da geleneksel yöntemle kamçılı el tezgahlarında devam etmektedir. Dokumalarda ipek, pamuk, keten ve floş[6] iplikler kullanılmaktadır. Son yıllarda ipek iplikte yaşanan dolar kurundaki artışlar (1 kg ipek iplik 120 dolar- Haziran 2024) sebebiyle yöredeki dokumacılar pamuk ipliğine daha çok yönelmiştir. Ayrıca floş iplik de çokça tercih edilmektedir. Genellikle dokumalarda çözgüde pamuk, bazen keten iplik kullanılır. Atkı ipliği olarak ipek iplik tercih edilir. Hem çözgü hem atkıda ipek iplik kullanılmakla birlikte maliyeti artırmakta bu da satış değerini yükseltmektedir. Bu yüzden çözgüde pamuk ve keten ipliğin kullanılması daha yaygındır.

Yörede geleneksel dokumacılıkta kamçılı el tezgâhları kullanılmaktadır. Bu özelliği mekiğin elle değil kamçı ile atılmasıdır. Gücüleri çelik tel ve tarakları demirden yapılmaktadır. Sökülüp takılabilme ve taşınma kolaylığı vardır (Öztürk, 2007, 50). Hatay'da dokumacılıkta kullanılan bu tezgahlar genellikle 2 çerçeveli olup çerçeveler ayak hareketi ile çalışır. Her çerçeve bir ayaktır dolayısıyla 2 çerçeve 2 ayak ve 4 çerçeve 4 ayak hareketi ile çalışır. Bundan dolayı yörede genellikle 2 çerçeveli (2 ayaklı) dokumalar yapılmaktadır. El tezgâhında en fazla 90 cm ende dokuma yapılabilir. Çözgü uzunluğu ise en az 500 m. en fazla 3000 m.'ye kadar ayarlanabilmektedir. Giysilik kumaş dokumalarının yanı sıra en çok fular ve şal; gelen talebe göre kravat, pike ve çarşaf dokunmaktadır. Genellikle 2 çerçeveli tezgahlarda bezayağı dokuma yapılmaktadır. Bazı örneklerde ise dimi dokumalara da rastlanmaktadır. El tezgâhında 1 günde 70 cm x 190 cm ebatlarında ortalama 5 şal dokuma yapılabilir. Bu sayı dokumacının el hızına göre değişmektedir. Yapılan dokumalar Antakya merkezde bulunan dükkanlarda, internet üzerinden ve toptan satış yöntemiyle satılmaktadır.

6 Floş: Selülozdan üretilen, parlak ve bükümsüz yapay iplik.



Fotoğraf 12: *Örgü türü: Bezayağı*
Çözgü: ipek
Atkı: İpek
Çözgü sıklık/cm: 17
Atkı sıklık/cm: 19

Fotoğraf 13: *Örgü türü: Dimi Örgü (D 1 / 2)*
Çözgü: Pamuk
Atkı: İpek
Çözgü sıklık/cm: 19
Atkı sıklık/cm: 22 (Berna İleri arşivi)

Fotoğraf 14: *Kamçılı el tezgâhı ve kamçısı (Berna İleri arşivi)*

Fotoğraf 15: *Dokuma sırasında kullanılan mekik (Berna İleri arşivi)*

Hatay'da yapılan tespitlerde kullanılan bir diğer tezgâh türü 1950'lerde Bursa'dan temin edilen, yörede adına *kara tezgâh* denilen yarı otomatik armürlü tezgahlardır. Bu tezgahlarda 4/8/10/12 çerçeve kullanıldığı gibi farklı örgü sistemlerinde desen çıkarma imkânı da bulunmaktadır. El tezgâhları tamamen insan gücüne bağlıdır ancak otomatik tezgahlarda 2-3 tezgâhı bir dokuma ustası idare edebilmektedir. Otomatik tezgahlarda ise 70 cm x 190 cm ebatlarında ortalama 15 şal üretimi yapılabilmektedir.

Fotoğraf 16: *Yarı otomatik armürlü tezgâh (Berna İleri arşivi)*

2018 yılında Hatay'da yapılan alan araştırmalarına göre küçük aile işletmelerine ait atölyelerde ve ev eksenli çalışma/evlerde dokumacılık yapanların sayısı 19, yarı otomatik armürlü tezgâh ve kamçılı tezgâh sayısı toplam 112'dir (İleri ve diğerleri, 2018, 31-34).

Tablo 3: Defne ilçesi Harbiye ve Gümüşgöze Mahallesinde tespit edilen üretici sayısı

Küçük Aile İşletmelerine ait atölyelerde dokuma yapanlar	**Ev eksenli çalışma/evlerde ipek dokumacılığı yapanlar**
Yılmaz, Tuncay, Ali Büyükaşık (Yılmaz İpekçilik)	Malik Büyükaşık
Refik Büyükaşık (Refik İpekçilik)	Remzi Heybeli eşi Itır Heybeli
Mustafa Güzelşemme Burhan Eskiocak (Caner İpekçilik)	Selahattin Bellur
Tevfik Paklacı (Bahtiyar İpekçilik)	Asaf Reyhan
Emel Duman (Defne-Apollon İpekçilik)	Abidin Reyhan
Toplam: 8 kişi	**Toplam:** 6 Kişi
	Genel Toplam: 14 kişi

Kaynak: *2018 yılında Hatay'da yapılan alan araştırması tespitleri (İleri ve diğerleri, 2018, 31-34).*

Tablo 4: Defne İlçesi Tezgâh Sayısı

Küçük Aile İşletmelerine ait atölyelerde dokuma yapanlar	**Yarı otomatik armürlü tezgâh / el tezgahı sayısı**	**Ev eksenli çalışma/ evlerde ipek dokumacılığı yapanlar**	**El tezgâhı sayısı**
Yılmaz, Tuncay ve Ali Büyükaşık (Yılmaz İpekçilik)	20 yarı otomatik armürlü tezgâh 12 adet el tezgâhı	Malik Büyükaşık	1 el tezgâhı
Refik Büyükaşık (Refik İpekçilik)	10 yarı otomatik armürlü tezgâh 7 adet el tezgâhı	Remzi Heybeli ve eşi Itır Heybeli	1 el tezgâhı
Mustafa Güzelşemme Burhan Eskiocak (Caner İpekçilik)	3 yarı otomatik armürlü tezgâh 6 adet el tezgâhı	Selahattin Bellur	1 el tezgâhı
Tevfik Paklacı (Bahtiyar İpekçilik)	2 adet yarı otomatik armürlü tezgâh 2 adet el tezgâhı	Asaf Reyhan	1 el tezgâhı
Emel Duman (Defne-Apollon İpekçilik)	14 adet yarı otomatik armürlü tezgah	Abidin Reyhan	1 el tezgâhı

Defne İlçesinde	**49 adet yarı otomatik armürlü tezgâh**		**5 adet el tezgâhı**
	27 adet el tezgâhı		
GENEL TOPLAM	**81 adet dokuma tezgâhı**		

Kaynak: *2018 yılında Hatay'da yapılan alan araştırması tespitleri (İleri ve diğerleri, 2018, 31-34).*

Tablo 5: Samandağ İlçesi Üreticileri

Küçük Aile İşletmelerine ait atölyelerde dokuma yapanlar	**Ev eksenli çalışma/evlerde ipek dokumacılığı yapanlar**
Ali –Dilek Arat (Arat İpekçilik)	Songül Abacı
	Tülin Nefşi
	Mucibe Oruç
	Neriman Nural
Toplam: 1 Kişi	**Toplam:** 4 Kişi
	Genel Toplam: 5 Kişi

Kaynak: *2018 yılında Hatay'da yapılan alan araştırması tespitleri (İleri ve diğerleri, 2018, 31-34).*

Tablo 6: Samandağ İlçesi Tezgâh Sayısı

Küçük Aile İşletmelerine ait atölyelerde dokuma yapanlar	**Yarı otomatik armürlü tezgâh / el tezgâhı sayısı**	**Ev eksenli çalışma/ Evlerde ipek dokumacılığı yapanlar**	**Yarı otomatik armürlü tezgâh / el tezgâhı sayısı**
Ali Arat (Arat İpekçilik)	24 yarı otomatik armürlü tezgâh	Songül Abacı	1 yarı armürlü otomatik tezgâh 3 El tezgâhı
-	-	Tülin Nefşi	1 El tezgâhı
-	-	Mucibe Oruç	1 El tezgâhı
-	-	Neriman Nural	1 El tezgâhı
Samandağ İlçesinde	**25 Yarı Otomatik Armürlü Tezgâh**		**6 El Tezgâhı**
GENEL TOPLAM	**Toplam 31 tezgâh**		

Kaynak: *2018 yılında Hatay'da yapılan alan araştırması tespitleri (İleri ve diğerleri, 2018, 31-34).*

2018 yılı verileri değerlendirildiğinde Defne İlçesinde Samandağ'a göre daha yoğun bir ipekçilik üretiminin bulunduğu anlaşılmaktadır. Defne ilçesinde toplamda 49 adet yarı otomatik armürlü tezgâh ve 32 adet el tezgâh

bulunduğu üreticiler tarafından beyan edilmiştir. Ev eksenli çalışma/evlerde ipek dokumacılığı yapan kişiler daha çok aile işletmesi olan ve satış mağazaları bulunan Caner İpekçilik, Refik İpekçilik ve Defne-Apollon İpekçilik firmalarına imalat yapmaktadırlar. Toplamda Defne ilçesinde 81 adet tezgâh bulunmaktadır; bunun 49 adet yarı otomatik armürlü tezgâh ve 32 adeti el tezgahıdır.

Samandağ İlçesinde ise Şerif Arat markasıyla üretim yapan Ali Arat tarafından işletilen aile firmasında el tezgâhı kullanılmamakta ancak toplamda 24 adet yarı otomatik armürlü tezgâh bulunmaktadır. Ev eksenli üretim yapan 4 dokumacıda ise toplam 6 el tezgâhı bulunmaktadır.

2023-2024 YILI İTİBARİYLE HATAY'DA İPEK DOKUMACILIĞININ DURUMU:

Hatay'da ipekböcekçiliğinin ve ipek üretiminin günümüzdeki durumu değerlendirilirken 2023-2024 yılı özellikle ele alınmıştır. Bilindiği üzere 6 Şubat 2023'te Kahramanmaraş merkezli 7,7 büyüklüğünde bir deprem ve aynı gün saat 7,6 büyüklüğünde ikinci bir deprem gerçekleşmiş ve Hatay dahil olmak üzere 11 ilde büyük yıkımlara neden olmuştur. Hemen ardından ise 20 Şubat 2023'te Hatay ili Defne ilçesinde 6.4 büyüklüğünde bir deprem meydana gelmiştir. Deprem sonrası, en büyüğü 5,8 olmak üzere, 32 artçı deprem yaşanmıştır. 6 Şubat tarihli depremin ardından Hatay'da 24 bin 147 kişi hayatını kaybederken, 80 bin 323 bina ise depremde ya yıkılmış ya da ağır hasar görmüştür[7].

Yaşanan bu "asrın felaketinden" Hatay'da pek çok şey değiştiği gibi ipekböceği ve ipek dokuma üretiminde de değişiklikler olmuştur. Özellikle, Defne ilçesi Harbiye ve Gümüşgöze mahallelerinde yaşayan ve atölyeleri bulunan dokuma ustalarının çoğunun evi, dükkânı, üretim atölyesi ciddi zarar görmüş ya da yıkılmıştır. Pek çoğu babadan dededen öğrendiği bu mesleğe sahip çıkabilmek ve üretime başlayabilmek için deprem sonrası büyük çaba harcamıştır. Vefat eden ipek üreticisinin olmaması sevindirici olmakla birlikte ev ve atölyelerindeki yıkımlar büyük maddi zararlara yol açmıştır. Antakya Saray Caddesi ve Kurtuluş Caddesi depremden en çok etkilenen hatta tamamen yıkılan yerler arasında olduğu için ipek üreticilerinin dükkanları da ne yazık ki bu yıkımlardan payını almıştır. 6 Şubat öncesine kadar, ipek üreticilerinin satış yaptığı bu dükkanlar Hatay'a gelen yerli ve yabancı turistlerin uğrak noktasıyken şimdi bu satış imkânı bulunmamaktadır. Çoğu üretici kendi web sayfaları üzerinden ya da Trendyol, Hepsiburada gibi e- ticaret kanalları üzerinden satışlarını yapmaya çalışmaktadırlar.

---

7 6 Şubat ve 20 Şubat 2023 depremleri hakkında: https://www.bbc.com/turkce/articles/cnen1eep0e1o
https://afad.gov.tr/hatayda-meydana-gelen-64-buyuklugundeki-deprem-hk-basin-bulteni-1
https://www.voaturkce.com/a/depremin-birinci-yilinda-hatay/7470126.html (Erişim T. 11.06.2024)

Mayıs 2024 itibariyle yapılan alan çalışmasında ipek üreticileri üretim atölyelerini yeni yeni toparladıklarını, deprem öncesine göre neredeyse yarım kapasite çalıştıklarını, ellerinde bulunan dokuma tezgahlarının çoğu zaman boş kaldığını ya da düşük kapasite ile çalıştırdıklarını dile getirmişlerdir.

2018'de yapılan tespitlerde Defne ilçesinde aktif dokuma yapan Remzi Heybeli eşi Itır Heybeli'nin, Malik Büyükaşık'ın, Asaf ve Abidin Reyhan'ın 2023 yılında dokumacılığı bıraktığı bilgisi alınmıştır. 2018'de Samandağ ilçesinde ev eksenli çalışma kapsamında dokumacılık yapan Mucibe Oruç ve Neriman Nural'ın, Mayıs 2024'te yapılan tespitlerde Hatay'da açılan Halk Eğitim Merkezlerinde usta öğretici olarak çalıştığı ve ev eksenli üretime ara verdiği tespit edilmiştir. Yine 2018'de Samandağ'da 1 yarı otomatik armürlü tezgâh ve 3 el tezgâhı ile üretim yapan Songül Abacı'nın, depremde yarı otomatik armürlü tezgahının zarar gördüğü ve kullanılmaz halde olduğu, el tezgahlarından da sadece 1 tanesini kullandığı bilgisi alınmıştır[8]. Hatay'da babadan dededen kalma ipek dokumacılığı zor şartlara rağmen sürdürülmektedir. İpek üreticileri hem birer aile yadigarı hem de meslekleri olarak görmekte ve devam etmek istemektedirler.

SONUÇ

Hatay, Türkiye'nin güneyinde yer alan, Akdeniz iklim özelliğine sahip illerimizden biridir. Yörenin iklim ve coğrafi yapısı ipekböceği yetiştiriciliği için son derece uygundur. Hatay'da ilkbahar döneminde ipekböceği yetiştiriciliği yapılmaktadır. Yörede ipekböceği yetiştiriciliği ve ipek dokumacılığının tarihi Bizans Dönemine kadar dayanmakla birlikte günümüzde ipekböceği yetiştiriciliği ve koza eldesi çok azdır. 15 ilçesi bulunan Hatay'ın, Kozabirlik kayıtlarına göre hemen hemen 10-11 ilçesinde ipekböceği beslemesi yapılmaktadır. Bunlardan en çok bilinenleri Defne, Samandağ, Yayladağı, İskenderun, Belen, Altınözü, Hassa, Kumlu ve Antakya ilçeleri ve onlara bağlı köylerdir. Çalışma kapsamında Hatay'da 2014-2023 yılları arasında üretilen yaş koza miktarı değerlendirilmiş ve 2016 yılında en yüksek yaş koza verimi 923 kg, 2022 yılında en düşük yaş koza verimi 135 kg olarak tespit edilmiştir. Büyük deprem felaketinin yaşandığı 2023 yılında ise koza elde edilemediği görülmüştür. 2018- 2023 yılları arasında ipekböceği üretici sayısı değerlendirildiğinde 2019 yılında en fazla 57 üretici bulunurken, 2023 yılında en düşük 8 üretici olduğu saptanmıştır. 2024 yılı verileri henüz Kozabirlik tarafından açıklanmadığı için bu yıla ait bilgiler makalede yer almamıştır.

Defne ilçesine bağlı Harbiye ve Gümüşgöze Mahallesi ve Samandağ ilçesinde hem geleneksel el tezgâhları ile hem de otomatik dokuma tezgâhları ile dokumacılık devam etmektedir. Yöredeki dokumacılar ipek dokumacılığında kendi ürettikleri koza yeterli olmadığı için Çin, Özbekistan ve Hindistan gibi ülkelerden ipek iplik almaktadır. Ayrıca ipek iplik haricinde, pamuk,

8 Emel Duman, Tevfik Paklacı, Songül Abacı ile görüşmeler (Mayıs 2024)

keten, floş iplikler ile de dokumalar yapılmaktadır. Yarı otomatik armürlü tezgahlar 1950'lerden itibaren Hatay'da kullanılmaya başlayan, Bursa'dan alınmış, yörede adı kara tezgâh olarak bilinen tezgahlardır. El tezgâhları ise kamçılı tezgâh olarak bilinen, kamçı ile mekik atma işlemi yapılan genellikle 2 çerçeveli tezgahlardır.

2018'de yapılan alan çalışmasında Defne ve Samandağ'da toplam 6 adet küçük aile işletmesi ve bu işletmelerde dokumacılık yapan 9 kişi saptanmıştır. Evlerde ipek dokumacılığı yapanların sayısı ise 10 kişi olarak tespit edilmiştir. Yine 2018 tespitlerine göre Defne ve Samandağ'da yarı otomatik armürlü tezgâh ve kamçılı tezgâh sayısı toplam 112'dir. Yarı otomatik armürlü tezgâh sayısı her iki ilçenin toplam 74, kamçılı tezgâh sayısı da her iki ilçede 38'dir.

Mayıs 2024 itibariyle yapılan son alan araştırması ise bu çalışmada ortaya konmak istenen ana konuyu yani 6 Şubat 2023 deprem sonrası Hatay ilinde ipekböceği yetiştiriciliği ve ipek dokumacılığının son durumunu irdelemeyi ve tespit etmeyi hedeflemektedir. 2023 yılında yaşanan deprem sonrası büyük can kayıpları ve maddi hasarların oluştuğu Hatay ilinde, ipek üretimi de büyük ölçüde etkilenmiştir. Pek çok üreticinin depremden dolayı ipekböceği besleme evleri ve dokuma atölyeleri yıkılmış, büyük hasar görmüş, makine ve dokuma tezgâhları çalışamaz hale gelmiştir. Üreticiler kendi maddi ve manevi imkanları ile toparlanmaya çalışmışlar ancak Saray Caddesi ve Kurtuluş Caddesi gibi merkezi yerlerde dükkânı olanların dükkanları da yıkılmıştır. 6 Şubat 2023 öncesine göre üretim kapasiteleri neredeyse durmuş, çoğu tezgahlar gelen sipariş üzerine çalışır olmuş, yeterli siparişin olmadığı durumlarda çalıştırılamamıştır. 6 Şubat 2023 öncesi yoğun turist akının olduğu kentte ipek satışları mümkün iken şu anda bu ticaret kanalı tamamen kapanmıştır. Üreticiler daha çok internet üzerinden satışlar yaparak ayakta kalma çabası vermektedir. Yaşanan ekonomik olumsuzluklar dokumacılık yapanları oldukça etkilemiş, 2018'de tespit edilen ev eksenli dokumacılık yapan 10 dokumacıdan 7 dokumacının, günümüzde dokuma yapmadığı ya da başka işlere yöneldiği izlenmiştir.

Dünya tekstil endüstrisinde ve Türkiye'de çok değerli bir yeri olan ipek üretimi, özellikle de ipek el dokumacılığı Hatay'da geleneksel yöntemlerle yüzyıllardır devam etmektedir. Ancak yaşanan deprem ve devamında gelen ekonomik sıkıntılar bu değerli geleneğin devam etmesini çok zorlaştırmıştır. Dokumacılığı sürdüren firma ve kişiler çok zor şartlarda, büyük ekonomik sıkıntılar altında mesleklerini devam ettirdiklerini, atalarından miras kalan bu işe sahip çıkmak istediklerini dile getirmektedirler.

KAYNAKÇA

Adanır Özkavruk, E. (2015). *Tekstil Lifleri*, İzmir: Mungan Kavram Yayınevi.

Adanır Özkavruk, E., İleri, B., Can F. & Ulaşlı, B. (2022) "An Ethical Approach to Sericulture: Production of Peace Silk in Hatay/Turkey", Textile Cloth and Culture, February 2022, Textile 22(1).

Adanır, Özkavruk E. ve İleri, B. (2014).*The Last Traditional Silk Weavers in Antakya: Buyukasık Family*. The 23rd International Congress on Sericulture & Silk Industry, India. 24-27 Kasım 2014.

Datta, K.D. & Nanavaty, M. (2005). *Global Silk Industry*, USA: Universal Publishers

Erzurumlu Ö. (2011). *Hatay Yöresi İpekli El Dokumacılığı,* Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

İleri, B. (2017*). Hatay İlinde İpekböceği Yetiştiriciliği, İpek Dokumacılığı ve Sürdürülebilirlik Önerileri*, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik/Doktora Tezi

İleri, B. (2021). "Geleneksel İpek Dokuma Yüzeylerde Çağdaş Bir Uygulama: Ekolojik Baskı" International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:7, Issue:81; pp:1587-1598

İleri, B., Üzel Yüncüler, E., Üzel, T., Gedikkaya, T., "*Hatay İpek" Sürdürülebilir Moda ve Tasarım Merkezi Projesi, Fizibilite Çalışması*, Kasım 2018, Doğu Akdeniz Kalkınma Ajansı, Yayınlanmamış Rapor

İnalcık, H. (2008), *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Türkiye İş

İpekböcekçiliği Çalıştayı Sonuç Raporu, T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı, Tarımsal Araştırmalar ve Politikalar Genel Müdürlüğü GAP Uluslararası Tarımsal Araştırma ve Eğitim Merkezi Müdürlüğü, 26-27 Mayıs 2022 Diyarbakır.

Kirpik, G. (2012). "Haçlılar ve İpek Yolu", Bilig Dergisi Cilt: 61 (Spring 2012)

Öztürk, İ. (2007). *Dokumaya Giriş*. Ankara: Mor Fil Yayınları.

Salman, F. (2011). *Türk Kumaş Sanatı*, Erzurum: Zafer Ofset Matbaacılık.

Shirai, S. (2015). "The History of Silk and in Japon", Türk Japon Fabrikası (Editörler: Gökçen, Ş. ve Yamanlar, M.M.). İstanbul: Ege Yayıncılık.

Şahan, Ü. (2011). *İpekböcekçiliği*, Bursa: Dora Yayınları

Vorderstrasse T. (2010). *Trade and Textiles from Medieval Antioch*, Al-Masaq: Journal of the Medieval Mediterranean, 22:2, 151-171,

Yıldırım, M. A.(2013). "Osmanlı'da İpekböcekçiliği Eğitimi: Bursa Harir Dârüttalimi ve Dârülharirlerin Açılması", Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 8/5 Spring 2013, p. 577-594, Ankara-Turkey

Web siteleri:

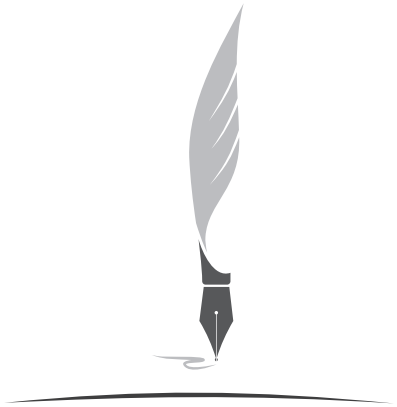
Kozabirlik 2023 yılı verileri (05.06.2024)

4o-hatay-ili-lokasyon-haritasi.png (cografyaharita.com) Erişim Tarihi 07.06.2024)

https://www.bbc.com/turkce/articles/cnen1eep0e1o (Erişim Tarihi 11.06.2024)

https://afad.gov.tr/hatayda-meydana-gelen-64-buyuklugundeki-deprem-hk-basin-bulteni-1 (Erişim Tarihi 11.06.2024)

https://www.voaturkce.com/a/depremin-birinci-yilinda-hatay/7470126.html (Erişim Tarihi 11.06.2024)



Bölüm 3

MÜLEMMA VE MÜŞEBBEK ŞEMSE CİLD: KASTAMONU VE ÇORUM HASAN PAŞA YAZMA ESER KÜTÜPHANELERİNDEKİ ÖRNEKLERİ[1]

Yıldırım KARADENİZ[2]

1 Bu çalışma; "Kastamonu, Çorum Hasan Paşa ve Süleymaniye yazma eser kütüphanelerinde bulunan bazı Kur'an cüzlerinin kitap sanatları (Tezhip ve cilt) bakımından incelenmesi" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

2 Dr. Öğr. Üyesi, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, yildirim.karadeniz@kocaeli.edu.tr., ORCID: 0000-0001-5214-5242.

1. GİRİŞ

Cild yazılı eserlerin korunması için yapılan bir mahfazadır. Özellikle yazma eserlerde görülen oldukça sanatlı cild örnekleri günümüze kadar ulaşmıştır. Cild ve ciltçiliğin tarihi kâğıdın icadından öncesine kadar gitmektedir (Binark, 1965). Papirüs üzerine yazılan yazıları korumak için tahta kapaklar ve bu tahtaların iki tarafından iplikler bağlamak suratiyle bir nevi cild yapıldığı bilinmektedir (Arıtan, 2010). En eski cild örneklerinin 4. yüzyıla kadar gittiği papirüs üzerine sade bir şekilde meşin kaplanarak yapılan cild örneklerinden anlaşılır. Cild ve ciltçilik kâğıdın icadından sonra yaygınlaşarak gelişmiştir. Yakın geçmişe kadar cild sanatının, Çin sanatı etkisi ile meydana geldiği sanılarak cild sanatının, Orta Asya Türklerine öğretildiği bilinmekteydi. Ancak son yıllarda yapılan araştırmalar ve Prof. Dr. Wolfram Eberhard'ın Çin Tarihi adlı eserinde, Çin kitaplarının ciltli olmayıp, tomar (rulo) şeklinde olduklarının belirtilmesi Çin sanatı olduğu ve Orta Asya Türklerine Çinlilerden geçtiği düşüncesini çürütmektedir. Türkler kağıt yapmayı Çinlilerden öğrenmelerine rağmen, deriyle kaplanmış ilk cild örnekleri Uygurlarla başlamıştır. Ciltçiliğin Çin'de gelişmesi ise Uygurlu sanatkârların Çin bölgesine göçüp yerleşmeleriyle başladığı sanılmaktadır (Arıtan, 2010). Kemal Çığ, "Türk Kitap Kabları" adlı çalışmasında, Orta çağların ilk zamanlarında cild sanatının Mısır'da ve özellikle Uygur Türklerinin işgal ettiği Şarkî Türkistan bölgesinde bilindiğinden bahsetmektedir. Ayrıca Çığ, Turfan şehri Alman arkeoloji heyeti başkanı Alfred von Lecoq Karahoço'da yaptığı kazıda, Manichean el yazmaları arasında iki cild parçası bulduğunu ve bunların üzerindeki parçaların 6. ve 9. yüzyıla ait olması gerektiğini, aynı zamanda üzerlerindeki tezyinatın Mısır'ın Kıpti ciltlerindeki tezyinatla çok sıkı bir ilişkisi olduğunun ortaya koyulduğunu anlatmaktadır. Çalışmada, Berlin papirüs koleksiyonunda bulunan İslamiyet ten önceki Mısır'ın Kıpti ciltlerini inceleyen, F. Sarre'nin de aynı sonuca ulaştığı bu nedenle şark ciltlerinin başlangıcının Mısır'ın Kıpti ciltleri olduğu, gerek Karahoço'da bulunan cild parçaları gerekse Mısır Kıpti ciltleri üzerinde bulunan bezemenin bıçakla kesilmek suretiyle yapılmış geometrik şekillerden oluştuğu belirtilmektedir (Çığ, 1952).

Orta Asya Türklerinin ciltçilikte deri kullandıkları ve üzerine madeni kalıplarla süsler yaptıkları, Dr. A. Stein ve Pelliot'un yaptığı araştırmalar sonucu buldukları parçalardan anlaşılmaktadır. Türklerin İslamiyet'e girmesiyle beraber Orta Asya'ya ait olan ciltçilik te büyük bir ilerleme görülmesinin nedeni, Müslüman Türklerin yazı ve kitabı kutsal saymalarıdır. Yazı ve kitaba gösterilen kıymet ve hürmet onun ciltlenmesine de gösterilerek cild sanatının güzel bir sanat kolu olmasına vesile olunmuştur (Çığ, 1952).

Mısır'ın Kıpti cild sanatı, Orta Asya'ya islamiyet'ten önce Nesturiler vasıtasıyla gelmiş, İslâmi dönemde de devam ederek Araplar ve dini kitaplar yoluyla Türkistan ve İran da etkili olduğu belirtilmektedir. Doğu ciltleri hicretin ilk yıllarında, tahta üzerine deri kaplanarak "kör alet" ile yapılmış basit

geometrik tezyinatlı ciltler şeklinde olup parşömen üzerine yazılmış Kur'anları muhafaza ettiği bilinmektedir. Daha sonraları tahtanın yerini işlenmesi kolay olan mukavvanın tercih edilmesiyle bezemede zenginlik görülür (Çığ, 1952).

İslâm ciltlerinin en erken örnekleri arasında Emevîler Dönemi'ne ait Kur'ân-ı Kerîm cüzünün cildi gösterilmektedir. Cildin 8. yüzyıla ait olduğu, ahşap üzerine açık kestane renk deri ile kaplandığı, ön kapağın ortasında ise bir daire ve içinde altı kollu bir yıldız olduğu görülmektedir (Arıtan, 2010). Halife Mu'tasın Billah himayesinde 9. yüzyılda Samarrâ'ya yerleşen Uygur Türkleri, burada yaptıkları ciltlerle İslam cild sanatında önemli bir ilerleme sağlamışlardır. Bu döneme ait 9. ve 10. yüzyılda yapılmış eserler, Türk ve İslam Eserleri Müzesinde bulunmaktadır. Orta Asya cild sanatı Anadolu'ya hakim olan Selçuklular tarafından Anadolu'ya taşınarak 14. yüzyıla kadar sanatlı ciltler yapılmıştır. Bu döneme ait bilinen en eski cild örneklerinden biri Türk İslam Eserleri Müzesinde bulunan bir Kur'an-ı Kerim cüzüdür. 9-10. yüzyıla tarihlendirilen bu cild normal kitap formunda dikey olarak yapılmıştır. Koyu kahverengi deri ile kaplı kapağın üzerinde, zemini tamamen dolduran örgülü bir bezeme görülür. Kapakta zencirek bulunmamaktadır. Kitapçılık tarihinde cild sanatı 15. ve 16. yüzyıllarda en yüksek seviyeye ulaşarak mükemmel denebilecek eserler ortaya konulmuştur (Binark, 1965). Bunun nedeni, 15. yüzyılda sağlanan siyasi istikrarın sanatsal faaliyetlerde de bir canlılık kazandırması ile Selçuklu ve Osmanlı dönemi sanatları arasında bir köprü olması sayılabilir.

Osmanlı deri cildlerindeki en karakteristik bezemeler, ciltlerin iç ve dış kapakları ile sertap ve mikleb üzerine işlenmiş şemse, salbek, köşebent motiflerinin yanı sıra bunları çevreleyen bordürlerdir. Genellikle oval şeklinde yapılan şemse motifi ile köşebentin cilde uygulanışında farklılıklar oluşmuştur (Mesara, 2010). 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı'da şemse motifi çok kullanılan bir kalıp olmuş, hemen hemen tüm Mushafların ciltlerinde bu kalıp uygulanmıştır. Bilhassa klasik dönemle birlikte kapaklardaki uygulamalar zenginleşerek boyama şekillerine göre çeşitlere ayrılmıştır (Mavili, 2002). Klasik dönemde gelişme kaydeden Türk cild sanatı, yapımında kullanılan malzeme ve süsleme tekniklerine göre çeşitlendirilmiştir. Kullanılan malzemelerine göre; deri, kumaş, ebrulu, murassa (değerli taşlarla süslü) ve lake ciltlerin yanı sıra, süsleme tekniklerine göre ise; şemseli, zerbahar, yazma, zerduz, çârkuşe cildler bulunmaktadır.

2. OSMANLI DÖNEMİ CİLD SANATI

Osmanlı kitap ciltleri, özellikle 1430 ilâ 1510 yılları arasında yapılanlar, görsel estetikleri bakımından daha önceki yıllara tarihlenen Arap ve İran'lı benzerlerinden ayrılmaktadırlar. Bu dönemde Osmanlı mücellitleri tüm yüzeye yayılan geometrik ve bitkisel desenlerden oluşan bezemeyi terk ederek

yerine merkezi bir madalyon ve köşebentlerden meydana gelen yeni bir desen anlayışı ortaya koymuşlardır. Bu yeni anlayışın en göze çarpan özelliği desende huzur veren bir boşluğun olmasıdır. Cild tasarımında oluşan boşluğun hassasiyetle belirlenen yerlerine onu hareketlendirecek genellikle oval madalyon şeklinde olan şemse motifi ile köşebentler yapılarak cilde farklı tarzlarda uygulanmış olup (Hillenbrand, 2005), bu uygulama tarzlarına yukarda değinilmiştir.

Erken Osmanlı Dönemi Türk ciltlerinin ilk örneği müzik ile ilgili bir kitabın cild kapağıdır. Kitap II. Murad'a sunulmuş olup açık kahve renk deri cildin dış kapaklarının ön yüzüne içi rumilerle dolu oval şemse yapılmıştır. Kitabın mıklebi üzerinde rumi motiflerinin yanısıra 15. yüzyıl deri ciltlerinde yaygın olarak kullanılacak olan sarmal dallar üzerinde iri çiçekler ve yapraklar çizilmiştir. Bu dönemde, Fatih Sultan Mehmed'in saltanat yıllarında el yazması eserlerin sanat değeri taşıması için yoğun çalışmaların olduğu (Tanındı, 1999), ve aynı zamanda da Anadolu Selçuklu etkisindeki ilk Osmanlı cild örneklerinin yapıldığı dönem olduğu söylenebilir. Fatih'in özel kütüphanesi için hazırlanan kitapların cildi Türk kitap sanatlarında dönemin en mükemmel sanat eserleri olmuş ve başlı başına bir üslup oluşturmuşlardır. Fatih dönemi ciltleri Timurlu, Karakoyunlu, Akkoyunlu ve Memlükler'in son dönemlerindeki ciltlerle benzerlik gösterse de üslup yönünden farklı eserlerdir.

Fatih dönemine ait ciltlerin süslemesinde yer alan kabartma motifterin altınlanıp teberle taranarak yapılmış olması o asırda eşine rastlanılmayacak sanat eseri ciltlerin yapıldığını göstermektedir (Arıtan, 2010). Ayrıca bazı cild kablarının içlerinde farklılıklar görülmektedir. Cildin dış kap renginin zıddı bir renkte yapılan iç kap derisinin üzeri boya veya altınla süslenmiştir. Bu tarz süslemelerin yanı sıra kitapların cild kaplarında, Türkmen ve Timuri mücellitlerce sıkça yapılan hayvan mücadelelerini gösteren tasarımlar görülmektedir. Bu tasarımların İstanbul'a hattat Gıyaseddin el-Isfahani tarafından getirildiği düşünülmektedir. Deri ciltlerin dış kapaklarında rûganî tekniğinde yapılan süslemelerde bu dönemde yapılmıştır (Tanındı, 1999). Hadis-i Erbaîn'in lake cild kapağında yer alan ve serbest şekilde yapılan bahar açmış ağaçlar ve topraktan çıkan natüralist çiçeklerin Şâh-u Gedâ bezemeleriyle benzerliği dikkat çekmektedir.

Fatih Sultan Mehmed dönemi Türk cild sanatının ilk yükseliş dönemi olduğu, bu yükselişle birlikte II. Bayezid zamanında ilk ciltçilik teşkilatının kurulduğu bilinmektedir (Arıtan, 2010). 15. yüzyılın sonunda ve 16. yüzyılın başında gömme şemseli ve köşebentli ciltler yaygınlaşmıştır. Bu tarz süslemelerin ustalıkla yapılmış olanlarına Şeyh Hamdullah'ın yazdığı Kuran nüshalarının cild kapaklarında rastlanılmaktadır. Dönemin deri ciltlerinin kapaklarında gömme salbekli şemse, gömme köşebent ve enli bordürler yapılarak içleri kabartma hatayiler, rumiler ve dallarla süslenmiş olup, bazen zeminler bazende bezemeler altınla boyanmıştır. Ciltlerin iç kapaklarında da aynı süsleme görülmektedir (Tanındı, 1999).

16. yüzyıl mücellitleri, klasik gelenekten esinlenmekle birlikte şemse ve köşebent içlerini dolduran bezemeler yaparak cild süslemesinde yenilik yapmışlardır. Dönemin ilk yarısında yapılan cild bezemelerinde öne çıkan temel hususlar şunlardır. Sıvama altın sürülmüş, cildin dış kapakları gibi iç kapaklarıda derin gömme şemseli ve köşebentli olarak tasarlanmış ve saz üslubuna bulut motifide katılmıştır. Kapaklardaki saz üslubu bezemenin köşebentlerde ve miklebin şemsesinde tekrarlandığı görülmektedir. Saz üslubunda yapılmış deri ciltlerin ilk örneği Kanuni Sultan Süleyman için hazırlanan "Süleymanname" adlı kitabın kapağıdır. Eserin mücellidi Ehl-i Hıref örgütünün önde gelen sanatçılarından olan Mehmet Çelebi yaptığı bu cild kapak tasarımıyla Türk cild sanatında geleneksel öğeleri yerleştirmiştir (Tanındı, 1999). Bazı üslupların ortaya çıktığı bu dönemde süsleme, İran ciltlerinden farklı olarak bütün alanı kaplamamaktadır. Cild kaplarında alttan ve üstten ayırma şemseler yapılarak cild kapağında sadelik sağlanmıştır. Cild kapaklarındaki şemseler oval formda yapılmış olup köşebent ve şemselerin arası boş yapıldığı gibi nadirde olsa 16. yüzyıl Türk ciltlerinde bu alanında süslendiği mülemma ciltlerde vardır (Arıtan, 2010).

16. yüzyıl Osmanlı cild sanatı yanında, Safevilerin de çok güzel eserler verdiği bir dönem olmuştur. Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki bir Mushaf'ın iç ve dış cild kapları bu eserlere en güzel örnektir. Özellikle Safevi döneminde Şiraz, İsfahan ve Kazvin şehirlerinde hemen hemen aynı üslupta mülemma şemse tarzında yapılmış olan ciltleri birbirinden ayırmak oldukça güçtür. Bu eşsiz güzellikteki cild örnekleri Lale Uluç'un "Şiraz El Yazmaları" adlı kitabında görülmektedir (Arıtan, 2010). 1512 tarihinden itibaren Şiraz'da hazırlanan resimli yazmaların çoğunun dış kapaklarında bu tür deri üzerine kenarları bordürlü pano oluşturacak şekilde kalıpla basılıp silme altın yaldızla boyanmış ciltler görülmektedir. Yine bu tarihten itibaren ciltlerin iç kapaklarında ise genellikle ortada salbekli iri bir şemse ve köşelerde bu şemselerin dörtte birini oluşturan köşebentler yer almaktadır. Bunların zeminleri çoğu kez koyu mavi renkte boyanmış olup şemselerin iç bölüntüleri, yer yer altın yaldızlanmış deriden oyularak yapılmış Rumilerden yapılmıştır (Uluç, 2006).

16. yüzyılda geniş zencirekler yerini ince sarmal zencireklere ve bordürlerde kartuşlar içinde bitkisel süslemelere bırakmıştır (Arıtan, 2010). Köşebent ve şemse arasında kalan boşluklar altın üzerine bitkisel kompozisyonların yapıldıgı mülemma cild özelliği göstermektedir. Bu tekniğin öncülerine 15. yüzyıl sonu ile 16. yüzyılın başında Herat şehrinde yapılan eserlerde çok sık karşılaşıldığı söylenebilir. Günümüz yazma eser kütüphanelerinin güzel ciltli kitaplarının birçoğu, Safevi döneminde Herat, İsfahan, Tebriz ve Şiraz'da yapılmıştır (Tanındı, 2010). 15. yüzyıl sonundan 17. yüzyıl ortalarına kadar yapılan eserlerde yer yer Safevi etkisinin kendini hissettirdiği, Safevi yazma eserlerinin ciltlerinde görülen ihtişamın 16. yüzyıl klasik dönem eserleriyle birleşerek muhteşem ciltler yapıldığı Safevi dönemi Mushaflarında görülen mülemma cild örneklerine özellikle klasik dönem eserlerinde çık sık karşılaşılmaktadır.

3. MÜLEMMA VE MÜŞEBBEK CİLD

3.1. MÜLEMMA

Renkli şemseler hakkında kullanılan bir tâbirdir. Kabın şemse veya köşebent kalıbının basılacağı kısmın münasip noktalarına kap meşinine zıt renklerde meşin parçaları yapıştırılarak üzerine kalıp basılmak suretiyle yapılmaktadır. Yalnız işlenince aradan görünen renk renk meşinler kitaba ayrı bir güzellik katmaktadır (Pakalın, 1993). Mülemma cild özellikle Safevi dönemi kitap sanatlarında en güzel örneklerinin görüldüğü bezeme tarzıdır. Özellikle klasik dönemde deri ve lake cild olmak üzere iki farklı malzeme kullanılmış olup teknik ve estetik yönden muhteşem ciltler yapılmıştır. Kahverengi, siyah ve bordo renklerin kullanıldığı deri ciltlerde kabın dışı genelde mülemma tarzda bezenmiştir (Güney, 2019). Tamamen altın ile kaplı deri ciltlerin dış yüzeyinde salbekli şemse, köşebentler, iç ve dış pervaz yer alır. Bu alanlar rumi, bulut, hatayi gurubu gibi motiflerle simetrili şekilde tasarlanmıştır. Dış ve iç pervazlar genelde paftalara ayrılarak, bazen sülüs hatla ayetler yer alırken bazen de altın ile tezyin edilmiş hatayi gurubu motifler yer almaktadır. Mülemma ve müşebbek olarak bezenen kap içleri ise salbekli şemse, köşebent, iç ve dış pervazlar şeklinde tasarlanmıştır. Bu kısımlar çoğunlukla deriden oyulmuş rumi motifinden oluşan simetrili kompozisyonlarla müşebbek tarzda işlenmiştir. Safevi döneminde zirveye ulaşan cild sanatı Kur'an-ı Kerim yazmalarında özellikle mülemma tarzda bezemeler şeklinde görülmektedir. Bilhassa saray için hazırlanan örneklerde adeta mücevher havası taşıyan ciltlere rastlanılmaktadır. Genelde deri ciltler olarak tasarlanan Kur'an-ı Kerim yazmalarında müşebbek ve mülemma tezyinat ön plandadır. Kabların dışı tamamen altınla kaplanırken içleri ise deriden oyularak yapılmış müşebbek şemse, köşebent gibi alanlara sahiptir. Bu üslup ile tezyin edilmiş pek çok Kur'an-ı Kerim kapları yurt içi ve yurt dışı yazma eser kütüphanelerinde ve müzelerde görülmektedir (Güney, 2019).

3.2. MÜŞEBBEK (KATI')

Traşlanarak inceltilen derilerin dantel gibi oyularak ciltlerin özellikle iç kaplarında farklı renklerde boyanan zemine yapıştırılmak suretiyle işlenen oldukça ince ve zahmetli bir bezeme tarzıdır. Bu şekilde yapılarak ortaya çıkan deri oymacılığı katı' sanatının kökü olup, İslam ve Türk kitap sanatlarında 14. yüzyıldan itibaren yapılmaya başlanmıştır. Türklerin asırlar boyunca devam eden medeniyet ve kültürlerinden kaynaklanan kitap sanatlarından olan katı', kitap kaplarının tezyinatı içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Katı' sanatı herhangi bir tezyini desenin kağıt veya deriden oyulmasıyla yapılan sanata denir. Menşei İran'a uzanan katı' sanatının kâğıt üzerindeki en eski örneklerine 15. ve 16. yüzyıllarda Herat'ta yaşayan üstatların eserlerinde rastlanılmaktadır. Baysungur döneminde Herat'ta önemli bir gelişme göstermiş olan cilt sanatı, dönemin mücellitlerinden Kıvâmüddîn-i Tebrîzî'nin özellikli ciltler yapmıştır. Bu dönemin ilk cilt örneklerinde kab üzerinde altın kullanıldığı, daha sonraki yüzyıllarda kabartma mo-

tifler ve yüzeyin tamamen altınla kaplandığı görülmektedir. Herat, geliştirilen yeni teknik ve üslûplarla cilt sanatının en büyük merkezi haline gelmiştir. Farklı baskı teknikleriyle kompozisyonlar ve motifler arasında derinlik ve üç boyut hissi kazandırılmış, cilt kabının dış yüzeyleri şemse, salbek ve köşebentler gibi bezeme unsurlarıyla bölümlere ayrılmıştır. Şemse ve köşebentler arasında kalan alanlar bulut, rûmi ve hatayî grubu motiflerle tezyin edilmiştir. Cilt yüzeyindeki dikdörtgen alanı çevreleyen pervazlar, paftalar şeklinde tasarlanmış olup, hatayî grubu motifler veya Kur'an-ı Kerim okumanın önemini anlatan Hadis-i Şerifler ya da bazı ayetlerle bezenmiştir (Karadeniz, 2023).

Osmanlı döneminde cild sanatının geliştiği 15. yüzyılda, Fatih'in özel kütüphanesi için Baba Nakkaş gözetiminde sanatkârlar tarafından yapılan el yazması eserler hazırlanmış olup, klasik tarzda bezenmiş bu eserlerin ciltlerinin çoğunun iç kapaklarında altın veya tek ve çift renkli zemin üzerine oyma olarak yapılan rumi ve hatayi desenli oyma şemseler ve köşebentler şeklinde bezemeler yapılmıştır. Osmanlı cild sanatının gelişmeye başladığı II. Beyazıd, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerini kapsayan ve kitap sanatlarında klasik dönem olarak adlandırılan bu yüzyıllarda muhteşem katı' eserleri yapılmıştır

Cildlerin iç kaplarında uygulanan katı' tezyinatı İran kitap kapaklarında çok fazla karşılaşılmaktadır. İslam cild sanatının en güzel örneklerine 15. yüzyılda İran'da Timurlular, Akkoyunlu Türkmenleri, 16. yüzyılda ise Safeviler döneminde (Herat, Şiraz, Tebriz ve Kazvin) sanat merkezlerinde yapılmıştır. 16. yüzyılda Herat cild sanatının en büyük merkezi konumuna ulaşmıştır (Mesara-Kazancıgil, 2010). Ancak Herat, Şiraz, Tebriz gibi merkezlerde yapılan cildlerde bazı farklılıklar görülmektedir. Örneğin Şiraz ve Kazvin şemse kompozisyonları Herat'taki kompozisyonlara göre daha renkli yapılmıştır. Herat katı' ciltlerinin zemininde mavi ve siyah tercih edilmişken, Şiraz ve Kazvin ciltlerinde kırmızı, yeşil, mavi, pembe gibi muhtelif renklerin bir arada kullanıldığı tasarımlar görülür. Bu merkezlerde yapılan ciltlerin bezemesinde sanatçıların mevcut kalıpları kullanmaktan kaçınmadıkları ufak farklılıklarla benzer kalıpları tekrar ettikleri söylenebilir (Güney, 2019). Türk ve İran ciltlerinin katı' bezemelerinde bazı farklılıklar vardır. Örneğin İran ciltlerinin katı' bezemeleri ince ve yapıştırılan zemin muhtelif renklerden oluşurken, Osmanlı ciltlerinde katı' deseni daha kalın işlenmiş olup zemini tek veya iki renkte boyanmış şemse ve köşebentlerden oluşmaktadır (Mesara-Kazancıgil, 2010).

4. KASTAMONU VE ÇORUM HASAN PAŞA YAZMA ESER KÜTÜPHANELERİNDEKİ ÖRNEKLER

Kur'an-ı Kerim'in, ilahi mesaj olmasının yanında sanat ve estetik açıdan insanların gözüne ve gönlüne hitap eden bir etkisi vardır. İslam kültür ve medeniyetinde sanatların temel dayanağı Kur'an-ı Kerim, tezhip sanatına ait muhteva ve formun ilk ve en önemli modelini teşkil eder. Bununla birlikte Müslümanların estetik hassasiyetleri ve tavırları üzerindeki asıl etkinin

"Kur'ânî" olduğu da bir gerçektir. Kastamonu ve Çorum Hasan Paşa Şeyh Yazma Eser Kütüphanesi envanterine kayıtlı Kur'an-ı Kerim cüzleri cilt sanatı bakımından oldukça önemli eserlerdir (Karadeniz, 2023).

Kastamonu yazma eserler kütüphanesinde bulunan 2160 ilâ 2180 envanter numaralı 1., 2., 4., 6., 7., 10., 11., 12., 14., 15., 16., 17., 18., 20., 21., 22., 23., 24., 25., 26., 27., cüzler mevcut olup, eksik olan 3., 5., 8., 9., 13., 19., 28., 29., 30. Cüzlerin incelenmesi mümkün olmamıştır. Eserler genel özellikleri bakımından incelendiğinde; 2162 envanter numaralı üçüncü cüzün cilt kabı hariç, diğer cüzlerin cilt kaplarının sağlam olduğu görülmektedir. Üst kabı kahverengi deri üzerine sıvama altın ile yapılan ciltlerde, mülemma ve müşebbek şemse tekniklerin uygulandığı görülür. Bazı cüzlerin iç kap desenlerinde yer yer dökülmeler görülmektedir. Bu çalışmada, aynı cild özelliklerine sahip olan cüzlerden sadece birkaçı ele alınarak söz konusu cilt çeşitleri araştırılmıştır.

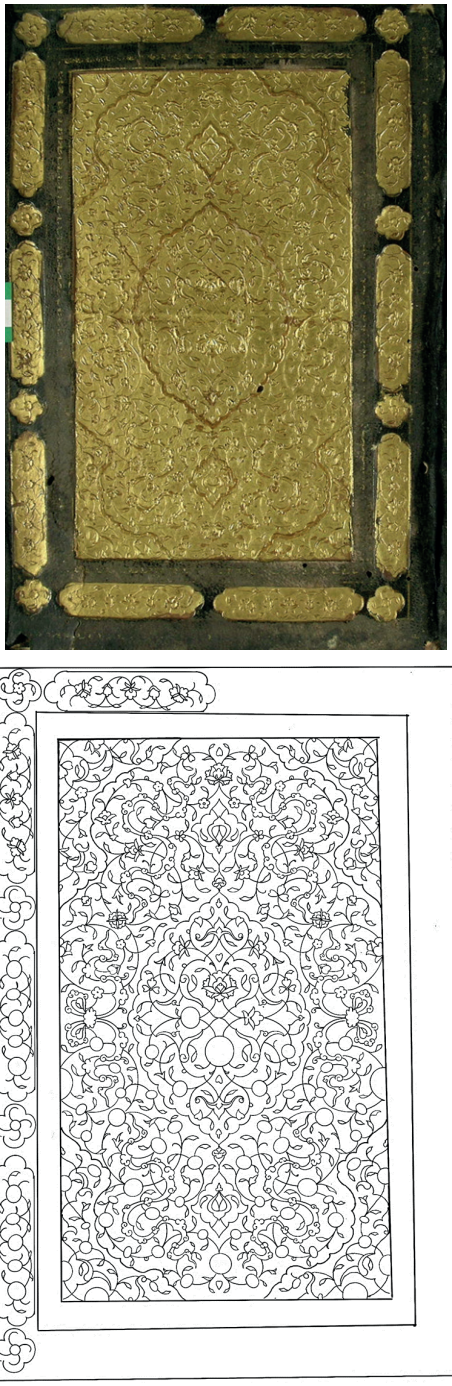
4.1. KASTAMONU YAZMA ESER KÜTÜPHANESİNDEKİ BAZI CÜZLER

Kastamonu yazma eserler kütüphanesinde bulunan 2160 ilâ 2180 envanter numaralı 1., 2., 4., 6., 7., 10., 11., 12., 14., 15., 16., 17., 18., 20., 21., 22., 23., 24., 25., 26., 27., cüzler mevcut olup, eksik olan 3., 5., 8., 9., 13., 19., 28., 29., 30. Cüzlerin incelenmesi mümkün olmamıştır. Eserler genel özellikleri bakımından incelendiğinde; 2162 envanter numaralı üçüncü cüz'ün cilt kabı hariç, diğer cüzlerin cilt kaplarının sağlam olduğu görülmektedir. Üst kabı kahverengi deri üzerine sıvama altın ile yapılan ciltlerde, mülemma ve müşebbek şemse tekniklerin uygulandığı görülür. Bazı cüzlerin iç kab desenlerinde yer yer dökülmeler görülmektedir.

4.1.1. 2160 ENVANTER NUMARALI CÜZ

Eserin cildi ön kapak, arka kapak, sertap ve miklepten oluşmaktadır. Koyu kahverengi deri üzerine altın kullanılarak yapılan cildin dış yüzü, mülemma tekniğindedir. Ön-arka kapaklar ve mikleb yüzeyleri şemse ve köşebentlerden oluşmaktadır. ¼ simetri esasına göre hazırlanan desende rumî, bulut ve hatayi grubu motifler yer almaktadır. Cilt kapağının dış yüzeyindeki altın ½ yekpare kalıp olarak uygulanmış olup, etrafındaki altın zeminli bordür, kitabeli ve penç formunda paftalara ayrılmış, ½ yarı simetri esasına göre hazırlanan desen hatayi grubu motiflerle uygulanmıştır. Bordürün her iki tarafına altın cetveller çekilmiştir.

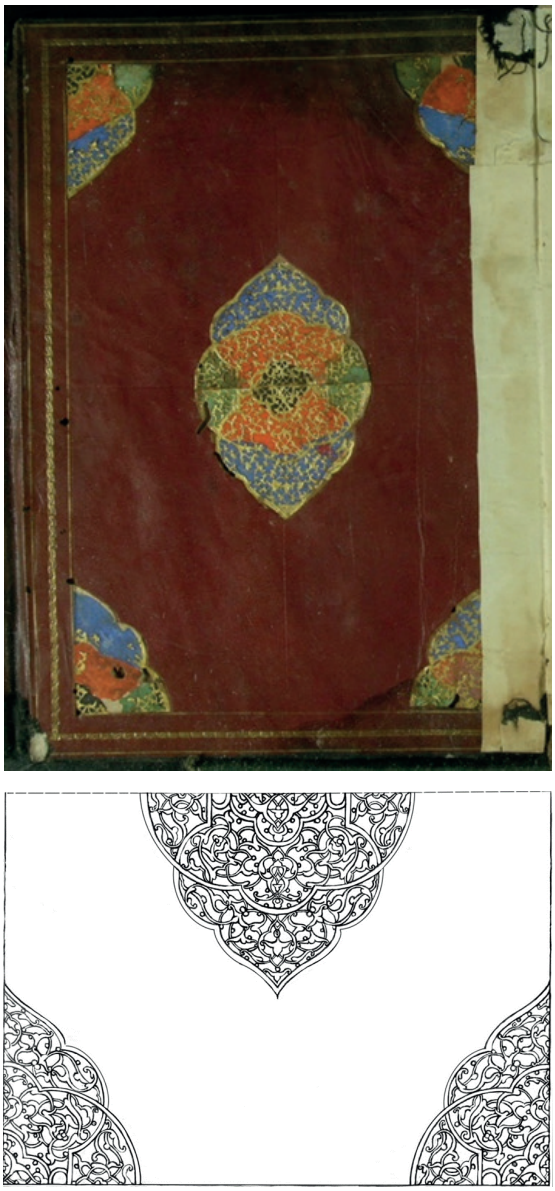
Görsel 1. Kastamonu, 2160 Envanter Numaralı Cüz (Dış Kabı)



Kaynak: *(Karadeniz. 2020).*

Cildin iç yüzü bordo renk deri ile kaplanmış olup, açık mavi, yeşil, turuncu ve siyah zeminli şemse ve köşebentlerden oluşmaktadır. ¼ simetrili desen rumi motifiyle tasarlanmış olup, müşebbek tekniğinde uygulanmıştır. Şemse ile köşebentler arasında kalan kısım ile sertap üzerine bezeme yapılmamıştır.

Görsel 2. Kastamonu, 2160 Envanter Numaralı Cüz (İç Kabı)

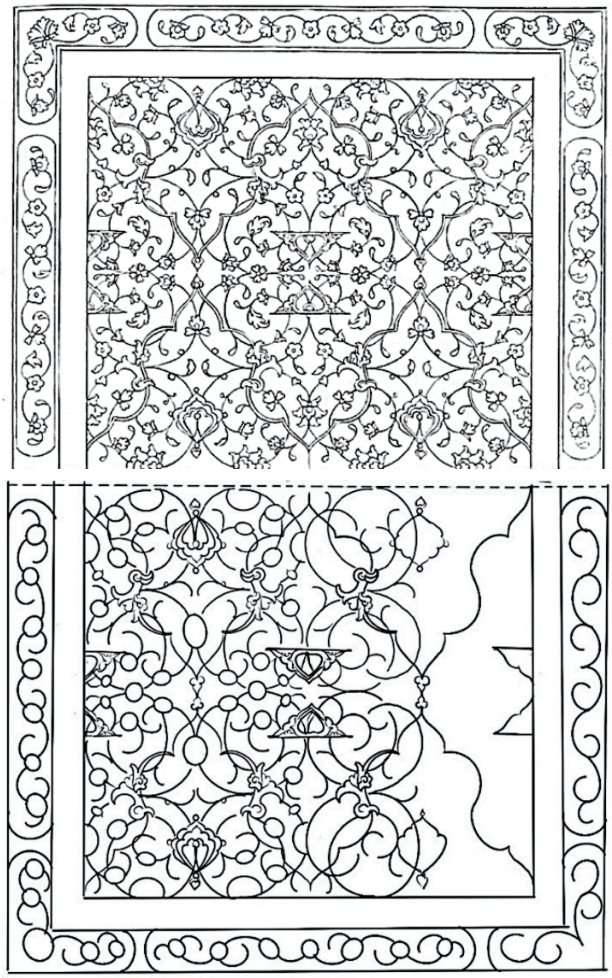


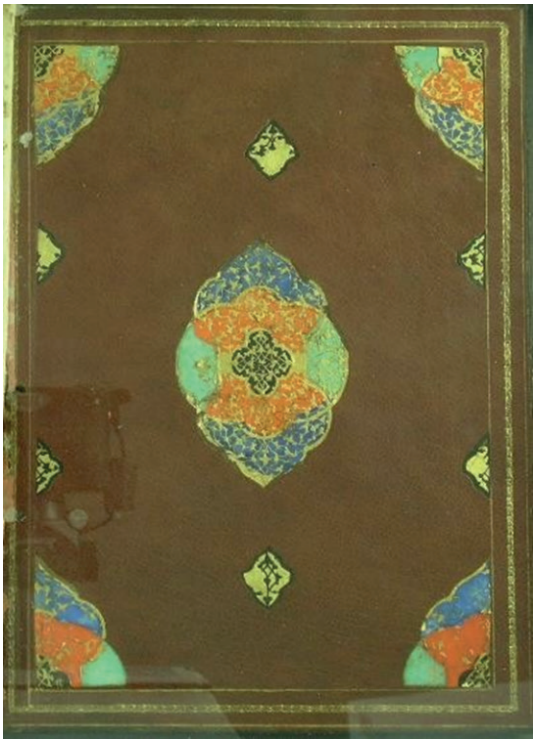
Kaynak: *(Karadeniz. 2020).*

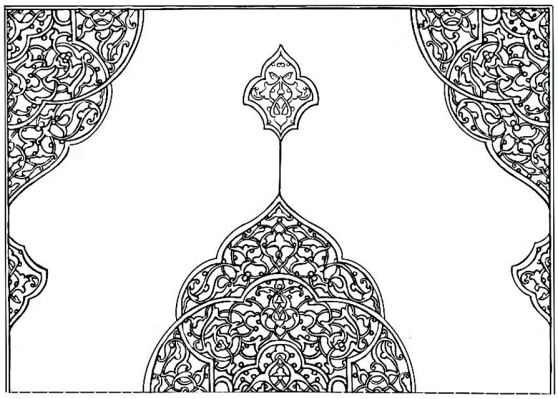
4.1.2. **2161 ENVANTER NUMARALI CÜZ**

Eserin cildi ön kapak, arka kapak, sertap ve miklepten oluşmaktadır. Koyu kahverengi deri üzerine altın kullanılarak yapılan cildin dış yüzü, mülemma tekniğindedir. Ön-arka kapaklar ve mikleb yüzeyleri rumî ve ortabağ motifleriyle paftalara ayrılmış, 1/16 simetrili ulama esasına göre hazırlanan desende hatayi grubu motifler kullanılmıştır. Kapağın dış yüzeyinde varak altın ½ yekpare kalıp olarak uygulanmıştır. Çevresinde altın zeminli bordür paftalara ayrılarak içine, hatayi grubu motiflerle ½ yarı simetrili desen tasarlamıştır. Bordürün her iki tarafına altın cetveller çekilmiştir.

Görsel 3. Kastamonu, 2161 Envanter Numaralı Cüz (İç-Dış Kabı)







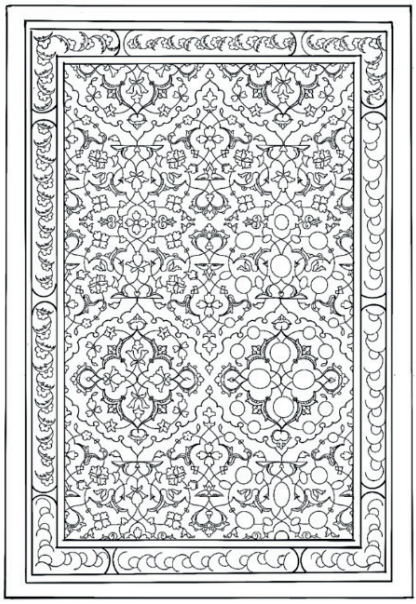
Kaynak: *(Karadeniz. 2020).*

4.1.3. **2173 ENVANTER NUMARALI CÜZ**

Eserin cildi ön-arka kapak ve sertap'dan oluşmaktadır. Koyu kahverengi deri üzerine altın kullanılarak yapılan cildin dış yüzü, mülemma tekniğindedir. Kapakların yüzeyi dendanlı, ortabağ ve rumî motifleriyle oluşturulan kapalı form paftalarla tasarlanmıştır. Deseni oluşturmak üzere ½ yekpare kalıp kullanılmış olup, ¼ simetrili desende hatayi grubu motifler yer almaktadır. Deseni çevreleyen bordür kitabe şeklinde paftalara ayrılmış olup, içlerindeki

½ yarı simetrili desen hatayi grubu motiflerle tasarlanmıştır. Bordürün her iki tarafına ince ve kalın altın cetveller çekilmiştir. Eserin cild iç kabı diğer cüzlerle aynı tarzda yapılmıştır.

Görsel 4. Kastamonu, 2173 Envanter Numaralı Cüz (İç Kabı)



Kaynak: *(Karadeniz. 2020).*

4.2. ÇORUM HASAN PAŞA YAZMA ESER KÜTÜPHANESİ 5590 ENVANTER NUMARALI BAZI CÜZLER

5590 envanter numaralı el yazması cüzlerin cilt kapakları kahverengi deri kaplı olup, şirazesi sökülmüş ve sırt kısımlarında yer yer kopmalar görülmektedir. Cüzlerin hemen hemen tüm sayfaları rutubete maruz kaldığı için yazı içine kadar giren ve yer yer yazıya zarar veren nem lekeleri görülmektedir. 8. ve 26. cüzlerin cilt iç kapaklarında bezeme yoktur. Diğer cüzlerin ciltleri mülemma ve müşebbek tarzda yapılmış olup, iç kapak desenlerinde yer yer dökülmeler vardır. Yine 8. ve 26. cüzlerin dış kapakları hariç diğer cüzlerin ciltleri silme tezyinatlı ve sıvama altın kaplıdır.

4.2.1. 5590 ENVANTER NUMARALI BİRİNCİ CÜZ

Cüz'ün cildi ön kapak, arka kapak, sertap ve miklepten oluşmaktadır. Koyu kahverengi deri üzerine altın kullanılarak yapılan cildin dış yüzü, mülemma tekniğindedir. Cüzlerin ön-arka dış kapak ve mikleb yüzeyleri incelendiğinde; dendanlarla oluşturulan şemse, salbek ve köşebentler şeklinde tasarlanmış olup, bu unsurların üzerine rumî, bulut ve hatayi grubu motiflerle ¼ simetri esasına göre hazırlanan desen oldukça güzel işlenmiştir. Dış kapaklardaki yatay çizgiden de anlaşılacağı gibi altın yekpare şekilde ½ oranında uygulanmıştır. Orta kısımdaki dikdörtgen alanın çevresi, 4'lü kitabeli paftalarla tasarlanmış olup, üzerinde sülüs hattıyla; İsra Sûresi, 45-46,82. ve 106. Ayetler ile Kıyamet Sûresi, 17-18. Ayetleri yazılmıştır.

Cildin iç kapaklarında açık kahverengi deri kullanılmıştır. Ön-arka kapaklar ve miklebin içinde bulunan şemse, salbek ve köşebentlerin zemini açık mavi, yeşil, kiremit kırmızısı kırmızısı ve siyah renklerde boyanmış olup, üzerlerine ¼ simetri esasına göre hazırlanan rumî kompozisyon müşebbek tekniğinde uygulanmıştır. Salbeklerin üzerinde ise, rumi kompozisyon mülemma tarzda uygulanmış, ancak sonradan siyah renkle çift tahrir tekniğinde onarılmıştır. Şemse ile köşebentler arasında kalan kısım ile sertap üzerine bezeme yapılmamıştır. Bezemeli alanın çevresi ince ve kalın altın cetvellerle sınırlandırılmıştır. İncelediğimiz bu cüzün ön-arka iç-dış kapakları ile 2., 3., 4., 5., 6., 7., 9., 10., 11., 12., 13., 14., 15., 16., 17., 18., 20., 21., 22., 23., 24., 25., 27., 28., 29., 30. cüzlerin cilt kapaklarında aynı kalıp kullanılmıştır.

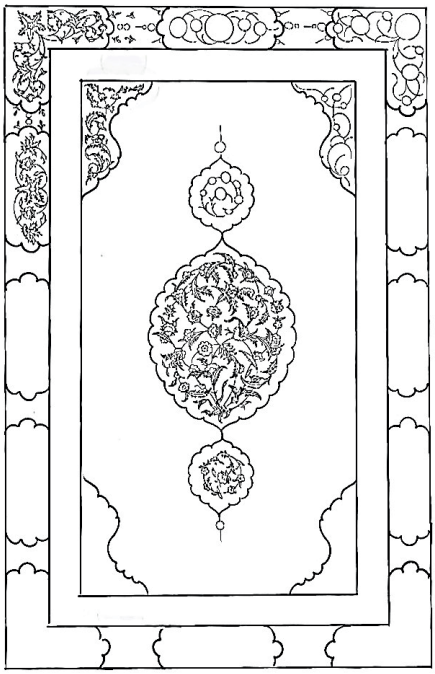
Görsel 5. 5590 Envanter Numaralı Birinci Cüz (İç-Dış Kabı)

Kaynak: *(Karadeniz. 2020).*

4.2.2. **5590 ENVANTER NUMARALI SEKİZİNCİ CÜZ**

Eserin cild kabı diğer eserlerde olduğu gibi ön kapak, arka kapak, sertap ve miklepten oluşmaktadır. Koyu kahverengi deri üzerine altın kullanılarak yapılan cildin dış yüzü, şemse ve köşebentlerle tasarlanmıştır. Dış kapağın yüzeyinde, hatayi grubu motiflerle ¼ simetri esasına göre hazırlanan desen mülemma tekniğinde uygulanmıştır. Şemse ile köşebentler arasında kalan kısım boş bırakılarak oldukça sade bezenmiştir. Kapakların çevresindeki bordür 12'li kitabeli pafta şeklinde tasarlanmış olup, üzerine hatayi grubu motiflerle ½ simetrili desen uygulanmıştır. Bordürün her iki tarafı ince altın ve kalın yeşil cetvellerle çevrelenmiştir. Cildin iç kapağına tezyinat yapılmamış olup, kâğıt yapıştırılmıştır. Bu cüzün cilt kabını, Çorum Hasan Paşa Yazma Eser Kütüphanesi 5590 envanter numarasına kayıtlı diğer cüzlerden ayıran en temel farklı tezyinatın oldukça sade olması, bu tarzın Osmanlı cilt üslubuna oldukça yakın olduğu söylenebilir. Bu nedenle eserin cilt kabının olmadıgı sonradan yapıldığı düşünülmektedir.

Görsel 6. Çorum Hasan Paşa YEK., 8. Cüz (Dış Kabı)



Kaynak: *(Karadeniz, 2020).*

5. SONUÇ

15. yüzyılın ikinci yarısından 17. yüzyılın başlarına kadar, özellikle Saray atölyelerinde yapılmış el yazmalarının tezhipli sayfaları yüksek kalitede desen ve teknikle çalışılmış eserlerdir. Günümüz tabiriyle sanat atölyeleri olan kütüphane ve nakış atölyelerinde eserler kolektif çalışma ile üretilirdi. Saray atölyelerinin başarısının sebebi hiç kuşkusuz alanlarında mahir sanatkârların sanatsever padişahlar sayesinde bir araya getirilmeleridir. Farklı üslûplarda yetişmiş sanatkârların aynı atölyelerde bulunmaları ve saray tarafından desteklenmeleri şüphesiz eserlerdeki kaliteyi arttırmıştır. Kastamonu ve Çorum Hasan Paşa Yazma Eser kütüphanelerinde incelediğimiz el yazması Kur'ân-ı Kerim cüzlerinin, Türk ve Herat'lı sanatçıların birlikte çalışarak saray atölyelerinde ürettikleri yazma eserlerden olduğu düşünülmektedir. Eserler Osmanlı Devri tezhip sanatının ulaştığı aşamayı göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

Kastamonu Yazma Eserler Kütüphanesi'ndeki 2160 ilâ 2180 envanter numaralı cüz takımının cilt özellikleri ayrı ayrı incelenmiş olup, eserlerin tamamında cilt dış yüzeyleri kahve renk deri üzerine altınla bezenmiş olup, mülemma tekniğinde yapılmıştır. Kapakların dış yüzeyine sıvama uygulanan yekpare kalıbı çevreleyen bordürler kitabeli paftalar şeklinde tasarlanmıştır. Cildin bezemeli kısımları, hatâyî grubu, rumî ve ortabağ motifleriyle tasarlanmış olup, ½ ve ¼ simetrili desenler dikkat çeker. Dış kapaklar ½ yek-

pare kalıp şeklinde basılmış olup, etrafında bu kalıbı çevreleyen paftalı veya kitabeli zencirek bordürler vardır. Bordür kısımlarındaki ardışık paftaların her iki yanında aynı kalınlıkla deri renginde bırakılan ve bezeme yapılmayan kısımlarla geniş bir bordür havası verildiği görülür. İncelenen ciltlerin iç kapakları dış kapaklar kadar zengin bezenmemiştir. Kapakların içindeki deri rengi, dışındakine göre daha açık kahve renklidir. Süsleme unsuru olarak salbekli şemse ve köşebentlerle tasarlanan zeminler turuncu, mavi, yeşil ve siyah renkte boyanmıştır. Tüm eserlerin kapak içlerine müşebbek tekniğinde yapılan rûmî kompozisyonlar ¼ simetri esasına göre tasarlanmıştır. Dış kapaklara göre işçilik biraz kaba olsa da renk, kompozisyon ve motif bakımından oldukça başarılıdır.

Söz konusu cüzlerin iç kapaklarının zeminlerinde çok renkli pafta kullanımı, Timûrlu ve Safevi dönemi eserlerinde de görülmektedir. Tez çalışması esnasında incelenen Osmanlı döneminde Türk sanatçılar tarafından yapılmış eserlerin cilt kapaklarında bu tarz çok renkli zeminler görülmez. Özellikle Beylikler dönemi ve devamında Osmanlı devleti başlangıcında yapılan ciltler incelediğinde süsleme karakterinin farklı olduğu görülmektedir. Bu konuda cilt sanatçısı Gürcan Mavili; İranlı ustaların İstanbul da saray çevresindeki atölyelerde çalıştığını ve Türk zevkine göre iş ürettiklerini belirterek bu eserlerin ucuz üretim olarak gelmiş olabileceğini, ayrıca doğudaki bazı şehirlerde özellikle Erzurum'da bazı atölyelerde bu tarz ciltlerin tamir edildiğini, ancak üretim hakkında elimizde bir bilgi olmadığını ifade etmişlerdir. Tezle ilgili literatür taramasında bu tür cilt kapaklarının Osmanlı döneminde Türk sanatçılar tarafından yapıldığını gösteren bir bilgiye rastlanılamadı. Ancak yayınlanmış bazı kaynaklardaki örneklerinden tespit ederek söz konusu cüzlerin cilt kapaklarının Safevi dönemi Herat ve Osmanlı ciltlerinden olduğu anlaşılmaktadır.

Çorum Hasan Paşa Yazma Eserler Kütüphanesi'nde bulunan 5590 demirbaş numaralı cüz takımının cilt özellikleri ayrı ayrı incelenmiş olup, tüm cüzlerin cilt dış kapakları mülemma cilt tekniğinde yapılmış, cilt kapakları iki farklı şekilde tasarlanmıştır. Örneğin 8. ve 26. cüzlerin cilt dış kapakları diğer cüzlere göre oldukça sade bezenmiştir. Ahmet Saim Arıtan, bu tarz sade bezenmiş cilt kapaklarının, özellikle Osmanlıda Türk sanatçılar tarafından yapıldığını, "*ciltçilik*" adlı makalesinde ifade etmektedir (Arıtan, 2010). Söz konusu cilt kapaklarında aynı desen planı, aynı motif, aynı renk ve aynı işçilik görülmektedir. Çorum'daki 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 9., 10., 11., 12., 13., 14., 15., 16., 17., 18., 19., 20., 21., 22., 23., 24., 25., 27., 28., 29., 30. cüzlerin dış kapak yüzey planı, şemse ve köşebentli olup, hatayi grubu motiflerle bezenmiştir. Kompozisyonun desen planı, motifleri ve işçiliği aynı olup, altınla işlenmiştir. Hatayi grubu, rûmî ve bulut motifleriyle ¼ simetri esasına göre hazırlanan desen uygulanmıştır. Kapak üzerindeki ½ desen kalıbını çevreleyen 4'lü kitabeli paftalar tek sıra halinde yapılmış olup, üzerine İsra sûresi, 45-46/82. ve

106. Ayetler ile Kıyamet sûresi, 17-18. Ayetleri yazılmıştır. Söz konusu âyetler ciltlerin tamamında aynı şekilde tekrar etmektedir. Kapak kenarlarındaki kitabeli paftaların her iki yanında aynı kalınlıkta deri renginde bırakılan ve bezeme yapılmayan kısımların olması muhtemelen kapakların boyutlarını büyütmek için yapılmış olabilir.

Cüzlerin iç kapaklarındaki salbekli şemse ve köşebentlerin zemini turuncu, mavi, yeşil ve siyah renkte paftalarla bölünmüştür. Üzerinde ¼ simetri esasına göre hazırlanan rumi kompozisyonlu müşebbek tekniğinde deri oyma kompozisyon, yapıştırılmış altınla boyanmıştır. Çalışmadaki 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 9., 10., 11., 12., 13., 14., 15., 16., 17., 18., 19., 20., 21., 22., 23., 24., 25., 27., 28., 29., 30. cüzlerin tamamında aynı kalıbın kullanıldığı düşünülmektedir. Ayrıca bu cüzlerin iç kapak bezelemeleri ile çalışmada yer alan Kastamonu YEK., deki cüzlerin iç kapaklarının neredeyse aynı olduğu söylenebilir. Kütüphanelerdeki söz konusu cüzlerin iç kapaklarında aynı kalıp kullanılmamış olsa da aynı atölyede, hatta aynı sanatçı tarafından yapılmış olması kuvvetle muhtemeldir. Cilt kapaklarında Safevi dönemi Herat etkisi bariz bir şekilde görülmektedir. Lale Uluç'un "Şiraz El Yazmaları" adlı kitabında, Walters sanat müzesindeki Safevi yazma eserleri ile TİEM Safevi yazma eserler bölümünde yer alan 1568-1580 tarihli Safevi dönemi Herat Mushaflarının dış ve iç kapakları silme tezhipli olup çok renkli paftalardan oluşmaktadır. Bu tarz ciltlerin Timuri, Türkmen ve Safevi eserlerinin ganimet, elçi hediyeleri gibi yollarla Osmanlı sarayı'na girdiği bilinmektedir. Bu nedenle, çalışmada incelenen cüzlerin cilt kapaklarının Osmanlı Sarayına giren söz konusu eserlerden ya da Osmanlı nakkaşhanesinde çalışan, Safevi dönemi Herat'lı sanatçılar tarafından yapılan yazma eserlerden olduğunu düşünmekteyiz. Eserlerin cilt kapaklarında mülemma, müşebbek ve alttan ayırma şemse olmak üzere üç farklı bezeme tarzı uygulanmıştır. Bu tarz cilt kapakları, özellikle iç kapaklardaki çok renkli zeminler, Timur ve Safevi dönemi yazma eserlerinde görülmektedir. Bu nedenle çalışmadaki söz konusu cüzlerin ya İran bölgesinden geldiği yada o bölgeden gelen sanatçılar tarafından Osmanlı da saray atölyelerinde üretilmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

KAYNAKÇA

Akyüz, K. (2019). *Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Sultan I. Ahmet Koleksiyonuna Ait Safevi Dönemi Ciltlerinin Süsleme ve Uygulama Teknikleri.* İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Arıtan, A. S. (1993). *Ciltçilik*. İstanbul: TDV Yayınları.

Arıtan, A. S. (2010). Batı Dünyasının Türk Cild Tarihine Bakışı ve Türk Cild Sanatının Tarih İçindeki Gelişimi. *İstem*, 177-178.

Arıtan, A. S. (2010). Kur'an-ı Kerim Ciltleri. *Marife Dergisi*, 329-331.

Binark, İ. (1965). *Türk Kitapçılık Tarihinde Cild Sanatı.* Türk Kültürü.

Çığ, K. (1952). Türk Kitap Kabları. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Derğisi*, 110-115.

Gülbün Mesara, A. K. (2010). *Türk Süsleme Sanatları 2*. İstanbul: İşaret Yayınları.

Güney, G. (2019). Bazı Kur'an-ı Kerim Nüshaları Örneğinde Safevi Cild Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Derğisi*, 192-208.

Hillenbrand, R. (2001). *İslam Sanatı ve Mimarlığı.* İstanbul: Homer Kitapevi ve Yayıncılık.

Karadeniz, Y. (2023). Bazı Müze Ve Kütüphanelerdeki El Yazmalarında Görülen Serlevha Sayfalarının Tezhip Sanatı Bakımından Değerlendirilmesi. *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Derğisi*, 2280-2290.

Karadeniz, Y. (2023). Safevi Dönemi Tezyinatı Üslup Özellikleri Görülen Bir Yazma Eserin Değerlendirilmesi. *Kocaeli İlahiyat Dergisi*, 51-69.

Mavili, G. (2002). *Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki 13. ve 14. Yüzyıllara Ait Cild Sanatı Örnekleri.* İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: MEB Yayınları.

Tanındı, Z. (1999). Osmanlı Sanatında Cild. *Osmanlı Ansiklopedisi* (s. 103-107). içinde Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Uluç, L. (2006). XVI.Yüzyıl Şiraz El Yazmaları. İstanbul: İş Banksı Kültür Yayınları.

Tanındı, Z. (2010). Kur'ân-ı Kerim Nüshalarının Cildleri ve Tezhipleri. M. Unustası içinde, *1400. Yılında Kur'ân-ı Kerim* (s. 87-121). İstanbul: Antik A.Ş. Kültür Yayınları.

Bölüm 4

ZAMANIN ÖTESİNE UZANAN SANAT: ABORJİN GELENEKLERİNİN YANSIMALARI

Alkan BAYRAKTAR[1]

1 Dr. Öğr. Üyesi Alkan BAYRAKTAR, Kurum Bilgisi: Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi A.B.D. ORCID: 0000-0002-9625-0172

1. Avustralya Aborjin Kültürünün Ana Hatları

"Aborjin" terimi, Latince "ab" (kökenden) ve "origine" (köken) kelimelerinden türeyerek Avustralya, Tazmanya ve çevre adalarda yaşayan yerli halkları tanımlamak için kullanılır. Bu terim, İngilizcedeki "from" veya Türkçedeki "-den, -dan" gibi kelimelerin karşılığı olarak "kökenli, kökene ait" anlamına gelir (Köse, 2019). Genel kullanımda "Aborjinler" terimi, Avustralya kıtası ve çevresindeki adalarda yaşayan ve Avrupa sömürgeciliği öncesinde bu topraklardaki tüm yerli halkları kapsar. Bu geniş coğrafi bölgede, kendi dilleri, inanç sistemleri ve kültürel gelenekleri ile birbirinden farklı yüzlerce Aborjin grubu bulunmaktadır. Beyaz Avrupalıların kıtaya ayak basmadan önce Aborjinler, tek bir homojen kültürden ziyade, ortak noktaları da olan ancak kendine özgü niteliklere sahip çeşitli topluluklar halinde yaşamışlardır.

Aborjin yerli sanatı, anlatımın merkezine yerleştirilmiş bir kültürel ifade biçimidir. (Yazılı bir dil sistemine sahip olmayan Avustralya Aborjin halkları, sanatlarını toprak, olay ve inançlar hakkında bilgiyi aktarmak, kültürlerini korumak ve nesiller boyu bilgiyi paylaşmak için bir kayıt aracı olarak kullanmışlardır. (Williams & Biggemann, 2023). Dolayısıyla yerli miras çok yönlüdür ve yerli yaşam biçimini, sanatı, anlatıları, törenleri için vücut resimleri ve daha birçok unsuru kapsar. Her ne kadar Aborjin mirasının kapsamı iyi belgelenmiş olsa da sanat eserlerini miras olarak ele almak ve kuşaklararası devam eden değişim sürecini incelemek, Aborjin sanatının geleneksel uygulamaları hakkında değerli bilgiler sağlar.

Avustralya çölünde yaşayan Aborjin sanatçılar, 40.000 yıllık kesintisiz bir sanatsal mirasa sahip olduklarını iddia etmektedirler. Aborjin kültürü, dünyadaki en eski ve halen varlığını sürdüren kültürlerden biridir ve çöl ortamından gelen geleneksel sanat, bu kültürün gücünün, canlılığının ve sürekliliğinin doğrudan bir kanıtıdır. Bu kültür, yazılı bir gelenekten ziyade sözlü bir geleneğe sahiptir ve yasalarını ve inançlarını karmaşık yer çizimleri (kum resimleri), vücut boyaları ve kaya resimleri aracılığıyla aktarır. Kutsal kabul edilen bu içeriksel anlam kodlama sistemi ve nesilden nesile aktarımı, Aborjin kültürünün sürekliliğinin garantisidir (Scotti, Burns & Holmes 1990).

Günümüzde Avustralya, Aborjin topluluklar ve Anglo-Avustralyalıların yanı sıra uluslararası öğrenciler, göçmen işçiler ve diğer küresel vatandaşlardan oluşan çok kültürlü bir nüfusa ev sahipliği yapmaktadır.

2. Aborjin Sanatı: Kültürel Anlam Taşıyan Sanatsal İfade

Geleneksel Aborjin sanatını tam olarak anlamak için, öncelikle yerlilerin yaşam biçimlerine dair derinlemesine bir anlayış şarttır. Yerli halklar, yaşamları boyunca doğaya ve onları çevreleyen hayvanlara özen göstermenin önemini vurgulayan, ölümden sonra fiziksel bir varlık olarak yeniden dünyaya geleceklerine inanmaktadırlar. Bu inanç sistemi, her aile üyesinin onları hem

fiziksel hem de manevi dünyaya bağlayan bir totem benimsemesini zorunlu kılmaktadır. Bir topluluk içinde, totemler bireyin rol ve sorumluluklarını temsil eder ve bu bireyler, totemlerinin korunmasından sorumludur. Bu derin manevi inanç, birçok yerli insanın kendilerini doğayla ayrılmaz bir şekilde bağlantılı ve ondan doğmuş olarak görmesine yol açmaktadır (Do, 2023).

Aborjin sanatının ilk dönem yerli sanatı öncelikle mağara duvarlarına yapılan resimler ve gravürlerden oluşmaktadır. Yerli sanatçılar sanatsal ifadelerini yaratmak için doğal toprak pigmentleri olan okre sarısını kullanmışlardır. Topraktan elde edilen bu okre sarısının pigmentleri, sanatsal üretimin temel malzemesi olarak hizmet etmiştir. Diğer bir anlamda okre, bir stil olmaktan ziyade bir boya maddesi türüdür; ancak bu madde kendine özgü bir stil oluşturduğu için yerli sanatta bir tarz olarak kabul edilir (bkz. Görsel 1). Okre sarısı pigmentlerinin kutsal bir öneme sahip olduğuna inanılmış ve sanatsal yaratımların ötesinde, vücut süslemelerinde ve ritüel uygulamalarda da kullanılmıştır (Cameron, 2006). Yerli topluluklarda sanat, tarihsel olarak salt estetik bir ifade biçimi olmanın ötesine geçmiştir. Diğer bir anlamda sanat eserleri, toplum hayatının ayrılmaz bir parçası olan iletişimsel kayıt tutma yöntemlerinin bir parçasını oluşturmuştur. Buradan hareketle tarihsel olarak Aborjin sanatı, farklı gruplar arasında kültürel alışveriş ve iletişim aracı olarak da hizmet ettiği iddia edilmektedir (Arslanbek, Malhotra, & Kaimal, 2022).

Görsel 1. Okre Stili ile Oluşturulmuş Bir Kaya Resmi

Geleneksel Aborjin sanatı, kullanılan malzemelere ve tekniklere göre çeşitli biçimlerde sınıflandırılabilir. İlk dönem yerli sanatında kaya resmi, vücut boyama ve kabuk sanatı gibi teknikler yaygın olarak kullanılmıştır. Tüm yerli sanat eserleri ister bir resim ister bir obje veya bir alet olsun, topraktan elde edilen malzemeleri kullanır ve derin bir canlılığa ve anlama sahip olmalarıyla karakterizedir. Yerli halklar, sanatı, diğer kültürlerin nesne yaratma eylemi olarak algılamasının aksine, kendi anlatılarının ayrılmaz bir parçası ve devamı olarak görmektedirler. Geleneksel olarak yerli sanatı günlük yaşamda işlevsel bir rol oynamış, yaratıcısının hikâyelerini anlatmış ve ruhunu

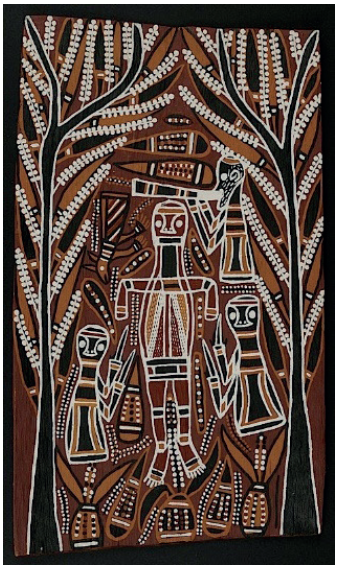
barındırmıştır. Avustralya Aborjin sanatı, yerli topluluklar için derin kültürel öneme sahip, zengin ve çok yönlü bir sanatsal ifade biçimidir. Yalnızca yaratıcı bir ifade aracı olmakla kalmayıp aynı zamanda yerli bilgisini, tarihini ve maneviyatını koruma ve gelecek nesillere aktarma aracıdır.

Avustralya'nın ıssız Merkez ve Batı bölgelerinden gelen Aborjin resimleri, karmaşık bir geçmişe sahip olup, törensel zemin desenlerine dayanmaktadır. Bu desenler, geleneksel olarak tezahürat ve dans eşliğinde gerçekleştirilen başlangıç törenleri sırasında kullanılmaktadır. Bu çeşitli eylemler, ataların ruhlarını çağırma amacıyla bir araya gelmektedir. Bu resimler, yalnızca sanatsal ifade biçimleri olarak değil, aynı zamanda kültürel bilgilerini, inançlarını ve geleneklerini nesilden nesile aktarmak için bir araç olarak görülmektedir (Łukaszewicz Alcaraz, 2023). 120 yıl önce ortaya çıkmaya başlayan Aborjin sanatı, kolonizasyonun erken dönemlerinde batılı gözlemciler tarafından tam olarak anlaşılmamıştır. İlk yerleşenler ve kaşifler, geleneksel sanat formlarını Batı sanat anlayışına göre değerlendirmiş, dikdörtgen resimler ve heykel gibi formları arayarak Aborjin halkının sanatsal yeteneğini görmezden gelmişlerdir. Bu yanlış algı, Aborjin sanatının kültürel ve sosyal önemini anlama eksikliğinden kaynaklanmaktaydı. Sanat dünyasının Aborjin sanatının değerini bu kadar geç tanıyışını bu bağlamda anlamak güçtür. Ancak Aborjin halkı, sanatı bir iletişim ve ifade aracı olarak kullanmaya devam etmiştir. Bu dönemde, kültürel bütünlüğü korumak ve kutsal öğelerin aşırı paylaşımını önlemek için stratejilerin gerekliliğini fark eden bazı sanatçılar, yeni bir yaklaşım benimsemişlerdir. Bu stratejiler, sanat aracılığıyla kültürel değerleri korumak ve aynı zamanda batı dünyasıyla iletişim kurmak için ince bir denge kurmayı amaçlamıştır.

Aborjin sanatının farklı bölgelerde farklı biçimlerde ortaya çıktığına dikkat çekmek önemlidir. Özellikle, ağaç kabuğu resimleri, o dönemde Aborjin sanatının en temsili ve otantik biçimi olarak kabul edilirken, çöl bölgelerinden gelen sanat daha az bilinmekteydi. Bunun basit bir ekolojik açıklaması vardır: Ağaç kabuğu resimlerinin yapımında kullanılan ağaç türleri, çöl bölgelerinde yetişmez. Ancak, bu durum Aborjin sanat geleneğinin devamlılığını engellemediği bilinir. Çöl bölgelerinde yaşayan Aborjin halkı, kaya sanatı yaratmaya, vücut boyamaya, yere çizimler yapmaya ve çeşitli objeleri bezemeye devam ederek sanat geleneklerini sürdürmüştür. Bu çeşitlilik, Aborjin sanatının coğrafi ve kültürel farklılıkları yansıtan zengin bir ifade biçimi olduğunu göstermektedir (Doğan S. 2014)

Aborjin sanatının birçok formu, performansın geçici ürünü olduğundan vücut boyaları, kum heykelleri ve yer çizimleri onlar adına kutsal nesnelerden oluşmaktaydı. Bu nedenle, geleneksel Aborjin sanatı, somut objelerin üretimine odaklanmaktan ziyade, performans, ritüel ve günlük yaşamda birleşen bir ifade biçimi olarak görülmelidir. Farklı ortamlarda kullanılan tasarımlarda,

örneğin kabuk resimleri, vücut boyaları, tabut kapakları, kabuk kulübeler ve kaplar ile içi boş kütük tabutlarda, belirgin bir benzerlik göze çarpmaktadır. Bu tekrarlayan motifler, kabuğun resim yapımında kullanılması durumunda, kullanım estetiği için oluşturulduğunu göstermektedir. Bu durum, Aborjin sanatının işlevselliği ve estetiği bir araya getirdiğini ve kültürel değerleri günlük yaşamda somutlaştırdığını ortaya koymaktadır (University of Oregon, Aboriginal Australian Bark Paintings).



Görsel 2. Dört İnsan Figürü ve Bir Kanguru, Milingimbi, Timsah Adası, Kuzey Arnhem Bölgesi

Avustralya'nın kuzeyindeki Arnhem Land bölgesinde yaygın olarak görülen ve 18. yüzyıla dayanan kabuk resimleri, Aborjin sanatının önemli bir geleneksel biçimi olup, dünyanın yaratılış zamanı olan Düş Zamanı hikâyelerini karmaşık ve detaylı bir şekilde yansıtır. Okaliptüs ağaçlarının iç kabuklarına yapılan bu resimler, yerel kum ağacının kurutulmuş kabuğunda, kızartılmış çubuklar ve toprak pigmentleri, kömür ve kauçukla yapılmış fırçalar kullanılarak yaratılır (bkz Görsel 2-3).

Tuckson, Aborjin sanatında kullanılan kabuk tekniği hakkında şunu öne sürmüştür:

"*Yerli sanatçılar, resimlerini zevk, hayal gücü ve sezgiyle yaratırlar. Yaptıklarına duygu verirler. Malzeme kullanımında beceri ve yaratıcılık sergilerler; eserlerinin düzenlenişi ve işlenişi üzerinde özenle dururlar ve ortaya çıkan estetik etkiye karşı hassasiyet gösterirler. Kabuk resimleri ve diğer Aborjin eserleri, etnografik bir merak konusu değil, gerçek sanat eserleridir.*" (Morphy, 2001 s. 40).

Görsel 3. Kertenkeleler ve Balıklar, Arnhem Bölgesi

Avustralya Aborjin sanatını kategorize etmek için kabuk resimlerinin yanında kaya resimleri, vücut resimleri, kum resimleri ve ahşap oymacılığı gibi dört temel kategoriyi ele almak faydalı olabilir. Bu kategoriler, geleneksel Aborjin sanatının farklı malzemeleri, teknikleri ve ifade biçimlerini yansıtır ve bu sanat eserlerinin kültürel ve ritüel önemini anlamamıza yardımcı olur.

2.1. Kaya Resimleri:

Kaya resimleri, Aborjin sanatının en eski biçimlerinden biridir. Avustralya'nın her yerinde kaya resimleri bulunabilir, ancak kuzey ve batıdaki kurak bölgelerde daha yaygındır. Resimler genellikle doğal pigmentler kullanılarak yapılır; bunlar okre, kömür ve kilden oluşur. Hayvanlar, insanlar ve ruhani varlıklar gibi geniş bir yelpazede konuyu tasvir ederler (Fredericks & Bradfield, 2021). Özellikle Kuzey Bölgesi'nde, "x-ışını sanatı" diğer adıyla röntgen ışını olarak bilinen bir sanat türü yaygınlaşmıştır. Bu sanat biçiminde, hayvanlar ve insanlar iskeletleriyle birlikte resmedilmiş, adeta bir röntgen çekimi şeklinde çizilmişlerdir (bkz. Görsel 4). Ancak, bu sanat popüler hale geldiğinde x-ışınları henüz bilinmemekteydi. Bu sanat eserlerinin, doğrudan gözlem yoluyla kalıntıların incelenmesine dayanarak çizildiği hipotezi öne sürülmektedir.

Görsel 4. X-ray Stili ile oluşmuş Kaya Resimleri

Bunun yanında Aborjin sanatı, özünde, Aborjinlerin mitolojik "Düş Zamanı"na dayanan bir anlatım sistemi olarak işlev görür. Her resim ve desen, bir hikâye anlatır, belirli bir öyküyü betimler ve bu öykülerin kültürel ve manevi bağlamları içerisinde anlaşılmasını amaçlar (bkz. Görsel 5). Dolayısıyla bu anlatıların tasvirinden atalara ait bağlantıların ve toprağın öneminin betimlenmesine kadar, Aborjin sanatındaki her çizgi ve desen, hikâye anlatımı ve kültürel ifade için bir kanal işlevi görür. Bu anlamda, Aborjin sanatı yalnızca görsel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda derin bir kültürel ve ruhsal mirası temsil eder (bkz. Görsel 6).

Görsel 5. Düş Zamanı Hikâyeleri, Gökkuşağı Yılanı,

Görsel 6. Kaya resimleri, Megafauna (Dev Hayvanlar) ve Buharlı Gemi,

2.2. Ahşap ve Taş Oymacılığı:

Ahşap ve taş oymacılığı, Aborjin sanatının bir başka önemli biçimidir. Bu objeler genellikle karmaşık desenlerle oyulur ve her sanat eseri gibi törensel amaçlar veya günlük araçlar olarak kullanılabilir. Aborjin oymalarının en ünlü örneklerinden bazıları, erkeklerin törenlerinde kullanılan kutsal objeler olan tjurungalardır. "Tjurunga" veya "Churinga" olarak da yazılır, Orta Avustralya'daki Arrente (Aranda, Arunta) gruplarına mensup yerli halklar için dini öneme sahip nesnelerdir. Genel olarak, özel veya grup sahipleri tarafından, onlarla ilişkili efsaneler, ilahiler ve törenlerle birlikte sahip olunan kutsal taşları veya ahşap nesneleri ifade eder (bkz. Görsel 7) (Tjurunga 2015), (Neef, 2021).

Görsel 7. Dini Hayatın Temel Formları. Taş oyma

Tjurungalara ek olarak Avustralya Aborjinleri avlanmak için bumerang, mızrak ve woomera (mızrak fırlatmak için kullanılan bir araç) gibi aletler de kullanmışlardır. Bumerang ve mızrak dünyanın birçok yerinde kullanılırken, woomera Avustralya'ya özgü bir alettir ve mızrağın hızını ve menzilini artırmak için kullanılan bir kaldıraç görevi görmektedir (bkz. Görsel 8-9). Ahşap, spinifeks reçinesi (yöreye ait bir bitki türü) ve hayvan kemiğinden yapılmış bir kanca ucundan oluşan woomera, fırlatan kişinin kolunun uzantısı görevi görür (bkz. Görsel 10). Bunun yanında ahşap kalkanlar, silah olarak kullanılan bumeranglara karşı savunma amacıyla kullanılmıştır. Çentikler ve çizgiler oyulmuş olan sopaları zaman zaman bir haberci misyonuyla, kabileler arasında iletişim kurmak amacıyla taşınmıştır.

Görsel 8. Müzede Sergilenen Farklı Boyutlarda Bumerang Örnekleri

Görsel 9. Woomera Örneği

Görsel 10. Mızrağı Saplamak İçin Woomera Kullanan Bir Adam.

Müzik ve dans, Avustralya Aborjin kültürünün temel unsurları arasında yer alır. Aborjinler, kıtaya özgü enstrümanları "didgeridoo"nun eşliğinde her durum için yazılmış şarkılar söylerler. Didgeridoo'nun ritmik sesleri ve Aborjin şarkılarının anlamlı sözleri, Aborjin kültürü ve tarihi hakkında derin bilgiler sunar (bkz. Görsel 11) (Köse, 2019).

Görsel 11. Didgeridoo; Ağaçtan Oyularak Yapılan Yerel Çalgı

Karmaşık ahşap ve taş oyma sanatını incelemek, Aborjin topluluklarının çeşitli gelenekleri ve sanatsal uygulamaları hakkında değerli bilgiler sunarak, yerli yaratıcılığının ve kültürel korumanın kalıcı mirasını ortaya koymaktadır.

2.3. Kum Resimleri:

Kum resimleri, renkli kum zemine dökülerek oluşturulan geçici bir sanat biçimidir. Kum resimleri genellikle törenlerde kullanılır ve hikâyeleri, şarkıları veya rüyaları tasvir edebilir (Lenzo, 2002). Tören bittikten sonra kum resimleri genellikle yok edilir. Bu resimlerinin kırılgan doğası ve kasıtlı olarak yok edilmesi bu sanat formunun ne zaman yaygınlaştığını asla tam olarak bilemeyeceğimizin de bir göstergesidir (bkz. Görsel 12). Geleneksel olarak bu sanat formunu uygulayanlar arasında Kızılderililer, Tibet ve Budist rahipler, Avustralya Yerlileri ile bazı Latin Amerika ve Güney Asya grupları da yer almaktadır (Something Curated, 2019). Canlı renklerin ve karmaşık desenlerin kullanımı, toprakla ve doğal dünya ile olan bağlantıyı yansıtmaktadır. Aborjin sanatının çeşitli stilleri ve teknikleri derinlemesine incelenerek, Avustralya'daki ilk milletler halkının farklı kültürleri ve deneyimleri hakkında daha derin bir anlayış elde edilebilir.

Görsel 12. Törene hazırlanan Aborjinler

Bu geleneksel ifade biçimi son yıllarda kapsamlı bir şekilde incelenmiş ve karmaşıklıklarıyla daha fazla kabul görmüştür. Kum üzerine uygulanan bu sanat, Aborjin kültürünün temel ritüellerinden biridir; geçmişte olduğu gibi bugün de toprakları işaretlemek, tarihleri kaydetmek ve en önemlisi hikâyeler anlatmak için kullanılmaktadır (bkz. Görsel 13). Çöl ve sahil bölgelerinde yaşayan nesiller boyunca insanlar kutsal sanatlarını yere, mağara duvarlarına ve kaya yüzeylerine, dini objelere ve oymalara resmetmişlerdir. Geleneksel desen ve motifleri uygulamak için doğal toprak boyalarını kullanmışlar, vücutlarına spiral ve noktalar işlemişler ve renkli kumlar kullanarak büyük törensel yer resimleri oluşturmuşlardır. Bu gelenekler günümüzde farklı medya ve formlarda devam etmektedir.

Görsel 13. Yaklaşık 20. Yy.da Yerliler ve Kum resmi

Görsel 14. Aborijin Bir Adam Kum Resmiyle Oturuyor.

Kutsal ve genellikle kendine özgü olarak gerçekleştirilen bu yer heykelleri bağlamında, ataların gücünün yüzeye çıkması ve yere geri dönmesi için araçlar sağlamak amacıyla iç içe geçmiş daire motifleri kullanmışlardır. Genellikle sırayla kırmızı ve beyaz renkli iç içe geçmiş daireler, atalarının ruhlarındaki enerjinin ilk olarak yerden yükseldiğine inanılan çöldeki noktayı işaret ettiği düşünülmektedir (bkz. Görsel 14).

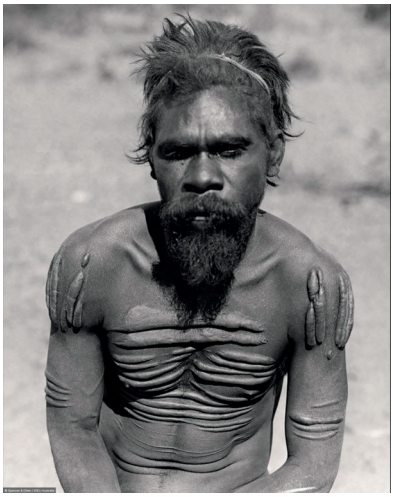
2.4. Vücut Süslemeleri:

Aborjin vücut sanatı, Yerli kültürünün ve sanatsal ifadesinin önemli bir başka yönüdür. Görsel sanat formlarına ek olarak, Aborjin kültürü aynı zamanda benzersiz vücut sanatı biçimlerini de kapsar. Vücut boyama ve scarfication (yara dağlama / kazıma / yakma eylemi), Yerli toplumlar için derin kültürel ve manevi öneme sahip geleneksel uygulamalardır. Bu sanat formları yalnızca yaratıcılık ve estetik ifadeler değil, aynı zamanda topluluk içindeki kimlik ve aidiyetin önemli semboller olarak da işlev görür (bkz. Görsel 15).

Görsel 15. Aborjin Erkekleri Kalın Renkli Kuş Tüyü Katmanlarıyla Kaplı Halde ve Ellerinde Demet Yapraklar Taşırken.

Aborjin sanatının önemli bir unsuru olan geleneksel semboller, yerli halkların sanatsal geleneğinde uzun bir tarihe sahiptir. Bu semboller ve tasarımlar, ritüellerde kullanılan bir kişinin vücuduyla ya da bir kalkanla sınırlı olmaksızın, herhangi bir yüzeye uygulandığında, nesneye dini bir önem ve güç kazandırdığına inanılmaktadır (Köse, 2019).

Genellikle doğal pigmentler ve kil kullanılarak yapılan vücut boyama, törensel amaçlar, hikâye anlatımı ve atalara bağlanmanın bir yolu olarak kullanılır. Halk, vücutlarını süslemek için boya, tüy ve okre gibi çeşitli malzemeler kullanır (Soriano & Medina, 2009). Vücuda uygulanan karmaşık desenler ve motifler, bireyin kimliği, kültürel mirası ve manevi inançları ile ilgili özel anlamlar taşır. Her motif ve sembolün kendi önemi vardır. Halk için önemli olan sadece boyanmak değildir- kadınların birlikte boyanması ve süslenmesi kendi başına bir ritüeldir, özellikle de yalnızca akrabaların onları boyama şerefine sahip olması bu durumu pekiştirir. Vücut boyasının uygulandığı en yaygın durumlar arasında avcılık törenleri ve hem erkek hem de kadınlar için ergenlik törenleri yer alır (Mbantua Gallery).



Görsel 16. Orta Avustralya'da Göğüs ve Omuz Yarasında Dağlama veya Kazımalar Olan Bir Aborjin

Deride dekoratif izler oluşturma uygulaması olan scarfication, nesiller boyunca aktarılan bir diğer vücut sanatı biçimidir. Bu yara izleri kültürel geleneklerle derin bir şekilde bağlantılıdır ve bir kişinin yaşam yolculuğunu, topluluk içindeki statüsünü ve toprağa olan bağını temsil eder (bkz. Görsel 16). Scarfication süreci, derin manevi ve dönüştürücü bir deneyimdir; genellikle bireyin topluluk içindeki yerini ve kültürel mirası korumadaki rolünü onurlandıran ritüeller ve törenlerle birlikte gerçekleştirilir (bkz. Görsel 17).

Görsel 17. Geleneksel vücut boyaması ve ritüel izleri ile Aborjin Savaşçı.

3. Sonuç

Aborjin sanatı, "Aborjinallik" kavramıyla yerli halklar için öz-tanımlamayı teşvik etmede hayati bir rol oynamaktadır. Aborjin sanatı, kültüre uygun yöntemler kullanarak, benzersiz yerli tarih ve çağdaş deneyimleri temsil etmek için bir platform sunar. Yerli bireyleri ve toplulukları kendi anlatılarını geri almalarına ve kendilerine dayatılan baskın anlatılara meydan okumala-

rına olanak tanıyarak güçlendirir. Aynı zamanda kültürel ifade aracı olarak hizmet ederek, yerli halkların kimliklerini ortaya koymalarına ve topluluklarıyla bağlantı kurmalarına olanak tanır. Bunun yanında yerli halkların kültürel ve sosyal kimliklerini ifade etmede önemli bir rol oynamaktadır. Kültürel mirasın korunması ve sürdürülmesi, öz-tanımlamayı teşvik etme, baskın anlatılara meydan okuma ve dünya çapında yerli kültürlere dair anlayış ve takdiri teşvik etme gibi birçok önemli amaca hizmet eden güçlü bir araçtır.

Aborjinler, kum resimlerini akrilik resimlere dönüştürmek, vücut boyasını tuvale aktarmak, sepetler, bumeranglar ve kalkanlar gibi işlevsel parçaları heykel olarak sınıflandırmak gibi geleneksel malzemelerle teknikleri yeni ve yaratıcı şekillerde kullanma eğilimindedirler. Bu yeni yaklaşımlar, yeni malzemeler, geleneksel motifler, semboller ve temsillerin bir uzantısıdır ve Aborjin sanat eserlerinin temelde yerli karakterinin korunmasını sağlar.

Sonuç olarak Aborjin Sanat, geleneksel sanat biçimlerinin gelişmeye ve uyum sağlamaya devam ettiği ve gelenek ile yeniliğin uyum içinde bir arada var olduğu bir alan yarattığı açıktır. Diğer bir anlamda gelenek ve modernite arasındaki bu devam eden diyalog, Aborjin sanatı için canlı ve çeşitli bir geleceğe giden yolu açmaktadır.

4. Kaynakça

Arslanbek, A., Malhotra, B., & Kaimal, G. (2020). Indigenous and traditional arts in art therapy: Value, meaning, and clinical implications. *Frontiers in Psychology, 11*, 1320. DOI: 10.3389/fpsyg.2020.01320

Britannica Ansiklopedisi Editörleri. (2015, Mayıs 04). Tjurunga. Britannica'da Erişim Linki: https://www.britannica.com/topic/tjurunga

Cameron, P. (2006). Aboriginal life pre-invasion. University of Tasmania. https://www.utas.edu.au/library/companion_to_tasmanian_history/A/Aboriginal%20life%20pre-invasion.htm

Do, J.-E. (2023). Aboriginal Identity and Art Practices: Examining the Cultural Connection of Female Contemporary Aboriginal Artists and its Artistic Expression [Yüksek lisans tezi, Uppsala Üniversitesi Campus Gotland].

Doğan, S. (2014, Aralık 3). Avustralya'nın gizli sahipleri: Aborijinler. *Açık Bilim*. https://www.acikbilim.com/2014/12/dosyalar/avusturalyanin-gizli-sahipleri-aborijinler.html

Fredericks, B., & Bradfield, A. (2021). Affirming Aboriginal identities: Art production in central Queensland. *Journal of Visual Art Practice, 2021*(1-2), 89-115. https://doi.org/10.1080/14702029.2021.1917906.

Köse, E. (2019). Avustralya Yerli Halk Sanatının Modern Dünya Grafik Tasarımına Bilinmeyen Etkisi; Aborjin Kültürü [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Lenzo, A. (2002). Sandart- Ancient & Modern. Erişim tarihi: 20 Mayıs 2024, https://www.ecopsychology.org/journal/gatherings6/html/Overview/overview_sand_art.html

Mbantua Gallery. (2021, Mart 08). The Story Behind Aboriginal Body Art. Erişim tarihi: 5 Mayıs 2024, https://mbantua.com.au/aboriginal-art-blog/the-story-behind-aboriginal-body-art/

Morphy, H. (2001). Seeing Aboriginal art in the gallery. In D. McBryde (Ed.), *Aboriginal art and its histories* (pp. 37-50). Humanities Research. DOI: 10.22459/HR.VIII.01.2001.05

Neef, J. (2021). Tjurunga in the Ethnographic Collection of the Georg August University Göttingen – Project Report. Institute of Social and Cultural Anthropology and the Ethnographic Collection, Georg-August-Universität Göttingen. https://www.uni-goettingen.de/de/648563.html

Scott, Mary, Burns Tim, Holmes Jonathan, (1990), *Painting From The Desert* [Sergi kataloğu]. Tazmanya Üniversitesi, Plimsoll Galerisi, Sanat Merkezi. Katalog Tasarımı: Focal Printing, Katalog: ISBN 0 8590 I 466 5.

Something Curated. (2019, Kasım 19). Stories In The Sand: A History Of The Indigenous Painting Form. Erişim tarihi: 19 Mayıs 2024, https://somethingcurated.com/2021/11/19/stories-in-the-sand-a-history-of-the-indigenous-painting-form/#:~:text=Sandpaintings%20have%20an%20important%20place,as%20a%20means%20of%20storytelling

Soriano, D., & Medina, V. (2009). The Body as Language and Expression of the Indigenous Australian Cultural Identity. *Coolabah, 3*, 99. ISSN 1988-5946. Observatori: Centre d'Estudis Australians, Australian Studies Centre, Universitat de Barcelona.

Oregon Üniversitesi, Aboriginal Australian Bark Paintings., Erişim Tarihi: 2024, 20 Mayıs. Erişim Linki: https://mnch.uoregon.edu/collections-galleries/aboriginal-australian-bark-paintings

Williams, M., & Biggemann, S. (2023). Corporate Art Collections in Australia: The Influence of Aboriginal Art on Corporate Identity. *International Journal of Business Communication, 60*(2), 656–677. https://doi.org/10.1177/2329488420958112

Łukaszewicz Alcaraz, A. (2023). Contemporary Aboriginal Art from Australia's Desert: Context, Debates, and Analysis. *Athens Journal of Humanities & Arts, 6*(4), 345-366. https://doi.org/10.30958/ajha.6-4-4

5. Görsel Kaynakça

Görsel 1. https://artark.com.au/pages/aboriginal-art-of-australia-understanding- its-history

Görsel 2-3. https://mnch.uoregon.edu/collections-galleries/aboriginal-australian-bark-paintings

Görsel 4. https://artark.com.au/pages/aboriginal-art-of-australia-understanding-its-history

Görsel 5. Köse, E. (2019). Avustralya Yerli Halk Sanatının Modern Dünya Grafik Tasarımına Bilinmeyen Etkisi; Aborjin Kültürü [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Görsel 6. Mokhtar Saidin, Paul Tacon (2011). The Recent Rock Drawings of the Lenggong Valley, Perak, Malaysia. Antiquity, 85(328), 123-138. DOI: 10.1017/S0003598X00067879

Görsel 7. https://archaeologyunearthed.quora.com/Congrats-to-Irene-and-Bronwen-Below-is-a-Tjurunga-from-the-Central-Australian-Aboriginal-people-of-the-Arrente-groups?comment_id=4575492&comment_type=3

Görsel 8. https://arkeofili.com/aborjinler-bumeranglari-cok-farkli-amaclarla-kullaniyorlardi/

Görsel 9. https://collections.tepapa.govt.nz/object/89725

Görsel 10. https://www.michaelbackmanltd.com/object/superb-early-aboriginal-spear-thrower-woomera/

Görsel 11-12. Köse, E. (2019). Avustralya Yerli Halk Sanatının Modern Dünya Grafik Tasarımına Bilinmeyen Etkisi; Aborjin Kültürü [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Görsel 13-14. https://somethingcurated.com/2021/11/19/stories-in-the-sand-a-history-of-the-indigenous-painting-form/#:~:text=Sandpaintings%20have%20an%20important%20place,as%20a%20means%20of%20storytelling

Görsel 15. https://www.aboriginalculture.com.au/body-adornment/

Görsel 16. https://www.dailymail.co.uk/news/article-5865809/Inside-ancient-art-Aboriginal-body-scarring.html

Görsel 17. Köse, E. (2019). Avustralya Yerli Halk Sanatının Modern Dünya Grafik Tasarımına Bilinmeyen Etkisi; Aborjin Kültürü [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Bölüm 5

DEKORATİF SÜS EŞYA YAPIMINDA DERİ OBJELERİN KULLANIMI

Hatice ER[1]

Ertan EROL[2]

Serap YILDIRIM GEREN[3]

1 Dr. Öğretim Üyesi Hatice ER, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Çorlu Meslek Yüksekokulu, Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü, Deri Teknolojisi Programı, her@nku.edu.tr, 0000-0003-2125-7406

2 Öğretim Görevlisi Ertan EROL, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Çorlu Meslek Yüksekokulu, Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü, Deri Teknolojisi Programı, eerol@nku.edu.tr, 0000-0002-2595-9387

3 Öğretim Görevlisi Serap Yıldırım GEREN, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Çorlu Meslek Yüksekokulu, Geleneksel El Sanatları programı, sygeren@nku.edu.tr, 0000-0003-0059-7188

GİRİŞ:

Deri, tarih boyunca farklı kültürlerde ve toplumlarda önemli bir rol oynamış ve çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. İnsanlık tarihinin erken dönemlerinden itibaren deri, insanların giyim, barınma ve diğer ihtiyaçlarını karşılamak için kullanılan bir malzeme olmuştur. Deri, dayanıklılığı ve esnekliği sayesinde insanların yaşamlarını kolaylaştırmış ve koruma sağlamıştır.

Derinin kökenleri çok eskilere dayanmaktadır. İnsanlar, avcı-toplayıcı dönemlerde deriyi kullanarak giyim, barınma ve diğer ihtiyaçlarını karşılamışlardır. Derinin dayanıklılığı ve esnekliği, onu ideal bir malzeme haline getirmiştir.

Antik dönemlerde Mısır, Mezopotamya, Roma, Yunan ve Çin gibi medeniyetler, deriyi kullanarak çeşitli sanatsal eserler oluşturmuşlardır. Deri, bu dönemlerde çeşitli süslemelerle işlenerek tablolar, heykeller, kılıç kınıları, giysiler ve aksesuarlar gibi farklı objelerin yapımında kullanılmıştır.

Ortaçağ Avrupa'sında deri, kiliselerin ve sarayların süslemelerinde sıkça kullanılan bir malzeme olmuştur. Elaborat olarak bilinen bir deri süsleme tekniği, bu dönemde popüler hale gelmiştir. Bu teknikte, deri üzerine kesme, kabartma ve boyama gibi işlemler uygulanarak detaylı ve gösterişli desenler oluşturulmuştur.

Rönesans dönemiyle birlikte deri sanatı, daha da gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Ünlü sanatçılar ve zanaatkârlar, deri üzerine minyatür resimler yaparak değerli kitap ciltleri ve dekoratif objeler oluşturmuşlardır. Bu dönemde deri sanatı, lüks ve gösterişli bir ifade aracı haline gelmiştir. (Kartal, M., & Tozun, H. (2022)

Günümüzde deri, geleneksel tekniklerin yanı sıra modern tasarım anlayışlarıyla da birleştirilmektedir. Deri, sanatçılar ve tasarımcılar tarafından heykel, resim, mobilya, giysi, aksesuar ve tabii ki takı tasarımlarında kullanılmaktadır. El işçiliği ve yaratıcılığın birleştiği deri, benzersiz ve özgün eserlerin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Ayrıca, deri sürdürülebilirlik ve geri dönüşüm konularında da önemli bir rol oynamaktadır, çünkü geri dönüşümlü deri malzemelerinin kullanımı ve doğal boya kullanımı gibi uygulamalar sürdürülebilir bir yaklaşımı desteklemektedir. (Özdemir, M., & Odabaşı, E. (2018))

Dekoratif süs eşyalarında deri objelerin kullanımı, estetik değeri ve yaratıcılığı birleştiren bir alandır. Dekoratif süs eşyalarında derinin kullanılmasıyla ortaya çıkan deri objeler, görsel açıdan çekici, özgün ve kişisel ifadeyi yansıtan parçalardır. Dekoratif deri sanatları, deri üzerine uygulanan süsleme teknikleri ve detaylı işçilik ile derinin doğal güzelliğini ön plana çıkarmaktadır. Bu sanat dalında kullanılan işleme, oyma, kabartma, kesim ve şekillendirme gibi teknikler, deriye benzersiz bir estetik katmaktadır.(Nesrin, Ö. N. L. Ü.)

Bu çalışma, deri malzemenin çeşitliliği, temel deri işleme teknikleri ve deri objelerin farklı dekoratif süs eşyalarında nasıl kullanılabileceğini incele-

yerek, okuyuculara deri kullanımının yaratıcı tasarımların oluşturulmasında nasıl bir potansiyel sunduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Ayrıca, deri objelerin estetik ve görsel açıdan nasıl özgün ve çekici dekoratif parçalar haline getirilebileceğini ele alarak, deri malzemenin dekorasyon alanındaki rolünü vurgulamayı hedeflemektedir.

Aynı zamanda, okuyuculara deri objelerin kullanımıyla ilgili ilham verici fikirler sunarak, kendi dekoratif süs eşyalarını yapma konusunda motivasyon sağlamayı amaçlamaktadır. Sonuç olarak, deri objelerin dekoratif süs eşyalarında kullanımının potansiyelini keşfetmek ve bu alanda yaratıcı bir yaklaşım geliştirmek, çalışmanın temel amaçları arasında yer almaktadır.

2. DERİ MALZEMESİNİN FİZİKSEL VE KİMYASAL ÖZELLİKLERİ

Deri, biyolojik açıdan vücudu çepeçevre sararak dış etkilerden koruma görevini üstlenen ve çeşitli işlevlere sahip canlı bir örtüdür. Farklı hayvan türlerinden elde edilen deriler, büyüklük ve yapılarına göre gruplandırılır. Temelde şu kategorilere ayrılırlar:

Büyükbaş Hayvan Derileri:

- Genellikle büyük ölçüde hayvanlardan elde edilen derilerdir.
- Bu kategori, örneğin manda, boğa, sığır, deve, öküz, dana derisi gibi, sağlamlık ve geniş kullanım alanları bakımından önemli olan derileri içerir.

Küçükbaş Hayvan Derileri:

- Daha küçük hayvanlardan elde edilen derileri içerir.
- koyun, keçi, tiftik, ceylan, ,oğlak, veyakuzu derisi gibi, daha ince ve yumuşak deri türlerini içerir.

Av ve Kürk Derileri:

- Avlanan hayvanların derileri ve kürklerini kapsayan bir kategoridir.
- Bu grup, özellikle kürk ve tüyleri moda veya dekoratif amaçlarla kullanılan deri türlerini içerir. Bu kategori de, örneğin tilki, sansar, samur, tavşan, sincap, porsuk, karagül, mink, vizon ve çinçila

Diğer Hayvan Derileri:

- Diğer kategorilere girmeyen, özel türlerden elde edilen derileri içerir.
- Örneğin yılan derisi gibi egzotik deri türlerini içerebilir.

Hayvanın vücudunda farklı bölgelerden elde edilen deri parçalarına da özel isimler verilir. Bu, derinin kullanım amaçlarına ve sağlamlığına bağlı olarak değişir. Sırt kısmı genellikle en sağlam ve değerli kısımdır. Kafa, sırt, etek ve kuyruk gibi terimler, derinin elde edildiği hayvanın anatomisine göre belirli bölgelerini tanımlar.(Harmancıoğlu, M. ve Dikmelik, Y. (1993))

Bu sınıflandırma, derinin biyolojik ve kullanıma yönelik özelliklerini anlamak için önemlidir. Derinin fiziksel özellikleri, sağlamlığı ve kullanım alanları bakımından önemli bir çeşitlilik sunar.

Hayvan derileri, genel olarak histolojik ve kimyasal özellikleri bakımından, elde edildikleri hayvan türüne bağlı olarak bazı farklılıklar gösterse de temelde benzer bir yapıya sahiptir. Derinin kimyasal yapısı, su, yağ, mineral ve tuz gibi bileşenleri içerir. Ancak, deriyi sağlam kılan, esneklik kazandıran ve temel taşı olan proteinlerin varlığı en kritik özelliktir. Bu proteinler, derinin yırtılmasını önler ve dayanıklılığını artırır. Hayvanın cins, ırk, yaş, beslenme ve iklim koşulları gibi faktörlere bağlı olarak bu protein oranlarında çeşitlilik görülebilir. (Toptaş, A. (1993)

Bu kimyasal bileşenlerin varyasyonları, derinin kalitesini etkileyen önemli faktörler arasında yer alır. Derinin esnek, sağlam ve dayanıklı olabilmesi için bu kimyasal bileşenlerin dengeli bir şekilde bulunması önemlidir. Bu da deri endüstrisinde kaliteli deri ürünleri elde edebilmek adına önemli bir değerlendirme kriteridir. (Toptaş, A. (1993)

Deri, hayvandan yüzüldüğü andan itibaren çeşitli ön işlemlerden geçirilerek kullanıma hazır hale getirilir. Bu işlemler, ham derinin ısı ve mikroorganizmaların etkisiyle kokmasını ve bozulmasını önlemeyi amaçlayan konservasyon işlemidir. Tuzlama, kurutma veya bu ikisinin kombinasyonu gibi yöntemler, derinin dayanıklılığını artırırken aynı zamanda bozulmasını engeller.

Deriler, kullanılacakları alanlara göre ayrılarak sınıflandırılır. Kalite ve türlerine göre ayrılan deriler, hazırlama, sepileme ve finisaj (bitirme) işlemlerinden geçirilir. Boya ve ütü işlemleri ile de son halini alır. Bu süreçlerin tamamlanmasıyla, kullanıma hazır mamul deri elde edilmiş olur. (Yakalı, T., & Dikmelik, Y. (1994))

Dekoratif süs eşya yapımında ki, deri objeler el sanatlarında farklı türlerde deriler kullanılmaktadır. Bu türler arasında kösele, meşin, davul derisi, ak deri, rugan, vaketa, vidala, glase ve fantezi deri bulunmaktadır. Her bir tür, özel özelliklere sahip olup, farklı tasarım ve kullanım amaçları için tercih edilmektedir. Deri işleme süreçleri, elde edilen derinin kalitesini ve kullanım özelliklerini belirleyerek, çeşitli deri ürünlerinin üretimine olanak tanımaktadır.

3. DEKORATİF SÜS EŞYALARINDA DERİ KULLANIMININ TARİHSEL İNCELEMESİ

Dekoratif süs eşyalarında deri kullanımının tarihsel evrimi, geçmiş kültürlerdeki deri objelerin kullanımı ve tasarım trendlerinin zaman içindeki değişimi üzerinden değerlendirilebilir.

3.1. Geçmiş Kültürlerdeki Deri Objelerin Kullanımı:

Geçmiş kültürlerdeki deri objelerin kullanımı, insanlığın tarih sahnesine

çıktığı dönemlerden itibaren çeşitli amaçlarla zengin bir yelpazede gerçekleşmiştir. İşte bu dönemlere özgü bazı örnekler: (Çekderi, A. (2021))

Avcı-Toplayıcı Dönemler:

- İlk insanlar, avlanma ve hayatta kalma mücadelesi içinde deriyi giyim malzemesi olarak kullanmışlardır.
- Deriden yapılan basit kıyafetler, soğuk iklim koşullarına karşı koruma sağlamıştır.

Antik Medeniyetler:

- Mısır, Mezopotamya, Roma, Yunan ve Çin gibi antik medeniyetlerde deri, zengin süslemelerle işlenerek sanatsal eserlerin yapımında kullanılmıştır.
- Giyim, ayakkabı, kılıç kınıları, aksesuarlar ve mobilya gibi çeşitli objelerde deri detayları ve kaplamaları görmekteyiz.

Orta Çağ Avrupa'sı:

- Orta Çağ'da Avrupa'da, kiliselerin ve sarayların süslemelerinde sıkça deri kullanılmıştır.
- Özellikle "elaborat" adı verilen karmaşık deri süsleme tekniği, bu dönemde popülerlik kazanmıştır.

Rönesans Dönemi:

- Rönesans ile birlikte deri sanatı daha da gelişmiş ve çeşitlenmiştir.
- Ünlü sanatçılar, deri üzerine minyatür resimler yaparak değerli kitap ciltleri ve dekoratif objeler oluşturmuşlardır.

19. ve 20. Yüzyıl Sanayi Devrimi:

- Sanayi devrimi ile birlikte deri üretimi mekanize olmuş, masstüketim ve ticaret açısından deri objeler daha yaygın hale gelmiştir.
- Deri, mobilya, giyim, ayakkabı ve aksesuar tasarımlarında geniş bir kullanım alanı bulmuştur.

Geçmiş kültürlerdeki deri objeler, sadece temel ihtiyaçları karşılamakla kalmamış, aynı zamanda sanatsal ifade ve estetik zenginlik için önemli bir malzeme olmuştur. Bu objeler, o dönemlerin kültürlerini, geleneklerini ve zanaat becerilerini yansıtan önemli arkeolojik ve tarihi izler bırakmıştır.(Karaoğlan, H. (2021))

3.2. Tarihsel Gelişmeler ve Değişen Tasarım Trendleri:

Tarihsel gelişmeler ve değişen tasarım trendleri, deri kullanımında önemli evrimlere yol açmıştır. Bu evrim, farklı dönemlerdeki kültürel, sosyal ve teknolojik değişimlere paralel olarak şekillenmiştir. İşte bu bağlamda tarihsel ge-

lişmeler ve değişen tasarım trendlerinin bazı örnekleri: (Karaoğlan, H. (2021))

Antik Dönemler ve Zengin Süslemeler:

- Antik Mısır, Roma ve Yunan medeniyetleri, deri kullanımında zengin süslemelerle dikkat çekmiştir.
- Deri objeler, o dönemlerin sanatsal ifadesini yansıtarak estetik açıdan önem kazanmıştır.

Orta Çağ ve Elaborat Tekniği:

- Orta Çağ Avrupa'sında kiliseler ve saraylar, deri süsleme tekniği olan "elaborat"ı yoğun olarak kullanmıştır.
- Karmaşık desenler ve detaylı işlemeler, deri ürünlerine değerli bir estetik katmıştır.

Rönesans ve Değerli Kitap Ciltleri:

- Rönesans dönemi sanatçıları, deri üzerine minyatür resimler yaparak değerli kitap ciltleri ve dekoratif objeler oluşturmuştur.
- Deri, lüks ve gösterişli bir ifade aracı haline gelmiştir.

Sanayi Devrimi ve Mekanizasyon:

- 19. yüzyılda sanayi devrimiyle birlikte deri üretimi mekanize olmuş, bu da deri objelerin daha geniş kitlelere ulaşmasına olanak tanımıştır.
- Moda endüstrisindeki gelişmeler, deri giyim ve aksesuarlarının popülerliğini artırmıştır.

Modern Dönem ve Fonksiyonellik:

- 20. yüzyılın ortalarında, deri kullanımı modern tasarım anlayışlarıyla birleştirilmiştir.
- Deri, mobilya, giyim, ayakkabı ve aksesuar tasarımlarında çeşitli fonksiyonelliklere ve estetik anlayışlara uygun olarak kullanılmıştır.

Günümüz ve Sürdürülebilirlik:

- Günümüzde tasarım trendleri, sürdürülebilirlik ve doğal malzemelerin önemini vurgulamaktadır.
- Deri tasarımlarında geri dönüşümlü malzemelerin kullanımı ve doğal boyaların tercih edilmesi, çevresel etkileri azaltmayı hedefler.

Bu tarihsel gelişmeler ve tasarım trendleri, deri objelerin evrimini ve kullanımının kültürel, sosyal ve ekonomik bağlamlardaki değişimini yansıtmaktadır. (Oral, O., Dirgar, E., & İlleez, Ö. Ü. A. A. (2022))

3.3. Modern Dönem ve Yenilikçi Tasarımlar:

Modern dönemde deri kullanımı, tasarım trendlerinde ve teknolojideki ilerlemelerle birlikte önemli evrimlere uğramıştır. Yenilikçi tasarımlar, işlevsellik, estetik ve sürdürülebilirlik gibi faktörleri bir araya getirerek deri objelerini çeşitlendirmiştir. İşte modern dönemdeki deri kullanımında görülen bazı yenilikçi tasarım trendleri:

Teknoloji İle Bütünleşme:

- Akıllı telefon kılıfları, tablet kapakları gibi teknolojik cihazları taşıyan deri ürünlerde görünür.
- İleri teknolojiyle entegre edilmiş deri tasarımları, kullanıcılara pratik ve şık çözümler sunmaktadır.

Modüler ve İşlevsel Tasarımlar:

- Deri mobilya ve aksesuarlarda modüler tasarımlar, değişen ihtiyaçlara uyum sağlayabilme özelliği sunar.

Görsel 1: *Deri Chester Koltuk*

Kaynak: *https://www.hanelmobilya.com/klasik-chesterfield-chester-kanepe-3-kisilik-kahve-suni-deri*

- Saklama birimleri, çoklu işlevsellik sunan deri ürünlerle ev ve ofis tasarımları yenilikçi bir yaklaşım benimser.

Doğal ve Organik Malzemeler:

- Sürdürülebilirlik odaklı tasarım anlayışı, organik ve doğal kaynaklardan elde edilen derilerin kullanımını teşvik eder.
- Kimyasal işlemlerin azaltılması ve geri dönüşümlü malzemelerin tercihi, çevre dostu deri ürünlerinin ortaya çıkmasını sağlar.

Minimalist ve Şık Çizgiler:

- Modern tasarım trendlerindeki minimalist yaklaşım, deri ürünlerde sade ve şık çizgilerin tercih edilmesine yol açmıştır.

- Az detay, temiz tasarım ve zarif dikişler, modern deri ürünlerinin öne çıkan özelliklerindendir. Kişiselleştirme ve Özelleştirme:

- Müşterilerin kişisel zevklerine ve ihtiyaçlarına uygun ürünler talep etmeleri, deri tasarımcılarını özelleştirilebilir ürünler sunmaya yönlendirmiştir.

- İsim işlemeleri, özel renk seçenekleri gibi kişiselleştirme seçenekleri, kullanıcılara özel bir deneyim sunar.

Dijital Tasarım ve Üretim:

- Bilgisayar destekli tasarım (CAD) ve dijital üretim teknikleri, modern dönemde deri tasarımını yeniden şekillendirmiştir.

- Dijital baskı teknolojisi, özgün desenlerin ve renklerin deri üzerine uygulanmasına olanak tanır.

Bu yenilikçi tasarım trendleri, modern dönemde deri kullanımında estetik çeşitliliği ve fonksiyonelliği artırarak, deri ürünlerin günlük yaşamımızdaki yerini güçlendirmiştir. (Bulat, M.)

Görsel 2: *Resim 4 Dijital Baskılı Deri Ceket*

Kaynak: *http://www.printingonleather.com*

4. DERİ İŞLEME TEKNİKLERİ VE SANATI

Deri işleme, uzun bir tarihe sahip geleneksel bir zanaat ve sanat dalıdır. Deri üzerine uygulanan çeşitli teknikler ve sanat detayları, el işçiliğiyle birleşerek özgün ve estetik ürünlerin ortaya çıkmasını sağlar.

Deri Kesim, Şekillendirme ve İşleme Teknikleri:

- Kesme: Deri, tasarlanan form ve desenlere göre kesilir. Bu işlem, doğru kesim teknikleriyle hassas ölçüler ve detaylar elde etmeyi içerir.

- Şekillendirme ve Kabartma: Deri, ısı ve basınç kullanılarak istenilen form ve desenlere şekillendirilir. Kabartma teknikleri, deriye çeşitli desenlerin kazandırılmasını sağlar.

- Dikiş ve Birleştirme: Deri parçaları, genellikle el dikişi kullanılarak bir-

leştirilir. Dikiş teknikleri, dayanıklı ve estetik bağlantılar oluşturmayı amaçlar.

Deri Üzerine Uygulanan Sanat ve El İşçiliği Detayları:

- Boyama ve Patina: Deriye renk verme işlemi genellikle özel deri boyaları kullanılarak gerçekleştirilir. Patina uygulamalarıyla deriye karakteristik ve benzersiz bir görünüm kazandırılır.

- El Nakışı ve İşleme: Deri üzerine el nakışı, geleneksel bir süsleme yöntemidir. İplik veya tel kullanılarak yapılan detaylı nakışlar, deri ürünlerine özgünlük katar.

- Deri Oyma ve Ağaç Baskı: Deri üzerine oyma teknikleri veya ahşap baskı teknikleri kullanılarak desenler oluşturulabilir. Bu yöntemler, deriye dokusal ve görsel çeşitlilik katar.

Modern Teknolojinin Entegrasyonu:

- Lazer Kesim: Modern teknolojinin deri işleme sanatına entegrasyonuyla, lazer kesim teknikleri kullanılarak hassas ve karmaşık desenler elde edilebilir.

Görsel 3: *Lazer Kesim Suni Deri*

Kaynak: *https://www.hepsiburada.com/naar-lazer-kesim-deri-hali-lzr-05-mavi-140x200-2-8-m2-pm-HBC000039S92T*

- Dijital Baskı: Sanat ve desenlerin deri üzerine doğrudan dijital olarak basılması, özgün tasarımların kolayca uygulanmasını sağlar.

Görsel 4: *Deri Baskı Çantalar*

Kayanak:*https://ereglihaberleri.com/haber/17948620/madesan-ile-uv-dijital-baskinin-zirvesine-yolculuk*

Deri Katlama ve Modelleme:

- Origami Tekniği: Deri, origami teknikleri kullanılarak katlanabilir ve şekillendirilebilir. Bu, deri ürünlerde benzersiz yapısal özelliklerin elde edilmesine olanak tanır.

Deri işleme teknikleri ve sanatı, geleneksel ve modern yaklaşımların birleşiminden oluşan bir zenginlik sunar. Bu teknikler, deri ürünlerin estetik ve fonksiyonel özelliklerini belirleyerek, sanat ve zanaatın birleşiminden doğan özgün eserlerin ortaya çıkmasını sağlar. (Oral, O., Dirgar, E., & İlleez, Ö. Ü. A. A. (2022))

5. MALZEME SEÇİMİ VE KALİTE KONTROLÜ

Deri ürünlerin kalitesi, kullanılan deri malzemesinin seçimi ve sınıflandırılmasına göre yapılır. Bu aşama, ürünün dayanıklılığını, estetiğini ve genel performansını belirleyen kritik bir adımdır.

Deri Malzemenin Seçimi:

- Tür ve Kaynak: Farklı hayvan türlerinden elde edilen deriler, farklı özelliklere sahiptir. Örneğin, sığır derisi dayanıklı ve kalınken, kuzu derisi yumuşak ve esnek olabilir. Malzeme seçiminde kullanım amacına uygun bir tür seçimi önemlidir.

- Renk ve Dokuma: Estetik özelliklerin belirlenmesinde renk ve dokuma tarzı önemlidir. Doğal renklere ek olarak, boyanabilir ve işlenebilir deri seçenekleri de vardır.

- Dokusal Özellikler: Dokusal özellikler, derinin hissiyatını ve kullanım

konforunu etkiler. Pürüzsüz, tüylü, parlak veya mat dokular arasında seçim yapılır.

Deri Malzemenin Sınıflandırılması:

- Kalite Sınıflandırması: Deri malzemeler, kaliteye göre sınıflandırılır. Bu sınıflandırma genellikle öz-kuponun (sırt kısmının) bolluğu, yüzey düzgünlüğü ve derinin genel durumu gibi faktörlere dayanır.

- Deri Kesimleri: Deri kesimleri, derinin belirli bölgelerinden alınan parçalardır. Sırt kesimi genellikle daha kaliteli ve dayanıklıdır. Deri işçiliğinde kullanılacak kesim, ürünün amacına bağlı olarak seçilir.

- Renk ve Desen Uyumu: Birden fazla deri parçasının birleştirileceği durumlarda, renk ve desen uyumu önemlidir. Bu, ürünün genel estetiğini etkiler. (Toptaş, A. (1998).

Kalite Kontrolü:

- Dikiş ve Birleşim Kontrolü: Ürünün dikişleri, deri parçalarının birleştirilmesi ve genel işçilik kalitesi kontrol edilir. Dikişlerin sağlam olması, ürünün dayanıklılığına katkı sağlar.

- Renk ve Boya Kalitesi: Renk tonları ve boyanın homojenliği kontrol edilir. Derinin üzerinde leke veya renk farklılıkları olmamalıdır.

- Dokusal Kontrol: Dokusal özelliklerin kullanıcının beklentilerine uygun olup olmadığı kontrol edilir. Örneğin, yumuşak bir dokuya sahip bir deri ürünü, kullanıcının konforunu artırabilir. (Toptaş, A. (1998).

Sürdürülebilirlik ve Doğallık:

- Organik ve Sürdürülebilir Malzemeler: Sürdürülebilir ve organik kaynaklardan elde edilen deri malzemeler, çevresel etkileri azaltarak artan bir talep görmektedir.

- Kimyasal İçermeme: Kimyasal işlemlerden arındırılmış, doğal ve çevre dostu işlemlerle üretilmiş deri malzemeler, kullanıcıların sağlık ve çevre bilinci açısından tercih ettiği seçeneklerdir. (Buldum, O. D., & Emine, N. A. S.)

Malzeme seçimi ve kalite kontrolü, deri ürünlerin müşteri beklentilerini karşılamasını ve uzun ömürlü olmasını sağlamak için kritik öneme sahiptir. Deri işçiliğinde kaliteli malzeme seçimi, elde edilen ürünün estetik ve fonksiyonel değerini artırır.

5.1. Kalite Kontrolü Süreçleri ve Standartlar

Dekoratif süs objelerinin üretim sürecinde kalite kontrolü, ürünlerin dayanıklılığı, estetik değeri ve genel kalitesini sağlamak için kritik bir rol oynar. Bu süreçler, ürünlerin müşteri beklentilerini karşılamasını ve marka itibarını artırmasını amaçlar. İşte dekoratif süs objelerinde kullanılan kalite kontrolü süreçleri ve standartlar:

Girdi Kalite Kontrolü:

- Malzeme Seçimi: Dekoratif süs objeleri için kullanılan malzemelerin kalitesi belirlenir. Renk uyumu, dokusal özellikler ve dayanıklılık gibi faktörler göz önüne alınır.

- Malzeme Tedarikçi Değerlendirmesi: Malzeme sağlayıcıları, kaliteli ve standartlara uygun malzeme tedarik eden güvenilir tedarikçiler olmalıdır.

Üretim İçi Kalite Kontrolü:

- Üretim Aşamalarında Denetim: Üretim sürecinin her aşamasında, ürünlerin belirlenmiş standartlara uygunluğu kontrol edilir. Hata ve kusurların erken aşamada tespiti sağlanır.

- Montaj ve Birleşim Kontrolü: Objelerin montajı ve birleşimi sırasında doğru prosedürlerin takip edildiği ve ürünlerin uygun şekilde birleştirildiği kontrol edilir.

Final Ürün Kalite Kontrolü:

- Estetik Değerlendirme: Ürünlerin estetik değeri, renk uyumu, dikiş düzgünlüğü ve detaylar gibi estetik unsurlar kontrol edilir.

- Fonksiyonel Testler: Objelerin kullanım amacına uygun olarak fonksiyonel testlere tabi tutulması sağlanır. Bu, ürünlerin dayanıklılığını ve işlevselliğini belirlemede önemlidir.

Laboratuvar Testleri:

- Malzeme Dayanıklılığı: Malzeme üzerinde yapılan testlerle dayanıklılık, çizilmeye karşı direnç ve aşınma dayanıklılığı kontrol edilir.

- Kimyasal İçerik Kontrolü: Özellikle boyalı ve kaplamalı objelerde kimyasal içerik kontrolü yapılır. Bu, ürünlerin güvenliğini sağlamak için önemlidir.

- Su ve Isı Dayanıklılığı: Ürünlerin su ve ısıya karşı dayanıklılığı laboratuvar testleri ile değerlendirilir. (Toptaş, A. (1998))

Uluslararası Standartlara Uygunluk:

- ISO ve diğer sektörel standartlara uygunluk kontrol edilir. Bu standartlar, dekoratif süs objelerinin genel kalitesini ve güvenliğini belirlemede referans alınır.

Ambalaj ve Nakliye Kontrolü:

- Ürünlerin ambalajı ve nakliye sırasında hasar görmemesi için kontroller yapılır. Ambalajın dayanıklılığı ve koruyucu özellikleri değerlendirilir.

Dekoratif süs objelerinde kalite kontrolü, müşteri memnuniyetini artırmak, ürünlerin dayanıklılığını sağlamak ve marka itibarını korumak için hayati bir öneme sahiptir. Bu süreçler, üreticilere ürünlerini yüksek kalite standartlarına uygun şekilde pazara sunma imkanı tanır.(ÖZ, C., & BİLİM, A.)

6. MEKANİK DAYANIKLILIK VE ESTETİK DEĞERLENDİRME

Dekoratif süs objeleri, estetik açıdan çekici olmanın yanı sıra mekanik dayanıklılığa da sahip olmalıdır. Bu tür objelerin tasarımı ve üretimi, kullanılan malzeme, üretim teknikleri ve estetik unsurların dikkatlice değerlendirilmesini gerektirir.

Mekanik Dayanıklılık:

- Malzeme Seçimi: Dekoratif süs objelerinde kullanılan malzeme, ürünün mekanik dayanıklılığını belirler. Dayanıklı ve sağlam malzemeler, objelerin uzun ömürlü olmasını sağlar.

- İmalat Teknikleri: Üretim sürecinde kullanılan teknikler, objelerin dayanıklılığını etkiler. Sağlam bir yapının oluşturulması için kaliteli üretim yöntemleri ve uygun bir montaj önemlidir.

- Taşıma ve Kullanım Şartlarına Uygunluk: Dekoratif objeler, taşınabilir veya sabit olabilir. Ürünün tasarımı, kullanım amacına uygun olarak dayanıklılığını ve kullanılabilirliğini artırmalıdır. (Duru, O. (2019).)

Estetik Değerlendirme:

- Renk ve Desen Uyumu: Dekoratif objelerin renkleri ve desenleri, ürünün genel estetiğini belirler. Renk uyumu ve desen seçimi, objenin çevresine uyum sağlamasına ve estetik bir bütünlük oluşturmasına yardımcı olur.

- Dikiş ve Birleşim Detayları: Eğer objelerde dikiş veya birleşim yerleri bulunuyorsa, bu detayların estetik olarak düzgün ve düzenli olması önemlidir. Estetik bir görünüm, ürünün kalitesini artırır.

- Yüzey İşlemleri: Dekoratif süs objelerinde kullanılan yüzey işlemleri, ürünün estetik değerini büyük ölçüde etkiler. Parlaklık, matlık, doku ve desenler, objenin görsel çekiciliğini belirler.

- Aksesuarlar ve Ek Detaylar: Küçük aksesuarlar, ek detaylar veya süslemeler, objelerin estetik çekiciliğini artırabilir. Ancak, bu detayların fazla olmamasına dikkat edilmelidir. (AZILIOĞLU, K., & YILMAZ, M.)

Kullanıcı Deneyimi:

- Konumlandırma ve Fonksiyonellik: Dekoratif objelerin tasarımı, kullanıcıların objeyi nereye yerleştireceklerini ve nasıl kullanacaklarını düşünmelidir. Fonksiyonellik, estetik ile birleşerek kullanıcı deneyimini zenginleştirir.

- Temizlik ve Bakım Kolaylığı: Objelerin temizlenmesi ve bakımı kolay olmalıdır. Kullanıcıların ürünleri uzun süre korumak için kolayca temizleyip bakım yapabilmeleri önemlidir.

Dekoratif süs objelerinin mekanik dayanıklılık ve estetik değerlendirme kriterlerine uygun olması, kullanıcıların objelerle uzun süre memnuniyetle et-

kileşimde bulunmalarını sağlar. Üreticiler, tasarım, malzeme seçimi ve üretim süreçlerini bu kriterleri gözeterek şekillendirerek kaliteli ve estetik objeler ortaya koyabilirler. (Nayir, A. B. (2011).

7. MODA VE TASARIM TRENDLERİ ÜZERİNE DERİ OBJELERİN ETKİSİ

Dekoratif süs objeleri, tasarım trendlerini takip ederek ve deri malzemelerle birleşerek estetik ve şık bir atmosfer oluşturabilir. Deri objelerin moda ve tasarım trendlerine etkisi şu şekilde incelenebilir:

Estetik ve Modern Tasarım:

- Minimalizm: Moda ve tasarım trendlerinde minimalizm ön planda. Deri objelerde kullanılan sade çizgiler, düz renkler ve basit desenler, minimalizmin estetik prensiplerini yansıtabilir.

- Modern Dokunuşlar: Deri objeler, modern tasarım trendlerine uyum sağlamak için çağdaş detaylar içerebilir. Örneğin, geometrik desenler, metal detaylar veya kesik deri tasarımlar, objelere modern bir hava katar. (Özer, Ö. (1997))

Renk ve Dokuların Oyunu:

- Natürel Renkler: Doğal tonlar ve natürel renk paletleri, dekoratif deri objelerde sıklıkla tercih edilir. Cilt tonlarına uygun renk seçenekleri veya doğanın renkleri, sakin ve zarif bir atmosfer oluşturabilir. (Atalan, D. N., Demir, Ö., & Çoruh, E. (2022))

Görsel 5: *Deri Renkleri*

Kaynak: *https://www.craft66.com/urun/deri-renkleri*

- Dokusal Zenginlik: Deri, dokusal bir malzeme olduğu için dokuların vurgulanması önemlidir. Parlak, mat, rugan veya desenli deri kullanarak objelere dokusal zenginlik eklemek, tasarım trendlerini yansıtabilir. (Güntürkün, Ü. D. (2010).

Sürdürülebilir ve Doğal Malzemeler:

- Geri Dönüştürülmüş Deri: Sürdürülebilirlik, tasarım trendlerinde giderek daha fazla vurgulanmaktadır. Geri dönüştürülmüş deri malzemelerin kullanımı, dekoratif süs objelerinde çevre dostu bir yaklaşımı temsil edebilir. (ÇETİNER, M. (2023).

- Doğal Ahşap ve Deri Kombinasyonu: Doğal ahşap ve derinin bir araya getirilmesi hem doğal malzemelerin kullanımını vurgular hem de sıcak ve davetkar bir atmosfer yaratır.

Teknoloji İle Entegrasyon:

- Akıllı ve İnteraktif Tasarımlar: Deri objelerde teknoloji ile entegrasyon, tasarım trendlerine ayak uydurmanın bir yolu olabilir. Akıllı deri objeler, ışıklandırma veya ses efektleri gibi interaktif özellikleri içerebilir.(Saliha, A. Ğ. A. Ç., & BALKIŞ, M. (2018))

Kişiselleştirme ve Özgünlük:

- Bireysel Tasarımlar: Dekoratif deri objelerde bireysellik ve özgünlük, tüketicilerin taleplerini yansıtabilir. Kişiselleştirilmiş desenler, isim veya anlam dolu detaylar, objelere özel bir hava katar. (Çevik, N. (2018).

Dekoratif süs objelerinde deri kullanımı, moda ve tasarım trendlerini yakalamak ve tüketicilere çağdaş ve estetik bir deneyim sunmak için çeşitli yollarla uygulanabilir. Tasarımcılar, bu trendlere uygun olarak yaratıcı ve özgün deri objeler geliştirebilirler. (Tanzer, A. R. I. Ğ. (2019))

8. ÇEVRESEL VE SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK PERSPEKTİFİNDEN DERİ KULLANIMI

Dekoratif süs objelerinde deri kullanımı, çevresel etkiler ve sürdürülebilirlik konularını ele almak için önemli bir perspektifi beraberinde getirir. Bu bağlamda, deri üretimi ve kullanımında çevre dostu uygulamaların ve alternatif malzemelerin kullanımının araştırılması gereklidir.

Deri Üretiminde Çevresel Etkiler ve Sürdürülebilirlik:

- Kimyasal Kullanımı: Geleneksel deri üretimi, kimyasal maddelerin yoğun kullanımını içerir ve çevresel etkilere yol açabilir. Sürdürülebilirlik açısından, daha az çevresel etkiye sahip üretim yöntemleri ve doğal boyaların kullanımı teşvik edilmelidir.

- Su Kullanımı: Deri üretimi, su tüketimini içerir ve bu çevresel bir endişe kaynağıdır. Sürdürülebilir uygulamalar, su tasarruflu yöntemleri ve geri dönüşümü içermelidir.

- Hayvan Refahı: Deri üretiminde hayvan refahını gözetmek, sürdürülebilirlik perspektifinden önemlidir. Etik ve sertifikalı deri üretimi, çevresel

etkileri en aza indirmeye yardımcı olabilir. (ÇETİNER, M., & OYMAN, N. R. O. R. (2022))

Alternatif Malzemeler:

- Geri Dönüştürülmüş Deri: Eskimiş deri ürünlerin geri dönüştürülmesi, atık miktarını azaltabilir ve sürdürülebilir bir malzeme kaynağı sağlar.
- Mushroom (Mantar) Derisi: Mantar kökenli deri alternatifleri, çevre dostu ve biyolojik olarak parçalanabilir bir seçenek sunar.
- Ananas Lifinden Elde Edilen Deri (Piñatex): Ananas yapraklarından üretilen Piñatex, deri yerine kullanılabilecek çevre dostu bir malzemedir.
- Farklı Bitki Bazlı Deri Alternatifleri: Malzemelerin bitki bazlı olması, hayvansal deri kullanımının yerine geçen sürdürülebilir alternatifler sunar. (Berber, G. Ş., & Keskin, E. (2021))

Çevre Dostu Uygulamalar:

- Doğal Boyalar: Geleneksel kimyasal boyaların yerine doğal ve organik boyaların kullanımı, çevre dostu bir uygulamadır.
- Geri Dönüştürülebilir Ambalaj: Ürün ambalajlarında geri dönüştürülebilir malzemelerin kullanımı, çevresel etkileri azaltabilir.
- Sürdürülebilir Tasarım: Ürün tasarımında dayanıklılık ve zamanla modası geçmeyen stillerin tercih edilmesi, uzun ömürlü ürünlerin üretilmesine katkı sağlar. (Minh, N. T., & Ngan, H. N. (2021, September))

Dekoratif süs objelerinde deri kullanımında çevresel ve sürdürülebilirlik perspektiflerine odaklanmak, hem çevresel etkileri azaltmaya hem de tüketicilerin sürdürülebilir ürünlere olan talebine cevap vermeye yardımcı olabilir. Bu bağlamda, endüstrinin yenilikçi malzemeler ve uygulamalar üzerinde çalışmaya devam etmesi önemlidir.

9. DERİ OBJELERİN FONKSİYONELLİK VE KULLANILABİLİRLİK ANALİZİ

Dekoratif süs eşyalarında deri kullanımının fonksiyonellik ve kullanılabilirlik analizi, bu objelerin pratik kullanım alanlarını ve kullanıcılara sağladığı avantajları değerlendirir. (Ceyhan, Y.)

Deri Süs Eşyalarının Pratik Kullanım Alanları ve Fonksiyonel Analizi:

- Masa Üstü Dekorasyon Ürünleri: Deri, masa üstü dekorasyon ürünlerinde estetik ve dayanıklılık sağlar. Deri altlıklar, dosya tutucular ve kalemlikler, kullanıcılara düzenli bir çalışma alanı oluşturma imkanı sunar.
- Duvar Dekorasyon Objeleri: Deri panolar, tablolar veya duvar süslemeleri, mekanlara şıklık katan dekoratif unsurlardır. Fonksiyonel olarak duvarları süsleyerek mekana karakter katarlar.

- Aksesuar ve Biblolar: Deri kullanılarak tasarlanan aksesuarlar ve biblolar, ev dekorasyonunda küçük detaylarla büyük etki yaratır. Kullanıcıların tarzını yansıtarak mekana kişisel bir dokunuş katarlar.

- Deri Masa Örtüleri ve Runner'lar: Masa örtüleri ve runner'lar, yemek masalarını veya sehpa alanlarını süsleyerek pratik bir kullanım sunar. Leke direnci ve temizliği kolay olma özellikleri, kullanıcılara günlük kullanımda avantaj sağlar.

Kullanıcılara Sağladığı Kullanılabilirlik Avantajları:

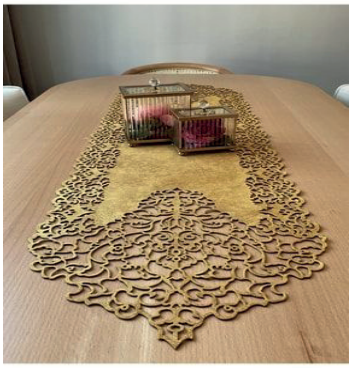
- Estetik ve Şıklık: Deri süs eşyaları, mekanlara estetik bir dokunuş katarak şıklık sağlar. Farklı renk seçenekleri ve desenlerle kişiselleştirilebilirlik, kullanıcılara dekorasyon seçenekleri sunar.

- Dayanıklılık ve Uzun Ömürlülük: Deri, dayanıklı bir malzeme olduğu için süs eşyalarının uzun ömürlü olmasını sağlar. Bu da kullanıcıların uzun süre estetik ve kaliteli bir dekorasyon keyfi yaşamasına katkı sağlar.

- Kolay Bakım ve Temizlik: Deri malzemeler, genellikle kolay temizlenebilir özelliklere sahiptir. Bu, kullanıcıların süs eşyalarını korumak ve temizlemek açısından pratik bir avantaj sağlar.

- Dokunsal Deneyim: Deri, dokunsal bir deneyim sunar. Kullanıcılar, deri süs eşyalarını ellemekten ve hissetmekten keyif alabilirler, bu da objelerle duyusal bir bağ kurmalarına olanak tanır.

Görsel 6: *Suni Deri Runner*



Kaynak:*https://www.trendyol.com/erguven-home/hardal-sarisi-suet-kumas-ince-kesim-runner-masa-boyu-40x140cm-p-381017667*

Dekoratif süs eşyalarında deri kullanımının fonksiyonellik ve kullanılabilirlik analizi, tasarımın estetik ve pratik gereksinimleri karşılayıp karşılamadığını değerlendirir. Kullanıcıların beklentilerini karşılamak ve yaşam alanlarına değer katmak için deri objelerin işlevsel ve kullanıcı dostu olması önemlidir.

10. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu çalışma kapsamında, dekoratif süs eşyalarında deri objelerin kullanımına odaklanılarak deri sanatının geçmişten günümüze evrimi, fiziksel özellikleri, tarihsel gelişmeler, mekanik dayanıklılık, estetik değerlendirme, çevresel etkiler ve sürdürülebilirlik, kullanım alanları ve fonksiyonellik analizi ele alındı. Elde edilen temel bulgular şunlardır:

- Deri, tarih boyunca farklı kültürlerde ve dönemlerde süs eşyalarının yapımında önemli bir malzeme olmuştur.
- Farklı deri işleme teknikleri ve sanatı, zaman içinde gelişmiş ve çeşitlenmiştir.
- Deri objelerin estetik değeri, doğal dokuları ve renk seçenekleriyle ön plana çıkar.
- Sürdürülebilirlik, deri objelerin üretiminde ve kullanımında giderek daha önemli bir faktör haline gelmiştir.
- Deri süs eşyaları, masa üstü dekorasyondan aksesuarlara kadar çeşitli pratik kullanım alanlarına sahiptir.

Deri Objelerin Süs Eşyalarında Kullanımına Dair Gelecekteki Araştırma Önerileri:

Sürdürülebilir Deri Üretimi: Gelecekteki araştırmalar, deri objelerin üretiminde daha sürdürülebilir ve çevre dostu yöntemlerin geliştirilmesine odaklanabilir. Geri dönüştürülebilir malzemeler, doğal boyalar ve düşük su tüketimi gibi faktörler üzerine daha fazla çalışma yapılabilir.

Teknoloji İle Entegrasyon: Deri objelerin tasarımında teknoloji ile entegrasyonun daha fazla araştırılması, akıllı ve interaktif süs eşyalarının geliştirilmesine olanak tanır.

Kültürler Arası Deri Kullanımı İncelemeleri: Farklı kültürlerde deri objelerin süs eşyalarında nasıl kullanıldığına dair kapsamlı incelemeler, kültürler arası benzerlikleri ve farklılıkları anlamamıza yardımcı olabilir.

İnovatif Tasarım Yaklaşımları: Deri objelerin süs eşyalarında kullanımı için yeni ve inovatif tasarım yaklaşımları araştırılabilir. Bu, sanatçılar ve tasarımcılar için yeni yaratıcı fırsatlar sağlayabilir.

Kullanıcı Davranış Analizi: Kullanıcıların deri süs eşyalarını nasıl değerlendirdiği, nasıl kullandığı ve hangi özellikleri tercih ettiği üzerine derinlemesine bir analiz yapılabilir. Bu, tasarımcılara kullanıcı odaklı ürünler geliştirmelerinde yardımcı olabilir.

Bu öneriler, deri objelerin süs eşyalarında kullanımına dair daha kapsamlı bir anlayışın geliştirilmesine katkıda bulunabilir ve gelecekteki araştırmacılara rehberlik edebilir.

KAYNAKLAR

Atalan, D. N., Demir, Ö., & Çoruh, E. (2022). Deri Üzerine Ebru Boyama Tekniğinin Örnek Çalışma Bağlamında Değerlendirilmesi. Turkish Journal Of Fashion Design And Management, 4(3), 173-188.

Azılıoğlu, K., & Yılmaz, M. Sıradan Objenin Yaratıcı Fikirle Başkalaşımı: Obje Art Özet.

Berber, G. Ş., & Keskin, E. (2021). Sürdürülebilir Modada Güncel Bir Yaklaşım: Vegan Deri A Current Approach İn Sustainable Fashion: Vegan Leather. Uluslararası Kültürel Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7(2), 143-157.

Bulat, M. Modern Sanatın Takı Sanatına Yansımaları.

Buldum, O. D., & Emine, N. A. S. Sürdürebilirlik Kavramı Bağlamında Çağdaş Takı Tasarımları

Ceyhan, Y. İstanbulda Dekoratif Ürünlerde Deri Kullanımı Ve Ürün Örnekleri (Master's Thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Çekderi, A. (2021). Congress On Human Studies. Ankara/Turkey, 101.

Çetiner, M. (2023). Sürdürülebilir Moda Ve Bölgesel Markalama: Tokat Önerisi. Folklor Akademi Dergisi, 6(1), 341-364.

Çetiner, M., & Oyman, N. R. O. R. (2022). Sürdürülebilir Moda Tasarımı Ve Çanta Tasarım Örneği. Sanat Ve Yorum, (40), 23-41.

Çevik, N. (2018). Disiplinler Arası Etkileşimler Kapsamında Alternatif Malzemeler Ve Seramik-Baskı Resim Yakınlaşmaları Üzerine Bireysel Uygulamalar. Sanat Ve Tasarım Dergisi, (22), 111-133.

Duru, O. (2019). Çağdaş Takı Tasarımında Alternatif Malzeme Kullanımı Ve Tasarım Sürecine Etkileri (Master's Thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Güntürkün, Ü. D. (2010). Moda Olgusunun Renk Trendleri Çerçevesinde Ele Alınması (Master's Thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Harmancıoğlu, M. Ve Dikmelik, Y. (1993). Ham Deri, Yapısı, Bileşimi, Özellikleri.

İzmir: Özen Ofset Yayınları

Karaoğlan, H. (2021). Deri Ve Örgünün Giysi Tasarımlarında Kullanılması (Yelek Örneği). Uluslararası Kültürel Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 7(1), 17-32.

Kartal, M., & Tozun, H. (2022). Osmanlı Deri Cilt Sanatı Ve Sahtiyan-Meşin Kullanımı. Journal Of Humanities And Tourism Research, 12(3), 541-559.

Minh, N. T., & Ngan, H. N. (2021, September). Vegan Leather: An Eco-Friendly Material For Sustainable Fashion Towards Environmental Awareness. In Aıp Conference Proceedings (Vol. 2406, No. 1). Aıp Publishing.

Nayir, A. B. (2011). Akik Taşının Türk Kuyumculuğundaki Yeri Ve Günümüz Takı Ve Aksesuarlarında Kullanımı (Master's Thesis, Eğitim Bilimleri Enstitüsü).

Nesrin, Ö. N. L. Ü. Tasarımda Yaratıcılık Ve İşlevsellik Tekstil Tasarımındaki Konumu. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3(1).

Oral, O., Dirgar, E., & İlleez, Ö. Ü. A. A. (2022). Deri Saraciye Ürünleri Ve Özellikleri. İksad Yayınevi.

Öz, C., & Bilim, A. Türk Moda Tasarımcılarının Markalaşma Sürecinin.

Özdemir, M., & Odabaşı, E. (2018). Deri Yüzey Süslemede Kullanılan Dival İşi Tekniği İle Yapılmış Bazı Deri Ürünler. Vocational Education, 13(3), 32-51.

Özer, Ö. (1997). Günümüzde Özgün İşlevsel Seramik Sanat Objeleri (Doctoral Dissertation, Marmara Universitesi (Turkey)).

Saliha, A. Ğ. A. Ç., & Balkış, M. (2018). Duygulara Tepki Veren Akıllı Moda Tasarımları. Uluslararası Kültürel Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 4(1), 1-12.

Tanzer, A. R. I. Ğ. (2019). Sanatsal Düşüncenin Aktarımında Günlük Kullanım Nesnelerinin Değişen Rolü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (42), 183-194.

Toptaş, A. (1993). Deri Teknolojisi. İstanbul: Ofset Yayıncılık.

Toptaş, A. (1998). Deride Kalite Tespiti. İstanbul: Sade Ofset Yayıncılık.

Yakalı, T., & Dikmelik, Y. (1994). Deri Teknolojisi: Yaş İşlemler. Sepici Şirketler Topluluğu.

Bölüm 6

ÇAĞDAŞ SANAT VE MİMARLIK ARASINDA YAKINLAŞMALAR: BERNARD TSCHUMI'NİN PROGRAM KAVRAMI BAĞLAMINDA ELMGREEN & DRAGSET'İN ENSTALASYON SANATI

Mustafa Kemal YURTTAŞ[1]

1 Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Kemal Yurttaş, Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü ORCID iD: 0000-0003-1958-3309

Giriş

Sanat ve mimarlık ilişkisi tarih boyunca sınırları güzel sanatlarla çizilmiş bir çerçeve içinde kavranmıştır. Mimarlık sanat ya da bilim gibi kapsayıcı bir özgüllüğe sahip olmamış, mimarlık da diğer yedi sanat dalı gibi güzel sanatların dallarından biri olarak görülmüş ve üretilmiştir. Milattan öncesinden itibaren mimarlık bir yandan güzellik ve estetik aracılığıyla sanatla ilişkilendirilmiş, diğer yandan kullanışlılık ve sağlamlık aracılığıyla da bilim ya da mühendislikle eş tutulmuştur. Son iki yüzyıldır bu çerçeve daha çok görsel sanatlar ya da plastik sanatlar alanlarına odaklanmıştır. Örneğin Kant mimarlığı heykelle birlikte estetik sanatın alt gruplarından biri olarak plastik sanatlar arasına yerleştirmiş, Hegel mimarlığı tüm sanatların üzerinde görmüş; Nédoncelle ise mimarlığı resim ve heykelle beraber görsel sanatlar kapsamına almıştır (Hasol, 2011: 23). Günümüzde ise bu ilişki modern, postmodern dönemlerin sınırlarının belirsizliklerini de kapsayarak çağdaş sanat-tasarım-teknoloji etkileşimi olarak deneyimlenmeye başlanmıştır. Mimarlığın ya da sanatın birbirlerine göre nerede konumlandıklarından daha çok, ne tür bir etkileşim içinde oldukları ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu etkileşimde ise küreselleşme hem kültürel hem de sermaye yönünden belirleyici etkenlerin başında gelir. Küresel bir dünyada öncelikle *star sistemi* her ikisini de etkilemiş, diğer yandan ise Rönesans'tan beri önemli olan hamilik sistemi mimarları da, sanatçıları da ve onların üretimlerini de ister bina ya da kent ölçeğinde, isterse de bir müzeye ya da koleksiyona dahil olma ölçeğinde belirlemeye devam etmiştir. Bu bağlamda çağdaş sanatın isminden başlayarak çeşitli tanım ve dönem tartışmaları süregelse de, çoğunlukla "çağdaş döneminde sanat, iletişime ve finansa evrilerek modernizme ve avangarda" son veren "sanatın sonunun sanatı" olarak da kabul edilmiştir (Artun ve Örge, 2013: 153). Hem modernizm hem de avangard, sanat ve mimarlıktan yararlanarak birer toplumsal dönüşüm projesi olmayı hedeflediği için, artık küresel ölçekte gerçekleşen çağdaş sanat ve mimarlık ilişkisi her iki projeden hem kopmuştur, hem de beslenmeye devam eder.

Yeni ve farklı olan her çağdaş mimarlık ve sanat ürününün gündelik hayatta halen modern diye anılmasıyla beraber modernizmle çağdaş sanatın bağları hep canlı kalır. Sanatı hayatla buluşturmayı ve sanatın içinde toplumu dönüştürmeyi amaçlayan avangard ise, çağdaş sanatın (köklerinden sıyrılmış, yüzergezer olarak yorumlanabilecek) temellerini bünyesinde barındırır. Avangard, "temelini sanatta bulan yeni bir hayat pratiği" örgütleme çabasıdır ve sanatın tekrar bir pratik haline gelmesini talep eder (Bürger, 2003: 105). Bu talep, aynı zamanda sanatçının konumu ve sanat eserinin kendisinin de bir sorgulamasıdır. Bürger, bu sorgulamayı Marcel Duchamp'ın üzerlerini imzaladığı hazır nesneler aracılığıyla açıklar:

> "Eserin bireysel ve biricik olduğunu belgeleyen imza, bir seri üretim nesnesinin üzerine atılmıştır. Böylelikle, sanatın doğasına ilişkin olarak Rönesans'tan itibaren gelişmiş olan bir tasarım -eser-

lerin biricik olduğu ve bireysel şekilde yaratıldığı görüşü- provokatif bir şekilde sorgulanır. Provokasyon edimininin kendisi, eserin yerine geçer." (Bürger, 2003: 115).

Benzer bir bakış açısıyla Fransız düşünür Jean Baudrillard ise günümüz sanatını çağdaş kültür ile bağdaştırır ve "artık özgün bir şeyin kalmadığı, her şeyin kopyaların kopyalarından ibaret olduğu"na işaret eder (Baudrillard, 2010: 15). Bürger'in hazır nesne yorumlarına paralel olarak günümüz sanatını bir kurum olarak da eleştirir ve herhangi bir ticari işletme gibi sanatın da yüceltilen tüketim nesneleri sunduğunu belirtir. Duchamp'ın sanatını bu bağlamda retinal olmayan sanat olarak tanımlayan düşünür, artık her şeyin zihinde olduğunu ve sanata realist, ekspresyonist, empresyonist, fütürist, fovist, soyut, pop, minimal gibi etiketlerle yaklaşmanın bir anlamını kalmadığını vurgular. Sadece Duchamp'ın değil, Warhol'un konservelerini ve Klein'ın havayı satışa çıkardığı işini de örnek göstererek, sanatı bir provokasyon edimi olmasının yanı sıra bir fikir, gösterge, ima, kavram olarak gösterir. Sanatın kavramsal yönlerinin öne çıkaran retinal olmayan bu bakış açısı ise Kavramsal Sanat, Fluxus gibi akımların da yolunu açarak çağdaş sanatın öncülüğünü yapmıştır. Kosuth, Beuys, Maciunas gibi sanatçıların 1960'lardaki söylemleri ve üretimleri, Duchamp'ın 1910'larda açtığı vizyonun günümüz sanatına aktarıcısı olmuştur.

Çağdaş sanata yönelen bir diğer eleştirel yorum ise Julian Stallabrass'ten gelir. Stallabrass de yukarıda adı geçen iki düşünür gibi hem çağdaş sanatın (ticari) kurum niteliğini eleştirir, hem de sanatın gündelik hayattan kopmuş olmasına dikkat çeker. Öncelikle çağdaş sanatı bir anonim şirkete benzeterek *Çağdaş Sanat A.Ş.* olarak adlandırır, ardından da eleştirisini çağdaş sanatın insan bedenini kullanım biçimleri üzerinden örneklendirir ve performans sanatı olarak estetik ameliyatlardan, yaralardan tuvale damlatılan kanlara, deney kaplarında yetiştirilen insan kulaklarına uzanan bir çeşitliliğe sahip çağdaş sanat çalışmalarından bahseder. Bu perspektiften bakıldığında ona göre "çağdaş sanat adeta serbest bir bölgede varlık gösteriyor; sıradan, gündelik hayatın işlevlerinden kopuk, onun kurallarından ve uzlaşımlarından bağımsız bir hayat sürüyor" gibidir (Stallabrass, 2004: 11). Diğer yandan bu serbesti ve çeşitliliğin çağdaş sanatın kavranamaz derecede bir karmaşa olarak algılanmasına neden olduğunu belirtir. Çünkü çağdaş sanat artık çevrimiçi sanattan bilgisayar denetimli ses ortamlarına uzanan yeni medya işlerini de, enstalasyon, resim, heykel, baskı gibi daha geleneksel sanat mecralarını da kapsamaktadır.

Çağdaş sanat ve mimarlık ilişkisine bu perspektiften bakıldığında ise, Hal Foster'ın işaret ettiği gibi "sanat ile hayatı yeniden birleştirme yönündeki kadim proje nihayetinde hayata geçirilmiştir - ama avangardın özgürleştirici emelleri doğrultusunda değil, kültür sanayiinin amansız buyrukları doğrultusunda." (Foster, 2004: 35). Foster, bu birleşimi çarpık bir uzlaşma olarak yorumlar ve bunun en temel formu olarak ise tasarımı öne sürer. Çünkü tasarım artık pazarlama kültürü ve üretim-tüketim dolaşımının temel öğelerinden

biri haline gelmiştir. Günümüzde tasarım, sanayi sonrası teknolojinin olanakları sayesinde estetik nesne ile kullanım nesnesi arasındaki farkları silerek, mimarlık ve sanatın yarı-özerkliğini manipüle etmektedir. Bu bağlamda Foster, çağdaş sanat ve tasarımın da kültür ve pazarlama ile ilişkisini Adorno'nun *kültür sanayii* kavramı ile tartışmaya açar:

> "20. yüzyılda bu sanayinin üç aşamadan geçtiğini söyleyebiliriz: İlki 1920'lerde radyonun yaygınlaştığı, sesli sinemanın doğduğu, mekanik röprodüksiyonun hakimiyet kazandığı dönem; ikincisi İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin tüketim toplumunun tarzıyla, Andy Warhol'un vs. yansıttığı, metalardan, yıldızlardan oluşan imge dünyasıyla tanımlanan dönem; üçüncüsü ise içinde bulunduğumuz, dijital devrimin ve İnternet-kapitalizminin damgasını taşıyan dönem." (Foster, 2004: 25)

Foster'ın üç aşamada özetlediği bu tartışma çağdaş sanat ve mimarlık arasındaki yakınlaşmaları yorumlamak açısından da yol göstericidir. Çünkü çağdaş sanat da, mimarlık da, tasarım da teknolojik gelişmelerin gündelik yaşama ve her türlü çalışma alanına getirdiği değişimlerle dolayımsız bir etkileşim içindedir. Radyo, sinema ve televizyonun hayatı ve sanatı ister birleştirme isterse de ayırma sonuçlarıyla etkilemesi; yıldızlardan oluşan imge dünyası ya da dijital mecralar ya da kültür sanayinin gelecekte tecrübe edeceğimiz öngörülebilir ya da öngörülemez aşamalarından etki yönünden temelde farklı olmayacaktır. Tüm aşamalar gündelik olanı yavaş yavaş kökten bir değişime uğratacak ve çağdaş olan ne varsa da bu değişimin içinde yer alacaktır. Foster'a göre böylesi bir küreselleşme çağında sanat, mimarlık ve tasarım bir birlik içindedir ve sanat ile mimarlık arasındaki ilişki için artık "karşılaşma" ve "bağlantı" terimleri kullanılabilir (Foster, 2013: 14). Karşılaşmalar ve bağlantılarla tanımlanan bu birlik aynı zamanda bir sanat-mimarlık kompleksidir çünkü bünyesinde karmaşık ya da belirlenimsiz geçişlilikler barındırır. Örneğin kimi zaman mimarlık sanatın alanına geçiş yapar, kimi zaman da sanat mimarlığın sınırlarının içinde aynı anda hem görünür olur, hem de kendini görünmezleştirir. Ayrıca sanat-mimarlık kompleksi söylemsel düzeyde küresel ekonominin hep daha çok olanı vurgulayan mimarlık ve şehircilik ölçeğinde otel, rezidans, alışveriş - sanat - spor merkezi, terminal noktası gibi birçok fasiliteyi aynı anda ve yerde sunan kompleks düşüncesine de bağlıdır ve belki de karmaşık ve hep daha fazlası olma sözde gerekliliğinin getirdiği tanısal bir tıkanıklığa da karşılık gelir. Bu karşılaşmalar, bağlantılar, geçişlilikler, tıkanıklıklarla örülen ilişki, iki alan arasında manyetik bir çekim gücü doğurur. Mimarlığın çağdaş sanata olan çekimi, sanatın hala her şeye rağmen ekonomik baskılardan, toplumsal taleplerden nispeten uzak kalabilen ve potansiyel olarak yıkıcı bir alan olarak algılanması ile bağlantılıdır. Sanatın mimarlığa olan güncel ilgisi ise mekânlar ve süreçler üzerinden şekillenir. Mimarlığın sözde amaçlılığıyla, kültürel ve işlevsel rolüyle ve aynı

zamanda mimar kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak algılanan kontrol ve güçle ilişkilidir. Sanatçılar mimarlığa toplumsal işlevi nedeniyle değer verirken, mimarlar da sanatı dizginsiz bir yaratıcılık biçimi ve özgürlük alanı olarak görür (Rendell, 2006: 15). Daha çok kendi tarafından bakış açılarını içeren algılamalarla şekillenen böylesi bir sanat-mimarlık ilişkisi de kompleks niteliğini besler ve daha fazla kolektif edimselliğe dayanan sanatçı-mimar işbirliklerine ihtiyaç duyar.

Bernard Tschumi'nin Mimari Program Kavramı

Mimar ve kuramcı Bernard Tschumi de mekân üzerine söylemleri aracılığıyla sanat ve mimarlık ilişkisine değinir. Hegel'in estetik kuramında sanatın mimarlık, heykel, resim, müzik ve şiir olarak beş dala ayrıldığına belirtir ve mimarlığın en başta olmasının nedenini ise Hegel'e göre mimarlığın hem tarihsel hem de kavramsal açıdan her şeye yayılan bir kapsayıcılığa sahip olmasına bağlar. Aynı zamanda mimarlığın bir "binaya eklenen bir tür sanatsal ek" olduğuna dikkat çeker (Tschumi, 2021: 49). Tschumi ayrıca 18. yüzyılda Etienne-Louis Boullee'nin Vitruvius'la bağlantılı olarak sanat-mimarlık ilişkisi hakkındaki yorumlarına dikkat çeker. Boullee de mimarlığı bina inşa etme sanatı olarak görmeyi sorgular ve bir yapıyı mükemmelleştirme sanatı, ikincil bir sanat olarak tanımlar. Geçmiş yüzyıllardaki bu tanımlardan sonra günümüze gelindiğinde ise Tschumi'ye göre mimarlık da sanat da, kavramsal sanattaki gibi kavramların iletimi için kullanılan ve çağdaş sanattaki gibi iletişim ve etkileşimin öne çıktığı bir alana dönüşmüştür. Böylece de mimarlık bir "yeniden-sunum / gösterim mekânı" haline gelmiştir (Tschumi, 2021: 55). Tschumi, çalışmalarında bu mekânı eylem, durum ve olaylarla araştırır ve kendine özgü, yeni bir program kavramı önerir. Bu önerisinde öncelikle program sözcüğünün sözlük tanımından yola çıkar:

> "Her türlü resmi tebliği dizisini, kutlama merasimini, ders dizisini vb. betimleyen, önceden kaleme alınmış, tebliğ... bir konserde icra edilecek eserleri vb. icra edilme sırasına göre ya da topluca, performansın bütününü belirten liste… Mimari bir programsa gereken hizmetlerin listesidir." (Tschumi, 2021: 150).

Bu tanıma bağlı olarak mimarların program kavramını çağdışı kalmış yasaklı bir alan olarak gördüklerini belirtir. Dilbilgisini eğip bükerek edebi eserlerin yapısıyla oynayabilen yazarlar gibi mimarların da programı benzer şekilde nesnel, tarafsız ya da imgesel olarak yeniden yorumlayabileceklerine dikkat çeker. Çünkü mimari bir program tekrara ve alışkanlığa dayanır; önceden yazılmış ve kuralcı olabilir. Bu nedenle de tarafsız değildir ve onu hazırlayanların önyargılarıyla doludur. Mimarlık böyle katı bir program anlayışıyla özdeşleşmemelidir. Bir mimarın yapması gereken ilk şey de programı sökmek ve yeniden yönlendirmektir (Tschumi, 2018: 8). Tschumi, program kavramını yapısöküme uğratırken mekânsal sekans kavramından yararlanır ve progra-

mı "mekânsal sekansa kayıtsız kalanlar, mekânsal sekansı güçlendirenler ve mekânsal sekansın aleyhine çalışanlar" olarak üçe ayırır. Mekânsal sekanslar tarih boyunca sabit olagelmiş mimari tipolojilerdir: "Aynı eksen boyunca dizilmiş… Mısır tapınaklarından başlayıp 15. yüzyıl kiliselerinde geçerek günümüze kadar uzanan özgül mekân örgütlenmeleridir" (Tschumi, 2021: 201). Mekânlarda ortaya çıkan etkinliklerin yineleme, çarpıtma ya da bitiştirme araçlarını kullanarak konvansiyonel mekân örgütlenmelerinin meşruluğunu sorgular ve bu sorgulamayı "Şapelde sırıkla atlama mı? Çamaşırhanede bisiklete binmek mi? Asansör boşluğunda *skydiving* mi?" sorularıyla tartışmaya açar. (Tschumi, 2021: 202). Böylece önceden statik işlevlerle özdeşleşmiş olan mimarlık, beklenmedik etkinlik ve olaylarla kurduğu ilişkilerle açığa çıkan programatik ya da olay sekanslar aracılığıyla yeni bir program kavramıyla yönlendirilir. Bu olanaksız olarak görülen programlarla Soho'da bir stadyum, Wardour Street yakınında bir hapishane, bir kilise avlusunda ise bir dans salonu önerilebileceğini gösterir.

Bu tartışma Tschumi'nin yeni, kendine özgü mimari program kavramını oluşturan üç ayrı programlama türü ile ilişkilenir. Bunlardan birincisi Çapraz Programlama (crossprogramming) olarak geçer. Çapraz programlamada tipolojik bir yer değiştirme söz konusudur ve verili bir mekânsal konfigürasyon bir program için kullanılır. Örneğin bir otopark strüktürüne bir müze yerleştirmek ya da bir kilise binasını bowling salonu olarak kullanmak gibi. Geçişli programlama (transprogramming) olan ikincisinde programların uyumsuz yanları hesaba katılmaz ve her programın kendi konfigürasyonu korunarak iki programı birleştirilir; örneğin bir planetaryum ile bir *rollercoaster*'ı birleştirmek. Üçüncü program olan programsızlaştırmada (disprogramming) ise bir program diğerinin konfigürasyonuna bulaşarak onun programını dönüştürür ve dönüşümle oluşmuş olan yeni konfigürasyon da bulaştırıcı olan kaynağa geri dönerek, o da onun programını yeniden dönüştürür. Karşılıklı bir bulaşma ve dönüştürme döngüsüyle süregiden dinamik bir programsızlaşma hakim olur. Tschumi, bu yöntemlerin ilkiyle bir mekâna başlangıçtakinden farklı bir program adapte etmeyi; ikincisiyle mekânsal gerekliliklerini sağlayarak farklı programları bir arada tutmayı; üçüncüsüyle ise yine mekânsal gereklilikleri ile birlikte farklı programları kaynaştırmayı deneyimlemiştir (Güleç, 2012: 38). Tschumi'nin bu üç programlama türü ile oluşan ve ideal bir mekân için öngörülen bir deneyimi değil, gerçek bir mekândaki gerçek kullanıcının deneyimini ifade eden olay kavramı ise, yine mekânsal sekanslarla bağlantı kurarak kayıtsız kalma, güçlendirme ve aleyhine çalışma ilişkileri geliştirir ve üç yolla program kavramını şekillendirir. Birincisi olan kayıtsızlıkta mekânsal sekanslar ve olay sekansları birbirlerinden bağımsızdır ve aralarında bir kayıtsızlık ilişkisi vardır. İkincisi karşılıklılıktır ve mekânsal sekanslar ile olay sekansları birbirlerine bağımlı olarak birbirlerini desteklerler. Üçüncüsü ise çatışmadır. Çatışmada ise mekânsal sekanslar ve olay se-

kansları çarpışarak çelişir ve birbirlerinin iç mantıklarını ihlal ederler. Bu bağlamda geçişli programlamanın kayıtsızlık ile, çapraz programlamanın karşılıklılık ile, programsızlaştırmanın ise çatışma ile örtüştüğü önerilebilir. Mekânın kullanıcıları bakımından ise kabuller, öngörüler, önyargılardan daha çok özgül mekân deneyimleri ön plana çıkar ve böylece "mimarın kullanıcıların kullanacağı biçimde öngörülerek tasarlandığı mekânının programı (mekânsal sekans) ile mekânın kullanıcıları tarafından deneyimlenirken uygulayacakları programın (programatik sekans ve olay sekansı) her zaman tamamıyla örtüşemeyeceğini gösterir" (Kasap, 2018: 71).

Elmgreen & Dragset'in Enstalasyon Sanatı

Enstalasyon sanatı ya da Yerleştirme sanatı çağdaş sanatın kapsadığı sanat türlerinden biridir ve bu sanatın da geçmişi Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri ile ilişkilidir. Duchamp'ın yanı sıra Kurt Schwitters gibi sanatçılarla ve Dada hareketi ile bağlantılı olan Enstalasyon sanatı, aynı zamanda Kavramsal sanat, Fluxus, Minimalizm gibi sanat akımlarının içinde de hem köklerini bulur, hem de bir sanat mecrası (medium) olarak gözlemlenebilir. Günümüzde çağdaş sanat bağlamında çok çeşitli bir uygulama alanına sahip olan enstalasyonlar resim, heykel gibi daha geleneksel plastik sanatlarla da; yeni medya sanatı, canlı sanat, biyosanat, performans sanatı gibi daha deneysel ya da güncel sanat türleriyle de ilişkilenir. Enstalasyon sanatının temel ayırıcı özelliği mekânla ve izleyiciyle kurduğu ilişkide ortaya çıkar. Çoğu zaman izleyiciyi fiziksel olarak bünyesine dahil eder ve dramatik, kapsayıcı (immersive) veya deneysel bir sanat deneyimi sunar. Ancak günümüzde deneyimin ön plana çıkmasıyla beraber bu isimle üretilen sanat çalışmalarının görünüş, içerik ve kapsam bakımından çok çeşitlilikte olması ve terimin kullanım özgürlüğü neredeyse onun herhangi bir anlam taşımasına engel olmaktadır (Bishop, 2005: 6).

1995 yılından itibaren birlikte çalışan, Berlin merkezli Elmgreen & Dragset ise çağdaş sanat alanında dünyaca kabul görmüş enstalasyonları ile bilinen bir sanatçı ikilisidir. İkilinin sanat çalışmaları New York Guggenheim Müzesi Hugo Boss Ödülü Kısa Listesi, Londra Trafalgar Meydanı Fourth Plinth Projesi, Berlin Hamburger Bahnhof Junge Kunst Ödülü, Venedik Bienali Özel Mansiyon Ödülü gibi derecelere layık görülmüştür. Elmgreen & Dragset'in işleri sanat ve gündelik hayatta yer alan sosyokültürel yapıları yıkıcı bir zeka ve eleştiri ile sorgular. Performanstan büyük ölçekli mekânsal enstalasyonlara uzanan bir spektruma yerleşen çok yönlü sanat pratikleri ile ikili, sanatın üretim, dağıtım, temsil ve sunumu ile ilgili alışılmış olguları toplumsal bir bağlamda ele alır. Bu bağlamda modernizmin Beyaz Küp mekânını sanatçılar olarak kendi kamusal alanları olarak görürler ve işleri Minimalist estetiğin de beyaza dayalı dağarcığını kullanarak Beyaz Küp olgusunun kendisini tartışır (Elmgreen, 2002: 12). İster müze mekânına isterse de bir meydana ya da parka konumlanmış olsun, Elmgreen & Dragset'in enstalasyonları izleyiciyi önce

katılmaya ve etkileşime cesaretlendirecek şekilde içine çağırır, ancak ardından izleyici içine dahil olduğunda ona istediğini ya da vadedilmiş olanı vermez ve onunla arasına bir mesafe koyar (Arnold ve Iannacchione, 2019: 13). Enstalasyonlarında cam duvarlar, gözetleme delikleri, aynalar, parlayan yüzeyler kullanırlar ancak çoğu zaman bu çekici unsurlar sadece izleyici içine çeker ve orada asılı bırakır. Bu nedenle ikilinin enstalasyon sanatı ilişkilerin sanatı ya da ilişkisel sanat değil, arzuların ve özlemlerin sanatıdır.

Şekil 1. *Elmgreen & Dragset, 2008, Second Marriage. Heykel, Mutual Art, Erişim tarihi: 11.06.2024. https://www.mutualart.com/Artwork/Second-Marriage/E64D6A5F826C1D22F64EC0DFF0C91665*

Elmgreen & Dragset'in enstalasyon sanatının mimarlıkla ilişkisi sadece Beyaz Küp üzerinden müze ve sanat galerisi tipolojisi ile sınırlı kalmaz. Aynı zamanda *Marriage* isimli seride ebeveyn banyosu ve kamusal WC tipolojilerini de kapsar. Seride giderleri ve temiz su / pis su boruları birbirlerine bağlı hazır seri üretim nesneleri olan lavabo ve vitrifiye elemanları vardır. Birbirlerine bağlı bu nesnelerde ne tarafın bir gider ya da gelir, bir alıcı ya da verici olduğu belisizleşmiştir. Diğer bir serileri olan *Powerless Structures* da yer alan *Twelve Hours of White Paint, Fig. 15* isimli performanslarında ise sorunsallaştırdıkları beyaz küpü yani müzenin nötr beyaz galeri duvarlarını iki boyacı ustasının mesaisi şeklinde 12 saat boyunca beyaz boya ve boyacı fırçaları kat kat boyamışlardır. Yine bu seride yer alan *Fig. 222*'de üzerinde bir kapı üstü tabelası niteliğinde İngilizce Çağdaş Sanat yazan, kapısı, tavan pencereleri, aydınlatmaları olan gerçek boyutlu bir beyaz prizmatik yapı, bu sefer de bir bahçede yarı gömülü olarak görülür.

Şekil 2. *Elmgreen & Dragset, 2001/2019, Traces of a Never Ending Story / Powerless Structures, Fig. 222. Heykel, Nasher Sculpture Center, Erişim tarihi: 11.06.2024. https://app.cuseum.com/art/elmgreen-dragset-traces-of-a-never-existing-history-powerless-structures-fig-222*

İkilinin iç mekân kadar dış mekânla da ilgilendiği bu işi, havuzları yorumladığı işleriyle de bağlantılıdır. Havuzlu işlerinde mimarlık ve sanat ilişkisi artık sadece bir yapı kabuğu ya da iç mekân düzeyinde kalmaz; otel, villa, spor merkezi ya da meydan gibi toplumsal sınıflarla ilintili bir öğe olarak da kendini gösterir. Venedik Bienali'nde yer alan *Death of a Collector*'da bir villanın havuzunda hipergerçekçi bir insan heykeli vardır ve ölü bir beden görünümünde yüz üstü suda batmadan durmaktadır. Bir diğer havuz olan *Van Gogh's Ear* isimli işleri ise 9 m x 6 m'ye yakın ölçüleri ile New York Finans Merkezi Rockefeller Plaza'nın önündeki meydanda yatay değil dik bir şekilde duran ve suların zemine dökülmediği bir ilüzyonu yaratan, kesilmiş dev bir kulağı andıran bir hazır nesnedir.

Elmgreen & Dragset'in sanatta konvansiyonel ve alışılmış olan toplumsal yapıları, mimari unsurların yeniden yorumlanması ile tartışmaya açmaları ile Bernard Tschumi'nin mimarlığı program kavramı aracılığıyla yapısöküme uğratarak yeniden yönlendirmesi benzer reflekslere sahiptir. İkili *Marriage* serisinde mahrem olan banyo ve tuvalet alışkanlığını mekânın öğelerini sanat galerisinin teşhir amaçlı kamusal alanına taşıyarak, kamusal alan / özel alan ikiliğini birbirlerine bulaşıp yeniden dönüştürecekleri şekilde bir araya getirir. Aynı zamanda bu seride kullanılan seri üretim nesneler zihinsel ve maddesel olarak hem Duchamp'ın vizyonuna eklemlenir, hem de yarı mat ve yanısıtıcı yüzeyleriyle Minimalist estetiğe tutunur. Benzer şekilde üzerinde

çağdaş sanat tabelası olan birebir ölçekli hazır nesne prefabrik beyaz bina, tarihi bir binanın bahçesinde yarı gömülüdür ve bu iki zamansal temsil iki farklı tarihsel katman olarak yine hem kavramsal hem de maddesel birliktelik sergilerler.

Bu sanat işleri Bernard Tschumi ile Elmgreen & Dragset'in pratikleri ile düşünsel dünyaları hakkında yakınlaşmalar sergilese de, çağdaş sanat ve mimarlık arasında program kavramı bağlamında yakınlaşmalar Elmgreen & Dragset'in üç farklı büyük ölçekli mekânsal enstalasyonunda daha yoğunlukla okunabilir. Söz konusu enstalasyonlar ikilinin *The Well Fair, Aéroport Mille Plateaux* ve *Prada Marf*a isimli çalışmalarıdır.

***The Well Fair* - Program: Çapraz Programlama / Karşılıklılık**

The Well Fair 1950'lerde Sovyet desteğiyle Doğu Alman mimarlar tarafından tasarlanmış ve günümüzde bir endüstriyel miras olarak yeniden işlevlendirilmiş olan müze yapısının ana salonunda yer alan büyük ölçekli bir enstalasyondur. Elmgreen & Dragset yapının nervürlü arkitektoniğinden aldıkları ilhamla sanat fuarı görünümünde ve seksensekiz adet sanat işinden oluşan bir kişisel retrospektif sergi düzenlemeye karar verirler. Serginin çıkış noktası ise sanat fuarı gibi ticari bir sanat formunu, müze sergisi gibi kar amacı gütmeyen bir özel teşebbüs sanat formuyla buluşturmada ortaya çıkan ironidir. Enstalasyonu tartışmaya açmak istedikleri konular hakkında bir araştırma alanı olarak gören ikili, iki formun bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bu özel ve tuhaf (peculiar) mimarinin potansiyellerini sorgular. Soruları arasında mimarlık ya da mekâna aktarılan belirli davranış ya da izleyici alışkanları var mıdır; galeriler ve sanat işleri izleyicinin ilgisini çekme, koleksiyonler ise değerli bir parça edinmenin hakkı için rekabet peşindeyken sanata bakmak ne demektir gibi sorular yer alır (Elmgreen, M. ve Dragset, I., 2016a: 9). Müze ve galerilerin beyaz küpüne öykünen ya da benzemeye çalışan ancak ızgara düzende yerleştirilmiş kabin stantlardan oluşan bir vitrin ve market düzenine sahip olan sanat fuarı tipolojisi *The Well Fair* enstalasyonunun temel araştırma konusudur.

Şekil 3. *Elmgreen & Dragset, 2016, The Well Fair. Enstalasyon, UCCA, Erişim tarihi: 11.06.2024. https://ucca.org.cn/en/exhibition/the-well-fair-2/*

Elmgreen & Dragset, sanat fuarı kılığına girmiş enstalasyonlarında sanat pazarının sanatı sunma ve pazarlama formlarını ödünç alır. Ziyaretçiler fuarın koridorları arasında her stanttaki farklı senaryoları keşfederek ve fuar personeli olarak görev yapan müze personeliyle karşılaşarak alanda gezinirler. Elmgreen & Dragset, öncelikle ticaretin kinetik potansiyelini ortadan kaldırır ve fuarı herhangi bir başlangıç veya bitiş işareti olmayan belirsiz bir duruma sokar. Ardından fuarı yalnızca kendi işleriyle doldurarak, sanatçılar arasındaki rekabetçi değerlendirmenin tipik yönlerini ortadan kaldırır. Böylece bu kurgusal ortam, genellikle ticari sanat fuarlarında mevcut olan, aslında satılık hiçbir şeyin olmadığı ve herkesin erişemeyeceği bir VIP salonunun bulunduğu sosyal hiyerarşiyi yıkmayı amaçlar (Elmgreen, M. ve Dragset, I., 2016b: 2). Enstalasyonu oluşturan seksensekiz iş arasında beyaz duvarlar üzerinde sergilenen resim ya da baskı işleri de, duvarların aralarında konumlanan heykeller de yer alır. Diğer yandan henüz tam açılmamış ya da paketlenmek üzere görünen taşıma kutuları ve endüstriyel raf sistemleri de enstalasyonun parçalarıdır. Enstalasyonun karakterini bu hem muntazam bir bitmişlikle sunulan sonuç ürün fuar estetiği, hem de süreci açık etmeye niyetlenen bir bitmemişlik hissi belirler.

Şekil 4. *Elmgreen & Dragset, 2016, The Well Fair. Enstalasyon, UCCA, Erişim tarihi: 11.06.2024. https://ucca.org.cn/en/exhibition/the-well-fair-2/*

The Well Fair'e Tschumi'nin program kavramıyla bakıldığında ise çapraz programlama ve buna bağlı olarak karşılıklılık kavramı diğer programlama türlerine göre daha ön plana çıkar. Sanatçı ikilisi müze ve sanat fuarı programlarını enstalasyon bünyesinde bir araya getirirler. Enstalasyonun çıkış noktası olarak başlangıçta bu iki program iki farklı sanat formu olarak kabul edilse de, aynı mimari yapı içinde izleyicilerin deneyimleriyle ortaya çıkan olay sekansları içinde iki program çapraz karşılıklı olarak birbirlerini desteklerler çünkü biri ticari diğeri kar amacı gütmeyen bir form olsa da, temelde iki form da sanat deneyiminin farklı kullanıcılarını kapsar. Kullanıcılar ister fuar ziyaretçisi, ister stand görevlisi isterse de koleksiyoner olsun, açığa çıkan potansiyeller sanatın sergilenmesi, üretilmesi, pazarlanması, sunulması, depolanması gibi işlevler üzerine karşılıklı yenilikler ortaya koyar. Böylece çapraz eşleşen fuar ve müze programları, mimar ve sanatçıların öngördüğü mekân sekansları ile kullanıcıların kendilerine özgü ortaya koydukları olay sekanslarının karşılıklı olarak örtüşmelerine sahne olur.

***Aéroport Mille Plateaux* - Program: Geçişli Programlama / Kayıtsızlık**

Fransız düşünürler Deleuze ve Guattari'nin *Mille Plateaux* (Bin Yayla) isimli kitabından adını alan büyük ölçekli enstalasyon, yine bir müzeyi bu sefer de bir havaalanına dönüştürmenin potansiyellerini araştırır. İkilinin çıkış noktası müze ve havaalanı tipolojilerinin ikisinin de sanatçıların çok vakit geçirdikleri ve mimari olarak ise ikisinin de sosyal davranışlar üzerinde bir denetim oluşturduğu fikridir. Müzeyi ilk ziyaretlerinde mimari mekân ikilide mikro ölçekli bir havaalanı duygusu uyandırır çünkü kavisli devasa cam

panelleri, çelik taşıyıcıları, geniş giriş holü ve taş zemin döşemesiyle mimari kabuk ve iç mekân, havaalanlarındaki geniş boşlukların mimari dilini kullanır. Aynı zamanda yukarıdaki enstalasyondaki ironiye benzer biçimde *Aéroport Mille Plateaux*'da da bir absürdlük vardır çünkü havaalanı kılığına girmiş bir müze fikrinin kendisi pek çok yönden parodiktir. Müze ve havaalanı arasındaki atmosferik benzerliklere rağmen, bu iki mimari tipoloji öncelikle işleyişleri yönünden net ayrılıklara sahiptir ve birbirlerine karşı mesafelidir.

Şekil 5. *Elmgreen & Dragset, 2016, Aéroport Mille Plateaux. Enstalasyon, Wallpaper, Erişim tarihi: 11.06.2024. https://www.wallpaper.com/art/transitional-space-elmgreen-dragset-create-airport-for-seouls-plateau*

Enstalasyonda hakim olan absürdlük atmosferi sanat işleriyle de desteklenir. Mimari mekânın fiziksel boşluğunu kasıtlı olarak doldurmayan ya da doldurmaya yetemeyen işler, bir terkedilmişlik ve yalnızlık hissinin altını çizer: "Etkileşim kurmak istediğiniz her yerde, bir tür reddedilmeyle karşılaşırsınız; kapalı bir kapı veya çalışmayan, arızalı bir şeyle. Yine de her şey aldatıcı derecede normal görünür. Bize göre bu, neredeyse dünyanın geneline dair bir görüntüdür" (Shaw, 2022). Müzenin girişi ziyaretçilerin olağan havaalanı güvenlik kontrolünden bir kopya biniş kartı yani bir giriş bileti ile geçtiği bir bölüme dönüşmüştür. Müze mağazası ise artık *Mille Plateaux Eau de Parfum* gibi ilginç eşyaların satıldığı bir gümrüksüz satış mağazasıdır. Gate 23'e çıkan basamakları kırık dökük bir merdiven, ATM makinesinin önünde terk edilmiş bir sepetin içinde hipergerçekçi bir bebek heykeli, 1960lar estetiğiyle dekore edilmiş boş bir bekleme salonu, uçuş bilgilerini gösteren bir havaalanı ekranı ve hiç bir yere aktarım bağlantısı olmadan ortada duran bir döner bagaj bandı gibi hazır nesneler enstalasyonun bir fikir olarak absürdlüğünü mekânın terkedilmişlik hissiyle kayıtsızca bir araya getirir.

Şekil 6. *Elmgreen & Dragset, 2016, Aéroport Mille Plateaux. Enstalasyon, East Contemporary. Erişim tarihi: 11.06.2024. https://www.east-contemporary.com/2015/09/17/plateau-elmgreen-dragset-aeroport-mille-plateaux/*

Aéroport Mille Plateaux'ya Tschumi'nin program kavramıyla bakıldığında ise geçişli programlama ve buna bağlı olarak kayıtsızlık kavramı diğer programlama türlerine göre daha ön plana çıkar. Sanatçı ikilisi müze ve havaalanı programlarını enstalasyon bünyesinde bir araya getirirler. İkiliye müzenin iç mekânı bir havaalanı hissi verse de, iki program birer sanat formu olarak aynı mekânda uyumsuz yanları ile de bir araya gelirler ve bu nedenle ortaya çıkan absürd atmosferin önemli nedenlerinden biri de iki programın birbirlerine karşı kayıtsızlığı olur. İzleyici her ne kadar enstalasyonda bekleme salonları, bagajlar, gümrüksüz mağazalar, geçit kapıları ve bilgilendirme ekranları görse de izleyicinin deneyimiyle oluşan olay sekansları absürd bir sanat deneyiminin farkındalığı içinde kalır. İki program arasında geçişlilikler oluşur ve işlerin akışkan yerleşimiyle bu mekânsal konfigürasyona yansır. Ancak sanatçı ikilisi bu geçişlilikle beraber aynı zamanda kasıtlı olarak iki program ya da iki sanat formu arasındaki kayıtsızlık noktasındaki mesafeyi de hem korumuş olur hem de vurgular. ATM'nin önündeki bebek de, kırık basamaklar da, boşlukta duran tekerlekli sandalye de, her biri bu amaçla hem hazır nesne estetiği hem de farklı ölçeklerdeki mimari yaklaşımıyla iki programın geçişlilikleri de olan kayıtsız birlikteliğini sergiler.

***Prada Marfa* - Program: Programsızlaştırma / Çatışma**

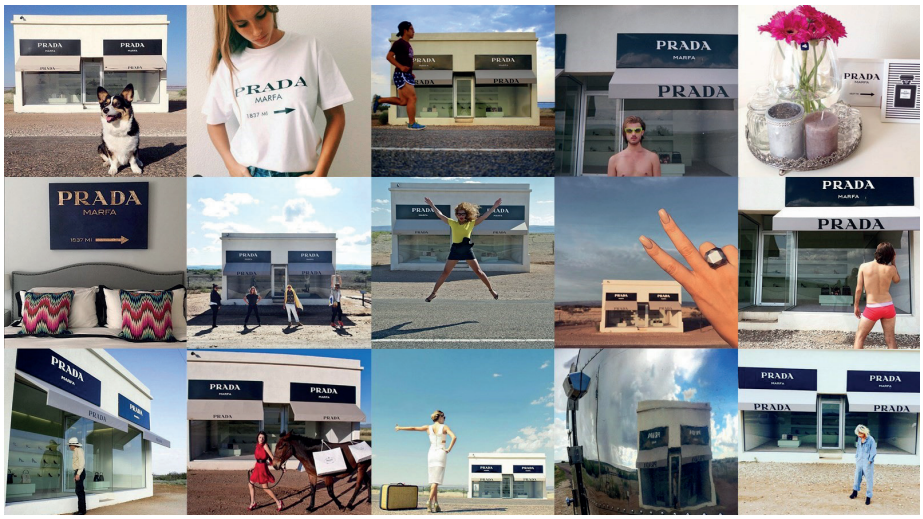
Prada Marfa, Elmgreen & Dragset'in çölün ortasında yer alan bir pop-yeryüzü-sanatı projesidir. Enstalasyon, Milano ve Paris gibi şehirlerdeki alışılmış bağlamından koparılarak Texas çölüne taşınmış gibi duran bire bir

ölçekli bir Prada mağazası kopyasıdır. Bu mağaza taklidi yapan sanat işinin Prada'dan parçaları ise sahte değil, markanın 2005 Sonbahar koleksiyonundan çöl tonlarıyla uyumlu olan orijinal çanta ve ayakkabılardır. Enstalasyon taklit ederek de olsa aynı zamanda bir mimari proje niteliği taşıdığı için de sadece Elmgreen & Dragset değil, mimar Rael ve San Fratello ile birlikte tasarlanmış ve uygulanmış bir projedir. İkili enstalasyonu bir heykel olarak da tanımlarlar çünkü *Prada Marfa* başka serilerinde de araştırdıkları beyaz küp konusunun uzantısı prizmatik bina-heykelleriyle form ve kavram yönünden bağlantılıdır. Diğerleri gibi bu heykel de minimalist bir estetiği sergiler. İç mekânında yer alan raflar ise (konum olarak Marfa'nın çok yakınında olduğu Judd Vakfı'nı ve) minimalist sanatçı Donald Judd'ın duvara monte edilmiş metal levha heykellerini anımsatır. İkili projeye başlarken heykelin zaman içinde kendiliğinden dağılarak doğaya karışmasını öngörmüş, bu nedenle de duvarlarda en eski doğal yapı malzemelerinden biri olan kerpiç tuğla kullanmıştır. Ancak zamanla öngörülemeyen vandalist etkilerle duvar ve camlar tahrip edilmiş, orijinal Prada ürünleri çalınmıştır ve her defasında heykel yeniden orijinal ilk versiyonuna geri dönüştürülmüştür.

Şekil 7. *Elmgreen & Dragset, 2005, Prada Marfa. Heykel, Dazed. Erişim tarihi: 11.06.2024. https://www.dazeddigital.com/fashion/article/27039/1/prada-marfa-ten-years-on*

Kışkırtıcı bir üslupla tüketim kültürünü eleştiren *Prada Marfa,* aynı zamanda yere-özgü (site-specific) heykel mecrasının da bir eleştirisidir. Çünkü tartışmasız bir mağaza görünümünde olan heykel, çölün ortasında aniden beliren beklenmedik bir karşılaşmadır ve varlığıyla içinde bulunduğu ortamı sorunsallaştırır. Jenerik çöl koşulları ve spesifik ülke / devlet koşulları ile düşünüldüğünde yerin de mekânın da kendisinin yere-özgü bağlamı hangi

ölçekte kurabildiği ya da koruyabildiği tartışılabilir. Konu yerellikle beraber seyreden bir küresellik ve bu küreselleşme ile beraber gelen aynılaşmadır. Çölün ortasında bağlamından koparılmış olduğu kabulü de, küresel kültürün sınırları bulanıklaştırarak sürekli olarak yeni bağlamlar oluşturma ve bünyesine dahil etme alışkanlığıyla tartışmalı hale gelir. Günümüzde her an her yer ulaşılabilirlik vaadi taşıdığı için lüks bir markanın mağazasının çölde olması ile bir moda kentinin alışveriş caddelerinden biri olması yere-özgülük bakımından çok önemli ayrımlar sergilemez. Bu bağlamda hiç kimsenin açılışından sonra uğramayacağı tahmin edilen *Prada Marfa,* birçok ünlü kişiliğin özellikle giderek önünde fotoğrafların çektiği ve sosyal medyada paylaştığı bir çekim noktası haline gelmiştir. Böyle bir yayılım sayesinde de heykel, ünlüler dışında kamunun da ve moda *geek*'lerinin de her zaman ziyaret ettiği alışılmadık bir turistik merkeze dönüşmüştür.



Şekil 8. *Elmgreen & Dragset, 2005, Prada Marfa. Heykelin önünde çekilmiş sosyal medya paylaşımı fotoğraflar, Dazed. Erişim tarihi: 11.06.2024. https://www.dazeddigital.com/fashion/article/27039/1/prada-marfa-ten-years-on*

Prada Marfa'ya Tschumi'nin program kavramıyla bakıldığında ise programsızlaştırma ve buna bağlı olarak çatışma kavramı diğer programlama türlerine göre daha ön plana çıkar. Sanatçı ikilisi sergileme ve alışveriş programlarını enstalasyon bünyesinde bir araya getirirler. Ortaya çıkan yeni program da sergilenen şeyin mağazanın kendisi mi, cam vitrinin arkasında görülen ama içeri girip ulaşılamayan marka ürünler mi, Judd'a referans veren raflar mı, daha önce kimse için bir şey ifade etmeyen ancak şimdi bir çekim noktasına dönüşmüş olan Texas çölünde bir noktasal koordinat mı, küresel bir popüler kültürle flört ederken devleşen bir sosyal medyanın gücü mü, zaman içinde ortaya çıkan vandalizmin bir okuması olabilecek bir anonim kamusal / sokak sanatı mı gibi soruları da beraberinde getirir. Öngörülen mimari se-

kanslar, bu soruların failleri ile olay sekanslarına dönüşürken de ortaya çıkan çatışma yeni ihtimalleri doğurur. Ticari olma ve olmama gibi yönleriyle de çatışma halinde olabileceği öngörülen iki program, iki ayrı mimari tipoloji ve iki ayrı sanat formu olarak birbirlerini yapısal yönden etkiler. Mağaza tipolojisi, aynı zamanda bir heykel olan galeri tipolojisinin programını etkiler. Çoktandır çağdaş sanatla zaten mağazalaşma sürecinde olan galeriyi programsızlaştırarak malumu ilam eder ya da en azından altını çizer. Programsızlaşarak yeni bir programa kavuşan galeri ise artık bir bina-heykel-enstalasyondur ve onu programsızlaştıran kaynağa geri dönerek o da mağaza programını programsızlaştırmaya başlar. Mağaza da artık heykelleşme ya da galerileşme sürecine girmiştir ve birincil amacı önceki programındaki gibi ticari bir satışla direkt elde edilen bir değer değil, artık deneyimle ve yayılımla ortaya çıkan yeni bir artı değerdir. Alışveriş için hali hazırda ve her zaman önemli olan reklam ve iletişim konuları çağdaş sanat alanından taktikler ile yeniden düşünülür hale gelir. Bu nedenle de *Prada Marfa* artık içine girilen ve ürünlerin ulaşılabildiği bir mağaza ya da mağaza klonu değil; kapısı olan ama kapı olarak işlev görmeyen, kimi zaman vitrin camları kırılarak ulaşılan ve ürünleri çalınan, kimi zamansa sadece fotoğrafını paylaşmanın ürünlerin kendisini satın almaktan daha çok değer kazandırdığı bir bina-heykeldir.

Sonuç

Çağdaş sanat ve mimarlık ilişkisine Elmgreen & Dragset'in büyük ölçekli enstalasyonları aracılığıyla bakıldığında, iki alan arasında yakınlaşmalar yapısal ve kavramsal, malzeme ve üretim taktikleri/ teknikleri, temsiliyet ve sunum açılarından ön plana çıkar. Öyle ki, bu açılardan gözlemlenebilen yakınlaşmalar iki farklı alan arasında bir salınım olmanın da ötesine geçer. Artık çağdaş sanat ve mimarlık gibi iki farklı alan kalmamıştır ve günümüzde geçerli olan tasarım / teknoloji / deneyim / içerik çapraz eşleşmeleri ile beliren, kaybolan ve başka formlarda yeniden beliren hibrit çokluklardır denilebilir. Bernard Tschumi'nin 1970'lerde geliştirdiği söylemlerin ürünü olan program kavramına da, Elmgreen & Dragset'in de önemli bir eyleyicisi olduğu 2020'lerin çağdaş sanat dünyasından bakmak öğreticidir. Çünkü Tschumi'nin üç ayrı programlama türü ince ince düşünülmüş ayrımlara ve kıvrımlara sahip olsa da, çağdaş kültür artık Adorno'nun kültür sanayii kuramının üçüncü aşaması olan dijitalleşmenin de yeni versiyonlarına geçmektedir. Üç programlama ile ilişkilenen üç kavram olan kayıtsızlık, karşılıklılık ve çatışma da artık yakınlaşmış, hatta birbirlerinin içinde kimi zaman kaybolacak derecede eriyikleşmiştir. Kartezyen düalizmlerin ya da diyalektiğin formülleriyle düşünülmüş olması neredeyse kaçınılmaz olan bu üç kavram, günümüzde artık edimsellik (performativity) ve anındalık (instantaneity) gibi kavramlarla temas ederek dönüşmüş ve aralarındaki sınır çizgileri neredeyse saydamlaşmıştır. Bu bağlamda Foster'ın sanat-mimarlık kompleksi tanımındaki gibi, Elmgreen & Dragset'in çağdaş sanat işleri Tschumi'nin

mimari kavramlarının dönüşmüş versiyonlarıyla içeriden, birbirinin yerine geçebilen ilişkiler sergiler. Mimarlık kendisine verilen toplumu ve gündelik hayatı yeniden üretme misyonundan, sanat da kendisine verilen özgürleştirme misyonundan sıyrılır. Kavramsal ya da işlevsel olmak gibi sınırlamalarla hareket etmeden edimselleşirler ve çağdaş kültürün her an gerçekleşen metamorfozu ile senkronize bir anındalık içinde var olurlar.

Sonuç olarak Elmgreen & Dragset'in enstalasyonları çağdaş sanat ve mimarlık arasında yakınlaşmanın ötesine geçen "sınır ihlalcisi / transgresif" (transgressive) mekânsallaşmalardır (Olsen, 1998: 4). Daha önce toplumsal kodlarla inşa edilmiş ve her biri birer temsil olan yapılar (structures) ya da mekânsal sekanslar, Tschumi'de bedenlerin deneyimini vurgulayan olay sekansları ile programlarını dönüştürürken; Elmgreen & Dragset'te ise tahrip edici bir eyleyicilikle kışkırtılır ve sorgulanarak araştırılır. Çoktan bir yeniden gösterim-sunum mecralarına dönüşmüş olan mimari ölçekli bu enstalasyonlar, çağdaş sanat ve mimarlığın transgresif olay-mekânlarıdır.

Kaynakça

Arnold, L. ve Iannacchione, A, (2019). *Sculptures / Elmgreen & Dragset.* Dallas: Nasher Sculpture Center.

Artun, A. ve Örge, N. (2013). *Çağdaş Sanat Nedir?*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu*, (Çev. E. Gen, I. Ergüden). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bishop, C. (2005). *Installation Art.* Londra: Tate Publishing.

Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı*, (Çev. E. Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları.

Elmgreen, M. (2002). *Taking Place: The Works of Michael Elmgreen & Ingar Dragset.* Berlin: Hatje Cantz.

Elmgreen, M. ve Dragset, I. (2016a). *Elmgreen Dragset: The Well Fair.* Berlin: Koenig Books.

Elmgreen, M. ve Dragset, I. (2016b). *Elmgreen & Dragset: The Well Fair Basın Bülteni.* Erişim adresi: https://ucca.org.cn/en/exhibition/the-well-fair-2/

Foster, H. (2004). *Tasarım ve Suç*, (Çev. E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Foster, H. (2013). *Sanat Mimarlık Kompleksi,* (Çev. S. Özaloğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.

Güleç, G. (2012). Olay-Kentler: Yeni Bir Bağlamsal Mimarlık Terminolojisi (1), *Mimarlık, 366,* 36-40. Erişim adresi: http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=380&RecID=2975

Hasol, D. (2011), Mimarlık Sanat Değil mi?. *Batı Akdeniz Mimarlık Dergisi*, *48*, 23.

Kasap, M. (2018), *Mimarlıkta Montaj ve Program İlişkisi Bernard Tschumi Örneği* (Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir). Erişim adresi: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=as2oTjW5jfr9IKSvmCdJYik8WxOV4kJFy5gWe0FfVthzI3YA3g6bZsxTpIumVwa5

Olsen, S. K. (1998), *Powerless Structures.* Odense: Dog Down.

Rendell, J. (2006). *Art and Architecture: A Place Between*. Londra: Bloomsbury.

Shaw, C. (2022). Transitional space: Elmgreen & Dragset create airport for Seoul's Plateau. *Wallpaper.* Erişim adresi: https://www.wallpaper.com/art/transitional-space-elmgreen-dragset-create-airport-for-seouls-plateau

Stallabrass, J. (2004). *Sanat A.Ş.,* (Çev. E. Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tschumi, B. (2018). 2 Architects, 10 Questions on Program R.Koolhaas and B. Tschumi, *Praxis, 8*, 6-16.

Tschumi, B. (2021). *Mimarlık ve Kopma,* (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: Janus Yayıncılık.

URL1. Şekil 1. (11.06.2024). https://www.mutualart.com/Artwork/Second-Marriage/E64D6A5F826C1D22F64EC0DFF0C91665

URL2. Şekil 2. (11.06.2024). https://app.cuseum.com/art/elmgreen-dragset-traces-of-a-never-existing-history-powerless-structures-fig-222

URL3. Şekil 3. (11.06.2024). https://ucca.org.cn/en/exhibition/the-well-fair-2/

URL4. Şekil 4. (11.06.2024). https://ucca.org.cn/en/exhibition/the-well-fair-2/

URL5. Şekil 5. (11.06.2024). https://www.wallpaper.com/art/transitional-space-elmgreen-dragset-create-airport-for-seouls-plateau

URL6. Şekil 6. (11.06.2024). https://www.east-contemporary.com/2015/09/17/plateau-elmgreen-dragset-aeroport-mille-plateaux/

URL7. Şekil 7. (11.06.2024). https://www.dazeddigital.com/fashion/article/27039/1/prada-marfa-ten-years-on

URL8. Şekil 8. (11.06.2024). https://www.dazeddigital.com/fashion/article/27039/1/prada-marfa-ten-years-on

Bölüm 7

KÜLTÜR ROTASINDA YENİLİKÇİ BİR GRAFİK TASARIM YAKLAŞIMI: EFELER YOLU PASAPORT TASARIMI

Ekin BOZTAŞ[1]

1 Doç. Dr.; Ege Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü.
ekinboztas@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1886-4272

GİRİŞ

Grafik tasarım, bir görsel iletişim alanıdır. Bu alan, görsel iletişim sürecinde bilgiyi hedef kitleye net ve etkili bir biçimde aktarabilmek için gereken tüm süreçlerin organize edildiği en temel anlamıyla görsel oluşturma alanıdır. Görsel iletişim, mağara dönemlerinden günümüze kadar koşulsuz her insan için önemli bir iletişim aracı olmuştur. Günümüz yaşam dinamiklerinin değerlendirildiğinde, görsel iletişimin her zamankinden daha da önemli bir değere sahip olduğu görülmektedir. Bu anlamda, insanların kültürel, sosyal ve ekonomik gereksinimlerinin artmasıyla birlikte grafik tasarım alanının kapsamı ve geçerliliği de artmaktadır.

Her tasarım alanı gibi grafik tasarım için de temel hareket noktası, problem tanımlama ve bu problemlere çözüm bulma sürecini kapsamaktadır. Grafik tasarımı bir tasarım disiplini olarak farklılaştıran yön, çözüm yolunun görsel, düzenleme, tasarlama ve yaratma üzerine kurulu olmasıdır. Görsel iletişim aracılığıyla mesaj ileten grafik tasarım alanının başlıca tasarım alanları, yayın tasarımı, ambalaj, görsel kimlik, bilgilendirme tasarımı, illüstrasyon ve tipografi gibi konular olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ege bölgesinde geniş bir coğrafyayı kapsayan ve uluslararası standartlarda hazırlanmış olan Efeler Yolu Yürüyüş Rotası faaliyete geçirilmiştir. Efeler Yolu Yürüyüş Rotası'nın projelendirme sürecinde, her kurum ve organizasyonun gereksinim duyduğu gibi Efeler Yolu içinde görsel kimlik tasarlanma gerekliliği oluşmuştur. Logo tasarımı, antetli kağıt, web sitesi, afiş, broşür, bayrak vb. unsurlar, görsel kimlik tasarımının temel elemanları olarak tasarlanmıştır. Ancak özel bir alanda, özel bir kimliğe sahip olan Efeler Yolu'nun görsel kimlik ihtiyaçları doğrultusunda birçok spesifik görsel tasarım unsurunun gündeme gelmiştir. Efeler Yolu'nun kimliğine özel tasarım unsurlarından bir tanesi bu araştırmaya konu olan Efeler Yolu Pasaport tasarımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Pasaport tasarım süreci grafik tasarım alanının iki önemli temel konusu olan görsel kimlik tasarımı ve yayın tasarımı konularının kesiştiği noktadadır. Bu durum çok kapsamlı ve bileşenli bir tasarım süreci oluşturmuş, tasarım ve uygulama süreçlerinde özel çözüm aşamaları gerektirmiştir.

Efeler Yolu pasaportu Türkiye'de yapılan yürüyüş rotası pasaport çalışması olarak ilk örneği oluşturmaktadır. Bu yönüyle hem yürüyüş rotası tasarımı hem de grafik tasarım alanı için, tasarım ve uygulama süreci açısından önemli bir referans noktasını oluşturmaktadır. Bu çalışmada pasaport tasarımının hangi tasarım hedefiyle, hangi problemlere çözüm bularak, hangi yaratıcı süreçleri içerdiği irdelenmiş ve tasarımsal değer yargıları açıklanmıştır. Bu bağlamda, bir tasarım konusunun çıkış problematiğinden, elle tutulabilir ürün aşamasına kadar olan tüm süreçlerinin anlatımı, kültür rotası projelerine, tasarımcılara ve tasarım eğitimi alan öğrencilere rehberlik etmesi açısından önemlidir.

EFELER YOLU KÜLTÜR ROTASI

Efeler Yolu İzmir'in Bornova ilçesinde bulunan Kavaklıdere köyünden başlayarak Nif Dağı ve Bozdağ sıradağlarını aşıp Kiraz'ın yaylalarını ziyaret eden ve sonrasında Aydın sıradağları üzerinden Efes-Selçuk'ta bulunan Meryemana'ya kadar uzanır. Efeler yolu 500 kilometrelik bir yürüyüş rotası olarak, efe kültürünü, tematik olarak yansıtan bir kültür yürüyüş rotasıdır. Ege bölgesinde geniş bir coğrafyayı kapsayan Efeler Yolu, bakir yaylaları ve dağ geçitlerini kullanarak, köyleri birbirine bağlayan ve günümüze taşıyan zengin bir kültürel mirasa sahiptir (Efeler Yolu, 2024). Görsel 1 de Efeler Yolu'nun İzmir ili içindeki konumu ve kapsamı görülmektedir.

Görsel 1. Efeler Yolu İzmir konum haritası

Efeler Yolu doğaya bir meydan okumadır. Efeler Yolu'nun haritasında kırmızı işaretlemeler ile rotalar üzerinde bulunan dağ zirveleri, kültür mirasları ve önemli manzara noktalarına ulaşım sağlanır. Efeler Yolu'nun ana etapları kırmızı-beyaz, alternatif rotası ise kırmızı-sarı renklerle kurgulanarak işaretlenmiş (Efeler Yolu, 2024).

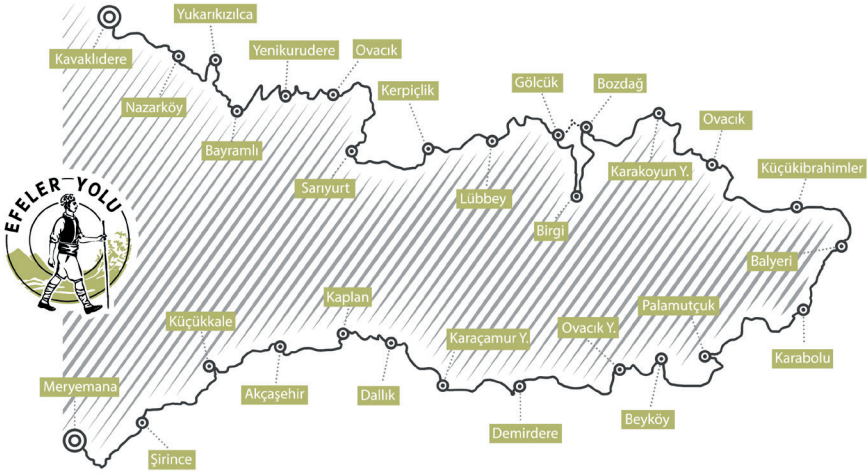
2023 yılında Efeler Yolu, turizmde iyi uygulama örnekleri arasına girerek, Estonya'nın başkenti Tallin'de düzenlenen "Green Destinations 2023 Konferansı" kapsamında "Top 100 Stories" yarışmasında "Culture & Tradition" (Kültür ve Gelenek) kategorisinde ödül kazanmıştır (Ege Ajans, 2024).

Efeler Yolu proje yürütücüsü Ege Üniversitesi, Spor Bilimleri Fakültesi, Antrenörlük Eğitimi Bölümü öğretim üyesi Prof. Dr. Özgür Özkaya'nın önderliğinde, Ege Üniversitesi kültür rotaları araştırma grubu akademisyenleri ve Efeler Yolu Derneği üyeleri Efeler Yolu'nun tasarlayan ve geliştiren ekip üyeleridir. Ayrıca Efeler Yolu'nun Paydaşları olan; İzmir Valiliği, Ege Üniversitesi, İzmir Orman Bölge Müdürlüğü, İzmir Büyükşehir Belediyesi, İzmir Vakfı ortaklığında ve İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü ve Efeler Yolu Derneği'nin çalışmaları ile hayata geçirilmiştir.

Bu önemli resmî kurumlarla beraber Efeler yolu derneği yereldeki sivil inisiyatifi temsil etmiş, önemli tüm kararların alınmasında, köy muhtarları, azaları, kadınları, yereldeki işletmeleri ve özellikle gençleri, etkin bir şekilde proje sürecine dahil etmiştir (Efeler Yolu, 2024).

EFELER YOLU DESTİNASYONLARI VE ETAPLARI

Efeler yolu, 28 destinasyon noktası arasında yer alan 27 etap ve bir alternatif etaptan oluşmaktadır. Etapların Zorluk dereceleri zor ve orta-zor, uzunlukları 14-24 kilometre arasında çeşitlilik göstermektedir. Kavaklıdere'den başlayıp, Meryemana da biten Efeler Yolu'nun etap destinasyon bilgileri harita üzerinde gösterilmiştir (Görsel 2).



Görsel 2. Efeler Yolu haritası ve destinasyonları

Efeler Yolu'nun 500 km'yi kapsayan etapların başlangıç ve bitiş noktaları, ilçe ve köy bazında aşağıdaki gibidir. 10. Etap ile 11. Etap arasında Birgi'yi Ödemiş'e bağlayan alternatif bir etap bulunmaktadır.

1.Etap: Kavaklıdere (Bornova)-Nazarköy (Kemalpaşa),

2.Etap: Nazarköy (Kemalpaşa)-Yukarıkızılca (Kemalpaşa),

3.Etap: Yukarıkızılca (Kemalpaşa)-Bayramlı (Kemalpaşa),

4.Etap: Bayramlı (Kemalpaşa)-Yenikurudere (Kemalpaşa),

5.Etap: Yenikurudere (Kemalpaşa)-Ovacık (Kemalpaşa),

6.Etap: Ovacık (Kemalpaşa)-Sarıyurt (Bayındır),

7.Etap: Sarıyurt (Bayındır)-Kerpiçlik (Ödemiş),

8.Etap: Kerpiçlik (Ödemiş)-Lübbey (Çamyayla-Ödemiş),

9.Etap: Lübbey (Çamyayla-Ödemiş)-Gölcük (Zeytinlik-Ödemiş),

10.Etap: Gölcük (Zeytinlik-Ödemiş)-Birgi (Ödemiş),

Alternatif Etap / Gölcük (Zeytinlik-Ödemiş)-Bozdağ (Ödemiş),

11.Etap: Birgi (Ödemiş)-Bozdağ (Ödemiş),

12.Etap: Bozdağ (Ödemiş)-Karakoyun Yaylası (Çatak-Kiraz),

13.Etap: Karakoyun Yaylası (Çatak-Kiraz)-Ovacık (Kiraz),

14.Etap: Ovacık (Kiraz)-Küçükibrahimler (Ören-Kiraz),

15.Etap: Küçükibrahimler (Ören-Kiraz)-Balyeri (Cevizli-Kiraz),

16.Etap: Balyeri (Cevizli-Kiraz)-Karabolu (Kiraz),

17.Etap: Karabolu (Kiraz)-Palamutçuk (Beydağ),

18.Etap: Palamutçuk (Beydağ)-Beyköy (Beydağ),

19.Etap: Beyköy (Beydağ)-Ovacık Yaylası (Bıçakcı-Ödemiş),

20.Etap: Ovacık Yaylası (Bıçakcı-Ödemiş)-Demirdere (Ödemiş),

21.Etap: Demirdere (Ödemiş)-Karaçamur Yaylası (Eğridere-Tire),

22.Etap: Karaçamur Yaylası (Eğridere-Tire)-Dallık (Tire),

23.Etap: Dallık (Tire)-Kaplan (Tire),

24.Etap: Kaplan (Tire)-Akçaşehir (Tire),

25.Etap: Akçaşehir (Tire)-Küçükkale (Tire),

26.Etap: Küçükkale (Tire)-Şirince (Selçuk),

27.Etap: Şirince (Selçuk)-Meryemana (Selçuk)

(Efeler Yolu, 2024)

EFELER YOLU GÖRSEL KİMLİK TASARIMI

Görsel kimlik tasarımı, bir şirket, marka, kurum veya organizasyonun görünürlüğünü, tanınabilirliğini ve diğer alternatiflerinden ayrılabilmesi için gerekli olan tüm görsel unsurların tasarlanması sürecidir. Görsel kimlik tasarımı, kimliğin görselleştirilmesiyle ilgilidir. Bu süreçten önce ilgili oluşumun kimliğini tanımlamak ve buna göre görsel yapıyı oluşturmak önemlidir. Görsel kimlik tasarımı, organik bir tasarım yapısını tasarlamaktır. Bu bağlamda, görsel kimlik tasarımı, temel yapısını koruyarak zamanla değişen ve dönemin ihtiyaçları doğrultusunda yenilenen bir tasarım sürecini yönetmektir. Başlangıçta hiç düşünülmemiş bir unsuru görsel kimlik tasarımına dahil edebilecek bir bütünsel esnekliğe sahip olmalıdır.

Görsel kimlik tasarımı için bir şirketin veya kuruluşun kimlik özü, logo ile görselleştirilirken, bu durum bu logonun görsel kimlik tasarımı uyarınca antetli kağıttan bir taşıta kadar şirketin çok farklı unsurlarına fiziksel uygulanması ile devam eder. Ancak alışılagelmiş bir biçimde, logonun farklı yüzeylere uyarlanmasıyla tek başına görsel kimliği oluşturması açısından değeri azalmıştır. Günümüzde markalaşmanın bağlam ve kullanımları özelleşerek karmaşıklaştıkça, görsel kimliklerin farklı işlevsel özelliklere sahip olması ve daha esnek, çok yönlü ve akışkan sistemlere dönüşmesi ve bu bağlamda tasarlanması önemli hale gelmiştir (Twemlow, 2008, s.112).

Efeler Yolu'nun görsel kimliğinin tüm unsurları, Ege Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Ekin Boztaş tarafından tasarlanmıştır. Efeler Yolu'nun görsel kimlik tasarımı sürecinde, öncelikle kimliğinin tanımlanmasına özen gösterilmiştir. Görsel kimliği oluşturan unsurların yanı sıra logo kullanımıyla birlikte, görsel kimliği tanımlayan ve destekleyen ikincil unsurlar da değerlendirilmiştir. İlgili coğrafyada bulunan keçi, kuş vb. hayvanların stilizasyonu veya yine aynı coğrafyada bulunan önemli dağlar ve bitki örtüsünün stilize uygulamalarıyla görsel kimlik desteklenmiş, Efeler Yolu'nun doğa ile olan kimliği ön plana çıkarılarak işlenmiştir. Logo ile birlikte kullanılan bu görsel unsurlar, görsel kimliğe akışkanlık ve esneklik kazandırmış, aynı zamanda Efeler Yolu'nun özüyle ilgili bu referansların canlı tutulması tematik olarak anlam kazanmıştır.

Efeler Yolu'nun görsel kimliği için hazırlanan başlıca tasarımlar arasında Efeler Yolu logo tasarımı, Efeler Yolu destinasyon mühür-logo tasarımları, web sitesi, destinasyon köyleri bilgi panoları, destinasyon köyleri kapı tasarımları, pazar tezgâhı, illüstratif ve teknik harita, fuar standı, çeşitli pano, broşür, afiş ve promosyon malzemeleri bulunmaktadır (Görsel 3). Görsel kimliğin yansıtıldığı diğer bir önemli kimlik üyesi ise bu araştırmanında konusu olan Efeler Yolu Pasaport tasarımıdır. Her görsel kimlik tasarımı için temel başlangıç noktası öğeler olan logo tasarımı, renk kurgusu ve yazı karakteri Efeler Yolu için de önemli temel başlangıç noktası olmuştur.

Görsel 3. Efeler Yolu, tag, bilgi panosu ve pazar tezgâhı tasarımları

EFELER YOLU LOGO TASARIMI

Efeler Yolu'nun logo tasarımında rotaya da adını veren efe figürüne yer verilmiştir. Dairesel bir kompozisyonda olan logo, efe figürü, mekânsal zemin ve döngüsel yazıdan oluşmaktadır. Logoda, alışılmış efe görünümünden farklı şekilde resmedilmiş iki boyutlu bir sadeleştirme şeklinde efe figürü bulunmaktadır. Geleneksel deri çizme, camadan ve tören kıyafeti giyme gibi unsurlar yerine, çarıklı, gömleğinin kolu kıvrık ve doğayla mücadele eden bir efe kimliği betimlenmiştir. Bu yaklaşımla, Efeler Yolu yürüyüşçüsünün efe ile empati kurması ve kadim yollarda yapacağı yürüyüş mücadelesine gönderme yapılmak istenmiştir. Logonun fonunu oluşturan yeşil leke, dağ siluetine, coğrafyanın fauna ve flora yapısına yer verilerek mekânsal olarak kurgulanmıştır. İki boyutlu leke olarak anlatılan imgeler, beyaz negatif alanlarla desenlenmiştir. Efe figürünün ayaklarının, logonun yuvarlak yapısının alt kısmından taşınmasıyla figür ön plana çıkarılarak vurgulanmıştır. Ayrıca, soldaki bütünleşik dağ lekesinin, sağdaki diğer lekelere doğru çözülerek dağılması ile soldan sağa doğru akış oluşturulmuş ve yürüme algısı oluşturulmuştur. Aynı zamanda, bu yaklaşımlar ile logo tasarımı dengeli bir dinamizm kazanmıştır.

Görsel 4. Efeler Yolu logo tasarımı

EFELER YOLU GÖRSEL KİMLİK RENGİ

Efeler Yolu'nun görsel kimlik rengi, ilgili coğrafya ile ilişkilendirilmiştir. Doğada bulunan bir kimliğin sembolü olan yeşil renk, doğa ile olan özdeşleşmeyi kusursuzca aktarmıştır. Seçilen yeşil renk içinde %80 oranında sarı bulunmaktadır, bu da daha enerjik ve sıcak bir yeşil elde edilmesini sağlamıştır. Sıcak yeşil seçimi, Efeler Yolu'nun dinamik ve enerjik yapısına referans vermektedir. Ayrıca, seçilen renk canlılığı ile doğa içinde kullanılacak Efeler Yolu görsel kimlik unsurlarının görünürlüğünün arttırılması ön görülmüştür. Seçilen Efeler Yolu yeşili, Pantone renk sisteminde 583 U kodu ile yer almaktadır.

Pantone renk sistemi, renklerin tanımlanması, eşleştirilmesi ve iletilmesinde kullanılan bir renk eşleme sistemi olarak, grafik tasarım alanında karşılaşılan renk sorunlarının, renk doğruluğunun ayarlanmasını sağlayan çözümler için kullanılır (Ambrose ve Harris, 2012, s.191). Bu bağlamda Efeler Yolu yeşili, ofset baskı için standardize edilmiş bir özellik kazanmış ve pasaport tasarımı da dahil olmak üzere diğer görsel kimlik unsurlarında kullanılmak üzere renk tutarlılığı sağlanmıştır.

Efeler Yolu'nun görsel kimlik rengi, yeşilin yanı sıra siyah, gri tonları ve beyazdan oluşmaktadır. Bu renkler görsel kimlik öğelerinde armonik bir yapıda açık ve orta leke değerleri ağırlıkta olacak şekilde kullanılmıştır. Açık ve orta leke tonları tercihi, görsel kimliğin enerjik bir görünüm kazanması sağlamak amaçlıdır. Efeler Yolu'nun yeşilini öne çıkarmak ve tutarlılık oluşturmak için görsel kimlik tasarımının unsurlarında Efeler Yolu yeşili dışında başka bir yeşil ton kullanılmamaya özen gösterilmiştir.

EFELER YOLU YAZI KARAKTERİ

Yazı karakterleri tasarımları gereği farklı görünüşlere ve algısal yapıya sahiptirler. Tarihsel, minimalist, oryantal, modern, enerjik, hüzünlü gibi birçok algısal hissi taşıyabilirler. Bir tasarımda kullanılmak üzere seçilen yazı karakteri, kendi tasarımındaki bu algısal özelliklerle ilintili olarak kullanıldığı yerde de bu algıyı sürdürür. Dolayısıyla tasarım sürecinde yazı karakteri seçimi, çok önemli bir tasarım yaklaşımıdır. Günümüzde binlerce çeşidi ile kullanıma sunulan yazı karakteri ve aileleri, bu seçim sürecini daha da önemli hale getirmiştir.

Yazı karakterlerinin geniş bir seçim olanağı sunması doğru karakter seçimini zorlu hale getirmektedir. Her yazı karakterinin tasarım anlayışı ve sayfada ürettiği etki farklı olacağı düşünüldüğünde, yazı karakteri seçiminde estetik, uygunluk, okunurluk ve okuturluk kavramları ele alınmalıdır (Sarıkavak, 2009, s.65). Bu bağlamda Efeler Yolu'nun görsel tasarımlarında kullanılacak yazı karakteri seçiminde önemle üzerinde durulmuştur.

Efeler Yolu'nun görsel kimlik tasarımı unsurlarında "İzmir Fontu" ve yazı ailesi tercih edilmiştir. İzmir Fontu, belirgin bir tarzda iki ayrı yaklaşım olan grotesk ve humanist fontların özelliklerini taşıyan, ikisinin bir sentezi niteliğinde serifsiz bir font tipidir. İzmir'in geçmişten gelen kültürünü, humanist, renkli, çağdaş karakterini yansıtan ve birçok mecrada hizmet verebilecek şekilde tasarlanmış olan İzmir Fontu, Türkçe yazım ve okumayı kolaylaştırmaktadır (İzmir Vakfı, 2024). Bu bağlamda yalın ve sade bir font olan İzmir Fontunun, İzmir'e referans verdiği tasarım fikri ile aynı bölgede bulunan Efeler Yolu'nun ilişkilendirilmesi düşünülmüştür. Estetik bir yapıya sahip olan Font, Efeler Yolu'nun görsel kimlik çalışmalarına tematik bir zenginlik katmıştır. İzmir font tasarımının okunaklılık becerisi, ayrıca daraltılmış zengin çeşitlilikteki aile üyelerine sahip olması, görsel kimlik unsurlarının tasarımında vurgu ve hiyerarşik açıdan kullanım kolaylıkları kazandırmıştır. Ayrıca İzmir Fontunun, Efeler Yolu'nun logosu ve destinasyon logolarının el çizimi olan mühür tarzı görünümleri ile görsel kontrast oluşturan yalın ifadesi, logoların sadeleşmesine katkıda bulunmaktadır.

EFELER YOLU DESTİNASYONLARI MÜHÜR-LOGO TASARIMLARI

Efeler Yolu'nun 28 adet destinasyon köyü için mühür olarak kullanılabilecek logo tasarımları hazırlanmıştır. Yürütücülüğü Doç. Dr. Ekin Boztaş tarafından yapılan "Efeler Yolu Görsel Kimlik Araştırması" isimli bilimsel araştırma projesi kapsamında yürütülen tasarım sürecinde her destinasyon köyü için saha ziyaretleri gerçekleştirilmiştir. Bu ziyaretlerde muhtarlar, köyün ileri gelenleri ve köyde yaşayanlarla, yaşlılar, gençler, çocuklarla görüşmeler yapılmıştır. Görüşmelerde, açık uçlu sorularla coğrafi, kültürel, ekonomik, tarihsel, tarımsal ve hikayesel olarak köyü temsil edebilecek unsurlar sorulmuş ve cevapları not alınmıştır. Alınan bilgiler doğrultusunda köyleri temsil edecek temalar belirlenmiştir. Bu temalar Doç. Dr. Ekin Boztaş tarafından simgeleştirilerek Efeler Yolu'nun görsel kimliğinin önemli bir unsuru olan mühür-logo tasarımları hazırlanmıştır. Destinasyon mühür-logo tasarımlarının bazı örneklerine Görsel 5 de yer verilmiştir; tasarımların tamamı www.efeleryolu.com adresinden izlenebilmektedir.

Görsel 5. Efeler Yolu mühür-logo tasarımları

Destinasyon simgelerinin mühür-logo kavramı olarak kullanılmasının sebebi, Efeler Yolu'nun görsel kimliğinin bir parçası olarak köyleri temsil eden logoların aynı zamanda Efeler Yolu pasaportunun mühürleri olarak uygulanabilmesidir. Herhangi bir logo tasarımının doğrudan mühür olarak işlev görmesi pek mümkün değildir. Ancak Efeler Yolu logoları, aynı zamanda mühür olarak kullanılabilecek şekilde tasarlanmıştır. Görsel kimlik için diğer bir bütünsel yaklaşımda, mühür logoların Efeler Yolu logosuna biçimsel olarak eşlik etmesidir. Aynı biçim diline sahip olan logoların renk tercihleri de yine Efeler Yolu Yeşil'ine uyumlu olacak şekilde pastel tonlardan oluşturulmuştur.

EFELER YOLU PASAPORT SİSTEMİ

Efeler Yolu pasaportu, Efeler Yolu'nu yürüyenler için geliştirilmiş bir rota yürüyüş belgesi ve aynı zamanda bir anı, koleksiyon objesidir. Her pasaport kişiye özel bir seri numarası taşımaktadır. Vatandaşlık pasaportlarından ilham alan sistem, kişisel bir Efeler Yolu pasaportu ve 28+1 adet ıslak mühürden oluşmaktadır. Pasaport sistemi, yürüyüşçünün her bir etabı tamamladığında ilgili köy mührünü pasaportuna uygulatması üzerine kurulmuştur. Pasaport sayesinde yürüyüşçü, hangi tarihte hangi etabı tamamladığını, o köye ait özgün mühür-logo tasarımının ıslak mürekkeple basılmış hali ile tescilletebilmektedir. İstediği zaman dilimlerinde etapları yürüyerek 27 etap için 28 adet mühür baskısı ile pasaportunu tamamlayabilmektedir. Pasaport, bu yönüyle kişisel bir Efeler Yolu etap tamamlama belgesi olmakta aynı zamanda yaşanmışlık taşıyan bir koleksiyon öğesine dönüşmektedir. Ayrıca pasaportun arka sayfasında özel bir mühür alanı kurgulanmıştır. Efeler Yolu, pasaport sisteminde WIKILOC, FATMAP, ALLTRAILS ya da benzeri uygulama verisi ile 28 etabı yürüdüğünü kanıtlayanların pasaportuna "Özel Efeler Yolu Altın Mührü" basılır ve tüm etapları yürüyerek tamamladığı tescillenmiş olur.

EFELER YOLU PASAPORT'UNUN GRAFİK TASARIM SÜRECİ

Efeler Yolu pasaportunun tasarım sürecinde en önemli değer yargısı kuşkusuz görsel kimlik tasarımıyla olan ilişkisi olmuştur. Doç. Dr. Ekin Boztaş tarafından tasarlanan pasaportun görsel tasarım anlayışı, Efeler Yolu'nun görsel kimlik yapısına uygun olacak şekilde düzenlenmiştir. Negatif alanların kullanım tarzı ve görsel kimliğin ikincil bir elemanı olan çizgisel unsurlarla birlikte, diğer tasarım unsurlarına eşlik etmesi önemsenmiştir. Pasaport tasarımı, çok sayfalı formatı gereği bir bakıma kitap tasarım süreci gibi ele alınmıştır. Ancak doğada taşınabilirliği, ıslak mürekkep uygulanacak olması, seri numarasına sahip olması gibi işlevsel gereklilikleri tasarım sürecini özelleştirmiştir. Bu bağlamda görsel yapısına dair konsept tasarımı, kapak tasarımı, sayfa tasarımı, tipografik unsurlar, renk kurgusu, biçim yapısına göre de format, ölçü, kağıt türü, forma yapısı, cilt türü ve baskı tipinin belirlenmesi pasaport tasarım sürecinde değerlendirilen diğer unsurlar olmuştur.

Herhangi bir pasaportun en önemli özelliği kişiye özel, biricik olmasıdır. Bu özellikleri Efeler Yolu pasaportuna kazandırmak için seri numarası baskı alanı, fotoğraf, kan grubu ve acil durum kişisi gibi kişisel bilgilerin yer aldığı bölümler eklenmiştir. Bu bilgiler pasaportu kişiselleştirirken aynı zamanda acil durumlar için önemli bir veri oluşturmaktadır.

TİPOGRAFİK UNSURLAR

Tasarımın tüm tipografik unsurları iki dil olarak hazırlanmıştır. Tasarımın genelinde iki dil, hem ayrı algılanabilecek hem de bütünsel olarak birlik kazanacak şekilde ele alınmıştır. Pasaport tasarımında İzmir yazı karakteri kullanılmıştır. Yazı karakterinin daraltılmış versiyonunun eğik, kalın ve normal ailesi üyeleri başlık, vurgu ve ikinci dil için kullanılmıştır. Tasarımın genelinde, gerekli yerlerde leke değeri ve vurgu için negatif yazı uygulamaları yapılmıştır. Ayrıca Efeler Yolu yeşili ile yazılan metinlerle yazı görsel kimlik arasında ilişkiler kurulmuştur. Pasaportun ölçüsünün küçük oluşu kullanılan yazıların punto ölçülerini de okunurluk açısından değerlendirilmesini gerektirmiştir. 14 ile 6 punto arasında punto ölçüleri görsel bütünlük dahilinde çeşitlendirilmiştir. Ana metin gövdesi riskli bir ölçü olan 6 punto kullanılmıştır. Tasarım aşamasında birebir ölçekli çıktılar üzerinden okunabilirlik kontrolleri yapılmıştır.

PASAPORT FORMASI ve ÖLÇÜSÜ

Sayfa sayısı ve ölçüsü pasaport tasarımının üzerinde durulan başka bir önemli yönüdür. Bu süreçte sayfanın ölçüleri belirlenmek gerekmiştir. Doğada yürürken kolay taşınabilir olması birincil değer yargısı olmuştur. Bu bağlamda gömlek ya da pantolon ceplerine girebilecek boyutlarda hazırlanması değerlendirilmiştir. Ölçü belirleme sürecinde diğer bir unsur da vatandaşlık pasaportları ile karışmayacak farklı bir ölçüye yönelmek olmuştur. Bu süreçte ölçüyü belirleyen en önemli unsurlardan biri de içine basılan mührün ölçüsüdür. Efeler Yolu mühürleri için ideal bir mühür ölçüsü olan 40 mm tercih edilmiştir. Bir mührün sayfa içine basıldığında sayfa düzenindeki görsel etkisi değerlendirilmiştir. Sayfada küçük ya da büyük kalarak tasarımı bozan bir görsel düzenden kaçınılmıştır. Bu aşamada altın oran sistemi de değerlendirmeye alınmıştır.

Grafik tasarımda altın oran, sayfa boyutları için temel bir ölçü unsurudur. Altın oran yaklaşımı ile dengeli tasarımlar elde edilir ve bu orana sahip olan tasarımların göze hoş görünen bir yapı kazandığı ön görülür (Ambrose ve Harris, 2013, s.24). Bu bağlamda altın oran pasaport sayfa ölçüsü belirlemede diğer kriterlerle birlikte dikkate alınmıştır.

Sayfa ölçüsünü belirlerken diğer bir unsur, uygulama aşamasında kullanılacak kağıdın ölçüsü ve bu ölçü içerisindeki fire miktarı olmuştur. Ayrıca kaç sayfa olması gerektiği de bu aşamada bir diğer tasarım unsurudur. Sayfa sayısını belirlemek için her yayın tasarımında olduğu gibi forma hesabı yapılmıştır.

Basılacak bir yayının sayfalarının kesişmeden, katlanmadan ve tıraşlanmadan önce, basıldıklarında görünecekleri sırada ve konumda düzenlenmesi işine forma planı denir. Bir forma planı tasarımcıya bütünü kolayca görebileceği görsel sistem oluşturur (Ambrose ve Harris, 2014, s.32). Kâğıt tabakaları genellikle 4, 8, 16 veya 32 sayfadan oluşan birimlere bölünerek formalar elde edilir. Bir kâğıt üç kez katlandığında 16 sayfalı tam forma denilen birim elde edilir. Bir kâğıt ortasında bir kez katlandığında ise dört sayfalı forma elde edilir ve en küçük forma birimidir ve çeyrek forma olarak adlandırılır. En küçük forma 4 sayfadan oluştuğu düşünüldüğünde; tasarımın sayfa sayısı daima 4'ün katları olarak düşünülmelidir (Becer, 2002, s.169). Bu doğrultuda sayfa sayısı forma hesabına uyması ve kontrolsüz sayfa sayısı artışı önlemek için Efeler Yolu pasaportu, iki tam bir yarım forma (16+16+8) olacak şekilde 40 sayfa olması uygun bulunmuştur. Pasaportun sayfa akışı 40 sayfa, 20 yapraklık bir bütünsel düzene göre değerlendirilmiştir. Efeler Yolu pasaport tasarımı için tüm kriterler değerlendirilerek 125x80 mm olmak üzere altın orana çok yakın bir sayfa ölçüsü tespit edilmiş, bu sayfa ölçüsü aynı zamanda pasaportun da ölçüsü olmuştur.

PASAPORT SAYFA AKIŞ DÜZENİ

40 sayfadan oluşan pasaport tasarımında sayfa içerik akışı sırasıyla, yürüyüşçü kimlik sayfası, Efeler Yolu projesi yürütücüsü Prof. Dr. Özgür Özkaya'nın çift sayfa sunuş yazısı, devam eden sayfada çift sayfada ilgili metnin ingilizcesi, çift sayfa Efeler Yolu haritası, bir sayfa mühür bölümü başlangıç sayfası, 28 sayfa destinasyon mühür sayfası, bir sayfa mühür bölümü bitiş sayfası, tebrik sayfası, "Özel Efeler Yolu Altın Mührü" baskı sayfası ve pasaport künyesi ile tamamlanmaktadır. Sayfa akışı doğru bilgi yönetimi ve kullanılabilirlik açısından dikkatle planlanması gereken bir süreçtir. Pasaportun içeriğinde bilgi kalabalığı yapmadan en net kullanıcı deneyimini sağlamak amaç edinilmiştir.

Tasarımın olmazsa olmaz en önemli iki unsuru biçimi ve işlevidir. Biçim, fiziksel dışavurum yolu iken, işlevi de aktarmaya çalıştığı şeyi ifade eder. İyi tasarım, biçim ve işlevin birbirleriyle iyi bir şekilde örtüşmesiyle oluşur. Bu birliktelik tasarımın bütünsel olarak iyi olmasını sağlayan en önemli unsurdur (Ambrose ve Harris, 2016, s.22). Bu bağlamda pasaport tasarımının en önemli işlevini mühür baskı sayfaları oluşturmaktadır. Başka bir söylemle, mühürleme yapılacak yer pasaportun en temel işlev özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda mühür sayfalarının sayfa tasarımı ve pasaportun bütünü içindeki yeri üzerinde dikkatle durulmuştur. Mühür sayfaları, başlangıç ve bitiş yerleri pasaportun bütününde modül olarak kendini gösterecek şekilde ayrıştırılmıştır. Başlangıç ve bitiş kısımlarında kimlik renkleri uygulanmış başlangıç ve bitiş sayfaları böylece mecazi görsel bir tırnak içine alınmıştır. Mühür sayfa tasarımlarında kullanılan harita göndermesi, ayrıca mühür sayfalarının diğer sayfalardan farklı olarak tasarlanan sayfa tasarımları yine pasaportun işlevini vurgulayan bir yapı oluşturulmasını sağlamıştır.

PASAPORT SAYFA TASARIMI

Sayfa tasarımı, genel bir taslağa göre, tasarım öğelerinin kullanılacak alana ilişkili olarak estetik biçimde yerleştirilmesidir. Sayfa tasarımının ilk amacı, iletilecek olan görsel ve tipografik öğeleri okuyucunun kolayca algılayabilecek şekilde sunmaktır (Ambrose ve Harris, 2013, s.9). Tipografik unsurlar ve görseller, sayfa düzeninin en önemli bileşenleridir. Sayfa tasarımında metnin yerleşimi, diğer öğelerle görsellerin ilişkisi, sayfanın odak noktası, yazı direksiyonları ve negatif alanların nasıl kullanıldığı boş alanın miktarı sayfa tasarımda önemli hususlardır (Ambrose ve Harris, 2013, s.65). Efeler Yolu pasaportunun sayfa ölçüsünün 125x80 mm gibi küçük bir ölçü olması genel sayfa tasarım anlayışı olarak öğelerin maksimum verimde kullanılması gereğini doğmuştur.

Negatif alan görsel tasarımın en gerekli öğelerinden biri olarak, doğru kullanılırsa kalite ve işlevselliği arttıran bir unsurdur (İstek, 2004 s.62). Bu bağlamda pasaport tasarımında negatif alanlar metin yoğunluğu olan özelikle Efeler Yolu'nu anlatan sayfalarda tasarım estetiğini bozmayacak ama işlevsel özelliğini arttıracak şekilde azaltılmıştır. Negatif alanların sayfa tasarımındaki bu önemli öğe olma özelliğinden dolayı mühür, tebrik ve özel efeler yolu altın mührü sayfalarında negatif alan kullanımları arttırılarak sayfa tasarımları daha kararlı hale getirilmiştir (Görsel 6).

Görsel 6. Efeler Yolu pasaportu sayfa tasarımı örnekleri

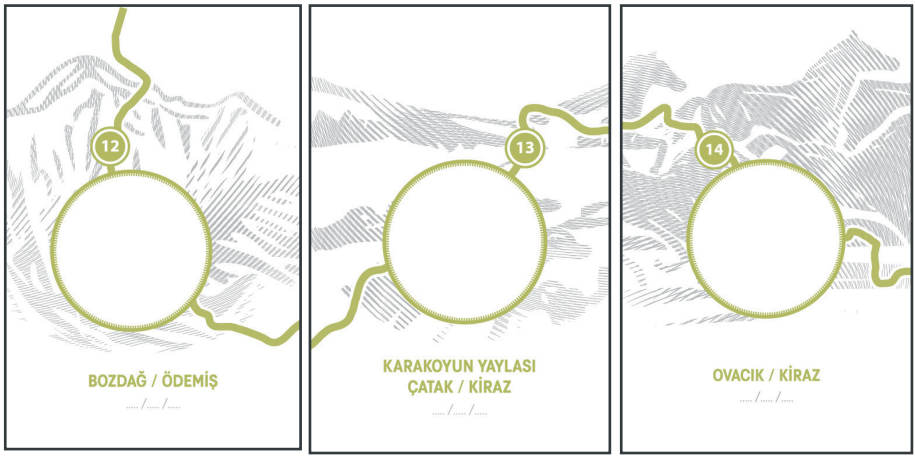
Giriş sayfaları, mühür sayfaları ve son sayfalar olarak üç temel yapıdan bahsedilebilir. Genel sayfa düzeni, ortadan bloklu görsel metin ilişkisi kurulan bir yapı tercih edilmiştir. Mühür sayfaları, pasaport tasarımı içinde özel bir yapıya sahip serbest düzen bir tasarım kurgusuna sahiptir. Yoğunluğu en fazla olan sayfalardan biri olan künye sayfasında Efeler Yolu'nun web sitesi ve sosyal medya adreslerine, sponsor bilgisine, pasaport kullanım bilgi linkine ve tasarımcı bilgisine yer verilmiştir. Ayrıca sosyal medya adreslerine dijital olarak ulaşmak için qr kod eklenmiştir.

PASAPORT MÜHÜR BASKI ALANI SAYFALARI TASARIMI

Efeler Yolu'nun mühür sayfaları, destinasyonun adı, mührün basılacağı alan, sayfaların zeminini oluşturan çizgisel fon, mühür tarihi alanı, destinasyon numarasının üzerinde yer aldığı harita çizgisi olmak üzere beş bölüm olarak tasarlanmıştır. Mührün basılacağı alan, kimlik renginden oluşan 45 mm'lik bir daire ile belirtilmiştir. Sayfanın fon yapısı, her mühür için ayrı desenlerde tasarlanmıştır. İlgili destinasyon logosunun resimsel öğesi, sayfanın fonuna sayfa yüzeyinden taşacak şekilde yerleştirilmiştir. Yerleştirilirken resimsel özelliklerini öne çıkaracak şekilde dolu-boş alanlara dikkat edilmiştir. İlgili resimsel öğenin içi gravür etkisi taşıyan artistik çizgi taramaları ile kaplanmıştır. Bu çizgi kurgusu ile sayfalarda vatandaşlık pasaportlarının biçimsel yapısına gönderme yapılmıştır. Aynı zamanda çizgilerin değişkenliğiyle de Efeler Yolu'na özel bir yapı oluşturulmuştur. Her sayfa fonundaki desenin, desenin konumunun ve içindeki çizgi yerleşiminin farklı olmasından dolayı her destinasyonun sayfa etkisi farklılaştırılmıştır. Aynı renk ve biçim elemanları ile bu çeşitliliğin oluşturulması, eş zamanlı olarak görsel bütünlüğün oluşturulmasını sağlamıştır.

Destinasyon isimleri sayfanın alt bölümüne İzmir fontu ve Efeler Yolu yeşili büyük puntolarla yazılmıştır. Tarih alanı gün, ay, yıl yazılacak şekilde hazırlanmış ve destinasyon isminin altına yerleştirilmiştir. İlgili alanın mühür esnasında el yazı ile doldurulması beklenmektedir.

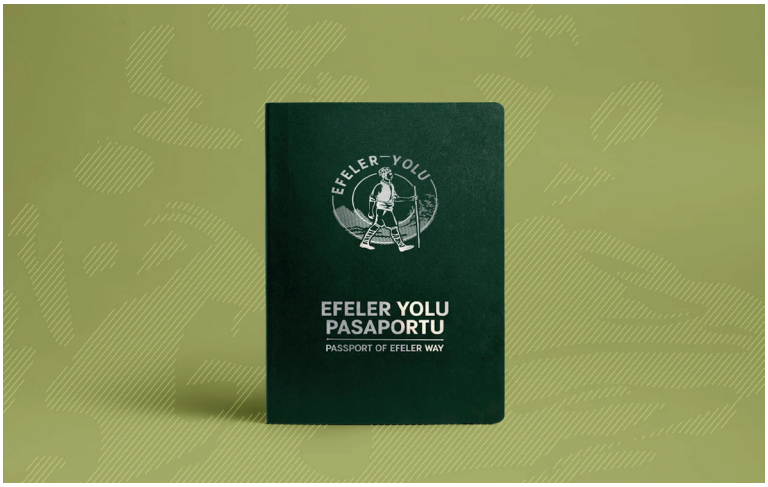
Sayfa tasarımında yer alan son alan, destinasyon numarasının yer aldığı harita çizgisidir. Harita çizgisi, Efeler Yolu'nun gerçek haritasından alınmıştır. Destinasyona giriş ve çıkış yönleri, ilgili destinasyon mührüne geliş ve gidiş şeklinde konumlandırılmıştır (Görsel 7). Efeler Yolu yeşili ile kullanılarak görsel kimliğin kurgusu sayfada baskın şekilde canlandırılmıştır. Harita uygulaması ile hem sayfalar arasında görsel bir akış hem de yürüyüş rotası olma kimliği kavram olarak bir kere daha gündeme getirilmiştir. Tüm bu sayfa tasarımı kurgusu ve ton değerleri ile mührü bekler pozisyona getirilmiştir. Sayfanın tasarım kurgusu, mühür basıldığında tamamlanmaktadır. İlgili destinasyon mührünün siyah renkli basılması durumunda sayfanın lekesel değerleri tamamlanacak ve daha albenili hale gelecektir. Aydınlık ve gri ton değerlerinde tutulan sayfa tasarımı, üzerine basılan siyah mührün odak noktası oluşturması için kurgulanmıştır.



Görsel 7. Efeler Yolu mühür sayfa tasarımları

KAPAK TASARIMI

Efeler Yolu pasaportunun kapak tasarımında yalın bir uygulamaya gidilmiştir. Vatandaşlık pasaportlarının kapak tasarımına eşlik eden, insanların algısında bulunan pasaport algısı değerlendirilmiştir. Ön kapakta Efeler Yolu'nun logosuna, Türkçe ve İngilizce "Efeler Yolu Pasaportu" metnine yer verilmiştir (Görsel 8). Arka kapakta ise Efeler Yolu'nun resmi web sitesi bulunmaktadır. Kapakların içinde tasarıma dahil edilmiş, Efeler Yolu'nun görsel kimlik unsurlarında kullanılan renk ve biçimler uygulanmıştır. Pasaportun önemli bir parçası olan ve içinden ayrışan yönüyle farklı bir iletişim alanı olan ön ve arka kapak iç kısımlarında, Efeler Yolu'nun "En İyi Yüz Hikayesi" ödülü bilgisi ve logosuna yer verilmiştir. Bu ödül bilgisi, pasaportun iç akışına karışmadan görünürlük açısından önemli bir konumda değerlendirilmiştir. Kapak tasarımında Efeler Yolu yeşilini ortaya çıkarabilecek koyu bir yeşil tercih edilmiştir. Yukarıda açıklanan öğeler yaldız baskı olarak uygulanmıştır.



Görsel 8. Efeler Yolu pasaportu kapak tasarımı

EFELER YOLU PASAPORT TASARIMININ UYGULAMA SÜRECİ

Tasarımın uygulama süreci, dijital ortamda bitirilen tasarımın ürüne dönüşme aşamasıdır. Ancak uygulama sürecinde tasarım, elle tutulur aşamaya gelirken, baskı tipi, cilt tipi, kâğıt seçimi, kapak kâğıdı, laminasyon ve baskı çeşidi gibi birçok unsurun değerlendirilmesi gereken bir süreçtir. Aynı zamanda tasarım sürecine baskı uzmanı, operatör, ciltçi gibi başka birçok teknik uzmanın da katıldığı bir aşamadır. Bu bağlamda tasarım süreci, belirli ölçüde uygulama aşamasında da sürmekte ve gelişmektedir. Dijital ortamda öngörülen tasarım düşünceleri, uygulama sürecinde de gerçekleştirilebilmesi için iyi bir ekip çalışması gerektirmektedir. Pasaport tasarımı gibi özel bir işlevi olan bir tasarımın uygulanması titizlik gerektirir. Aynı zamanda uygulama sürecinde, otomasyonla yapılamayacak el işçiliği gerektiren süreçlerin iyi yönetilmesi, tasarımın iyi sonuçlanması için büyük önem taşır.

Efeler Yolu Pasaport tasarımı, ofset baskı olarak basılmıştır. Ofset baskı, temeli litografiye dayanan, su ve yağın ayrışması prensibiyle çalışan bir düz baskı tekniğidir. Kağıt üzerine küçük tramların aktarılabilmesine imkan veren ofset baskı, görsel kalite açısından günümüzde tirajlı işler için en gelişmiş baskı tekniklerinin başında gelir (Uçar, 2017, s.179). Ofset baskıda CMYK renklerinin kullanılarak tüm renklerin basıldığı trikromi yöntemi merkezlidir. Efeler Yolu pasaportu, trikromi yöntemi yerine üç renk baskıya uygun şekilde tasarlanmıştır. 3 renk baskı ile trikromi baskıya göre bir renk azaltıldığı için baskı maliyeti düşürülmüş ve sürdürülebilir kaynaklar açısından çevreci bir yaklaşım sergilenmiştir. Ayrıca üç renk baskı ile spot renk kullanımları tercih edilmiştir.

Spot renk, saf ve karıştırılmamış renk anlamına gelir ve trikromi baskı haricinde renkli baskıların tümü özel renkli spot baskı tanımı içerisinde yer alır (Erdal, 2015, s.135). Pasaport tasarımında sırasıyla kullanılan spot renkler, Efeler Yolu yeşili, siyah ve gridir. Efeler Yolu yeşili pantone rengi olarak kullanılmış, siyah zengin siyah olarak spot basılmış ve gri tonlar içinde ofset yaldız kullanılmıştır. Siyah renk tramlanarak gerekli yerlerde gri tonları elde edilmiştir. Ofset yaldız rengi ise sayfaların fonunda ve önemli vurgu noktalarında tercih edilmiştir. Özellikle mühür baskı sayfalarında kullanılan yaldız rengin parlaması ve gravür etkili çizgilerle birlikte kullanılması, pasaportun değerli evrak algısını arttırmış ve estetik bir görünüm elde edilmiştir.

Uygulama sürecinde diğer önemli konu kâğıt seçimi olmuştur. Tasarımın ana taşıyıcısı olan kâğıt, farklı özelliklerde ve farklı işlevlere uygun şekilde üretilmekte ve çok çeşidi bulunmaktadır.

Doku, gramaj, yoğunluk, renk ve yüzey olmak üzere kâğıdın beş temel özelliği vardır (Becer, 2002, s.156). Efeler Yolu pasaportu için kâğıt seçerken yoğunluk özelliği üzerinde durulmuştur. Yoğunluk baskı sürecinde kâğıdın mürekkebi arkaya yüzeye geçirip geçirmemesi ile ilgilidir. Yoğunluk yüksek olan kağıtlar mürekkebi arka tarafa geçirmezken, yoğunluk kâğıdın kalınlığı ve gramajı ile yakından ilgilidir (Becer, 2002, s.157). Kağıt gramajı kağıdın 1 metrekaresinin gram cinsinden ağırlığı ile hesaplanır.

Bu süreçte çok önemli iki kriter gündeme gelmiştir. Bunlardan birincisi ve en önemlisi mührün basılması esnasında arka sayfaya mürekkebi geçirmeyecek, aynı zamanda da hızlıca mürekkebi emerek pasaport kapandığında da bulaştırmayacak özellikte bir kâğıt olmasıdır. Diğer ikinci önemli konu ise kâğıdın cilt uygulamasına uygunluğudur. Bu bağlamda tasarım için düşünülen cilt uygulaması önem kazanmaktadır.

Forma halinde basılmış ve katlanmış kağıt tabakalarının kitap, dergi, broşür gibi basılı malzemelere dönüştürülmesi işlemidir. Farklı ciltleme yöntemlerinden hangisinin seçileceği; uygulama kolaylığı, dayanıklılık, kullanışlılık ve maliyet özelliklerini değerlendirmek gerekir. Başlıca cilt çeşitleri; telle dikiş, iplikle dikiş, tutkallama ve mekanik ciltleme olarak 4 çeşide ayrılır (Becer, 2002, s.172). Efeler Yolu pasaportu için sırttan telle dikiş cilt tipi tercih edilmiştir. Tel dikiş, genellikle kitapçıklar, program kitapçıkları, küçük kataloglar, not defterleri için kullanılan ciltleme yöntemidir. Formalar iç içe konur ve tel zımbayla sırttan orta sayfalara doğru en iç sayfayı da kapsayacak şekilde zımbalanır (Ambrose ve Harris, 2016, s.95). Bu tercih, hem vatandaşlık pasaportunda olduğu gibi pasaport tasarımının doğasıyla örtüşmekte, hem de sayfaların tam açılmasına olanak sağladığı için mühürlerin pasaporta uygulanma sürecini kolaylaştıracağı düşüncesiyle tercih edilmiştir.

Sırttan zımba cilt, tel ya da iplik dikiş şeklinde yapılabilmektedir. Zımba ile cilt yapma süreci birkaç yönüyle olumsuz olarak değerlendirilmiştir. Birincisi, zımbanın kalınlığı pasaportun sırt kısmını germekte hem kapanmasına engel olmakta hem de sırtta şişkinlik oluşturmaktadır. Zımba telinin zamanla nem faktöründen dolayı paslanma potansiyeli, bu yöntemin tercih edilmemesinin başka bir sebebi olmuştur. Ayrıca, sıradan bir kırtasiye uygulaması gibi görünen zımba cilt, pasaport gibi özel bir tasarımın estetik değerlerini aşağıya çekmektedir. Uygulaması çok kolay, maliyeti de çok düşük olmasına rağmen tercih edilmemiştir.

Pasaport için diğer bir seçenek ise sırttan ip dikiş olarak değerlendirilmiştir. İp dikiş, vatandaşlık pasaportlarında da tercih edilen bir cilt uygulamasıdır. Pasaport kapandığında pot yapmamaktadır. Ayrıca, çok noktadan kâğıda temas ettiği için sağlam bir tutunma sağlamaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda, sırttan ip dikiş cilt uygulanması için profesyonel bir cilt cihazı bulunmadığı tespit edilmiştir. Efeler Yolu pasaportu için sırttan ip dikiş cilt işlemi, endüstriyel makineler kullanan bir terzi tarafından tek tek elde yapılmıştır.

Cilt sürecinde birçok farklı kâğıt gramajı, farklı ip çeşitleri, farklı dikiş adımları, farklı iğneler, cildin hangi yönden dikileceği, ne kadarlık kısmın dikileceği, dikilen ipin nasıl kilitleneceği, kapağın cilde nasıl dahil edilebileceği gibi uygulama problemlerine cevaplar aranmıştır. Dikişin içerden dışa yapıldığında iğnenin kâğıda verdiği hasarın görünmeyeceği tespit edilmiştir. Dikişi sayfaya 5 mm girdikten sonra başlatıp, çıkıştan 5 mm önce bırakmanın kâğıda daha az hasar verdiği değerlendirilmiştir. Aksi şekilde uygulandığında sayfaya giren ve çıkan bir dikiş, kâğıtta perforaj etkisi yarattığı ve sayfaları çevirirken sayfaların kendinden yırtılmasına neden olabileceği ön görülmüştür.

Yapılan birçok maket ve deneme sonucunda, pamuklu dikiş ipi ile 6 adım aralıklı formaların içinden dışına doğru, sayfanın alt ve üst kısmında 5 mm bırakarak tamamlanmıştır. Orijinal dikiş aşamasında Efeler Yolu yeşilinde bir iplik seçilmiş ve pasaportun tam ortasında yer alan dikiş bölümünde görünen ipin estetik olarak tasarıma dahil olması sağlanmıştır.

Hem dikişe uygunluk hem de mürekkep tutma özelliği değerlendirilerek, pasaport baskı sürecinde, kapak 300 gr. parlak kuşe, 33x48 cm. İçinde 4'lü montaj olarak, iç sayfalar ise 90 gr. 1.hamur kâğıda 36x70 cm. için de bir yüzüne 20 sayfa ön, diğer yüzüne 20 sayfa arka olmak üzere montajlanarak basılmıştır.

Kapak tasarımının dış yüzeyi, vatandaşlık pasaportlarında olduğu gibi suni deri ile kaplanmıştır. Suni deri, kapağın dayanıklılığını arttırırken nem, su ve yırtılma gibi dış etkenlere karşı koruma sağlar. Ancak, ip dikiş cilt ve kapağın uygulama süreci oldukça detaylı bir sisteme dönüşmüştür. İlk olarak, kapağın iç kısmına baskı yapılmış ve mat selofanla kaplanmıştır. Lak, kısmi lak ve selofan kağıda hava şartlarına, suya karşı dayanıklılık kazandıran ve görünümü de kaliteli hale getiren bir çeşit plastik kaplamadır (Uçar,

2017, s186). İçi basılan ve mat selofonla kaplanan kapak tasarımı, iç sayfalar ile birlikte dikilmiştir. Pasaportun dış kapağına suni deri sıvaması yapılmış ve ardından, her çok sayfalı doküman tasarımı gibi, pasaportun cilt dışında kalan üç tarafı giyotinde tıraşlanmıştır. Böylece, kapak tasarımı ön görüldüğü şekilde uygulamaya konmuştur. Daha sonra, baskı sonlandırma işlemlerine geçilmiştir.

Baskı sonlandırması, baskı işlemi bittikten sonra tasarıma son dokunuşların yapıldığı kalıp kesim, kabartma, çukurlaştırma, yaldız kaplama, vernikleme gibi işlemleri kapsar ve sıradan görünümlü bir tasarımı çok daha dikkat çekici bir görünüm kazanmasını sağlar. Ancak baskı sonlandırma uygulamaları üretim sürecinin sonunu işaret etse de ilgili uygulamalar son anda değil, tasarımın bir parçası olarak, tasarım aşamasında planlanmalıdır (Ambrose ve Harris, 2014, s.67). Bu bağlamda, pasaport tasarımının baskı sonlandırma aşamasında, tasarımın en başında planlanan kapak tasarımı bilgilerinin varak olarak basılması ve pasaportun kalıp kesim işlemleri yapılmıştır.

Varak baskı, yaldızlı boyanın arkalığından ayrılmasına neden olan ısıtılmış bir metal kalıpla bastırılarak pigment içeren ince bir polyester filmin kağıda aktarılması işlemidir. Bu işlem, yaldız baskı, sıcak baskı gibi çeşitli isimlerle anılır (Ambrose ve Harris, 2014, s.96). Kapak tasarımında yer alan imgeler, sıcak gümüş yaldız ile ön ve arka olmak üzere iki aşamada basılmıştır. Bu uygulama, iç sayfalardaki gümüş yaldıza eşlik ederken aynı zamanda kapak tasarımında albeniyi arttırmış ve pasaportun kıymetli belge olma özelliğini görselleştirmiştir.

Pasaport tasarımının baskı sonlandırma sürecinde uygulanan ikinci işlem ise kalıp kesimdir. Kalıp kesim, tasarımın belli bir kısmının çelik kalıp yardımıyla kesilerek çıkarıldığı bir uygulamadır (Ambrose ve Harris, 2014, s.76). Kapak baskısı sonrası kalıp kesim uygulaması ile kapak tasarımı ve tüm iç sayfaların köşeleri yuvarlak şekilde kesilmiştir. Bu kesme işlemi, köşelerin kırılma direncini arttırmakta, çanta cep gibi alanlara koyma ya da çıkarma sürecinde takılmaları engellemektedir.

Biçimsel olarak tamamlanan Efeler Yolu pasaportunun son aşamasında seri numarası basma işlemine geçilmiştir. Otomatik olmayan bir numaratör mührü ile pasaportların ilgili bölümleri seri numarası basılmıştır.

SONUÇ

İyi bir grafik tasarım, fikir aşaması, yaratıcı tasarım süreci ve uygulama aşaması ile birlikte değerlendirilmelidir. Birbiri ile ilişkilendirilmeyen tasarım aşamaları, başarılı bir sonuca ulaşmayı mümkün kılmayacaktır. Grafik tasarımcı, tasarım sürecinde tasarımın amacını iyi değerlendirmelidir. Konuya problematik yaklaşarak, tasarımı ile çözüm önerisinde bulunmalıdır. Tasarımın görsel bağlamda biçim içerik ilişkisini iyi kurgulamalı ve hedef kitleye ulaşma konusunda stratejiler geliştirmelidir. İyi bir tasarıma ulaşabilmesi için diğer süreçlerle beraber özgün bir biçim dili oluşturmalıdır. Tasarım eleman ve ilkelerini tasarımında yetkin bir biçimde kullanmayı öncelemelidir.

Tasarımın uygulama aşamasının, tasarım yapmak kadar önemli bir süreç olduğu açıkça ortadadır. Genellikle dijital ortamda tasarlanan bir tasarımın, üretimi sırasında karşılaşılabilecek sorunlar öngörülmelidir. Gerekirse tasarım aşaması yeniden değerlendirilerek, iyi bir uygulama süreci için ilgili çözümler değerlendirilmelidir. Baskı hazırlık, baskı aşaması ve baskı sonlandırma süreçleri uzmanlarla çalışmayı gerektiren önemli süreçlerdir. Bu süreçlerde yer alan kişilerin yetkinlikleri ve kullanılan yöntemlere hakimiyeti, baskı sürecini ve dolayısıyla çıkacak tasarımı doğrudan etkileyecektir. Ancak bu süreçte yetkin uzmanlarla çalışmak tek başına yeterli değildir. Grafik tasarımcının da uygulama sürecindeki terim, yöntem ve teknikleri bilmesi ve ilgili uzmanlarla ekip çalışması yürütebilmesi önemlidir. Çünkü bu aşamalarla ilgili fikri olmayan bir tasarımcı, yaratıcı tasarım sürecinde planladığı tasarımın üretim karşılığını bulamayacaktır. Unutulmamalıdır ki iyi tasarım, planlandığı gibi uygulanabilen bir tasarımdır. Uygulanamayan ya da üretilemeyen tasarımlar taslak olarak kalacaktır.

Bu çalışmada Efeler Yolu pasaportunun fikir aşamasından, baskı sonlandırma aşamasına kadar olan tüm tasarım süreçlerine yer verilmiştir. Pasaport tasarımının amacı ve işlevi üzerinde durulmuş, bu amacı gerçekleştirmek için yapılan özgün grafik tasarım süreci açıklanmış ve tasarımın planlandığı gibi üretilebilmesi için gereken tüm teknik uygulama ve aşamalar anlatılmıştır. Baskı aşaması özellikle problem çözme bağlamında ele alınmış ve tasarıma bütünsel bir yaklaşım benimsenmiştir. Uygulamaya geçirilen Efeler Yolu pasaportu başarı ile sonuçlandırılmış ve tasarım sürecinde planlanan her şey başarıyla gerçekleştirilmiştir.

Özel bir kimliği olan Efeler Yolu için benzeri olmayan bir pasaport tasarlanmıştır. Bu tasarım, görsel kimlikle bütünleşmiş ve Efeler Yolu'nun özgün karakteri yansıtılmıştır. Tasarım sürecinde, görsel tasarımın en temel değeri olan biçim-içerik ilişkisine özellikle önem verilmiştir. Pasaportun işlevselliği göz önünde bulundurularak, tüm gereksinimler titizlikle ele alınmıştır. Efeler Yolu'nun kimliğini simgeleyen önemli unsurlar, pasaport tasarımında özenle kullanılmıştır.

Efeler Yolu pasaport tasarımında, görsel kimlik unsurlarıyla birlikte tasarımın işlevselliği ve kullanıcı deneyimi ön planda tutulmuştur. Bu, tasarımın sadece estetik değil, aynı zamanda pratik olarak da etkili olmasını sağlamıştır. Tasarım sürecinin her aşamasında, pasaportun kullanıcılarına sağladığı değer ve kolaylıklar göz önünde bulundurulmuş ve buna uygun çözümler üretilmiştir.

Efeler Yolu pasaport tasarımı, görsel açıdan etkileyici ve işlevsel bir kimlik sunmak için titizlikle planlanmış ve uygulanmıştır. Bu durum, tasarım sürecinin başından sonuna kadar bütüncül bir yaklaşımın benimsendiğini ve başarılı bir sonuca ulaşmak için her aşamanın önemli olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

Ambrose, G. ve Harris, P. (2016). *Grafik tasarımda format.* (A. Siretli, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınevi.

Ambrose, G. ve Harris, P. (2014). *Grafik tasarımda baskı ve sonlandırma.* (B. Bayrak, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınevi.

Ambrose, G. ve Harris, P. (2013). *Grafik tasarımda sayfa düzeni.* (D. Beykal Çev.) İstanbul: Literatür Yayınevi.

Ambrose, G. ve Harris, P. (2012). *Görsel baskı öncesi hazırlık ve üretim sözlüğü.* (M. E. Uslu ve C. Cengiz Çev.) İstanbul: Literatür Yayınevi.

Becer, E. (2002). *İletişim ve grafik tasarım.* Ankara: Dost Yayınevi.

Erdal, G. (2015). *İletişim ve tipografi.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İstek, R. (2004). *Görsel iletişimde tipografi ve sayfa düzeni.* İstanbul: Pusula Yayıncılık.

Sarıkavak, K., N. (2009). *Çağdaş tipografinin temelleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Twemlow, A. (2008). *Grafik tasarım ne içindir ?.* İstanbul: Yem Yayın.

Uçar, T., F. (2017). *Görsel iletişim ve grafik tasarım.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

İNTERNET KAYNAKÇASI

Efeler Yolu. (2024, 05, 28). *Efeler yolu hakkında.* https://www.efeleryolu.com/

Ege Ajans. (2024, 05, 25). *Efeler Yolu Projesine uluslararası ödül.* https://www.euegea-jans.com/index.php/2023/10/11/efeler-yolu-projesine-uluslararasi-odul/

İzmir Vakfı. (2024, 05, 20). *İzmir fontu.* https://www.izmirvakfi.org/izmir-fontu

Bölüm 8

YENİLİKÇİ YAKLAŞIMLARLA TAKI TASARIMINDA SANATIN EVRİMİ

Metin COŞKUN[1]

1 Öğr. Gör. Metin Coşkun, Kastamonu Üniversitesi Orcid: 0000-0003-0941-0519

Giriş

Tarihin her döneminde, insan kültürünün önemli bir parçası olarak takı tasarımı kendini göstermektedir. Tarih öncesi çağlara ait ilk takı örnekleri, genellikle doğada bulunan materyallerden (kemik, taş, diş gibi) üretildiği bilinmektedir. Bu dönemlerde, takıların kullanımı çoğunlukla dini veya ruhsal nedenlere dayanmaktadır. Bu erken dönem süs eşyaları, sosyal statü ve inanç sistemlerini yansıtan unsurlar olarak kabul edilmektedir. Takı ve sanat, insanlık tarihinde sürekli iç içe geçmiş iki kavramdır. Takı, en eski sanatsal ifade biçimlerinden biri olarak, tarih boyunca önemli bir kültürel ve tarihi rol oynamıştır. Bu bölüm, takıların farklı dönemlerde nasıl evrildiğini ve bu evrimin sanatsal düşünce üzerindeki etkisini ele almaktadır.

Geleneksel anlamda takılar, genellikle süsleme amacıyla kullanılırken aynı zamanda toplumsal konum, kültürel değerler ve bireysel ifadeyi de sergilemektedir. Yine de modern zamanlarda, takı tasarımı sadece estetik endişelerle sınırlı değildir; sanatın sınırlarını zorlar, sosyal, çevresel ve teknolojik değişimlerle etkileşerek şekillenir.

Tarihin her döneminde önemli bir yer tutan takı tasarımı, modern zamanlarda estetik sınırları aşarak teknolojik ve sosyal değişimlerle şekillenmeye başlamıştır. Yenilikçi malzemeler, biyo-plastikler ve biyo-malzemeler, takı tasarımında yaratıcılığı ve dönüşümü artırmıştır. Örneğin, estetik ve sürdürülebilir alternatifler sunan deniz yosunu bazlı biyo-plastikler, çevreye olan zararlı etkileri azaltmakta önemli bir role sahiptir. 3D baskı teknolojisi, özgün ve karmaşık tasarımları mümkün kılarak, kişiye özel takı tasarımı ve prototip üretiminde büyük avantajlar sunmaktadır. Doğal ve geri dönüştürülmüş malzemeler ise takılara organik ve özgün bir görünüm kazandırırken, çevresel ve sosyal önemi de vurgulamaktadır.

Takı tasarımı, günümüzde sadece estetik değerlerle sınırlı kalmayıp, sosyal ve çevresel sorunlara duyarlı bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Sürdürülebilir malzemelerin kullanımı ve adil ticaret uygulamaları, tasarımcılar ve tüketicilerin ilgisini çekmektedir. Tüketicilerin eğitimi ve şeffaflık, takı sektöründeki sürdürülebilir uygulamaların ve etik değerlerin yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Teknoloji ile entegre edilen takı tasarımı, geleneksel yöntemleri dönüştürerek yaratıcılığa yeni kapılar açmaktadır. Bilgisayar destekli tasarım ve ileri imalat yöntemleri, tasarımcılara geniş bir yaratıcılık alanı sunarken, kişisel anlam ve ifade, çağdaş takı tasarımının merkezinde yer almaktadır. Takılar artık yalnızca süs nesnesi olmanın ötesine geçerek, bireysel hikayeleri ve duyguları yansıtan sanat eserleri olarak kabul edilmektedir.

1. Takı Tasarımında Yenilikçi Malzemelerin Kullanımı

Yüzyıllar boyunca takı tasarımı, insanlığın kültürel ve estetik anlayışının bir yansıması olarak görülmektedir. Günümüzde teknolojinin ve malze-

me biliminin gelişimi sayesinde tasarımcılar, geleneksel metaller ve taşların ötesine geçerek yenilikçi ve alışılmadık materyalleri kullanmaya başlamıştır. Bu durum, takı tasarımında yaratıcılığın ve dönüşümün artmasına sebep olmuştur. Modern takı tasarımında geleneksel değerlerin yanı sıra, yenilikçi malzemelerin kullanımı giderek artmakta, organik materyallerden 3D baskılara kadar, tasarımcılar kendi sınırlarını zorlamakta ve çeşitli malzemeleri birleştirerek eşsiz görünümler yaratmaktadır. Bu metod, takıların sade bir süs nesnesi olmaktan öteye geçerek, daha derin anlamlar taşıyan bir ifade aracına dönüşmesini sağlamaktadır (Üçoz, 2020).

1.1. Biyo-plastikler ve Biyo-malzemeler

Geleneksel plastiklerin çevreye olan zararlı etkileri dikkate alındığında, tasarımcılar biyo-plastikler gibi yenilikçi ve çevre dostu materyallere yönelelmektedir. Bu tür malzemeler, çoğunlukla biyolojik olarak parçalanabilir ya da geri dönüştürülebilir niteliklere sahip olup, takı tasarımında farklı renkler ve dokular sunmaktadır. Hazır ve sentetik malzmelerin yerini bio plastik malzemelerden üretilmiş doğa dostu farklı materyaller kullanılabilmektedir. Mesela, deniz yosunu temelli biyo-plastikler, estetik açıdan hoş bir görünümün yanı sıra, sürdürülebilir bir alternatif olarak öne çıkmaktadır. (Miller et al., 2018).

1.2. Üç Boyutlu (3D) Baskı Teknolojisi ile Üretilen Malzemeler

3D baskı teknolojisi, takı tasarımını tamamen yeni bir boyuta taşıdı. Tasarımcılar, bilgisayar destekli tasarım (CAD) programları aracılığıyla karmaşık ve eşsiz takılar yaratabilir ve bu tasarımları plastik, metal, seramik gibi çeşitli malzemelerde hayata geçirebilmektedirler. Bu durum, özellikle kişiye özel takı tasarımı ve prototip üretiminde büyük bir avantaj oluşturmaktadır (Vom Brocke et al., 2013).

1.3. Doğal ve Geri Dönüştürülmüş Malzemeler

Takı tasarımında doğal ve geri dönüştürülen malzemelerin kullanımı, estetik ve çevresel farkındalık açısından popülerlik kazanmıştır. Bu malzemelerin benzersiz ve doğal görünümleri, takılara hem estetik hem de sosyal ve çevresel önem katmakta. Ahşap, taş ve deniz kabukları gibi doğal kaynaklardan elde edilen veya geri dönüştürülen metal ve cam kullanımı, takı sanatında sınırları genişletmektedir. Bu yenilikçi yaklaşım, takı tasarımcılarına geniş bir yaratıcılık alanı sunarken, aynı zamanda sürdürülebilirlik ve çevre dostu değerleri de vurguluyorken bu, takı dünyasında heyecan verici yeni olanaklar sunarak, sektörün geleceğine katkıda bulunmaktadır.

2. Takı Tasarımında Sosyal ve Çevresel Farkındalık

Günümüzde, takı tasarımı artık sadece estetik değerlerle sınırlı değil, aynı zamanda sosyal ve çevresel sorunlara duyarlı bir yaklaşımla ele alın-

maktadır (Herzberg, 2021). Sürdürülebilir malzemelerin kullanımı, adil ticaret uygulamaları ve yerel topluluklara destek gibi konular, hem tasarımcıların hem de tüketicilerin ilgisini çekmektedir. Bu yaklaşım, takıların yalnızca estetik güzellikleriyle değil, aynı zamanda etik ve sosyal sorumluluklarını da vurguladığı görülmketedir. Birçok tasarımcı ve marka, üretim süreçlerini çevresel etkileri minimize edecek ve toplumsal faydalar sağlayacak şekilde düzenlemektedir (Wilson, 2008).

Takı tasarımının, estetik yanının yanı sıra sosyal ve çevresel sorumluluklar gözetilerek yapıldığında daha derin bir anlam kazandığı günümüzde daha belirgin hale gelmiştir. Birçok tasarımcı ve marka, üretim süreçlerinde çevresel etkileri azaltmayı ve toplumsal katkı sağlamayı hedefleyen çeşitli stratejileri benimsemektedirler. Bu durum, takı sektörünün geleceğine yönelik yeni bir bakış açısı sunmaktadır (Kretschmer et al., 2016).

2.1. Sürdürülebilir Malzemelerin Kullanımı

Sürdürülebilir malzemelerin kullanımı, takı tasarımında çevresel etkilerin azaltılması yolunda önemli bir adımdır. Bu malzemeler, geri dönüştürülmüş metaller, organik materyaller veya sertifikalı madenler gibi çeşitli kaynaklardan temin edilir. Fairmined veya Fairtrade gibi sertifikalara sahip altın ve gümüş, çevre ve sosyal sorumluluk bakımından duyarlı madencilik uygulamalarını destekler. Bu tür sertifikalar, takı üretiminde kullanılan kaynakların çevresel ve sosyal açıdan sürdürülebilir olduğunu garanti eder (Kretschmer et al., 2016).

2.2. Adil Ticaret ve Topluluk Destekli Üretim

Takı sektöründe adil ticaret uygulamaları, toplumsal fayda sağlamanın önemli bir yöntemidir. Adil ticaret ilkelerine bağlı kalan takı markaları, üreticilere adil ücretler ödeyerek, işçi haklarını koruma ve yaşam koşullarını iyileştirme hedefini benimserler. Bu markalar, aynı zamanda yerel topluluklara destek vererek, kültürel mirası koruma ve yerel ekonomiyi güçlendirme yolunda katkı sağlarlar. Bu tür uygulamalar, etik değerlere dayalı bir ticaret anlayışını teşvik eder ve takı sektöründe sosyal ve çevresel bilinç yaratmaya yardımcı olur (Giovando et al., 2013).

2.3. Eğitim ve Bilinçlendirme

Takı tasarımında sosyal ve çevresel bilincin artırılması, tüketicilerin eğitimi ve farkındalıklarının geliştirilmesi ile başlar. Bu doğrultuda, pek çok takı markası, üretim süreçlerini ve ürünlerinin arkasındaki hikayeleri müşterileriyle paylaşarak şeffaflık sağlamak ve bilinçlendirmek amacı güder. Bu strateji, tüketicileri daha bilinçli alışveriş yapmaya yönlendirir ve sosyal ve çevresel sorumluluk sahibi markaların desteklenmesine katkı sağlar. Tüketicilerin bilinçli seçimleri, takı sektöründeki sürdürülebilir uygulamaların ve etik değerlerin yaygınlaşmasına önemli ölçüde katkıda bulunur (Tadros et al., 2018).

3. Takı Tasarımında Teknoloji ile Entegrasyon

Teknolojinin sürekli gelişimi, takı tasarımını da önemli ölçüde etkilemiştir. Günümüz tasarımcıları, 3D modelleme, lazer kesim ve dijital baskı gibi ileri teknolojileri kullanarak daha karmaşık ve yenilikçi tasarımlar oluşturabilmektedirler (Row, 2015). Ayrıca, internet ve dijital platformların kullanımı, takıların pazarlanması ve satışı açısından artan bir öneme sahip olmaktadır. Bu gelişmeler, takı tasarımının teknolojiyle entegrasyonu sayesinde, sektördeki geleneksel yöntemleri dönüştürmekte ve yeni yaratıcı fırsatlar yaratmaktadır (Borissova, 2019).

3.1. Bilgisayar Destekli Tasarım (CAD) ve 3D Modelleme

Bilgisayar destekli tasarım (CAD) yazılımları, tasarımcılara geleneksel kalem ve kağıt yöntemlerine kıyasla daha hızlı ve esnek çalışma olanağı sunmaktadır. Bu yazılımlar sayesinde, tasarımcılar bilgisayar ortamında oluşturdukları 3 boyutlu (3D) modellerle tasarımlarını kolaylıkla görselleştirebilir ve detaylandırabilirler. Bu teknoloji, tasarımcılara daha karmaşık ve detaylı takı tasarımları yapma fırsatı sağlıyor, bu da yaratıcılıklarını önemli ölçüde genişletmektedir (Bonnardel et al., 2009).

3.2. Lazer Kesim ve Diğer İleri İmalat Yöntemleri

Lazer kesim teknolojisi, takı tasarımında oldukça hassas ve karmaşık detayların yaratılmasına imkan tanımakta, bu teknoloji, metal levhaları ya da diğer malzemeleri hassasiyetle keserek benzersiz ve göz alıcı tasarımların üretilmesine yardımcı olmaktadır. Ayrıca, su jeti kesim, CNC frezeleme gibi diğer gelişmiş üretim yöntemleri de takı tasarımında kullanılmakta ve tasarımcılara farklı imkanlar sunmaktadır. Bu teknikler, tasarımcıların yaratıcılık sınırlarını genişletir ve çeşitlilik sağlamaktadır (Ulrich, 2014).

4. Takı Tasarımında Kişisel Anlam ve İfade

Çağdaş takı tasarımı, kişisel ifade ve anlam yönünden zenginlik sunar. Tasarımcılar, geleneksel süsleme kavramını aşarak, takıları bireyin öyküsünü ve hislerini yansıtan birer sanat nesnesi olarak görülmektedir. Bu yöntem, takıyı yalnızca görsel bir obje olmaktan çıkarıp, bireysel ve kültürel derinlik taşıyan birer esere dönüştürmekte, her parça, kişinin kimliğini, yaşam tarzını ve inançlarını yansıtan benzersiz ve değerli bir ifadeye dönüştürmektedir. Böylece takı tasarımı sanat ve kişisel anlatımın birleştiği bir alan haline gelmektedir.

Çağdaş takı tasarımında kişisel anlam ve ifade büyük bir öneme sahiptir. Geleneksel düşünce yapısından uzaklaşarak, tasarımcılar artık takıları yalnızca bir süs eşyası olarak görmekten öte, bireysel hikayeleri ve duyguları yansıtan bir ifade aracı olarak kabul edilmektedir. Bu yaklaşım, takıları sadece birer nesne olarak değil, aynı zamanda derin bir anlam taşıyan simgeler olarak değerlendirir. Bu, takı tasarımını, estetik ve fonksiyonel değerlerin ötesinde, bireysel ve kültürel ifadenin bir parçası haline getirmektedir (Drutt, 2007).

Sonuç

Günümüzde takı tasarımı, sanat ve teknolojinin kesiştiği bir alanda yenilikçi bir ivme kazanmıştır. Geleneksel kavramların ötesine geçen tasarımcılar, yenilikçi materyallerin kullanımı, sosyal ve çevresel bilinci, teknolojik entegrasyonu ve kişisel anlamın önemini vurgulayarak takıları sadece estetik bir süs nesnesi olmaktan çıkarıp, daha derin bir anlam taşıyan birer sanat eserine dönüştürmektedirler. Bu çeşitli yaklaşımlar, takı tasarımının sınırlarını genişletmekte ve sanatla olan etkileşimlerini yenilikçi ve heyecan verici yollarla ilerletmektedir. Takı tasarımı, yüzyıllardır kültür ve estetik ifadenin bir parçası olarak evrimleşmiş ve günümüzde teknolojinin ve sürdürülebilirlik anlayışının etkisiyle yeni bir boyut kazanmıştır. 3D baskı, lazer kesim ve CAD yazılımları gibi yenilikçi teknolojiler, tasarımcılara daha karmaşık ve özgün tasarımlar yaratma imkanı sunarken, çevre dostu malzemeler ve adil ticaret uygulamaları, takı tasarımında sosyal ve çevresel sorumluluk bilincini artırmıştır. Ayrıca, bu süreçte tüketicilerin eğitimi ve şeffaflık önemli bir rol oynamaktadır. Günümüzdeki takı tasarımları, estetik güzelliklerinin yanı sıra, kişisel hikayeleri ve duyguları yansıtarak bireysel anlam ve ifadeyi ön plana çıkarmaktadır. Bu durum, takı tasarımının sadece bir süs eşyası olmaktan öte, kişisel ve kültürel ifadenin bir parçası olduğunu göstermektedir.

Takı ve sanatın ilişkisi, zaman içinde sürekli gelişmiştir. Takı, yalnızca bir aksesuar ya da süs eşyası olmanın ötesinde, dönemin sanatını, kültürünü ve toplumsal yapısını yansıtan önemli bir sanat dalıdır. Gelecekte de takı sanatının, yaratıcı tasarımlar ve yeni malzemelerle sanatın sınırlarını genişletmeye devam edeceği beklenmektedir.

Kaynaklar:

Bonnardel, N., & Marmasse, N. (2009). Computer-Aided Design Applications in the Creative Field: A Literature Review. Design Studies.

Borissova, N. (2019). Jewelry Design in the Digital Age.

Giovando, A., & Ayres, D. (2013). Jewellery Making: A Complete Course for Beginners. Search Press.

Herzberg, J. P. (2021). Material Meaning: A Living Legacy of Adrianne Lobel.

Kretschmer, L. S., & McNeil, J. M. (2016). The Responsible Fashion Company: Integrating Ethics and Aesthetics in the Value Chain. Springer.

Lambourne, N., & Maloney, J. (2018). Natural Jewelry: 15 Beautiful Easy-to-make Projects. Search Press.

Miller, K., & Lyons, B. (2018). The Sustainable Jewellery Handbook: A Guide for Jewellers and Jewellery Designers. Bloomsbury Visual Arts.

Row, J. (2015). Digital Handmade: Craftsmanship and the New Industrial Revolution.

Tadros, C., & Marongiu, P. (2018). Jewellery: From Art Nouveau to 3D Printing. Thames & Hudson.

Ulrich. (2014). Handbook of Manufacturing Engineering and Technology. Springer.

Vom Brocke, J., Gemser, G., Herstatt, C., & Tietze, F. (2013). 3D Printing Technology: An Exploration of Its Innovative and Entrepreneurial Potential in the Field of Industrial Design. The International Journal of Entrepreneurship and Innovation.

Wilson, S. (2008). Adornment: The Art of African Jewellery.

Bölüm 9

RESİM SANATINDA PORTREDE FON

Hayri AĞAN[1]

1 Dr. Öğr. Üyesi Hayri Ağan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü Anasanat Dalı İstanbul / Türkiye. hayri.agan@msgsu.edu.tr
OCRİD ID:0000-0001-5734-0223

GİRİŞ

Resim sanatı deyince portre ilk akla gelen türlerden biridir. Her dönemde popülerliğini koruyan portre resmi sanat tarihsel bağlamda kendi kulvarı içerisinde geçerliliğini korumakta ve sınırsız varyasyon sunmaktadır. Geçmişten günümüze dinsel, tarihsel, kişisel ve farklı amaçlarla yapılan portre resimlerin fon (arka plan) özellikleri bu çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır.

Portre üzerine pek çok çalışma yapılmış olmasına rağmen figürü çevreleyen salt fon üzerine detaylı bir çalışmaya rastlanmamış, fonun kullanım olasılıkları üzerinde pek durulmamıştır. Portre resminde farklı fon kullanımları bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Portrenin özne olduğu tuval yüzeyinde fon işlevselliğinin, sanatçılar tarafından nasıl değerlendirildiğinin altını çizmek, fonun organize edilişinin önemine ve birincil plan olan figüre sağladığı olanaklara dikkat çekmek çalışmanın amaçları arasındadır. Resim düzleminde ikincil plan sayılan fonun özne ile etkileşimini farklı örnekler üzerinden ele almak portre türüne bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşmamıza katkı sağlayacaktır.

Fransızca *portrait* 'suret, resim, özellikle insan yüzü resmi' sözcüğünden alıntıdır. Eski Fransızca *protraire* 'çizmek, resim yapmak' fiilinden türetilmiştir. Bu fiil Latince aynı anlama gelen *protragere* fiilinden evirilmiştir. Geç Latince yazılı örneği bulunmayan *tragere,* 'çizgi çekmek, çizmek' fiilinden pro ön ekiyle türetilmiştir. Bu fiil *trahere, tract-* 'çekmek' fiili ile eş kökenlidir (Nişanyan, 2013). Ortaçağda *yeniden üretmek* anlamına gelen Latince 'protraho' sözcüğü portre ile ilişkilendirilir. Ölü ya da hayatta, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen figürler portre olarak adlandırılmaktadır (İskender, 1997: 1504). 16. yüzyıl ile 20. yüzyılın başları arasında yapılan çoğu portrede, mimesis, yani portresi yapılan kişilerin özgül 'görünüm'lerinin temel yönlerini benzetme ya da yaklaştırma yoluyla tanınması sağlanmaya çalışılmaktadır (Leppert, 2002: 217). Eski Türkçe'de ise portre *şebih* sonrasında *tasvir* olarak tabir edilmektedir. Her yüzyılda portre resmi için başka nitelikler aranmakta, giderek daha geniş bir yelpaze içinde yorumlanmaktadır. En nihayetinde portre bir kişinin yüz çizgilerini tercüme eden resimlere denilmektedir (Arseven, 1975: 1622). Sadece omuzlardan itibaren insan yüzünün konu edildiği resimlere portre denildiği gibi adı ve kimliği belli olan bir kimsenin kişisel özelliklerini betimleyen figür resmi için de kullanılmaktadır (Keser, 2009: 259). Portre resmi omuzlardan itibaren yalnızca başı (büst) kapsayabileceği gibi yarım (ellerin dahil edildiği) ya da tam boy olabilen kadrajları içerebilir. Bu çalışmada portrede fon özellik biçimleri ele alınırken portre türleri üzerinden hareket edilip fonun portre ile olan ilişkisi farklı dönem ve örnekler üzerinden ele alınmaktadır. Bir kişinin/modelin çeşitli fon ilişkileri kurularak yapılan portreleri yanında birden fazla kişinin aynı kadraj içerisinde yer aldığı grup portre resimleri portre türü içerisinde alt başlık olarak de bu kategori içerisinde değerlendirilmektedir.

Fransızca kökenli *fone* sözcüğü sahne sanatlarında fon, oyuncuların arkasındaki resim, fotoğraf veya çeşitli plastik ögelerden oluşan dekor, görüntüye verilen addır. Türkçede *arka plan* olarak anılan *fon* resim yüzeyinde izleyiciye uzak gibi görünen kısımdır. Ön planda yer alan asıl konunun ardında bulunan çevre, fon olarak adlandırılmaktadır (Keser, 2009: 46). TDK' ya göre fon bir resimde üzerinde konunun işlendiği boya katıdır. Portre resminde fon, figürü çevrelerken figürün sınırlarını belirleyerek kapladığı alanı ortaya çıkarmaktadır.

Fon *derinlik* (espas) kavramının oluşmasına katkı sağlamaktadır. Fonun derinlik algısı yaratma özelliği karşısında yüzeye çeken iki boyutlu bir etkisi de bulunmaktadır. Tuval yüzeyinde boyanmamış bir fon resimde bitmemişlik etkisi yaratabildiği gibi sanatçıların fonu özellikle boyamadıkları, çeşitli nedenlerden dolayı bitiremedikleri *unfinished* (tamamlanmamış) portreleriyle de karşılaşılmaktadır.

Figürün önde olduğu etkiyi sağlayan etkin biçime karşın fon çoğu zaman pasiftir ve ikincil plan olarak algılanmaktadır. Fon figüre hizmet etmektedir. Fonun bir diğer önemli özelliği *mekân* kavramının oluşmasını sağlamasıdır. Mekânın derinliği ya da yüzeye çekilmesi, espas ilişkileri fonun ele alınış yöntemiyle paraleldir.

Bu çalışmanın akışına kolaylık sağlamak adına portrede fon kullanım çeşitliliği irdelenirken belirlenen temel kategoriler üzerinden hareket edilmiştir. Resimlerin kadraj esasına dayalı 1-*Baş (büst) Portrede Fon,* 2- *Yarım Boy Portrede Fon* (peyzaj ya da iç mekan portrede fon), 3- *Tam Boy Portrede Fon,* 4-*Grup Portrede Fon* olarak belirlenen başlıklar altında bölümler oluşturulmuştur. Sınırsız zamana ve alana yayılan portre türlerinin belirlenen alt başlıkları fon özellikleri bağlamında incelenmesi çalışmanın ana çatısını kurmaya katkı sağlamış kronolojik bir dizin, sınıflandırma üzerinden hareket edilmemiştir.

Yöntem

Bu çalışmada standart bir sanat tarihsel kronolojiden hareket etmek yerine farklı portre türlerine göre fonun ele alınışı üzerinden hareket edilmiştir. Yöntem olarak nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmanın amacı doğrultusunda, geçmişten günümüze, belli başlı portre örnekleri tarama tekniği ile seçilerek fon kullanım özellikleri ekseninde değerlendirilip incelenmiştir. Araştırmanın içeriğiyle bağlantılı olabilecek basılı kitaplar, yazılı makaleler, müze verileri, dijital kaynaklar referans alınarak literatür taraması yapılmış ve ilgili bölümler oluşturulmuştur.

TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE PORTRE / FON İLİŞKİSİ

Bir kültür yansıması, dini ve politik propaganda aracı, bir yüzün anısını yaşatma, idealize etme olanağı ve plastik bir deney alanı olarak portre resmi her devirde kişinin ve imgesinin toplumdaki rolüne yüklenen anlamla birlik-

te evirilmektedir. Konu aldığı kişisel özellikleri olduğu gibi betimlemek ve bu özellikleri idealize etmek amaçlarını taşıyan iki ayrı portrecilik anlayışının ilki portreciliğin doğmasına neden olmuştur. Soyluluk, ağırbaşlılık, sadelik, kararlılık gibi duyguların bireysel özelliklerle bir arada vurgulandığı Roma dönemi büstleri bu anlayışı örneklendirmektedir (İskender, 1997: 1504). Batı sanatında başlangıçta portreye olan eğilimi koşullandıran ölümün aşılması fikri imparatorluk fonksiyonunun etkili uygulamasıdır. Hristiyanlığın resmen kabulünden sonra katakomplar terk edilip yeryüzündeki Bazilikalarda toplanılmaya başlanınca Papa'nın imgesi, mozaikler ve fresklerde yerini almış Roma piskoposu için en önemli şey temsilinin sağlanması olmuştur. Tarihi ve dini konulu resimlerle eş zamanlı kral, din adamı, bürokrat, tüccarlara ait büst ya da boy portreleri en sık karşılaşılan portre örnekleri olmuştur. İlkel örnekler sonrası dinsel içerikli iki boyutlu ikonografik resimlerde portrelerin arka planı genellikle altın yaldız renk kullanılarak nötr bir fon etkisinde boyanmıştır. Din adamlarının krallara taç giydirme törenlerinde bağımsız portreye doğru atılan adımlarla karşılaşılmıştır. Kendi içinde tutarlı, yüzdeki ifadeyi dikkate aldığı sürece bir portre, resim olmanın gereğini yerine getirmektedir. Sonuç itibariyle bir yüzü resmetmek onu benzerlerinden ayırt edenin ortaya koyulmasıdır (Ergüven, 1998: 190). Bu bağlamda 15. yüzyıldan itibaren yüzün karakteristik yönlerinin ön plana alındığı bedenin doğal çevresi içine yerleştirildiği örnekler çoğalmaya başlamıştır. Kuzeyde Jan van Eyck, Thierry Bouts, Hans Memling, Hugo van der Goes gibi Flaman sanatçılar modellerini fonda dış dünyanın gözüktüğü bir pencere tarafından aydınlatılmış bir oda bölümü / mekan içine yerleştirmişlerdir. İtalyanlar ise fonda derinliği olan manzara ve gök görünümü önünde portreler yapmışlardır. Giotto ve ilk Siena ekolü resimleriyle figüratif sahnelere fon teşkil eden hayali veya gözlemlenmiş elemanların bir araya getirildiği düzenlenmiş peyzaj detaylarıyla sıkça karşılaşılmıştır.

Portre resminde fon farklı işlevselliklerle ele alınmaktadır. Lorne Campbell'in *Dictionary of Art* kitabında yer alan *Portraiture* makalesinde portreyi dört bölüm üzerinden ele alırken (tanım sorunları, hangi amaçlarla yapıldığı, üretim pratikleri, benzerliğin önemi bölümlerinde) gelecek kuşaklara aktarım, portrenin ölümsüzlük simgesi haline gelmesiyle birlikte güç gösterisi olduğuna vurgu yapmaktadır (Turner, 1996: 273-287). İnsanlar arasındaki sınıfsal farklılıklara verilen önemin artması sanatçıların süreç içerisinde portre ve fona bireysel yaklaşımlarını beraberinde getirmiştir.

Görme Biçimleri kitabında Berger (1986), sıradan sanat yapıtlarının 17. yüzyıldan sonra gittikçe artan bir siniklikle yapıldığının altını çizerken ressamın gözünde, resim diliyle anlatılan değerler, ısmarlanan resmin bitirilmesinden, satılmasından çok daha önemsiz hale gelmeye başladığına dikkat çekmektedir. Beceriksizlikten ya da taşralılıktan değil pazarın isteklerinin sanatın isteklerine ağır basmasından dolayı bir tek tipleşmekten bahsedilmektedir (88). Bu tespit boy portrelerinde ya da grup portrelerindeki formül-

leşen fon düzenlemelerindeki benzerlikle ilişkilendirilebilir.

19. yüzyıla kadar iç mekân ya da peyzajın (açık alan) fon olarak kullanıldığı portrelerde, özellikle Barok dönem kodlarıyla hareket eden ressamlarda, koyu bir fon önünde portre en yaygın ve ilk akla gelen yöntemdir. Çünkü başı çevreleyen koyu ton fon, yüze, yüzün ifadesine vurgu yapar bir sonuca taşınmaktadır. Orta ya da koyu ton fon ile giysinin koyu tonu birleşerek yüze vurgu yapılan Flaman portre geleneğinde beyaz yakalık vazgeçilmez bir biçimsel eleman haline gelmiştir. Değişken işaretler barındıran ve farklı anlamlar yüklü yüzün ifadesini ortaya çıkarmaya düz, nötr bir fon direkt etki edip ifadeyi güçlendirmeye dair katkı sağlamaktadır.

İfadeci yanı ağır basan dışavurumcu ressamların ruhsal olanı ortaya koymaya dönük tutumları fonda alışılagelen yaklaşımların çeşitlenmesine neden olmuştur. Freud'un psikanaliz düşüncesiyle paralel insanın psikolojik bir özne olarak tanımlanması portredeki biçim anlayışını etkilemiştir. Portrede dönemlerin bileşenleriyle oluşan akımların plastik değerleri bilinç, bilinçaltı sorunlarına yönelimin artmasına, natüralist yaklaşımın tasvir – temsil içeriği değişmeye başlamış, portre ve imgeyi çevreleyen fon gerçeklik arayışında görünenin ötesinde hisleri de esas almayı amaçlamıştır. Geometrik formlara dönüştürülen, renk üzerinden hareket edilen, takip etmesi güç devingen görüntülere dönüştürülen, biçim bozmalarla tanınmaz hale getirilen modern akım portre ve oto portreleri resimdeki sınırsız ifade yollarına işaret ederken, belgeleyici olma niteliklerine gölge düşürmezler (Demirbulak, 2007: 72).

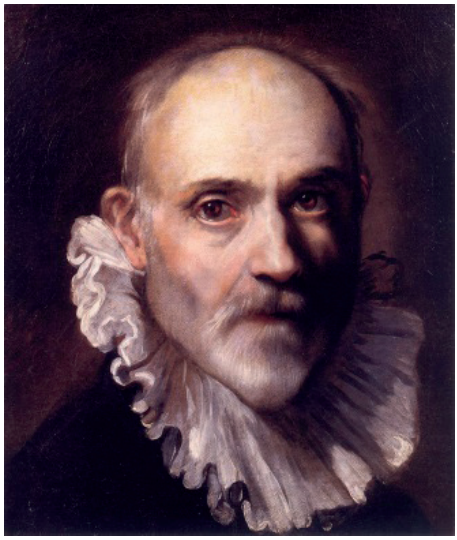
Birçok gelenekte ruhun yerinin baş olduğu düşünülecek olursa, maddeyi simgeleyen bedene karşılık, yüzün ruhu simgelediği söylenebilir. Diğer bütün uzuvların yokluğu bedensel bir eksiklik yaratırken, yüzün yokluğu, insanı hiç kimse yapmaktadır (Kocabıyık, 2014: 129). Bedenin en tepesinde yer alan baş, beş duyu organını yüzde toplamaktadır. Cicero'nun (M.Ö. 106-43) ifadesiyle, duyu organları başımıza 'sanki bir kaleye yerleştirilir gibi' yerleştirilmiştir (Cicero, 2012: 309). İnsan yüzüne dair yapılan tüm bu tespitler portre sanatını her zaman en evrensel sanat eylemlerinden biri haline dönüştürmektedir. Çeşitli plastik sorunlar çerçevesinde ele alınan portre türleri bir yüzün anısını yaşatmak adına hem dönemde tekrar tekrar ortaya çıkma özelliği göstermektedir.

Sanatçının kendi özelliklerini betimlediği tür olan *oto-portre* (kendi portresi) her dönemde popülerliğini korumuştur. Oto-portre ressamın en dolaysız, en iyi bildiği kendine dair sonuçları ortaya koyma özelliğine sahiptir. Tuval yüzeyinde ikincil eleman olarak görülen fon, portrenin işlevselliğine göre farklı plastik sorunlar yüklenerek ele alınmaktadır. Fonun ele alınış biçimi ve çözümlenmesi portre içeriğiyle etkileşim içerisindedir.

BAŞ (Büst) PORTREDE FON

Resim sanatında salt başın merkezde omuzlarla birlikte ele alınışı portrede en sık başvurulan kadraj seçeneklerinden biridir. Yakın kadraj baş portre-

de ortaya çıkan eserin modelle benzerlik bağlamında kurulan ilişkisi her dönemde önemsenmektedir. Tamamen yüze odaklı, yüzün karakterini ortaya koymaya dönük bu portrelerde fonun işlevi portreye hizmet ederek portreyi etkili kılacak tona göre başın düzenlenmesidir.

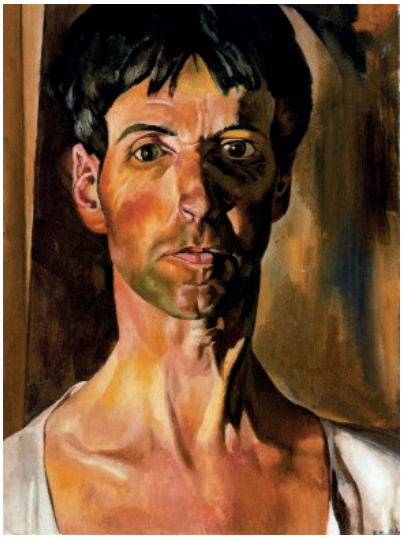


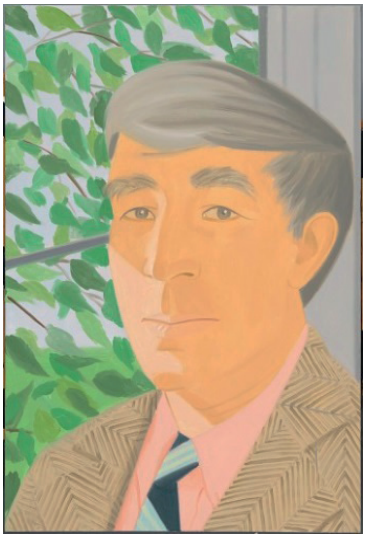
Görsel 1: Fayyum Portre örneği, M.S. 160 – 170, ahşap panel üzerine tempera, British Museum.

Görsel 2: Federico Barocci, 'Otoportre', 1600, tuval üzerine yağlıboya, 40x34cm. Residenzgalerie, Salzburg.

Günümüze kalmış en eski yağlıboya portre örnekleri sayılabilecek Fayyum portreleri siyah zemin (fon) üzerine yapılmışlardır (Görsel 1). Ahşap panel üzerine koyu renkten açık renge doğru çalışılmış bu portrelerin hepsi vesikalık fotoğraf çeken bir makineden çıkmış gibi cepheden görülmektedir (Berger, 2017: 45). Yunan asıllı Mısırlılara ait bu resimler plastik açıdan değerlendirildiğinde genellikle fon nötr bir griye (orta ton) boyandığı fark edilmektedir. Fayyum portrelerinde yüzü çevreleyen koyu saç, iri siyah gözlere yapılan vurguyu desteklemektedir. Yakın kadraja sığdırılmış portrelerde kostüm detayları, saç biçimleri, ırklar ve toplumsal fonksiyonlara dair çeşitliliklere işaret etmektedir.

İtalyan ressam Barocci'ye ait otoportre Barok dönemin klasikleşmiş portre fon ilişkisine sahiptir (Görsel 2). Fon dahil resmin üçte ikisi koyu tondadır. Ön planda giysinin en koyu (siyah) tonu ve fonda giysinin tonundan bir ton daha açık koyunun tercihi Barok dönemi sanatçıları için adeta bir formül niteliğindedir. Özellikle Flaman geleneğiyle ilişkili beyaz yakalıkla yüze yapılan vurgu başı çevreleyen koyu fonla birlikte izleyiciyi portreye yönlendirme eğilimi taşımaktadır. Göz kapağından, burun kemerine kadar yüzdeki karakteristik verileri barındıran portredeki detayların okunmasında fonun payı bir hayli yüksektir.





Görsel 3: Stanley Spencer, 'Otoportre', 1936, tuval üzerine yağlıboya. Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

Görsel 4: Alex Katz, 'John Updike', 1982, tuval üzerine yağlıboya, 120x85cm.National Portrait Galeri, Washington.

İfadeci yanı güçlü olan İngiliz ressam Stanley Spencer'e ait otoportrede yüzün ışıklı ve gölgede kalan planlarına göre resmin fonu yeniden düzenlenmiştir (Görsel 3). Kabaca ortadan ikiye bölünmüş fonda yüzün gölgede kalan alanı açık ton, ışıklı alan arkasında koyu ton kullanılmıştır. Bu zıtlık yüzün fondan ayrılıp öne gelmesine neden olmuştur. Fon, yüzün silüetini ve planlarını ortaya koymaya dönük bir işlevsellikte olsa da tipik bir Barok dönem anlayışı ışık kullanım düzenlemesi dışındadır. Amerikalı Pop art sanatçısı Alex Katz örneğinde ise portrenin fon ile birlikte alışık olunanın aksine indirgemeci, cesur bir basitlikle çözümlendiği sonucu çıkmaktadır (Görsel 4). Yukarıda bahsedilen ışık gölge ustası Barocci portresinde plastik anlamda ne var ise Katz'da tam tersidir. İki resim karşılaştırıldığında Katz'a ait portrede önceki örneklerde altı çizilen ton farklılığı bağlamında fonda ya da yüzde herhangi bir hiyerarşiden söz etmek mümkün değildir. Yüzü çevreleyen yaprakların oluşturduğu kıpırtı, donuk grafik etkideki portre ile dokusal bir farklılık oluşturmaktadır. Katz portrelerine bir seri halinde bakıldığında afişlerin, reklam panolarının soğuk, özellikle ifadesiz etkileriyle ilişkilendirilebilecek düz bir şekilde boyanmış yüzeylerle karşılaşılmaktadır. Bu durum portre ile fonun ele alınışında ayrıştırılmış farklılıkları ortadan kaldırmaktadır.

Yakın kadraj baş (büst) portrelerde fonun kapladığı alanın oranı yüze göre daha az olmuş olsa da fon üzerinden portrenin hangi dönemde hangi üslupta yapıldığına dair kabaca fikir sahibi olunabilinir. Açık, orta, koyu ton

seçimi, renkçi yaklaşım, ışık gölge/ lokal ton esası, boya/ malzeme kullanımı fon özelliklerinde belirleyici plastik etkenler arasındadır.

YARIM BOY PORTREDE FON

Yarım boy portre olarak tanımlanan, baş ile birlikte gövde ve ellerin merkezde kadraj içerisine dâhil edildiği portre türüdür. Sadece başın omuzlarla birlikte yer aldığı portreler dışında kadrajın genişletilerek gövde (tors) ve ellerin dâhil edildiği portre resimlerde fon üç bölümde değerlendirilebilir. Mekan algısı bağlamında bu bölümler peyzaj önünde, iç mekânda ya da düz/ nötr bir fon önünde portre olarak sınıflandırılabilir.

Σ Peyzaj Önünde Portrede Fon

İtalyan Rönesans resminde sıkça karşılaşılan açık alan bir peyzaj önünde portre geleneği ve ellerin dâhil olduğu kadraj çeşitliliği fon düzenlemelerini de beraberinde getirmiştir. Fonda geniş (panoramik) yüksekten bakılan doğa kesitinde su, kara, bitki örtüsü ve havanın yer verildiği peyzaj uzak ya da yakın arka plan mekân algısı yaratmaktadır. Dinsel alegoriler ya da semboller, Hıristiyanlık öyküleri ya da aristokrasinin güç talep eden bakışı çoğu zaman doğayı bir arka plana, vaaz edilen içeriğin okunduğu mekâna indirgemektedir (Türk, 2022). İlk akla gelen Mona Lisa resminde fonda yer alan peyzajın mekâna dair birçok detayı sfumato (duman) teknik olanaklarıyla yalın bir bütünselliğe taşınması bir yana yukarıda bahsi geçen Erken Rönesans'ta Masaccio, Giotto ile başlayan ikincil figürleri dinsel figürlerden daha küçük fakat kişisel özelliklerini yansıtacak biçimde betimleme, peyzaj içerisinde portre geleneğinin başlamasına ön ayak olmuştur.

Kuzeyli sanatçılar portre çalışmalarında kişisel özellikleri yansıtmayı çalışmalarında ön planda tutarak gerçekliğe verdikleri önemi vurgulamışlardır. Öne çıkan isimlerden Jan van Eyck'ın portreleri idealizasyondan uzak ve fon başın ifadesini güçlendirmeye dönük düzenlenmiştir. Kadrajın geniş tutulup portrenin çevresiyle birlikte ele alınmasıyla kullanılan biçimsel elemanlar resmin içeriğine dair çıkarımları beraberinde getirmektedir. Portrenin amaçladığı etki, modelin toplum içindeki rolünün tanımlanması, izleyiciye modelin değerleri hakkında dolaylı da olsa bilgi vermesi fonla güçlenmektedir. Örneğin, Luca Signorelli'nin (1445-1524) kentsel manzaradan detaylar sunan Antik Roma'ya göndermede bulunan birçok antik anıt ve kalıntıları içeren 'avukat / hukukçu ' resmi modelin arkeoloji ile ilgilendiğini ileri sürmektedir. Başının iki yanında antik tarih ve mitolojiden alınan iki sahne olarak resmedilen fon modelin ilgi alanı ve hümanist bilgisine referansta bulunmaktadır (Schneider, 2002: 22).

Kişiselleşmiş yüz çizgileri ve modelin kimliğini tanıma, kim olduğunu anlama olanağı portre resmi için belirleyici olmuştur. Piero della Francesca'ya ait diptik, profilden soylu portreleri biçimsel tarafıyla dönemi içerisinde

dikkat çekmektedir (Görsel 5). Soğuk, açık tonda bir gökyüzü (hava) ile çevrelenen yüzlerin karakteristik detayları vurgulanıp giysi ve aksesuarlara dair biçimler lokal tonda tutulmuş, kara ve su hava perspektifiyle fonda alabildiğine derinlik algısı yaratmıştır.

Görsel 5: Piero della Francesca, Federico da Montefeltro ve Battista Sforza, Urbino Duke and Duchess of Urbino 1473-75, ahşap panel üzerine tempera, 47x33cm., Uffizi Müzesi, Floransa.

Görsel 6: Gustave Courbet, Yaralı Adam, 1844-1854, tuval üzerine yağlıboya, 81,5x97,5cm., d'Orsay Müzesi, Paris.

Caravaggio, Titian, Rembrandt, Hals, Rubens dahil olmak üzere ustalardan kopyalar yapmış, Manet'nin de büyük ilgisini çeken Velázquez ve Zurbarán'ı keşfetmiş olan Gustave Courbet, iki Romantik Géricault ve Delacroix gibi geçmiş usta etkilerini resimlerinde taşımaktadır (Absil, t.y. Courbet). Courbet'nin bir dizi dönüşüm geçirmiş oto portre, *Yaralı Adam* resminin x-radyografisi kompozisyonda yer alan ikinci figürün boyanarak kapatıldığı görüşünü ortaya atmaktadır (Görsel 6). 1852'de Courbet'nin tuvaldeki sevgili imgesini (Kır Siestası) yaklaşık on yıl sonra kapatarak kendine ait bedeni koyu kahverengi bir örtüyle boyadığı ve kaldırılan ikinci figür yerine fondaki peyzajı genişlettiği düşüncesi kabul görmektedir (Hoffman, 1973: 264). Resimde uzanan yaralı figür, koyu tonlar arasında seçilen bir kılıç ve ufakta bir parça gökyüzü kesiti yer alan peyzaj silüeti portreyi doğa içine taşımıştır. Resmin dörtte üçü (yüz, beyaz gömlek ve el dışında) koyu ton hâkimiyetinde olup yukarıda bahsi geçen usta kaynaklarına dair ilişkiler barındırmaktadır. 1840-50'li yıllara denk gelen *Siyah Köpek*, peyzaj içerisindeki oto portre kompozisyonu açık koyu formülü açısından bu yaralı portrenin zıttıdır. Fon açık tonda tutulup esas biçim siluet bir sonuca taşınmıştır. Peyzajın fonu oluşturduğu portrelerde arka planda kalan doğa kesiti resme derinlik katan önemli detaylar oluşturabilmektedir. Ayrıca hareketli bir fon (bulutlu bir gökyüzü) tercih edildiğinde modelin silüet etkide (açık / koyu) düzenlenip mekânla zıtlık oluşturduğu örneklerle de karşılaşılmaktadır.

Örneğin, Goya portrelerinde fondaki elemanların yalınlaştırılıp neredeyse yok edilmesi ya da en aza indirgenmesiyle farklılık göstermektedir.

Birinci planda figürün çevresi ile arasındaki sadeleştirilmiş dengenin kurulması eserlerinin özgünlüğünü ortaya koymaktadır. Goya'nın üslubu yer yer parçaların uyumlu dengesi kuralının dışında kalıp modelin çevreye göre yalnız bırakılışıyla ilişkilidir.

İç Mekân Portrede Fon

Fonun iç mekân olarak saptandığı portre anlayışı sanat tarihi külliyatı içinde bir hayli yaygındır. Bürokrat, soylu, din adamı portrelerinde fonda ağır kumaşlar, gösterişli kostümler, barok dönemin uçuşan draperileri, ağır perdeler kompozisyonlarda fonu oluşturan elemanlar olarak kullanılmıştır. 19. Yüzyılla birlikte keskin üslupsal çeşitlilik portre geleneğinde bir kırılma yaratmış gündelik hayatın resmin alanına girmesi iç mekân kompozisyonlarını zenginleştirmiş bu kırılma portre türünün fon düzenlemelerine de yansımıştır.

Yarım boy portrede (başın ellerle birlikte) figürün çoğu zaman düz bir fon önünde değerlendirilip kadrajın genellikle sağ tarafında açılan pencereyle birlikte fonda gökyüzü ve bir kara parçasının yer aldığı mekân düzenlemeleri formül haline dönüşmüştür. Modelin oturduğu koltuk, bulunduğu ortam, nesne tercihleri yarım boy portre kadrajları içerisinde yer verildiği örnekler görülmektedir.

Görsel 7: Edgar Degas, Mary Stevenson Cassatt, 1880-1884, tuval üzerine yağlıboya, 73x60cm., National Portrait Galeri. Washington.

Görsel 8: Edvard Munch, Pencere Önünde Otoportre, 1940, tuval üzerine yağlıboya, 84x108cm., Munch Müzesi, Olso.

Degas için Mary Cassatt'ın model olduğu resimde fon, figürün koyu silueti dışında, birbirine yakın genel bir orta ton hâkimiyetindedir (Görsel 7). Toprak kökenli ton hâkimiyetindeki fonda sandalye ve birkaç çizgi ile yalınlaştırılmış bir iç mekân algısı oluşturulmuştur. Üstten bakış açısı sunan kadrajda vurguyu sağlayan portrenin en çarpıcı kısmı fonda başı çevreleyen

beyaz ton kullanımıdır. Alışılagelen bütün fona yayılan ışıklı atmosferik bir açık ton kullanımı yerine bölgesel bir alanda, jestüel sürülen beyaz kalın boya arka planı yüzeye çeken radikal bir sonucu beraberinde getirmiştir.

Edvard Munch tek seansta bitirilmiş ve hayatının son döneminde yaptığı *Pencere Önünde Oto portre* resminde kadrajı neredeyse ortadan ikiye bölmüştür (Görsel 8). Aynı konuyu belirli aralıklarla, çeşitli tekniklerle tekrar etmekten çekinmeyen Munch portre serilerinin fonlarında ezber bozan bir yaklaşım sergilemiştir. Sıra dışı kadraj tercihleri, figürün ellerine yakın bir yerden kesilmiş olması Munch'ta karşılaşılan ancak genelde mesafeli durulan biçimsel düzenlemelerdir. Sanatçının serbest fırça kullanımı, iç mekânda açılan pencerenin boyanma biçimindeki rahatlık portrenin ruhsal gücünü ortaya koymaya katkı sağlamıştır.

Düz Fon Önünde Portre

Düz, nötr boyanmış bir fon portrede yüzün ifadesini, figürün genel karakteristik yapısını en dolaysız ortaya koymaya yarayan yaygın kullanımdır. Portredeki ifadeyi güçlendirmek adına fon ile kurulan bu zıtlık etkiyi artırmaya dönüktür. Figürün arka planı her ne kadar boşluğun doldurulduğu bir alan olarak düşünülse de gerek renk tercihi gerekse tonun açık koyu işlevi portrenin sözünü söylemesinde aktif rol oynamaktadır. Portre çevresinde herhangi bir biçime yer verilmemiş olsa dahi nötr olarak düzenlenmiş fonda boyanın kalın ya da ince sürülüşü, dokusal etkinin devrede olması ya da olmaması gibi faktörler düz bir fonda devrededir.

Görsel 9: Gustav Klimt, Adele Bloch-Bauer I, 1907, tuval üzerine gümüş ve altın, 138x138cm. Neue Galeri, New York.

Dekoratif öğeleri tuval yüzeyinde çok çeşitli öğelerle harmanlayan Klimt, 1903'te Venedik ve Ravenna'yı ziyareti ile San Vitale kilisesinde karşılaştığı erken Bizans dönemi mozaiklerinden etkilenmiştir. Viyana'lı işadamının karısı Adele Bloch-Bauer'in model olduğu resmin fonu bir nevi sosyal konum vurgusu yapmaktadır (Görsel 9). Resimde portre ve eller dışında kalan alanda gümüş ve altın karışımı pigment kullanılmış, üç boyutlu bir vücuttansa (yüz

ve eller dışında) bir duvar kâğıdı desenini andıran düz bir süslemeci tavır ortaya koyulmuştur (Rideal, 2016: 71). Kıpırtılı bir fona dönüşen yüzeye karşın portre ve ellerde görülen natüralist yaklaşım ikonik bir sonuca taşınmıştır.

BOY PORTREDE FON

Kadrajda figürün (baştan ayaklara) tamamına yer verilen resimlere boy portre denir. Baş ile birlikte bedenin aktif rol oynadığı bu türde fon, varsa fonda yer verilen biçimsel elemanlar, işlevleri, figür mekân ilişkisinin sanatçı tarafından nasıl kurulduğunun önemi artmaktadır. Çalışmanın anlaşılırlığına katkı sağlamak adına yarım boy portrede üç temel fon özelliğine göre yapılan gruplandırma (peyzaj önünde portrede fon, iç mekan portrede fon, düz fon önünde portre) boy portre türü içinde geçerli sayılabilir. Soylu, kral, din adamı boy portrelerinde model benzerliğine olabildiğince yaklaşılması yanında içerikle ilişkili nesnelere, kıymetli eşyalara yer verildiği görülmektedir. Barok dönemde sıklıkla ele alınan boy portre Rubens'in öğrencisi Anthony Van Dyck (1599-1641) portreleriyle etkin örnekler ortaya koymuştur. İngiliz portreciliğinin en önemli unsurlarından biri perspektif içinde çeşitli nesnelerle basamaklar yaratarak geriye doğru bir mekan etkisi vermektir (Kılıçdoğan, 2001: 16).

Tam boy portrenin nasıl bir fon önünde yer alacağı tercihinde açık alan, peyzaj içeriğine dair Berger, *Görme Biçimleri'nde* Rokoko Dönemi ressamı Gainsborough,'un *Bay ve Bayan Andrews* resmine yer vermektedir (Görsel 10). Zengin İngiliz aile Andrew'lere ait siparişin fonunda doğa kesitine yer verilmesi salt ailenin doğa sevgisiyle ilişkili olmadığı aksine çiftin toprak sahipliğine vurgu yapıldığına dikkat çekilmektedir. Gösterilen kara parçasıyla birlikte çift adeta bu topraklar bizim demektedir. Çevrelerindeki her şeye karşı edindikleri ağalık tutumu duruşlarından, yüzlerindeki ifadelerden okunmaktadır (Berger, 1986: 107).

Görsel 10: Thomas Gainsborough, Mr. and Mrs. Andrews, 1750, tuval üzerine yağlıboya, 69.8x119.4 cm., National Galleri, Londra.

Mr. and Mrs. Andrews resminde fonda figürlerin arkasındaki ağaç, kadrajın dışında devam eden büyüklüğüyle izleyicinin zihninde sonlanmaktadır.

Ağaç ve hemen önünde oturan kadının duruşu, dikey ana yönü belirlemektedir. Ana yöne paralel duruşuyla erkek figürü ve sağ kenarda yer alan diğer ağaçlar, ana yönü vurgulayan paralel ara yönleri oluşturmaktadır. Ayrıca resmin sağ yarısında yer alan sarı buğday tarlasının yüzeyde kapladığı geniş alanla sağladığı renk etkisi izleyicinin dikkatini sağ yarıya çekerek asimetrik dengeyi kurmaktadır (Şentürk, 2012: 165,166). Boy portre resmi olmasına rağmen ufuk çizgisiyle fonda yer alan, idealize ışık etkileriyle de desteklenerek kademelenen yatay tepeler espası güçlendirmektedir.

Genişleyen kadraj olanaklarıyla birlikte figürün tamamına kadrajda yer verilmesi modele dair önceki örneklere kıyasla daha fazla bilgi sahibi olunmasına, figürün çevresiyle birlikte değerlendirilmesi sanatçıların üslupsal özellikleri bağlamında ayrımların saptanmasına katkı sağlayabilmektedir.

Görsel 11: Honore Daumier, Resminin Önündeki Ressam, 1870, ahşap üzerine yağlıboya, 11x8cm. Barnes Koleksiyonu, ABD.

Görsel 12: David Hockney, Divine, 1979, tuval üzerine akrilik boya, 152,4x152,4cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

Gazeteler için yaptığı dört bin kadar taşbaskı, haftalık karikatürleriyle diğer ışık gölge resmi yapan sanatçılardan ayrılan Daumier, aynı zamanda tarihsel süreçleri ve alışkanlıkları tespit ederek kayıt altına aldığının bilincinde olan siyasi yorumcu, toplumsal yerici konumdadır. Daumier'in resimlerinde aktif bir unsur olan ışığa karşı silüet insanlar eylemlerini sürdürmektedir. Kendine özgü figürlerin anatomileri, karikatürleştirilmiş yüzleri bedenlerine benzemekte, 'gerçeğe uygun' bedenleri ise yüzleri gibidir (Berger, 2018: 214). Daumier'in çok küçük boyutlu şövale başında boy portre resmi tek seansta sonuçlandırılmış jestüel bir rahatlığı ortaya koymaktadır (Görsel 11).

Sanatçıların kendilerini model olarak kullandıkları boy oto portrelerle her dönemde karşılaşılmaktadır. Bu boy oto portreden Daumier resminin

asli unsurunun ışık olduğu anlaşılmaktadır. Boy portre figürün omuzlarına, yüze düşen ve fonda bacakları çevreleyen ışık o denli etkin ve hareketlidir ki adeta resmin öznelerinden biri olarak kabul edilebilir. Resimde 'düşürülen gölge' espası saptayan bir rol üstlenmekte ve ışık kaynağının yönünü dair fikir vermektedir.

Daumier resimlerinde ışığın önünde hareket eden silüetler görülmektedir. Figürlerin çevrelerindeki ışık arttıkça siluetlerin biçimleri anlam kazanmaya başlamaktadır. Fondan gelen ışığı bahane ederek oluşturduğu atmosferle sanatçı dikkati neye çekmek istiyorsa o alanı tanımlı hale getirerek aydınlatmaktadır. Daumier resminde fonda hareketli gölgelerle karşılaşılmaktadır.

Tercih ettiği içeriği farklı tekniklerle ele alan David Hockney birçok kaynak etkileşimiyle kendi eklektik yaklaşımında imgeler yaratma peşindedir. Sanat pratiği, dijital alana aktarılmış çalışmaları, konuları çeşitlilik gösterse de bir portre ressamı sayılabilecek David Hockney, aile, arkadaş, sevgili portreleriyle günümüz resim sanatında önemli bir yer tutmaktadır. Gözlemlediği insanların resimlerini yaparak bir nevi kayıt altına alan boy portreleri üsluplaşma kaygısından uzak, usta kaynaklarından ödünç alınmış palet, teknik bağlamda esnek bir yapıya sahiptir. Hockney'nin çalışmaları, sanat tarihinin farklı dönemlerinden referanslarla örnekler sunarken, aynı zamanda kendi dünya görüşüyle dolu, belirli bir zaman ve mekana dayanan çağdaş bir ifadeyi koruduğu için ilgi görmektedir (Neel, 2008).

Hockney, fotoğraf verileri de dâhil olmak üzere düz bir yüzeyde olan biçimlerin stilize olmakla birlikte resmin düzlüğü içerisinde bir nebze soyutlama gerektirdiği düşüncesindedir (Hockney, Gayford, 2017: 20). Figürü çevreleyen fon renkçi bir yaklaşımda olsa da esas biçime/ figüre hizmet eder bir yalınlıktadır. Fon kullanımında farklı tavırları bir araya getirme noktasında da eklektik bir yaklaşımdan çekinmeyip kişisel bir sonuca ulaşmaktadır. Hockney'nin, John Waters filmleriyle ünlenen oyuncu Divine'in ikonik portresinde fon kullanımı Matisse ve Van Gogh resmi referansları içermektedir (Görsel 12). Modelin (Divine) beyaz giysilerini çevreleyen (çizgili kostümün mavi-pembe renk birlikteliği) fondaki armoni ilişkisi Matisse'in *Sanatçının Atölyesi* resminin arka planındaki dikey şeritleriyle bağlantılıdır. Figürün hemen arkasındaki hareketli, çapraz fırça darbelerinden oluşan dokusal duvar kâğıdı Van Gogh'tan devşirilen bir tavırda olup dekoratif unsurlar barındırmaktadır. Hockney, figürü bir zemine oturtmak için gölgeye ihtiyaç duymuş az da olsa gölge kullanmıştır.

Görsel 13: Hans Holbein, Elçiler, 1533, meşe üzerine yağlıboya, 207x209,5cm. National Galeri, Londra.

Görsel 14: Alice Neel, Andy Warhol Portresi, 1970, tuval üzerine akrilik ve yağlıboya, 152,4x101,6cm. : Whitney Museum of American Art, New York.

Holbein'in *Elçiler* resminde yüzeyin tamamı en ince detayına kadar çözümlenerek sonuçlandırılmıştır (Görsel 13). Portre ile fon, fonda yer alan biçimsel elemanlar arasında bir hiyerarşiden söz etmek neredeyse mümkün değildir. Hatta fonda yer alan nesnelerin sembolik, nicel ve ifade açısından baskınlığı bu resmi bir portre resmi olmasının ötesine taşımıştır. Resimdeki iki figür, anlamlar yüklü nesnelerin izleyicideki etkisini artırmak için konuya dâhil edilmiş gibidirler. Holbein'in Kuzey ülkelerinin ve İtalyan sanatçılarının tekniğini kısa sürede kavramasında, ressam bir aileden gelmesi ve minyatür geleneğinden yetişmiş olmasının etkisi büyüktür (Gombrich, 2004: 374). Kuzey portreciliğinin temel özellikleri arasında yer alan arka plan/ fonun titizlikle işlenmiş olması, iç mekânın tanımlanması Holbein'in portrelerinde dikkat çekmektedir. Figürlerin bireysel kimlikleri ile birlikte fonda figürleri çevreleyen biçimler, fikirleri simgeleyen sembolik nesneler tanımlı haldedir ve resmin içeriğinden bağımsız düşünülemez. Resimde ağır basan şey, figürleri çevreleyen, onların vücutlarını örten malzemeler ve kumaşlardır. Yüzler ve eller dışında kalan yüzeylerin hepsinde dokumacıların, nakışların, halıcıların, kuyumcuları, dericilerin, mozaikçilerin, kürkçülerin, terzilerin, sarrafların her şeyi nasıl inceden inceye işledikleri göze çarpmaktadır (Berger, 1986: 88, 90). Fonda yer alan nesneler içeriğe dair formasyon aktarımı amacı taşımaktadır. *Elçiler* resmi dönemi içerisindeki ince işçiliğin, bundan doğan yüzey zenginliğinin, Holbein tarafından yeniden hassas bir biçimde yüzeye aktarılmasıyla kült bir eser haline gelmiştir.

Holbein'in 1530'lu yılların ortalarına kadar sembolik objelerle dolu portreleri daha sonraki evrede posta pulu görüntülerini andıran karanlık (koyu) arka plan içinde düz, nötr bir sonuca taşınmıştır (Cumming, 2005: 160). Baş

ve ellerdeki detaylar dışındaki alanlarda kontrastı güçlendirerek karanlık ve aydınlığın büyük alanlarına odaklanmıştır. Bu alanlardaki gölgeleme ve astar uygulaması hayret verici bir şekilde ince ve kesin olmuştur (Cheney, 1965: 469).

Fonun özellikle basit, yalın bırakılıp ekonomik bir sonuca taşındığı portre resimlere 1950 sonrası Amerikan resmi sanatçılarından Alice Neel'i örnek verebiliriz. Daha çok hayatının son döneminde tek seansla sonuçlandırdığı resimlerin fonlarında basit ufak müdahalelerle sonucu ortaya koymaktadır. Mavi kontur kullanımında ısrarcı Neel, Andy Warhol boy portre resminde modelin başını ve bedenin üst kısmını soğuk (açık mavi) tonlarla sonuçlandırmıştır (Görsel 14). Fonda sadece bir kanepenin ana hatları yer almakta ve böylece Neel'in "aşırı duyarlı ekonomi" olarak tanımladığı durum fon için vurgulanmış olmaktadır. Warhol'u yalıtılmış, yaralı ve içine kapanık olarak resmeden Neel, izleyiciye sanatçı dostunun beklenmedik ve belki de daha derin bir yönünü göstermektedir (Whitney Museum of American Art). Ayrıca mekânın bu denli yalın tarif edilmesi, figüre odaklanmamızı ve onun samimiyeti ile kırılganlığını duyumsamamızı kolaylaştırmaktadır. Figürler basit bir mekân içindedir ve genellikle tuvalin sınırlarına çok yaklaşmış haldedir. Neel anlama hizmet eden bir iki nesne dışındaki öğeleri sınırlayarak figürlerini ortak bir insani zemine getirmektedir. Fondaki bu durum duygu ve ifadenin verimli şekilde aktarılmasına olanak sağlamaktadır (Enuysal, 2023).

GRUP PORTREDE FON

Grup portre resmi birden fazla figürün ve kompozisyonu oluşturan parçaların birlikteliği üzerine kuruludur. Parçalar ve figürler arasındaki uyum, dolu-boş alanların organizasyonu diğer portre türlerine göre ön plana çıkmaktadır. Grup portrede fonun işlevselliği bu çoklu birlikteliğe göre şekillenmektedir. Kullanılan biçimsel elemanlar, figürleri çevreleyen fonun aktif ya da nötr tutulması resmi okumamıza yön vermektedir.

15. yüzyıldan itibaren sıklıkla karşılaşılan baş (büst) portreler dışında yarım boy, küçültülmüş ölçekte tam boy portre resimler kişinin genel hatlarıyla bireysel kimliğini ortaya koyma amacı taşımaktadır. Bu küçültülmüş ölçekte tam boy portreler genellikle zenginliğin gösterildiği iç mekân çalışmalarından oluşmaktadır (Woodall, 1997: 5-8). 17. Yüzyılla birlikte salt statüye dayalı içerik çeşitlilik göstermeye başlamış, açık alan ya da iç mekân olarak düzenlenen fonda biçimsel elemanlar kompozisyona yön vermeye başlamıştır. Resmin altın çağı olarak atfedilen 17. yüzyıl Flaman portre geleneğinde insanın yalnız bir kahraman ya da soylu olmasının ötesine taşınması halktan olan insanların da grup portrelerinin müzelerde yer almasının önünü açmıştır. 19. Yüzyılla birlikte ayrışan üslupsal farklılıklar resimlerin fonlarındaki davranış biçimlerinde ayrımların oluşmasını beraberinde getirmiştir.

Hollanda sanatında, aile portreleri dışında Protestan devletin askeri, bilimsel ve yardım kurumu çalışanlarının anısına yapılan grup portreleriyle

karşılaşılmaktadır. Askeri birlikler kendi yönetimlerinin anısına yaptırdıkları resimlerde, üyeler kendi portrelerinin ücretlerini ödemektedirler. Portreler, kentsoylu, belediye meclisi üyesi, meclis başkanı gibi ünvanları yansıtacak biçimde ele alınmakta, kişiler sırayla poz vermektedirler.

Grup portre resmi deyince ilk akla gelen Frans Hals, Rembrandth, Velasques, Rubens, Antony Van Dyck gibi ustaların büyük boyutlu, çok figürlü kompozisyonlarıdır. Bu tür portre resmi figürlerin pozları, birbirleriyle olan ilişkileri, tuval yüzeyinde kapladıkları alanlar, çevrelerinin düzenlenmesi, dolu ve boş alanların organizasyonu üzerine kuruludur. Hals'in çok figürlü kompozisyonlarında virtiözitesini ortaya koyan figürlerdeki hareketli fırça sürüşleri sanatçıya kişisel alan açmıştır. Fonda ise figürlerdeki hareketli sahayı dengeleyen yalın alanlar mekâna dair kullanılan biçimsel elemanlar resimde dengeyi oluşturmaktadır.

Barok dönemde Batı resmindeki figüratif kompozisyonlarda aydınlık ve karanlık alanların dramatik etkiyi artırmak amacıyla karşıtlık oluşturacak biçimde düzenlenmesi, Caravaggio'cu (tenebirizm) resimlerde çok koyu bir fon üstünde verilen figürler, bir ışık demetiyle aydınlanır ve oluşanışık-gölge karşıtlığı sonucu hacimsel bir boyuta taşımaktadır. 17. Yüzyıl başlarından itibaren Caravaggio'dan etkilenen birçok sanatçı tarafından benimsenen karanlık fon kullanımıyla karşılaşılmaktadır (Özbalcı Aria, 2017: 236). Grup portre resminde çoğunlukla mekânın aktif bir şekilde devrede olması kompozisyonda espas anlayışının düşünülmesini plastik unsur olarak devreye sokmaktadır. Figürlerin önde ve arkada istiflenirken iç veya dış mekân ile kurulan ilişkileri, dikey-yatay, diyagonal yönlerin ritmik ve statik ilişkileri önem kazanmaktadır. Velazquez'in *'Nedimeler'* resmindeki ayna kullanımıyla geniş bir salonda, büyük bir tuvalin başında sanatçının kendi imgesini de dâhil ettiği grup portre resminde üçte iki oranında geniş yer kaplayan fonla karşılaşılmaktadır. Duvarlar, yüksek tavanlı iç mekân, ekonomik ışık kullanımı ve figürlerin mekândaki teatral dizilimi espas anlayışını derinlemesine etkilemektedir.

Görsel 15: Frans Hals, Aziz Adrian Subayları Ziyafette, 1627, tuval üzerine yağlıboya, 179x257,5cm. Frans Hals Museum, Haarlem, Netherlands

Görsel 16: Max Beckmann, Aile Portresi, 1920, tuval üzerine yağlıboya, 65,1×100,9cm. The Museum Of Modern Art, New York.

Barok dönemin önemli isimlerinden Frans Hals'in sivil muhafızları konu edindiği beş farklı kompozisyondan oluşan grup portre resmi bulunmaktadır. *Aziz Adrian Subayları Ziyafette (1624)* resmi fonun ton farklılığı açısından diğerlerinden ayrılmaktadır (Görsel 15). Fonun açık tonda ele alınması resmin biçimsel yanını etkilemekle birlikte dinamizmini artırmaktadır. Fonda açılan pencereden gözüken siluet ağaç aracılığıyla dinamik yapının üçgen karakteri desteklenmekte memurlar arasındaki hiyerarşiyi göstermek için yapılan düzenleme, figürlerin konumları ve hareketleri kompozisyonda espasın güçlenmesine katkı sağlamaktadır. Gri kökenli fon sayesinde şapka, elbise, bayrak, diyagonal hareketleri güçlendiren kuşakların (memurlar ve astsubayların beyaz, turuncu, mavi renklerinde taktıkları şirketlerinin kuşaklar) lokal tonları ve renkleri netlik kazanmakta resmin ışık-gölge anlayışından uzaklaşmasına neden olmaktadır (arts&culture). Hals'in biçimsel yanını ortaya koyan netleşen sınırları netleşen lokal ton eğilimi ardılları sayılabilecek Velasquez ve Manet resmini de etkilemiş, benzer fon çözümlemelerine kapı aralamıştır.

Grup portre resminde fon yalın, düz bir tona indirgendiğinde figürlerin kapladığı alan, poz ve ifadelerine dayalı jest ve mimiklerin önemi boy ya da yarım boy portrede olduğu gibi artmaktadır. Örneğin yine Hals'in yukarıda yer alan grup portre (Görsel 15) resminden kırk yıl sonra yaptığı *Yoksul Yaşlılar Bakımevinin Erkek ve Kadın Yöneticileri (1664),* grup portre resimlerde yumuşak, nötr, koyu bir arka plan, yatay hatların ağır bastığı bir kompozisyon ve aşağı yukarı hepsi aynı önemde resmedilmiş figürlerin oluşturduğu grup özelliği göstermektedir (Conti, 1978: 48).

Max Beckman'ın Birinci Dünya Savaşının sona ermesinden kısa bir süre sonra yaptığı *Aile Resmi* alışılagelen bir grup portre resmi algısından uzaktır (Görsel 16). Sanatçının kendisinin ve aile yakınlarının yer aldığı kompozisyon ev içi bir aile toplantısını konu edinmektedir. Beckmann, 'insanlığın öfkesini ve umutsuzluğunu, tüm zavallı umutlarını, sevinçlerini ve vahşi özlemlerini haykırabileceği bir kule inşa etmeye' çalışırken, ressamlığının ve kompozisyonunun beklenmedik ve şaşırtıcı şekillerde değişmesine izin vermektedir (Panero, 2024). Çok parçalı bir yüzeye dönüşmüş fonda hayal kırıklığına uğramış bir masa etrafındaki figürler, romantikleştirilmekten uzak, savaşın travmalarıyla melankolik uğraşları içinde kaybolmuşlardır. Resmin fonu yok denecek kadar dar ve sıkışıktır. Fonda yer alan lamba, duvar, kapı, tavan vb. yüzeyler farklı görüş açısı, dışavurumcu sayılabilecek bir biçim anlayışıyla ve istifçi bir yaklaşımla bütün tuvale nüfus etmektedir. Ayrıca Beckmann'ın renkçi, parlak paleti, dairenin içinde ve dışında savaşın yaklaşmakta olduğu kasvetli hissine gerilim katmaktadır (Morais, 2017). Yer yer kalın, koyu kontur kullanımı, net, köşeli üslubu, belirli bir biçimsel ciddiyeti, karmaşık üslup sorunlarına yönelik araştırıcı bir ilgiyi gizlemektedir. Eleştirmen Julius Meier-Graefe, 1924 yılında ressamın estetiğini, klostrofobik bir kompozisyona

sıkıştırılmış figürlerinin çizilmiş yüzleri ve kırılmış uzuvlarıyla mekanikleşmiş canlı varlıkların kutulanmış varoluşunu görsel bir metafor olarak tanımlamıştır (Backus, 2014).

SONUÇ

Resim sanatında portre her dönemde ele alınmış bir tür olarak varlık göstermiş süreç içerisinde dönemsel, üslupsal, biçimsel kaygılarla farklılıklar içermiştir. Temelde bir yüzü resmetmek onun karakteristik özelliklerinin ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç bir yüzün diğer yüzlerden ayırt edilmesine olanak sağlamaktadır. Portrede yüze, etrafını çevreleyen fon ekseninde bakmayı merkeze alan bu çalışmada ortaya çıkan sonuçlar portre türleri(-baş, yarım boy, tam boy, grup portre), mekân algısı (iç mekân, dış mekân, düz bir fon) ve kadraj çeşitlilikleri üzerinden şekillendirilmiştir. Tuval yüzeyinde ikincil eleman olarak görülen fon, portrenin işlevselliğine göre farklı plastik sorunlar yüklenerek ele alındığı sonucuna varılmıştır. Fonun ele alınış biçimi ve çözümlenmesi portre içeriğiyle de ayrıca etkileşim içerisindedir.

Portre türleri (baş, yarım boy, tam boy, grup portre) üzerinden hareket ederek fonu incelemeyi merkeze alan çalışmada portrenin sosyal, dinsel, tarihsel içeriği, hangi zaman diliminde yapıldığı bilgisi fon özelliklerinin değerlendirilmesini kolaylaştırmaktadır. Açık alanda bir peyzaj önünde betimlenen portreler, iç mekanda bir oda bölümü içine yerleştirilen portreler, nötr bir fon önündeki portreler, imgeli fon içerisinde yer alan portrelerde fonun farklı sonuçlara kapı araladığı görülmektedir. Diğer taraftan en evrensel sayılabilecek resim sanatı eylemlerinden olup ressamın belirli zaman aralıklarıyla kendini incelediği alan olan oto portrede fonun çeşitli özellikleriyle karşılaşılmaktadır.

Sanatçıların üslupsal özellikleri biçim anlayışlarına yön vermektedir. Fonun ele alınışı kuşkusuz konu portre olduğunda da üslupsal özelliklerden ve biçim anlayışından bağımsız düşünülemez. Işık gölge anlayışıyla yapılmış portrede atmosferik etki ön plandadır. Işık kullanımıyla ilişkili düşen gölgenin devrede olduğu portrelerde fon, espasa etki eder açılımları beraberinde getirmektedir. Renkçi yanı ön planda olan portre türlerinde ise nesnelerin fonla etkileşimi, figürün çevresiyle ilişkisinin arttırılıp ya da azaltılmasının yüzeyle ilişkili sonuçları ortaya konmaktadır.

Portreye yakından bakıp, yüzü, yüzün parçalarını, parçaların birbirleriyle olan ilişkilerini ortaya çıkarmaya dönük bir baş (büst) portrede fon çoğu zaman nötr, düz, hareketsiz bir işleve sahiptir. Dar bir kadrajda fon bir zemin işlevi üstlenmekte yüzün ifade olanaklarına hizmet ettiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Açık, orta, koyu ton seçimi, renkçi yaklaşım, ışık-gölge, lokal renk esası, boya/ malzeme kullanımı fon özelliklerinde belirleyici plastik etkenler halini gelmektedir.

Kuzey portreciliğinin temel özellikleri arasında yer alan fonun titizlikle işlenmiş olması, iç mekânın tanımlanması bir ayrım ortaya koymaktadır. Flaman sanatçılarıyla portre resminin kökleri atılırken fonda dış dünyanın açılan bir pencereden gözüktüğü ya da bir oda bölümü / mekan içine yerleştirilen yarım boy ya da boy portre kompozisyon şemasıyla sıklıkla karşılaşılmaktadır. Güneyde (İtalya'da) ise figürü çevreleyen fonda derinliği olan bir manzara önünde portreler yapılmıştır. İngiliz portre geleneğinde de görülen manzara içerisinde soylu portreleri tipikleşmiş örnekler sunmaktadır.

19. yüzyılla başlayıp 20.yüzyılda devam eden sadece dönemin özgünlüğüne sığınmayan, portre nosyonundaki değişim ve kopuşlar çok çeşitli plastik yaklaşımları beraberinde getirmiştir. Fovizm, Primitivizm, Ekspresyonizm ve modern resmin diğer -izm'leri karşısında sanatçılar, belirli gruplarla üretim pratiklerini sürdürürken üslupsal özellikler ekseninde portreyi ele almışlardır. Süreç içerisinde tuval yüzeyi üzerinde fonun ele alınışındaki çeşitlilik dokusal özelliklerin de ön planda olduğu örneklerle farklılıklar ortaya koymaktadır.

Geniş kadraj olanaklarıyla birlikte figürün tamamına kadraj içerisinde yer verilmesi modele dair önceki örneklere kıyasla daha fazla bilgi sahibi olunmasına, figürün çevresiyle birlikte değerlendirilmesi sanatçıların üslupsal özellikleri bağlamında ayrımların saptanmasına katkı sağlayabilmektedir. Kompozisyon şemalarında kişilerin kapladıkları alan, birbirleriyle ilişkileri, statülerine göre bir araya getirilme biçimi grup portre resminin dinamiklerini oluşturmaktadır. Kurgulanan mekân ve kullanılan biçimsel elemanlar (tavan, kapı, duvar, zemin vb.) dolu ve boş alanlar, statik ve ritmik hareketler fon özelliklerini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA:

Arseven, C., E., (1975). *Sanat Ansiklopedisi* (C.4). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, Devlet Kitapları.

Berger, J., (1986). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, J., (2017). *Sanatla Direniş* (A. Biçen, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, J., (2018). *Portreler.* (B. Eyüboğlu, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Cheney, S., (1945). *The Story of Modern Art. New* York: The Viking Press.

Cicero, M., T., (2012). *Tanrıların Doğası* (Ç. Dürüşken, çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Conti, F., (1978). *Barok Sanatı Tanıyalım* (S. Turunç, çev.). İstanbul: İnkılap ve Aka Kitapevleri.

Cumming, R., (2005). *Art.* New York: DK Publishing.

Demirbulak, A., (2007). *Çağdaş Türk Resminde Otoportre.* 1. Baskı. İstanbul: Beta Yayınları.

Ergüven, M., (1998). *Görmece.* İstanbul: Metis Yayınları.

Gombrich, E.H., (2004). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran, Ö. Erduran, çev.). 4. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hockney, D., Gayford, M., (2017). *Resmin Tarihi* (M. Haydaroğlu, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları – 4970. Sanat – 239.

İskender, K., (1997). *Portre.* Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (C.3). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü.* 2. Baskı. Ankara: Ütopya Yayınları: 114.

Kılıçdoğan, A., (2001). *17.Yüzyılda Portre.* Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek lisans Tezi.

Kocabıyık, E., (2014). *Aynadaki Narkissos Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz.* 3. Basım. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. BÜTEK A.Ş.

Leppert, R., (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü.* (İ. Türkmen, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özbalcı Aria, Ü., (2017). *17. Yüzyıl Hollanda Resminde Portre.* 1. Baskı. İstanbul: Hiperyayın.

Rideal, L., (2016). *Resimler Nasıl Okunur? Anlam ve Yöntem Okuma Rehberi.* 2. Baskı. (E. Nahum, çev.). İstanbul: İstanbul: YEM Yayın – 241.

Schneider. N., (2002). *The Portrait.* Taschen.

Şentürk, L., (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri.* 1. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Turner, J., (1996). *The Dictionary of Art* (C.25). Macmillan Publishers Limited.

Woodall, J. (1997). *Portaiture: Facing the subject.* New York: Mancester University Press.

İnternet Kaynakları:

Absil, H., *Courbet*. http://hugues-absil.com/wordpress/courbet/. Erişim tarihi: 28.05.2024.

Arts&Culture, *Frans Hals, The Five Civic Guard Paintings*. https://artsandculture.google.com/story/VwXB5-03rczrIQ. Erişim Tarihi: 21.05.2024.

Backus, J., (2014). Max Beckmann's City: Prints, Pimps, and Politics in Post-WWI Berlin. https://www.artsy.net/article/jessica-max-beckmanns-city-prints-pimps-and-politics Erişim Tarihi: 23.05.2024.

Enuysal, G., (2023). *Hayatın Bir Gerçekliği: Alice Neel'in Hamile Çıplak Resim Sergisi*. https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1697874331.pdf. Erişim Tarihi: 26.05.2024.

Hoffman, E., (1973). *Courbet Self-Portraits in Paris*. The Burlington Magazine. Vol. 115, No. 84. https://www.jstor.org/stable/877346 Erişim tarihi: 27.05.2024.

Morais, R., C., (2017). *The Family Portrait*. https://www.barrons.com/articles/the-family-portrait-1497662585 Erişim Tarihi:22.05.2024.

Neel, T., (2008). *The Things He Loves: A very thorough stroll through David Hockney's Portraits*.

Originally publihed in The L.A. Alternative Press, Vol. 5, September 4, 2006, 6.

https://tuckerneel.wordpress.com/2008/07/11/he-things-he-loves-a-very-thorough-stroll-through-david-hockney%E2%80%99s-portraits/ Erişim tarihi: 28.04.2024.

Nişanyan, S., (Son güncelleme 2013) https://www.nisanyansozluk.com/kelime/portre Erişim tarihi: 28.04.2024.

Panero, J., (2024). *Under Pressure*. New Criterion, Academic Search Ultimate. https://research.ebsco.com/c/sxdnbg/viewer/html/ekssgzbjdn?auth-callid=da0ada5c-8dcb-9632-96a7-ff511a37ac93 Erişim Tarihi: 23.05.2024.

Türk, N., (2022). *Resim Sanatında Pan'dan Manzaranın Doğuşu*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 49. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2593957. Erişim tarihi: 27.05.2024.

Whitney Museum of American Art Collection, *Alice Neel, Andy Warhol*. https://whitney.org/collection/works/2887 Erişim Tarihi: 26.05.2024.

Görsel Kaynakça:

Görsel 1: https://www.leblebitozu.com/fayyum-portreleri-nedir/ Erişim Tarihi: 22.04.2024.

Görsel 2: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/barocci/selfporx.html Erişim Tarihi: 25.04.2024.

Görsel 3: https://www.wikiart.org/en/stanley-spencer/self-portrait-1936 Erişim Tarihi: 25.04.2024.

Görsel 4: https://npg.si.edu/object/npg_NPG.84.TC156 Erişim Tarihi: 26.04.2024.

Görsel 5: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Piero_della_Francesca_044.jpg Erişim Tarihi: 27.04.2024.

Görsel 6: https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2008/gustave-courbet/photo-gallery Erişim Tarihi: 27.04.2024.

Görsel 7: https://npg.si.edu/object/npg_NPG.84.34 Erişim Tarihi: 29.04.2024.

Görsel 8: https://www.munchmuseet.no/en/object/MM.M.00446 Erişim Tarihi: 02.05.2024.

Görsel 9: https://www.neuegalerie.org/womaningold Erişim Tarihi: 05.05.2024.

Görsel 10: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-m-r-and-mrs-andrews Erişim Tarihi: 11.05.2024

Görsel 11: https://collection.barnesfoundation.org/objects/5082/The-Painter-in-Front-of-His-Painting-%28Le-Peintre-devant-son-tableau%29/visually-similar Erişim Tarihi: 13.05.2024.

Görsel 12: https://www.thedavidhockneyfoundation.org/chronology/1979 Erişim Tarihi: 14.05.2024

Görsel13:https://tr.wikipedia.org/wiki/El%C3%A7iler_(tablo)#/media/Dosya:-Hans_Holbein_the_Younger _The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg Erişim Tarihi: 23.05.2024.

Görsel 14: https://whitney.org/collection/works/2887 Erişim Tarihi: 24.05.2024.

Görsel 15: https://www.wikiart.org/en/frans-hals/banquet-of-the-officers-of-the-st-george-civic-guard-company-detail-1 Erişim Tarihi: 24.05.2024.

Görsel 16: https://www.artchive.com/artwork/family-picture-1920-by-max-beckmann/ Erişim Tarihi: 27.05.2024.

Bölüm 10

MODA TASARIMINDA SOMAESTETİK VE FENOMENOLOJİK BİR ÇÖZÜMLEME: VIKTOR&ROLF ÖRNEĞİ

Emine KOCA[1],

Nisa Nur DUMAN[2]

1 Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5127-4317, emine.koca@hbv.edu.tr

2 Öğr. Gör., İstanbul Beykent Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Moda Tasarımı Programı ORCID: 0000-0001-5127-4317, nisanurduman@beykent.edu.tr

1.Giriş

Yaşamın her alanında yükselen bir değer olarak vurgulanan ve her geçen gün önemi daha çok artan tasarım, yöntemsel çeşitlilikle zenginleştirilmiş yaklaşımları ile tüm disiplinler için vazgeçilmez bir kavram olarak kabul görmektedir. Bu yaklaşımlar, sadece tasarımın sanatsal ve estetik boyutuyla değil, kullanıcıda oluşturacağı deneyimsel ve duygusal etkileri de kapsayacak şekilde bütünleşik olarak düşünülerek tüketici beğenisine sunulmaktadır. "*Algılama, tanımlama, deneyimleme ve üretme ile beden ve zihin arasındaki etkileşimin devamlılığı sağlanarak bir konu hakkındaki duyarlılığın geliştirilebileceğini*" (May, 2013:44) benimseyen tasarımcılar, kendi duyguları kadar kullanıcıda yarattıkları duyguların da önemli olduğunun bilinciyle, sınırları zorlayan yaratıcı tasarımlar ortaya koyma çabasına girmiştir. Bunun yanı sıra geleneksel sanat anlayışına dayalı estetik algısının ötesinde sunumlar gerçekleştirmenin zorunluluğunun farkındalığı da artmıştır.

Matteucci (2016:50), geleneksel sanat anlayışına dayanan estetik sağduyu olarak tanımlayabileceğimiz şeye göre sanatın; müzelerde, konser salonlarında, tiyatrolarda, sanat galerilerinde ve akademilerde olduğu gibi, gündelik insanların beğenisini şekillendirmeye yönelik gücünün artık değiştiğine dikkat çekmektedir. Ayrıca, bugün beğeninin şekillenmesine ve eğitimine yön veren dinamiklerin, "yüksek estetikli" günlük yaşamlarımızda, yani süreçlerin yetiştirilmesi ve yayılması için ideal ortamı temsil eden "estetikleştirilmiş gerçeklik"te deneyimlenenlerle neredeyse tamamen örtüştüğünü ve bunun öncelikle moda tarafından somutlaştırıldığını vurgulamaktadır. Bu da estetiğin geleneksel referans noktaları ile bugün etkin bir şekilde deneyimlediğimiz gerçeklik arasındaki temel farkı ortaya koymakla birlikte, estetik, tasarım, duygu ve beden kavramlarının bileşenlerini oluşturduğu tasarıma yönelik görüşleri gündeme getirmiştir.

James'e (1922:13) göre, estetik duygular da dâhil olmak üzere tüm duyguların temelinde bedenimiz vardır. Çünkü duygu, "birtakım uyarıcılardan kaynaklanan psikolojik durumları aklın algılaması" demektir. Shusterman ve Veres'e (2023:1) göre tasarım, estetik zevkin birleştiği ve işlevselliğin zıt değerlerinin olduğu yerdir ve tasarımın özünde, tasarımı yaratan ve değerlendiren, aynı zamanda onun yetiştirilmiş ürünü olan aktif, algısal bir öznellik olan insan soması vardır. Foucault (1970, xvii) ise zihinde oluşan soyut düşünce, beden ve diğer ara yüzlerin etkileşimi ile ortaya çıkar ve düşüncelerin beden üzerinden kâğıda yansıması ile tasarılar oluştuğu için tasarımın, aslında tasarımcının bedeninin bir yansıması olduğunu belirtir. Kristina Höök (2018), mevcut tasarım yöntemlerinin sembolik, dil odaklı ve ağırlıklı olarak görsel etkileşimleri vurguladığına dikkat çekerek, sembolik, dil odaklı bir duruştan tüm tasarım ve kullanım döngüsünü kapsayan deneyimsel bir duruşa niteliksel bir geçişi gerektiren etkileşim tasarımından bahsederken, bedene vurgu yapmaktadır.

İlgili literatür çalışmaları ve çeşitli platformlarda sıklıkla gündeme getirilen bu görüşlerin sonucunda; günümüzde beden algısının referans noktasını oluşturduğu, etkileşim temelli ve deneyim merkezli yaklaşımların kültür, sanat, moda ve mimari gibi birçok alandaki uygulamalarına sıklıkla karşılaşılmaktadır. Böylece beden ve zihin arasındaki etkileşimin yansıtıldığı yaratıcı tasarımlar ile birçok mesaj iletilerek çeşitli konulara farkındalık yaratıldığı görülmektedir. Özellikle mimaride mekân ve bedenin devingen ilişkisinin vurgulandığı, beden etkileşimli mekân tasarımlarının deneyim odaklı düşünce sistemiyle yansıtıldığı anlatıların en belirgin örneklerden olduğu söylenebilir. Bozdemir (2019:1), bedenin bir ifade aracı olarak seçilmesini esasen bastırılmış bir düşünceyle başa çıkma girişimi olarak tanımlamaktadır. Radikalleşen sanatçının vücudunun, etkileyici ve hareketli bir takım eylemlerle ifade aracı haline dönüşür. Bu hareketler bazen protesto edici, bazen de içeriği değiştirerek biçimini korurken farklı bir anlam kazanır. Bu durum sadece sanata, felsefeye veya ataerkil bir yapıya karşı duruş değildir; aynı zamanda bir birey olarak varlığın ortaya çıkması için gösterilen bir eylem ve dik duruştur. Sınırlı sayıda da olsa moda alanında da bazı tasarımcıların, adeta bir performans sanatçısı gibi yeni yöntem ve teknikler geliştirerek, yeni görsel söylemler aracılığıyla giysiler ve sunumları üzerinden anlatılarını ortaya koydukları ve bu bağlamda beden algısını kullandıkları görülmektedir.

Günümüzün yaygın olarak estetize edilmiş dünyasında estetik anlayışını şekillendirmede olağanüstü bir güç ve önem kazanan, çağımıza özgü estetik pratikler, deneyimler ve boyutlar üzerine yapılan son tartışmalarda ortaya çıkan ana alanlardan biri de moda estetiğidir (Marino,2020:28). Moda kavramı, "sürekli bir değişim süreci" olarak tanımlandığında, farklı düşünceleri bireylere, toplumlara ve yaşam felsefelerine göre yansıtır. Giysiler ise bireylerin kişilik özelliklerini, duygularını ve yaşam tarzlarını ifade eder (Koca ve Koç, 2009:36). Her tasarımımın arkasında bir düşünce, bir anlam ve yansıtılmak istenen bir mesaj yatmaktadır. Tasarımcılar giysi koleksiyonlarını tasarlarken sadece malzeme ve üretim süreci ile ilgili değil aynı zamanda konulara özel toplumsal duyarlılığı artırmak için giysi koleksiyonlarında kavramsal bir yaklaşım benimseyerek bir hikâye anlatmayı ve duygusal bir bağ kurmayı da hedeflemektedirler. Özellikle moda dergilerinde görselliğe odaklanan tasarımlar sayesinde harika giysilerin estetik başarısı sadece nasıl göründüklerine değil, giyildiğinde nasıl bir his verdiklerine de bağlı olduğu bilinci ile soma tasarım ve soma estetik kavramları gündeme gelmiştir.

Matteucci ve Marino (2017:100-101), bu kavramları bir uyum modeli olarak değerlendirmekte ve çoğu moda filozofunun muhtemelen bu uyum modelinin önemli moda işlevine aşina olmadığı gibi, çoğu moda tutkununun da nispeten yeni sayılabilecek somaestetik kavramına aşina olmadığını belirterek kavramın önemini vurgulamaktadırlar. Kökleri felsefi teoriye temellenen disiplinler arası bir araştırma alanı olan somaestetik, yüksek bedensel farkın-

dalık ve ustalığın, çeşitli tasarım sanatları (aralarında modanın da yerini bulduğu) dâhil olmak üzere, yaşamın birçok yönü için önemli faydalar sunduğu önermesine dayanır. Ancak bütünleştirici bir kavramsal çerçeve ve yalnızca somatik deneyimlerimizi daha iyi anlamak için değil, aynı zamanda bedensel algımızın, performansımızın ve sunumumuzun kalitesini iyileştirmek için bir metodolojiler menüsü sunduğuna da dikkat çekmektedirler.

Giysiler Rönesans'tan bu yana Batı medeniyetinde en etkili fenomenlerden biri olmuştur. Modern insanın yaşamında giderek daha fazla alanı etkilemiş ve neredeyse "ikinci doğa" haline gelmiştir. Dolayısıyla moda anlayışı, kendimizi ve davranış biçimimizi anlamaya katkıda bulunma işlevini üstlenmiştir (Svendsen, 2006:7). Giysilerin sosyal, estetik ve psikolojik işlevlerini yerine getirmesi, tarih boyunca modanın evriminde belirleyici rol oynamıştır. Örneğin Orta Çağ'ın sonlarında ticari kapitalizmle birlikte Avrupa şehirlerinin büyümesi, giyimin sadece bir ihtiyaç olmasının ötesinde ortam ve mekâna uygunluk gibi faktörlere dayalı olarak şekillenmesine yol açmıştır. Bu da moda ve giyim arasındaki sıkı ilişkiyi ve modanın sosyal işlevini ortaya koymaktadır (Wilson, 2003:3). Aynı ilişkinin giysi ve beden arasında da güçlü olduğunu Marino'nun (2017: 339); … Giysi vücudumuzun yüzeyini kapladığı ve böylece onu dünyaya "asla çıplak" değil, "daima giyinik" olarak sunduğuna göre, giyim ve moda en başta açıkça hayatın bedensel boyutuyla bağlantılıdır. Platon'dan günümüze modaya karşı duyulan felsefi korkunun temelinde yatan şey, entelektüel ilgiye layık bir nesne olarak bedene karşı duyulan titizliktir…tanımlaması açıkça ortaya koymaktadır.

Tüketiciler, sosyal yapıdaki yerlerini, sahip olduğu ve tükettiği ürünler aracılığıyla elde edebilmekte, geleneksel tüketim anlayışından farklı olarak, satın aldıkları ürünlerde sadece kullanım özelliği değil, aynı zamanda ürünün kendileri için ifade etmiş olduğu anlam içermesi gerektiği bilinciyle ürünü satın almaktadırlar (Koca vd.,2013:54) Genel olarak giysilerin bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlanmış ve birbirini tamamlayan bir dizi sosyal, estetik ve psikolojik işlevi aynı anda yerine getirerek ifade edebildiği dikkate alındığında; giysileri ile ikinci bir ten oluşturulmuş beden aracılığıyla söylemlerin iletilebildiği de anlaşılmaktadır. Bu durum da anlam yüklü tasarımlarla ilişkilendirilmiş beden sunumlarının ötekine açık bir iletişim aracı olarak kişilerin itirafçı benliklerine dokunma özelliğini ortaya koymaktadır. Paris Couture Week'te sunulan Viktor&Rolf 2023 İlkbahar/ Yaz "Geç Aşama Kapitalizmi Vals" (Late Stage Capitalism Waltz) koleksiyonu da moda tasarımı alanındaki önemli örneklerden biridir.

Viktor&Rolf'un "Geç Aşama Kapitalizmi Vals" temalı koleksiyonu moda platformlarında modayı altüst eden, absürd, çılgın vb. sıfatlarla özdeşleşmiş eleştiriler kadar, beden odaklı tasarımları ile ilginç bulunan koleksiyon beğeni ve övgü dolu yorumlar da almıştır. Koleksiyon hem tasarımları hem de adeta şova dönüşen sunumuyla bütüncül bir şekilde, beden merkezli bir es-

tetik yaklaşımla 'somaestetik' kavramını, yani bedenin estetik deneyimdeki merkezi rolünü ortaya koymaktadır. Koleksiyonun hem moda dünyası hem de tüketici üzerinde yarattığı bu ikilem, aslında tasarımcıların iletmek istediği mesajın kavramsal olarak nasıl algılandığı ile de yakından ilişkili olması çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. **Çalışmada;** dünyaca ünlü moda markası Viktor&Rolf markasının 2023 İlkbahar/ Yaz "Geç Aşama Kapitalizmi Vals" temalı koleksiyonunu oluşturan haute couture tasarımlarının fenomenolojik yöntemle çözümlenmesi amaçlanmıştır. Böylece, koleksiyonun iletmek istediği mesajın izleyiciler tarafından nasıl algılandığı belirlenmeye çalışılırken, Viktor&Rolf' un moda endüstrisindeki yenilikçi ve sanatsal ifadesinden yola çıkılarak geleneksel normları sorgulayan giysi tasarımlarının bir eleştirel incelemesi de sunulmuştur.

Somaestetik gibi pragmatizmdeki bazı son gelişmelerle birlikte, çağımızda insan dünyası deneyiminin somutlaşmış yapısının rehabilitasyonuna muhtemelen en büyük ilgiyi vermiş olan felsefi gelenek, fenomenolojidir (Marino, 2017:339). Somaestetik, zevkli deneyimlerin yaratılmasını anlamak ve kolaylaştırmak için kullanılan fenomenolojik bir alanı tanımlar. Soma'nın birinci şahıs bakış açısıyla tasarımın pragmatik ve analitik araştırmasıdır ve harekete dayalı etkileşim tasarımına iyi uyarlanmış bir stratejidir (Magnúsdóttir, 2023:11). Bu bağlamda çalışma, izlenen yönteme ilişkin alanda bir çalışma yapılmamış olması nedeniyle literatüre katkı sağlayacağı gibi, içerdiği bilgiler ile tasarımcılara yaratım sürecinde farklı bakış açıları kazandırmak ve özellikle tasarım yaklaşımları kapsamında fenomenolojik çalışmalarla ilgilenen araştırmacılar için genel bir çerçeve sunmak açısından önem taşımaktadır. Moda ve marka ürünlerin toplumdaki bireyler tarafından anlaşılır ve yorumlanabilir özelliğinin, tüketicilerin giysi satın alma davranışlarına yön veren faktörler arasında etkin olduğu (Koca ve Koç, 2016: 235) dikkate alındığında, çalışmanın tasarımcılar ve tüketiciler açısından da önemi ortaya çıkmaktadır.

1.1. Soma Tasarım ve Soma Estetik Beğeni

Soma terimi, yaşam ve duyulardan yoksun olabilecek salt bir fiziksel bedenden ziyade yaşayan, hisseden, duyarlı bir bedeni belirtir; soma estetikteki "estetik" ise soma' nın (bedenleşmiş hali olan) algısal rolünü vurgulamak gibi ikili bir role sahiptir. Estetiği hem kişinin kendisini stilize etmesinde hem de diğer benliklerin ve şeylerin estetik niteliklerini değerlendirmede kullanır (Shusterman, 2008:1). Hem teori hem de pratiği iyileştirici bir disiplin olan somaestetik, yalnızca bedene dair söylemsel bilgimizi değil, aynı zamanda yaşadığımız bedensel deneyim ve performansımızı da zenginleştirmeyi ve anlamı geliştirmeyi amaçlar (Shusterman, 20016: 101).

Kristina Höök (2018) "Bedenle Tasarlamak" çalışmasında, etkileşim tasarımında tüm tasarım ve kullanım döngüsünü kapsayan deneyimsel, hisse-

dilen, estetik bir duruşa niteliksel bir geçiş önermekte ve bu yeni yaklaşımı soma tasarımı olarak adlandırmaktadır. Ona göre soma tasarımı bedeni ve hareketi uzun süredir ayrıcalıklı bir dil ve mantığa sahip bir tasarım rejimine yeniden dahil eden bir süreçtir ve hızlı tasarım süreçlerine bir alternatif sunan, temel insani değerleri dikkate alan yavaş ve düşünceli bir süreç gerektirir. Somaestetik beğeni tasarımı, tasarımın kullanıcının/tasarımcının doğrudan somalarına odaklanmasına yardımcı olduğu ve böylece estetikten ilham alan bir tasarım ürettiği güçlü bir konsepttir.

Soma tasarım çalışmasının aksiyomu (önerme), süreç içinde tüm duyularımızla algılayabildiğimiz, hissedebildiğimiz ve deneyimleyebildiğimizi geliştirme amacına dönüşür. Soma tasarımda, tüm duyularımız aracılığıyla beğeni yeteneğini geliştirmemizi sağlayan her şey somaestetiğe giden bir yolu oluşturur. Soma tasarımında beğeni, birinci şahıs deneyimimizle veya fenomenolojik gerçekliğimizle bağlantılıdır; bu, bedenin üçüncü şahıs görüşünün odak noktamız olmadığı anlamına gelir. Örneğin, giysi tasarımında beden ile etkileşime girildiğinde, bedeni giysinin karşıtı olarak değil, bu iki varlık arasındaki bir fikir sunma ve konuşma olarak görmektir. Böylece, kendi bedenlerimiz ve vücutlar arasılığımızla aynı zamanda bedensel benliğimize dokunan sanatsal üretim veya eskiz yapmış oluruz. Ayrıca bir soma tasarımındaki en önemli inceliğin; tasarımcıya ilginç ve benzersiz bir şey katan ayrıntılara, materyallere ve etkileşimlere gösterilen özenin varlıdır (Núñez-Pacheco, 2022:1-17),

Shusterman'ın (2000:262-263) beden-merkezli 'somaestetik' kavramı ise, bedenin estetik deneyimdeki merkezi rolünü ifade eder. Ona göre, estetik deneyimde beden çok önemli bir role sahiptir; hatta tüm estetik algı ve beğenilerin kökeninde beden bulunur. Ayrıca, kelime anlamı itibariyle beden duyarlılığı, bedensel duyarlılığın bilinci veya bu bilinci artırmanın yolunu sunan disiplin anlamında kullandığı somaestetik'i; bir kişinin deneyimlerinin eğitici çalışması ile estetik beğeninin yeri olarak bedenini kullanması ve yaratıcı biçimde kendi kendine şekil vermesi olarak tanımlar.

Shusterman'a göre, analitik, pragmatik ve pratik olmak üzere üç temel boyuta sahip olan somaestetik için amaca ancak beden merkezli bir estetik yaklaşımla ulaşmak mümkündür. Çünkü bedeni "doğru" yönetmenin yolu, daha önce de ifade edildiği gibi, duyguları "doğru" yönlendirebilmekten geçer. Duygular ise bedene aittir ve beden tarafından yönetilmektedir. O halde bedenin gelişmiş yönetimiyle duygularımızın gerçek fonksiyonel performansını düzeltmek somaestetik bir bilinci gerektirir (Yıldırım, 2013:155). Somaestetiğin faydaları, estetik hakkında analitik, pratik ve pragmatik öğrenmeye katkıda bulunan deneyimler için genel bir terim olarak işe yarayabilmesidir. Temel güçlü yönlerinden biri, multidisipliner olmasıdır (Magnúsdóttir, 2023:9).

Husserl'den bugüne kadar, bedenin "dünyamızın ve karşılıklı olarak kendimizin yapıcı bir şekilde yansıtıldığı odak noktası olarak ontolojik merkeziliğini" gösteren fenomenolojik gelenekte, bedeni araştırmak araştırmanın ana hedefini temsil etmiştir. Moda, sadece dış görünüşümüzü değiştirmekle kalmaz, aynı zamanda kim olduğumuzu ve neye inandığımızı da yansıtmaktadır. Beden; bireyin dış dünyada görsel ifadesidir. Giysi ise bu ifadenin yüzeyini kapladığından, "giyinik", "çıplak değil" mesajını dış dünyaya vermektedir. Bu anlamda giyim ve moda bireyin yaşamı ve bedensel boyutu ile bağlantılıdır (Marino, 2017: 339). Elizabeth Wilson'un (2003:2) belirttiği gibi giysiler "biyolojik bedeni sosyal varlığa, kamusal olanı özel olana bağlar" ve bu da onu "belirsiz bir bölge haline getirir" ken aslında, bizi insan bedeninin biyolojik bir varlıktan daha fazlası olduğunu, kültür içinde bir organizma, hatta kültürel bir eser olduğunu ve kendi sınırlarının belirsiz olduğunu anlamaya zorlar. Bu bağlamda, çalışma kapsamında ele alınan koleksiyonun somaestetik ve fenomenoloji bağlamında incelenmesinin önemi açıkça görülebilmektedir.

1.2. Fenomenolojik Yaklaşım

Fenomenoloji, insanların yaşamlarına ilişkin bilinçli deneyimlerinin incelenmesi olarak tanımlanmaktadır. Fenomenolojik bir araştırma yaklaşımı, deneyimleri vurgular ve incelenmekte olan olgunun çekirdeğini oluşturan, paylaşılan deneyimlerin özünü inceler (Merriam ve Tisdell, 2015: 26). Husserl' dan ilham alarak fenomenolojiye farklı bir bakış açısı getiren Giorgi' ye göre ise fenomenoloji, bilinç olgusunu tematikleştirerek tek bir kişiye ait olan yaşanmış deneyimlerin bütününe atıfta bulunur (1997: 236). Ayrıca fenomenolojinin ayırt edici özelliklerini bilmek, iyi bir değerlendirme yapmak açısından önemlidir. "İnsan deneyimini anlama" amacı ile felsefi bir hareketten doğan fenomenolojinin temel karakteristik özellikleri; "yaşanmış deneyimi anlamlandırmaya çalışması", "felsefi tartışmalara yer vermesi" ve "ortak deneyimlerin özünün olduğu" varsayımlarıdır (Tekindal ve Uğuz Arsu, 2020: 158-159).

"Olgu bilim" ya da "görüngü bilim" olarak da adlandırılan fenomenolojik modelde algılar, duygular gibi olgulara odaklanarak özü görmek, sezmek hedeflenmektedir. Başka bir deyişle, araştırmalarda aslında farkında olduğumuz ama derinlemesine bir anlayışa sahip olmadığımız olgular üzerinde odaklanılmaktadır. Belki de bu yüzden fenomenolojye "özü görüntüleme yöntemi" de denilmektedir (Şimşek, 2018:97).

Fenomenolojik yaklaşım, insan deneyimini kapsamlı bir şekilde anlamayı hedefleyen bir metodolojidir. Bu yaklaşım, bireylerin duygularını, düşüncelerini ve bakış açılarını anlamak için bir fenomen üzerine odaklanır ve bu fenomeni açıklar, anlayışların temel anlamlarını ve özünü betimler (Tekindal ve Arsu 2020:178). Fenomenolojik analizin genel aşamaları; "paranteze alma" Verilerin hazırlanması, "fenomenolojik indirgeme" verilerin azaltıl-

ması/ redüksiyon, "imgesel çeşitleme" yaratıcı varyasyon ve "öz" anlam ve özlerin sentezlenerek deneyimin özünü ortaya çıkarma olarak dört başlıktan olumaktadır.

Moustakas (1994:121) fenomenolojik analiz aşamalarını sekiz basamakla ele alarak açıklamıştır. ilk beş basamak fenomenolojik indirgemeyi içermekte olup, altıncı ve yedinci basamak imgesel çeşitlemeyi ve sekizinci son basamak ise yapıyı anlamlandıran öz aşamasından oluşmaktadır. Bu basamaklar sırası ile şu şekilde özetlenebilir:

(1) Anlatılarda yer alan fenomen ile ilgili tüm ifadeler maddeler halinde sıralanır;

(2) Ortak ifadeler gruplanır;

(3) Gruplar temalandırılır;

(4) Farklı data toplama yöntemleri ile toplanan datalar bir araya getirilerek karşılaştırılır;

(5) Her katılımcı için sözel anlatımlar oluşturulur;

(6) Her katılımcı için yapısal anlatımlar oluşturulur;

(7) Ortak yapısal anlatım oluşturulur;

(8) Yapısal ve sözel ifadeler araştırmacı tarafından ortak ifadelerle adlandırılır (Yüksel ve Yıldırım, 2015:19).

2. Yöntem

Ünlü moda markası Viktor&Rolf'un 2023 İlkbahar/ Yaz "Geç Aşama Kapitalizmi Vals" temalı haute couture koleksiyonunu oluşturan tasarımlarının fenomenolojik yöntemle çözümlenmesinin amaçlandığı bu çalışmada; amaca ulaşmak için aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır.

1. Giysinin beden üzerine konumlandırılmasıyla farklı mesajlar verilebilir mi?

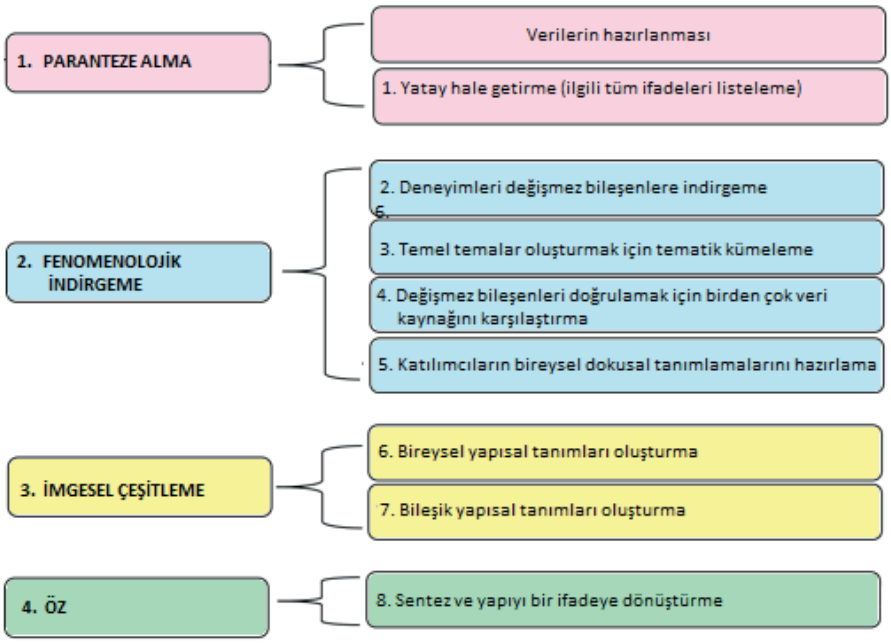
2. Giysi ile verilen mesajların taraflar açısından algılanma durumları nasıldır?

Birden fazla katılımcının yer aldığı araştırmalarda, fenomenolojik araştırma metodolojisi kullanıldığında; birden fazla katılımcıyla hızla ortaya çıkan aktörlerin artırdığı çıkarımların gücünü fark etmenin daha kolay olduğu (Smith, 2015:121) görüşüyle, çalışmada izlenen metodoloji Moustakas'ın (1994) fenomenolojik analizi üzerine kurgulanmıştır. Moustakas'ın (1994) fenomenolojik analiz aşamalarına göre; araştırmacıların kendi varsayımlarından sıyrılarak tasarımların anlamlı yapısının çözümlendiği ilk bölüm ve 14 kişiden oluşan moda tasarımı öğrencisi ile yapılan odak grup çalışmasında, bu anlamlı yapının değerlendirilmesi, yani belirlenen çağrıştırıcı kav-

ramların tüketicide yarattığı çağrışımların tutarlılığının test edildiği ikinci bölümden oluşmaktadır.

Araştırmanın iki bölümünde de çalışma grubu ve çalışma materyalini belirlemede amaçlı örneklem çeşidi olan benzeşik örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Odaklanmak, çeşitliliği azaltmak, analizi basitleştirmek ve grup görüşmelerini kolaylaştıran (Baltacı,2018:246) bu yöntemle özellikle odak grup görüşmeleri yoluyla etkili bir biçimde veri toplanabilmektedir (Patton, 2002). Fenomenolojik bir çerçeve nispeten homojen bir katılımcı grubunu gerektirdiği (Creswell, 2007) dikkate alınarak, odak grup katılımcıları moda tasarımı öğrencileri arasından belirlenmiştir. Araştırma materyali olarak, giysi koleksiyonunu oluşturan toplam 18 parça içerisinden, koleksiyonda birbirleriyle aynı özellikleri taşıyan ya da çok benzer görüntüye sahip tasarımlar dikkate alınarak, temayı yansıtan ve mankenler üzerindeki farklı duruşları ile öne çıkan 10 giysi tasarımı seçilmiştir.

Koleksiyonu oluşturan araştırma kapsamındaki tasarımlar; paranteze alma, fenomenolojik indirgeme, imgesel çeşitleme, öz genel aşamaları altında, Moustakas'ın belirttiği 8 alt basamakla ele alınarak fenomenolojik çözümlemeleri yapılmıştır. Yüksel ve Yıldırım'ın (2015) "fenomenolojik analiz aşamaları" şemasından uyarlanmış olan araştırma metodolojisi Şekil 1'de sunulmuştur.



Şekil 1. *Araştırmada İzlenen Fenomenolojik Çözümleme Aşamaları*

Moustakas'ın 8 alt basamaklı fenomenolojik analiz yönteminin izlendiği araştırmanın ilk bölümünde; araştırma kapsamında ele alınan koleksiyon görselleri (fenomenler) giysilerin vücut üzerindeki konumuna göre eşleştirilerek 4 grupta toplanmış, fenomen ile ilgili tüm ifadeler listelenerek veriler hazırlanmıştır. Daha sonra yapılan tasarımların boyutlarını incelemek ve kısmen de kişisel önyargıların, bakış açılarının ve varsayımların farkına varmak için; görselin/ fenomenin ifade ettiği sözcüklerin keşfedilmesi ile aynı zamanda "paranteze alma" aşaması da gerçekleştirilmiştir. Fenomenolojik indirgeme işlemleri ise; görselin/ fenomenin ifade ettiği keşfedilen sözcüklerin eşleştirildiği ve tematik kümelemenin yapılarak odak grup katılımcılarına sunulacak olan dokusal ve yapısal tanımlamaların oluşturduğu ölçme aracının hazırlanmasını içermektedir.

Dokusal tanımlamada: Katılımcıların fenomen hakkındaki algılarının açıklanmasını ifade eden dokusal tanımların oluşturulması aşamasında katılımcıların fenomenle ilişkili deneyiminin "ne" olduğu hakkında açıklama yazılır. Bu, deneyimle ilgili "ne oldu" sorusunun "dokusal betimlemesi" olarak adlandırılmaktadır. ***Yapısal tanımlamada:*** katılımcıların fenomeni deneyimleme biçimlerini etkileyen ortam veya bağlamla ilgili yapılan betimlemeyi ifade eden ve "yapısal betimleme" olarak adlandırılan deneyimin nasıl gerçekleştiğine ilişkin açıklama yazılır (Tekindal ve Uğuz Arsu, 2020: 172)

Araştırmanın ikinci bölümünde, verilerin toplanması için fenomen odaklı derinlemesine görüşme yöntemi ve ölçme aracı kullanılmıştır. Ölçme aracı odak grup görüşmesinde katılımcılarla paylaşılarak imgesel çeşitleme ve öz aşamaları gerçekleştirilmiştir. Ölçme aracı üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde katılımcıların koleksiyonu izlemeden önceki balo giysisine yönelik algılarını belirlemeye yönelik iki soru yer almaktadır. İkinci bölümde katılımcıların koleksiyonu izledikten sonra kendilerinde çağrıştırdığı sözcükler (yapısal/dokusal tanımlama), üçüncü bölümde ise; yine koleksiyonu izledikten sonra tasarımcının vermek istediği mesaja yönelik düşünceleri ile moda sektöründe sunulan balo giysisi konseptinin beklentilerini karşılamalarına yönelik sorular yer almaktadır.

Ölçme aracı ile elde edilen veriler analiz edilerek bireysel ve bileşik yapısal tanımlamalar oluşturulmuş ve son aşamada sentez ve yapı bir ifadeye dönüştürülerek yorumlanmıştır. Böylece fenomen hakkında bireylerin yaşadığı ortak deneyimler çözümlenerek, koleksiyonla verilen mesajın nasıl algılandığı belirlenmeye çalışılmıştır.

3. Bulgular ve Fenomenolojik Çözümleme

1993 yılında moda sanatçıları Viktor Horsting ve Rolf Snoeren tarafından Arnhem Sanat ve Tasarım Akademisi'nden mezun olduktan sonra kurulan ve avangart moda markası olan Viktor & Rolf, abartılı silüetler ve yüksek konseptli anlatılar içeren eğlenceli, yenilikçi şovlar düzenlemesiyle

tanınmaktadır. Her sezonda haute couture ve kavramsal tasarımlarıyla dikkat çeken marka, modaya alışılmadık bir yaklaşımla muhteşem güzellik ve benzersiz zarafet yaratmayı amaçladıklarını vurgulamaktadır. 1998 İlkbahar/Yaz sezonundaki ilk haute couture koleksiyonundan bu yana Paris Moda Haftası boyunca yirmi altı yıla yakın bir süredir koleksiyonlarını sergileyen Viktor&Rolf, sundukları koleksiyonlarında sanat ve modayı bir araya getirerek, gerçeküstü zıtlıklarla özdeşleşmiş giyilebilir sanatsal tasarımlara imza atmaktadır. Viktor ve Rolf, kariyerleri boyunca sergiledikleri koleksiyonlarında alışılagelmiş sunumların dışına çıkarak bir parçası oldukları moda endüstrisinin mevcut geleneksel sürecine yaratıcı ve eleştirel bakış açıları ile bir karşı duruş sergilemektedirler. Paris Moda Haftası kapsamındaki tanıtımında, alışılmışın dışında, beden odaklı ve yer çekimine meydan okuyan sürrealist yaklaşımıyla moda dünyasında büyük yankı uyandıran ve uzun süre gündemde kalan Viktor&Rolf 2023 İlkbahar/ Yaz haute couture koleksiyonu da tasarımları ve sunumuyla somaestetik beğeni ve eleştirel bakış açısını örneklemektedir.

Araştırma kapsamında incelenen "Geç Aşama Kapitalizmi Vals" teması ile hazırlanmış bu giysi koleksiyonu, 20. yüzyılın ortalarındaki "haute couture" ün büyük geleneğine ve altın günlerine gönderme yapmıştır. Soyut bir gerçeküstücülük duygusunu çağrıştıran rüya gibi romantik tülden yapılmış uçuşan elbiseler, yapısal olarak vücut formu verilmiş bedenler üzerinde hazırlanmıştır. Marka web sitesinde; oranlarla bir oyun, heykelsi ama kaygısız bir dokunuşa sahip abartılı silüetler, katmanlama, minimal barok dekorasyon, sürrealizm içeren bu koleksiyon, Viktor&Rolf'un kavramsal ve özünün vücut bulmuş hali olarak tanımlamaktadır (Viktor ve Rolf, 2023). Sosyal platformlarda, modayı altüst eden, absürd, çılgın gibi nitelendirmelerle yapılan eleştiriler kadar, deneysel tasarımları ile beğeni ve övgü dolu yorumlar aldığı görülmektedir. Koleksiyonun moda dünyası ve tüketici üzerinde yarattığı bu ikilemin, aslında tasarımcıların iletmek istediği mesajın nasıl algılandığı ile ilgili olduğunu göstermektedir. Bunun da çalışmanın önemini vurguladığı düşünülmektedir.

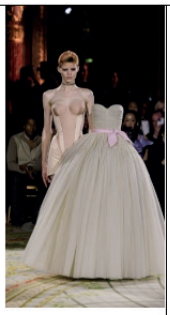
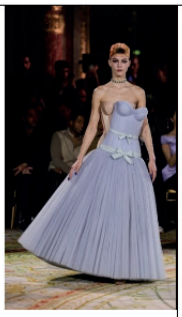
Tasarımcılar, 18 parçadan oluşan giysi koleksiyonlarında 21. yüzyıl için "özel tasarım balo elbisesi klişesinin saçma bir yorumu" olarak ifade edilen temanın gönderme yaptığı yabancılaşma duygusunu görselleştirmiştir. Araştırma kapsamında ele alınmış olan 10 adet giysi tasarımı, çözümleme aşamalarına göre aşağıda sunulmuştur.

I. Paranteze alma (Epoche)

Yunanca "yargılamaktan kaçınmak" anlamına gelen ""Parantez" aşaması; olguları algılamanın günlük ve sıradan olan yolundan kaçınmak ve varsayımlardan uzak durmak anlamlarına gelmektedir (Moustakas, 1994: 35). Araştırmacı, fenomenle doğrudan deneyimi olan kişilerle görüşmeden önce,

kısmen deneyimin boyutlarını incelemek ve kısmen de kişisel önyargıların, bakış açılarının ve varsayımların farkına varmak için genellikle kendi deneyimlerini araştırır. Bu süreç parantez (epoche) olarak adlandırılır (Merriam ve Tisdell, 2015: 27). Bu bağlamda, fenomene ilişkin kişisel deneyimler betimlenmeye çalışılarak, incelenen koleksiyonu oluşturan parçalar arasından birbiri ile benzer tasarım özelliklerine sahip olanlar eşleştirilmiş ve içlerinden temayı en iyi yansıtan 10 adet giysi tasarımı belirlenerek çalışma materyali oluşturulmuştur. Bu giysi tasarımları beden üzerindeki konumlandırma biçimlerine ve sunulma şekillerine göre bir sıralama yapılarak numaralandırılmış ve süreçte izlenecek diğer adımların zemini oluşturulmuştur. Böylece, gerçekliği nesnel bir bakış açısıyla tanımlamak için kişisel görüş ve önyargılar paranteze alınmıştır.

Tablo 1. *Viktor&Rolf 2023 İlkbahar / Yaz Koleksiyonundan Araştırma Kapsamında İncelenen Giysi Tasarımları*

				
Tasarım 1	Tasarım 2	Tasarım 3	Tasarım 4	Tasarım 5
Tasarım 6	Tasarım 7	Tasarım 8	Tasarım 9	Tasarım 10

Tablo 1 incelendiğinde, omuzları açıkta bırakan yaka formu, ince bel vurgusu, katmanlanmış tüllerle hacimli hale getirilmiş uzun etekleri, pastel renkleri, ışıltılı işlemeleri ve fiyonklu süslemeleri ile giysilerin klasik balo giysisi formunda tasarlanmış olduğu görülmektedir. Ancak, koleksiyonu oluşturan giysiler, klasik ve tipik balo giysisi siluetinde olmalarına rağmen, klasik sunumun çok ötesinde gerçeküstü bir yaklaşımla beden üzerinde konumlandırılarak sergilenmeleri, somaestetik bir yaklaşımla verilen eleştirel bir mesaj

ve karşı duruş olarak nitelendirilebilir. İlgili platformlarda koleksiyona yönelik görüş, yorum ve eleştiriler dikkate alındığında; bedenin her zaman giysiyle buluşmadığı sunumlarda görüntü ve gerçeklik arasındaki kopukluğun vurgulandığını söylemek mümkündür.

Paranteze alma (Epoche) ön yargıların ve olaylarla ilgili peşin hükümlü fikirlerin bir kenara bırakıldığı, önceki bilgi ve deneyimlere dayanarak tüm taahhütlerin "geçersiz kılındığı", "engelengellendiği" ve "diskalifiye edildiği bir aşamadır. Araştırmanın odağının parantez içine yerleştirildiği ve geri kalan her şeyin bir kenara bırakıldığı bu aşamada; sıradan düşüncelerden arındırılmış bir bilinçle, veriler hazırlandıktan sonra (Tablo 1) Moustakas'ın 8 basamaktan oluşan fenomenolojik analizinin ilki olan **"yatay hale getirme"** işlemi yapılmıştır. Burada araştırmacılar genellikle kendi deneyimlerini araştırmışlar, yani giysinin iç yapısı veya kendi içindeki anlamı türetmek için sürekli öze geri dönüşler yapılarak derinlemesine düşünülmüş ve dış görünüşten ziyade verilmek istenen mesajlar bilişsel düzeyde anlamlandırılmıştır. Moustakas (1994:7,74) bu aşamayı, fenomen ve benlik arasındaki ilişki açısından kişinin gördüğü şeyi yalnızca dışsal nesne olarak değil, aynı zamanda içsel bilinç eylemi de olarak dokusal dilde betimlemesi olarak tanımlamaktadır. Ona göre hayatı bu şekilde algılamak, gördüklerimize, düşündüklerimize, hayal ettiklerimize, hissettiklerimize önyargılarımızı empoze etmeden bakmayı, fark etmeyi, farkına varmayı gerektirir. Bu, derinlemesine düşünmekten, yargıda bulunmaktan veya sonuçlara varmaktan önce gelen gerçek bir bakış yoludur.

Yatay hale getirme işlemi, vücut üzerindeki konumlarına göre dört ayrı grupta eşleştirilmiş giysiler bazında ele alınmış ve fenomenin ifade ettiği sözcükleri keşfetmeye yönelik görseller tek tek incelenip, bireyler üzerinde bir anlam çağrıştıran tüm ifadeler her tasarım için ayrı ayrı kodlanmış ve listelenmiştir. Burada önemli olan hiçbir kısıtlama olmaksızın çağrışım yapan tüm sözcüklerin elenmeden belirlenmesine özen gösterilmiştir. Ayrıca süreç boyunca yeni çağrışımlar olması durumunda yeni sözcükler listeye ilave edilmiştir (Tablo 2,3,4,5).

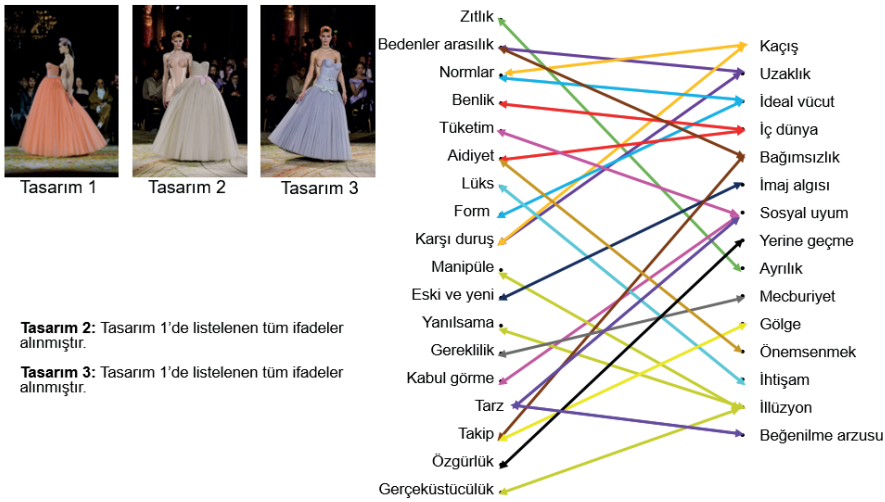
II. Fenomenolojik İndirgeme

Fenomenolojik İndirgeme' de görev, yalnızca dış nesne açısından değil, aynı zamanda bilincin içsel eylemi, bizzat deneyim, fenomen ve benlik arasındaki ritim ve ilişki açısından da kişinin gördüklerini dokusal dilde tanımlamaktır. Deneyimin niteliklerinin odak noktası olduğu; deneyimin doğasının ve anlamının doldurulması veya tamamlanmasının zorlu bir iş haline geldiği aşamadır (Moustakas,1994:77).

Fenomenolojik indirgemenin ilk basamağı olan **"deneyimlerin değişmez bileşenlere indirgenmesi"nde;** yatay hale getirmede araştırmacılar tarafından belirlenen sözcükler eşleştirilerek, ortak anlam ifade eden sözcükler

gruplandırılmış, tekrarlı ve birbirini kapsayan sözcükler elenerek ayıklanmıştır. Eşleşen sözcükler farklı renklerde oklarla gösterilmiştir. Böylece, bir sonraki basamaktaki kodlar da oluşturulmuştur. Çözümlemenin "yatay hale getirme" ve "deneyimlerin değişmez bileşenlere indirgenmesi" **i**şlemleri aynı tablolar üzerinde sunulmuştur (Tablo 2,3,4,5).

Tablo 2. *Yatay Hale Getirme ve Deneyimlerin Değişmez Bileşenlere İndirgenmesi (Tasarım 1,2,3)*



Tablo 2'de alan, **Tasarım 1, 2 ve 3** için yapılan yatay hale getirme işleminde 1. tasarım içsel bilinç açısından incelenerek, tasarımın çağrıştırdığı tüm ifadeler listelenmiştir. 2. ve 3. tasarımlarda aynı işlem tekrarlanmış, 1. Tasarımdan farklı olarak bir çağrışım ifadesi olmadığı ve üç giysinin de ortak ifadeleri çağrıştırdığı görülmüştür.

Giysi tasarımlarının çağrıştırdığı ilgili tüm ifadeler Tablo 2'de görüldüğü gibi çeşitlilik göstermekle birlikte farklı sözcüklerle aynı anlamlara vurgu yapıldığı söylenebilir. Klasik giysi formunun beden dışında duruşu ile yaratılan gerçeküstücülük, giysi tasarımlarının sunumunda illüzyon, yanılsama, manipüle ve bedenler arasılık sözcüklerini çağrıştırmaktadır. Vücut korse ile bütünleşirken, giysiden uzaklaşmaktadır. Giysinin bedenden uzaklaşması ile ayrılık, gölge, kaçış, özgürlük ve bağımsızlık sözcükleri akla gelmektedir. Öte yandan kalıp formu, malzemesi, pastel renk paleti, işleme detayları ile giysi formlarının kusursuz balo giysisi özelliklerinde olan yapısı, kabul görmüş sosyal normlara olan düşkünlük, kabul görme, mecburiyet, beğenilme arzusu, imaj algısı, gereklilik ve ihtişam sözcüklerini çağrıştırmaktadır.

Beden, hem dünyayı deneyimleyen öznel bir duyarlılık hem de o dünyada algılanan bir nesne olarak insanın muğlaklığını ifade etmektedir. "Dene-

yimimizin tam merkezini" oluşturan, yayılan bir öznellik olan beden; sadece bir nesne olarak doğru bir şekilde anlaşılamaz; yine de kaçınılmaz olarak deneyimlerimizde hatta kişinin kendi bedenlenmiş bilincinin bile bir bilinç nesnesi olarak işlev görür (Marino, 2020: 33). Giysilerin beden üzerindeki konumlarına bakıldığında ise; Tasarım 1'in ilk bakışta bedenin üzerindeymiş gibi görülmesine rağmen farklı açılardan bakıldığında bedenden ayrı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak mankenin hareketi ile giysinin bedenden uzaklaşarak sanki başka bir kimlikmiş gibi ayrı halde konumlandığı görülmektedir. Tasarım 2 de yine mankenin bedeninin dışında ve önünde yer alan giysisi bu kez sol yanda durmaktadır. Tasarım 3 de ise giysi; küçük bir açı yapacak şekilde beden hattından uzaklaşmaktadır.

Tablo 3. *Yatay Hale Getirme ve Deneyimlerin Değişmez Bileşenlere İndirgenmesi (Tasarım 4,5)*

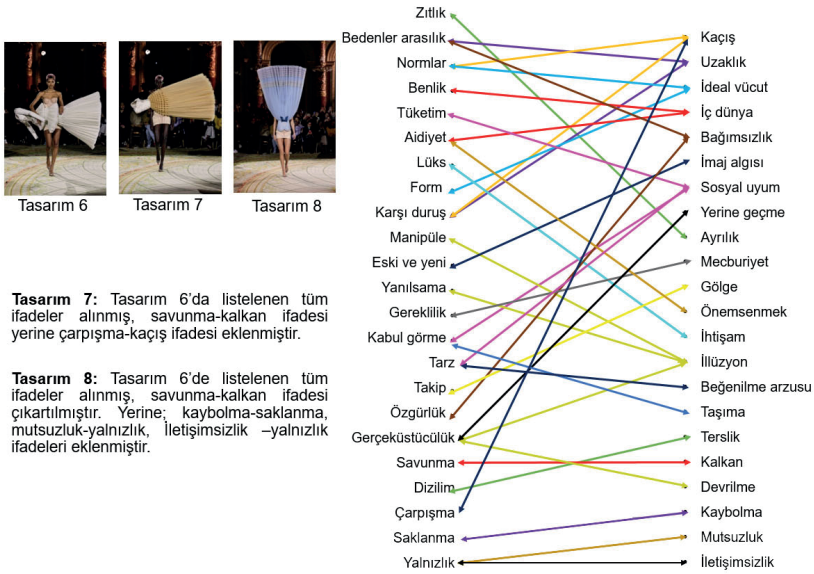
Tasarım 4 Tasarım 5

Tasarım 5: Tasarım 4'de listelenen tüm ifadeler alınmıştır.

Tablo 3'te yer alan **Tasarım 4 ve 5** için yapılan yatay hale getirme işleminde 4. Tasarım içsel bilinç açısından incelenerek, tasarımın çağrıştırdığı tüm ifadeler listelenmiştir. 5. tasarımda aynı işlem tekrarlanmış, 4. Tasarımdan farklı olarak bir çağrışım ifadesi olmadığı ve üç giysinin de ortak ifadeleri çağrıştırdığı görülmüştür. Tasarımlar incelendiğinde; her iki giysinin de yine gerçeküstücü bakış açısını yansıttığı görülmektedir. Giysinin beden üzerindeki olması gerekenden farklı dizilimi ve yer çekimine meydan okur şekildeki verev konumları ile emanet duruş sergilediği göze çarpmaktadır. Tüketim toplumlarındaki normların baskısında kalan kadını simgeleyen ve kabul görme adına sosyal uyum içerisinde olma çabasının etkilerinin tasarımda göze çarptığı söylenebilir. Aynı zamanda kadın, eski ve yeni giysi for-

munun zıtlığında ideal moda giysisinden uzaklaşmakla birlikte giysiyi manipüle ederek bir yük gibi taşımaktadır. Kadın için giysi artık ideal bir form olmaktan çıkıp adeta bir savunma aracı, kalkan olarak kullanmış izlenimi vermektedir. Koleksiyonun ana teması dikkate alındığında bu form, klasikleşmiş balo giysi formunun ihtiyaç duyulduğunda kadınların içine sığındığı ya da kurtarıcısı olduğu mesajı olarak yorumlanabilir. Tüm giysilerin beden üzerindeki konumlarına bakıldığında da; tasarım 4'te elbisesin üst kısmının sol omuz hizasında verev olarak konumlandırıldığı, tasarım 5'te ise giysinin saat yönünde döndürülerek beden kısmının giderek olması gerekenden uzaklaştığı sol baldır hizasında verev olarak konumlandırılmış olması bu yorumu desteklemektedir.

Tablo 4. *Yatay Hale Getirme ve Deneyimlerin Değişmez Bileşenlere İndirgenmesi (Tasarım 6,7,8)*



Tasarım 7: Tasarım 6'da listelenen tüm ifadeler alınmış, savunma-kalkan ifadesi yerine çarpışma-kaçış ifadesi eklenmiştir.

Tasarım 8: Tasarım 6'de listelenen tüm ifadeler alınmış, savunma-kalkan ifadesi çıkartılmıştır. Yerine; kaybolma-saklanma, mutsuzluk-yalnızlık, İletişimsizlik –yalnızlık ifadeleri eklenmiştir.

Tablo 4'te yer alan **Tasarım 6, 7 ve 8** için yapılan yatay hale getirme işleminde 6. Tasarım içsel bilinç açısından incelenerek, tasarımın çağrıştırdığı tüm ifadeler listelenmiştir. 7. ve 8. tasarımlarda aynı işlem tekrarlanmış ve ilk listede olmayan ifadeler ilave edilmiştir. Tasarımlar incelendiğinde; bu üç giysinin beden üzerinde yatay ve dikey yönde konumlandırıldığı görülmektedir. Koleksiyon bütünlüğünde olduğu gibi klasik giysi formunun tam zıttı, normlardan, ideal vücuttan ve ihtişamdan kaçarak yeni kimlik arayışları içerisinde, eski bedenleri geride bırakma ve ayrılık izlenimi vermektedir.

Giysilerin beden üzerindeki konumlarına göre incelendiğinde; tasarım 6'da giysi beden üzerinde bel hizasında ve yine adeta bir kalkan gibi sunulmuştur. Mankenin omuzları üzerinde yatay yönde konumlandırıldığı 7. tasarımda sanki giysi, benlik ile benlik olmayan arasında sınır çizmektedir.

Kadının iç dünyasında aidiyetini sorguladığı ve çarpıştığı izlenimini vermektedir. Bu nedenle, Tasarım 7'yi ifade eden sözcüklerde, savunma-kalkan ifadesi çıkartılarak yerine çarpışma ve kaçış sözcükleri eklenmiştir. Tasarım 8'de ise; diğer giysilerden farklı olarak algısal alandaki ideal görünüme ulaşmak, kaçışı vurgulamak için giysi baş aşağı yönde konumlanmıştır. Aslında giysi, insan için bir örtü, bir koruma görevi görür, ama aynı zamanda (en başta değilse de) "vücuda yakın" bir ifade aracıdır (Marino, 2017). Giysinin bel hattının manken üzerinde olması gereken yerde olup, eteğinin tam tersi yönde olması, sosyal uyum çabası ile moda tarafından tüketilen sıradan form ve görünümlere bir eleştiri olarak algılanmaktadır. Tasarım 8'de yer alan sözcükleri listelemek için, tasarım 6'da yer alan tüm sözcükler incelenmiş, anlam bütünlüğüne uygun olan sözcükler alınmıştır. Ayrıca savunma-kalkan sözcükleri çıkartılarak tasarımdaki mesajı vurgulayan kaybolma-saklanma, mutsuzluk-yalnızlık, İletişimsizlik–yalnızlık ifadeleri eklenmiştir.

Tablo 5. *Yatay Hale Getirme ve Deneyimlerin Değişmez Bileşenlere İndirgenmesi (Tasarım 9,10)*

Tasarım 9 Tasarım 10

Tasarım 10: Tasarım 9'da listelenen ifadeler alınmış, parçalanma, baskı, sıkıştırılma, birleştirme, yükselme, ifadeleri çıkartılmış, yerine katmanlar-derinlik, katmanlar-güç ifadeleri eklenmiştir.

Tablo 5'teki **Tasarım 9 ve 10** için yapılan yatay hale getirme işleminde 9. tasarım içsel bilinç açısından incelenerek, tasarımın çağrıştırdığı tüm ifadeler listelenmiştir. 10. tasarımda aynı işlem tekrarlanmış ve listede olmayan ifadeler ilave edilmiştir.

Giysi tasarımları incelendiğinde; araştırma kapsamında ele alınan diğer giysilerde olduğu gibi manipüle edilerek vücut üzerinde farklı açılarda konumlandırıldığı görülmektedir. Giysiler ideal formları itibariyle yine klasik balo giysilerinin kusursuz birer yorumu şeklinde olup gerçeküstücü bir şekilde bedenden uzaklaşarak özgürleşmiştir.

Giysilerin beden üzerindeki konumlarına göre Tasarım 9 incelendiğinde; ikiye ayrılmış ama tekrar bir araya gelmeye çalışan parçalanmış beden olgusu parçalanma, ayrılık, bütünleşme, birleştirme sözcüklerini ve beden hattının olması gereken yerden yükselerek uzaklaşması ise baskı, yükselme, sıkıştırılma, özgürlük ve yerine geçme sözcüklerini çağrıştırmaktadır. Tasarım 10'da ise giysinin diğer giysilerden daha farklı bir konumlandırıldığı görülmektedir. Karşıdan bakıldığında etek ucunun mankenin arka bedeninde dikey olarak durması siluetin genişlemesini sağlayarak kadının duruşuna güç kattığı söylenebilir. Öte yandan mankenin karın bölgesindeki boşlukla yaratılmış olan derinlik ile giysinin içine vurgu yapan görünüm kadının metalaştırılmasına, giysileri ile onların bambaşka dünyalara ait olmalarına gönderme yapması, derinlik, katmanlar, metalaştırma sözcüklerini ifade etmektedir. Martin'in (1999:114), Viktor&Rolf'un önceki koleksiyonlarında soyutlamanın varlığının belirgin olduğunu belirtmesi ve bu durumu "Viktor&Rolf' un ısrarla insan vücuduna ve moda sunumuna atıfta bulunması, soyutlamayı daha insancıl ve daha az uzlaşmaz göstermektedir" şeklinde yorumlaması da çağrıştırılan ifadeleri destekler niteliktedir.

Analizi yapılan tüm giysilerin klasikleşmiş olan balo giysisi forumunda olmalarına rağmen farklı şekilde sunulmalarının mevcut duruma eleştiri niteliğinde olduğunu düşündürmektedir. Çünkü geçmişteki uzun moda döngüsü süreci incelendiğinde, balo giysilerinin sadece çok küçük detaylarının değiştirilerek çoğunlukla aynı formları yansıttıkları görülmektedir. Tasarımcıların da koleksiyonları ile bir karşı duruş sergilerken aynı zamanda modanın özünde olan farklı ve ayırt edici olma özelliğine de dayanmakta oldukları söylenebilmektedir. Bu durum Simmel'in (2013: 112); "moda, içsel olarak özerklikten yoksun ve başka bir yere dayanmaya muhtaç olan, ama kendi benliğinin farkına varmak için göze çarpmaya, ilgi çekmeye biricikliğe gereksinim duyanların asli faaliyet alanıdır" tanımını desteklemektedir.

Yataylaştırmada her ifade başlangıçta eşit değere sahipmiş gibi değerlendirilir. Daha sonra konu ve soruyla ilgisi olmayan, tekrar eden veya örtüşen ifadeler çıkarılarak geriye yalnızca ufuklar (olgunun dokusal anlamları ve değişmez bileşenleri) bırakılır. "Yatay hale getirme" ve "deneyimlerin değişmez bileşenlere indirgenmesi" aşamalarında, fenomenin dokusal anlamları ve değişmez bileşenleri belirlenmiş olmakla birlikte, çözümlemenin üçüncü basamağı olan **"temel temalar oluşturmak için tematik kümeleme"** yapabilecek alt yapı da hazırlanmıştır. Bu içeriğe göre merkezi temaların oluşturulduğu bu aşamada; fenomenle ilgili deneyimin değişmez bileşenleri kümelenmektedir. *"Kümelenmiş ve etiketlenmiş bileşenler, deneyimin ana temalarını oluşturmaktadır"* (Moustakas, 1994: 81,100).

Gruplama ve kodları temalaştırmanın birinci ve ikinci aşamasında belirlenen ve eşleştirmesi yapılan sözcükleri tanımlayan kodların oluşturduğu temalar aşağıdaki "Tematik Kümeleme Tablosu" nda (6) sunulmuştur.

Tablo 6. *Tematik Kümeleme/ Kodlar ve Oluşturdukları Temalar*

	Temalar				
	Moda/Trend	**Görsel Algı**	**Yabancılaşma**	**Özgürleştirme**	**Kişilik**
Kodlar	• Tüketim • Aidiyet • Lüks • Form • Beden • Görsellik • Tarz • Gereklilik	• Manipüle • Eski ve yeni • Yanılsama • Gerçeküstücülük • Takip • Dizilim • Katmanlar • Birleştirme • Bütünleşme	• Zıtlık • Bedenler arasılık • Çarpışma • Kaybolma • Boşluk • Parçalanma • Baskı • Yük	• Karşı duruş • Normlar • Özgürlük	• İletişimsizlik • Mutsuzluk • Kabul görme • Benlik • Savunma • Bağlılık

Tablo 6 incelendiğinde, kodların oluşturduğu beş temanın belirlendiği görülmektedir. Çözümlemenin 2. başamağında elenen sözcükler aynı zamanda kodların belirleyicisi olmuş ve bir araya gelerek işaret ettikleri anlam bütünlüğü ile temaların belirlenmesinde temel oluşturmuştur. Temalar incelendiğinde moda/trend, görsel algı gibi birbirini tamamlayan anlamların yanı sıra, yabancılaşma, özgürleştirme gibi karşıt anlamları içeren temaların olması ve her ikisinin de kişilik temasıyla anlamlı bütün oluşturarak, koleksiyonun ana temasını yansıttığını söylemek mümkündür. Moda dünyasına sunulduğu günden itibaren koleksiyonun büyük yankı uyandırması ve izleyici üzerinde yarattığı etkiler bu söylemi destekler niteliktedir.

Young-Min ve arkadaşları (2007:359), tasarımcıların, giysileri kalıplaşmış genel giyim biçimlerinin ve bedendeki olması gereken konumlarının dışında mankenlerin üzerine yerleştirerek yapısal şekil değişikliğine uğratarak sürrealist bir duruş ortaya koyduklarını belirtmektedirler. Pithers (2023) ise farklı bir perspektiften bakarak; bu koleksiyonun internet kültürü ve telefonlarımızdaki tüketilen görsellerin (fotoğrafları çekip anında ters çevirebilme, silüetlerimizi ve kemik yapımızı çarpıtmak ve geliştirmek için filtreler kullanma) gerçeklik duygumuzu nasıl çarpıttığına gönderme yapan bir yorum içerdiğini belirterek, karşı duruşa dikkat çekmektedir. Moda yorumlarının yer aldığı Fashionotography (http 2) sitesinde telefonlarda görülen görüntülerin absürtlüğünden ilham alan Viktor&Rolf koleksiyonunun, imkânsızın bir dokunuşu eklenerek geleneksel couture elbise kalıplarına meydan okumayı amaçladığı vurgulanmaktadır.

Çözümlemenin dördüncü basamağı olan **"değişmez bileşenleri doğrulamak için birden çok veri kaynağının karşılaştırılması"** işleminde; Tablo 6'da yer alan kodlamayı yönlendiren sözcükler ve temayı oluşturan kodların anlamları ve anlaşılırlıkları kontrol edilerek düzenlenmiş, gözlem, ilgili literatür ve kaynaklarla karşılaştırılarak anlam açısından doğrulukları teyit edilmiştir. Moustakas (1994: 100) bu basamakta; sözcükler ve temalar tüm veri tablolarının tamamında açık bir şekilde ifade edilmiş mi?, Açık bir şe-

kilde ifade edilmediyse de birbiriyle uyumlu mu? Sorularına yanıt aranması gerektiğini belirterek, "açık bir şekilde ifade edilmiyor ya da uyumlu değilse, araştırmacıların deneyimi ile bağlantılı kabul edilmemeli ve silinmelidir" vurgusunu yapmaktadır.

Fenomenolojik indirgemenin son basamağını oluşturan **"katılımcıların bireysel dokusal tanımlamalarının hazırlanması"** işleminde; fenomene ilişkin "ne" deneyimler yaşandığı ve bu deneyimlerin "nasıl" yaşadığına ilişkin 14 öğrenci ile odak grup görüşmesi yapılarak gerçekleştirilen veri oluşturma süreci yer almaktadır. Süreçte öncelikle odak grup görüşmesinde katılımcılara sorulacak sorular hazırlanmış, izlenecek yöntem planlanmış ve araştırmacılar tarafından doğrulanmış olan kodlar ve temaları kullanarak (dokusal tanımlama), katılımcıların deneyimlerinin belirlenen kodlar ve temalarla ne kadar örtüştüğü belirlenmeye çalışılmıştır. Başka bir deyişle, tasarımların katılımcılar için benzer çağrışımları yapıp yapmadığı, yani iletilen mesajın nasıl algılandığını belirlemek amaçlanmıştır. Bu bağlamda, katılımcıların her biri için görüşme formları ve soruları hazırlanmıştır. Moustakas bu basamağı (1994:100), fenomenle ilgili değişmez bileşenleri ve temaları kullanarak, her ortak araştırmacı için fenomenle ilgili deneyimin ne olduğunun belirlenmesi olarak nitelendirmiştir. Ayrıca, yazıya dökülmüş görüşmeden birebir örneklerin eklenmesinin gerektiğini de vurgulamaktadır.

Fenomenolojik bir araştırma, keşif veya tahmin değil, tanımlama odaklıdır ve fenomeni tüm detaylarıyla deneyimlemiş bir grup bireyle gerçekleştirilen bir araştırmadır. Bu nedenle, insan olgusu üzerine odaklanan, tümevarımsal bir yöntemle ilerleyen tanımlayıcı bir araştırma desenidir ve bu araştırmada olguların doğasını ve önemini ortaya çıkarmak için yaşanmış deneyimleri ele almak önemlidir (Yalçın, 2022:218). Bu bağlamda, yapılan odak grup görüşmesinde öncelikle, katılımcılara hazırlanan iki soru yöneltilerek yanıtları alınmıştır. Sorunun ilkinde, katılımcılardan "*balo giysisi denince hayallerinde canlanan giysi tasarımını kısaca tanımlamaları*", *i*kincisinde ise biri açık uçlu olmak üzere dört tanım seçeneğinden oluşan soru formu üzerinde "*kapitalizm ve moda ilişkisini tam olarak ifade etmeleri*" istenmiştir.

Odak grup, lisans düzeyinde 2. Sınıf moda tasarımı bölümünde eğitim gören 14 öğrenciden oluşmuştur. Öğrencilerin 6'sı yalnızca ön lisans düzeyinde 2 yıl süre ile moda tasarımı eğitimi almış olup, 8'i ön lisans eğitiminin yanı sıra meslek lisesi, kurs vb. düzeylerde de moda tasarımı eğitimi almıştır. Katılımcılara yöneltilen açık uçlu "Balo giysisi denince hayalinizde canlanan giysi tasarımını kısaca tanımlayınız" sorusuna yönelik dokusal ve yapısal tanımlamalar Tablo 7'de sunulmuştur.

Tablo 7. *Katılımcıların Balo Giysisi Tanımları*

Giysi	Dokusal tanımlama	Yapısal tanımlama
Beden formu	Bedeni balenler ile desteklenmiş, bedeni saran	Korseli beden görünümü
Yaka formu	Straplez, degaje, öpücük yaka, dekolte	Göğüs dekolteli,
Kol formu	Karpuz kol, uzun kabarık tül kol, düşük kol, sıfır kol	Kabarık kollu veya kolsuz
Etek formu	Balon etek, tarlatan etek, prenses etek, uzun ve çılgınca hacimli, çok geniş etek,	Kabarık etek
Kumaş çeşidi	Tül ve şifon kumaş	Uçuşan kumaş
Uçuşan kumaştan yapılmış göğüs dekolteli, kolsuz veya kabarık kollu ve kabarık etekli, korse giyilmiş görünümlü elbise		

Tablo 7'de katılımcıların balo giysisini tanımlarken kullandıkları betimleyici kelimeler ile dokusal tanımlamalar ve onların anlamlandırdığı yapısal tanımlamalar görülmektedir giysi bölümlerine göre katılımcıların balo giysilerinin genel olarak beden formunu ; "bedeni balenler ile desteklenmiş", "bedeni saran" ifadeleriyle tanımlarken etek formunu "balon etek", "tarlatan etek", "prenses etek", "uzun ve çılgınca hacimli çok geniş etek" olarak tanımladıkları görülmektedir. Hayallerindeki balo giysisinin kol formunu ise öğrencilerin büyük çoğunluğu "karpuz kollu" olarak tanımlamakla birlikte, az sayıda da olsa "uzun kabarık tül kollu", "düşük kollu" ve "sıfır kollu" tanımlamaları da yapılmıştır. Yaka formu için yapılan, "straplez", "degaje", "öpücük yaka" ve "dekolte" gibi tanımlamalardan öğrencilerin balo giysisini göğüs dekolteli olarak düşündükleri söylenebilir. Kumaş olarak ise büyük bir çoğunluğun "tül" ve "şifon" kumaşlar ile uçuşan elbiseler hayal ettiklerini ifade ettikleri görülmüştür. Balo giysisinin dokusal tanımlarının çeşitliliğinden yola çıkarak yapılacak yapısal tanımlamaların sonucunda katılımcıların hayallerindeki balo giysisi için "*uçuşan kumaştan yapılmış göğüs dekolteli, kolsuz veya kabarık kollu ve kabarık etekli korse giyilmiş görünümlü elbise*" tanımlaması yapılabilir.

Bunun yanı sıra bir katılımcının yöneltilen soruya "*Günlük yaşantımız dışında tercih edebileceğimiz kumaşlardan oluşan aynı zamanda da risksiz ve alışılagelmiş formların kullanıldığı giysilerdir. Balo giysileri üstünlük kurmak, statü belli etmek ve beğenilme arzusunun ön planda olduğu görünümleri çağrıştırmaktadır*" şeklindeki tanımlaması ile incelenen Viktor&Rolf koleksiyonun vermek istediği mesaja işaret ettiğini söylemek mümkündür. Zira farklı platformlarda Viktor&Rolf kreasyonunun, gerçeküstü kontrastlarla dolu provokatif bir ruhu çağrıştırdığına yönelik yorumlar dikkate alındığında bu söylemin doğruluğu daha net görülebilmektedir.

Toplumların kültürel yapılarına bağlı olarak, ihtiyaç kavramının sınırsızlığına ilişkin tartışmalara rağmen; kapitalizm altında, tüketim kültürü bireylerin sonsuz ihtiyaçlara sahip olabileceği ve sürekli tüketimle mutluluğun sağlanabileceği fikrini yaygın bir şekilde benimser (Dal, 2017:5). Moda üze-

rine odaklanmış birçok felsefeci ve sosyolog da moda endüstrisinin kapitalist doğasıyla ilgili olarak, insanları sürekli tüketmeye teşvik ettiğini ve devamlı yeniliklerle döngünün devamını sağlayan bir sektör olduğunu vurgulamaktadır. Koleksiyonu izlemeden önce katılımcıların bu yöndeki görüşlerinin nasıl olduğu, yapacakları tanımlamalar açısından önem taşımaktadır. Katılımcılara yöneltilen "size göre kapitalizm ve moda ilişkisini aşağıdaki ifadelerden hangisi tam olarak ifade etmektedir" sorusuna yönelik yanıtlar Tablo 8'de yer almaktadır.

Tablo 8. *Katılımcıların Kapitalizm ve Moda İlişkisine Yönelik Görüşleri*

Aşağıdaki ifadelerden hangisi size göre **kapitalizm ve moda ilişkisini** tam olarak ifade etmektedir.	Hızlı ve sürekli değişen giysiler	Modanın farkındalık oluşturma rolü	Nesnenin/ giysinin ötesinde moda	Bağımsız gardıroplar	**Diğer**
	f	f	f	f	f
	10	**1**	**3**	**-**	**-**

Tablo 8'deki odak grubun "kapitalizm ve moda" ilişkisine yönelik bakış açılarını tespit etmeye yönelik soruda, 14 katılımcıdan 10' unun kapitalizm ve moda ilişkisini "hızlı ve sürekli değişen giysiler" görüşünde yoğunlaşması önemli bir sonuç olarak görülmektedir. Bu önemin, Viktor&Rolf'un koleksiyonunda yer alan tasarımların birbirine benzer olmalarına rağmen, beden üzerinde konumlandırılmalarıyla farklı görünümler oluşturmaları ile sürekli değişimle beslenen modanın gücünün balo giysilerinde etkin olmadığı vurgusunu yaptıklarını söylemek mümkündür. Tablo 7 ve 8'deki katılımcı görüşleri değerlendirildiğinde de bu söylemin doğruluğu daha net ortaya çıkmaktadır. Zira katılımcıların "*uçuşan kumaştan yapılmış göğüs dekolteli, kolsuz veya kabarık kollu ve kabarık etekli korseli görünümlü elbise*" tanımıyla yıllardır değişmeyen klasik balo giysisi formunda birleşmelerine rağmen, kapitalizm ve moda ilişkisini hızlı ve sürekli değişen giysiler olarak ifade etmelerinin, Viktor&Rolf'un koleksiyonuyla verdiği karşı duruş mesajını destekler nitelikte olduğu söylenebilir.

Algı kuramcılarının da belirttiği gibi; görsel algının gelişimi için deneyim gerekir ve bireyin bilme yetisinin en etkin aracı görmedir (Arnheim,1974). Bu bağlamda, katılımcılara yöneltilen ilk iki sorunun ardından araştırma kapsamında incelenen "Geç Aşama Kapitalizmi Vals" teması ile hazırlanmış Viktor&Rolf 2023 İlkbahar/ Yaz haute couture koleksiyon sunumu (video) izlettirilmiş ve her katılımcının "*olguya ilişkin algılarını açıklayan*" bireysel dokusal tanımlamalar yapması istenmiştir. Bireysel dokusal tanımlamalarla ortaya çıkan yaratıcı çeşitliliğe dayalı olarak deneyimin bireysel ve bileşik yapısal tanımı oluşturulmuştur.

Bireysel dokusal tanımlama fenomenolojik indirgemenin son basamağı olmasına rağmen, yapısal tanımlamalara da aynı tabloda yer verildiği için imgesel çeşitleme aşaması altında yer alması, sürecin anlaşılırlığı ve tekrar oluşturmamak açısından uygun görülmüştür.

III. İmgesel çeşitleme

Katılımcıların bireysel dokusal tanımlarının oluşturulması basamağında, araştırmacı, araştırma arkadaşlarının deneyimlerini, görüşmelerinden kelimesi kelimesine alıntılar kullanarak açıklar. Ayrıca araştırmacı, katılımcıların deneyimlerinin anlaşılmasını kolaylaştırmak için anlam birimlerini anlatı biçiminde açıklar (Yüksel ve Yıldırım, 2015: 12). Ulaşılan anlatılar (veriler) doğrultusunda, değişmez bileşenleri ve temaları içeren, deneyimin anlamlarının ve özlerinin bireysel dokusal-yapısal ve birleşik yapısal tanımları yapılmıştır. Bu doğrultuda katılımcılardan; dört gruba ayrılmış Vals koleksiyonunu oluşturan giysi tasarımlarını inceleyerek onlarda çağrıştırdığı anlamları ifade eden sözcükleri tematik kümeleme sonucu oluşturulan listeden (Tablo 6) işaretlemeleri istenmiş; listede bulunmayan sözcükler için "diğer" seçeneği eklenerek kendilerinden ilave yapmaları beklenmiştir. Ancak, katılımcıların tematik kümeleme içinde yer alan sözcüklerin dışında diğer seçeneğine herhangi bir tanımlama yapmadıkları ve belirlenmiş olan sözcükler arasından seçim yaptıkları görülmüştür.

Tablo 9. *Katılımcıların Koleksiyona Yönelik Bireysel Dokusal –Yapısal Tanımları*

Tasarım 1-2-3		**Tasarım 4-5**		**Tasarım 6-7-8**		**Tasarım 9-10**	
Moda/Trend	f	Moda/Trend	f	Moda/Trend	f	Moda/Trend	f
Aidiyet	7	Aidiyet	4	Aidiyet	8	Aidiyet	4
Beden	9	Beden	6	Beden	7	Beden	2
Beğenilme Arzusu	5	Beğenilme Arzusu	3	Beğenilme Arzusu	3	Beğenilme Arzusu	4
Form	13	Form	8	Form	7	Form	5
Gereklilik	3	Gereklilik	1	Gereklilik	6	Gereklilik	3
Görsellik	13	Görsellik	9	Görsellik	13	Görsellik	9
İdeal vücut	5	İdeal vücut	5	İdeal vücut	4	İdeal vücut	-
İhtişam	4	İhtişam	5	İhtişam	6	İhtişam	3
Lüks	4	Lüks	2	Lüks	3	Lüks	2
Mecburiyet	5	Mecburiyet	6	Mecburiyet	7	Mecburiyet	1
Önemsenmek	7	Önemsenmek	3	Önemsenmek	5	Önemsenmek	4
Tarz	11	Tarz	2	Tarz	9	Tarz	10
Tüketim	4	Tüketim	1	Tüketim	4	Tüketim	4
Görsel Algı	f	Görsel Algı	f	Görsel Algı	f	Görsel Algı	f
Birleştirme	8	Birleştirme	2	Birleştirme	2	Birleştirme	4
Bütünleşme	3	Bütünleşme	2	Bütünleşme	2	Bütünleşme	2
Devrilme	8	Devrilme	6	Devrilme	14	Devrilme	3
Dizilim	4	Dizilim	2	Dizilim	4	Dizilim	3
Eski ve Yeni	6	Eski ve Yeni	3	Eski ve Yeni	4	Eski ve Yeni	3
Gerçeküstücülük	13	Gerçeküstücülük	14	Gerçeküstücülük	14	Gerçeküstücülük	10
Gölge	5	Gölge	1	Gölge	-	Gölge	3
İllüzyon	14	İllüzyon	13	İllüzyon	12	İllüzyon	12

İmaj Algısı	6	İmaj Algısı	10	İmaj Algısı	13	İmaj Algısı	6
Katmanlar	8	Katmanlar	3	Katmanlar	2	Katmanlar	4
Manipüle	6	Manipüle	7	Manipüle	13	Manipüle	6
Metalaştırma	7	Metalaştırma	3	Metalaştırma	5	Metalaştırma	7
Takip	3	Takip	-	Takip	1	Takip	1
Terslik	8	Terslik	11	Terslik	14	Terslik	10
Yanılsama	12	Yanılsama	6	Yanılsama	3	Yanılsama	3
Yabancılaşma	f	Yabancılaşma	f	Yabancılaşma	f	Yabancılaşma	f
Ayrılık	12	Ayrılık	5	Ayrılık	1	Ayrılık	5
Baskı	3	Baskı	4	Baskı	4	Baskı	5
Bedenlerarasılık	10	Bedenlerarasılık	6	Bedenlerarasılık	8	Bedenlerarasılık	5
Boşluk	6	Boşluk	3	Boşluk	1	Boşluk	4
Çarpışma	2	Çarpışma	-	Çarpışma	3	Çarpışma	3
Emanet	13	Emanet	5	Emanet	7	Emanet	5
Kaybolma	4	Kaybolma	6	Kaybolma	7	Kaybolma	3
Parçalanma	8	Parçalanma	2	Parçalanma	5	Parçalanma	2
Sıkıştırılma	1	Sıkıştırılma	2	Sıkıştırılma	6	Sıkıştırılma	2
Taşıma	7	Taşıma	11	Taşıma	12	Taşıma	7
Uzaklık	8	Uzaklık	1	Uzaklık	4	Uzaklık	3
Yer çekimi	3	Yer çekimi	10	Yer çekimi	13	Yer çekimi	2
Yük	6	Yük	9	Yük	4	Yük	4
Yükselme	1	Yükselme	3	Yükselme	2	Yükselme	1
Zıtlık	13	Zıtlık	6	Zıtlık	14	Zıtlık	9
Özgürleştirme	f	Özgürleştirme	f	Özgürleştirme	f	Özgürleştirme	f
Bağımsızlık	9	Bağımsızlık	9	Bağımsızlık	14	Bağımsızlık	12
Kaçış	7	Kaçış	1	Kaçış	7	Kaçış	3
Karşı Duruş	14	Karşı Duruş	9	Karşı Duruş	14	Karşı Duruş	7
Normlar	2	Normlar	1	Normlar	4	Normlar	2
Özgürlük	14	Özgürlük	10	Özgürlük	13	Özgürlük	9
Yerine Geçme- Değişim	13	Yerine Geçme-Değişim	11	Yerine Geçme -Değişim	11	Yerine Geçme-Değişim	12
Kişilik	f	Kişilik	f	Kişilik	f	Kişilik	f
Bağlılık	3	Bağlılık	2	Bağlılık	4	Bağlılık	2
Benlik	2	Benlik	3	Benlik	6	Benlik	4
İç Dünya	14	İç Dünya	6	İç Dünya	11	İç Dünya	10
İletişimsizlik	5	İletişimsizlik	5	İletişimsizlik	8	İletişimsizlik	5
Kabul görme	8	Kabul görme	4	Kabul görme	7	Kabul görme	7
Kalkan	8	Kalkan	10	Kalkan	9	Kalkan	2
Mutsuzluk	4	Mutsuzluk	5	Mutsuzluk	5	Mutsuzluk	3
Savunma	7	Savunma	6	Savunma	11	Savunma	6
Sosyal uyum	-	Sosyal uyum	2	Sosyal uyum	3	Sosyal uyum	3
Yapısal Tanımlar							
Bedenler arasılıkla görsellik ve yanılsama kazandırılmış kişinin iç dünyasını yansıtan giysi formu		Gerçeküstü görsellikle yerçekimine karşı taşınan kalkan imajı yaratılmış giysi formu		Terslikle manipüle edilerek taşınan, yerçekiminden bağımsız ve devrilmiş imajı ile karşı duruş sergileyen giysi		Taşıma odaklı illüzyon ile değişimin sağlandığı, bağımsız bir iç dünya yansıtan giysi tarzı	

Tablo 9 dokusal tanımlamalar açısından incelendiğinde, tasarım 1-2 ve 3'ün yer aldığı **1. grupta**; moda/trend teması altında form(13), görsellik(13), tarz(11) sözcükleri; görsel algı teması altında gerçeküstücülük (13), illüzyon(14), yanılsama(12) sözcükleri; yabancılaşma teması altında bedenler arasılık(10), ayrılık(12), emanet(13) ve zıtlık (13) sözcükleri; özgürleştirme teması altında yerine geçme- değişim(13), karşı duruş(14) ve özgürlük(14) sözcükleri; kişilik temasında ise iç dünya(14) sözcüğünün çağrışım yapan sözcükler olarak yoğun olarak tercih edildiği görülmektedir.

Tasarım 4 ve 5'in yer aldığı **2. grupta**; moda/trend temasında form(8) ve görsellik(9) sözcükleri; görsel algı temasında imaj algısı(10), terslik(11) illüzyon(13) ve gerçeküstücülük(14) sözcükleri; yabancılaşma teması altında yük(9), yer çekimi(10) ve taşıma (11) sözcükleri; özgürleştirme teması altında

bağımsızlık(9) özgürlük(10) ve yerine geçme-değişim(11) sözcükleri; kişilik temasında ise kalkan(10) sözcüğü daha fazla tercih edilmiştir.

Tasarım 6-7 ve 8'in yer aldığı **3. grupta**; moda/trend teması altında tarz (9) ve görsellik(13) sözcükleri; görsel algı temasında İllüzyon(12), imaj(13), manipüle(13), devrilme(14), gerçeküstücülük(14) ve terslik(14); yabancılaşma teması altında taşıma(12), yer çekimi(13) ve zıtlık(14) sözcükleri; özgürleştirme teması altında yerine geçme-değişim(11), özgürlük(13), bağımsızlık(14) ve karşı duruş(14); kişilik teması altında ise iç dünya(11) ve savunma(11) çağrışım yapan sözcükler olarak daha fazla tercih edilmiştir.

Tasarım 9 ve 10'un yer aldığı **4. grupta**; moda/trend teması altında görsellik(9) ve tarz(10) sözcüklerinin; görsel algı temasında gerçeküstücülük(10), terslik(10) illüzyon(12) sözcüklerinin; yabancılaşma temasında taşıma(7) ve zıtlık(9) sözcüklerinin; özgürleştirme teması altında bağımsızlık(12) ve yerine geçme-değişim(12); kişilik teması altında ise kabul görme(7) ve iç dünya(10) sözcüklerinin daha fazla çağrışım yaptığı görülmektedir.

Tablo 9'daki bireysel dokusal tanımların çeşitliliği dikkate alınarak çok sayıda bireysel yapısal tanımlar yapılabilir. Katılımcıların yoğunlaştığı sözcükler dikkate alınarak her grup için ortak bir yapısal tanımlama yapılmıştır. 1. grup görseller için; "*bedenler arasılıkla, görsellik ve yanılsama kazandırılmış, kişinin iç dünyasını yansıtan giysi formu*", 2. grup görseller için; "*gerçeküstü görsellikle yerçekimine karşı taşınan kalkan imajı yaratılmış giysi formu*", 3. grup görseller için; "*terslikle manipüle edilerek taşınan, yerçekiminden bağımsız ve devrilmiş imajı ile karşı duruş sergileyen giysi*", 4. grup görseller için; "*taşıma odaklı illüzyon ile değişimin sağlandığı, bağımsız bir iç dünya yansıtan giysi tarzı*" tanımlamaları yapılabilir.

Tablo 9'daki bireysel dokusal ve yapısal tanımlamalar genel olarak ele alındığında; koleksiyon görsellerinin katılımcılara sıra dışı ve ayırt edici çağrışımlarda bulunduklarını söylemek mümkündür. Tablo 10'da sunulan "Vals Koleksiyonu ile tasarımcının vermek istediği mesaj size göre aşağıdakilerden hangisidir?" sorusuna verilen cevaplar da bu söylemi desteklemektedir.

Odak grup çalışmasında ulaşılan dokusal ve yapısal tanımlamalarda ve destekleyici tüm verilerde, bireysel anlam birimlerinden uzaklaşılarak fenomenin özünü oluşturmak için fenomenolojik analizin son aşamasına geçilmiştir. Böylece, bütün olarak deneyimin özünün bileşik bir tanımı geliştirilmiştir.

IV. Öz

Tüm anlatıların sentezi olan bu aşamada, 14 katılımcının koleksiyon sunumunu izleme deneyiminde, sentez ve yapı bir ifadeye dönüştürülmüştür. Özün ortaya çıkarılması; koleksiyonun mesajı ve moda dünyasında yarattığı etki ve tasarımcının koleksiyonuyla vermek istediği mesajın odak grup ta-

rafından nasıl algılandığı olmak üzere üç tarafa ait veriler dikkate alınarak bileşik anlatılarla yorumlanmıştır.

Viktor&Rolf tarafından; kavramsal ve özünün vücut bulmuş hali olarak tanımlanan Vals koleksiyonu ile rüyaların aldatıcı olduğu, sıradan olanın absürde dönüştüğü, tanıdık olanın tuhaflaştığı, kısacası yabancılaşmaya dikkat çekildiği belirtilmektedir (Viktor&Rolf, 2024). "21. yüzyıl için özel tasarım balo elbisesi klişesinin saçma bir yorumu" olarak da ifade edilen temanın, gönderme yaptığı yabancılaşma duygusu görselleştirilmiştir. Bu bağlamda, tasarımcıların koleksiyonla vermek istedikleri mesajın; balo giysisi olarak hafızalarda yer etmiş olan, bedeni saran eteği görkemli denecek boyutta hacimli klasik formdur. Yüzyılın teknolojik gelişmelerinin değiştirdiği günümüz yaşam tarzlarına rağmen, bu formun hiç değişmeden, hala hayal edilen ve tercih edilen bir balo giysisi olmasının, gerçeküstü tasarımlarla sunulduğu ve bunun da beden üzerine çarpıtılarak yerleştirilmiş veya bedenden uzaklaştırılmış sunumların yer aldığı somaestetik bir yaklaşımla, sağlandığını söylemek mümkündür.

Kültür, sanat ve modaya yönelik haber, eleştiri ve yorumların yer aldığı tanınmış platformlarda da bu koleksiyon ile; tekil ve dar bir şekilde tanımlanmış bir 'moda ideali' sunularak, modanın kendini sorgulaması için sanatsal bir manipüle edilişten bahsedilmektedir. Ayrıca, koleksiyon 21. yüzyıl için basma kalıp bir tasarım balo elbisesine absürt bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır (http 3). Moda yorumcusu Breen ise Viktor & Rolf' un defilesini; "moda ideali" olarak tanımlanan klasik balo giysileri ile başlayan, ardından bir başkaldırı niteliğinde, sanatsal olarak manipüle edilmiş giysilerin mankenlerin üzerinde olması gerekenden farklı bir şekilde konumlandırılmasıyla devam eden bir şov " şeklinde tanımlamaktadır. Vücut siluetini şekillendiren korse, giysilerin tamamlayıcı unsuru olarak yapılarını korurken, giysilerin bedenden uzaklaştırıldığına dikkat çekmektedir (http 4). İngiliz Vogue'un dijital direktörü Ellie Pithers (http 5) koleksiyonun farklılığını "couture şovları en iyi zamanlarda bile kafa karıştırıcı bir deneyimdir. Buna fırtınalı bir küresel ekonomik ve jeopolitik ortam da eklenince, altüst olmuş ve çarpıtan hissi veren bir elbise koleksiyonunu ön sırada oturarak izlemek neredeyse vertigoya neden olabilir" yorumuyla ifade etmektedir.

Odak grup katılımcılarının tanımlamalarının sentezi yapıldığında; Katılımcıların "form, tarz, görsellik, gerçeküstücülük, özgürlük, bağımsızlık, karşı duruş, iç dünya, savunma" gibi çağrışımlar yapan, tasarımcıların vermek istedikleri mesajlarla doğrudan ilişkili sözcükleri seçmiş olmaları, koleksiyon ile tasarımcıların amaçlarına ulaştıklarını göstermektedir. Yaşanmışlık yani deneyimin mesajın doğru okunmasında önemli bir faktör olduğu dikkate alınarak yapılan sentez sonucunda bir genelleme yapılarak altı farklı bileşik tanımlama geliştirilmiş ve katılımcıların görüşlerine sunularak ortaya konan özün doğruluğu Tablo 10'da ortaya konulmuştur.

Tablo 10. *Vals Koleksiyonu ile İletilen Mesajın Birleşik Anlatılarına Yönelik Görüşler*

Vals Koleksiyonu ile tasarımcının vermek istediği mesaj size göre hangisidir? (Birden fazla seçenek işaretleyebilirsiniz)	Balo giysileri farklı şekilde sunulsalar da geleneksel formların değişmediği mesajı verilmiştir.	Balo giysilerinin kabul görmüş formlar ile kişileri belli bir kalıbın içine soktuğuna sunum yoluyla dikkat çekilmiştir.	Balo giysilerinin farklı şekilde kullanabileceği mesajını vermiştir.	Balo giysilerinin çeşitliliği sınırlı olsa da kullanımının çeşitliliği vurgulanmıştır.	Trendler değişse de balo giysilerinin formlarının ve tasarım özelliklerinin aynı olduğu vurgulanmıştır.	Balo giysilerinin sezon trendlerine göre farklılık gösterdiği mesajı verilmiştir.
	f	**f**	**f**	**f**	**f**	**f**
	6	**7**	**3**	**1**	**6**	**2**

Tablo 10 incelendiğinde, katılımcıların yarısının (7) "balo giysilerinin kabul görmüş formlar ile kişileri belli bir kalıbın içine soktuğuna sunum yoluyla dikkat çekilmiştir" görüşünde oldukları görülmektedir. "Balo giysileri farklı şekilde sunulsalar da geleneksel formların değişmediği" ve "trendler değişse de balo giysilerinin formlarının ve tasarım özelliklerinin aynı olduğunun vurgulandığı" görüşünde olan katılımcı sayısı da koleksiyonun yarattığı bu algıyı destekler niteliktedir. Katılımcılara yöneltilen "moda sektöründe ağırlıklı olarak sunulan balo giysi konsepti (form, renk, siluet, kumaş süsleme vb.) sizin balo giysisi tercihlerinizi karşılar nitelikte mi?" sorusuna verilen Tablo 11'deki yanıtlar da bu sonucu doğrulamaktadır. Wilson'un (2003:2) bedenin bir uzantısı olan ancak tam olarak onun bir parçası olmayan giysi, o bedeni yalnızca toplumsal dünyaya bağlamakla kalmaz, aynı zamanda ikisini daha net bir şekilde ayırır açıklaması da benzer giysi formlarının kişiler üzerindeki etkisine işaret etmektedir.

Tablo 11. *Katılımcıların Moda Sektöründe Sunulan Balo Giysisi Konseptinin Beklentilerini Karşılama Durumları*

Moda sektöründe ağırlıklı olarak sunulan balo giysi konsepti (form, renk, siluet, kumaş süsleme vb.) sizin balo giysisi tercihlerinizi karşılar nitelikte midir?	Mevcut balo giysi formları değişmiyor ve genellikle benzer formlardan oluştukları için seçim yapma şansımın kısıtlı olduğunu düşünüyorum.	Beğendiğim balo giysisinin mutlaka bir özelliği beni tatmin etmiyor (renk, form, süsleme vb.).	Farklı markalar olsalar da hepsinde genellikle kabarık etekli formlardan oluşan balo giysisi konseptleri istediğim tarzda giysi bulmamı zorlaştırıyor.
	f	**f**	**f**
	3	**7**	**4**

Tablo 11 incelendiğinde, katılımcıların yarısı (7) "*beğendikleri balo giysisinin mutlaka bir özelliğinin (renk, form, süsleme vb.) kendisini mutlu etmediğini*" belirtirken, diğer yarısının ise marka fark etmeksizin balo giysilerinin benzer özellikte olduklarını ve bu durumun tercih yapmalarını kı-

sıtladıklarını belirttikleri görülmektedir. Ancak, diğer iki sorunun içeriğinin de bu soruyu destekler nitelikte olması ve grupla yapılan görüşmede, moda eğilimleri her sezon değişmesine rağmen balo giysi formlarında trendlerin etkisinin çok fazla hissedilmediği, diğer gece giysilerinde görülen değişimin bu giysilerde görülmediğinin tüm katılımcılar tarafından vurgulanması da öz açısından önem taşımaktadır.

Bedenin bir ifade aracı olarak kullanılması, temelde bastırılmış düşüncelerle başa çıkma girişimidir. Bu da görsel sanatın ne olduğu anlayışında şiddetli bir dönüşüme işaret ederken, aynı zamanda görsel sanat eserlerinin toplumsal öğelere göre üretildiği ve deneyimlendiği işlevselliğinin sorgulanmasına yol açmaktadır (Bozdemir, 2019:1). Bu bağlamda, bir sanat olmasa da estetiği ve içeriğiyle sanattan beslenmiş olan beden odaklı bu koleksiyonun, mevcut olana karşı duruş ve eleştiri unsuru olarak verdiği mesaj daha anlamlı hale gelmektedir. Böylece iletilen mesajın tüketicinin balo giysisi tercihlerindeki kısıtlılığın yarattığı duygulara dokunması ve bu durumu sorgulamalarına yol açması da kaçınılmazdır. Bu söylem doğrultusunda; modaya somaestetiğin felsefi perspektifinden yaklaşarak hazırlanmış olan koleksiyon ile sıradan olan absürde dönüştürülerek verilen "hayallerdekinin aldatıcı" olduğu mesajının, katılımcıların duygu ve algılarını etkilediği ve fenomenin özünün algılandığını söylemek mümkündür. Kısacası, tasarımcıların tanımladığı gibi kavramsal ve özünün vücut bulmuş hali olan koleksiyonun, çağrıştırdığı kavramlarla özün algılanmasında oldukça başarılı olduklarını söylemek doğru bir tespit olacaktır.

4. Sonuç ve Öneriler

Viktor&Rolf markasının 2023 İlkbahar/ Yaz "Geç Aşama Kapitalizmi Vals" temalı giysi koleksiyonunu oluşturan haute couture tasarımlarının fenomenolojik yöntemle çözümlenmesinin amaçlandığı bu çalışmada incelenen koleksiyon; somaestetik yaklaşımıyla geleneksel moda normlarından ayrılarak, giysi tasarımları ile beden algısı arasındaki karmaşık etkileşimin kapsamlı bir anlayışını sunmaktadır. Yapılan fenomenolojik analiz sonucunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

- Koleksiyonun, rüyaların aldatıcı olduğu, sıradan olanın absürde dönüştüğü, tanıdık olanın tuhaflaştığı kısacası yabancılaşmaya dikkat çekilerek, klasik balo elbisesinin değişmeyen formuna yönelik eleştirel mesaj içerdiği,
- Araştırmacıların belirlediği fenomeni ifade eden sözcüklerin moda/ trend,görsel algı, yabancılaşma, özgürleştirme ve kişilik olmak üzere beş tema altında kümelendiği,
- Odak grup katılımcılarına sunulan tematik kümelemede, dokusal ve yapısal tanımlamaların koleksiyon ile verilmek istenen mesajlara atıf yaptığı,

- Katılımcıların geçmiş yaşanmışlıkları ve deneyimleri ile balo giysisine yönelik algılarının şekillendiği ve bu algı doğrultusunda benzer şekilde klasik balo giysi formunu tanımladıkları,
- Beden odaklı somaestetik yaklaşımla hazırlanan koleksiyon ile sıradan olan absürde dönüştürülerek verilen "hayallerdekinin aldatıcı" olduğu mesajının, katılımcıların duygu ve algılarını etkilediği ve fenomenin özünün algılandığı,
- Tasarımcıların tanımıyla, kavramsal ve özünün vücut bulmuş hali olan koleksiyonun, çağrıştırdığı kavramlarla özün algılanmasında oldukça başarılı olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Tasarıma yönelik farklı yaklaşım arayışlarının yoğun olduğu günümüzde, somaestetik beğenilerin ön plana çıktığı giysi koleksiyonları hazırlamak moda dünyası için olduğu kadar tasarımcılar açısından da avantajlar sunarken, tüketicilerin duygularına dokunan iletim işlevini de görmektedir. Multidisipliner yapısı ile günümüz moda tasarımı anlayışının ulaştığı boyut da giysilerin giyinmekten öte eylemi, düşünceyi, estetik ve sanatsal algıları ortaya koyan işlevleri olduğunu sektörün tüm taraflarına hissettirmektedir. Tasarımcıların gittikçe yoğunlaşan kavramsal içerikleriyle ayırt edici özellik kazanan koleksiyonları tüketicilerin ilgisini çekmekle kalmayıp bireysel ve sosyal birçok konuya farkındalık yaratmaktadırlar. Bu bazen yumuşak bir eleştiri, bazen sert bir karşı duruş, bazen de destek verme gibi eğilimlerle tüketici algılarında yerini almaktadır.

Araştırmada, bedensel algı, performans ve sunumla ilgili bir disiplin olarak somaestetik yaklaşım ile tasarımlarda ve süreçte bedensel hareket, yansıma ve hayal gücünü de kapsayan estetiğe ilişkin kavram ve yöntemlerin, zihin ve beden ilişkisini fark etmeyi ve anlamlandırmayı teşvik edebileceği görülmüştür. Bu bağlamda, tasarımcı adayları ve mesleğe başlayan genç tasarımcıların eğitim süreçlerinde bu bakış açılarını geliştirmeleri ve pratiğe dönüştürmeleri ayrı bir önem taşımaktadır. Bu çalışma, moda tasarımı alanında kazandırılmak istenen eğitim çıktılarına yön verecek çalışmalara kaynak oluşturacağından, tasarım eğitimi veren eğitim kurumlarının lisansüstü programlarında müfredat içerisine alınarak öğrencilere uygulatılması önerilmektedir.

Kaynakça

Arnheim, R. (2007). Görsel Düşünme, (1. Baskı), Çev: Rahmi Öğdül. İstanbul: Metis Yayınları.

Baltacı, A. (2018). Nitel Araştırmalarda Örnekleme Yöntemleri ve Örnek Hacmi Sorunsalı Üzerine Kavramsal Bir İnceleme. *BEÜ SBE Dergisi*,7(1), 231-274.

Bozdemir, G. (2019). Performatif İmalar ve Beden. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara.

Creswell, J.W. (2007). Qualitative inquiry & research design: Choosing among five approaches (2nd ed.), Thousand Oaks, CA: Sage.

Faucoult, M. (1970) The Order of the Things: An Archeology of the Human Sciences, Pantheon Books, NY.

Giorgi, A. (1997). The Theory, Practice, and Evaluation of the Phenomenological Method as a Qualitative Research Procedure. *ournal of Phemomenological, 28*(2), 235-260.

Höök K. (2018). Designing with the Body: Somaesthetic Interaction Design. Cambridge: The MIT Press.

James, W. (1922). "What is an Emotion?", The Emotions, Knight Dunlap (ed.)., The United States of America, Williams and Wilkins Company, s.11-33.

Koca, E. ve Koç, F. (2016) "A Study of Clothing Purchasing Behavior By Gender with Respect to Fashion and Brand Awareness", European Scientific Journal, March 2016 edition 12(7), 234-248.

Koca, E. ve Koç, F. (2009). "Giysi Tasarımında Yaratıcılık", NWSA e-Journal of New World Sciences Academi (Uluslararası Hakemli E-Dergi), 4(1): 33-44.

Koca, E., Vural, T. ve Koç, F. (2013). An Evaluation Of Consumer Tendencies Towards Hedonistic Shoppıng For Clothes, EJRE-European Journal of Research on Education, Special Issue: Human Resource Management, 54-64.

Magnúsdóttir, A. (2023). "Somaesthetics in Design." Norwegian University of Science and Technology, n.d. Erişim: 09 Mart 2024 https://www.ntnu.no/documents/10401/1286462006/adalheidur.magnusdottir.pdf/b7cb4f5b-7f70-47ba-963f-bf88742ef2f7.

Marino, S. (2017). Ideas Pertaining to a Phenomenological Aesthetics of Fashion and Play: The Contribution of Eugen Fink. D. E. Ratiu, & C. Vaughan içinde, *Proceedings of the European Society for Aesthetics* (Cilt 9, s. 333). Switzerland: European Society for Aesthetics.

Marino, S. (2020, June). Body, World and Dress: Phenomenological and Somaesthetic Observations on Fashion. *META: Research in Hermeneutics, Phenomenology and Pratical Philosophy,* 12(1), 27-48. Mart 8, 2023 tarihinde http://www.metajournal.org adresinden alındı.

Martin, R. (1999). A Note: Art & Fashion, Viktor & Rolf. *Fashion Theory, 3*(1), 109-120. doi:10.2752/136270499779165662.

Matteucci, G. 2016. "Fashion: A Conceptual Constellation". In *Philosophical Perspectives on Fashion*, edited by G. Matteucci and S. Marino, 47-72. London: Bloomsbury.

May, R. (2013) Yaratma Cesareti, Alper Oysal (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Merriam, S. B. ve Tisdell, E. J. (2015). *Qualitative Research: A Guide to Design and Implementation*. San Francisco, CA: Jossey Bass.

Moustakas, C. (1994). *Phenomenological Research Methods.* Thousand Oaks, California: SAGE Publications.

Núñez-Pacheco, C. (2022). Soma Design: On Articulation, Materiality, Politics, and the Body. Interview with Kristina Höök. Diseña, (20), Interview.1. https://doi.org/10.7764/disena.20.Interview.1 (Original work published January 31, 2022)

Patton, M. Q. (2002). Qualitative research and evaluation methods. London: Sage-Publications.

Shusterman, R. (2000). Pragmatist Aesthetics Living Beauty, Rethinking Art, Second Edition, New York, Rowman&Littlefield.

Shusterman, R. (2008). Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics, Cambridge: Cambridge University Press.

Shusterman, R. (2017). "Fits of Fashion: The Somaesthetics of Style". In Philosophical Perspectives on Fashion, ed. by G. Matteucci and S. Marino. London: Bloomsbury, 92-106.

Shusterman, R. ve Veres, B. (2023). Somaesthetics and Design Culture. Somaesthetics and Design Culture, Series: Studies in Somaesthetics, Volume: 6, pp.1-20. Leiden | Boston: Brill. E-Book, ISBN: 978-90-04-53665-4

Smith, J.A. (ed.) (2015). Qualitative psychology: A practical guide to research methods. Sage

Simmel, G. (2013). *Modern Kültürde Çatışma* (9. b.). (T. Bora, N. Kalaycı , & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Svendsen, L. (2006). *Fashion: A Philosophy.* (J. Iron, Çev.) London: Reaktion Books.

Şimşek A. (Ed.) (2018). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Tekindal, M. ve Uğuz Arsu, Ş. (2020). Nitel Araştırma Yöntemi Olarak Fenomenolojik Yaklaşımın Kapsamı ve Sürecine Yönelik Derleme. *Ufkun Ötesi Bilim Dergisi, 20*(1), 153-182.

Wilson, E. (2003). *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity.* London-New York: I.B. Tauris & Co.

Yalçın, H. (2022). Bir Araştırma Deseni Olarak fenomenoloji. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 22(Özel Sayı 2), 213-232.

Yıldırım, İ. (2013). Somaestetik Filozofu Shusterman: Kendini Bilmenin Bir Yolu Olarak Somaestetik, Felsefe Dünyası, Sayı 58/2, 145-158.

Young-Min, L., Youn-Hee, L., ve Jae-Ok, P. (2007, 04 30). The Surrealistic Features of Viktor & Rolf's Design. *The Research Journal of the Costume Culture, 15*(2), 352-367. 05.03.2023 tarihinde alındı.

Yüksel, P. ve Yıldırım, S. (2015). Theoretical Frameworks, Methods, and Procedures for Conducting Phenomenological Studies in Educational Settings. *Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry,* 6(1), 1-20. doi:10.17569/tojqi.59813.

İnternet Kaynakları

http 1: Viktor@Rolf. (2023). Erişim: 10 Ekim 2023 VIKTOR@ROLF: https://www.viktor-rolf.com/collection/haute-couture/overview

http 2: Fashionotography (2023). Viktor&Rolf Couture Spring Summer. Erişim: 10 Ekim 2023. https://www.fashionotography.com/viktor-rolf-couture-spring-summer-2023/

http 3: Rein (2023). Viktor&Rolf Couture Spring Summer 2023. Erişim: 10 Ekim 2023. https://rain-mag.com/viktorrolf-couture-spring-summer-2023/

http 4: Breen, R. (2023). Vıktor & Rolf Couture SS23, *Crash Magazine*. Erişim: 10 Şubat 2024. https://www.crash.fr/viktor-rolf-couture-ss23/

http 5: Pithers, E. (2023). Viktor & Rolf Spring 2023 Couture. Erişim: 09 Mart 2024 https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2023-couture/viktor-rolf